

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Астафьева Ольга Николаевна,
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
Российской Федерации)

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

Гендина Наталья Ивановна,
доктор педагогических наук,
профессор, заслуженный деятель
науки Российской Федерации
(Московский государственный
институт культуры)

Гукаленко Ольга Владимировна,
доктор педагогических наук,
профессор, академик РАО,
лауреат премии Правительства РФ
в области образования
(Институт содержания
и методов обучения)

Ануфриева Наталья Ивановна,
доктор педагогических наук,
профессор, почетный работник
высшего профессионального
образования РФ
(Московский государственный
институт культуры)

Ахмедов Дильшод Дильмурадович,
PhD технических наук,
старший научный сотрудник
(Научно-исследовательский
институт развития цифровых
технологий и искусственного
интеллекта, Республика Узбекистан)

Дорофеева Людмила Григорьевна,
доктор филологических наук,
профессор (Балтийский
федеральный университет
имени Иммануила Канта)

Зорилова Лариса Сергеевна,
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)

Литвак Римма Алексеевна,
доктор педагогических наук,
профессор, почетный работник
высшего профессионального
образования Российской Федерации
(Челябинский государственный
институт культуры)

Иванова Светлана Вениаминовна,
доктор философских наук, кандидат
педагогических наук, профессор,
почетный работник общего образова-
ния РФ, академик РАО, заслуженный
деятель науки РФ (Институт стра-
тегии развития образования РАО)

Колин Константин Константинович,
доктор технических наук,
профессор, заслуженный
деятель науки РФ (Федеральный
исследовательский центр
«Информатика и управление» РАН)

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

Кошкин Руслан Петрович,
доктор технических наук, профессор,
член Союза авиапроизводителей
России, почетная грамота
Президента РФ (Государственный
научно-исследовательский
институт гражданской авиации)

Малыгина Ирина Викторовна,
доктор философских наук, профессор
(Московский государственный
лингвистический университет)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Лопатина Наталья Викторовна,
доктор педагогических
наук, профессор,
почетный работник
сферы образования РФ
(Московский государственный
институт культуры)

Майковская Лариса Станиславовна,
доктор педагогических
наук, профессор,
почетный работник
высшего профессионального
образования РФ
(Московский государственный
институт культуры)

Малинецкий Георгий Геннадьевич,
доктор физико-
математических наук, профессор,
действительный член
Академии военных наук
(Институт прикладной математики
имени М. В. Келдыша РАН)

Мареева Елена Валентиновна,
доктор философских
наук, профессор
(Московский государственный
институт культуры)

Мухиддинов Сайдали Раджабович,
доктор исторических наук,
кандидат педагогических наук,
профессор, член Союза
художников Таджикистана
(Российско-Таджикский
(Славянский) университет,
Республика Таджикистан)

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

Синецкий Сергей Борисович,
доктор культурологии,
доцент, профессор
(Челябинский государственный
институт культуры)

Тешабаева Умида Алимджановна,
PhD, директор
(Национальная библиотека
Узбекистана имени Алишера
Навои, Республика Узбекистан)

Федякина Лидия Васильевна,
доктор педагогических наук,
кандидат экономических наук,
профессор, член-корреспондент
РАО (Министерство культуры РФ)

Шрайберг Яков Леонидович,
доктор технических наук,
профессор, заслуженный деятель
науки РФ, заслуженный работник
культуры РФ (Государственная
публичная научно-техническая
библиотека России)

Садовская Валентина Степановна,
доктор педагогических
наук, профессор,
заслуженный работник
культуры РФ
(Московский государственный
институт культуры)

Серегин Николай Васильевич,
доктор педагогических
наук, профессор,
заслуженный работник
культуры РФ
(Алтайский государственный
институт культуры)

Синявина Наталья Владимировна,
доктор культурологии,
доцент
(Московский государственный
институт культуры)

Христидис Татьяна Витальевна,
доктор педагогических
наук, профессор
(Московский государственный
институт культуры)

Шарковская Наталия Владимировна,
доктор педагогических
наук, доцент
(Московский государственный
институт культуры)

Ярошенко Николай Николаевич,
доктор педагогических
наук, профессор
(Московский государственный
институт культуры)

№3 (62), 2026



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЖУРНАЛ
ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Выходит 4 раза в год

Издается с 2008 года

СОДЕРЖАНИЕ

Теория и история культуры

Буторов С. А.

Историческое наследие России в сфере
культурного туризма: проблемы и перспективы. 6

Зайцева С. А., Цзинь Икэ

Трансформация музейной деятельности в контексте
развития креативного сектора экономики России и Китая 16

Котова Е. Г.

Преодоление культурных барьеров в дипломатических
и торговых российско-китайских отношениях в XIX веке 38

Нимчук В. В.

Вариативная модель и стилевое многообразие церковного
ювелирного искусства в культуре России XVIII – XIX веков 49

Зинчук Д. А.

Деятельность Советской военной администрации в Германии
в сфере школьного образования: принципы и механизмы 63

Искусствоведение

Фугина О. А.

Трансформация египетского танца
в XIX веке в условиях дихотомии «Восток-Запад» 74

Костикова Н. Н.

Роль петроградских выставок польских
художников в творческой биографии С. И. Виткевича 91

Минхань Сун

Музыкальный диалог России и Китая в условиях
глобализации: эволюция исполнительской практики 106

Лю Сяовэй

Европейская поперечная флейта и китайская флейта ди:
сравнительный анализ акустических свойств и исполнительских
техник в контексте национальных музыкальных традиций. 116

Филологические науки

Сорокина Т. Е., Золотухин И. А.

Ритмические средства выразительности в поэтическом
тексте: от метрического отклонения к смысловому эффекту 128

Социокультурные практики

Болдырева А. М., Кудрина Е. Л.

Многофункциональный культурный центр как инструмент
«мягкой силы» на внутригосударственном уровне: формирование
гражданской идентичности и управление культурным разнообразием . . 143

Хилько Н. Ф.

Опыт мемориализации исторической памяти о Великой Отечественной
войне на примере иммерсивной выставки «Поезд Победы». 156

Каравацкая Н. А., Пастушенко Е. Е., Хомякова Е. Ю.

Отражение терроризма в кино как средство
формирования культуры безопасности у молодежи 168

Порублев И. В.

Особенности педагогической коммуникации
со студентами в условиях цифровой среды. 178

Зубкова Е. Н.

Практика формирования социальной зрелости
студентов в культуросообразной среде вуза 189

Кублицкий А. В.

Нейросети в работе оператора-постановщика в кино 204

Плехов В. Ю.

Молодёжь с нарушением зрения как субъект неформального
художественного образования в сфере культуры 218

№3 (62), 2026



Published 4 times a year

Published since 2008

CULTURE & EDUCATION

SCIENTIFIC INFORMATION
JOURNAL FOR UNIVERSITIES
OF CULTURE AND ARTS

CONTENTS

Theory and History of Culture

Butorov S. A.

Russia's Historical Heritage in the Field
of Cultural Tourism: Challenges and Prospects 6

Zaitseva S. A., Jin Yike

The Transformation of Museum Activities in the Context of the
Development of the Creative Economy Sector in Russia and China 16

Kotova E. G.

Overcoming Cultural Barriers in Russian-Chinese
Diplomatic and Trade Relations in the 19th Century. 38

Nimchuk V. V.

Variable Models and Stylistic Diversity of Church
Jewelry in Russian Culture in the 18th – 19th Centuries. 49

Zinchuk D. A.

The Activity of the Soviet Military Administration in Germany
in the Field of School Education: Principles and Mechanisms. 63

Art History

Fugina O. A.

The Transformation of Egyptian Dance in the 19th
Century in the Context of the East–West Dichotomy 74

Kostikova N. N.

The Role of Petrograd Exhibitions of Polish Artists
in the Creative Biography of S. I. Witkiewicz. 91

Song Minghan

Musical Dialogue between Russia and China in the Context
of Globalization: the Evolution of Performance Practice. 106

Liu Xiaowei

European Transverse Flute and Chinese Di Flute:
a Comparative Analysis of Acoustic Properties and Performance
Techniques in the Context of National Musical Traditions 116

Philological Sciences

Sorokina T. E., Zolotukhin I. A.

Rhythmic Means of Expression in Poetic Text:
from Metric Deviation to Semantic Effect 128

Socio-Cultural Practices

Boldyreva A. M., Kudrina E. L.

The Multifunctional Cultural Center as an Instrument
of «Soft Power» at the National Level: Civic Identity
Formation and Cultural Diversity Management 143

Khilko N. F.

The Experience of Memorializing the Historical Memory of the Great Patriotic
War Through the Example of the Immersive Exhibition «Victory Train» . . .156

Karavatskaya N. A., Pastushenko E. E., Khomyakova E. Yu.

The Portrayal of Terrorism in Cinema as a Means
of Fostering a Culture of Safety Among Youth 168

Porublev I. V.

Specifics of Pedagogical Communication
with Students in a Digital Environment. 178

Zubkova E. N.

The Practice of Developing Students' Social Maturity
in a Culturally Conforming University Environment 189

Kublitsky A. V.

Neural Networks in the Work of a Director of Photography in Cinema. . . .204

Plekhov V. Yu.

Youth With Visual Impairments as a Subject
of Informal Art Education in the Field of Culture 218

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ В СФЕРЕ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

УДК 5.10.1

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-6-15>

Сергей Алексеевич БУТОРОВ,

доктор философских наук, профессор,
главный научный сотрудник,
Институт Соединенных Штатов Америки
и Канады имени академика Г. А. Арбатова,
Российская академия наук,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: butors1952@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы, связанные с отражением российского исторического наследия в культурном туризме. Обосновывается, что культурно-исторический туризм является важным сегментом в общероссийском туристическом потоке и обладает потенциалом для дальнейшего развития. В работе сформулированы проблемы, которые препятствуют развитию внутреннего туризма и требуют своего решения. Предлагается устранить существующую асимметрию между бесчисленным множеством памятников, отражающих советскую эпоху, и крайне ограниченным числом объектов истории и культуры прошлого России и ее народа. Автор считает, что базис современного культурного туризма призван синтезировать совокупность всех исторических ценностей и духовных обретений предшествующих эпох, причем без идеологических и политических предубеждений. Выводы в статье сводятся к тому, что в современных условиях одним из приоритетных направлений в отечественной туристической отрасли должно стать формирование привлекательного имиджа России как духовно и культурно богатой страны.

Ключевые слова: историко-культурное наследие, туристская среда, инфраструктура, туристический поток, приоритетное направление, национальный проект, культурно-туристический кластер, мегаполис, духовность, имидж.

Для цитирования: Буторов С. А. Историческое наследие России в сфере культурного туризма: проблемы и перспективы // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 6–15. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-6-15>

RUSSIA'S HISTORICAL HERITAGE IN THE FIELD OF CULTURAL TOURISM: CHALLENGES AND PROSPECTS

Sergey A. Butorov,

DSc in Philosophy, Professor, Chief Researcher,
Institute of United States of America and Canada
named after Academician G. A. Arbatov,
Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: butors1952@yandex.ru

Abstract. The article discusses issues related to the reflection of the Russian historical heritage in cultural tourism. It is proved that cultural and historical tourism is an important segment in the all-Russian tourist flow and has the potential for further development. The paper outlines the problems that hinder the development of domestic tourism and require solutions. It is proposed to eliminate the existing asymmetry between the countless monuments reflecting the Soviet era and the extremely limited number of historical and cultural objects of the past of Russia and its people. The author believes that the basis of modern cultural tourism is designed to synthesize the totality of all historical values and spiritual achievements of previous eras, and without ideological and political prejudices. The conclusions of the article are that in modern conditions, one of the priorities in the domestic tourism industry should be the formation of an attractive image of Russia as a spiritually and culturally rich country.

Keywords: historical and cultural heritage, tourist environment, infrastructure, tourist flow, priority area, national project, cultural and tourist cluster, metropolis, spirituality, image.

For citation: Butorov S. A. Russia's Historical Heritage in the Field of Cultural Tourism: Challenges and Prospects. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 6–15. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-6-15>

Культурный туризм является одним из наиболее востребованных направлений туристической отрасли, который включает в себя изучение истории, культуры, этнографии, посещение достопримечательностей, музеев, архитектурных памятников, участие в фестивалях, мастер-классах и других направлениях. Следует отметить, что рассматриваемый нами особый вид путешествия стал предметом изучения ряда российских специалистов и экспертов в области туризма [1; 2; 4; 7; 12; 14]. В то же время полагаем, что за последние годы отмечается возрастание роли и значения исторического наследия в контексте популяризации и развития культурно-познавательного туризма в России. Культурно-исторический туризм, который сочетает изучение национального достояния страны и ретроспективный анализ событий прошлого, становится все более популярным как среди отечественных, так и среди иностранных туристов.

В современных условиях культурный туризм в России переживает подъем и демонстрирует рост. Это подтверждается рядом факторов и тенденций, зафиксированных в государственных инициативах. В стране реализуется «Стратегия развития туризма до 2035 года», которая включает специаль-

ные меры для развития культурно-познавательного туризма; реализуются национальные проекты, один из которых – «Туризм и гостеприимство», направленный на создание туристических кластеров и создание инфраструктуры [6]. Введенные западными странами санкции против России также способствовали развитию внутреннего туризма.

Культурный туризм присутствует как во въездном, так и в выездном туризме. Российские туристы имеют свои особенности в поведении за пределами страны, которые проявляются в поведении и манерах. Иностранцы обращают внимание на чрезмерную серьезность путешественников из России, их сосредоточенность и редкие улыбки. Следует признать, что на редкую улыбчивость россиян обратил внимание и американский писатель Дж. Стейнбек, автор знаменитого романа «Гроздь гнева», совершивший в 1947 году путешествие по СССР (Ленинград, Москва, Киев, Сталинград и Грузия) и написавший по возвращении на родину свой знаменитый «Русский дневник» [11]. Согласно опросам общественного мнения, публикациям масс медиа, оценкам зарубежных экспертов, специализирующихся в области туризма, отличительные особенности российских туристов – девиантное поведение в отелях, зонах отдыха, общественных местах, конфликтогенность, недоверчивость, подозрительность, низкий уровень знания иностранного языка. Как нам видится, в приведенных оценках и характеристиках явно прослеживается тенденциозность и складывающаяся на протяжении веков нелюбовь к русским. Обращает на себя внимание следующее: формирование негативного имиджа России и ее граждан – как в прошлом, так и сегодня – была и остается излюбленной темой представителей общественности Старого Света. Сошлемся лишь на один источник – книгу французского путешественника маркиза Астольф де Кюстина «Россия в 1839 году», который сравнивал русских с дикарями, которые «пока не могут считаться людьми цивилизованными» [5]. Что касается утверждения о трудностях россиян со знанием иностранных языков, то с такой оценкой трудно не согласиться. Создание нелюбезного образа российского туриста, а в некоторых случаях – искусственное нагнетание русофобских настроений, по-прежнему востребовано на Западе.

Отечественные и зарубежные исследователи неоднозначно оценивают потенциал, которым располагает Россия в сфере туризма. Наибольший интерес у иностранных путешественников вызывают такие направления, как культурно-познавательный туризм (туристический маршрут «Золотое кольцо России»; межрегиональный туристический маршрут «Серебряное ожерелье России»); этнографические туры; Арктический туризм (Республика Саха (Якутия), Мурманск); экологические туры; гастрономические туры (Москва, Санкт-Петербург, Казань, Краснодарский край). Полагаем, что, принимая во внимание территориальные пространства страны и ее ресурсы, необходимо расширение географии туризма, его продвижение в новые

регионы. Повышение уровня культуры туризма будет возможным лишь при условии минимизации различий между центром и периферией. Сегодня ряд российских городов – Москва, Санкт-Петербург, Казань, Екатеринбург, Краснодар – развиваются как туристические мегаполисы. В то же время множество исторических мест, в первую очередь, малые города России, располагающие уникальным культурным и духовным наследием, остаются на обочине туристических маршрутов. Убеждены, что создающиеся сегодня в ряде регионов страны культурно-туристические кластеры будут способствовать возрождению малых городов и повышению уровня культурного туризма в России.

Обращает на себя внимание тот факт, что в учебной и просветительской литературе по туристической тематике превалирует позитивный контент. Между тем в сфере туризма существует немало проблем, которые требуют своего решения. Как нам видится, научное сообщество неохотно берется за разработку проблемных тем. В процессе работы над статьей автор совершил поездки, а затем провел анализ отзывов, комментариев и пожеланий туристов, размещенных на сайтах следующих популярных туристических объектов и направлений: Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В. Д. Поленова, Тарусский музей семьи Цветаевых, Государственный мемориальный и природный заповедник Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», Государственное автономное учреждение культуры Московской области «Объединенный мемориально-художественный заповедник Усадьба «Мураново» имени Ф. И. Тютчева и народных художественных промыслов «Усадьба Лукутиных», Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный художественный музей-заповедник, Усадьба Середниково, связанная с именем М. Ю. Лермонтова в Московской области. Значительная часть путешественников указывает на несовершенство транспортных логистических направлений: железнодорожный и автомобильный транспорт ограничены в своих возможностях кратчайшим путем доставить туриста до объекта; в ряде случаев посетитель часть пути вынужден преодолевать пешим ходом; вызывает неприятие у туристов неприглядный вид прилегающих к восстановленным памятникам архитектуры строений; высокие цены на легкий ланч в точках питания на туристических объектах; стихийные рынки в непосредственной близости от исторических мест, ориентированные на продажу даров природы, а не сувениров местных мастеров; существующие барьеры для осмотра экспозиции индивидуальными посетителями и так далее. Приведенный анализ демонстрирует, что инфраструктура и сервисное обслуживание на известных в стране и за рубежом туристических маршрутах не свидетельствуют о высоком уровне культуры.

Как нам представляется, политические трансформации в начале 1990-х годов в России не привели к кардинальным изменениям содержания тури-

стской среды в стране, в первую очередь в сфере культурно-исторического наследия. Полагаем, что ее декоммунизация, под которой подразумевается комплекс конкретных мер и процессов, связанных с переосмыслением и изменением восприятия советского периода в контексте туризма и адаптации инфраструктуры к современным условиям, протекает замедленно. Ряд общественно-политических деятелей и представителей масс-медиа заявляют о чрезмерно избыточном количестве памятников Ленину. В настоящее время в России насчитывается около 100 тысяч памятных знаков основателю советского государства – от высокохудожественных монументальных памятников до изваяний и мемориальных досок, не представляющих художественной и исторической ценности [6]. При этом следует учесть, что в общественном сознании россиян сформировалось к Ленину неоднозначное отношение. В апреле 2026 года Всероссийский центр изучения общественного мнения (ВЦИОМ) провел опрос об отношении российских граждан к личности Ленина, согласно которому у 64 процентов россиян основатель советского государства вызывает симпатию, у 20 процентов – неприязнь; 40 процентов респондентов считают, что он принес России больше пользы, тогда как 18 процентов придерживаются противоположной позиции [8].

Трудно назвать бесспорным подход, когда на сравнительно коротком отрезке пешеходной зоны Азова (Ростовская область), одного из древнейших городов России, соседствуют два памятника Ленину. Не менее глубокое противоречие между прошлым и настоящим представляет собой нахождение памятника Ленину в непосредственной близости от главного входа Свято-Троицкой Сергиевой лавры. Установленный 7 ноября 1925 года памятник вождю есть, по оценке исследователя Н. Д. Савельева, «акт символического противостояния христианской вере, осуществленный доминирующей идеологией» [9]. Между тем проблематично согласиться с автором, что «современная рецепция памятника <...> становится точкой конвергенции различных исторических нарративов» [9]. Полагаем, вряд ли может быть единым или слиянием двух противоположных начал – святыни Русской Православной Церкви в облике Лавры и символа изжившей себя политической системы, причинившей христианству в России невосполнимый урон.

Поучительный в данном контексте зарубежный опыт. Для части населения Франции Наполеон является национальным героем. Значительная часть респондентов оценивает его государственную деятельность положительно, другая – негативно. Франция чтит память о своем политическом деятеле. В стране существуют наполеоновские общества, функционирует несколько музеев Наполеона. Туристические фирмы предлагают «наполеоновские» маршруты по местам военных походов великого полководца. Однако французы не обожествляют противоречивую личность своего прошлого правителя. Во Франции в честь Наполеона в ряде городов (Руан, Аяччо и Париж) установлены три памятника. В стране нет улиц, названных его именем.

Между тем следует признать, что в Париже имеется улица Рю – де – ля Пэ (улица Мира – С. Б.), которая при Наполеоне, имевшего титул императора, носила его имя.

Заслуживает рассмотрения вопрос, как увековечена историческая память о премьер-министре Великобритании У. Черчилле, который считается выдающимся деятелем, внесшим значительный вклад в историю страны. Однако его статус национального героя вызывает неоднозначные оценки среди населения. Британцы чтут его память. В Лондоне на Парламентской площади установлена бронзовая статуя всемирно известного политика. В британской столице действует мемориальный музей – бункер Черчилля, посвященный жизни и деятельности государственного лидера. Учреждены мемориальные фонды У. Черчилля (Winston Churchill Memorial Trust (WCMT) – англ., С. Б.) – три независимых, но связанных между собой фонда, базирующихся в Великобритании, Австралии и Новой Зеландии путем сочетания общественной подписки и правительственных взносов. В Великобритании учреждена «Медаль войны 1939–1945», названная в честь У. Черчилля, а также «Премия У. Черчилля за лидерство» (Sir Winston Churchill Leadership Award – англ., С. Б.), которая присуждается «за героизм и патриотизм» в лице Великобритании.

Представляет интерес китайская практика. С 1967 по 1969 год в период «культурной революции» в Китае было воздвигнуто более двух тысяч памятников Мао Цзэду. Сегодня в Поднебесной количество уличных монументов в честь основоположника современного китайского государства около 180. В Пекине сооружен мавзолей вождя страны. Примечательно, что туристов из Китая, посещающих Москву, также привлекает мавзолей Ленина.

Другая необходимость – устранение коммунистической топонимики. В России насчитывается около 1,5 тысяч улиц в честь К. Маркса, город Маркс (Саратовская область) и несколько населенных пунктов с названиями, связанными с его именем. В память о Ф. Энгельсе более 450 улиц, проспектов и площадей носят его имя (в Саратовской области есть город Энгельс). Более чем в сорока городах присутствуют улицы К. Цеткин, около двухсот – улицы, названные в честь Р. Люксембург в наших городах, среди которых – Москва, Саратов, Томск, Тюмень и другие. Декоммунизация предполагает также нейтрализацию идеологических компонентов в туристических продуктах. Разработка туристических маршрутов, услуг, размещения, экскурсионных программ, которые не связаны с конкретными идеологическими установками, призваны способствовать созданию более универсальной и привлекательной среды для туристов.

В России существует асимметрия между бесчисленным множеством памятников, воздвигнутых в советские годы в честь государственных деятелей, революционеров, и крайне ограниченным числом объектов истории и культуры, которые отражали бы прошлое страны и ее народа. Тем самым

турист – как внутренний, так и иностранный – получает неполную информацию об истории России, в том числе о ее трагическом прошлом. Ряд авторитетных российских общественно-политических деятелей, известных ученых-обществоведов отмечают, что в стране установлено крайне ограниченное число памятников, посвященных увековечиванию памяти о Первой мировой войне. Причем важно не забывать, что по приблизительным подсчетам исследователей, потери России в Первой мировой войне составили свыше 2 млн погибших на фронтах и свыше 3 млн пленных; потери гражданского населения превысили 1 млн человек. В XX столетии в бывшем СССР было три больших голода: в 1921–1922 годах, в 1932–1933 годах и в 1946 году, жертвами которых стали миллионы граждан. Однако в России практически нет мемориальных знаков в память о них.

Познавательная функция культурного туризма заключается в формировании у путешественника целостного представления о стране, народе, эпохе. Избыточное количество памятников, символизирующих советскую систему, формирует у туриста негативный имидж и тенденциозные представления о России. В статье III Хартии туризма 1985 года – программном документе, одобренном резолюцией на VI сессии Генеральной ассамблеи Всемирной туристской организации (ВТО), зафиксировано обязательство всех государств, членов организации (в том числе России, как правопреемницы СССР – С. Б.) «защищать в интересах настоящего и будущих поколений туристскую среду, которая, включая в себя человека, природу, общественные отношения и культуру, является достоянием всего человечества» [13]. В изданных в России туристических путеводителях не находит отражения тема, связанная с массовыми политическими репрессиями 30-х годов прошлого столетия. С 1937 по 1938 год на Бутовском полигоне было расстреляно 20765 человек, а в Коммунарке с 1937 по 1941 год – от 10 до 14 тысяч человек. Однако для подавляющего большинства российских и зарубежных туристов эти сведения остаются малоизвестными. Исторические памятники «Бутовский полигон» и Спецобъект «Коммунарка» не значатся в туристических маршрутах Москвы и Московской области. Оба объекта объявлены историческими памятниками местного значения, вследствие чего в основном их посетителями являются участники паломнических и светских групп.

В современной России существует тенденция к установке памятников и мемориальных символов лидерам Белого движения. В 2016 году в Керчи был открыт памятник одному из его руководителей – барону П. Н. Врангелю. Процесс формирования туристской среды в России сталкивается с прецедентами, которые требуют поиска нестандартных подходов или адаптации существующих методов к современным реалиям. Примером может служить противоречивая ситуация, которая сложилась с памятными объектами в Иркутске, связанными с именем другого деятеля Белого движения – А. В. Колчаком. В 2004 году в Иркутске возле Знаменского монастыря, на территории,

принадлежащей частному лицу, Колчаку был установлен памятник, который вызвал среди общественности неоднозначную реакцию. В 2018 году в Кировском районном суде Иркутска было оглашено решение по коллективному иску группы граждан, требовавших сноса памятника адмиралу. В иске о сносе памятника было отказано. Другим мемориалом в память о Колчаке является доска, установленная на стене особняка Батюшкиных, служившего в годы Гражданской войны резиденцией «Верховного правителя России». Оба объекта пользуются популярностью среди жителей города и туристов. Формирующаяся в Иркутске туристическая среда фактически прославляет военного преступника. В 1999 году определением Военного суда Забайкальского военного округа А. В. Колчак признан военным преступником и реабилитации не подлежит. В 2001 году Военная коллегия Верховного суда Российской Федерации оставила определение Военного суда Забайкальского военного округа без изменения. Как нам видится, возникшую коллизию призван разрешить опрос, посвященный отношению жителей Иркутска к обоим мемориальным объектам. В России уже проводился ряд социологических опросов, посвященных вопросам сохранения и сноса памятников: в Москве (2012 и 2017 годы), исследования в Воронежской области (2022 г.), опрос в Нижнем Новгороде (2022 год), Всероссийский опрос ВЦИОМ (2014 год). Поучителен зарубежный опыт, в частности, Швейцарии, которую нередко называют «страной референдумов», что связано с особенностями ее политической системы. Референдум в Швейцарской Конфедерации играет решающую роль в общественной жизни как форма волеизъявления граждан и как инструмент прямой демократии. С уверенностью можно предположить, что проведение референдумов позволяет выявить отношение граждан к историческому прошлому страны, лучше понимать суть проблемы, а также способствует формированию осознанной гражданской позиции. Упорядочение туристических объектов будет благоприятствовать также повышению уровня культурного туризма в России.

В соответствии с российским законодательством, разрешение на установку памятника выдается федеральным органом объектов культурного наследия (для отдельных объектов федерального значения, перечень которых утверждается Правительством Российской Федерации); региональным или муниципальным органом в зависимости от уровня объекта (федеральным, региональным, местным). Принимая решение по такому вопросу, как установка памятника или размещение символа (мемориальная доска или барельеф) в память об известном деятеле или историческом событии, считаем также обязательным проведение научно-экспертной оценки личности или события, которая призвана выявить методологическую правильность и эмпирическую состоятельность инициативы.

По нашему убеждению, в сфере дальнейшего совершенствования туристической среды следует избегать повторения допущенного просчета при

установке в 2016 году мемориальной доски финскому маршалу К. Маннергейму на фасаде здания Военной академии материально-технического обеспечения в Санкт-Петербурге. В годы Второй мировой войны К. Маннергейм был главнокомандующим финской армии, которая участвовала в блокаде Ленинграда. Он имел также контакты с Гитлером. Российское военно-историческое общество (РВИО), организовавшее установку мемориала, не согласовало ее с соответствующими органами законодательной и исполнительной власти города. Размещение доски вызвало протест части общественности Санкт-Петербурга. За четыре месяца своего существования доска неоднократно подвергалась актам вандализма, а затем была демонтирована.

В заключение полагаем целесообразным сделать некоторые выводы. Развитие внутреннего туризма в России находится в прямой зависимости от совершенствования туристской среды и сферы сервисного обслуживания. В условиях возрастающих запросов путешественников на качественный туристический продукт эти направления призваны стать приоритетными в отрасли. Неменьшей по значимости задачей является необходимость формирования в общенациональном масштабе, а в туристической отрасли – в первую очередь – имиджа России как духовно и культурно богатой страны, в противовес тем догмам и домыслам, в мире которых живет сегодня западный мир. Гостеприимство, глубоко укоренившееся в сознание россиян, в культуру страны, в ее обычаи и традиции, должно стать символом российского государства.

Список литературы

1. Бочковар А. С., Тарасенко В. Н., Оришев А. Б. Социальная сущность культурного туризма. Москва, 2021. 100 с.
2. Бурдовская Е. Ю., Савастенко Р. А. Культура как новый ресурс экономики в развитии туризма / Средства массовой коммуникации в многополярном мире: проблемы и перспективы. Материалы V Всероссийской научно – практической конференции (Москва, 5 ноября 2014 г.). Москва, 2014. С. 172–174.
3. Киселев заявил о «зашкаливающем» количестве памятников Ленину в России URL: <http://news.rambler.ru/community/44085232-kiselev-zayavil-o-zashkalivayuschem-kolichestve-pamyatnikov-leninu-v-rossii/>
4. Королев Д. С. Культурология туризма // Аналитика культурологии. 2012, № 3. С. 60–66.
5. Кюстин А. де. Россия в 1839 году: в 2 кн. Санкт-Петербург: Крига, 2008. 1775 с.
6. Об утверждении государственной программы Российской Федерации “Развитие туризма”. Постановление Правительства Российской Федерации от 24 декабря 2021 года. № 2439. URL: <http://government.ru/docs/all/138661/>

7. *Путрик Ю. С., Соловьев А. В.* Использование объектов культурного наследия в сфере туризма как средства укрепления цивилизационной идентичности российских регионов. Москва: Институт наследия, 2024. 309 с.
8. Россияне рассказали о своем отношении к личности Ленина. URL: <http://rbc.ru/society/22/04/202669e8b6569a794735dea9446f1>
9. *Савельев Н. Д.* «Ангел истории» у врат обители: памятник Ленину как «диалектический образ» философии Бенямина URL: <http://bogoslov.ru/materials/article/angel-istorii-u-vrat-obiteli-pamyatnik-leninu-kak-dialekticheskii-obraz-filosofii-benyamina>
10. Стало известно, сколько российских студентов хорошо владеют английским URL: <http://skillbox.ru/media/education/stalo-izvestno-skolko-rossiyskikh-studentov-khorosho-vladeyut-angliyskim/>
11. *Стейнбек Дж.* Русский дневник. Москва: Эксмо, 2017. 320 с.
12. *Фролова Е. В., Кабанова Е. Е., Медведева Н. В.* Культурно-познавательный туризм в России: потребности, стереотипы и технологии развития. Тамбов: Принт-Сервис, 2017. 177 с.
13. Хартия туризма. Одобрена резолюцией I VI сессии Генеральной ассамблеи Всемирной туристской Организации 22 сентября 1985 года. URL: <https://docs.cntd.ru/document/901756802>
14. *Шульгина О. В., Шульгина Д. П.* Историческая география туризма и культурное наследие России. Москва: Московский городской педагогический университет, 2018. 156 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОГО СЕКТОРА ЭКОНОМИКИ РОССИИ И КИТАЯ

УДК 338.467.6:069

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-16-37>

Светлана Александровна ЗАЙЦЕВА,

кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: sveta_gallery@mail.ru

Икэ ЦЗИНЬ,

аспирант, кафедра культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: 784380924@qq.com

Аннотация. В статье рассматриваются подходы к выстраиванию инфраструктуры креативной экономики, развитию культурных и креативных индустрий России и Китая. Выстраивание взаимовыгодного сотрудничества между разными людьми, между сообществами, возможно при наличии общих целей. Цель – развитие креативных и культурных индустрий, реализуемая представителями «креативного класса» с учетом политической и экономической составляющих. Внимание уделяется определению кодов креативных и культурных индустрий в России и в Китае, связанных с креативными и культурными индустриями в музеях в условиях становления цифровой экономики. Анализ креативных и культурных индустрий проводится через исследование культурных и креативных индустрий России и Китая, прямо или косвенно реализуемых в музейной деятельности. В ходе работы исследуется деятельность конкретных организаций, реализация которой позволяет рассматривать музеи как место выстраивания культурных и креативных практик, ценных для развития креативной экономики (Россия, Китай) и реальных секторов экономики (Китай) на основе творчества и сотворчества.

Ключевые слова: институт, перечень креативных индустрий и культурных индустрий, Общероссийский классификатор видов экономической деятельности (ОКВЭД), музей, цифровизация, искусственный интеллект, авторское право.

Для цитирования: Зайцева С. А., Цзинь Икэ Трансформация музейной деятельности в контексте развития креативного сектора экономики России и Китая // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 16–37. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-16-37>

THE TRANSFORMATION OF MUSEUM ACTIVITIES IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE CREATIVE ECONOMY SECTOR IN RUSSIA AND CHINA

Svetlana A. Zaitseva,

CSc in Philosophy, Associate Professor
at the Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: sveta_gallery@mail.ru

Yike Jin,

Postgraduate Student
at the Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: 784380924@qq.com

Abstract. This article examines approaches to building creative economy infrastructure and developing cultural and creative industries in Russia and China. Mutually beneficial cooperation between different people and communities is possible with shared goals. The goal is to develop creative and cultural industries, implemented by representatives of the “creative class,” taking into account political and economic factors. Attention is paid to defining creative and cultural industry codes in Russia and China, related to creative and cultural industries in museums in the context of the emergence of a digital economy. The analysis of creative and cultural industries is conducted through a study of cultural and creative industries in Russia and China, directly or indirectly implemented in museum activities. The work examines the activities of specific organizations, the implementation of which allows us to consider museums as a place for developing cultural and creative practices valuable for the development of the creative economy (Russia, China) and real sectors of the economy (China) based on creativity and co-creation.

Keywords: institute, list of creative and cultural industries, All-Russian Classifier of Types of Economic Activities (OKVED), museum, digitalization, artificial intelligence, copyright.

For citation: Zaitseva S. A., Jin Yike. The Transformation of Museum Activities in the Context of the Development of the Creative Economy Sector in Russia and China. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 16–37. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-16-37>

На концептуальном уровне определение «культурно-креативная индустрия», предложенное Всемирной организацией интеллектуальной собственности, является одним из основополагающих ориентиров для институционализации креативного сектора экономики как в России, так и в Китае. Классификация отраслей, защита интеллектуальной собственности и приоритетные направления государственной политики в обеих странах составляют основные элементы регулирования креативной экономики.

Как и во всем мире, в России и в Китае процесс институционализации креативных и культурных индустрий связан с освоением опыта Великобритании, где впервые на государственном уровне были приняты соответствующие решения, стимулирующие развитие креативного сектора экономики [7, с. 35–48]. В мировой практике, а именно ЮНЕСКО, эксперты используют понятие «кре-

ативные индустрии». В странах Европейского союза, а также в Китае, применяется термин «культурные и креативные индустрии» (cultural and creative industries), во Всемирной организации интеллектуальной собственности (WIPO//ВОИС) – «охраняемые индустрии» (copyright industries). Также используются понятия культурные индустрии, креативные индустрии [32, с. 113–123].

Один из ведущих экспертов в области креативной экономики Джон Хокинз утверждает: «У людей могут быть разногласия по самым фундаментальным вопросам – нравственности, социального поведения, секса, политики, но изначальная важность творчества как порождающей силы признается большинством культур и религий. Считается, что творчество оживляет и делает особенным то, что в ином случае было бы рутинной и повторением» [20, с. 256]. С утверждением автора невозможно не согласиться: творчество действительно становится одной из значимых констант, объединяющим фактором культурного многообразия современного общества. Сотрудничество, основанное на творчестве, становится обуславливающим фактором взаимодействия представителей различных отраслей креативной экономики. Творческое производство именно в области культуры, основанное на балансе общественного и частного блага, становится объединяющим началом как на международном, так и на страновом уровне. Таким образом, для выстраивания консолидированных действий необходимо учитывать культурное своеобразие и специфику становления культурных и креативных индустрий в разных странах, с одной стороны, и находить общие точки для совместной деятельности с учетом культурного многообразия, с другой. С точки зрения одного из основателей школы человеческих отношений в менеджменте Питера Друкера, «все компоненты системы должны работать по-своему, быть эффективными в соответствии со своей собственной логикой и согласно принятым у себя нормам поведения. Но вместе с тем они должны стремиться к достижению общей цели. Каждый компонент должен принять и исполнять собственную роль. Этого можно достичь только благодаря прямым и гибким отношениям между людьми или группами людей, в которых личные связи и взаимное доверие устраняют значительные расхождения в поведении, точках зрения и в том, что считается правильным и ошибочным» [6, с. 592]. Утверждения Хокинза и Друкера позволяют предположить возможность выстраивания взаимовыгодного сотрудничества между разными людьми, сообществами, объединенными общими целями. В нашем случае – это цель развития креативных и культурных индустрий, реализуемая творческими людьми или, по определению ведущего эксперта в области креативной экономики Ричарда Флориды, представителями «креативного класса»: «Им известна разница между правильным и ошибочным компромиссом» [20, с. 402]. Для достижения компромисса необходимо определить параметры, которые обуславливают работу креативной экономики в России и Китае.

Изучение системообразующих элементов креативного и культурного секторов экономики позволяет конкретизировать подходы к деятельности, связанной с творчеством, с развитием определенных креативных и культурных индустрий для выстраивания взаимовыгодного сотрудничества.

Если в российском законодательстве закреплено понятие «креативные (творческие) индустрии» [12], то в Китае практикуется использование понятий *креативные* и *культурные* индустрии. В Китае до настоящего времени отсутствует единый специальный закон, регулирующий культурные и креативные индустрии, однако действуют правовые и административные нормы закрепленные в законодательстве о культуре, авторском праве и системе отраслевой политики, а также ведомственного регулирования. С одной стороны, это создает относительно гибкое институциональное пространство, с другой – приводит к воздействию множества административных и отраслевых норм, формирующих систему ограничений. Расхождения на уровне используемых понятий могут быть редуцированы при более внимательном рассмотрении различных аспектов деятельности в конкретной институции.

В статье внимание уделяется определению кодов креативных и культурных индустрий в России и в Китае, связанных с креативными и культурными индустриями в музеях в условиях становления цифровой экономики.

Первый перечень креативных индустрий был представлен в документе «Картографирование креативных индустрий» Великобритании Департамента культуры, СМИ и спорта в 1998 году (Creative Industries Mapping Document). В группу креативных индустрий включены: реклама, маркетинг, архитектура, ремесла, дизайн, кинематограф, ТВ, видео, радио, фотография, IT, компьютерные услуги, издательская деятельность, библиотеки, музыка, исполнительное и изобразительное искусство, а также галереи и музеи [32].

В справочнике «Творческие (креативные) индустрии», изданном при поддержке Президентского фонда культурных инициатив [19], указано, что само понятие творческих (креативных) индустрий отличается «от страны к стране» и связано с региональной и национальной спецификой, а также отсутствуют единые критерии распознавания компаний и отнесения их к креативному сегменту экономики. В справочнике предложен перечень креативных индустрий, распределенный по следующим группам: реклама и маркетинг; архитектура; ремесла; дизайн, графический дизайн и мода; кино, телевидение, видео, радиовещание и фотография; информационные технологии, программное обеспечение и компьютерные услуги; издательская деятельность; музеи, галереи и библиотеки; музыка, исполнительские и визуальные искусства. Также указано, что дополнительно рассматривается индустрия компьютерных игр [19, с. 22].

Есть свои особенности в подходах к распределению креативных и культурных индустрий в России и в Китае, требующие уточнения.

Федеральный закон от 08.08.2024 N 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации» (далее Закон) определяет креативные индустрии как отдельный сектор экономики, а также предусматривает государственную поддержку через субсидии и гранты. Перечень индустрий, указанный в Законе, включает четыре блока, где представлены более детально направления деятельности и институты, их реализующие. К первому блоку относятся «индустрии, основанные на историко-культурном наследии», по закону непосредственно связанные в том числе с музейными коллекциями, предметами, зданиями.

Ко второму блоку относятся индустрии, «основанные на произведениях литературы и искусства (включая <... > аудиовизуальные произведения, произведения изобразительного искусства, фотографические произведения и другие произведения), результаты издательской деятельности, результаты исполнительской деятельности <...> и фонограммах». Связь с музеями также считается – как непосредственная, так и опосредованная. Так, в Москве ежегодно проводится книжный фестиваль «Красная Площадь», где представлена и «Музейная линия». С 4-го по 7-е июня 2026 года прошел XII книжный фестиваль «Красная площадь», приуроченный ко дню рождения А. С. Пушкина и Дню русского языка. На площадке «Музейная линия»¹ были представлены издания Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Музея русского импрессионизма. На площадке «Нон-фикшн» выступил с лекцией «Тайны шелкового пути. Беседы о восточной коллекции Эрмитажа» директор Государственного Эрмитажа Михаил Пиотровский. Там же выступил заместитель директора Государственного музея М. А. Булгакова Иван Назаров с презентацией путеводителя «Адреса Михаила Булгакова». То есть на рынке книжной культуры музеи выступают непосредственными участниками, производящими собственную продукцию.

К третьему блоку относятся «индустрии, основанные на информационно-телекоммуникационных технологиях», включающие обработку данных и разработку программного обеспечения, в том числе с использованием технологий виртуальной и дополненной реальности, создание компьютерных игр и видеоигр, деятельность по созданию и распространению информации, рекламную деятельность, деятельность аудиовизуального сервиса, создание и использование иных результатов интеллектуальной деятельности, предназначенных для использования в информационно-телекоммуникационных сетях (в том числе в информационно-телекоммуникационной сети «Интернет» для распространения в средствах массовой информации), деятельность средств массовой информации, деятельность в сфере связей с обществен-

¹ В Москве завершил работу XII Книжный фестиваль «Красная площадь». URL: <https://bookfestival.ru/#rec2303818991>

ностью. Индустрии блока относятся к деятельности музеев безусловно. В каждом музее сегодня ведется деятельность в сфере связей с общественностью и рекламная деятельность, во многих музеях используются технологии виртуальной и дополнительной реальности. На официальном портале, курируемом Министерством культуры РФ «Культура.РФ», в разделе «Видеоэкскурсии» собраны сотни экскурсий по галереям и музеям России².

К четвертому блоку относятся «индустрии, основанные на прикладном творчестве (включая создание и производство одежды, аксессуаров, декоративно-прикладное и сценографическое искусство, дизайн, архитектуру, гастрономию)» [11]. Помимо специализированных музеев, а также экспозиций дизайна, декоративно-прикладного искусства, архитектуры, достоин внимания первый «живой» музей с открытым производством «Музей исчезнувшего вкуса» или «Музей пастилы», который спроектировали Наталья Никитина и Елена Дмитриева. По мнению Н. Ю. Самойленко, одного из ведущих экспертов музейного дела, «две эти прекрасные женщины сумели буквально на пустом месте создать центр притяжения для всех, кто любит провинциальную Россию» [10, с.1].

Очевидно, что представленные индустрии в четырех блоках либо прямо, либо косвенно относятся к музейному делу или реализуются в музеях.

Перечень индустрий, указанный в Законе, уточняется в приказе Минэкономразвития России от 23.04.2025 N 266 «Об утверждении перечня видов экономической деятельности в сфере креативных (творческих) индустрий на основе Общероссийского классификатора видов экономической деятельности» (Зарегистрировано в Минюсте России 26.05.2025 N 82331, далее Перечень, ОКВЭД). В перечень входят: народные художественные промыслы и ремесла, Арт-индустрия, Культурное наследие, Отдых и развлечение, Мода (включая ювелирное дело), Книжное дело, Исполнительские искусства, Кино, телевизионные программы и фильмы, Программное обеспечение, Видеоигры, Медиа и СМИ, Реклама и пиар, Дизайн, Архитектура и урбанистика, Гастрономия, Музыка [13].

Очевидны некоторые расхождения в определении направлений деятельности в креативном секторе в Законе и в Перечне. Например, в Законе нет прямого указания на художественные промыслы и ремесла, отдых и развлечения, урбанистику, что указано в Перечне. В Перечне видов экономической деятельности в сфере креативных индустрий представлен более релевантный список в соответствии с кодами ОКВЭД с расшифровкой, что важно для понимания, какая именно деятельность может относиться к креативным индустриям. Детализация в рассмотрении перечня принципиально важна при определении направлений музейной деятельности, в которой аккумулируются самые разные практики, в зависимости от целей развития

² Культура РФ. Раздел «Видеоэкскурсии». URL: <https://www.culture.ru/live/archive/type-excursion>

как самого музейного дела, развития смежных креативных индустрий, так и страны, конкретной территории.

В Законе есть указание на информационно-коммуникационные сети, в том числе и в «Интернет», но нет прямого указания на телевизионные программы, что указано в Перечне. В Законе указаны как компьютерные, так и видеоигры, в Перечне указано: «Производство компьютерных игр» с соответствующим ОКВЭД 58.21 – «издание компьютерных игр» [14]. Для России на сегодняшний день именно производство видеоигр является одной из наиболее успешно развиваемой индустрии в России, обладающей высоким экспортным потенциалом. Так, в 2025 году вышло довольно много отечественных видеоигр с тиражами свыше 500 тысяч копий: «Эксперт игровой индустрии Дмитрий Круглов подчеркнул, что в мире оформился тренд на популярность российских игр» [3].

Ведущие эксперты в музейной деятельности Н. Никишин, А. Лебедев указали: «Благодаря компьютерным сетям, музеи могут получить некоторые дополнительные преимущества, например, на рынке туристических услуг. Если они научатся действовать согласованно со смежными субъектами рынка (другими музеями, предприятиями туристской инфраструктуры, туристскими агентствами и т. п.) и формировать с ними не конкурентные, а союзнические отношения. Это позволит каждому из партнеров использовать возможности, которые никому из них по отдельности недоступны» [11, с.13].

Приоритетные направления в области творческих индустрий в России определены исходя из экономической цели достичь шести процентов в валовом внутреннем производстве к 2030 году, а также исходя из претензии продвижения брендов на международные рынки. К приоритетным относятся следующие направления: мода, кино, дизайн, народные художественные промыслы, исполнительские индустрии, арт-индустрии, музыкальная индустрия, а также IT и цифровые технологии, в том числе видеоигры. При более внимательном прочтении направлений очевидно, что IT и цифровые технологии являются обуславливающими развитие и других направлений. Также очевидно, что приоритетные направления развиваются и через музейную и галерейную деятельность³.

Значимость освоения IT и цифровых технологий, в том числе геймификация в музеях, будет рассмотрена далее более подробно.

Одним из аспектов развития креативных индустрий является защита авторских прав. Обратимся к Гражданскому Кодексу Российской Федерации, где предусмотрены соответствующие статьи, защищающие «творческие объекты» [5]. Именно авторское право и право на интеллектуальную собственность позволяет решать ключевые проблемы, связанные с развитием креативного сектора экономики.

³ Рассмотрение микширования границ музейной и галерейной деятельности, классификации, типов и масштабов деятельности выходит за рамки данного исследования.

Защищаются произведения литературы, искусства, музыки, науки, программ для ЭВМ и другие от момента их создания, независимо от регистрации. В части 4 представлены следующие статьи: Статья 1225 определяет объекты авторских прав (произведения науки, литературы, искусства, программы для ЭВМ); Статья 1259 гласит, что авторские права возникают с момента создания произведения в объективной форме (текст, рисунок, видео) и не требуют регистрации; Статья 1281 устанавливает срок действия исключительного права (жизнь автора + 70 лет), после чего произведение переходит в общественное достояние [5].

В России обуславливающим фактором для определения места и роли IT и цифровых технологий, в том числе в музейной деятельности, являются Национальный проект «Цифровая экономика»⁴, а также – Федеральный проект «Цифровая культура» Национального проекта «Культура»⁵, реализованные в период 2019–2024 годы.

Дискуссия о роли цифровых технологий в музейной деятельности в России довольно часто сводится к противопоставлению: «сохранить аутентичность или полностью погрузиться в виртуальное пространство» [9]. Хотя очевидно, что одно не исключает другого. Цифровизация музеев обеспечивает доступность самого учреждения и его экспозиций (виртуальные экспозиции, гиды по залам), иммерсивность (в том числе проекции и 3D-реконструкции), геймификацию (интерактивные сценарии, квесты, симуляторы), сохранение артефактов (возможность оцифровки экспозиции, возможность взаимодействия посетителя с цифровой копией). Сегодня очевидна польза гибридной модели, где традиционные форматы дополняются мультимедийностью, что скорее подчеркивает значимость культурных и исторических объектов: «Идеально проведенная цифровизация музея – та, которая не отвлекает внимание посетителя от культурного объекта или исторического пространства. Посетитель запоминает их, а не голограмму. А музей будущего – там, где прошлое встречается с технологиями, не теряя души» [9].

Из опроса руководителей и сотрудников музеев, вовлеченных в работу по созданию, продвижению и использованию цифровых продуктов, проведенного Лабораторией управления культурой и туризмом (*бывшая Лаборатория экономики культуры*) Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» в Санкт-Петербурге совместно с российским отделением Международного союза музеев (ИКОМ Россия), следует: «Именно «клиентоцентричность» становится в последние годы одной из основных целей работы музеев. Одним из направлений цифровизации музейной деятельности является создание различных цифровых

⁴ Цифровая экономика. URL: <https://xn-80aapampemcchfmo7a3c9ehj.xn--p1ai/projects/tsifrovaya-ekonomika/>

⁵ Цифровая культура. URL: https://xn-80aapampemcchfmo7a3c9ehj.xn--p1ai/projects/kultura/tsifrovaya_kultura/

музейных продуктов и сервисов, направленных на взаимодействие с посетителями музея» [17].

Уделяется особое внимание развитию искусственного интеллекта (далее ИИ) как драйвера современных креативных индустрий, обуславливающего будущее развитие креативных индустрий. Среди возможностей использования ИИ в креативной индустрии России один из ведущих специалистов Владислав Крейнин выделил следующее: «создание сервисов и продуктов, которые способны прототипно доводить наработку до индустриального уровня, чтобы в дальнейшем монетизировать» [4]. Таким образом, с одной стороны, профессиональное сообщество должно осваивать новый инструмент производства, а именно ИИ, с другой стороны, государство должно решить вопрос соблюдения авторских прав на материалы, созданные с использованием нейросетей. В этой связи осенью 2025 года в Госдуме приступили к обсуждению внесения необходимых поправок к статье 1259 Гражданского кодекса [8].

Важно учитывать то, что в Гражданском кодексе РФ не предусматривается охрана идей, концепций, методов. Сегодня в России производители креативного продукта по-разному относятся к заимствованиям их идей, концепций и методов. Однако уже есть пример, когда организация рассматривает тиражирование собственных идей, концепций и методов как одно из направлений собственной деятельности.

Одна из первых и ведущих организаций в области автоматизации деятельности музеев – созданная в 1996 году Ассоциация «Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии» (далее Ассоциация, АДИТ), которая объединяет профессионалов в области цифровых технологий в культуре. Основной вид деятельности Ассоциации, согласно Перечню – «Деятельность профессиональных членских организаций» (код по ОКВЭД2 94.12), не относится к креативным индустриям. Дополнительно организация осуществляет деятельность, которая либо прямо, либо косвенно относится к сфере креативных индустрий⁶. Ассоциация непосредственно связана с автономной некоммерческой организацией «Культурное наследие в цифровых технологиях. АДИТ-ПРЕМИЯ» (далее АДИТ-Премия), которая зарегистрирована в едином государственном реестре юридических лиц 23 года назад – 19-го июля 2002-го года. Основной вид деятельности организации – «Исследование конъюнктуры рынка» (код по ОКВЭД2 73.20.1), которая не относится к сфере креативных индустрий, но ее обуславливает [1]. АДИТ и АДИТ-Премия работают в сфере креативной экономики и реальных секторах экономики, продвигают идеи, подходы, методы, технологии, использование которых повышают качество работы музеев. Музеи же рас-

⁶ Сведения об Ассоциации «Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии» на сайте: URL: https://www.audit-it.ru/contragent/1027700565089_adit

считаются как организации, которые могут реализовывать различные направления работы, в том числе и не связанные напрямую с креативными индустриями, но влияющие на их развитие.

Ассоциация регулярно проводит конференции, семинары, на которых представляют наиболее значимые идеи, касающиеся автоматизации деятельности музеев, издает коллективные монографии по теме. Так, монография «Музей Будущего: информационный менеджмент», где собраны статьи ведущих экспертов в музейной деятельности, используемая в данной работе, издана в партнерстве с АДИТ. Ассоциация целенаправленно и последовательно продвигает идеи, методы, технологии, связанные с внедрением ИТ и цифровых технологий во все сферы музейной деятельности задолго до отнесения их к креативным индустриям. Начиная с 2021-го года на конференциях, проводимых ежегодно АДИТ, один из обсуждаемых вопросов в сфере культуры, касающихся непосредственно музейной деятельности – это использование искусственного интеллекта [2]. Работа с ИИ становится значимым критерием компетенции в различных сферах, в том числе и музейной деятельности, относится к креативным индустриям, указанным в третьем блоке Перечня – «индустрии, основанные на информационно-телекоммуникационных технологиях». На XXIX Ежегодной конференции АДИТ-2025 «Новые возможности музеев в цифровую эпоху. Трансформация базовых функций», которая проводилась в Музейном центре «Площадь Мира» в Красноярске, одна из тем – «Искусственный интеллект и прикладные музейные задачи»⁷.

Отдельно стоит рассмотреть коды, касающиеся непосредственно сферы туризма. Основным для сферы туризма является класс ОКВЭД-79 «Деятельность туристических агентств и прочих организаций, предоставляющих услуги в сфере туризма»⁸, относится к креативным индустриям частично. Конкретно к креативным индустриям, указанным в Перечне, относится только Деятельность самостоятельных экскурсоводов и гидов по предоставлению экскурсионных туристических услуг (79.90.22). При этом производство туристических продуктов с использованием культурного наследия, коммуникация – приоритетные направления развития креативного производства в музеях. Парадокс в том, что институционально туризм во многих регионах Российской Федерации непосредственно относится к профессиональной деятельности в сфере культуры. Например, в Московской, Новгородской, Ярославской, Калужской, Магаданской областях Министерства культуры и туризма координируют развитие туризма. На федеральном же уровне Министерство культуры Российской Федерации не имеет полномочий коор-

⁷ XXIX Ежегодная конференция АДИТ-2025: Красноярск новые возможности музеев в цифровую эпоху. Трансформация базовых функций. URL: <https://www.adit.ru/ru/adit-2025-map>

⁸ Центр регистрации и сопровождения бизнеса. URL: <https://www.regfile.ru/okved2.html>

динировать туризм. На федеральном уровне развитие туризма координирует Минэкономразвития РФ. То есть на федеральном уровне туризм не относится к профессиональной деятельности в сфере культуры.

Очевидна необходимость интеграции музейной деятельности с производствами, которые являются частью инфраструктуры индустрии туризма. Сама музейная деятельность обуславливает развитие индустрии туризма, в том числе информационные услуги, которые сегодня выстраиваются посредством использования IT и цифровых технологий. Музеи же активно взаимодействуют с туристическими агентствами, транспортными компаниями, гостиничными комплексами.

В отличие от России в Китае продолжается работа с тезаурусом, связанным с культурными и креативными индустриями. Объединяет Россию и Китай учет изменений в экономической инфраструктуре.

В Китае систематизирует все виды бизнеса «Национальный классификатор отраслей национальной экономики», присваивая им уникальные коды отраслевой классификации (GB/T 4754). В 2017 году на основании данного документа была выработана «Классификация культурных и смежных отраслей (2018) (№ 43 [2018]) с производной классификацией от GB/T 4754. Согласно указанному документу, культурные и связанные с ними отрасли определяются как совокупность видов производственной деятельности, направленных на создание культурных продуктов и культурно-связанных товаров и услуг для общества [27].

Классификация разделяет культурные и смежные индустрии на девять основных категорий, из которых категории 01–06 относятся к ядру культурной сферы, а 07–09 – к смежным отраслям. В рамках ядра важными компонентами являются «производство культурного контента» (02), «услуги креативного дизайна» (03) и «культурно-развлекательные и рекреационные услуги» (06). В официальной статистической системе музеи относятся к категории «производство культурного контента» (02), входя в подкатегорию «услуги по сохранению контента» (025), а конкретно – к подгруппе 0254 (музеи).

С развитием цифровых технологий и искусственного интеллекта в Китае функции музеев постепенно расширяются и выходят за пределы одного сегмента отраслевой структуры. Посредством систематизации и исследования культурного наследия музеи формируют базовые ресурсы для производства культурного контента. Благодаря цифровизации музейных коллекций происходит их повторное использование и разработка культурно-креативной продукции, что формирует связи с сектором «услуг креативного дизайна» (03). Через такие формы, как виртуальные экспозиции, иммерсивность, интерактивные сценарии, квесты, реализуется возможность взаимодействия посетителя с цифровой копией, музеи также пересекаются с сектором «культурных, развлекательных и рекреационных услуг» (06). Таким образом, в рамках отраслевой цепочки «контент – креатив – опыт»

музеи рассматриваются как важный узел, соединяющий несколько этапов культурно-креативного производства.

Творческое производство регулируется и защищается действующим законодательством в области интеллектуальной собственности, применяются «Закон Китайской Народной Республики об авторском праве» [26], «Закон Китайской Народной Республики о патентах» [25], «Закон Китайской Народной Республики о товарных знаках» [24]. В указанных актах представлены оценки и подходы к защите результатов творческой деятельности, технические инновации и бренды, относящиеся к сфере креативной индустрии. В судебной практике китайские суды уже рассматривают ряд дел, связанных с авторским правом на результаты генеративного ИИ (AIGC), постепенно формируя критерий оригинальности, основанный на «человеческом интеллектуальном вкладе», и стремясь к балансу между стимулированием технологических инноваций и защитой прав авторов. Пекинский интернет-суд в деле № дело № 2023–11279 [22] («первое дело об AI-генерации изображений по текстовому запросу») впервые подтвердил, что изображения, созданные с использованием генеративного искусственного интеллекта, могут признаваться объектами авторского права при наличии интеллектуального вклада пользователя, выраженного в разработке текстовых запросов, выборе параметров и других формах творческой деятельности. В данном решении пользователь был признан автором. Это судебное решение закрепило подход к определению оригинальности, основанный на критерии «человеческого интеллектуального вклада», и сформировало первоначальные судебные ориентиры для распределения прав на произведения, созданные с использованием генеративного ИИ (AIGC).

В Китае определены приоритетные направления, которые поддерживаются на государственном уровне. Это рекламные услуги, архитектурный и промышленный дизайн, создание анимации и видеоигр, цифровое издательское дело и разработка культурного программного обеспечения с целью формирования новых точек экономического роста. Кроме того, подчеркивается необходимость ускорения трансформации и практического применения культурного контента и креативных результатов, а также – повышения конкурентоспособности, узнаваемости бренда и инновационного потенциала культурных продуктов и услуг [29].

В марте 2014 года Государственный совет Китайской Народной Республики опубликовал документ «Некоторые мнения о продвижении интеграции культурно-креативных и дизайнерских услуг с сопутствующими отраслями» (Гос. пост. № 10 [2014 г.]) [29]. В этом документе впервые на политическом уровне была изложена стратегия продвижения развития культурно-креативных и дизайнерских услуг, а также подчеркнута их важная роль во взаимодействии со структурной трансформацией промышленности и с инновационным развитием. В соответствующих документах чаще ис-

пользуются формулировки «культурно-креативные и дизайнерские услуги», а не просто «креативная индустрия». Считается, что этот термин обладает большей политико-правовой системностью и соответствует стандартам национальной статистической классификации и политики промышленной интеграции. Культурно-креативные и дизайнерские услуги – это вид деятельности, основанный на культурных ресурсах, сочетающий современные технологии с творческим дизайном и направленный на предоставление продукции и услуг с высокой добавленной стоимостью. В документе также подчеркивается, что культурно-креативная и дизайнерская индустрия – это «отрасль, в которой творчество лежит в основе, культура является душой, технологии – опорой, а разработка и использование объектов интеллектуальной собственности – центральным звеном; отрасль, насыщенная знаниями и управляемая интеллектуальными ресурсами» [29]. В документе также четко определены четыре основные сферы деятельности индустрии: услуги в области культурного программного обеспечения, архитектурного проектирования, профессионального дизайна и рекламных услуг [28]. Кроме того, подчеркиваются её ключевые характеристики – высокий уровень знаний и добавленной стоимости, а также низкое потребление энергии и минимальное загрязнение окружающей среды. Очевидно ускорение развития индустрии цифрового контента, продвижение процессов цифровизации и сетевой интеграции производства, распространение и потребление культурных продуктов и услуг. Использование цифровых технологий, интернета, программного обеспечения и других высоких технологий для разработки и применения культурного контента, оборудования, материалов, технологий и систем поддерживается государством.

Цифровизация музеев представляет собой типичную практику инновационной интеграции культуры и технологий. Она включает применение таких технологических решений, как цифровая фиксация и обработка данных, интеллектуальные интерактивные системы и построение графов знаний, а также связана с развитием культурных IP, цифровых креативных продуктов и иммерсивных форм культурного опыта. Всё это отражает отраслевые характеристики высокой наукоемкости и высокой добавленной стоимости и соответствует обозначенной в государственной политике цели формирования новых точек экономического роста.

Тенденция наглядно проявляется в проекте «Цифровой Дуньхуан», реализуемом Dunhuang Academy. Проект был инициирован в 1990-е годы и предусматривает использование технологий лазерного сканирования и фотограмметрической реконструкции. По состоянию на конец 2022 года, в его рамках была проведена цифровая фиксация настенных росписей в 289 пещерах, а также выполнена трехмерная реконструкция 45 расписных скульптур [31]. В июне 2022 года Dunhuang Academy совместно с Tencent создали «Совместную лабораторию цифровых креативных технологий

культурного наследия». В декабре того же года стороны запустили проект «Цифровой Дуньхуан: открытая база материалов», ставший первой в мире платформой открытого обмена цифровым культурным наследием, основанной на технологии блокчейн⁹. В апреле 2023 года интерактивный продукт «Цифровая пещера канонических рукописей» был официально запущен в рамках проекта «Цифровой Дуньхуан». С помощью цифровых технологий в нём реконструируются исторические сцены, позволяя широкой публике знакомиться с культурным наследием Дуньхуана в виртуальной среде [30]. В мае 2025 года была запущена база данных «Цифровая пещера канонических рукописей», в которой используются технологии искусственного интеллекта для обработки документов и интеллектуального поиска, что способствует дальнейшему расширению открытого доступа и совместного использования культурных ресурсов [24].

В январе 2025 году выпуск ИИ-модели от китайского стартапа DeepSeek обвалил американский рынок. Компании, выпускающие графические процессоры для обучения ИИ, такие как Nvidia, Broadcom, AMD и Intel, также Alphabet, материнская компания Google, не смогли конкурировать с DeepSeek. Причина сложившейся ситуации на рынке ИИ, во-первых, в том, что DeepSeek использовала при выпуске своего продукта менее продвинутые и более дешевые чипы, что заставило сомневаться в необходимости применения дорогостоящих высокотехнологичных чипов для обучения ИИ; во-вторых, «особенностью стало предоставление модели в формате открытого кода (open source) и с открытыми весами (в машинном обучении веса – это числовые параметры модели, которые определяют силу влияния входных данных на результат), что дает любой компании возможность использовать DeepSeek-R1 на своих собственных мощностях» [15]. Запущенная в 2025 году база данных платформы «Цифровая пещера сутр» Дуньхуана использует большую языковую модель DeepSeek в качестве одного из базовых компонентов «двойного режима» RAG-архитектуры, что в сочетании с моделью Tencent Hunyuan обеспечивает интеллектуальный поиск и интерпретацию древних текстов. Это демонстрирует практическое применение китайских open-source технологий искусственного интеллекта в сфере цифровизации культурного наследия.

В Китае основной акцент делается на интеграции культурных и связанных с ними отраслей с туристической индустрией. Это соответствует положениям «Классификации культурных и связанных с ними отраслей (2018)» Государственного статистического управления КНР, в частности категории 06 – «культурные, развлекательные и рекреационные услуги», включая подкатегории 061 – «услуги посещения туристических достопримечательностей» и 063 – «услуги отдыха и экскурсионного туризма» [27], а также обращает-

⁹ Проект «Цифровой Дуньхуан». URL: <https://ip.e-dunhuang.com/> (на китайском языке)

ся особое внимание на развитие инновационного производства в сфере культурных и креативных дизайнерских услуг. В качестве примера можно привести иммерсивный цифровой проект «Вопрос Дао у заставы Ханьгу» (《问道函谷》), реализованный в историко-культурной туристической зоне Ханьгугуань в городе Саньмэнься провинции Хэнань. Проект опирается на богатые историко-культурные ресурсы заставы Ханьгу и с помощью цифровых технологий воссоздает ключевые историко-культурные сюжеты, в частности легенду о прохождении Лао-цзы. Сочетая иммерсивные театрализованные формы и цифровые экспозиционные решения, проект формирует комплексный культурно-туристический продукт, объединяющий культурный опыт, туристическое потребление и производство креативного контента. Благодаря инновационному подходу к культурной коммуникации данный проект был включён в рекомендательный список китайских «Инновационных кейсов продвижения туристического маркетинга» за 2025 год¹⁰. В процессе реализации проекта историко-культурное содержание преобразуется в культурный продукт, доступный для непосредственного восприятия посетителями посредством использования цифровых визуальных материалов, интерактивных экспозиций и иммерсивных театрализованных представлений¹¹. В 2025 году в туристической зоне был представлен проект «Цифровой Лао-цзы», в рамках которого технологии искусственного интеллекта используются для создания интерактивного цифрового образа мыслителя. Благодаря этому посетители получают возможность знакомиться с традиционной культурой посредством цифрового взаимодействия, что расширяет формы распространения и восприятия культурного наследия¹². Пример показывает, что при поддержке цифровых технологий и искусственного интеллекта культурные ресурсы могут трансформироваться в туристические продукты, обладающие рыночной ценностью, обеспечивая тем самым сочетание сохранения культурного наследия, культурной коммуникации и развития индустрии. В то же время практика отражает политический курс Китая на интеграцию культурных креативных и дизайнерских услуг с туристической индустрией. Креативные дизайнерские услуги, выступая самостоятельной отраслевой категорией ядра культурной индустрии (03)[26],

¹⁰ Иммерсивный проект «Вэньдао Ханьгу» в Ханьгугуане включён в общенациональный список инновационных кейсов туризма. 14.01.2026. URL: 函谷关《问道函谷》入选全国旅游创新案例 (на китайском языке).

¹¹ Историко-культурная туристическая зона Ханьгугуань URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MjM5MDg5Mjg0Mw==&mid=2651977769&idx=2&sn=361abd76d096ef32fad9854d9f53badf&pos_token=HDdQtGmjoncO-8phMYzW_KPQz0DylqkJEy_TXpel (на китайском языке).

¹² Первый в Китае цифровой аватар Лао-цзы представлен в туристической зоне Ханьгугуань: компания SenseTime и туристическая группа Саньмэнься заключили соглашение о сотрудничестве. 28.05.2025. URL: <https://www.sensetime.com/cn/news-detail/51169558?categoryId=72> (на китайском языке).

посредством применения цифровых технологий и технологий искусственного интеллекта тесно интегрируются с туристической экономикой, обеспечивая творческую трансформацию культурных ресурсов в туристические продукты. Следует дополнительно уточнить, что в документе Государственного совета КНР «Некоторые положения о содействии интеграции культурных креативных и дизайнерских услуг с соответствующими отраслями» (Гос. пост. [2014] № 10) [29] прямо подчеркивается необходимость развития интеграции культурных креативных и дизайнерских услуг с такими ключевыми секторами экономики, как машиностроение, производство потребительских товаров, строительная отрасль, информационная индустрия и туризм. Эта политическая концепция получила закрепление в опубликованной Государственным статистическим управлением КНР «Классификации культурных и смежных отраслей (2018)», где «услуги креативного дизайна» (03) были определены как одна из шести ключевых категорий ядра культурной сферы и подразделяются на два подкласса – «рекламные услуги» (031) и «дизайнерские услуги» (032). Эта политика и классификационные стандарты в совокупности раскрывают роль дизайнерских услуг как связующего механизма: с одной стороны, они представляют собой самостоятельную статистическую категорию в рамках культурной индустрии, с другой – выступают в качестве «моста», обеспечивающего интеграцию культурных ресурсов с реальным сектором экономики.

В соответствующих документах архитектурные и профессиональные дизайнерские услуги определяются как приоритетные направления развития, в них также подчеркивается необходимость совершенствования функций общественных культурных учреждений, таких как музеи и художественные галереи, и повышения уровня экспозиционной деятельности [28]. Это условия для трансформации музейных пространств и разработки цифровых экспозиционных решений. Одновременно политика прямо указывает на необходимость повышения содержательного качества туризма посредством культуры и расширения потребления культуры через развитие туризма, а также на продвижение трансформации культурных ресурсов в туристические продукты.

Продуманный политико-экономический подход к развитию определенных культурных индустрий, креативных индустрий с расчетом на интеграцию с реальными секторами экономики полностью соответствует инициативе, предложенной Китаем в 2013 году «Пояс и путь», в рамках которой создаются морские и сухопутные пути в Азии, Африке и Европе, которая ранее называлась «Один пояс – один путь». Участвовать в инициативе могут все желающие, достаточно принять концепцию. В своей лекции, прочитанной в сентябре 2013 года в Астане (Казахстан), Си Цзиньпин предложил эту широкую рамочную идею, заявив, что Китаю с Центральной Азией пора начать сотрудничество по ряду направлений, одно из которых «Программа в обла-

сти культурного развития в рамках осуществления стратегии «Один пояс и один путь» на 2016–2020 гг.». Программа координируется Министерством культуры Китая, реализуется в учреждениях культуры стран, принявших концепцию «Пояс и путь», создавая пространство для творчества и культурных обменов. В программу включены пять союзов: Союз международных музеев Шелкового пути, Союз международных фестивалей искусств Шелкового пути, Международный союз музеев изобразительных искусств Шелкового пути, Международный союз театров Шелкового пути, Международный союз библиотек Шелкового пути. Союзы полностью открыты информационно, способствуют обмену и совместному использованию высококачественных культурных продуктов. Так, в 2017 году Союз международных музеев Шелкового пути уже включал в себя 81 музей из 16 стран; Союз международных фестивалей искусств Шелкового пути объединял более десяти стран и регионов Шелкового пути, 124 художественных организаций из 32 стран мира¹³.

Си Цзиньпин заявил: «Эта концепция отражает мысли древних мудрецов, павших высокоидейных и целеустремленных борцов, мечты погибших революционеров и в целом стремление всех народов страны к лучшей жизни». Из древнейших китайских философов Си Цзиньпин назвал и Лао Цзы [16, с.251]. И здесь принципиально важно слово «путь», которое относится не только к новому Шелковому пути. Философия Лао-цзы исходит из того, что человек – это «встреча с другим человеком». В философском смысле: «Бытие для Запада – это мир материального богатства, а ничто – мир пустоты. На Востоке ничто – это мир духовных ценностей, переработанных в духовной сфере из бытия. Философия Лао-цзы в бытии и ничто усматривает пустоту как начальный пункт движения Великого дао», то есть пути: «На этом строится Срединное дао инициативы “Один пояс – один путь”» [18].

Конкретизацию деятельности культурных индустрий мы находим в работе с образом Лао-цзы. Использование его идеи «дао» близко к Школе человеческих отношений Питера Друкера о достижении общих целей через исполнение «собственных ролей» в ситуации гибких отношений между людьми и группами людей, где «взаимное доверие» позволяет выработать общую стратегию, а также – к идеям Ричарда Флорида об объединяющем начале творчества креативного класса, способного достичь «компромисса». Изучение подходов к управлению креативными индустриями – это перспектива дальнейшего исследования.

Таким образом, трансформация экономической инфраструктуры культурных и креативных индустрий в России и Китае обусловлена классификацией культурных и креативных индустрий с соответствующими кодами экономической деятельности (ОКВЭД / GB/T), а также – системой охраны

¹³ 19-й Китайский международный фестиваль искусств Шанхая открывается [Электронный ресурс] // Газета Жэньминьжибао. URL: <http://world.people.com.cn/n1/2017/1021/c1002-29600338.html> (на китайском языке).

авторского права и приоритетных направлений государственной политики (цифровая экономика, работа с искусственным интеллектом).

В России институционализация креативных индустрий в значительной степени завершена. Принят соответствующий закон, а также разработана система классификации видов экономической деятельности. Все четыре блока креативных индустрий, указанные в Законе, прямо или косвенно относятся к музейной деятельности. На институциональном уровне есть сложности с интеграцией в регионах в сферу культуры практик, которые относятся к креативным индустриям частично, а именно туризм, развитие которого зависит от реальных секторов экономики (транспорт, строительство в том числе). При этом работа с секторами экономики, не относящимися к креативным индустриям, ведется во многом благодаря деятельности некоммерческого негосударственного сектора.

Развитие креативных индустрий носит программный характер. Цифровая культура рассматривается как неотъемлемый аспект цифровой экономики, что также носит программный характер. Что касается интеграции искусственного интеллекта в креативную экономику, то здесь роль некоммерческого сектора также важна. Так, главным благотворительным фондом, финансирующим музейную деятельность, является Фонд Потанина, реализующий программу «Меняющийся музей в меняющемся мире». Первый конкурс прошел в 2004 году совместно с Министерством культуры РФ. Это было первое масштабное частное начинание по адаптации российских музеев к современным социокультурным реалиям. В 2025 году Фонд запустил спецпроект «Вместе ИИ», посвященный влиянию искусственного интеллекта на современное общество: «Он призван показать, что ИИ перестал быть инструментом исключительно технологических корпораций и активно внедряется в образование, спорт, искусство, социальную сферу и даже волонтерские инициативы»¹⁴. Однако вопрос соблюдения авторских прав в условиях внедрения ИИ во все сферы экономической деятельности, особенно в сфере креативной экономики, в стадии обсуждения.

В Китае, где есть понимание значимости культурных индустрий в развитии креативных индустрий и реальных секторов экономики, основой является преимущественно государство. На основании решений государства деятельность в области культуры интегрируется с туризмом и цифровыми технологиями, а также с реальными секторами экономики. Реализация культурных проектов поддерживается государством с учетом политики в области культуры и экономической эффективности. Встраивание в реальные секторы экономической деятельности реализуется через создание и производство контента, услуги креативного дизайна и культурных, развлекательных услуг,

¹⁴ Спецпроект «Вместе ИИ» URL: <https://fondpotanin.ru/press/news/tass-i-fond-potanina-predstavili-spetsproekt-o-vliyanii-iskusstvennogo-intellekta-na-obshchestvo/>

которые относятся к ядру культурной сферы. Музеи играют ведущую роль, создавая и производя контент, оказывая услуги по сохранению и тиражированию контента. С развитием цифровых технологий и искусственного интеллекта в Китае функции музеев расширяются и выходят за пределы одного сегмента отраслевой структуры. Внедрение искусственного интеллекта проводится через культурно-креативные и дизайнерские услуги. Это один из механизмов трансформации промышленности, связанный с инновационным развитием. Хотя в последние годы в Китае ведутся теоретические дискуссии и формируется судебная практика по вопросам авторских прав на произведения, созданные генеративным искусственным интеллектом, а также законного использования обучающих данных ИИ, в целом данные обсуждения сосредоточены преимущественно на технологическом регулировании и отраслевом управлении, а не на фундаментальной переоценке самой природы технологий искусственного интеллекта. ИИ в целом рассматривается как ключевая технологическая основа развития цифровой экономики и модернизации промышленной системы.

В развитии креативных и культурных, креативных индустрий в России и в Китае особое внимание уделяется их интеграции в инфраструктуру цифровой экономики. В обеих странах искусственный интеллект, производство цифрового контента рассматриваются как новые точки роста креативной экономики. Цифровизация музейной деятельности, создание различных цифровых музейных продуктов и сервисов, направленных на взаимодействие с посетителями музея, становится одним из приоритетных направлений. Цифровизация, иммерсивность, геймификация, сохранение артефактов с помощью создания цифровых копий – важные составляющие музейных практик в обеих странах. Курс на интеграцию культурных и креативных индустрий с туристической индустрией – важная составляющая музейной деятельности как в России, так и в Китае, что может стать основой деятельности, направленной на выстраивание совместных предложений в области культурного сотрудничества.

Список литературы

1. Автономная некоммерческая организация «Культурное наследие в цифровых технологиях. АДИТ-Премия». URL: https://www.audit-it.ru/contragent/1027714000896_ano-kulturnoe-nasledie-v-tsifrovyykh-tekhnologiyakh-audit-premiya
2. Ассоциация «Автоматизация деятельности музеев и информационные технологии». Официальный сайт. URL: <https://www.adit.ru/ru/component/finder/search?q=%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9+%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82&Itemid=119>

3. *Белый А.* Поле наигранное: в 2025 году вырос спрос на российские проекты / Известия, 26 декабря 2025 года URL: <https://iz.ru/2015268/anton-belyi/pole-naigrannoe-v-2025-godu-vyros-spros-na-rossijskie-proekty>
4. *Владислав Крейнин.* Искусственный интеллект переизобретает способы создания контента / Сбер, 1 октября 2025. URL: <https://www.sberbank.ru/ru/sberpress/tekhnologii/article?newsID=00b06b0f-d4ec-4ccf-8d97-e305a439510b&blockID=69b149cd-6db4-45aa-ade1-b6920d771b11®ionID=21&lang=ru&type=NEWS>
5. Гражданский кодекс Российской Федерации. Часть 4 (от 18 декабря 2006 г. № 230-ФЗ). URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/
6. *Друкер П. Ф., Макьярелло Дж. А.* Менеджмент. пер. с англ. Москва: И. Д. Вильямс, 2010. 704 с.
7. *Зайцева С. А., Цзинь И.* Институционализация креативных индустрий: опыт России и Китая // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. № 3 (58). С. 35–48.
8. ИИ и авторские права: кому принадлежит генерированный контент. URL: <https://pravo.ru/story/260252/>
9. Музей будущего: полностью цифровой или сохранит аутентичность? URL: <https://pro.culture.ru/blog/1030>
10. Музейный гид. Путеводители по музеям России 2012. Москва: Благотворительный фонд В. Потанина, 2012. 1 с.
11. *Никишин Н. А., Лебедев А. В.* Информационный менеджмент как технология организации музейной деятельности // Музей Будущего: информационный менеджмент. Москва: АНО «Музей Будущего», 2001. С. 7–16.
12. О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации (Федеральный закон от 08.08.2024 N 330-ФЗ). URL: <http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202408080136>
13. Об утверждении перечня видов экономической деятельности в сфере креативных (творческих) индустрий на основе Общероссийского классификатора видов экономической деятельности (Приказ Минэкономразвития России от 23.04.2025 N 266, зарегистрирован в Минюсте России 26 мая 2025 г. № 82331). URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_506355/
14. Перечень видов экономической деятельности в сфере креативных (творческих) индустрий на основе Общероссийского классификатора видов экономической деятельности. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_506355/9a4ffd1ab63905a89f3fb42cf76e225f580fe5b1/
15. *Пшинник К.* Почему китайская ИИ-модель от DeepSeek – это начало новой «гонки вооружений» / Forbes, 29 января 2025 года. URL: <https://www.forbes.ru/tekhnologii/529699-pocemu-kitajskaa-ii-model-ot-deepseek-eto-nacalo-novoj-gonki-vooruzenij>
16. *Си Цзиньпин.* О государственном управлении. Пекин: Издательство литературы на иностранных языках, 2014. 613 с.

17. Сизова И. А., Гордин В. Э. Цифровизация музеев: трудности, успехи, перспективы. URL: <https://cultecon.hse.ru/museum-digitalization>
18. Такен Джанатаев. Философия Лао-цзы о великом равновесии // Мысль. URL: <https://mysl.kazgazeta.kz/news/15263#>
19. Творческие (креативные) индустрии: справочник / сост. Е. В. Зеленцова; ред. Н. В. Гладких. Москва, 2022. 222 с.
20. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее / пер. с англ. Москва: Классика-XXI, 2007. 421 с.
21. Хокинз Дж. Креативная экономика: как превратить идеи в деньги / пер. с англ. Москва: Классика-XXI, 2011. 256 с.
22. Два дела Пекинского интернет-суда были включены в число десяти наиболее значимых дел в области авторского права за 2023 год, отобранных Китайским национальным комитетом AIPPI (Международной ассоциации по охране интеллектуальной собственности) / Интернет издание „Пекинская газета“, 14. декабря 2023 года. URL: https://news.bjd.com.cn/2023/12/14/10647674.shtml?utm_source=chatgpt.com (на китайском языке)
23. Дин Сяохун. Цифровые технологии воссоздадут «Великолепный Дуньхуан» / Жэньминь жибао, 6 января 2026 года URL: https://paper.people.com.cn/rmrb/pc/content/202601/06/content_30129735.html (на китайском языке)
24. Закон Китайской Народной Республики о патентах (принят 12 марта 1984 г., с изменениями от 2008 и 2020 гг.). URL: [中华人民共和国专利法 – 中华人民共和国最高人民法院公报](#) (на китайском языке)
25. Закон Китайской Народной Республики о товарных знаках (принят 23 августа 1982 г., с изменениями от 2013 и 2019 гг.). URL: [中华人民共和国商标法_相关规定_中国政府网](#) (на китайском языке)
26. Закон Китайской Народной Республики об авторском праве (принят 7 сентября 1990 г., с изменениями от 11 февраля 2010 г., 26 ноября 2020 г.). URL: https://www.ncac.gov.cn/xxfb/flfg/flfg_532/202103/t20210309_50530.html (на китайском языке)
27. Инь Гоцзюнь. Разъяснение «Классификации культурных и связанных с ними отраслей (2018)» / Государственное статистическое управление КНР. 2018. URL: https://www.stats.gov.cn/sj/sjjd/202302/t20230202_1896016.html (на китайском языке)
28. Классификация культурной и смежных отраслей (утверждена Национальным бюро статистики КНР в 2018 г., Гостатписьмо〔2018〕№ 43). URL: https://www.stats.gov.cn/xw/tjxw/tzgg/202302/t20230202_1893947.html (на китайском языке)
29. Некоторые положения Государственного совета КНР о содействии интеграции культурных креативных и дизайнерских услуг с соответствующими отраслями (утверждены Государственным советом 14 марта 2014 г., Гос. пост. [2014] № 10). URL: https://www.gov.cn/zhengce/content/2014-03/14/content_8713.htm (на китайском языке)

30. Сун Вэйтао и др. Применение и перспективы искусственного интеллекта в сфере культурного наследия // Журнал изображений и графики Китая. 02 мая 2025 года. DOI: 10.11834/jig.240765. URL: <https://www.cjig.cn/zh/article/doi/10.11834/jig.240765/> (на китайском языке).
31. Ши Сюпин. Пусть блистательная культура вечно расцветает в “Цифровом Дуньхуане”. Интервью с директором Дуньхуанского исследовательского института Су Боминем / Канал Синьхуа в Ганьсу, 5 сентября 2023 года URL: <http://www.gs.xinhuanet.com/20230905/1f4847a98f9b4460a78470a0d6421e21/c.html> (на китайском языке).
32. Department for Culture, Media & Sport. URL: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998>
33. Flew T., Cunningham S. Creative industries after the first decade of debate // The Information Society. 2010. Vol. 26. № 2. P. 113–123.

ПРЕОДОЛЕНИЕ КУЛЬТУРНЫХ БАРЬЕРОВ В ДИПЛОМАТИЧЕСКИХ И ТОРГОВЫХ РОССИЙСКО- КИТАЙСКИХ ОТНОШЕНИЯХ В XIX ВЕКЕ

УДК 94(470:510)»18»:316.772.4

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-38-48>

Екатерина Геннадьевна КОТОВА,

соискатель кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: druzhinina.eg@yandex.ru

Аннотация. В статье представлен комплексный анализ процесса преодоления культурных барьеров в дипломатических и торговых отношениях между Российской и Цинской китайской империями в XIX веке. Актуальность исследования обусловлена необходимостью исторического осмысления факторов, способствующих построению устойчивых межкультурных связей между Россией и Китаем. Предметом исследования являются культурные и этикетные практики взаимодействия, которые применялись в дипломатической и торговой сферах и позволили двум державам преодолеть взаимное недоверие и социокультурные стереотипы. На основе историко-системного подхода в работе рассматривается эволюция двусторонних отношений – от конфронтации к стратегическому партнерству. Особое внимание уделено роли Кульджинской торговли, деятельности Российской духовной миссии в Пекине и значению ключевых дипломатических договоров. В статье резюмируется, что XIX столетие является периодом, в котором окончательно сформировалась уникальная социокультурная модель российско-китайского взаимодействия. Первоначальные этапы данной модели были заложены в XVII–XVIII веках – стадии индифферентного взаимодействия, идентификации и активации. Они завершились к концу XIX века в стадии адаптации – заимствования и использования достижений иной культуры и социокультурного синтеза, активного взаимопроникновения культуры и социальных институтов. Результаты настоящего исследования могут быть применены в дальнейших изысканиях по истории международных отношений и межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: российско-китайские отношения, культурные барьеры, Кяхтинская торговля, Кульджинская торговля, Российская духовная миссия.

Для цитирования: Котова Е. Г. Преодоление культурных барьеров в дипломатических и торговых российско-китайских отношениях в XIX веке // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 38–48. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-38-48>

OVERCOMING CULTURAL BARRIERS IN RUSSIAN-CHINESE DIPLOMATIC AND TRADE RELATIONS IN THE 19th CENTURY

Ekaterina G. Kotova,

Applicant at the Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: druzhinina.eg@yandex.ru

Abstract. The article presents a comprehensive analysis of the process of overcoming cultural barriers in the diplomatic and trade relations between the Russian and Qing Chinese empires in the 19th century. The relevance of the study is determined by the need for a historical understanding of the factors contributing to the establishing of stable intercivilizational ties between Russia and China. The subject of the research is the cultural and etiquette practices of interaction employed in the diplomatic and trade spheres, which enabled the two powers to overcome mutual distrust and socio-cultural stereotypes. Based on a historical-systemic approach, the work examines the evolution of bilateral relations - from confrontation to strategic partnership. Particular attention is paid to the role of the Kuldja trade, the activities of the Russian Ecclesiastical Mission in Beijing, and the significance of key diplomatic treaties. The article concludes that the 19th century is the period in which a unique socio-cultural model of Russian-Chinese interaction was ultimately formed. Its initial stages were laid in the 17th–18th centuries (stages of indifferent interaction, identification, and activation) and culminated by the end of the 19th century, reaching the stage of adaptation - borrowing and utilization of achievements from another culture and socio-cultural synthesis - active mutual penetration of cultural achievements and social institutions. The results of this research can be applied in further studies on the history of international relations and intercultural communication.

Keywords: Russian-Chinese relations, cultural barriers, Kyakhta trade, Kulja trade, Russian Ecclesiastical Mission.

For citation: Kotova E. G. Overcoming Cultural Barriers in Russian-Chinese Diplomatic and Trade Relations in the 19th Century. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 38–48. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-38-48>

Актуальность настоящего исследования обусловлена возрастающим интересом научного сообщества к проблемам российско-китайского взаимодействия в историческом контексте. Отношения между Российской и Китайской империями в XIX веке представляют собой пример преодоления глубоких культурных различий между европейской и восточной цивилизациями посредством взаимовыгодного сотрудничества. Несмотря на существование обширной историографии, анализ культурных барьеров как самостоятельного фактора, влияющего на дипломатические и торговые практики, остается недостаточно изученным. В трудах С. Л. Тихвинского, В. С. Мясникова, Б. А. Романова, Б. Г. Курца, Г. В. Ефимова, А. Л. Нарочницкого и других историков заложена прочная база источниковедения, глубокая основа изучения истории межгосударственных отношений, а также – истории и культуры Срединного государства. При этом анализ культурных барьеров как системы, включающей мировоззренческие парадигмы, невербальную

коммуникацию, протокольную семиотику, а также стратегическую хитрость («стратагемность») и бытовые стереотипы, требует дальнейшего междисциплинарного исследования. Руководствуясь данным подходом, можно отметить, что частично данная проблематика изучена и описана в монографиях Н. А. Спешнева «Китайцы: особенности национальной психологии», К. М. Тертицкого «Китайцы: традиционные ценности в современном мире» и Н. А. Самойлова «Россия и Китай в XVII – начале XX века: тенденции, формы и стадии социокультурного взаимодействия». Однако эти работы не позволяют полностью раскрыть специфику культурных барьеров и механизмов их преодоления, которые определяли характер взаимодействия в XIX столетии.

Несмотря на двухсотлетнюю историю взаимоотношений между Российской и Китайской империями, основная динамика их развития приходится на XIX век. Это связано как с внутренними процессами каждой страны, так и с историческими событиями глобального мира.

Первое десятилетие XIX столетия началось с неудач российского посольства в Китае. Этот период характеризуется этапом конфронтации и культурного непонимания. После достигнутых результатов дипломатической миссии С. Л. Владиславовича-Рагузинского и заключения Кяхтинского трактата в 1728 году межгосударственные отношения и социокультурное восприятие двух цивилизаций должны были приобрести позитивную динамику развития благодаря тесным торговым, культурным и дипломатическим связям. В действительности этого не произошло в силу традиционного китайского представления об устройстве мира и конфуцианских принципов политической иерархии, лежащих в основе политики Срединного государства.

Так, посольство во главе с графом Ю. А. Головкиным, личным представителем императора Александра I, не сумело достичь успеха в поставленных задачах 1805–1807 годов. Это было связано с разночтением в церемониальной и протокольной практике, которые выступали этнокультурными барьерами. Срыв дипломатической миссии произошёл после отказа графа подчиниться китайскому церемониалу приближения к особе императора «коутоу» (叩头) – ритуалу тройного коленопреклонения и девятикратного челобитья, за что члены российского посольства были высланы. Император Цзяцин возложил ответственность за неудачу на Ю. А. Головкина, с чем не могла согласиться российская сторона. На момент провала миссии Россия уже имела накопленный опыт дипломатических неудач с XVII века. Цинская империя выстраивала свою внешнюю политику, руководствуясь вертикальными принципами, и маньчжурский богдыхан (император) навязывал вассалитет всем правителям, которые старались вступить в сношения с Китайской империей. Этот подход применялся и к «элосам» (俄罗斯/eluosī) – русским, которых, как и все остальные народы, относили к «лоча» – варварам, окружавшим Срединное государство – Чжунго. В рассматриваемый период Российская

империя, укрепившая во время петровских реформ и военных побед свои позиции, являлась сопоставимым с Китайской империей государством по политическим, экономическим и культурным показателям. Более того, развитие абсолютизма вело к расширению границ Российской империи и включению в ее состав не только Сибири и Дальнего Востока, но и Казахстана, а также территории Средней Азии. Эти события привели к сухопутному сближению пограничных земель двух империй и сформировали российскую модель коммуникации с китайцами посредством паритетной манеры общения. В памятной записке «Мемуар» граф Ю. А. Головкин описывает основную линию переговорного процесса как «достоинство без надменности, любезность без слабости, откровенность без видимого любопытства» [3, с. 422].

Конфликт вокруг ритуала коленопреклонения «коуту» отражал не только разность подходов и традиционного восприятия коммуникационных практик, когда для китайской стороны подтверждение иерархии и статуса формировалось посредством соблюдения церемониальных норм, но и содержал в себе тщательно продуманную стратегическую хитрость, которая позволяла маньчжурам умело использовать ритуальную форму и, манипулируя ею, достигать своих экономических целей.

В документах о подготовке российской миссии особо фиксируется аспект в отношении вручения подарков в рамках протокольной встречи: «приграничная администрация требовала представить заранее опись подносимых даров» [1, с. 209]. Процедура подготовки миссии позволяет отметить, что контроль за «формой» контактов относился к числу функциональных инструментов, которые могли регулировать статус сторон. В этом смысле протокольные подарки и регламент их представления выступали в качестве не второстепенной детали, а являлись частью той же семиотики отношений, которая проявлялась в рассматриваемых выше ритуалах. Оба примера наглядно подчеркивают, что для Китайской империи церемониал и форма обращения служили наглядным подтверждением коммуникационной модели сюзерен – вассал в отношении России, в то же время для царского правительства – элементом дипломатического протокола, демонстрирующего равноправное общение по линии межгосударственного диалога.

Невзирая на ряд документальных упреков в адрес китайской стороны в силу разности культурного восприятия, Россия зачастую находилась в позиции культурного «самообмана». Принимая внешнюю форму вежливости со стороны цинских чиновников и торговцев за искреннее проявление их намерений, сотрудники русской духовной миссии, купцы и толмачи полагали, что к русским относятся особо, по-дружески, однако, это не всегда соответствовало действительности. В качестве примера, подтверждающего факт различия восприятия, можно рассмотреть два дипломатических документа: донесение ургинских правителей императору Цзяцину в 1806 году и письмо М. Попова в Министерство иностранных дел Российской империи

в 1807 году. В своем донесении М.Попов пишет: «Долгом поставлю присовокупить, что во время пребывания нашего в пределах соседственного Китайского государства можно было не только чувствовать, но видеть на самом опыте, что мы находились между лучшими приятелями» [3, с. 642]; в то же время в донесении цинских чиновников китайскому императору мы находим: «Внимательно поразмыслив, мы, ваши преданные слуги, пришли к заключению, что русские – это ничтожное племя – совершенно не осознают того, что подобный Небу и Земле император несколько раз кряду удостоил их исключительной милости...» [3, с. 627].

Приведенные выше выдержки из документов наглядно подчеркивают еще один из аспектов в отношении различий культурного восприятия «востока» и «запада». Российская сторона не только давала отличную от китайской стороны оценку сложившимся контактам, но и наполняла иным смыслом вежливые формы этих контактов, формируя неверные ожидания. В этом контексте дипломатическая переписка и донесения становятся особенно показательными, так как наглядно фиксируют, как один и тот же коммуникационный жест в различных политических и культурных системах считывался как дружеский жест, или, напротив, как знак снисходительной милости.

Различия проявлялись не только в отношении трактовки вежливого тона общения, но и в разности подхода к чтению и пониманию деловых и дипломатических документов. Анализ текста договоров, миссионерской и должностной переписки между государственными и торговыми представителями двух империй показывает, что для российской стороны договор и переписка – прежде всего юридическая фиксация условий и договоренностей; для цинской политической культуры текст выступал как ритуально-политический знак признания статуса и иерархического порядка в рамках китайской модели Ху-и (центр-периферия). Это подтверждают исследования о роли перевода и конкуренции языковых версий, которые отражены в первых российско-китайских договорах, а также – работы по символической стороне дипломатии, когда, например, печати и их расположение на договорах выступали самостоятельным «визуальным» каналом маркирования статуса сторон и могли транслировать иерархическое значение независимо от текста. [16; 14].

Таким образом, текст и печати в рассматриваемом взаимодействии, так же, как и процедура вручения подарков, и соблюдение церемониала, выступают не нейтральными носителями информации, а элементами ритуально-политической процедуры, где значение задается не только содержанием, но и контекстом предъявления. Это уточнение принципиально для понимания динамики развития российско-китайских отношений, когда (к концу исследуемого в статье периода) субстантивные юридические формы договоров начинают превалировать над традиционными символическими механизмами.

Во второй половине XIX века можно наблюдать наступление этапа прагматической адаптации и культурного синтеза двух империй. Неудачи китайского правительства во время опиумных войн, потрясения от Тайпинского восстания, образование Желтугинской республики, а также усиление российского присутствия на Дальнем Востоке и установления новой границы по итогам Айгунского и Пекинских договоров, вынудили китайскую аристократию пересмотреть своё место в многополярном мире, тем самым разрушив традиционную для Восточной Азии систему международных связей и иерархию приоритетов в международных отношениях. Вследствие указанных событий после 1850-х. годов на смену жесткой церемониальной модели, в которых ключевую позицию занимал ритуал «ли», приходят европейские юридические механизмы, усилившие динамику развития дипломатических миссий и торговой практики. Так, в Китайской империи в целях изучения уклада жизни за пределами Юго-Восточного региона было учреждено внешнеполитическое ведомство – «Цзунли ямэнь» (总理衙门) во главе с великим князем Гуном. Под предводительством великого князя, брата покойного императора Сяньфэна, китайское правительство предприняло ряд шагов, направленных на то, чтобы Цинская империя могла развивать отношения с ведущими державами Западной Европы и России. Дипломатические поездки и высокие по рангу визиты за пределами Цинской империи отчетливо давали понять китайским чиновникам о социокультурных особенностях разных народов как носителей уникальных культурных кодов. Пережитые исторические события позволили Китайской империи обрести новую роль в рамках международной коммуникации. Теперь не «представители варварских держав», а члены дипломатических миссий Чжунго (Срединного государства) занимали позицию своеобразных посредников между культурами и выступали транслятором коммуникационного кода в рамках социокультурного взаимодействия.

Обновлённые формы политического взаимодействия с китайской стороны следует понимать как постепенное расширение набора доступных средств коммуникаций. Адаптируясь под новые условия межгосударственного взаимодействия с европейскими государствами, Китай был вынужден при сохранении значимости церемониала признать возрастающую роль переговорных компромиссов, протокольной гибкости и прагматичности. Этот переход достаточно длительное время позволял сохранять истинные интересы в ходе дипломатической и культурной коммуникации, однако однозначно менял «язык», на котором эти интересы оформлялись и предъявлялись.

Россия во второй половине XIX века занимала особое место в системе китайских представлений. Развитие связей позволило сформировать устойчивый комплекс взаимных образов и стереотипов. Процесс узнавания, характерный для предшествующего периода, сменился появлением качественно новых факторов взаимного восприятия, обуслов-

ленных как особенностями межгосударственных отношений, так и начавшимися контактами между отдельными представителями народов двух стран [4, с. 206]. Так, китайский чиновник Бинь Чунь, прибывший с неофициальным визитом в столицу Российской империи, во время встреч с вице-канцлером А. М. Горчаковым и директором Азиатского департамента Министерства иностранных дел П. Н. Стремоуховым неоднократно подчеркивал дружеский характер отношений, сложившийся исторически между Россией и Китаем. В результате развития практики зарубежных миссий и создания министерства Цзунли ямэнь (Министерство иностранных дел, созданное вместо Министерства ритуала) китайские чиновники приобрели опыт и знания европейских дипломатических норм и протокола, что позволило Цинской империи осуществить поворот к прагматичной дипломатической и социокультурной адаптации.

Важную роль в трансляции коммуникационного кода, смягчении стереотипов и углублении восприятия сыграли негосударственные акторы – Российская Духовная миссия в Пекине и купечество. Деятельность Духовной миссии, которая согласно статье 5 Кяхтинского договора состояла из 10 человек, а именно четырех священнослужителей и шести учеников, формально занималась религиозными вопросами и духовной жизнью албазинцев (китайцев, потомков российских казаков), а де-факто стала первым постоянным научно-культурным центром России в Китае. Её сотрудники И. К. Россохин, Н. Я. Бичурин (отец Иакинф), архимандрит Пётр (Каменский), П. И. Кафаров (отец Палладий) изучили китайский язык, историю, философию, прикладное искусство и обычаи страны пребывания. Были переведены классические китайские тексты, составлены словари и описана грамматика. Сотрудники духовной миссии выступали и в роли дипломатов. Благодаря трудам Н. Я. Бичурина и П. И. Кафарова, переданным в Азиатский департамент Коллегии иностранных дел, руководство Российской империи располагало информацией о внутреннем устройстве цинского государства.

Формирование взаимных образов в данном контексте связано не только с официальной дипломатией, но и с накопленным опытом личных встреч, наблюдений и сопоставлений, которые фиксировались в личных дневниках и служебной документации различных участников этого процесса. Именно благодаря такой социокультурной модели практика «узнавания» сторон позволяет совершить переход от первоначальных стереотипов к более дифференцированному восприятию. Деятельность Русской духовной миссии и купечества задавала дополнительный вектор коммуникации. Культурное взаимообогащение осуществлялось в повседневных процедурах – обучении языку, описанию обычаев, переводческой работе и выстраиванию устойчивых дипломатических и торговых контактов. Этот уровень межкультурного диалога расширял государственную политику взаимодействия двух стран, создавая более гибкое пространство для развития отношений.

Начиная с XVII века кяхтинская торговля способствовала как формированию взаимных предубеждений, так и распространению элементов материальной и духовной культуры. На российско-китайской границе между Кяхтой и Маймачэн сложился особый язык «пиджин» – так называемый «кахтинский язык». Данное наречие имело тенденцию к одностороннему использованию со стороны китайцев. В основу «кахтинского языка» был положен русский язык, поэтому для достижения договоренностей и решения разного рода торговых задач жители приграничной территории Китайской империи использовали пиджин; русское купечество, в основном, говорило на родном языке и лишь при необходимости использовало кяхтинское наречие [15, с. 38].

После окончания первой опиумной войны в 1851 году русские купцы получили право вести торговлю в Кульдже и Чугучаке. Кульджинский договор положил начало постоянной торговле в Центральной Азии. Риторика социокультурного взаимодействия трансформировалась из конфронтации в форму более прагматичного сотрудничества. Если ранее кяхтинская торговля воспринималась как окно проникновения варварской культуры, то открытие новых торговых путей служило базисом к формированию более лояльных отношений. Статья 3 Кульджинского договора гласила: «Торговля сия открывается ради взаимной дружбы двух держав, а потому с обеих сторон пошлины не брать никакой» [7, с. 59]. Договор предусматривал охрану торговых караванов и беспрепятственный проход русских купцов [4, с. 125].

Материальная выгода выступала универсальным инструментом преодоления идеологических барьеров. Прагматизм купечества позволил сделать устойчивыми «частные» практики взаимодействия, а затем эти практики легитимизировать на государственном уровне через договорные нормы, охрану караванов и правила торговли.

Лояльная торговая политика со стороны Срединного государства была также обусловлена позицией по отношению к торговле опиумом, которой придерживалась Российская империя. Россия – в отличие от западных государств – не старалась решить проблемы торгового баланса путем ввоза опиума в Китай. Напротив, российская сторона осуждала подобную торговлю. 22 января 1840 года министр финансов Российской империи Е. Ф. Канкрин представил императору Николаю I доклад, в котором говорилось: «Хотя опиум в кяхтинском тарифе не поименован и потому к отпуску не воспрещен, но торговли оным в Кяхте никогда не производилось» [4, с. 126]. По итогам доклада было выдвинуто предложение узаконить запрет и в результате в 1881 году между Россией и Китаем был подписан Санкт-Петербургский договор. В статье 15-й Правил сухопутной торговли опиум был перечислен в числе запрещенных предметов. Такая позиция, безусловно, способствовала укреплению доверия в торгово-дипломатических контактах. При этом важно подчеркнуть, что столь тесные взаимоотношения явились следствием

конкретных решений и процедур, взвешенной и прагматичной «политики добрососедства» со стороны Российской империи, а не культурным феноменом, проистекающим из формально подписанного «акта дружбы».

Сложившиеся новые торговые обстоятельства во второй половине XIX века дали возможность купечеству сформировать сообщество практиков, сумевших создать социокультурную модель взаимодействия. Русские купцы осваивали основы китайского делового этикета, важность личных отношений и практику обмена подарками. Китайские торговые дома «хан»/«ханг» (行) адаптировались к работе с формальными контрактами и логистикой. В этом контексте торговые договоры выступали неким механизмом, позволяющим произвести фиксацию уже апробированных моделей в плоскости официально признанных норм. Торговцы стали агентами взаимного влияния в сфере материальной культуры. Для Кяхты в качестве наглядного примера такой практики показательно описание переговоров, проводившихся «за чашкой чая», и формирование «кяхтинского языка» [15, с. 37–38]. Данный процесс способствовал переходу к стадии «социокультурного синтеза» – активного взаимопроникновения элементов культуры, которое можно выявить через анализ гибридных форм в приграничном быте и деловом этикете.

Важным фактором в формировании общего семиотического пространства являются российско-китайские дипломатические договоры второй половины XIX века. Пекинский договор 1860 года, завершивший эпоху территориальной конфронтации с Китайской империей, является ярчайшим примером преодоления культурных барьеров посредством адаптации норм дипломатического протокола. Граф Н. П. Игнатьев, возглавлявший российскую миссию, во время переговоров блестяще использовал понимание китайских этикетных норм, конфуцианских принципов и внутривнутриполитической ситуации в Китае. Знание этнокультурных тонкостей позволило ему, выступая в роли посредника между Цинской империей и союзными войсками Англии и Франции в рамках акта дружественного содействия в урегулировании кризиса, оградить императора Сяньфэн от позора и «сохранить лицо» (мяньцзы) китайской стороне.

Перевод и трактовка терминов, используемых в двусторонних отношениях, также требовали колоссальной работы и становились полем для поиска компромиссов. В результате умелой дипломатической работы графа Н. П. Игнатьева и понимания им внутренних глубинных принципов китайской культурной парадигмы, Россия расширила свою территорию, получила от Китая Уссурийский край и права на постоянное дипломатическое представительство в Пекине. Пекинский договор стал примером синтеза культур и правовых норм. Графу Н. П. Игнатьеву удалось, не отказываясь от политических целей, придать им культурно-приемлемые формы и связать европейскую юридическую логику с традиционной китайской системой. Этот подход позволил перейти от стадии конфронтационной идентификации

к стадии адаптации коммуникативных практик. Он также является ярчайшим примером практического перевода социокультурных знаний другой культуры в сферу территориальных приобретений дипломатическим путем.

Проведенный культурологический анализ позволяет сделать следующие выводы. В начале XIX века столкновение «вертикальной» иерархической модели империи Цин и российской «горизонтальной» концепции межгосударственного паритета создало глубинный культурно-цивилизационный барьер, проявившийся в конфликте мировоззренческих парадигм, ярким примером которому служит церемониальное разногласие вокруг ритуала «коутоу». Во второй половине XIX столетия в российско-китайских отношениях наблюдается этап трансформационного взаимодействия двух взаимодополняющих моделей – институциональной вертикали (формальные договоры, дипломатические миссии), в которой ключевую роль играло негативное отношение российского правительства к торговле опиумом, а также – прагматичное посредничество русского посольства в 1860 году, и социокультурной горизонтали (неформальные, повседневные контакты), осуществляемой негосударственными участниками – сотрудниками духовной миссии и российскими торговцами. Русская духовная миссия в Пекине выполнила критически важную функцию культурного транслятора, заложила основы российского научного китаеведения и создала канал объективного знания, преодолевающего сложившиеся стереотипы. Торговое сообщество в приграничных территориях (Кяхта, Кульджа) стало лабораторией практической аккультурации, выработав гибридные формы коммуникации («кяхтинский язык») и делового этикета, что сформировало уникальную среду повседневного взаимодействия и взаимного влияния. В свою очередь, ключевые договоры второй половины XIX века (Кульджинский, Пекинский, Санкт-Петербургский) выступали не только как правовые, но и как культурные акты, фиксирующие переход от стадии конфронтационной идентификации к стадии прагматичного синтеза, где стороны научились адаптировать этнокультурные особенности двух цивилизаций ради достижения взаимных интересов.

Таким образом, эволюция российско-китайских отношений в XIX веке прошла динамическую траекторию от взаимного отчуждения на основе ригидных культурных кодов через вынужденную адаптацию к ограниченному, но устойчивому синтезу в конкретных сферах. Этот процесс, в отличие от взаимодействия Китая с западно-европейскими морскими державами, привёл не к культурному доминированию одной стороны, а к формированию устойчивой, хотя и асимметричной, модели соседского сосуществования и взаимодействия. Исторический опыт выработки взаимных адаптационных стратегий представляет значительный интерес для современных исследований в области международных отношений и межкультурной коммуникации, демонстрируя последовательный путь от преодоления культурных барьеров к формированию эффективных социокультурных моделей.

Список литературы

1. *Беспрозванных Е. Л.* Приамурье в системе русско-китайских отношений: XVII – середина XIX в. Хабаровск: Хабаровское книжное издательство, 1986. 335 с.
2. *Бичурин Н. Я.* Китай в гражданском и нравственном состоянии. Санкт-Петербург, 1848. 684 с.
3. *Давыдова М. Б.* Русско-китайские отношения в XIX веке: материалы и документы. Т. 1: 1803–1807: монография. Москва: Памятники исторической мысли, 1995. 1019 с.
4. *Лукин А. В.* Россия и Китай: четыре века взаимодействия. История, современное состояние и перспективы развития российско-китайских отношений: монография. Москва: Весь Мир. 2013. 704 с.
5. *Мясников В. С.* Квадратура китайского круга: избранные статьи: в 2 книгах. Кн. 1. Москва: Восточная литература. 2006. 550 с.
6. *Мясников В. С., Степанов Е. Д.* Границы Китая: история формирования. Москва: Памятники исторической мысли, 2001. 470 с.
7. *Мясников В. С.* Русско-китайские договорно-правовые акты (1689–1916): монография. Москва: Памятники исторической мысли, 2004. 694 с.
8. *Нарочницкий А. Л.* Внешняя политика России XIX века: документы Российского министерства иностранных дел. Том 4: 1805–1807: монография. Москва: Наука, 1968. 783 с.
9. *Нестерова Е. И.* Трансформация китайской дипломатической культуры во второй половине XIX века // Тезисы докладов XXIII Международной научной конференции «Китай, китайская цивилизация и мир. История, современность, перспективы» (Москва, 24–25 октября 2018 г.). Москва: Институт Дальнего Востока Российской академии наук, 2018. С. 168–169.
10. *Самойлов Н. А.* Россия и Китай в XVII – начале XX века: тенденции, формы и стадии социокультурного взаимодействия. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского Государственного Университета, 2014. 356 с.
11. *Сосна Н. А.* Подготовка миссии Н. П. Игнатьева в Китай в 1859–1860 гг. // Человеческий капитал. 2020. № 1 (133). С. 48–57.
12. *Спешнев Н. А.* Китайцы: особенности национальной психологии. Санкт-Петербург: Каро, 2011. 336 с.
13. *Тертицкий К. М.* Китайцы. Традиционные ценности и современная жизнь. Санкт-Петербург: Каро, 2010. 416 с.
14. *Chia N.* Language Translation and the Treaty of Nerchinsk: Linguistic Aspects of Seventeenth-Century Qing-Russian Diplomacy // Journal of the European Association for Chinese Studies. 2025. Vol. 6, No. 2. P. 5–49.
15. *Ning C.* Seal Impressions on the 1689 and 1860 Sino-Russian Treaties: Material Culture in Diplomatic Culture // Athens Journal of History. 2025. Vol. 11, Issue 1. P. 21–50.
16. *Wanner M.* The Russian-Chinese Trade in Kyakhta, Its Organisation and Commodity Structure, 1727–1861 // Prague Papers on the History of International Relations. 2014. № 2. P. 35–49.

ВАРИАТИВНАЯ МОДЕЛЬ И СТИЛЕВОЕ МНОГООБРАЗИЕ ЦЕРКОВНОГО ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА В КУЛЬТУРЕ РОССИИ XVIII – XIX ВЕКОВ

УДК 739.2:27-52

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-49-62>

Виталий Васильевич НИМЧУК,
заместитель генерального директора ООО «АГАТ»,
Москва, Российская Федерация,
аспирант кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: vetalnimchuk@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются особенности организации производства церковного ювелирного искусства в XVIII–XIX веках. Его развитие в течение синодального периода прошло путь от централизованной системы Оружейной палаты в XVII веке к плюралистической модели в XIX веке. Среди причин, вызвавших институциональную и стилистическую трансформацию, указываются социально-политические изменения, переход к синодальному типу управления, формирование нового экономического уклада, приведшего к появлению феномена художественной промышленности. Художественный язык в течение этого времени эволюционировал от строгой каноничности через барочную пышность и богатое узорочье к классицизму с его строгостью и стройностью форм. Доминирующей тенденцией в отечественной культуре XIX века выступает переосмысление традиции, способы (стратегии) работы с которой отличаются вариативностью. Подчеркивается, что в современном гуманитарном знании эволюция стилей XVIII–XIX веков в церковном ювелирном искусстве остается вне поля зрения исследователей. Была рассмотрена иерархия и дана характеристика стилистических приемов, присущих русскому искусству той эпохи в целом, – консерватизм, ретроспективизм, архаизация, историзм (неостиль). Предложены критерии, позволяющие дифференцировать эти стратегии (осознанный отход от актуального стиля, непосредственное иконографическое заимствование конкретных древних образцов, обращение к вышедшим из употребления технологиям, фиксация намерения). В заключении делается вывод, что несмотря на каноничность церковного ювелирного искусства, состав и особенности литургической утвари, ее декора зависели от времени и места производства, менялись форма и пропорции этих предметов, стиль и техника их изготовления, но неизменной оставалась ее функциональная значимость.

Ключевые слова: церковное ювелирное искусство, культура России XVIII – XIX веков, художественный язык, архаизация, ретроспективизм, историзм.

Для цитирования: Нимчук В. В. Вариативная модель и стилевое многообразие церковного ювелирного искусства в культуре России XVIII – XIX веков // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 49–62. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-49-62>

VARIABLE MODELS AND STYLISTIC DIVERSITY OF CHURCH JEWELRY IN RUSSIAN CULTURE IN THE 18th – 19th CENTURIES

Vitaly V. Nimchuk,
Deputy General Director of AGAT LLC,
Moscow, Russian Federation,
Postgraduate Student at the
Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: vetalnimchuk@mail.ru

Abstract. This article examines the organizational features of ecclesiastical jewelry production in the 18th–19th centuries. Its development during the synodal period evolved from the centralized Armory system of the 17th century to a pluralistic model in the 19th century. Among the factors that triggered the institutional and stylistic transformation are sociopolitical changes, the transition to a synodal type of governance, and the formation of a new economic structure, which led to the emergence of the phenomenon of the art industry. Artistic language during this period evolved from strict canonicity through Baroque splendor and rich ornamentation to classicism with its austerity and harmony of forms. The dominant trend in Russian culture of the 19th century is a rethinking of tradition, the methods (strategies) of working with which are distinguished by their variability. It is emphasized that in modern humanities knowledge, the evolution of styles of the 18th–19th centuries in ecclesiastical jewelry remains outside the purview of researchers. A hierarchy and characterization of stylistic techniques inherent in Russian art of that era as a whole (conservatism, retrospectivism, archaization, historicism (neo-style)) were proposed. Criteria for differentiating these strategies were proposed (conscious departure from contemporary style, direct iconographic borrowing of specific ancient examples, recourse to obsolete technologies, and the recording of intention). The conclusion is that, despite the canonicity of church jewelry, the composition and features of liturgical utensils and their decoration varied with the time and place of production. The shape and proportions of these objects, as well as the style and technique of their manufacture, varied, but their functional significance remained unchanged.

Keywords: church jewelry art, Russian culture of the 18th – 19th centuries, artistic language, archaization, retrospectivism, historicism.

For citation: Nimchuk V. V. Variable Models and Stylistic Diversity of Church Jewelry in Russian Culture in the 18th – 19th Centuries. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 49–62. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-49-62>

Развитие церковного ювелирного искусства в этот период происходило сложно и носило противоречивый характер. С одной стороны, оно должно было следовать канонической традиции, с другой, все чаще испытывало воздействие светского начала, что не могло не привести к его трансформации, формированию новых школ и стилей. Доминирующей тенденцией в этот момент становится секуляризация, которая была обусловлена деятельностью Петра I. В XVIII–XIX веках происходит трансформация институциональной системы, формируется новая модель производства церковного ювелирного искусства.

В первое десятилетие XVIII века Москва продолжала оставаться главным центром художественной культуры, мастера которой следовали сложив-

шимся в XVII веке традициям. Так, «многие мастера повторяли в чеканке, в резьбе или резьбе на мелкотравчатом черневом фоне характерные для 90-х годов XVII века пышные, тяжелые гирлянды и связки плодов и цветов, подвешенные на лентах или полотенцах, не внося никаких существенных изменений в этот традиционный орнамент и лишь иногда обогащая его добавлением фигурок птиц, сидящих на плодах» [4, с. 147]. Провозглашение Петербурга столицей приводит к тому, что Оружейная палата теряет статус крупнейшего художественного центра, а часть мастеров в 1711 году переезжает на петербургский Оружейный двор. Сюда же из Москвы была переведена и небольшая группа пленных шведов, организовавших в 1714 году первый в России цех золотых и серебряных дел иностранных мастеров. Фактически это поставило точку в истории прославленной мастерской, ювелиры которой вынуждены были пополнить ряды городских мастеров. В 1725 году после объединения Оружейной палаты с Казенным двором она превращается лишь в хранилище, на основе богатейшего собрания которого в 1806 году был открыт публичный музей. Однако в 1722 году были образованы цеха русских золотых и серебряных мастеров как в Петербурге, так и в Москве.

Следствием постепенного превращения новой столицы в центр ювелирного дела в XVIII–XIX веках стало не только его географическое перемещение, но и смена вектора развития, которая проявилась в следующих аспектах:

- европеизация, коснувшаяся не только светских украшений, но и церковной утвари;
- отражение в церковном ювелирном искусстве, пусть и в снятом виде, присущих светскому искусству художественных стилей (барокко, рококо, классицизм), что привело к усилению декоративности, усложнению форм, обращению к новой орнаментике; во второй половине XIX века под влиянием интереса к национальной истории утвердился «неорусский стиль», который проявился и в церковном ювелирном искусстве: мастера использовали древнерусские орнаменты или их элементы, сочетая допетровские традиции с современными технологиями;
- изменение системы организации производства предметов церковного обихода, когда на смену государственным мастерским пришли частные ювелирные фирмы и фабрики (в частности, Овчинникова, Хлебникова, Губкина, Фаберже и других), но многие региональные школы продолжали следовать сформированным ранее традициям (Ростов, Великий Устюг, Ярославль, Иркутск).

Поскольку церковное ювелирное искусство в этот период представляло мозаичную картину, обозначим лишь главные тенденции, отразившие наиболее существенные изменения в его развитии: противостояние Москвы и Петербурга, развитие региональных художественных центров, трансформация монастырских мастерских, воздействие церковного раскола, стилевая динамика в церковном ювелирном искусстве.

Противостояние Москвы и Петербурга

В ювелирном искусстве, как и в других сферах, возникло соперничество двух столиц. Различия, фактически незаметные в начале XVIII века, стали так очевидны к XIX веку, что следует говорить о формировании Петербургской и Московской школ. На рубеже XVII–XVIII веков для Москвы ориентиром «являлось барокко Восточной Европы, с которым были знакомы приглашенные царем Алексеем Михайловичем представители киево-могилевского духовенства (в частности, С. Полоцкий) и ряд иностранных специалистов», «на Петербург воздействие оказывала северная, скандинавско-англо-германская, ветвь барокко» [6, с. 66]. Известно, что и на развитие церковного ювелирного дела Москвы во второй половине XVIII века воздействие оказали именно эмали Украины, отличавшиеся яркостью и красочностью. Формирование мастеров данного региона происходило под польско-литовским и западноевропейским влиянием. Благодаря знакомству с новыми приемами, московская миниатюра XVIII века смогла стилистически по-новому претворить «"дидактические" формы "Божественной красоты", акцентируя внимание на живописном начале в декоративном оформлении церковной утвари» [2, с. 11]. Для усиления эмальерного дела в Москву из северных регионов России были приглашены мастера, среди которых в 1745 году прибыл и опытный ювелир Я. Г. Попов. Получив разрешение Главного магистрата Москвы, купец В. М. Кункин организовал мастерскую, в которую привлек Попова (и М. М. Климшина, мастера черневого дела) и других московских ювелиров. «Часть мастерских, выросших на основе купеческого капитала, превращалась в фабричные предприятия» [3, с. 143]. Так, с 1752 года и мастерская Кункина получает название «фабрика», а чуть раньше получает монополию на изготовление культовых серебряных изделий «с чернью, резьбой, чеканкой и эмалью» [4, с. 152]. Таким образом, Москва, несмотря на возвышение Петербурга, продолжала оставаться одним из центров по производству церковной утвари.

В XIX веке наряду с крупными фабриками (например, П. А. Овчинникова, И. П. Хлебникова, И. С. Губкина, И. Д. Чичелева, И. Алексеева, Грачевых и других) в Москве работали и мастерские (в частности, Мишуковых, И. В. Захарова, изготавливающего уникальные кресты-мощевики), где с использованием традиционных техник при включении отдельных новаций создавались оклады для икон, кресты, разные виды панагий, церковная утварь [8]. Однако к 1870-м годам и в творчестве московских мастеров начинают активно использоваться те приемы, что характерны для светского искусства.

Ювелирное искусство в Петербурге развивалось в соответствии с запросами заказчиков, главным из которых выступал императорский двор.

Так, выдающимся придворным мастером Самсоном Ларионовым были созданы короны для Екатерины I и Анны Иоанновны, а Ивар Венфельд Бух специализировался не только на светских украшениях, но и на церковной утвари. Нередко выдающихся ювелиров из Москвы переводили в Петербург для работы при дворе (например, в новой столице оказываются эмальеры Г. С. Муסיкийский и А. Овсов).

Главной фигурой в Петербурге XIX века следует считать Карла Фаберже, продукция которого, в том числе и для церковного обихода, тяготела к «королевским стилям» (барокко, классицизм) с присущей ей элегантно-стью и технической безупречностью в исполнении. В Москве ведущими предприятиями были фирмы Ф. И. Рюкерта (создавал эмали в неорусском стиле), П. А. Овчинникова (крупнейшая ювелирная фабрика, выпускавшая церковную утварь в неорусском стиле), И. П. Хлебникова (известен изготовлением церковной утвари и эмалей). Для производства изделий мастерами московской школы применялся комплекс разнообразных техник, использовалась яркая и насыщенная палитра, что было возможно благодаря цветным эмалям.

Таким образом, во второй половине XIX века в столицах окончательно сформировалась художественная промышленность, связанная с обработкой драгоценных металлов, о чем свидетельствуют полученные на международных выставках многочисленные награды [1].

Развитие региональных художественных центров

Параллельно столичным производствам церковное ювелирное искусство продолжало развиваться в регионах, где уже сложились самобытные художественные школы, которые в течение XVIII–XIX веков приобрели широкую известность.

Великий Устюг превратился в крупный торговый и промышленный центр еще в XVII веке, чему способствовала деятельность Строгановых. Но расцвет этого города приходится все же на XVIII век, в том числе и ювелирного дела. «По данным сотной книги 1630 г. и писцовой книги 1676–1683 гг. в Великом Устюге насчитывалось около 20 лавок по продаже серебряных изделий по серебряному ряду» [5, с. 49–50]. Местное духовенство, желая подражать столичной манере украшения храма, с 1682 года делало заказы черневых изделий, отличавшихся массивностью и округлостью очертаний. Одним из излюбленных приемов была мягкая гравировка, благодаря которой подчеркивалась пластичность рисунка и глубина. Среди известных мастеров этого периода следует назвать Ивана Клестова, которого вызвали в Москву и определили в ученики к Дмитрию Попову и Алексею Курсину (вместе с Клестовым в Москву был отправлен и эмальер Никита Буравкин из Сольвычегодска).

В 1761 году братьями Алексеем и Степаном Поповыми была основана фабрика, где выпускали не только чайную и кофейную посуду, но и предметы религиозного культа. Это были эмалевые изделия с накладными украшениями из серебра, которые в Великом Устюге начали производить с 1725-х годов. Фабрика просуществовала недолго, всего 16 лет, пережив и пожары, и наводнения, но это было одно из немногих предприятий, ставивших клейма.

Для развития серебряного дела в Москве из главных художественных центров России в 1744 году начали вызывать ювелиров. Был отправлен запрос и в Великий Устюг, славившийся своими изделиями уже к середине XVIII века. В Москву отправили мастера черни по серебру Михаила Климшина, в чьем творчестве соединились традиции лучших местных ювелиров (сохранился изготовленный им в 1750 году посох для епископа Валаама (ГИМ)). Приемы и техника М. Климшина близки к изделиям фабрики Поповых, поэтому можно предположить, что ювелир сотрудничал с ней.

К концу XVIII века тематика мастеров черного дела Великого Устюга меняется: на смену галантным сценам приходят сюжеты из современной жизни, отражающие победы русской армии и флота (например, серия табакерок на тему русско-турецкой войны 1777–1778 годов, где изображены крепости Кафа, Бендер и другие) и историю родного региона (в частности, изображения Великого Устюга, Вологды, Архангельска). Местная ювелирная школа, представленная И. Жилиным, И. Островским, И. Петровским, оказала огромное влияние на все художественные центры Русского Севера (Вологда, Вятка, Архангельск), мастера которых усваивали приемы и сюжеты для черновой гравюры.

О раннем этапе формирования ювелирного дела в *Архангельске* до сих пор нет ясности. В XVI–XVII веках среди ремесленников серебряники упоминаются редко, даже в XVIII веке их число достигло лишь 16 (например, в это же время в Вятке работало 37 цеховых ювелиров). В XIX веке ситуация существенно не изменилась, «однако состав ювелиров Архангельска разнообразен. Большее число серебряников происходит из архангельских мещан, есть среди них и мещанские вдовы, солдаты и даже три мастера из крестьян» [5, с. 49]. Среди мастеров золотого и серебряного дела значатся Степан Самохвало, Григорий Пейсахов, Федор Госкунен и другие, которые, вероятно, изготавливали не только светские ювелирные изделия, но и церковные (в частности, votivные подвески на иконы, которые были рассчитаны на массового потребителя).

Крупнейшим центром производства финифти стал *Ростов Великий*, где промысел начинает активно развиваться лишь с XVIII века благодаря мастерской при архиерейском доме. Митрополит Арсений (Мацеевич) поддерживал развитие художественной культуры в своей епархии, а в 1761 году по его инициативе были закуплены специальные краски для живописи по эмали и приглашены мастера из Москвы и Петербурга, в чьи задачи

входило обучить местных ювелиров этой технике. Поскольку заказчиком выступал митрополит, монастыри и храмы, миниатюрами из финифти сначала украшали лишь церковную утварь, напрестольные кресты, митры, оклады Евангелий. В 1770-х годах, уже после опалы митрополита Арсения, в Ростове появились объединенные мастерские, куда вошли не только ювелиры, но и иконописцы. В XIX веке ассортимент расширился за счет производства крестов-тельников и образков [9]. Приезжавшие в ростовские монастыри паломники приобретали иконки небольшого размера, стоившие дешевле образов из драгоценных металлов, благодаря чему изделия местных ювелиров стали известны повсюду.

На рубеже XVIII–XIX веков в *Костроме* часть зажиточных серебряников открывает собственные мастерские с подмастерьями и учениками или начинает заниматься скупкой ювелирной продукции, выпускаемой другими мастерами. Созданные в этот период изделия грубоваты и архаичны, однако в них местная традиция, уже забытая в столицах (например, строгий растительный орнамент), сочетается с элементами рококо (использование легких и свободных завитков). С одной стороны, это свидетельствует о смешении стилей, но с другой, – в архаичности и наивности проступают черты народного творчества. Во второй половине XIX века в костромских деревнях и селах начинает активно развиваться производство мелких изделий из серебра и меди; главным его центром стало село Красное, в котором к 1890-м годам проживало более 2500 жителей. Но «отсутствие надлежащего оборудования, инструментов, широкое применение разделения труда и спрос на дешевый товар привели к сильному понижению качества продукции и совершенно стерли индивидуальные особенности работы отдельных мастеров» [5, с. 69]. Среди изделий были небольшие штампованные образки и кресты-тельники, распространявшиеся по всей России благодаря костромским купцам (в частности, Пушиловым, Мазовым, Шляпниковым, Чувиляевым) и крупным монастырям, куда они массово поставлялись.

Художественные промыслы в этот период получают массовое распространение. Так, на 1830–1840-е годы приходится расцвет черни в *Вологде*. Несмотря на стилистическую и технологическую схожесть изделий, созданных мастерами Русского Севера, выделялись работы именно вологодских ювелиров (в частности, Ивана Зуева, Сакердона Скрипицына). Серебряное дело было широко распространено в Курске, на что указывают данные 1828 года.

На Урале сформировалась уникальная школа камнерезного искусства, изделия которой использовались и для производства церковной утвари.

Однако во второй половине XIX века в провинции наметились черты упадка мелких кустарных ювелирных мастерских (в том числе, изготавливавших и церковную утварь), что привело к сокращению их численности. Однако крупные фабрики и фирмы, наоборот, переживали период расцвета, в том числе, и за счет многочисленных церковных заказов.

Трансформация монастырских мастерских

В 1764 году была проведена секуляризация монастырских земель, лишившая монастыри значительной части дохода и приведшая к сокращению их художественной деятельности. Но ряд монастырей сумел не только сохранить традиции церковного ювелирного искусства, но даже развить их. При этих мастерских возникали школы, где ювелиры обучали ремеслу, а созданные изделия принимали на продажу купцы. Главное отличие в работе монастырских мастерских XVIII–XIX веков, в отличие от древнерусского периода, состояло в необходимости ориентироваться не только на нужды монастыря, но и на рынок, что фактически приравнявало их к городским ремесленным мастерским. Более того, несмотря на следование канону, производимые монастырскими ювелирами изделия стилистически тяготели к светскому искусству (например, с конца XVI века форма панагий становится вариативной: они могли состоять из небольших икон, украшенных эмалью, жемчугом и драгоценными камнями, а в XVIII веке панагия все больше приобретает светское значение, превращаясь в украшение).

Таким образом, в этот период монастырские мастерские начинают функционировать как полуавтономное или автономное предприятие, в творчестве мастеров которого сочетаются традиционные и новые техники. Следствием этого становится, во-первых, стилевая эклектика, где можно обнаружить влияние от барокко до историзма, сочетание художественных особенностей региональных и столичных школ. Во-вторых, рост численности заказчиков (монастыри, епархии, частные лица, приходы) приводит к расширению ассортимента (оклады для икон, кресты, образки, литургические предметы), а, следовательно, к увеличению мастеров, их специализации и появлению элементов фабричной организации.

Воздействие церковного раскола

Церковные реформы патриарха Никона повлияли на развитие церковного ювелирного искусства, кардинально изменив его траекторию. В отличие от официальной церкви, продолжавшей развиваться в контексте трансформирующегося художественного пространства отечественной культуры, старообрядцы продолжали культивировать дореформенную традицию и сосредоточились на медном литье, которое превратили в доминирующий художественный промысел. Оказавшись в изоляции, они сохранили в нем архаичные формы, создав при этом самобытные стили. Одним из решений патриарха Никона был запрет для официальной церкви на использование медного художественного литья. Однако для старообрядцев, не имевших возможности возводить храмы и создавать масштабные иконы (например, для иконостаса), небольшие по размеру литые иконы стали решением проблемы. Кроме того, изготовленные таким образом предметы (складни, кресты, иконы) было легко перевозить и прятать в случае преследования.

Староверы создали свои мастерские, ставшие в XVIII–XIX веках центрами медного художественного литья, где продолжали изготавливать дониконовские образцы (например, кацию, упоминавшуюся в летописи еще в 1146 году и использовавшуюся староверами вплоть до конца XIX века).

Старообрядческая среда никогда не отличалась монолитностью, она была дифференцирована, со множеством толков (согласий), что способствовало формированию уникальных художественных течений. Одним из самых ярких примеров выступает Поморское литье в Выговской пустыни. В 1694 году к северо-востоку от Онежского озера старообрядцы основывают общину, среди членов которой были мастера медного литья из Москвы, Новгорода, Великого Устюга, благодаря которым были заложены основы для возникновения школы. К 1719 году относится упоминание о «меднице» в Даниловском монастыре, о назначении которой исследователи спорят до сих пор: была ли это централизованная мастерская или своего рода склад, куда из отдаленных скитов мастера привозили свою продукцию. В любом случае, именно она выступала ядром, вокруг которого формировалось выговское литье. Ювелиры продолжали развивать традиции мелкой пластики, не стремясь лишь копировать известные образцы, в результате чего сложился уникальный художественный стиль, для которого характерны тонкость рельефа и чистота отливки, интересные иконографические схемы (в частности, на крестах Святой Дух не изображался в виде голубя (в Поморье это считалось недопустимым), а делалась надпись: «ЦАРЬ СЛАВЫ ИС ХС НИКА»), растительный орнамент в «старопечатном стиле».

Для украшения икон, крестов и складней староверами применялась цветная стекловидная эмаль. Ювелиры-старообрядцы исключили технику перегородчатой эмали, которая получила популярность среди мастеров-нововеров, но их изделия демонстрируют яркие многоцветные стилистические вариации. На рубеже XIX–XX веков влияние стилистических находок старообрядцев стало ощущаться и в продукции знаменитых ювелирных домов. С одной стороны, это связано с заказами крупных промышленников, вышедших из старообрядческих семей (в частности, Морозовых, Щукиных, Рябушинских и других, на средства которых после послаблений для старообрядцев в 1905 году возводились храмы и необходимая для них церковная утварь), с другой, например, на фабрике К. Фаберже многие мастера были старообрядцами.

Таким образом, церковный раскол способствовал формированию двух различных подходов к форме церковной утвари. Если главная цель староверов состояла в сохранении дореформенных традиций, церковная ювелирика нововеров развивалась в соответствии с общей художественной логикой, испытывая воздействие различных традиций (региональных, западноевропейского, восточного). Между мастерами из старообрядческой среды и нововерами возникали многочисленные дискуссии о форме предметов, которая для верующего человека имеет глубокий символический смысл.

Например, полемику вызывала форма архиерейского посоха, который в древнем варианте был с двумя змеями, напоминавших букву S, но после реформ патриарха Никона у посоха появилась перекладина в виде буквы Т (или с крестом). Для старообрядцев прежняя форма символизировала апостольскую преемственность и визуально доказывала сохранность истинной церкви. Нововеры же видели в посохе символ патриарха (позже императора) и наследование Константинополю, реформирование церкви в соответствии с нормой Вселенских соборов. Таким образом, посох превратился в визуальный символ легитимности.

Стилевая динамика в церковном ювелирном искусстве

Вторая половина XIX века (особенно конец столетия) связана с осмыслением исторического прошлого России, ее традиций как в художественной, так и социально-политической сфере. «Если официальная идеология основывалась на традиции – инерции, которая задавала вектор развития лишь на воспроизводство уже сложившегося социокультурного порядка с его дальнейшей консервацией, то в среде «почвенников» были актуализированы традиция – ностальгия об общинной Руси и традиция – реставрация, ориентированная на воссоздание той Руси, которая представлялась периодом наивысшей устойчивости и стабильности» [7, с. 264]. Не менее дискуссионной эта проблема была и в художественной культуре, где предлагались различные стратегии ее реализации.

В современном гуманитарном знании эволюция стилей XVIII–XIX веков, как правило, рассматривается на примере разных видов искусства, но церковная ювелирика остается вне поля зрения исследователей [10]. Попытка же провести ее анализ через призму культурологии должна способствовать пониманию механизма конструирования сакрального пространства и национальной идентичности в России того времени, развития церковного ювелирного искусства синодального периода, которое на протяжении долгого времени трактовалось как стагнация и упадок. Прежде всего, необходимо выявить иерархию и дать характеристику стилистическим приемам, которые были присущи русскому искусству той эпохи в целом:

- консерватизм, заключающийся в пассивном воспроизведении устоявшейся формы без осмысления ее древности, то есть в его основе лежит принцип «так делали раньше»;
- ретроспективизм, где прошлое выступает ценностной установкой, и в этом случае следует говорить не о художественном приеме, а об общей культурной установке, мировоззренческой позиции;
- архаизация, подразумевающая осознанное обращение к древним формам, орнаментальным мотивам и техникам для создания эффек-

та сакральной древности с использованием комбинаций элементов разных эпох;

- историзм (неостиль) есть реконструкция конкретной исторической формы на основе научных данных (археологических, иконографических и других источников), где свободное комбинирование не допускается.

То есть если архаизация и историзм действительно выступают разными способами стилизации, консерватизм таковым не является, поскольку в нем отсутствует рефлексия, осознанный выбор. В связи с этим возникает вопрос: всегда ли в случае с церковной утварью XVIII–XIX веков специалисты имеют дело с архаизацией или дело в технологической отсталости мастера?

Необходимо ввести критерии, позволяющие отделить архаизацию от всего остального:

- *осознанный отход от актуального стиля*: например, столичный мастер, отказываясь от классицистических принципов, создает предмет с подчеркнуто тяжелыми формами (архаизация), а провинциальный мастер может изготовить нечто подобное, потому что не знает другой формы (консерватизм);
- *непосредственное иконографическое заимствование конкретных древних образцов*: должен существовать прототип (например, отсылка к кресту Лазаря Богши), но при отсутствии «цитирования» и появлении формы в результате длительной эволюции можно говорить лишь о традиции;
- *обращение к вышедшим из употребления технологиям*: например, исчезнувшая в XV–XVI веках техника перегородчатой эмали была возрождена старообрядцами в XIX веке;
- *фиксация намерения*: заказчик или мастер делает указание «следовать старым образцам» (эта практика была широко распространена, например, в старообрядческой среде).

Если предмет соответствует хотя бы двум из указанных критериев, его можно классифицировать как архаизацию. Однако если он удовлетворяет лишь первому и третьему, но отсутствует ориентация на древний образец, на прототип, следует говорить только о «стилизации под старину».

Любопытно проследить различия архаизации в московской и петербургской школах, о противостоянии которых уже шла речь. Ориентиром для московских мастеров выступали конкретные памятники Древней Руси (в частности, оклады и церковная утварь соборов Кремля), для изготовления предметов использовались серебро с позолотой, древние приемы оксидировки. Петербуржцы вдохновлялись византийскими и западноевропейскими предметами, а материалами были золото и серебро. Москвичам были свойственны так называемые «ремесленные» техники (чеканка, скани, басмы) и очень плотный орнамент, мастера Петербурга предпочитали «ювелирные» техники (филигрань, живописная эмаль) и воздушную орнаментику, в ко-

торой просматривалось влияние рококо и классицизма. Если заказчиками в Москве были монастыри, купечество и старообрядцы, то петербургские мастера изготавливали продукцию для императорского двора, высшей аристократии и Синода. То есть московскую архаизацию можно охарактеризовать как ремесленную и догматическую, а петербургскую – как кабинетную, репрезентативную.

Таким образом, в синодальный период, когда церковь подчинилась государству, архаизация выступала визуальным аргументом преемственности. Самодержавие позиционировало себя преемником Византии не только через тексты, но и через визуальные образы (особенно, в церковном ювелирном искусстве, где многие формы, техники, орнаменты являлись частью византийского наследия).

Итак, XVIII–XIX века для церковного ювелирного искусства были периодом кардинальной организационной и стилистической перестройки, главным вектором которой выступила секуляризация. Если в древнерусский период (XI–XVII века) движение шло от разрозненных мастерских к централизованной модели, контролируемой государством, то доминирующим вектором в XVIII–XIX веках выступили дифференция и плюрализм. Утратив статус главного художественного центра, Оружейная палата была превращена в музей, в хранилище, а на ее месте возникли частные предприятия (П. А. Овчинникова, И. П. Хлебникова, И. С. Губкина, И. Д. Чичелева и других), региональные школы и мастерские староверов. Главным фактором, детерминирующим специфику развития церковного ювелирного искусства на этом этапе, выступила осознанная работа с историческим наследием. Если в провинциальных мастерских доминировало консервативное воспроизводство традиции, поскольку техника и форма передавались от мастера к ученику без осмысления ее древности, столичные центры и старообрядцы выработали различные стратегии работы с наследием. Указанные в разделе критерии (осознанный отход от актуального стиля, непосредственное иконографическое заимствование конкретных древних образцов, обращение к выбывшим из употребления технологиям, фиксация намерения) позволяют дифференцировать эти стратегии:

- *историзм (неостиль)* в творчестве московских мастеров (в частности, на предприятиях И. П. Хлебникова, П. А. Овсянникова) базировался на научно обоснованной реконструкции древнерусских образцов из музейных коллекций, однако и в этом случае речь идет о стилизации, но не копировании, поскольку использование современных технологий (например, живописная эмаль, академизм в трактовке лиц, подчеркнутая декоративность) отличали эти предметы от прототипов;
- *архаизация в среде старообрядцев* была связана с иными обстоятельствами, она имела другую природу: для них обращение к древнерусским памятникам (энколпионам, складням, крестам с дореформенной

иконографией) было связано не с эстетической стороной, а выступало догматическим маркером; мастера сознательно консервировали архаику, поскольку она выступала визуальным свидетельством истинности их веры, при этом они могли комбинировать элементы разных эпох, варьируя и синтезируя их, формируя новый художественный стиль, где древний силуэт соединялся с орнаментикой XVIII–XIX веков (например, выговское литье, цветная эмаль по скани);

- *архаизация у мастеров Петербурга и Москвы* происходила по-разному: в Петербурге ее можно назвать «кабинетной», поскольку она ориентировалась на византийские традиции и тенденции западно-европейского искусства, носила характер стилизации и репрезентации, а главным ориентиром выступали императорский двор и Синод; в Москве, с ее ориентацией на национально-историческое прошлое, проводилась большая работа с предметами старины, а основными техническими приемами выступали чеканка и басма с плотным орнаментом (так называемые «ремесленные» техники). тогда как петербургские мастера предпочитали филигрань и живописную эмаль, которую активно использовали ювелиры для изготовления светских предметов; кроме того, в ажурном и «воздушном» орнаменте легко угадывалось воздействие рококо и классицизма.

Особую значимость в этот период приобрела визуальная легитимация самодержавия, и церковное ювелирное искусство с заложенным в нем принципом следовать канонической традиции, подходило для этой цели. Тем более, что после отмены в 1721 году патриаршества и учреждения Синода, когда церковь полностью контролировалась государством, архаичные формы создаваемой в этот момент церковной утвари и окладов икон выступали визуальным богословско-политическим доказательством легитимности как власти, так, например, и истинности веры у старообрядцев. Воспроизводя формы и типы византийских и древнерусских образцов, императорский двор демонстрировал наследование власти не только от Петра I, но и от «святой Руси», а, следовательно, от Византии.

Таким образом, в организации производства церковного ювелирного искусства в XVIII–XIX веков можно выявить логику развития от централизованной системы Оружейной палаты в XVII веке к вариативной модели XIX века, когда параллельно с крупными предприятиями Москвы и Петербурга в регионах работали местные школы и промыслы. Эта трансформация была связана с множеством факторов, среди которых и социально-политические изменения, и переход к синодальному типу управления, и формирование нового экономического уклада, приведшего к рождению такого феномена, как художественная промышленность. Художественный язык за указанный период эволюционировал от строгой каноничности сначала к барочной пышности и богатому узорочью, потом ему на смену пришел классицизм с его

строгостью и стройностью форм, а в середине XIX века и ближе к концу столетия появляется «неорусский стиль», чье рождение связано с историзмом эпохи. Этот период демонстрирует, что несмотря на каноничность церковного ювелирного искусства, состав и особенности литургической утвари и ее декора зависели от времени и места производства, менялись форма и пропорции этих предметов, стиль и техника их изготовления, но неизменной оставалась ее функциональная значимость.

Список литературы

1. Журавлева В. Л., Костина И. Д., Мунтян Т. Н. Искусство русских ювелиров: Девять веков истории. Москва: Художник и книга, 2004. 174 с.
2. Крюк Г. М. Живопись по эмали в церковном искусстве Москвы XVIII – первой трети XIX века: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2011. 183 с.
3. Лихачева А. П. Художественная промышленность Москвы в XIX в.: обработка металла // Серия: Вестник Российского государственного гуманитарного университета. Литературоведение. Языкознание. Культурология, 2016. № 10. С. 140–153.
4. Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное дело: его центры и мастера XVI–XIX вв. Москва: Наука, 1974. 382 с.
5. Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. Москва: ЮНВЕС, ТРИО, 1995. 318 с.
6. Синявина Н. В. Барокко как перекресток смыслов и пространство метаморфоз (Часть 2: московское и петербургское барокко) // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 4 (114). С. 58–67.
7. Синявина Н. В. Концепт «устремленность в будущее» как элемент концептосферы русской культуры: монография. Москва: МГИК, 2022. 364 с.
8. Стародубцев О. В. Русское церковное искусство X–XX веков. Москва: Лепта-Книга, Издательство Сретенского монастыря, 2007. 728 с.
9. Стародубцев О. В. Русское церковное искусство X–XXI веков. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство Сретенского монастыря, 2025. 765 с.
10. Taft R. F. A history of the liturgy of St. John Chrysostom. V. 6: The Communion, Thanksgiving, and Concluding Rites. Roma: Pontificio Istituto Orientale, 2008. 857 p.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СОВЕТСКОЙ ВОЕННОЙ АДМИНИСТРАЦИИ В ГЕРМАНИИ В СФЕРЕ ШКОЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ПРИНЦИПЫ И МЕХАНИЗМЫ

УДК 947.085

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-63-73>

Дарья Александровна ЗИНЧУК,

старший преподаватель
МГУ имени М. В. Ломоносова,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: zinchuk.dar@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются особенности организации школьного образования Советской военной администрацией в Германии в советской зоне оккупации с целью демилитаризации, денацификации и формирования новых ценностей в немецком послевоенном обществе. На основе комплекса документации распорядительного и отчетного характера делаются выводы о характере и основных принципах школьных идеологических преобразований (преемственность, репрезентативность советского опыта, особый акцент на язык), дается характеристика социокультурной коммуникации, формирующейся между представителями советского направления и немецким обществом, главными механизмами в которой выступили механизмы сближения, приспособления и насаждения. Выявляются основные трудности в процессе формирования новой образовательной системы, а именно – кадровая недостаточность, низкая квалификация, разобщенная и нескоординированная административная структура, рост антисоветских настроений в связи с религиозными вопросами в образовании.

Ключевые слова: Советская военная администрация в Германии, школьное образование, история Восточной Германии, советская культурная политика, социокультурный подход, изучение русского языка как иностранного, идеология, послевоенное образование, пропаганда.

Для цитирования: Зинчук Д. А. Деятельность Советской военной администрации в Германии в сфере школьного образования: принципы и механизмы // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 63–73. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-63-73>

THE ACTIVITY OF THE SOVIET MILITARY ADMINISTRATION IN GERMANY IN THE FIELD OF SCHOOL EDUCATION: PRINCIPLES AND MECHANISMS

Darya A. Zinchuk,
Senior Lecturer, Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: zinchuk.dar@gmail.com

Abstract. The article examines the features of the organization of school education by the Soviet Military Administration in Germany in the Soviet occupation zone, aimed at demilitarization, denazification, and the formation of new values in post-war German society. Based on a range of directive and reporting documentation, conclusions are drawn about the nature and key principles of ideological transformations in schools (continuity, demonstrative richness of Soviet experience, and a particular emphasis on language). The study characterizes the socio-cultural communication that developed between the Soviet leadership and German society, whose main mechanisms were those of rapprochement, adaptation, and imposition. The main difficulties in the process of forming the new educational system are identified — namely, personnel shortages / low qualifications, a fragmented and uncoordinated administrative structure, and the rise of anti-Soviet sentiments in connection with religious issues in education.

Keywords: Soviet military administration in Germany, school education, history of East Germany, Soviet cultural policy, socio-cultural approach, learning Russian as a foreign language, ideology, post-war education, propaganda.

For citation: Zinchuk D. A. The Activity of the Soviet Military Administration in Germany in the Field of School Education: Principles and Mechanisms. *Culture and Education: Scientific and Information Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 63–73. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-63-73>

Создание Советской военной администрации в Германии (СВАГ) было нацелено на денацификацию, демилитаризацию немецкого общества и формирование новых ценностей, нового мировоззрения на территории Советской оккупационной зоны. Обращая внимание на влияние Советской военной администрации на немецкую культурную идентичность, представляется необходимым рассмотреть роль образования в политическом курсе советского руководства. В целом школьное и высшее образование становятся одними из основных рычагов воздействия на немецкое общество. В статье рассматриваются некоторые идеологические преобразования и трудности в сфере школьного образования, которые происходили в рамках общего курса СВАГ.

Актуальность исследования объясняется, во-первых, на частном уровне — пониманием истоков формирования двух ценностно отличных регионов в пределах одной страны — Германии, а во-вторых, на более глобальном уровне, Восточная Германия является репрезентативным примером того, как образование может использоваться как инструмент для быстрой и глубокой трансформации общества. Изучение этого опыта сохраняет эвристическую значимость для анализа внедрения идеологических установок в систему образования и реакции общества.

Основу источниковой базы исследования составила документация Советской военной администрации в Германии отчетного и распорядительного характера. В рамках работы было проанализировано более 500 документов, включая распоряжения, приказы, отчеты, докладные записки из фондов Советской военной администрации в Германии в Государственном архиве Российской Федерации (ГА РФ), Российском государственном архиве

социально-политической истории (РГАСПИ), а также опубликованных сборников документов (ГА РФ). При исследовании использовались структурный и функциональный методы, метод сопоставления, а сама работа выполнена в рамках социокультурного подхода, который рассматривает взаимосвязь культуры и общества через призму человеческого бытия.

Восстановление системы образования, в частности школ, стало главной целью Советской военной администрации в сфере образования. Реализуемый подход отличался системным характером: была изучена система образования в Германии в ретроспективе, особенности ее функционирования, основные типы школ. Под руководством Советской военной администрации в Германии было установлено Немецкое управление по народному образованию, общее для всей Советской оккупационной зоны. Резидентом Управления стал Вандель Пауль, бывший в эмиграции в СССР с 1931-го по 1945-й год. Управление включало в себя Отдел школ, Отдел высшей школы, Отдел культурной пропаганды, Отдел искусства и литературы, Отдел кинофикации, Отдел детских и юношеских учреждений, а также некоторые организационные отделы. Вице-президенты Управления – Марквард Эрвин, Вайнерт Эрих – с 1933-го года не участвовали в общественно-политической жизни Германии; так, Марквард Эрвин был подвергнут репрессиям, Вайнерт Эрих эмигрировал в Швейцарию в 1933-м году, а с 1939-го – в Москве, являлся членом Союза Советских писателей.

В землях Бранденбурга, Мекленбурга, Саксонии-Ангальте, Саксонии, Тюрингии были организованы министерства просвещения; в районах руководство сферой образования осуществлялось министерствами через шульраты – представителей министерства в районе, городе, подчиненных непосредственно министерствам просвещения. В общей сложности существовало 226 шульратов, большая часть из которых принадлежала к Социалистической единой партии Германии.

Важное место в структуре организации образования заняло Управление внутренних дел СВАГ, которое вело контроль за кадровой политикой в целом и, в частности, в учреждениях образования.

Однако уже на этапе рассмотрения организации образовательной деятельности видны слабые места: это разобщенность и в некотором смысле дублирование органов; более того, эффективный контроль над управленческой вертикалью затруднялся, что в дальнейшем приводило к проблемам и игнорированию центральных приказов.

Особое место по важности в структуре для всей Советской военной администрации в Германии в целом занял Учебный комбинат при Политуправлении СВАГ, образованный в сентябре 1945-го года. Он включал в себя следующие организации:

- вечерний университет марксизма-ленинизма для сотрудников СВАГ;
- вечернюю школу партактива;

- вечернюю среднюю школу для взрослых;
- курсы по изучению немецкого языка и повышению квалификации переводчиков;
- курсы подготовки работников информации;
- курсы для переводчиков, машинисток, stenотиписток, киномехаников.

Создание подобного органа было важным, поскольку это позволяло интенсифицировать подготовку кадрового состава, с которым – как в сфере культуры и досуга, так и в сфере образования – наблюдались сложности.

Одной из главных проблем образования считалось то обстоятельство, что массовая школа, хоть и являлась обязательной, но миттельшколе не давали знаний нужного уровня [1], чтобы переходить на следующий этап образовательной системы. Помимо этого с 1933 года упраздняются женские гимназии, которые на деле не были упразднены полностью, но по своему содержанию сильно отличались от обычной школы: многие предметы, такие, как математика, физика, химия, заменены домоводством, уходом за детьми, ручным женским трудом. Основной целью стала ликвидация изолированности массовой школы, образование единой школьной системы, доступной для всех слоев общества.

В 1946-м году начинается плотная работа в образовательной сфере, проводится школьная реформа, глобальной целью которой было становление новой системы образования, отличающейся следующими признаками: система образования должна быть единой от детского сада до высшей школы; образование должно стать обязательным с 6 до 18 лет в общеобразовательных и профессиональных школах; обучение следовало унифицировать, то есть должны были существовать единые учебные планы и программы дисциплин. В рамках реформы происходила ликвидация частных и конфессиональных школ, религия как предмет не изымалась из учебного плана, но переставала быть обязательным общеобразовательным предметом. Здесь можно наблюдать реализацию механизма адаптации к немецкой социокультурной среде, в которой религии уделялось большое внимание в рамках образовательной системы. Восьмилетняя общеобразовательная народная школа сочеталась с продолжением образования в профессиональной или средней школах в дальнейшем. Также в профессиональных технических школах вводится и интенсифицируется преподавание общеобразовательных предметов. В качестве дополнения разворачивается широкая сеть общеобразовательных школ для взрослых.

Таким образом, представляется возможным констатировать реализацию задач доступности образования. Причем, если смотреть статистику, то эти попытки показали положительную динамику: к 1948-му году отмечался серьезный прирост поступления рабочих и крестьян и их детей в университеты, а также – количество детей рабочих и крестьян, принимаемых в среднюю школу [5, с. 437].

Для более глубокого понимания советской культуры большую значимость в системе образования заняло изучение русского языка; к концу 1948-го года более 850 000 учащихся изучали русский язык на основе учебников, изданных специальным педагогическим издательством «Народ и Знание». Эти издания были построены по социокультурному принципу, когда преподавание языка сочетается с широким освещением культуры и мира народа, говорящего на этом языке [5, с. 447], что также способствовало решению целей СВАГ в Восточной Германии.

Следует отметить, что среди иностранных языков русский язык преобладал в школах как иностранный. Так, по состоянию на 1 января 1949-го года доля изучающих русский язык во всех общеобразовательных школах советской зоны оккупации в 5–12 классах составляла 72% от всех обучающихся, 27% изучали английский язык, 1% – французский, что объясняется и идеологическим влиянием, и пониманием необходимости повысить восприятие информационного поля, в котором проживает население, и чрезвычайно растущим интересом к советской и русской культуре [5, с. 457]. Стоит отметить, что в образовательной сфере акцент в идеологической работе СВАГ в целом сдвигается с советского вектора к русскому. Для привлечения более широкой аудитории к произведениям литературы, искусства делался акцент на преемственности советской культуры от русской классической. Картина, учитывающая только 9–12 классы, кажется еще более позитивной с точки зрения освоения русского языка. Так, в 9–12 классах 86% обучающихся изучали русский язык, на долю других иностранных языков приходилось лишь 14% [5, с. 478].

Пробуждение интереса к русской культуре осуществлялось уже на этапе школьного обучения. Газета «По свету», издаваемая на русском языке и активно распространяемая среди школьников, была призвана привлечь детей к практике и чтению на иностранном языке. В ней публиковались материалы о жизни детей в Советском Союзе, об СССР в целом. Во многом газета ориентировалась на советские журналы для детей, например, «Пионер». Таким образом, интерес к советскому образу жизни неуклонно рос среди юных читателей. Вместе с тем внедрение программ по русскому языку осложнялось нехваткой кадров: не всегда была возможность найти квалифицированных учителей, многие говорили по-русски плохо [5, с. 478].

Что касается других предметов, то обстановка с идеологическим контролем была крайне сложной. Наиболее серьезные опасения такого рода вызвало преподавание истории. Так, министерство народного образования рассмотрело каждую кандидатуру на преподавание истории; были выданы специальные документы, подтверждающие право осуществлять педагогическую деятельность по предмету «история». В документах демонстрировались важные принципиальные установки в преподавании этого предмета [5, с. 358]. Более того, комиссии, контролирующие преподавание истории, даже делили всех учителей на три основные категории [5, с. 475]:

- 1) учителя, вставшие на путь демократического развития, которые в контакте с Советским Союзом видят единственный путь для построения новой Германии; такие учителя проводят уроки истории, соединяя их с актуальной действительностью;
- 2) учителя-историки, которые стремятся проводить уроки истории в демократическом духе, но у них нет твердого определившегося мировоззрения; их отправляли на курсы повышения квалификации;
- 3) учителя-историки, которые не демонстрируют желания воспитывать демократическое мышление, вследствие чего уроки истории становятся не связанными с социальной действительностью.

Также под сомнение попадало преподавание биологии. Из старых учебных планов было ликвидировано так называемое богемоведение (германоведение), поскольку этот предмет вызывал опасения с точки зрения милитаристских взглядов, а также мог стать причиной завышенной национальной самооценки, которая в этнопсихологии определяется как гипертрофированная акцентуация исключительности своей нации [4], что соотносится с рисками социальной дестабилизации. Поэтому вместо германоведения появляется краеведение с первого по четвертый класс, рассказывающее об особенностях историко-культурного пути Германии.

Еще одним предметом, выступившим объектом пристального идеологического контроля, стали немецкий язык и литература. В опыте преподавания литературы отмечаются многочисленные случаи, когда внимание в произведении не обращается на гражданскую, общественную проблематику (что являлось центральным для руководства СВАГ), нет попыток понять исторический контекст появления произведения и особенности жизненного пути писателя, например, в «Валленштейне» Шиллера [5, с. 475]. Данный подход, имплементируемый руководством СВАГ на уроках литературы, может быть квалифицирован как социокультурный.

Все учебники нацистского периода были запрещены, вместо них на первом этапе выдавались учебники, напечатанные в специальном издательстве «Фольк унд Виссен». Предпринимались меры по переводу на немецкий язык советских учебников, таких, например, как «История древнего мира» А. В. Мишулина, «История средних веков» Е. А. Косминского, «Новая история» А. В. Ефимова, «Советская дидактика» С. Н. Орешкова, «Происхождение жизни на земле» А. И. Опарина.

В ускоренном порядке, уже в 1946 году, открываются курсы подготовки учителей для народных школ. Среди предметов, преподаваемых на курсах, на первом месте стояла дисциплина под названием «Вопросы текущей политики и задачи учительства в борьбе с нацизмом». Большое внимание уделялось методике преподавания различных предметов, в частности, истории и географии, естествознания; были включены и общеобразовательные предметы, такие как география, биология, математика, немецкий язык.

Вопросы кадрового наполнения школы на всех уровнях обладали высокой степенью проблемности, именно поэтому согласно Приказу СВАГ № 220 об улучшении материального и правового положения немецких учителей устанавливаются повышенные заработные платы для всех категорий преподавателей и директоров школ [5, с. 350]: основная заработная плата I разряда (директора средних и профессиональных школ, школьные советники) доходила до 9700 марок в год, а IV разряда (учителя основной школы без законченного педагогического образования) – до 6700 марок в год. Учителей, не имеющих огородов, наделяли земельными участками; для них в каждой провинции была возможна организация специальных домов отдыха; учителя, имеющие детей, получали по 20 марок дополнительно в месяц.

Важной в этом процессе была популяризация советской педагогической системы и организации народного образования. Для этого организовывали лекции членов и членов-корреспондентов Академии педагогических наук РСФСР, например, И. Ф. Свадковского (советский ученый-педагог, занимавшийся вопросами методологии педагогики, подготовки учителей младших классов), Н. А. Константинова (историк педагогики, педагог, разрабатывающий основы историко-педагогической науки, одним из первых опубликовал цикл статей, разоблачающий характер педагогики фашизма), Е. Н. Медынского (российский учёный в области педагогики и истории педагогики).

На немецкий язык переводятся статьи на педагогические темы, например, «Ленин и Сталин о школе и воспитании», «Сущность и задачи коммунистического воспитания», «Идейно-политическое воспитание в школе», «Труд как средство воспитания (по Ушинскому)», «Пионерская организация в школе» и другие. Переводились на немецкий язык учебники по педагогике, например, «Педагогика» Б. П. Есина и Н. К. Гончарова, выпускались и специализированные статьи для преподавателей высшей школы, в том числе и творческой направленности. Так большой популярностью пользовались статьи профессоров ГИКа о воспитании и методах творческого обучения молодых кадров советского кино. Для продвижения педагогики по советскому образцу активно издавались педагогические журналы, такие как «Педагогика», «Новая школа», «Профобразование», «История в школе», «Радио и школа», «Немецкий язык».

Однако курсы по переподготовки учителей не фокусировались сугубо на советском опыте, в целом их можно поделить на четыре основных направления:

- демократизация в целом и аспекты демократизации немецкого образования;
- система образования при фашистском режиме и ее реакционный, милитаристский характер;
- основные направления современной научной педагогики: школы СССР, США, Англии;
- методика преподавания основных предметов [2].

Существенные сложности были сопряжены с вопросами религиозности образования и отношения к этому аспекту части общества, которая активно противилась отсутствию в общеобразовательной программе обязательного предмета и ликвидации конфессиональных школ. Многие детские учреждения так или иначе оставались под контролем церковных общин. В целом руководство Советской администрации отнеслось к этим вопросам лояльно, понимая, что упразднить религию в сложившихся условиях – означает встать в открытое противостояние с населением. На этом фоне активно росли антисоветские настроения в университетах среди профессуры и студенчества, полностью нейтрализовать данные проявления не удавалось. Более того, Немецкое управление народного образования затянуло с вводом уставов в университетах, что также способствовало идеологическому беспорядку. Констатировался недостаток партийной учебы среди работников и учителей. А вопросы, связанные с религией, решались путем строго контроля деятельности религиозных общин [6].

Согласно плану работы на 1948 год Отдела народного образования, к началу 1948-го года количество учреждений народного образования было доведено до довоенного уровня. Проведение школьной реформы позволило систематизировать образовательную структуру, в общем была завершена денацификация среди преподавателей. Однако работа продолжалась, и первой в повестке изменений в области школьного образования стояла работа с учителями, продолжение обмена опытом и повышения квалификации. Для всех мероприятий, связанных с повышением квалификации, был введен общеобразовательный предмет «Основы научного социализма» в качестве обязательного предмета. Здесь снова можно наблюдать действие механизма насаждения. Этот же предмет в обязательном порядке вводился в учебные планы высших учебных заведений с 1948-го года.

Среди серьезных проблем, с которыми столкнулась Советская военная администрация в Германии, была проблема кадрового состава. Работа в этой сфере велась очень интенсивно, однако нехватка квалифицированных кадров, осуществление на местах на неудовлетворительном уровне или вообще игнорирование повышения квалификации преподавателей и организации специальных учительских конференций для обмена опытом. Важным аспектом было невыполнение в должной мере обязанностей в районах. Так, например, в связи с контролем за преподавателями истории были зафиксированы случаи выдачи разрешения на преподавание людям, причастным к деятельности гитлеровских организаций [5, с. 358]. Решение кадрового вопроса **демонстрировало низкую эффективность**. Так, совершенно не выполнялись приказы об организации аспирантуры; например, приказ Главного начальствующего № 55 от 5 марта 1947 года предписывал набрать 200 аспирантов, а вместо этого зачислено было лишь 50 человек.

Существовали проблемы с учительским составом, периодически регистрировались случаи нарушения учебного плана, программы. Проверка народных школ в феврале 1949 года показала серьезные нарушения; так, например, в школе имени Шиллера в городе Баутцен из 15 проверенных комиссией уроков только 3 проходили в соответствии с утвержденным планом занятий. В обершутле города Гримма изучалась латынь вместо русского языка, а вместо чтения произведений русских классиков на уроках литературы занятия проводились по книге Штейниц «Прием в больнице и амбулатории» [5].

Осуществляя преобразования идеологического и пропагандистского характера в области образования, руководство Советской военной администрации задавало новые условия для воспитания уже новых ценностей, отличных от тех, что существовали в Германии ранее. В контексте реализации социокультурной политики Советская администрация в Германии опиралась на следующие принципы:

- принцип преемственности советской культуры от русской классической (так, в период с 1948-го по 1949-й год наблюдается десятикратный рост интереса к классической русской литературе и увеличение поставляемых изданий);
- социокультурный подход к образованию, в частности, к учебной литературе;
- принцип демонстрации богатства советской культуры и советского опыта (пробуждение интереса даже к повседневным, бытовым аспектам).

Социокультурная коммуникация, которая возникла в процессе работы СВАГ в Восточной Германии, может быть отнесена к комбинированному типу, когда реализуется инновационный тип социокультурной коммуникации, выражающийся в приобщении субъектов культуры к новым формам знания и опыта. Это явление широко наблюдается в сфере образования, когда система образования была изменена, широко распространено в явлениях, связанных с распространением социалистической идеологии, воспитания человека нового общественного строя. Универсальные механизмы реализации социокультурной деятельности [2] были реализованы не только в области образования, но и в культурно-досуговой сфере.

Механизм насаждения собственных ценностных ориентаций продолжал быть наиболее используемым в отношении социалистического общественного строя и распространения идей марксизма-ленинизма. В свою очередь, механизм сближения с иной культурой проявлялся в контактах студенчества и учителей Германии с Советским Союзом. Помимо этого можно видеть попытки внести социокультурный подход в учебники русского языка, в которых акцент был на схожести культурно-образовательного пути Германии и Советского Союза. Механизм приспособления – а именно принятие отличий другой культуры – наиболее отчетливо проявился в школьной реформе и отсутствии попыток убрать религию из учебного процесса полностью.

Новая система образования способствовала продвижению русского языка как в Германии, так и за рубежом. Перестройка учебных планов и программ происходила в соответствии с представлением о социалистическом обществе, однако оставались признаки и немецкой культуры, такие, как религиозность в сфере образования и воспитания.

Административно сложная структура управления приводила и к недостаткам, таким, как несогласованность или отсутствие подчинения центральным органам местных организаций. Из-за сложности всей контролирующей системы сильно отягощался также процесс идеологического контроля над кадровым составом.

Подводя итог, стоит выделить основные черты образовательной политики Советской военной администрации в Германии. Школьное образование рассматривалось руководством СВАГ как ключевой рычаг для реализации политики денацификации, демилитаризации в плане мировоззренческого строя, а также для прививания общих с Советским Союзом социалистических ценностей в восточно-германском обществе. В образовательной сфере руководство СВАГ опиралось на три главных принципа:

- преемственность советской культуры от русской классической (рост интереса к русской литературе);
- социокультурный подход в образовании, в частности в учебной литературе;
- репрезентативность советского культурного наследия (включая бытовые аспекты).

Среди характерных особенностей стоит выделить доминирование русского языка и культурное влияние, которое складывается на территории советской оккупационной зоны. К 1949-му году русский язык стал основным иностранным языком в школах (72% учащихся, а в 9–12 классах – 86%). Изучение языка сопровождалось приобщением к советской культуре через газеты, журналы и переведённую литературу.

Социокультурная коммуникация между советским руководством и немецким обществом носила комбинированный характер: инновационный, то есть внедрение новых форм знания и единой социалистической системы образования, использовался механизм насаждения (например, распространение марксизма-ленинизма), механизм сближения (например, контакты студентов и учителей с СССР), механизм приспособления (например, лояльное отношение к религии, отсутствие полной ликвидации конфессиональных школ) во избежание открытого конфликта.

В результате проведенных мер, уже по документам отчетного характера, в относительно короткий период наблюдается следующее: создается единая школьная система с обязательным обучением, растет доля рабочих и крестьян среди учащихся, ликвидируются нацистские учебники, проходит денацификация учительского состава.

Среди сложностей стоит отметить проблемы кадрового дефицита и (как следствие) низкой квалификации учителей, особенно преподавателей русского языка, слабую управляемость из-за перегруженной, часто разобщенной и дублирующейся административной структуры (как следствие – игнорирование приказов на местах, нарушение учебных планов, например, замена русского языка латынью), недостаточный контроль (например, выдача разрешений на преподавание истории бывшим членам гитлеровских организаций, невыполнение приказов по набору обучающихся), а также существенной представляется сложная обстановка в плане сопротивления общества, особенно в религиозных вопросах, как следствие – рост антисоветских настроений.

Список литературы

1. Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ). Ф. Р-7317. Оп. 30. Д. 1. Л. 53.
2. Государственный архив Российской Федерации (ГА РФ). Ф. Р-7317. Оп. 55. Д. 1. Л. 2-14.
3. Зинчук Д. А. Методологические особенности изучения социокультурной деятельности Советской военной администрации в Германии // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация № 1, Москва. 2020. С.90–96.
4. Крысько В. Этническая психология. Москва, 2002. 315 с.
5. Политика СВАГ в области культуры, науки и образования: цели, методы, результаты, 1945–1949: сборник документов. Москва: РОССПЭН, 2006. 975 с.
6. СВАГ и религиозные конфессии Советской зоны оккупации Германии, 1945–1949: сборник документов. Москва: РОССПЭН, 2006. 591 с.
7. Эльяшевич Д. А., Тургаев А. С. Советская военная администрация и книжное дело в Восточной Германии в 1945–1949 гг.: формирование системы цензурного надзора // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. №3 (28). 2016. С. 45–52.
8. Foitzik J. Weder „Freiheit» noch „Einheit»: Methoden und Resultate der kulturpolitischen Umorientierung in der sowjetischen Besatzungszone. Einleitung. Hamburg, 2002. 10 p.
9. Die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und der Sowjetunion// Die Grosse Sozialistische Oktoberrevolution und Deutschland. Berlin. 1967. P. 473-540.
10. Naimark N. Die Russen in Deutschland: Die Sowjetische Besatzungszone 1945 bis 1949. Berlin, 1997. 350 p.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЕГИПЕТСКОГО ТАНЦА В XIX ВЕКЕ В УСЛОВИЯХ ДИХОТОМИИ «ВОСТОК– ЗАПАД»

УДК 793.3:008

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-74-90>

Ольга Александровна ФУГИНА,

кандидат культурологии,
доцент кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: temple_dance@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается трансформация египетского танца в XIX веке – период перехода от социального танца к сценической форме (ракс шарки). Этот процесс протекал в условиях интенсивного западного влияния, обусловленного колониальной экспансией и включением Египта в орбиту европейских политических и культурных интересов. Европейские ученые, художники, писатели, путешественники, посещавшие Египет в XIX столетии, формировали стереотипный образ Востока, который, согласно концепции Э. Саида, являлся продуктом ориенталистского дискурса, закрепляющего дихотомию «Восток-Запад», в рамках которого «отсталый» Восток противопоставлялся «прогрессивному» Западу. Сложившиеся в этот период стереотипы не только определили восприятие восточного танца во всем мире, но и продолжают оказывать влияние на его интерпретацию в современном мире. Вследствие этого ракс шарки («восточный танец») остается одним из самых наиболее мифологизированных и неверно трактуемых танцевальных феноменов.

Ключевые слова: ориентализм, дихотомия «Восток–Запад», египетский танец, восточный танец, ракс шарки, беллиданс, танец живота.

Для цитирования: Фугина О. А. Трансформация египетского танца в XIX веке в условиях дихотомии «Восток-Запад» // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 74–90. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-74-90>

THE TRANSFORMATION OF EGYPTIAN DANCE IN THE 19th CENTURY IN THE CONTEXT OF THE EAST– WEST DICHOTOMY

Olga A. Fugina,

CSc in Cultural Studies, Associate Professor
at the Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: temple_dance@mail.ru

Abstract. The article examines the transformation of Egyptian dance in the 19th century – the period of transition from social dance to the stage form (raqs sharky). This process took place under conditions of intense Western influence, due to the colonial expansion and the inclusion of Egypt in the orbit of European political and cultural interests. European scientists, artists, writers, and travelers who visited Egypt in the 19th century formed a stereotypical image of the East, which, according to the concept of E. Said, was a product of orientalist discourse that consolidated the East-West dichotomy, in which the «backward» East was opposed to the «progressive» West. The stereotypes that developed during this period not only determined the perception of oriental dance throughout the world, but also continue to influence its interpretation in the modern world. As a result, raqs sharky («oriental dance») remains one of the most mythologized and misunderstood dance phenomena.

Keywords: The East-West dichotomy, Orientalism, Raqs Sharky, oriental dance, Bellydance, Danse du Ventre.

For citation: Fugina O. A. The Transformation of Egyptian Dance in the 19th Century in the Context of the East–West Dichotomy. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 74–90. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-74-90>

Истоки дихотомического противопоставления Востока и Запада прослеживаются еще с античных времен, в частности в трудах Геродота. При этом формирование данной модели происходило преимущественно в рамках западной научной мысли на протяжении столетий и к XVIII веку прочно закрепились в европейской системе представлений. Ключевым этапом в этом процессе стал XIX век, когда *ориентализм* оформился как устойчивый культурный и академический конструкт. Согласно американскому культурологу палестинского происхождения Э. Саиду, ориентализм представляет собой «стиль мышления, основанный на онтологическом и эпистемологическом различении “Востока” и (почти всегда) “Запада”» [13, с. 9], где Восток представлен в виде «наиболее глубоких и неотступных образов Другого» [13, с. 4]. Ученый подчеркивает, что этот «образ Другого» для Запада одновременно выполнял и идентификационную функцию: «Восток помог Европе (или Западу) определить по принципу контраста свой собственный образ, идею, личность, опыт» [13, с. 4]. Отметим, что ориентализм не только конструировал представления о Востоке, но и определил нарративы дихотомии, где «Запад» – прогрессивный, активный, рациональный и строгий – был противопоставлен «Востоку» – отсталому, пассивному, иррациональному и чувственному.

Активное развитие ориенталистских представлений приходится на XIX век, в частности на эпоху колониальной экспансии в Египте (Восточный поход Наполеона, 1798–1801; британский протекторат, 1882–1952). К этому же периоду относится становление египетского танца – *ракс шарки*, который является предметом нашего исследования. *Ракс шарки* (араб.: رقص شرقي, Raqs Sharky – буквально «восточный танец») – египетский классический сценический танец, известный также как *dance de ventre* (французский термин в пер. на англ. *bellydance* и рус. *танец живота*) – название, которое

ему дали европейцы, а затем, под названием bellydance, его узнали в других странах. *Ракс шарки* как сценическая форма презентации египетских танцевальных традиций (танец *балади*: *авалим*, *гаваз*) сформировался в начале XX века. Его становление – трансформация из социального в сценический танец – проходило в течение XIX века – в период, когда египетская культура испытывала мощное европейское влияние. Стереотипы, созданные в эпоху колониальной экспансии, станут определяющими восприятие восточного танца вплоть до сегодняшнего дня. Именно поэтому восточный танец, а именно *ракс шарки*, является одним из самых неверно трактуемых танцев в мире, чем и вызвана актуальность настоящего исследования.

Если проследить процесс трансформации египетского танца в сценическую форму, становится очевидным, что его невозможно изучать вне контекста исторических, политических, социальных событий Египта XIX века.

В XIX веке Египет, благодаря своему стратегическому географическому положению, оказался в центре борьбы великих держав за сферы влияния. Через Красное море страна была связана с Аравией, Персией и Индией; по Нилу – с Европой, Сирией, Нубией и другими территориями, что делало ее важным узлом военных и морских коммуникаций. При этом внутриполитическая ситуация в Египте была крайне сложной. Формально оставаясь провинцией Османской империи, фактически страна находилась под контролем нескольких противоборствующих между собой мамлюкских беев. Эта нестабильность еще более была усложнена французской, а позже английской оккупацией. Так, в 1798 году Наполеон Бонапарт вторгается в Египет. Французская военная экспедиция имела не только завоевательную, но широкомасштабную научную программу. Несмотря на итоговое поражение в 1801 году, обусловленное противостоянием османских войск при поддержке Великобритании, именно исследовательская часть кампании имела долгосрочные последствия. Исследователь Н. М. Хамуд отмечал, что «трехлетнее пребывание французов в стране не могло не оказать влияния на ее культурное развитие. Полторы сотни ученых и технических специалистов, прибывших вместе с армией, наладили первую в стране типографию с арабским шрифтом, создали библиотеку, астрономическую обсерваторию и химическую лабораторию, драматический театр, построили текстильную и бумажную фабрики, начали издавать газету» [15, с. 113]. В это время открывается Институт Египта, происходит зарождение египтологии как науки, возрастает интерес к исламу, восточным языкам, появляется «ориентальный» стиль в европейском изобразительном искусстве. Именно экспедиция Наполеона в Египет в 1798 году считается началом эры ориентализма. Европейские ученые, писатели, художники, путешественники оставляли свои впечатления в виде воспоминаний и художественных произведений, которые сегодня являются важным источником для реконструкции того, как в западном сознании формировались представления о Востоке и о восточном танце.

Как отмечается в ряде исследований, XIX столетие стало для Египта временем «возрождения», сопряженного с глубоким культурным переворотом [2, с. 84]. Этот переворот представлял из себя переплетение собственных процессов страны с внешними влияниями: модернизация принципов государственного управления Мухаммедом Али и последующие конституционные начинания Исмаила-паши; появление новых дискурсов о правах и роли женщины (работа Касима Амина «Освобождение женщин», 1899) и националистических устремлений (движение Ахмеда Ораби 1881–1882 гг.). В культурном измерении зарождение театра, кинематографии, сценического танца отражало сложный процесс переосмысления традиции: новые формы искусства одновременно апеллировали к европейским образцам и стремились к поиску собственной идентичности, что делало их полем напряженного диалога между «восточным» и «западным».

Общественные пространства египетских городов в XIX веке предлагали прибывшим европейцам обширную программу: представления канатоходцев, акробатов, актеров, комиков, скоморохов, фокусников, заклинателей змей, певцов и танцоров. Тем не менее из всех представленных развлечений европейские путешественники предпочитали именно восточный танец. Голландская исследовательница К. Ньюкерк отмечает: «Танцовщицы были одной из самых важных туристических достопримечательностей Египта XIX века. Многие путешественники предпочитали их пирамидам и Нилу» [26, с. 21]. Для них образ восточной танцовщицы приобретал мифологизированные черты, они стремились не упустить любую возможность увидеть танец.

В египетском обществе XIX века танец был глубоко интегрирован в повседневную и праздничную культуру: он сопровождал маулид (масштабные религиозные празднества, носившие одновременно сакральный и ярмарочно-зрелищный характер), семейные торжества (дни рождения, семидневие младенца, свадьбы, церемонии обрезания), а также досуг высших слоев общества. При всей, казалось бы, повсеместности танца в Египте его «доступность» для внешнего европейского наблюдателя была условной, и проникнуть в аутентичный культурный контекст им удавалось не всегда. Танцевальные выступления часто были встроены в социальные нормы, доступ к ним регулировался статусом, полом, а в некоторых случаях и религиозной уместностью момента. Другими словами, иностранцы часто могли быть свидетелями лишь фрагментарных и адаптированных версий танца – либо танцевальных представлений на улице, где зрелищность обуславливалась заработком, либо специально организованных для них (иностранцев) представлений. Именно эти «усеченные» впечатления легли в основу ориенталистского дискурса и сформировали стереотипный образ египетского танца.

Отметим, что почти все свидетельства, которыми мы располагаем о египетском танце XIX века, были собраны иностранными путешественниками,

преимущественно мужчинами, а в условиях гендерно разделенного общества доступ к женским пространствам и связанным с ними практикам был для них существенно ограничен. Вследствие этого некоторые описания – особенно касающиеся танцев в гареме – основывались не на непосредственных наблюдениях, а на домыслах и стереотипных представлениях. Так, например, египетская исследовательница А. Л. Марсо указывает на то, что западные представители склонны изображать гаремы как «похотливые места, где одалиски возлежат в сладострастных позах в ожидании своих хозяев» [24, с. 25]. Это подтверждает ориенталистский цикл работ французского художника Ж.-Л. Жерома, о котором пойдет речь ниже. Кроме того, в воспоминаниях европейских путешественников, писателей и художников египетский танец часто интерпретировался сквозь призму привычных для Запада эстетических и культурных кодов. Это, в частности, проявлялось в устойчивых сравнительных конструкциях, таких как «каирские Тальони» [5, с. 95] (символ романтического балета XIX века); бедра «как у Венеры» [9, с. 69] (канон классической европейской телесности); «Терпсихора с ресницами, окрашенными кохолом и ногтями, окрашенными хной» [21, с. 107] (античная муза танца соединяется с маркерами «восточной» идентичности); танцовщица «начинала трепетать, как пораженная стрелой Эроса» [1, с. 358] (телесная и эмоциональная выразительность через античный образ бога любви); или апелляция к христианско-библейской традиции – с танцем Саломеи перед царем Иродом [10, с. 177] (нарратив о соблазнительном танце как инструменте рокового влияния). Встречается и противоположный полюс рецепции: отказ признавать восточную эстетику как привлекательную. Например, воспоминания немецкого путешественника К. Нибурга, сделанные еще в XVIII веке, где он характеризовал танцовщиц «уродливыми и неприятными, с их выкрашенными в желтый цвет руками, кроваво-красными ногтями, черными и синими украшениями на лице, руках и груди и большими кольцами вокруг лодыжек, в ушах и ноздрях и обильной помадой в их волосах, запах которой можно было почувствовать издали, это было совсем не в нашем вкусе» [26, с. 25]. Схожим образом оценивали увиденное французские наблюдатели. Так, в журнале «La Décade Égyptienne» за 1789 год печаталось письмо генерала-адъютанта Л. Ж. В. Жульена де Бидона члену Института Египта Э. Жоффруа Сент-Илеру: «[египтяне] без особых колебаний демонстрируют вещи, которые мы прячем с величайшим старанием; излишне непристойные песни, слишком возмутительные танцы – являются любимыми развлечениями, которые степенный мусульманин позволяет себе в стенах своего дома» [23, с. 65]. Столь разнообразные европейские свидетельства объединены общей чертой: восприятие египетского танца было обусловлено их собственными культурными установками (системой ценностей и эстетическими критериями). Таким образом незнакомое культурное явление переводилось на язык европейских культурных кодов, тем

самым образ восточной танцовщицы не столько описывался, сколько конструировался для европейского читателя.

Учитывая все вышеизложенное, в ходе дальнейшего исследования, обращаясь к свидетельствам иностранных наблюдателей, мы постарались интерпретировать эти данные с учетом вероятных искажений, обусловленных культурной дистанцией авторов.

Дошедшие до нас воспоминания свидетельствуют о том, что в XIX веке в Египте существовали две главные категории профессиональных артисток – авалим и гавази. Они не имели связи ни с крестьянским, ни с городским населением Египта, поэтому представляли собой обособленные социокультурные группы. Это было обусловлено традиционной иерархией египетского общества XIX века, где публичный танец – прерогатива профессиональных артистов, чей социальный статус и образ жизни заметно отличались от принятых в обществе норм. В хореографическом плане стиль танца авалим и гавази обнаруживает заметное сходство: он состоял «из быстрых движений бедрами под вокальную и инструментальную музыку» [28, с. 27]. Именно эта стилистическая общность служит основанием для их объединения в рамках традиции балади – то есть «местного» танца [28]. Авалим (ед. ч. *альма* или *алима* – «ученая женщина») прежде всего считали профессиональными певицами, некоторые из них танцевали, но только для женщин (в женской половине дома, недоступной для мужчин). Авалим владели вокальным искусством, они музицировали и слагали стихи, используя искусство импровизации, обладали познаниями в литературе. Их приглашали на праздники в гаремы богатых домов, где для них устраивали специальные помещения (тукейса или маганна) [8, с. 286]. «Обычно такие помещения примыкают к главной комнате гарема и отделены от нее не стеной, а резной деревянной решеткой [машрабийей. – Прим. О. Ф.]. Пол в них несколько приподнят над общим уровнем. Это может быть и какая-то другая комната в доме, где певицы остались бы невидимыми для хозяина <...>. Гости мужского пола слушают пение авалим со двора или из нижних комнат» [8, с. 286]. Таким образом, мужчины (даже хозяин дома) видеть представления в гаремах не могли – могли только слышать их. Эдвард Лейн (1801–1876), английский востоковед, совершивший несколько продолжительных экспедиций в Египет в период 1825–1849 годы, писал, что однажды в Каире ему посчастливилось слышать одних из самых знаменитых авалим. Он вспоминал: «<...> своим искусством они совершенно покорили меня. Их исполнение показалось мне <...> прекраснее всего, что я когда-либо слышал» [8, с. 286]. Лейн уточняет, что платили таким певицам очень много: «Так велико мастерство искусной певицы, <...> что люди готовы отдать ей последние деньги» [8, с. 286]. Таким образом, эта была уважаемая в Египте категория женщин-исполнительниц, которые в основном пели, но иногда и танцевали (исключительно для женщин в гареме).

Другая категория исполнительниц – гавази (единственное число: газия) представляли собой группу уличных танцовщиц. Их происхождение остается дискуссионным: традиционно гавази связывают с цыганским племенем (аль-гагар) [28, с. 27], что отчасти подкрепляется семантикой самого термина «гавази», который может переводиться как «чужеземцы» [4, с. 29], что говорит об их не египетском происхождении. Будучи мусульманками и говоря на арабском языке, они использовали в общении между собой особый тайный язык (сим) [8, с. 301; 26, с. 27]. Проживали гавази в отдельном квартале, традиционно отводившемся для женщин, чья деятельность носила публичный характер. Лейн так описывал их танец: «Гавази танцуют, не закрывая лица, на улицах для развлечения любого зрителя, вплоть до самого низкого сброда. В их движениях нет изящества. В самом начале танца они еще соблюдают какие-то нормы приличия, но, чем дальше, тем сильнее возбуждают их взгляды зрителей, убыстряется стук медных кастаньет, нарастает возбуждение, движения становятся энергичнее...» [8, с. 299]. Костюм гавази соответствовал стилю одежды каирских женщин среднего класса: блузка из прозрачной ткани с широкими рукавами (камис), поверх которой – облегающий наряд до пола с длинными рукавами (йелек) и широкие шаровары (шинтия), подвязанные вокруг бедер платком [Nering]. Кроме того, Лейн уточнял, что существовали гавази и более низкого класса, которые «одеваются вроде дешевых проституток» [8, с. 301]. Гавази ярко подводили глаза и брови сурьмой, а ладони и ступни раскрашивали хной (как египтянки высшего и среднего сословия). Музыкальное сопровождение им обеспечивали мужчины из их же племени, используя такие инструменты, как рабаб (разновидность скрипки), дарбука (кубковый барабан), зуммара (тип гобоя) и тар (бубен). Танцы гавази присутствовали на всех празднествах – от религиозных маулид (дни святых) до семейных торжеств (свадьба, рождение ребенка). Несмотря на то, что Лейн утверждал, что они могли танцевать только во дворе дома, потому что вход в гаремы им был запрещен [8, с. 299], Д. У. Хизер отмечает, что гавази «могли давать отдельное представление для женщин внутри гарема» [20, с. 50]. «Помимо местных танцев <...> они исполняли танцы с различными предметами, например, с шарфами, палками и саблями, а также с вазами или зажженными свечами на голове [26, с. 27]. Об отношении египтян к танцам гавази Лейн писал: «Танцами гавази наслаждаются в равной мере и мужчины, и женщины, и дети, осуждают их только высокопоставленные и очень религиозные египтяне» [8, с. 299]; а также: «Многие каирцы убеждены, что в танцах гавази нет ничего непристойного, за исключением того, что женщине не подобает появляться перед мужчинами с открытым лицом» [8, с. 301]. Несмотря на то, что резко негативного отношения к ним не было, публичный характер выступлений и открытые лица делали репутацию гавази нестабильной в рамках принятых социальных норм.

Главное отличие авалим и гавази заключалось в том, что «авалим обычно выступали для элиты, гавази развлекали египетские низшие классы, <...>

авалим обычно выступали в уединении гарема, или женских покоев, домов, в которых они были наняты, гавази часто танцевали и пели в общественных местах для смешанной или мужской аудитории» [20, с. 48]. Кроме того, в отличие от авалим, гавази появлялись в общественных местах в таких нарядах, какие женщины среднего и высшего класса могли позволить только дома. Гавази усиливали свою принадлежность к низшему классу выступая с открытыми лицами, что было допустимо только для египтянок низших классов [20, с. 50].

Параллельно существовала еще одна категория танцовщиц, которые также назывались авалим. Они занимали положение между высшим классом певиц авалим и низшим классом танцовщиц гавази. Французский доктор Клот-бей, проживший в Египте в течение восемнадцати лет (1825–1860), так описывал эту категорию авалим: «Все вообще альмеи молоды и хороши собой. <...> одежда у них почти такая же, как у египетских модниц <...>; но в ней есть какая-то особенность, которая повсюду отличает женщину свободных нравов от женщины порядочной. Так, например, платье альмей чрезвычайно узко, сжимает и резко обозначает все формы их: шея открыта; руки голые. Она носит самые дорогие и богатые ткани: всюду золото и драгоценные камни. Альмеи пляшут группами, по две или четыре вместе; хотя в движениях их есть некоторая гармония и симметрия, однако ж не должно ожидать от них тех регулярных поз и картин, которые мы привыкли видеть в наших театрах» [7, с. 73]. Исследовательница Д. У. Хизер подчеркивает существенную деталь о том, что в начале XIX века наряды, в которых авалим и гавази выступали, были одинаковыми и по богатству, стилю и качеству одежды соответствовали нарядам зажиточных египетских женщин в гареме [20, с. 50]. Некоторые авалим низшего класса также были певицами и тем самым напоминали авалим-певиц высшего класса [26, с. 27].

Собранные свидетельства европейских путешественников показывают, что социальная стратификация египетских исполнительниц в XIX веке отличалась значительной сложностью: внутри категорий авалим и гавази выделялись разные уровни – от высшего класса авалим-певиц до низших слоев гавази, причем каждая группа имела свою нишу, манеру исполнения и аудиторию. Эта тонкая дифференциация оставалась не до конца понятой европейскими наблюдателями, что породило значительную путаницу в обозначении танцовщиц: в свидетельствах европейских наблюдателей термины «авалим» и «гавази» свободно подменялись друг другом (например, см. статью Н. Барсовой [3]). Вероятно, путанице способствовал коммерческий расчет: называя исполнительниц «авалим», египтяне могли подчеркивать престижность зрелища и тем самым повышать его ценность в глазах иностранцев. В результате в европейском ориенталистском дискурсе термин «авалим» закрепился как обобщенный образ «египетской танцовщицы». Дополнительную неоднозначность образа египетской танцовщицы

в европейском восприятии создавали и другие группы исполнителей. Так, танцовщики-мужчины *хавали*, имитировавшие женщин-исполнительниц, нередко вводили в заблуждение иностранных путешественников. Это демонстрируют воспоминания 1842 года французского писателя Жерара де Нерваля: «Две гордые альмеи, с восточными глазами, подведенными кохлем, со свежими, слегка нарумяненными щеками, были очень красивы, но зато третья – третья явно принадлежала к иному, не столь нежному полу, о чем свидетельствовала недельная щетина на «ее» лице. После того как закончился танец, я сумел лучше разглядеть лица и двух первых и убедился в том, что перед нами были альмеи ...мужского пола.

Вот вам сюрпризы Востока! А я-то чуть не проникся поспешной страстью к этим «прелестным созданиям» и уже готов был приклеить им на лоб по несколько золотых монет согласно одной их самых невинных восточных традиций...» [9, с. 69–70].

Еще один фактор путаницы – куртизанки (легально действовавшие в Египте до 1834 года и включенные в фискальную систему государства [16, с. 31; 26, с. 195]). Пользуясь популярностью образа гавази, они сознательно имитировали их внешний вид, чтобы повысить «спрос» на свои услуги. Как отмечал Лейн, «одеваются они [куртизанки] подобно гавази <...> так что узнать их профессию можно, только если они сами пожелают ее открыть» [8, с. 429]. Все это не только усиливало терминологическую путаницу у иностранцев, но и компрометировало репутацию настоящих артисток. В результате во второй половине XIX века настоящие авалим, выступавшие в гаремах, стали избегать использования этого наименования [26, с. 35], стремясь дистанцироваться от скандальных коннотаций, закрепившихся вокруг публичного танца.

Таким образом, для большинства европейских путешественников, как правило, не владевших арабским языком и не разбирающихся в тонкостях египетских социальных градаций, визуальное сходство часто становилось основанием для отождествления принципиально разных групп. В результате тонкие различия в профессиональных ролях, статусе и контексте выступлений стирались. Именно эта редукция легла в основу ориенталистского образа «восточной танцовщицы» – неразрывно связанного с коммерциализированной чувственностью и приписываемой «распущенностью».

Продолжая рассматривать обстоятельства, повлиявшие на трансформацию египетского танца, следует выделить ряд ключевых исторических факторов. В 1805 году французы были вытеснены, и к власти в Египте приходит албанский военачальник Мухаммед Али (годы правления 1805–1848). Проводимые им реформы, нацеленные на модернизацию страны по западным образцам, напрямую повлияли на судьбу египетского танца. Поворотным моментом стал закон 1834 года, запрещавший публичные танцевальные выступления в Каире: правитель стремился изменить имидж столицы и дистанци-

ровать ее репутацию от ассоциаций с танцовщицами и публичными женщинами. За нарушение закона предусматривались строгие наказания: от пятидесяти ударов плетью – за первое нарушение – до каторжных работ на срок от одного года и более [8, с. 428], с последующей депортацией в Верхний Египет (Эсну, Кену, Луксор). Европейские путешественники, лишившись возможности видеть выступления в столице, специально отправлялись на юг в поисках танцовщиц. Именно в этот период произошла знаменитая встреча французского писателя Гюстава Флобера с Кучук Ханом в Луксоре.

В Верхнем Египте во второй половине XIX века тяжелая социально-экономическая обстановка изменила условия существования артистической среды. Высокие налоги, острый дефицит рабочих мест (особенно для женщин); Эсна и Луксор регулярно страдали от террора албанских банд и постоянных грабежей, а губернаторы нередко использовали танцовщиц для того, чтобы усыпить бдительность солдат-арнаутов [26, с. 36]. В этих условиях выступления перед иностранцами, готовыми щедро платить за выступления, превратились в один из немногих способов выживания. Таким образом, танцевать стали не только профессиональные артистки, но и женщины, не имевшие отношения к исполнительскому искусству. Похоже, что внешняя привлекательность была достаточным основанием для того, чтобы танцевать. Например, Г. Флобер фиксировал бытующее мнение, что «все красивые женщины плохо танцуют» [14, с. 92]. Это подтверждает Дафф Гордон, проживавшая семь лет в Верхнем Египте. Описывая представление, она писала, что сначала вышли красивые девушки, исполнив ничем не примечательный танец, затем вывели «уродливую девушку», танец которой ее поразил [18, с. 100]. Таким образом, представления стали настолько разнородными, что только «опытный» зритель мог их реально оценить. Василий Андреевский, посетивший Египет в 1880–1881 годах, видевший разные танцевальные представления, писал о танце в Луксоре у Мустафы, «устроителя восточных шоу» для иностранцев: «На этом вечере мне стало понятным, отчего большинство путешественников, описывающих танец альмей, находят его крайне скучным, монотонным, а некоторые и безобразным. Большинство видело этот танец у Мустафы или в каком-нибудь каирском или асьютском кафе, при подобной же обстановке; а от этого танца до настоящего танца альмей, каким он должен быть <...> также далеко, как от света масляных горелок, какими освещались комнаты Мустафы, до света луны» [1, с. 424–425]. Следовательно, теперь проблема заключалась не в том, чтобы отличить авалим от гавази, а в том, чтобы понять, профессиональная это артистка или нет. Среди тех, кто позиционировал себя как танцовщиц, было огромное количество куртизанок. Это привело к тому, что с 1950-х годов иностранцы начали использовать слово «авалим» как обобщенное обозначение женщин «с низкой социальной ответственностью». Так Г. Флобер, будучи в Кене в марте 1850 года, оказавшись на улице,

явно заполненной куртизанками (о чем свидетельствовало их поведение) [14, с. 89], назвал ее «улицей альмей» [14, с. 88]. Этот стереотип настолько укоренился, что в 1887 году во Франции, а в 1907 году – в Санкт-Петербурге выходит книга Э. Дюпуи «Проституция в древности», где в главе «Египет» присутствует раздел об альмеях [17, с. 34–35]. При этом обилие в путевых описаниях чрезмерно откровенных танцев (включая танец «осы») не отрицает того факта, что существовали танцовщицы, которые исключительно танцевали. Об этом свидетельствуют воспоминания Д. Гордон, которая описывала вечер с танцевальными представлениями, когда несколько англичан устроили скандал, настаивая на том, чтобы танцовщицы выступали обнаженными. Артистки отказались, и англичанине были выставлены из дома [17, с. 100]. Складывается впечатление, что для иностранных путешественников не имело значения, были ли те, кто танцевали, куртизанками или нет; они стремились увидеть именно то, о чем писали в своих письмах и рассказах с Востока другие путешественники. Так, Г. Флобер писал очень откровенные письма о своих встречах с Кучук Ханем. Сведений об этой танцовщице сохранилось немного: известно, что она была родом из Дамаска [14, с. 91], а ее имя имеет турецкое происхождение («Кучук» – маленькая, а «Ханем» – принцесса). По утверждению Б. Огюза, «*Ханем* – это женская форма слова *Хан* (ханым по-турецки). Это одновременно высокое звание, присваиваемое женщинам в высших эшелонах власти, и знак уважения. *Кучук-Ханем* унаследовала этот титул от высокопоставленного египетского правителя» [27]. Это может указывать на ее высокий статус танцовщицы в прошлом, хотя в период знакомства с Флобером она явно совмещала танец с ролью куртизанки. Не решимся сослаться на воспоминания о Кучук Ханем самого Флобера в силу их субъективной откровенности (как и многие другие его воспоминания о Египте). Обратимся к впечатлениям русского путешественника В. Андреевского. Он писал, что Кучук Ханем «...плясала с большой страстностью и плясала мастерски. Она то извивала свой гибкий стан с движениями влюбленной змеи, то, раскинув руки как бы для объяснения, начинала трепетать, как пораженная стрелой Эроса, то становилась на колени и, плавно нагибаясь вперед и откидываясь назад, как бы молила о пощаде богиню любви, и в этих медленных ленивых движениях сказывалась вся страстная нега Востока с его пламенным солнцем, с его журчащими в гаремах фонтанами, с его пальмами, с его поэзией...» [1, с. 358]. Все, кто видел ее танец, отмечали высокое мастерство, включая Г. Флобера [14, с. 92]. Таким образом, в этот сложный период египетский танец оказался в ситуации глубокого репутационного кризиса: из-за смешения профессионального искусства, развлекательных шоу и коммерческих услуг танцовщиц зачастую считали куртизанками, даже если они таковыми не являлись.

Большое влияние на формирование ориенталистского дискурса оказали работы французского художника Жана-Леона Жерома, связанные с его

египетским периодом (он пробыл в Египте в 1856 году в течение восьми месяцев). Восточный цикл Ж.-Л. Жерома воспринимался его современниками как достоверный источник сведений о жизни египтян середины XIX века. Об этом свидетельствуют воспоминания Тимбала: «<...> его картины – неоспоримый авторитет документа, свидетельством которого однажды станет история» [21, с. 64–65]. Однако степень «документальности» работ Жерома можно назвать весьма условной. Наряду с относительно правдивыми изображениями (такими как «Молодая египтянка» (1877) и «Женщина из Каира на пороге своего дома» (1897), где можно видеть характерную женскую одежду, аксессуары и обстановку того времени), в этом цикле присутствуют и сцены явно фантастического толка, например, «Гарем на террасе» (1898) и «Бассейн в гареме» (1876). Очевидно, что художник не мог наблюдать эти сцены воочию, но именно такие полотна сыграли большую роль в закреплении стереотипных представлений о гаремах в европейском сознании.

Подобные визуальные и текстовые репрезентации способствовали тому, что образ египетской женщины, равно как и танец, в европейском восприятии сводился преимущественно к концепции «неотъемлемо телесного» [13, с. 184]. Египетская исследовательница Рушди Ноха справедливо отмечает: «Лишь немногие авторы стремились найти баланс между эстетической и эротической ценностью танца» [28, с. 26]. Отдельные попытки сохранения этого баланса встречаются в свидетельствах некоторых путешественников, в том числе, европейских женщин. Так, Д. Гордон описывала увиденный ею танец в Луксоре: «Я бы назвала это чувственным не больше, чем «Федру» Расина. Это Венера целиком и полностью, и мне показалось это трагичным. Это гораздо реалистичнее, чем «фанданго» [испанский народный танец. – Прим. О. Ф.], и гораздо менее кокетливо, потому что изображаемое происходит в высшей степени серьезно, а не является пародией или игрой» [18, с. 100]. Сравнивая танец с классической европейской трагедией, она призывала видеть в нем художественную выразительность, а не прямую сексуальную телесность. Подобные трактовки, однако, были редкостью: доминирующим оставалось восприятие танца через призму «экзотической чувственности».

Отражением телесного восприятия также является работа Ж.-Л. Жерома «La danse de l'almée» («Танец альме», 1963). Выставленная на ежегодном французском Салоне в 1864 году, она вызвала большой резонанс из-за изображения танцовщицы с обнаженным животом. Именно с этой картиной связано появление термина «danse du ventre» («танец живота»): уже в 1864 году он встречается во французских публикациях как альтернативное название полотна. Так, Ш. Асселино писал в «Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire»: «Голова запрокинута назад, <...> руки скручиваются, бедра вывихнуты. Все эти извивания направлены на то, чтобы выдвинуть вперед обнаженный, раздутый живот, который

является центром и кульминацией картины. Не стоит тратить время на изучение археологических словарей, не стоит спрашивать ученых, что же на самом деле представлял собой этот *danse du ventre*. Вместо этого изучите огненный взгляд зрителей, их вытянутые шеи, их тревожную позу [19, с. 3]. Исследовательница Э. Хоторн подчеркивает важную деталь семантики слова «*ventre*» (живот): в этом варианте оно несет уничижительные коннотации [19, с. 3], что снова отражает пренебрежительное отношение к египетскому танцу.

Дальнейшему распространению термина и образа способствовали Всемирные выставки. Под названием «*danse du ventre*» египетский танец был представлен на Всемирной выставке в Париже 1889 года. Прямая ассоциативная связь между картиной Жерома и египетскими танцовщицами прослеживается в следующем свидетельстве: «Восточная сцена <...>, поразительная своей новизной, а впоследствии ставшая привычной для мира, который толпами стекался на последнюю Всемирную выставку 1889 года и с изумлением наблюдал за странными изгибами балета Хедива Опера, приехавшего в Париж, чтобы завоевать аплодисменты и золото собравшейся нации. Каждый, кто видел этот необычный экзотический танец, может подтвердить абсолютную истинность холста художника» [21, с. 106]. Воссозданная «Улица Каира» на улице Рю дю Кэр стала второй по популярности достопримечательностью выставки после Эйфелевой башни. Посетители писали: «Правда, на Марсовом поле нет ни Нила, ни пирамид, но это мелочь. Египет – это альмеи, и у нас есть Айша, звезда среди танцовщиц этой страны» [19, с. 4].

Оглушительный успех *danse du ventre* во Франции вдохновил американского импресарио Сола Блума на организацию «Каирской улицы» на Всемирной выставке в Чикаго в 1893 года. Экспозиция привлекла более двух миллионов посетителей. Американская исследовательница Д. Карлтон, изучавшая эту выставку, констатировала: «Чикагская ярмарка 1893 года продемонстрировала популярность ориентализма в Америке» [22, с. 18]. Несмотря на противоречивые отзывы (танец девушек – «без корсета», «со свободными движениями бедер, таза, живота» [22, с. 47] – шел вразрез с принятыми в США нормами приличия), танец быстро обрел популярность. Образ «*Little Egypt*» («Маленький Египет» – образное название египетской танцовщицы) стал востребованным среди американских исполнительниц и прочно вошел в программу мюзик-холлов и бурлеск-шоу. По мнению некоторых ученых, современный двухчастный костюм (лиф и юбка с поясом) отчасти сформировался под влиянием голливудских образов [26, с. 42].

Таким образом, благодаря Всемирным выставкам термины *danse du ventre* и его английский эквивалент *bellydance* закрепились за египетским танцем на международной арене – именно под этими названиями он широко известен публике до сих пор.

Возвращаясь в Египет, отметим, что со второй половины XIX века происходит становление театрального искусства; этот этап стал важным для трансформации зрелищной культуры и сценического воплощения танца. Отправной точкой этого процесса можно считать 1848 год, когда М. Наккеш, вдохновленный опытом европейской театральной традиции после своей поездки в Европу, создал первый арабский театр в Египте [2, с. 88]. Этот шаг стал частью более широкого культурного сдвига: начатый при Мухаммеде Али процесс проникновения европейских культурных форм в арабскую среду получил значительное развитие далее при хедиве Исмаиле (1863–1879) – известном меценате и поклоннике европейской культуры [2, с. 90]. Хедив Исмаил приглашал в Египет балетные, оперные, театральные труппы, преимущественно французские и итальянские. Кульминацией этой линии стало открытие в 1869 году по его инициативе Каирского оперного театра. Немецкий путешественник Г. Мальтцан отмечал: «Каир обязан этому правителю четырем театрам, из которых, по крайней мере, три играют всю зиму» [11, с. 38]. Так, в оперном театре *Khedivial* давались французские и итальянские оперы, а в театре *Azbakiyah Garden Theater* – итальянские комедии [26, с. 30]. При этом, как подчеркивает Т. А. Путинцева, изначально театральное искусство в Египте во многом выступало как «предмет импорта», завезенный прежде всего для развлечения состоятельных иностранцев. Однако постепенно оно завоевало интерес местной публики, «прививая им любовь к сценическому зрелищу во всей его сложности <...> и воспитывая у них художественный вкус» [12, с. 131].

Со временем наблюдался важный сдвиг в ориентации репертуара и аудитории. Так, в каирском «Эльдорадо» на рубеже веков произошел переход от европейских оперетт к преимущественно египетским развлекательным формам: на сцене все чаще выступали арабские певцы, танцоры и музыканты, ориентируясь в первую очередь на местную аудиторию [26, с. 29]. Как отмечает исследователь Ассем, «только с развитием театрального искусства танец в Египте впервые получает свое сценическое воплощение» [2, с. 94].

Запрет на танцовщиц был снят еще в 1950-х годах, им разрешили вернуться в Каир, однако полноценное возобновление танцевальных выступлений стало возможным лишь в конце 1880-х годов. В это же время в результате более системного государственного регулирования появляются развлекательные залы (мюзик-холлы), что позволило «трансформировать танцы авалим и гавази в форму концертного танца, которая станет известна как *ракс шарки*. Кроме того, он установил *raqīṣah* – танцовщицу развлекательного зала – как другую категорию артистов, отличную от ее предшественников» [20, с. 47]. Это принципиально изменило не только формат выступлений, но и характер взаимодействия с аудиторией. В отличие от уличных выступлений гавази перед случайной публикой, теперь танцовщицы выступали на стационарных

сценических площадках, привлекая зрителей различных слоев общества, включая интеллигенцию. Каждая исполнительница предлагала собственную интерпретацию танца, поэтому нередко зрители посещали мюзик-холл именно ради выступления определенной исполнительницы, что свидетельствовало о росте художественной ценности танцевального искусства в новой сценической среде.

Таким образом, XIX век для египетского танца явился периодом трансформации: от стихийных выступлений на празднествах и рыночных площадях через кофейни к профессиональной сценической площадке, где зрители приходили смотреть именно танец как самостоятельный художественный акт. Новое пространство диктовало иные правила: танцовщицам требовалось иначе использовать сценическое пространство, изменить постановку корпуса, положения ног, а особенно рук (их организованность, принятую в европейской хореографии). Формат исполнения сместился с группового (типичного для танца гавази) на сольный, а сам танец постепенно освобождался от традиционных социальных контекстов. Часто эти изменения трактуются как прямое следствие западного влияния, однако их первопричиной выступала логика сценического пространства как такового. Сценический танец, институционально оформившийся в Европе, предполагал определенные правила организации, которые естественным образом переносились на египетскую сцену. При этом европейская эстетика не замещала местную традицию, а осмыслялась сквозь призму коренной культуры. Так, в египетском танце, который в этом виде стал называться *ракс шарки*, были сохранены фундаментальные черты танца балади (местного): импровизационный характер, пение во время танца, аккомпанемент на сагатах (пальчиковых медных литаврах), а также ключевые элементы, составляющие основу техники египетского танца (движения бедер). Таким образом, танец интегрировал в себя отдельные элементы, отчасти ориентированные на восприятие европейской публики, но при этом сохранил свою аутентичную основу.

Трансформация египетского танца (в *ракс шарки*) проходила на фоне сложных историко-культурных процессов, где дихотомия «Восток-Запад» выступила не только определяющим фактором, но и источником творческого синтеза – она позволила соединить национальную идентичность с универсальными тенденциями сценического искусства. При этом ориенталистские предубеждения, закрепившиеся в иностранных свидетельствах XIX века, до сих пор искажают восприятие египетского танца, сводя его к клише «экзотической чувственности». Осознание механизмов формирования этих стереотипов – от терминологической путаницы до визуальных кодов ориентализма – способно развеять устоявшиеся предубеждения и создать условия для полноценного признания самобытности *ракс шарки* и его дальнейшего развития вне рамок ориенталистской оптики.

Список литературы

1. *Андреевский В.* Египет. Александрия, Каир, его окрестности, Саккара и берега Нила до первых порогов. Санкт-Петербург, Москва: Товарищество М. О. Вольф, 1901. 522 с.
2. *Ассем А. М. А. Э. А.* Египет в контексте культурных контактов Запада и Востока: На примере становления и развития сценической танцевальной культуры: дис. ... канд. культурологии. Москва, 2003. 152 с.
3. *Барсова Н. С.* Египетские танцовщицы-альмеи в русской дореволюционной литературе путешествий // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 5. С. 6–30.
4. *Буонавентура В.* Рожденная в танце. Женщина и танец в арабском мире. Санкт-Петербург: РА, 2005. 156 с.
5. *Дюма А., Доза А.* Путешествие в Египет. Москва: Наука, 1988. 288 с.
6. *Клот-бей А. Б.* Египет в прежнем и нынешнем своем состоянии: в 2 частях. Ч. 1. Санкт-Петербург: Типография Штаба отдельного корпуса внутренней стражи, 1843. 277 с.
7. *Клот-бей А. Б.* Египет в прежнем и нынешнем своем состоянии: в 2 частях. Ч. 2. Санкт-Петербург: Типография К. Жернакова, 1843. 439 с.
8. *Лейн Э. У.* Нравы и обычаи египтян в первой половине XIX в. Москва: Наука, 1982. 435 с.
9. *Нерваль Ж.* Путешествие на Восток. Москва: Наука, 1986. 444 с.
10. *Норов А.* Путешествие по Египту и Нубии в 1834–1835. Санкт-Петербург, 1840. 380 с.
11. *Оганесян М. В.* Пути развития музыкального театра Египта второй половины XIX – первой четверти XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1984. 189 с.
12. *Путинцева Т. А.* Тысяча и один год арабского театра. Москва: Наука, 1977. 312 с.
13. *Саид Э.* Ориентализм. Москва: Музей современного искусства Гараж, 2023. 560 с.
14. *Флобер Г.* Путешествие на Восток. Путевые заметки. Москва: Восточная литература, 1995. 480 с.
15. *Хамуд Н. М.* Египет и Палестина в англо-французском соперничестве на Ближнем Востоке в XIII – начале XIX веков: дис. ... канд. ист. наук. Санкт-Петербург, 1994. 155 с.
16. *Abdel Kader S.* Egyptian Women in a Changing Society, 1899–1987. Cairo: Social Research Center, The American University in Cairo, 1987. 163 p.
17. *Dupouy E.* La prostitution dans l'antiquité, étude d'hygiène sociale. Paris: Meurillon, 1887. 219 p.
18. *Gordon D.* Letters from Egypt. New York: McClure, Phillips & Co; London: R. Brimley Jonson, 1902. 383 p.
19. *Hawthorn A.* Middle Eastern Dance and What We Call It // Edinburgh University Press, 2019. P. 1–17

20. *Heather D. Ward*. Egyptian belly dance in transition: the Raqs Sharki revolution, 1890–1930. North Carolina: McFarland&Company, Inc, 2018. 214 p.
21. *Hering F.* Gérôme: the life and works of Jean Léon Gérôme. New York: Published by Cassell Publishing Company, 1892. 288 p.
22. *Carlton D.* Looking for Little Egypt. New-York: International Dance Discovery Publisher, 1995. 120 p.
23. La Décade Égyptienne. Vol. 1. P. 65. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327543805/date1799.item>
24. *Marsot A. L. S.* The Revolutionary Gentlewoman in Egypt // *Woman In The Muslim World*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1978. P. 261–276.
25. *Nearing E.* Sirat Al-Ghawazi. URL: <https://www.gildedserpent.com/enearing/edwinaghawazich1.htm>
26. *Nieuwkerk K.* A trade like any other: female singers and dancers in Egypt. University of Texas Press. 1995. 226 p.
27. *Oğuz B.* L'origine du nom de Kuchiuk-Hanem // François Vanoosthuyse, 2023. URL: <https://flaubert.univ-rouen.fr/labo-flaubert/ressources-par-œuvre/voyage-en-orient/lorigine-du-nom-de-kuchiuk-hanem/>
28. *Roushdy N.* Femininity and dance in Egypt: embodiment and meaning in ai-Raqs al-Baladi. Cairo, New York: The American University in Cairo Press, 2013. 110 p.

РОЛЬ ПЕТРОГРАДСКИХ ВЫСТАВОК ПОЛЬСКИХ ХУДОЖНИКОВ В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ С. И. ВИТКЕВИЧА

УДК 7.072.2

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-91-105>

Неля Николаевна КОСТИКОВА,

кандидат искусствоведения, старший преподаватель,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: PalNel@list.ru

Аннотация. В статье представлена неизвестная ранее информация о художественных выставках, организованных представителями Петроградской Полонии, Польским Обществом Помощи Жертвам Войны в период Первой мировой войны с благотворительными целями. История выставок рассматривается с точки зрения причастности к ним Станислава Игнация Виткевича (Виткация) (1885–1939), членов его семьи и коллег по творчеству, которые, как и он в этот период (1914–1918), оказались вдали от родины в городе на Неве. Восстановленная история двух благотворительных мероприятий Петроградской Полонии дополнила историю художественной и общественной жизни национальной диаспоры российской столицы. Также позволила оценить масштаб и значение выставки 1918 года, в которой Виткаций впервые показал в России произведения, выполненные в новой авангардной стилистике, ставшей частью его эстетической концепции «Чистой формы» в живописи, созданной в русский период его биографии.

Ключевые слова: Петроградская Полония, Станислав Игнаций Виткевич, Виткаций в России, выставка польских художников, Польское Общество Помощи Жертвам Войны (ПОПЖВ).

Для цитирования: Костикова Н. Н. Роль петроградских выставок польских художников в творческой биографии С. И. Виткевича // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 91–105. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-91-105>

THE ROLE OF PETROGRAD EXHIBITIONS OF POLISH ARTISTS IN THE CREATIVE BIOGRAPHY OF S. I. WITKIEWICZ

Nela N. Kostikova,

CSc in Cultural Studies, Senior Lecturer,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: PalNel@list.ru

Abstract. The article presents previously unknown information about art exhibitions organized by representatives of the Petrograd Polonia, the Polish Society for Aid to Victims of War during the First World War for charitable purposes. The history of the exhibitions

is examined in connection with the biography of Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy) (1885–1939), members of his family and creative colleagues, who during this period (1914–1918) also lived far from their homeland in Petrograd. The reconstructed history of two charitable events of the Petrograd Polonia supplements the history of the artistic and social life of the national diaspora of the Russian capital. It also made it possible to assess the scale and significance of the 1918 exhibition, in which Witkacy first presented works in Russia executed in the new avant-garde style — a style that became part of his aesthetic concept of “Pure Form” in painting, developed during the Russian period of his life.

Keywords: The Petrograd Polonia; Stanisław Ignacy Witkiewicz; Witkacy in Russia; Exhibition of Polish Artists; Polish Society for Aid to War Victims (PSAWV).

For citation: Kostikova N. N. The Role of Petrograd Exhibitions of Polish Artists in the Creative Biography of S. I. Witkiewicz. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 91–105. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-91-105>

Жизненный путь польского художника-авангардиста, писателя, драматурга, публициста, философа и фотографа Станислава Игнация Виткевича (Виткация) (1885–1939) неразрывно связан с Санкт-Петербургом, который стал Петроградом с началом Первой мировой войны, незадолго до прибытия в него молодого польского живописца в начале октября 1914 года с намерением вступить добровольно в ряды Царской армии и отправиться воевать.

Известно, что Виткаций прибыл в Петроград из Австралии, где он посетил по приглашению своего друга, в будущем антрополога с мировым именем, Бронислава Малиновского (1884–1942) конгресс королевского научного общества (Британской Ассоциации содействия развития науки) [9, с. 12], который состоялся в сентябре 1914 года. Малиновский пригласил друга, спасая его от мрачных мыслей о сведении счетов с жизнью после самоубийства невесты 21 февраля 1914 года Ядвиги Янчевской.

Друзья прибыли в Австралию за 2 недели до начала конгресса и путешествовали по стране, изучая окрестности Мельбурна и Аделаиды. Конгресс начался 8 августа в Аделаиде, а 3 августа пришла весть о начале войны, и Виткаций воспринял ее как вызов судьбы, возможность погибнуть в бою за высокие цели. Станислав Игнаций принимает решение покинуть тропики, 2 сентября он уже в Сиднее по пути в Россию (рожденный в Варшаве в 1885 году – он формально гражданин Царской России). Он пишет Малиновскому с дороги в Петроград: «Я сам дошел до этого через страшные сомнения и муки. Сейчас в моей совести нет противоречия. Я лишь хочу, чтобы это не было дешево, хочу совершить поступок, который бы закрепил эти мысли» [9, с. 41].

Дорога из Австралии длилась около месяца, последний отрезок пути из Одессы в Петроград Виткаций преодолел на поезде, который привез его на Николаевский (сейчас Московский) вокзал Петрограда в конце сентября. С вокзала Виткевич отправился в дом своих родственников по отцовской

линии на ул. Надеждинскую, 3 (ныне ул. Маяковского) [9, 40]. Там с семьей жила одна из сестер его отца Анеля Яловецкая (в дев. Виткевич) (1854–1918) и ее муж Болеслав Яловецкий (1846–1918), влиятельный в Петрограде человек, инженер и промышленник, которого за заслуги негласно называли «королем узкоколейных железных дорог» [6].

Момент прибытия Виткация в Петроград, его встречу с местной Полонией, родственниками и знакомыми, описывали неоднократно биографы С. И. Виткевича, среди которых А. Мичинская, А. Жакевич, К. Дубинский, И. Седлецкая. Исследователи опирались на сохранившиеся несколько писем Станислава Игнация Брониславу Малиновскому, которые содержали некоторые подробности этого непродолжительного периода, пока Виткаций не поступил на военную службу. Дальнейшая картина русского периода биографии Виткация складывалась по документам из Российской государственного военно-исторического архива и касалась его службы в Лейб-Гвардии Павловском полку, чему посвятил свою книгу «Война Виткация» К. Дубинский [9]. Так из разрозненных фактов годами складывалась общая картина пребывания Виткация в России (1914–1918), в которой и по сей день остается много неразгаданных тайн, одной и которых посвящена данная статья.

Внутри петроградской семьи Яловецких-Жуковских были свои сложности: Виткацию пришлось пережить не очень дружественную встречу дяди и тети по причине дошедших в Россию слухов о трагедии с его невестой в Польше. Виткаций пишет Малиновскому из Петрограда: «Дядя Яловецкий мне руки не подал. Янчевские такое обо мне мнение составили. Пусть не коснутся эти слухи памяти о ней. Пусть вся вина будет на мне. Я оправдываться ни перед кем не буду» [9, с. 40]. Кроме того, семья не приняла выбор Виткация сражаться с немцами на стороне России, ведь его отец – уважаемый в Польше и горячо любимый в семье – тоже Станислав Виткевич (1851–1915) всегда был противником царизма и часть семьи решила, что «это стыд и позор – Виткевич, сын Станислава, в царском полку, под царскими знаменами...» [19, с. 17–180].

В семейном конфликте поддерживает Виткация только его двоюродная сестра Ядвига Жуковская (дочь Анели и Болеслава Яловецких), именно она взяла на себя труд заниматься его устройством в армию. «<...> может быть что-то из этого выйдет. Она единственная на моей стороне», – сообщает в письме Малиновскому Станислав Игнаций [9, с. 47]. Благодаря мужу Ядвиги – Владиславу Жуковскому (1860–1916) – польскому дворянину, крупному предпринимателю, депутату Государственных дум II и III созывов, Станислава Игнация все-таки удалось определить в школу офицеров Лейб-Гвардии Павловского полка, даже при недостатке у него в России необходимых документов, подтверждающих его образование и лояльность самодержавию. «Останется секретом Ады [домашнее имя Ядвиги Жуковской – Н. К.]»,

как Станислав Игнаций Виткевич, который никогда в России не жил и под зорким оком охраны никогда не находился, потому что не жил в России, получила от тайной полиции свидетельство его лояльности» [9, с. 48)]. Став частью гвардии – элиты Царских войск, Виткаций избежал участи простого рядового солдата и смог вступить в армейские ряды в качестве офицера, что в конечном итоге и сохранило ему жизнь.

И с момента, когда Виткаций попал на обучение в офицерскую школу, х контакты с семьей и с польской диаспорой ослабевают, что объяснимо тем, что он стал частью другого окружения – военного. Заключительным аккордом этих контактов звучало письмо Анели Яловецкой в Польшу матери Виткевича, Марии Виткевич (дев. Петшкевич) (1853–1931), в феврале 1915 года, в котором она словно подводила итог длившейся несколько месяцев эпопеи устройства ее сына в армию и получения им военного образования и статуса гвардейского офицера. «Таким как сейчас, он не был никогда. Он спокоен и даже радостен, держится прямо с высоко поднятой головой, вышел окончательно из этого состояния апатии и инерции, в котором был после приезда. Он абсолютно здоров. В мундире выглядит очень хорошо; ни большие сапоги, ни толстая шинель, ни сабля его никак не смущают» [9, с. 65].

Участие Станислава Игнация в мае 1918 года в выставке Польских художников в Аничковом дворце, где 33-летний живописец показал немало своих произведений и был высоко оценен польской критикой и отмечен российской, оставалось фактом его биографии, который ранее выглядел как случайный, что не позволяло по-настоящему оценить масштаб этого события и его значение в художественной жизни города, Петроградской Полонии и в биографии Виткация.

Целью данной статьи является воссоздание истории Петроградских выставок польских художников в период Первой мировой войны в их взаимосвязи с биографией знаменитого польского авангардиста С. И. Виткевича и его коллег из землячества, проживающих в это время в столице Российской Империи. Кроме того, в статье будет дана оценка этих выставочных проектов с точки зрения их художественной ценности в контексте искусства начала XX века и с точки зрения достижения поставленных организаторами целей.

Восполнить недостающую фактологическую информацию помог анализ периодических изданий, выходящих с 1914 по 1918 год в российской столице на польском языке. Удалось открыть множество интересных фактов в истории художественной жизни Петроградской Полонии, в биографии С. И. Виткевича и его польских коллег, воссоздать историю польских выставочных проектов начала XX века и дополнить хронологию событий русского периода польского авангардиста.

Польские исследователи долгое время не брали в расчет взаимодействие Виткация с Полонией Петрограда в творческой сфере, считая, что контакты с земляками могли быть мало интересны начинающему художнику, который

предпочитал новые направления в живописи, отвергая консервативную классику. Считалось, что только бытовые и житейские вопросы объединяли Виткация с земляками в России. В немалой степени этому способствовало скептическое по отношению к петроградскому землячеству высказывание И. Якимович в статье «Виткаций в России». [14, с. 25]

Исследовательница не приняла во внимание динамику развития польского сообщества с началом Первой мировой войны, когда «в столицу хлынули массы беженцев-поляков из бывшего Царства Польского, западных и прибалтийских губерний. Везли в столицу и раненных солдат и офицеров» [5, с. 18]. Рост интенсивности художественной жизни Полонии в военные годы был обусловлен не только ростом численности поляков в городе, среди которых было множество людей творческих профессий, стремящихся к самовыражению, но и необходимостью организовывать мероприятия с целью сбора средств в пользу нуждающихся – беженцев, стариков и детей, сирот, раненых солдат и других. Подобные мероприятия объединили усилия художников, живущих и работавших в Санкт-Петербурге до 1914 года, и тех, кто прибывал в Петроград, спасаясь от войны.

Петроградская Полония, которая имела богатый опыт самоорганизации, в период войны проявила свои лучшие качества. Когда стало понятно, что потоками беженцев, прибывающих в столицу необходимо управлять (расселять, обеспечивать условия для жизни и работы, обучать детей, обеспечивать питанием и медицинской помощью), было организовано Польское Общество Помощи Жертвам Войны (ПОПЖВ). Его инициатором, главным организатором и затем председателем оргкомитета стал уже упоминаемый родственник Виткация – Владислав Жуковский.

ПОПЖВ замкнуло на себя всю деятельность польской диаспоры столицы, приняв ответственность за все, что происходило не только в Петрограде и Москве, но и в других городах, где присутствовали поляки, поскольку Общество стало распространять и тиражировать свой опыт в другие регионы. Биографы всегда отмечали статусность фигуры Жуковского в Царской России, но анализ периодики показал и его лидирующую роль в польском сообществе, человеческое благородство, личное и гражданское мужество, которые проявились в наибольшей степени в период войны. Все эти факторы могут объяснить в какой-то мере и раннюю скоростижную смерть Жуковского в возрасте 56 лет (он скончался 31 августа (13 сентября) 1916 года), не выдержав, вероятно, груза ответственности, которую он нес на своих плечах, особенно с началом войны. Пресса следила не только за его деятельностью при жизни, но и сохранила объявления об ухудшении состояния здоровья (30 августа (12 сентября) [28], а затем смерти: «Все русские газеты посвятили свои вчерашние номера умершему» [16]. И, наконец, пышных похорон, где присутствовали «председатель Центрального военно-промышленного комитета господин А. Гучков, господин Изнар и др., а также

представители польской колонии – ген. Бабянский, кс. Людомирский, Конча, Недзведский и др.» [16, с. 1] и, конечно, семья (вероятно, и С. И. Виткевич в их числе).

После окончания траурных мероприятий состоялось заседание секции помощи инвалидам правления ПОПВЖ, где было «решено назвать именем В. Жуковского Дом инвалидов, который должен быть создан на средства, собранные на прошедшей художественной выставке ПОПЖВ. Вместо венков на могилу решено собирать пожертвования на этот же Дом» [16, с. 1]. Эта ситуация, когда вместо венков собирались пожертвования в помощь инвалидам, прекрасно иллюстрирует преобладающие общественные настроения тех лет. Интересно, что благотворительное мероприятие, ставшее по воле судьбы последним для Жуковского, была художественная выставка, история которой ранее не была известна.

Эта художественная выставка была частью общего контекста большого количества благотворительных мероприятий необычайно широкого диапазона, которые стали происходить сразу после начала Первой мировой – от детских и любительских концертов различных самодеятельных коллективов до сольных выступлений на больших сценах профессиональных артистов с мировыми именами таких, как Ф. Шаляпин, М. Кшесинская, О. Преображенская и другие.

Так, 22 октября (4 ноября) 1914 года сообщается, что известный певец Императорской Оперы Федор Шаляпин, величайшая звезда мировой славы, был приглашен принять участие в концерте Варшавской Филармонии в пользу пострадавшего от военных действий населения Польского Королевства. «Известный артист не только принял приглашение, но и отказался от своего гонорара и возврата стоимости путешествия. Высоко ценя инициативу господина Шаляпина, представители польской колонии в Петрограде решили прибыть сегодня в 11 час. вечера на варшавский вокзал, чтобы выразить свое признание уезжающему в Варшаву певцу и пожелать ему хорошей поездки» [27, с. 3].

6 (19) ноября публикуется приглашение публики на балетное представление, которое должно пройти 9 ноября в Михайловском театре в пользу пострадавшего населения Польши. В нем примут участие заслуженные артисты Императорских театров Васильев, Давыдов, а также прима-балерины М. Кшесинская и О. Преображенская» [22, с. 1].

Многие столичные театры отозвались постановками пьес польских драматургов, исполнением музыки польских композиторов. И даже ученые читают благотворительные лекции с целью сбора пожертвований для польского населения, как, например, на «Литературно-научном вечере» 2(15) ноября [23, с. 4].

Проводимые мероприятия, по понятным причинам, были рассчитаны на состоятельную часть жителей Петрограда, которая тоже была охвачена патриотическими чувствами и, в отличие от многих других социальных слоев

населения, обладала материальными средствами для оказания необходимой поддержки. Взносы принимались не только деньгами, но и предметами роскоши, которые, позже распродавались организаторами акций – «картины, бронза, фарфор, мебель, изделия из золота и серебра, фигурки, изделия из слоновой кости и др.» [8, с. 1].

Идея устроить художественную выставку в помощь полякам-инвалидам, ставшую такой важной для Жуковского, принадлежала, как оказалось, одной из наиболее состоятельных и активных участниц Полонии – Людвике Берсон (1852–1927). В феврале 1916 года она выступила с инициативой собрать в одну экспозицию имеющиеся в частных коллекциях шедевры западноевропейской живописи и устроить большой благотворительный показ с целью сбора средства для раненых поляков, которые не могли выехать на родину. В качестве помещения для выставки Берсон предложила свою квартиру № 4 на Фонтанке, 24, которая отличалась роскошными интерьерами и меблировкой. Инициатива была горячо поддержана землячеством, и для проработки всех вопросов был сформирован оргкомитет будущей выставки, куда вошла элита петроградской Полонии. Помимо самой Л. Берсон, которая стала помощником председателя, в оргкомитет вошла супруга Владислава Жуковского (кузина Виткация) – Ядвига Жуковская, а также Виктория Яцына – супруга генерала Яна Яцыны, который сыграл заметную роль в военной судьбе Виткация. Председателем стал господин К. В. Недзвецкий, секретарем – С. П. Гужовский, а казначеем – Б. И. Гродзенский [3, с. 18–22]. Экспозицию должны были составить шедевры из частных коллекций Петрограда, Царского Села, графа Перовского, а также из коллекций Мраморного Дворца и Дворца Белосельских-Белозерских. Удалось собрать работы Ван Дейка, Рубенса, Рафаэля, Тьеполо, Мурильо, Брюллова, Росселини и др. [26, с. 4]. «Собранный материал был поделен на три отдела – произведения иностранных художников, преимущественно старой школы, произведения поляков и произведения русских художников» [21, с. 4].

В прессе отслеживаются все этапы подготовки и проведения выставки, помещаются многочисленные краткие напоминания о ней, а российский «журнал красивой жизни» «Столица и усадьба» опубликовал репортаж с фотографиями, на которых можно увидеть роскошные интерьеры квартиры Берсон и групповой фотопортрет оргкомитета выставки, на котором все его участники сидят за одним столом, в том числе кузина Виткация – Ядвига Жуковская (прежде были известны только ее ранние фото) [3]. Для привлечения посетителей на выставку организаторы придумали интересную программу музыкальных концертов, которые должны были собирать не только любителей живописи, но и музыки. «Посетить выставку возможно во вторники, четверги и воскресенья. Во вторники – музыкальные five-o'clock-и.» – сообщала пресса [12, с. 3].

23 февраля (7 марта) 1916 года В. Станкевич-Скоробогата выступает в прессе с критикой польского отдела выставки и отмечает, что он представлен недостаточно полно и не может претендовать на знакомство русского общества с польским искусством, что кажется ему важной задачей Петроградской Полонии. «Нет здесь типичных замечательных представителей, которые высоко несут знамя польского искусства, те несколько громких имен, которые оказались на выставке, представлены работами очень средними, не дающими понятия о настоящей величине таланта их авторов» [21, с. 4].

Оргкомитет прямо в ходе мероприятия сумел дополнить и расширить польскую часть экспозиции: «Помимо имен мастеров, таких как Семирадский, Гротгер, Герсон, Брандт, Герымский, Ционглинский, о которых мы уже упоминали ранее, выставку дополнили полотна таких художников, как Суходольский, Виткевич, Менчина-Кшеш, Подковинский, скульптуры Лашчки и т. д.» [13, с. 4]. Обращает на себя внимание фамилия Виткевича. К сожалению, инициалов у фамилии в заметке нет. Чьи работы попали на выставку – Виткевича-отца или Виткевича-сына, уточнить сегодня сложно, в равной степени произведения обоих живописцев могли быть представлены. В оргкомитете выставки – близкие родственники отца и сына Виткевичей, и подразумевается, что в их доме могли находиться работы и старшего, и младшего мастеров, что и позволило им оперативно пополнить экспозицию. Все же вероятнее, что это были работы Виткевича старшего, поскольку стилистически его реалистическое творчество ближе к академической живописи древних мастеров, которые стали основой выставки. Модернистская манера молодого Виткация принадлежала уже следующему поколению живописцев конца XIX – начала XX веков и была менее уместна на этом показе.

9 (22) февраля – сообщение о воскресном Вернисаже выставки на Фонтанке в квартире Л. Берсон: «Почти вся элита польского и российского общества посетила выставку, среди прочих присутствовали: посол японский господин Мотоно, посол Греции, член английского посольства, посол Генрих Свентицкий, господин Козелл-Поклевский и др. На выставке приобретено несколько картин, среди прочих «Фонтан Карпекс» Яна Гурецкого нашел владельца в лице господина Болеслава Гродецкого. Молодой художник Рудницкий получил заказ на портреты от русской аристократии. <...> Цветы, предоставленные оранжереей Таврического дворца, придают залам очаровательный вид» [15, с. 4].

Автором заметок в прессе о проходящей выставке являлся в основном польский художник Ян Гурецкий (1876–1938), который жил в Петрограде еще до войны и, помимо работы в периодических изданиях и в рекламе, был известен как художник-декоратор, который сотрудничал с Театром А. С. Суворина. Он был ценим и уважаем в Петроградской Полонии, им гордились, следили за профессиональными успехами в Российских театрах,

о чем свидетельствуют частые публикации в польской печати [7]. Гурецкий подвел своеобразный итог завершившейся выставки и отметил, что ее главным недостатком было отсутствие каталога, особенно для предметов с исторической ценностью. И во-вторых – экспозиция могла бы быть более представительной, если бы в ней приняли участие еще больше обладателей шедеврами живописи и ценными предметами прикладного искусства. Однако в целом мероприятие состоялось, и «самое важное – собрано благодаря неустанным усилиям организаторов около 20 000 рублей в пользу инвалидов-поляков. Относительно этого разве не стоит отбросить в сторону все недоразумения коллективной организации, симпатии и антипатии?», – заканчивает свое сообщение Ян Гурецкий на оптимистической ноте [13].

Прошедшая с 7 февраля по 31 марта 1916 года выставка шедевров живописи на Фонтанке, 24 в квартире Л. Берсон, показала организаторам ПОПЖВ, что благодаря предметам искусства можно не только собирать хорошие суммы на благие и нужные в военное время дела, но и знакомить российскую публику с искусством своего народа, демонстрировать его высокий уровень, поднимать дух патриотизма и национального самосознания.

По этой причине нет ничего удивительного в том, что через два года в Петроградской Полонии решили вновь вернуться к этому проекту, но на этот раз в более масштабном виде и с акцентом на его национальную составляющую. Речь о выставке польских художников в Аничковом дворце, которая была открыта в мае 1918 и которая стала частью биографии С. И. Виткевича уже давно, но не был известен контекст ее открытия и предыстория. Помимо польской живописи, на выставке должна была быть открыта ярмарка-продажа товаров, изготовленных руками беженцев, вновь готовилась обширная концертная программа, а для всех желающих подкрепиться должен был работать буфет.

Комплексный характер планируемого мероприятия отразил весь накопленный с 1914 года богатый организационный опыт благотворительных акций в Петрограде. Роскошные залы Аничкова Дворца в самом центре города, которые были предоставлены для проведения выставки (скорее всего, городскими властями), с учетом успеха выставки 1916 года, подчеркивали ее значимость в жизни столицы и национальной диаспоры. Поэтому с полным правом выставку польской живописи в Аничковом Дворце 1918 года в пользу Польской Школьной Матицы можно считать кульминационным событием благотворительной и художественной деятельности Петроградской Полонии военных лет. Периодические польские издания с первых шагов подготовки мероприятия стали освещать происходящее.

Все польские художники, живущие в Петрограде в это время, в их числе и Станислав Игнаций Виткевич, получили заготовленные заранее персональные приглашения к участию, выдаваемые лично каждому в руки. «Художественный организационный комитет выставки в пользу Школьной

Матицы в Петрограде уведомляет господ художников, скульпторов, архитекторов, которые еще не получили письменные приглашения, прийти в пятницу в 3.00 часов после полудня в Аничков Дворец (вход с Невского проспекта) и получить их» [29, с. 1].

Торжественное открытие выставки и ярмарки было запланировано на понедельник 6 мая (28 апреля) в 2 часа дня. «Оркестр и буфет сделают время посещения выставки более приятным. Выставка будет работать с 12 после полудня до 8 вечера, а в дни проведения концертов – до 6, после чего будут начинаться концерты» [25, с. 4].

Масштабный выставочный проект был замечен и Российской прессой: «Польское изящество нашло себе достойную обстановку в красивых залах Аничкового дворца. Там теперь не только устроена выставка польских художников, но по вторникам и субботам бывают польские концерты» [4]. «Петроградский голос» вторит через несколько дней после открытия выставки: «В роскошных залах Аничкового дворца открылась богато украшенная зеленью и дорогими коврами выставка польских художников в пользу детей-сирот польских изгнанников и беженцев» [1, с. 4].

К большому сожалению, выставка 1918 года так же, как и выставка 1916 года, не имели печатного каталога, но польская община решила выйти из положения, заменив его обширными рецензиями в прессе, которые разместились в трех номерах [17; 18; 20].

В номере от 11 мая – первая рецензия на выставку, подписана псевдонимом Рей, и, вероятнее всего, за ним скрывается Леон Рейнель, приятель Виткация, соавтор драматурга и режиссера Стефана Кеджинского, которые вместе со Станиславом Виткевичем и Яном Жизновским в декабре 1916 года организовали Литературно-Художественный театр в Петрограде, который завершил свою деятельность в апреле 1917 года. Близких по духу творческих людей объединил в мае 1918 года еще один проект – выставка. Главный акцент в статье Рея сделан на личности и творчестве Виткевича и Жизновского. Автор в начале статьи кратко упоминает участие в выставке очень уважаемых и известных польских мастеров – К. Стабровского (1869–1929) и его «роскошные по цвету и прекрасные по рисунку работы» [17], батальные сцены В. Мазуровского (1859–1944), пейзажи К. Врублевского (1868–1939), «очень красивые имитации византийского примитивного искусства» С. Бодуэна-де-Куртене (1887–1967) [17] и «симпатичные рисунки и оригинальные по замыслу театрально-декораторские проекты Яна Гурецкого» [17, с. 3]. Последнему, как объясняет автор текста, будет чуть позже посвящена отдельная статья.

Затем Рей довольно эмоционально заверяет читателей, что «при этом первый польский Весенний Салон в Петрограде был бы только милым свидетельством стойкости и дальнейшего развития наших художников в эмиграции, но не мог бы претендовать на интерес со стороны других, если бы

не участие в нем двоих, относительно молодых и пока мало известных живописцев: Станислава Игнация Виткевича и Яна Жизновского, и особенно – первого» [17, с. 3]. Автор рецензии не просто описывает работы Виткевича, их стиль, цвет и форму, но он явно знаком с более глубокими устремлениями художника в искусстве: «Виткевич стремится к совершенной форме не только инстинктом художника, который обладает большим талантом, но одновременно всем сознанием исследователя, который пробует решать самые существенные проблемы всем аппаратом специальных знаний и многолетним образованием. Виткевич только сейчас приходит к результатам своей огромной работы» [17, с. 3].

Конечно, Рейнель, который не просто был дружен с Виткацием, но и некоторое время жил с ним по соседству на ул. Офицерской, 12, знал [24], что Виткевич в России не только продолжал развиваться как художник-живописец и график, но и как теоретик современного искусства и как философ, работая над текстами своей эстетической теории «Чистой Формы» в живописи и в театре и над главным философским сочинением.

Картины Виткевича «производят впечатление великана, который хочет протиснуться сквозь игольное ушко. Сразу бросается в глаза, что его композиции требуют больших, даже огромных картонов, что они не помещаются в маленьких рамах, в которые их смог втиснуть художник, несмотря на совершенную внутреннюю композицию этих произведений» [17, с. 3].

Русскоязычные издания менее эмоциональны, но даже на фоне более известных и заслуженных польских авторов все же не обошла вниманием произведения молодого художника, отмечая «декадентско-модернические головки и портреты Виткевича» [2, с. 4].

Об участии Яна Жизновского Рей пишет тоже в положительном ключе. «Среди выставленных работ самой интересной с точки зрения упрощения формы, без ущерба для ее выразительности и без банальности в рисунке, является маленькая композиция «Внутренние недуги»; интересен также «Дон Жуан», более банален по стилизации и по замыслу «Визит к Дон-Жуану». И вообще, как видим, Жизновский ищет вдохновения преимущественно у Дон Жуана, кроме того, индивидуальность художника проявляется в определенном эротизме, который исходит от его работ, порой даже против воли автора» [17, с. 3].

Следующая статья-рецензия написана уже другим автором – «С-и» [18, с. 3]. «С-и» продолжает экскурсию по выставке и отмечает, что рядом с Жизновским, о котором была речь в предыдущей статье, находятся работы В. Карчевского (1855–1911), который «стремится к преодолению реализма через усиление декоративности» [18, с. 3]. Упоминает также участие М. Добужинского (1875–1957), который «в российском искусстве занимает серьезное положение и хорошо знаком нашей публике» [18, с. 3]. В голубом зале – работы господина Я. Рудницкого (1887–1936), женские портреты кото-

рого он считает немного «сладкими» [18, с. 3]. Как «милую неожиданность» отмечает рецензент работы представителей известной в Польше творческой династии – Юлиуша (1824–1899) и Войчеха (1856–1942) Коссаков – двух известных мастеров батального и исторического жанров [18]. Упоминаются и другие участники, которым посвящено в статье буквально по несколько слов [18, с. 3].

И, как и было обещано, 21 июня публикуется отдельная статья о работах на выставке уважаемого и любимого в Петроградской Полонии художника-декоратора Яна Гурецкого, выпускника Петербургской Академии Художеств [20]. В статье Станислав Возницкий описывает вкратце весь творческий путь художника, его учебу в Петербурге, поездку в Париж и в Польшу, а также – возвращение в город на Неве и произведения, связанные с перечисленными городами и странами. И, конечно, отмечаются успехи Гурецкого на ниве оформления театральных постановок, поскольку пришло время, «когда во главе театра встал художник, подчиняя свою художественную волю и фон, и людей единому колористическому принципу. <...> Актер стал пятнышком в картине. В лучшем случае – характерной стильной деталью эпохи. <...> И здесь вырастает значение творчества Гурецкого» [20, с. 3]. Рецензент обсуждает эскизы к театральным постановкам Гурецкого и его художественную манеру, стилистические приемы. «В колористической композиции он оперирует большими цветовыми плоскостями, используя насыщенные и чистые цвета, которые остро контрастируют друг с другом, и этой напряженностью создают ощущение безмерной интенсивности и глубины» [20, с. 3].

Пресса рассказывает читателям и о каждом музыкальном вечере выставки, которые проходят с большим успехом и пользуются популярностью у горожан. Организаторы дважды продлевают срок окончания выставки: вначале до 10, потом до 19 июля [10, с. 4]. На 16 июля назначен день распродажи произведений искусства с выставки – картин, эскизов, рисунков, скульптуры; среди перечисленных фамилий художников, чьи работы будут продавать, Виткевич, Жизновский, Гурецкий, Добужинский, Стабровский и другие [11, с. 4].

Прошедшая выставка стала заметным и значимым событием в общественной и художественной жизни Петрограда и Полонии, показала российскому зрителю широкий диапазон творческих достижений польских художников – как традиционных жанров и стилей, так и более современных новаторских живописных направлений. Мероприятие продемонстрировало высокий уровень польской живописи и ее соответствие современным тенденциям в изобразительном искусстве начала XX века. Продажа картин и других произведений искусства принесла немалые средства организаторам экспозиции и ПОПЖВ и позволила направить их на поддержание деятельности Польской Школьной Матицы. На ярмарке-продаже изделий, изготовленных беженцами, было продано много полезных практичных то-

варов (изделий из шерсти, мебели, посуды и так далее), что тоже стало существенным подспорьем нуждающимся. Петроградская Полония сплотилась вокруг этого события, чему во многом способствовали музыкальные вечера-концерты, оркестр, буфет и, конечно, сами произведения искусства, которые и стали основой мероприятия, наполнили его красотой, содержанием и способствовали поддержанию духа национального самосознания (и польского, и русского) и веру в победу.

Станислав Игнаций покинул город и страну в конце июня, через несколько дней после закрытия выставки в Аничковом дворце. Он увез с собой в Польшу довольно внушительный багаж своих изобразительных произведений, созданных в России, в том числе и тех, которые были показаны на выставке 1918 года, и, по сути, возвратился домой другим человеком и другим художником. В России изменился не только его художественный стиль и манера живописи, но трансформировалось его сознание. Под влиянием интеллектуально-художественной атмосферы 1910-х годов он сформировался в России как теоретик искусства, публицист, писатель, драматург и философ. На основании привезенных работ он практически сразу же после прибытия в Польшу был принят в общество формистов и некоторое время сотрудничал с ними как живописец и как теоретик объединения. И все это необходимо рассматривать как закономерное продолжение той творческой активности, которую он проявлял в России и, конечно, как результат его участия в выставке польских художников в мае 1918 года, где он выступил уже в своей новой ипостаси художника-новатора, умеющего самовыражаться современным пластическим языком, обладающего собственной живописной концепцией и яркой художественной индивидуальностью.

Таким образом, благодаря новому фактологическому материалу, найденному в польской и российской периодической печати времен Первой мировой войны, удалось восстановить историю выставочных проектов, организованных с благотворительными целями Петроградской Полонией и Польским Обществом Помощи Жертвам Войны. В это трудное, полное противоречий время, несмотря на необходимость выжить и выстоять, которая была первоочередной задачей для большей части жителей Петрограда всех национальностей, и особенно для тех, кто оказался вдали от дома, не были забыты и вопросы искусства и творчества. Биография Станислава Игнация Виткевича и его художественное творчество – яркий тому пример, как именно в горниле трех революций родился настоящий художник XX века. Заряд энергии жизненного опыта и творческого вдохновения, который Виткаций получил в интеллектуально-художественной среде России, продолжал вдохновлять его еще долгие годы и после возвращения на родину. Именно российский опыт, частью которого были выставочные проекты Полонии, помог сформироваться ему как одному из самых ярких авангардистов польского и европейского искусства начала XX века.

Список литературы

1. Выставка польских художников // Петроградский голос. 1918 г. № 76, 10 мая / 27 апреля. 4 с.
2. В пользу польских школ // Петроградский голос. 1918. № 96, 15 / 2 июня. 4 с.
3. Польская выставка // Столица и усадьба: Журнал красивой жизни. Петроград: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1916. № 54. 22 с.
4. Польский концерт (соединенных польских обществ) // Новые ведомости – Вечерний выпуск. 1918 года, № 65, 9 мая / 26 апреля. 4 с.
5. *Смирнова Т. М.* Польские общества в Санкт-Петербурге. Конец XIX – начало XX века. Санкт-Петербург: Европейский Дом, 2013. 270 с.
6. Яловецкий Болеслав Антонович. Википедия. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Boles%C5%82aw_Ja%C5%82owiecki
7. Ян Владиславович Гурецкий. Архив. URL: https://artchive.ru/artists/43077~Jan_Vladislavovich_Guretskij
8. Dobroczynna Sprzedaż z Licytacji przedmiotów ofiarowanych podczas kwesty na rzecz ofiar wojny // Dziennik Piotrogradzki, 1915. № 58, 28 lut. / 13 marc. 4 s.
9. *Dubiński K.* Wojna Witkacego, czyli kumbol w galifetach. Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2015. 308 p.
10. Dziennik narodowy. 1918. № 211. 8 czrew. 4 p.
11. Dziennik narodowy. 1918. № 215. 13 czrew. 4 p.
12. *Górecki J.* Otwarcie wystawy obrazów P.T.P.O.W. // Dziennik Petrogradzki, 1916. № 1437. 7 / 20 lut. 4 p.
13. *Górecki J.* Z wystawy P.T.P.O.W. // Dziennik Petrogradzki. 1916. № 1487, 29 marz. / 11 kwiec. 4 p.
14. *Jakimowicz I.* Witkacy w Rosji // System i wyobrażenia. Wokół malarstwa Witkacego. Wrocław: Wydawnictwo «Wiedza o Kulturze» Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1995. 184 p.
15. Otwarcie wystawy obrazów P.T.P.O.W. // Dziennik Petrogradzki. 1916. № 1439, 09/22 lut. 4 p.
16. Po zgonie Żukowskiego // Kurjer Nowy. 1916. 31 sierp. / 13 wrzes. 4 p.
17. *Rey.* Wystawa dzieł sztuki artystów polskich w Pałacu Aniczyskim, na rzecz Macierzy Szkolnej // Dziennik narodowy. 1918. № 189, 11 maj. 4 p.
18. *S-i.* Wystawa dzieł sztuki artystów polskich w Pałacu Aniczyskim, na rzecz Macierzy Szkolnej // Dziennik narodowy. 1918. № 189, 25 maj. 4 p.
19. *Siedlecka J.* Mahatma Witkac. Warszawa: Słowo, 1992. 346 p.
20. *Stanisław Woźnicki.* Dzieła artysty Jana Góreckiego na wystawie w Pałacu Aniczyskim // Dziennik narodowy. 1918. № 198, 21 czrew. 4 p.
21. *Stankiewicz Skorobohata W.* Wystawa dzieł sztuki P.T.P.O.W. // Dziennik Piotrogradzki, 1916. 23 lut. / 07 mar. 4 p.
22. Teatr i muzyka // Dziennik Piotrogradzki. № 1334, 06 / 19 liś. 1914. 4 p.

23. Wieczór literacko-naukowy o „Wojnie” na rzecz zubożałej ludności w Polsce // Dziennik Piotrogradzki 1914. № 1330, 02/15 liśt. 4 p.
24. Wspomnienia o Leonu Reynelu. Warszawa: [s. n., 1930?]. 225 p.
25. Wystawa dzieł sztuki artystów polskich i kiermasz robót wygnańców na rzecz Polskiej Macierzy Szkolnej // Dziennik narodowy, 1918, № 182, 04 maj. 4 p.
26. Wystawa P. T.P.O.W // Głos Polski, 1916. 7 /20 lut. 4 p.
27. Z życia kolonii // Dziennik Piotrogradzki. 1914. № 1321, 22 paźd / 04 liśt. 4 s.
28. Z życia kolonii // Kurjer Nowy, 1916. 30 sierp. / 12 wrzes. 4 p.
29. Z życia polskiego // Dziennik narodowy. 1918. № 159, 11 kwiet. 4 p.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ РОССИИ И КИТАЯ В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ: ЭВОЛЮЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ

УДК 781.7

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-106-115>

Минхань СУН,

аспирант кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: songminghan@yandex.com

Аннотация. Актуализация кросс-культурных связей ставит перед современным искусствоведением задачу по-новому взглянуть на музыкальный диалог России и Китая. В основу нашей работы положено стремление проследить, как историческое наследие – в частности, фундаментальное влияние российской вокальной школы на становление китайского академического пения – преломляется в современных реалиях глобализации. Интегрируя исторический, сравнительный и культурологический методы, мы отходим от простой хроники событий для выявления актуальных тенденций в образовательной практике и международном сотрудничестве. Значимость этих теоретических поисков подкрепляется результатами проведенного нами пилотного исследования: эмпирический срез четко фиксирует у молодых исполнителей осознанную потребность в межкультурном вокальном обмене. Подобная вовлеченность молодежи служит надежной базой для выстраивания и прогнозирования будущих моделей музыкального взаимодействия двух стран.

Ключевые слова: вокальное искусство, Россия, Китай, культурный обмен, музыкальное образование, культурная дипломатия, кросс-культурная эмпатия, искусственный интеллект, межкультурная коммуникация.

Для цитирования: Сун Минхань. Музыкальный диалог России и Китая в условиях глобализации: эволюция исполнительской практики // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 106–115. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-106-115>

MUSICAL DIALOGUE BETWEEN RUSSIA AND CHINA IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION: THE EVOLUTION OF PERFORMANCE PRACTICE

Minghan Song,

Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: songminghan@yandex.com

Abstract. In the context of global transformations, the study of intercultural interaction in the vocal art of Russia and China has become increasingly relevant. This paper analyzes

the historical evolution, current practices, and potential for the development of vocal exchange between the two countries. Particular attention is paid to the influence of the Soviet/Russian vocal school on Chinese vocal art and its contemporary significance, to trends in vocal education and international cooperation, as well as to the forecasting of new models of musical interaction in the age of globalization. The methodological framework of the study includes historical analysis, comparative method, and cultural approach. A pilot empirical study confirms the persistent interest of young vocalists in cross-cultural dialogue through the art of music.

Keywords: vocal art, Russia, China, cultural exchange, music education, cultural diplomacy, cross-cultural empathy, artificial intelligence, intercultural communication.

For citation: Song Minghan. Musical Dialogue between Russia and China in the Context of Globalization: the Evolution of Performance Practice. *Culture and Education: Scientific and Information Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 106–115. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-106-115>

В условиях ускоряющихся глобальных трансформаций изучение межкультурного взаимодействия в области вокального искусства России и Китая приобретает не только академическое, но и практическое значение. Современный международный ландшафт, характеризующийся возрастающей взаимозависимостью и изменяющимися геополитическими реалиями, актуализирует роль культурного сотрудничества как ключевого элемента “мягкой силы”. В этом контексте вокальное искусство выступает мощным связующим звеном, способствующим углублению культурного диалога и взаимопонимания между нациями. Данное исследование направлено на всесторонний анализ механизмов взаимодействия в вокальном искусстве России и Китая, охватывая его историческую эволюцию, современные практики и перспективы развития. Существенным вектором нашего анализа выступает историческая рецепция советской и российской вокальных школ в Китае, поскольку именно этот фундамент во многом определяет современные тренды в музыкальном образовании и партнерстве. Выходя за рамки констатации прошлого, мы предпринимаем попытку смоделировать будущие форматы кросс-культурной интеграции. Ожидается, что в эпоху глобализации этот диалог неизбежно обрастает новыми практиками – от качественной трансформации международных фестивальных площадок до внедрения передовых акустических технологий.

Развитие вокального искусства в России и Китае происходило в различных культурно-исторических контекстах, однако оба процесса демонстрируют схожую динамику: переход от традиционных форм к синтезу с внешними влияниями, за которым последовало формирование современной академической системы.

Формирование российской вокальной системы основывалось на двух мощных традициях: православном церковном пении и европейской вокальной школе.

Православное пение как основа русской вокальной традиции

Зарождение русской вокальной культуры тесно связано с православным знаменным распевом, утвердившимся в Киевской Руси в X веке. Характеристики этого пения, включая монодичность, крюковую нотацию и глубокий резонанс, оказали значительное влияние на последующее развитие русской вокальной школы, в особенности на технику звукоизвлечения и работу с резонаторными пространствами. Принципы знаменного распева также нашли отражение в русской оперной традиции, в частности, в хоровом исполнительстве.

Обращаясь к историческому генезису, следует отметить, что проникновение итальянского бельканто в Россию в XVIII веке стало не просто фактом заимствования иноязычной техники, а важнейшим катализатором, запустившим процесс самоидентификации отечественной музыкальной культуры. Эта «прививка» европейской виртуозности была в дальнейшем глубоко переосмыслена русскими композиторами, в первую очередь М. И. Глинкой. В его эстетической парадигме классическая итальянская кантилена органично слилась с интонационной природой русской речи и интонациями народной песенности. В результате сформировался уникальный вокальный феномен: технически совершенный звуковой аппарат начал служить выражению совершенно иного, национального ментального кода, преодолевая рамки чистого вокализа.

К рубежу XIX–XX веков эта тенденция окончательно выкристаллизовалась в самостоятельную русскую вокальную школу, вектор которой сместился в сторону драматического реализма. Она решительно отошла от культа самоценного, «красивого» звука ради глубокого психологического проживания сценического образа. Специфические профессиональные черты этого стиля – укрупненная, выразительная артикуляция (внимание к Слову), колоссальный динамический диапазон и мощная резонаторная техника – были всецело подчинены задаче достижения предельной эмоциональной достоверности.

Именно этот неразрывный сплав технического мастерства и глубокой сценической эмпатии лег в основу советской системы музыкального образования. Более того, с позиций межкультурной коммуникации очевидно, что именно эта психологическая глубина и искренность русской школы стали тем универсальным языком, который позволил ей в середине XX века столь органично резонировать с эстетическими потребностями китайского вокального искусства. Таким образом, исторически сложившийся драматизм и смысловая наполненность русского вокала выступили прочным фундаментом для развертывания того масштабного кросс-культурного диалога между нашими странами, который мы наблюдаем сегодня.

Развитие китайской вокальной традиции включало несколько ключевых этапов: эволюцию традиционного оперного пения, освоение западной вокальной системы и последующее влияние советской школы.

Вокальная система традиционной китайской оперы

До активного проникновения западной музыки китайское вокальное искусство формировалось в рамках оперных жанров, таких как пекинская, куньшаньская и юэская опера. Основой этого искусства была связь вокала с тональной системой китайского языка, что определяло его уникальные интонационные особенности. Характерными чертами были четкое разграничение голосовых типов в соответствии с ролями и высокая степень артикуляционной выразительности.

Влияние западной вокальной системы в конце XIX – начале XX века

Активное знакомство Китая с западной музыкальной традицией началось в эпоху модернизации. Открытие первых музыкальных школ при христианских миссиях и деятельность китайских музыкантов, получивших образование за границей (например, Сяо Юмэй), способствовали популяризации бельканто в Китае. Однако на этом этапе влияние западной вокальной школы оставалось локальным.

Влияние советской вокальной школы в 1950-е годы

Наибольший перелом в китайской вокальной системе произошел в 1950-е годы в результате активного сотрудничества с СССР, когда утвердилась советская система музыкального образования. Это включало адаптацию советской вокальной техники к китайским традициям, в частности, внедрение русской резонаторной техники и системы дыхательного контроля, что привело к формированию «китайского бельканто». Советские педагоги способствовали развитию профессионального вокального образования в Китае, заложив основы современной китайской академической вокальной школы.

В условиях ускоряющейся глобализации и технологических изменений взаимодействие России и Китая в области вокального искусства претерпевает значительные трансформации. Музыкальная дипломатия, цифровое обучение и внедрение искусственного интеллекта (ИИ) в вокальное образование становятся ключевыми направлениями двустороннего сотрудничества. Проведение «Года культуры Китая и России 2024–2025» открывает

новые перспективы для музыкального обмена, способствуя углублению культурного диалога [2, с. 13].

Музыка в современном мире является не только искусством, но и стратегическим инструментом международного взаимодействия, играя ключевую роль в формировании имиджа государства, в продвижении национальных традиций и укреплении международных связей в контексте культурной дипломатии.

Показательным примером масштабирования музыкальных связей служит перекрестный «Год культуры России и Китая 2024–2025», который из формального дипломатического повода трансформировался в катализатор для совместных оперных постановок и исполнительских конкурсов. В этом контексте вокальное искусство выходит за рамки чистой эстетики, приобретая статус важнейшего инструмента культурного позиционирования. Если российская сторона традиционно опирается на авторитет крупных институциональных площадок (в частности, Конкурса имени П. И. Чайковского) для трансляции мощи своей вокальной школы, то Пекин органично встраивает национальную музыкальную традицию в глобальную инициативу «Один пояс, один путь». Подобная синергия позволяет обоим государствам не только популяризировать академическое и этническое наследие, но и эффективно формировать свой имидж на международной арене.

Отдельного исследовательского внимания требует технологическая трансформация вокальной педагогики, которая в последние годы радикально меняет привычные форматы взаимодействия. Опыт постпандемийного периода форсировал внедрение цифровых решений в консерваториях обеих стран: облачные технологии, дистанционные мастер-классы и анализ больших данных стали полноправными элементами учебного процесса. Более того, мы наблюдаем первые, пусть и дискуссионные, шаги по интеграции искусственного интеллекта в музыкальное образование. В то время как алгоритмизация самой постановки голоса остается сложной задачей, китайские специалисты уже активно тестируют нейросети в преподавании сольфеджио и в слуховом анализе. Очевидно, что дальнейшее развитие этих технологий существенно расширит пространство для научно-методического обмена.

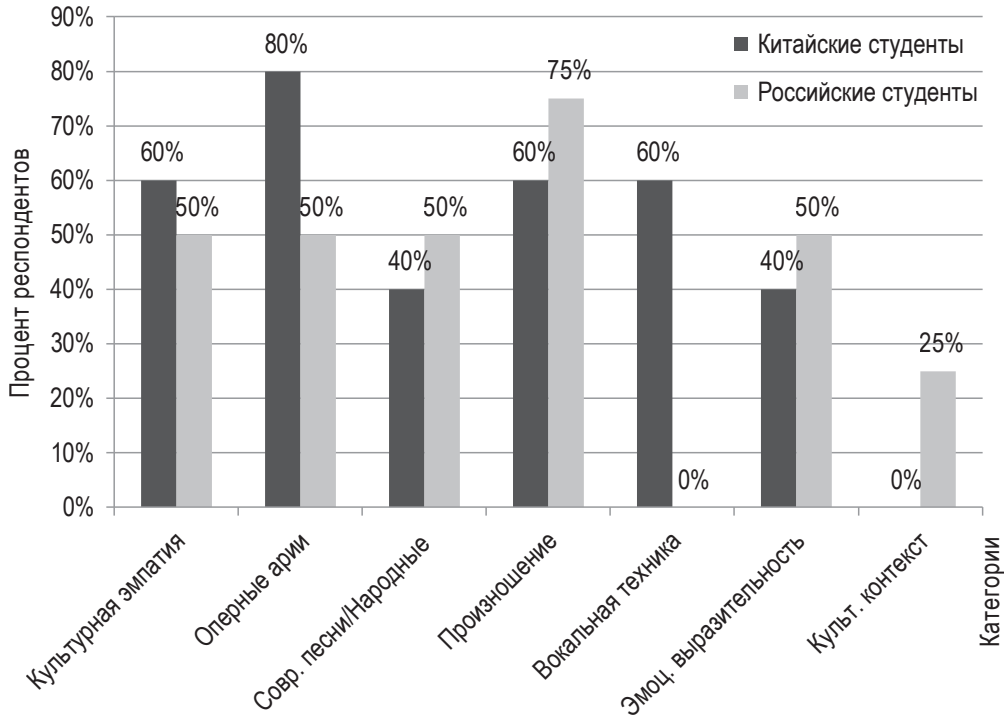
В итоге современный вектор российско-китайского партнерства смещается в сторону комплексной интеграции. Это выражается как в академической плоскости – через программы двойных дипломов и совместные научные изыскания, – так и в поиске креативных каналов коммуникации (от коротких видео до масштабных стриминговых трансляций). Кросс-культурный вокальный диалог сегодня представляет собой многоуровневую систему, где переплетаются цифровые инновации и стратегии «мягкой силы». В условиях глобальной нестабильности именно такая многомерность позволяет музыке сохранять свою объединяющую функцию, доказывая, что человеческий голос способен преодолевать любые барьеры.

С целью эмпирического дополнения теоретического анализа в рамках настоящего исследования был проведен пилотный онлайн-опрос, в котором приняли участие студенты, обучающиеся вокальному искусству в России и Китае. Анкета включала 20 вопросов, равномерно разделенных на две части: первые 10 – для китайских студентов, оценивающих опыт исполнения русских вокальных произведений; следующие 10 – для российских студентов, исполнявших китайские песни. Всего на момент сбора промежуточных данных было проанализировано 9 валидных анкет, из которых 5 были заполнены китайскими студентами, а 4 – российскими.

Результаты анкетирования выявили ряд показательных закономерностей. Среди китайских студентов 80% респондентов отметили, что исполняли русские вокальные произведения, причем 60% из них указали на наличие ярко выраженного чувства культурной близости при исполнении. Основными жанрами, вызывающими эмоциональный отклик, были названы оперные арии (80%) и современные песни (40%). Основные сложности связаны с техническими и языковыми аспектами: затруднения вызвали произношение (60%), вокальная техника (60%) и передача эмоциональной выразительности (40%). Эмпирические данные наглядно иллюстрируют высокий потенциал кросс-культурной рецепции: подавляющее большинство китайских респондентов (80%) воспринимают исполнение русского репертуара не просто как техническую или учебную задачу, а как действенный механизм глубокого погружения в инокультурную среду и выражают стойкую готовность к дальнейшей вокальной практике.

Весьма показательна и обратная перспектива, раскрывающая механизмы музыкального диалога. Опыт обращения к китайской вокальной традиции зафиксирован абсолютно у всех опрошенных российских студентов (100%), при этом половина из них подчеркивает возникновение сильного чувства культурной эмпатии. Как показывает опрос, наибольший эмоциональный отклик у отечественных исполнителей вызывают лирические народные песни и оперные арии (по 50% соответственно). Впрочем, процесс освоения китайского материала ожидаемо сопряжен с объективными барьерами: на первый план выходят фонетические сложности (75%), за которыми следуют проблемы поиска адекватной эмоциональной выразительности (50%) и нехватка фоновых знаний для расшифровки культурного контекста произведения (25%). В связи с этим дальнейшая мотивация российских вокалистов носит скорее умеренный характер и, как они сами отмечают, напрямую зависит от выверенного подбора репертуара и качества педагогического сопровождения. Тем не менее, три четверти респондентов (75%) солидарны в том, что именно непосредственная вокальная практика открывает наиболее верный путь к подлинному пониманию китайской ментальности и культуры.

Таблица 1. Сравнительный анализ восприятия
и трудностей при исполнении вокальных произведений



Полученные данные представлены в виде сравнительного анализа, включая диаграмму распределения восприятия культурной эмпатии (табл. 1). Они позволяют сделать вывод о наличии устойчивого интереса у молодых вокалистов к кросс-культурному диалогу через музыкальное искусство [1, с. 76].

Настоящее исследование системно анализирует процесс обмена вокальным искусством между Россией и Китаем в условиях глобализации, исследуя его исторические корни, современные практики и будущий потенциал. Выявлено, что развитие российского вокального искусства, начиная с православного знаменного распева, через интеграцию итальянского бельканто и до значительного влияния советской вокальной школы на китайское образование, сформировало прочную основу для культурного взаимодействия двух стран. В современный период двустороннее сотрудничество, поддерживаемое такими инициативами, как «Год культуры России и Китая», не только углубило культурные связи, но и укрепило мягкую силу обеих наций. В этом непрерывном историческом диалоге принципиально новой переменной сегодня выступает стремительная цифровизация. Технологические инновации, будь то алгоритмы искусственного интеллекта или среды виртуальной реальности, не просто модернизируют дидактический инструментарий вокального образования. Они перекраивают саму архитектуру

межкультурной коммуникации, снимая физические и пространственные барьеры для совместного сценического творчества и обмена исполнительскими практиками.

Эвристический потенциал и значимость настоящего диссертационного исследования во многом определяются сознательным отходом от традиционного, сугубо описательного фактологического подхода. Работа предлагает комплексную культурологическую оптику, позволяющую рассмотреть вокальный обмен между Россией и Китаем не как череду изолированных событий музыкальной дипломатии, а как живой, непрекращающийся процесс эстетического синтеза. Эмпирические и теоретические результаты исследования доказывают, что эволюция совместных исполнительских практик – это отражение глубинных трансформаций в социокультурном восприятии друг друга.

В конечном итоге следует сказать, что музыкальное взаимодействие двух стран интерпретируется нами не только как способ сохранения академического наследия или инструмент государственного позиционирования. Прежде всего, вокальное искусство предстает здесь как уникальный механизм формирования подлинного эмоционального резонанса. Оно на практике доказывает свою способность преодолевать лингвистическую разобщенность, становясь важнейшим условием для поддержания глобального культурного полифонизма и взаимопонимания в современном фрагментированном мире.

Проведенное анкетирование, несмотря на ограниченную выборку, подтверждает, что вокальное искусство является действенным инструментом формирования культурной эмпатии и укрепления межнационального взаимопонимания [4, с. 51]. Студенты обеих стран, вовлеченные в исполнение произведений иной культурной традиции, отмечают не только профессиональный рост, но и развитие чувства сопричастности и уважения к иному культурному коду. Особо значимо, что мотивация к дальнейшему исполнению и положительная оценка эмоциональной искренности указывают на потенциал развития совместных кросс-культурных вокальных проектов. Настоящее эмпирическое наблюдение дополняет общетеоретическую часть исследования и служит основой для дальнейших – более масштабных и количественно обоснованных – социокультурных исследований в сфере музыкального образования и культурной дипломатии [8].

Современное вокальное образование в Китае демонстрирует устойчивое стремление к включению межкультурных практик, особенно в обучении студентов интерпретации произведений на иностранных языках. Ярким примером служит курс «Межкультурное вокальное исполнение и преподавание с точки зрения коммуникации», разработанный профессором Чжао Юэ (Zhao Yue), специалистом в области академического вокала. В данной методике особое внимание уделяется фонетической точности, интерпретации текста и анализу культурного контекста произведений, что позволяет формировать у студентов не только исполнительские навыки, но и межкультурную эмпатию [9].

В рамках совместных китайско-российских программ также реализуются проекты, направленные на интеграцию медиаресурсов и трансляцию вокальной практики в цифровую образовательную среду. Как отмечает У Линьсян (Wu Linxiang), для повышения эффективности обучения необходимо учитывать особенности медиаформатов и развивать смешанные модели преподавания, сочетающие традиционные и цифровые подходы [6].

Развитие цифровых технологий значительно расширяет горизонты вокального образования, особенно в аспекте межкультурной коммуникации. Исследование профессора Цяо Синь (Qiao Xin) показывает, что применение искусственного интеллекта и интерактивных мультимедийных платформ позволяет адаптировать образовательный процесс к индивидуальным потребностям студентов, а также способствует более глубокому пониманию художественного текста произведения [7].

Кроме того, актуальность приобретают короткие видеоформаты, такие как Douyin и Bilibili. Согласно исследованию 2021 года, посвященному использованию медиаресурсов в высшей музыкальной школе, эти платформы стимулируют интерес студентов к вокальному обучению, повышают эмоциональную вовлеченность и обеспечивают более широкий доступ к образцам вокальной культуры [5].

Дуань Лэй (Duan Lei) в своей работе подчёркивает, что интеграция коротких видеоконтентов в курсы по музыкальному восприятию позволяет студентам воспринимать музыкальные произведения более активно и с точки зрения визуальной, и с точки зрения интерпретации, что особенно актуально в условиях дистанционного обучения [3, с. 93]. Сегодня мы наблюдаем качественный сдвиг в кросс-культурном вокальном обмене между Россией и Китаем: на смену параллельному сосуществованию двух национальных школ приходит их глубокое взаимопроникновение. Российская фундаментальная методология академического пения уже не просто реплицируется, а органично адаптируется в китайском образовательном пространстве. В свою очередь, специфика китайской сценической подготовки, равно как и уникальный опыт интерпретации национального музыкального материала, все чаще привлекают предметное внимание отечественных педагогов и исполнителей, формируя подлинно симметричный диалог.

Указанная динамика находит прямое отражение в актуальном искусствоведческом дискурсе. Исследовательский фокус закономерно смещается с простого компаративного анализа в сторону поиска механизмов интеграции теории и практики. В результате выстраивается принципиально новая, гибридная образовательная среда, обладающая высокой гибкостью. Интенсификация совместных проектов – от международных конкурсов и фестивальных программ до регулярных мастер-классов и кросс-культурных постановок – превращает эту среду в живую творческую лабораторию. Именно здесь, в процессе непосредственного сотворчества, абстрактные элементы двух традиций сплавляются в жизнеспособные формы эстетического синтеза.

Важно подчеркнуть, что в данном контексте глобализация перестает быть лишь пассивным макроэкономическим или социальным фоном. Она выступает активным катализатором музыкального взаимодействия. Показательно, что этот процесс не ведет к размыванию национальных особенностей. Напротив, погружаясь в иную фонетическую и интонационную стихию, осваивая чужие вокальные техники, исполнители получают возможность глубже осознать собственную профессиональную и культурную идентичность через призму «Другого». Расширение художественных горизонтов провоцирует появление свежих, нетривиальных интерпретаций как классического, так и этнического репертуара.

Настоящее исследование предлагает ценные подходы к оптимизации кросс-культурного музыкального образования и укреплению музыкальной дипломатии, способствуя повышению влияния России и Китая в глобальном культурном пространстве. С ускорением процессов глобализации вокальное искусство продолжит служить мостиком культурного диалога, способствуя взаимопониманию и художественному сближению двух стран и всего мирового сообщества.

Список литературы

1. Антипова Е. В. Психология восприятия вокального исполнения в кросс-культурной среде. Искусствознание. 2023. № 4. С. 76–82.
2. Дин Ин, Юй Гомин. Мультимодальный искусственный интеллект как фактор инновации в модели международной культурной коммуникации // Издательское дело Китая. 2025. № 3. С. 13–17 (на китайском языке).
3. Дуань Лэй. Практика интеграции коротких видео в курсы «Музыкальное восприятие» в университетах // Исследования новой учебной программы. 2024. № 30. С. 93–95. URL: <https://d.wanfangdata.com.cn/periodical/xkcyj-jc202430031> (на китайском языке)
4. Ковальчук И. С. Пение как форма культурной эмпатии в педагогике межкультурного общения // Педагогика искусства. 2023. № 5. С. 51–55.
5. Сюань Инь. Обсуждение вклада платформ коротких видео в вокальное образование в высшей школе // Современное музыкальное образование. URL: <http://xueshu.qikan.com.cn/preview/1/186/2282851> (на китайском языке).
6. У Линьсян. Реформа вокального образования в программах международного сотрудничества в условиях медиасреды // Современное музыкальное образование. 2021. № 3. С. 21–24 (на китайском языке).
7. Цяо Синь. Искусственный интеллект открывает новые пути для вокального образования // China Social Sciences Net. URL: https://www.cssn.cn/skgz/202307/t0230728_5671044.shtml
8. Чжан Чуньсян. Исследование музыкального образования между Китаем и Россией. Музыкальное пространство Китая. 2024. № 2. С. 17–23 (на китайском языке).
9. Чжао Юэ. Межкультурное вокальное исполнение и преподавание: практика идеологического воспитания в музыкальных курсах с точки зрения коммуникации // Музыкальное образование и коммуникация. 2022. № 11. С. 57–61 (на китайском языке).

ЕВРОПЕЙСКАЯ ПОПЕРЕЧНАЯ ФЛЕЙТА И КИТАЙСКАЯ ФЛЕЙТА ДИ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АКУСТИЧЕСКИХ СВОЙСТВ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТЕХНИК В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

УДК 788.51

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-116-127>

Сяовэй ЛЮ,

аспирант кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: xiaoweiliufute@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена сравнительному анализу европейской поперечной флейты системы Бёма и китайской бамбуковой флейты ди. Целью исследования является выявление акустически и технически обоснованных различий между двумя инструментами, определяющих их репертуарные возможности, исполнительские техники и эстетические установки. Источниковую базу составляют научные труды российского и китайского музыковедения второй половины XX – начала XXI века, в том числе теоретические работы практикующих мастеров игры на ди. В статье рассматриваются конструктивные особенности инструментов – металлический и бамбуковый корпус, наличие мембраны «димо», клапанная механика, а также – их влияние на тембр, диапазон и интонационные принципы. Показано, что реформа Бёма направила развитие европейской флейты к стандартизации и воспроизводимости акустических параметров, тогда как китайская традиция осмысляла вариативность материала как художественный ресурс. Отдельное внимание уделяется современным тенденциям взаимовлияния двух традиций: конструктивным инновациям Цай Цзиминя и формированию этническо-академического исполнительского стиля. Сделан вывод о том, что расхождение двух инструментов отражает противостояние двух музыкальных философий – философии стандарта и философии гибкости.

Ключевые слова: флейта Бёма, флейта ди, сравнительный анализ, органология, акустика музыкальных инструментов, китайская исполнительская традиция.

Для цитирования: Лю Сяовэй. Европейская поперечная флейта и китайская флейта ди: сравнительный анализ акустических свойств и исполнительских техник в контексте национальных музыкальных традиций // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 116–127. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-116-127>

EUROPEAN TRANSVERSE FLUTE AND CHINESE DI FLUTE: A COMPARATIVE ANALYSIS OF ACOUSTIC PROPERTIES AND PERFORMANCE TECHNIQUES IN THE CONTEXT OF NATIONAL MUSICAL TRADITIONS

Xiaowei Liu,

Postgraduate Student at the
Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: xiaoweiliuflute@gmail.com

Abstract. This article presents a comparative analysis of the European Boehm transverse flute and the Chinese di bamboo flute. The aim of the study is to identify acoustically and technically substantiated differences between the two instruments, which determine their repertoire possibilities, performance techniques, and aesthetic principles. The source material consists of scholarly works by Russian and Chinese musicologists of the second half of the 20th and early 21st centuries, including theoretical works by practicing di players. The article examines the design features of these instruments – metal and bamboo bodies, the presence of a diaphragm membrane, and valve mechanics – and their influence on timbre, range, and intonation principles. It is shown that Boehm's reform directed the development of the European flute toward standardization and reproducibility of acoustic parameters, while the Chinese tradition conceptualized the variability of the material as an artistic resource. Special attention is given to contemporary trends in the mutual influence of the two traditions: the design innovations of Cai Jimin and the formation of an ethno-academic performance style. It is concluded that the divergence of the two instruments reflects the confrontation of two musical philosophies – the philosophy of standard and the philosophy of flexibility.

Keywords: Boehm flute, di flute, comparative analysis, organology, acoustics of musical instruments, Chinese performance tradition.

For citation: Liu Xiaowei. European Transverse Flute and Chinese Di Flute: a Comparative Analysis of Acoustic Properties and Performance Techniques in the Context of National Musical Traditions. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 116–127. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-116-127>

Когда немецкий мастер Теобальд Бём в середине XIX века перестраивал конструкцию поперечной флейты [9, с. 25–26], вряд ли он думал о том, что его работа когда-нибудь изменит судьбу бамбукового инструмента, звучавшего на берегах Янцзы задолго до появления европейских оркестров. Между тем именно эта реформа стала точкой, от которой началось постепенное, а затем и стремительное расхождение двух флейтовых традиций – западной академической и китайской народной.

Флейта ди существует в китайской музыкальной культуре не менее восьми тысячелетий. Археологические раскопки на территории Китая фиксируют костяные духовые инструменты поперечного типа, относящиеся к эпохе палеолита. Параллельно складывалась и европейская флейтовая традиция, уходящая корнями в античность. До XIX века оба инструмента объединяла принципиальная схожесть устройства – открытые тональные отверстия без

резонаторов, сходный принцип звукоизвлечения через амбушюрное отверстие, близкие диапазонные характеристики. Это родство было настолько очевидным, что китайские музыканты поначалу не обнаруживали в европейском инструменте ничего принципиально нового [11, с. 145].

Ситуация изменилась, когда флейта Бёма появилась в Китае [3, с. 57]. Сначала – в военных оркестрах при императорском дворе в XVII–XVIII веках. Затем – в консерваториях после образования КНР в 1949 году. Металлический инструмент с закрытой клапанной системой предлагал иное качество звука. Он звучал ярче, ровнее и мощнее. Китайские музыканты и публика оценили эти возможности. Началось длительное вытеснение народного бамбукового инструмента из концертной жизни страны.

Однако XXI век обнаружил парадоксальную тенденцию: глобализация достигла большой интенсивности, но интерес к традиционным китайским флейтам не угас. Напротив, он возродился с новой силой. Исполнители ди начали осваивать технику академического флейтового искусства. Западные музыканты, в свою очередь, стали изучать специфику бамбукового инструмента. Прежде всего их привлекала техника кругового дыхания. На протяжении столетий она оставалась особенностью китайской исполнительской школы. Взаимный интерес поставил перед музыкальной наукой важный вопрос: в чём именно состоит различие двух инструментов? Не декларативное, а реальное – акустически и технически обоснованное.

Настоящая статья предпринимает сравнительный анализ обоих инструментов. Рассматриваются их акустические свойства и исполнительские техники. Материалом служат работы российского и китайского музыковедения последних десятилетий. Особое внимание уделяется конструктивным различиям. Именно они определяют характер звука, репертуарные возможности и природу музыкального мышления каждой из традиций.

Исследование носит теоретико-аналитический характер и основывается на комплексном сравнительном изучении двух инструментальных традиций.

Источниковая база работы формировалась на пересечении нескольких дисциплинарных областей: органологии, акустики музыкальных инструментов, исполнительского музыковедения и истории музыкальных культур.

Основу исследования составил корпус научных публикаций российского и китайского музыковедения второй половины XX – начала XXI века. Среди китайских источников особое значение имеют теоретические труды непосредственных участников формирования современной школы игры на ди. В частности, работа Чжао Сунтина «Расчёты и применение частотности поперечной флейты» (1972) привлекалась как первоисточник в той части исследования, которая посвящена акустической зависимости строя инструмента от температурного режима и свойств материала. Этот труд рассматривается не только как теоретический документ, но и как свидетельство

рефлексии практикующего мастера над акустической природой собственного инструмента, что определяет его особую ценность в контексте настоящей статьи.

Для анализа акустических характеристик инструментов использовался метод сравнительного описания на основании имеющихся в литературе данных о частотных, тембровых и динамических свойствах каждого из них. Тембральные различия рассматривались в связи с конструктивными особенностями корпусов – металлического и бамбукового, а также – с наличием либо отсутствием мембраны «димо» в конструкции флейты ди. Поскольку прямые инструментальные замеры акустических параметров в рамках данной работы не проводились, авторская позиция опирается на опубликованные результаты органологических и акустических исследований, верифицированные путем их сопоставления между собой.

Исполнительские техники анализировались на материале описаний, содержащихся в методических трудах, а также в монографиях и статьях, посвященных биографиям и творческим концепциям ведущих исполнителей обеих традиций.

Сравнительная таблица, представленная в статье, составлена на основании синтеза данных из разнородных источников и служит инструментом наглядного обобщения, а не самостоятельным исследовательским методом. Параметры сравнения – материал, конструкция, диапазон, тембр, интонационные принципы, исполнительские техники, эстетические установки – отбирались исходя из их значимости для понимания акустических и художественных различий между инструментами.

При работе с источниками применялся принцип критического сопоставления: в случаях, когда оценки исследователей расходились, предпочтение отдавалось данным, подкрепленным инструментальными измерениями или верифицированным историческим документированием. Там, где такая верификация была невозможна, авторская позиция формулировалась с явным указанием на интерпретационный характер суждения.

Прежде чем анализировать тембр и технические характеристики двух инструментов, необходимо уточнить их специфические различия, поскольку структура инструмента определяет его акустический потенциал.

До реформ Бёма европейская и китайская флейты были, по сути, очень похожи. Обе использовали трубчатый корпус с открытыми звуковыми отверстиями и без резонатора. Принцип их звукоизвлечения был одинаковым: поток воздуха воздействовал на острый край мундштука, возбуждая вибрацию воздушного столба внутри трубки. Их тембр также был в значительной степени одинаковым. Это объясняет явление, наблюдаемое исследователями: европейская флейта изначально не привлекала внимания китайских музыкантов, поскольку не предлагала каких-либо принципиальных новшеств по сравнению с существующими национальными традициями.

Реформы Бёма полностью изменили облик флейты. Немецкий мастер применил акустические принципы для улучшения расположения звуковых отверстий. Он значительно увеличил их диаметр. Бём внедрил систему клапанов, которая механически закрывала отверстия, недоступные для пальцев. Также он переработал мундштук на головке грифа [1, с. 88]. В результате инструмент приобрёл трехчастную структуру – головку грифа, корпус и трубку. Эти изменения существенно повлияли на акустические свойства флейты. Диапазон расширился, звук стал богаче и ровнее, чистота высоты тона сохранилась во всех регистрах.

Китайская флейта сохранила свою исходную структурную простоту. Корпус обычно изготавливается из бамбука. Предпочтение отдается горькому бамбуку, так как он обеспечивает лучшие тональные характеристики. Корпус обматывается веревочными петлями и покрывается черным лаком. Конструкция включает закрытый конец, вентиляционное отверстие, отверстие для мундштука и шесть игровых отверстий. На некоторых флейтах есть четыре вспомогательных отверстия для настройки. Особую роль играет мембранное отверстие. Оно закрыто тонкой мембраной из бамбука или тростника. Под воздействием воздушного потока мембрана вибрирует. Это добавляет к основному тону уникальный гудящий и слегка вибрирующий обертоны. Такой звук является отличительной чертой китайской флейты. Ни один другой инструмент не способен его воспроизвести [4, с. 38–39].

С точки зрения конструкции два инструмента развивались разными путями (см. таблицу).

Таблица. Сравнение европейской поперечной флейты и китайской флейты ди

Параметр	Флейта Бёма	Флейта ди
Материал	Металл	Бамбук
Конструкция	Трехчастная, клапанная механика	Цельный корпус, открытые отверстия
Уникальный элемент	—	Мембрана «димо»
Диапазон и звуко-ряд	3 октавы, равномерная температура	Уже; исторически пентатоника, ныне хроматика
Тембр	Чистый, ровный, яркий	Нежный; богатый обертонами мембраны
Интонация	Стандартизированная	Гибкость как художественный принцип
Зависимость от среды	Высокая стабильность	Зависит от климата и свойств бамбука

Параметр	Флейта Бёма	Флейта ди
Круговое дыхание	Освоено недавно	Органичная часть школы
Исполнительские школы	Единая академическая традиция	Северная, южная, чжэцзянская
Роль исполнителя	Интерпретатор	Исторически автор и исполнитель
Эстетический идеал	Точность, техническое совершенство	Тембровая гибкость, имитация природы

Европейская флейта совершенствовалась ради точного звучания, чистой интонации и стабильности во всех регистрах.

Китайская флейта пошла в другом направлении. Она сохранила и намеренно развила так называемый нечистый тембр, то есть обертоны от мембраны. Это объясняется их важной эстетической ролью в традиции китайской народной музыки.

Различие материалов, из которых изготовлены инструменты, является самостоятельным акустическим фактором, заслуживающим отдельного рассмотрения. Европейская флейта в её современном виде выполняется из металла – никеля, латуни, серебра или золота – с применением специализированного промышленного оборудования. Металлический корпус обеспечивает предсказуемые и стабильные акустические характеристики, не зависящие от климатических условий эксплуатации, что имеет принципиальное значение для оркестровой практики.

Бамбук ведёт себя иначе. Его акустические свойства определяются множеством переменных: сортом растения, его возрастом, частью ствола, использованной при изготовлении инструмента, а также условиями хранения и эксплуатации. Чем более зрелый бамбук, тем богаче тембр. Разные части одного и того же растения дают различное качество звука. Чжао Сунтин, один из крупнейших мастеров южной школы ди, создал более двух тысяч инструментов, специально исследуя зависимость частотных характеристик от свойств материала, и в 1972 году опубликовал теоретический труд «Расчеты и применение частотности поперечной флейты», в котором, в частности, зафиксировал зависимость строя инструмента от температурного режима эксплуатации [8]. Этот факт наглядно демонстрирует принципиальное отличие в подходе к инструменту: европейская флейта стремится к максимальной воспроизводимости акустических параметров, тогда как китайская традиция принимает вариативность материала как данность и работает с ней как с художественным ресурсом.

Звук бамбуковой флейты характеризуется как более нежный и естественный в сравнении с металлическим инструментом. Металл дает более

яркое и мощное звучание в верхнем регистре. При этом бамбуковая ди, благодаря мембране «димо», способна воспроизводить тончайшие оттенки человеческого голоса и звуков природы – качество, которое целенаправленно культивируется в китайской исполнительской эстетике и принципиально недостижимо на металлическом инструменте без специальных адаптаций.

Реформа Бёма дала европейской флейте три полных октавы. В этом диапазоне инструмент способен двигаться хроматически, полутон за полутон. Звук ровный по всему диапазону, интонация чистая. Именно эти качества обеспечили флейте Бёма доминирующее положение в академическом оркестре.

Ди устроена иначе. Традиционно инструмент строился в пентатонном ладу, и пентатоника оставалась основой его репертуара на протяжении большей части истории. Двенадцатиступенный равномерно темперированный звукоряд давался традиционной ди с трудом. В 1970-х годах профессор Цай Цзиминь создал новый тип бамбуковой флейты. В конструкцию вошли элементы механики западного инструмента. Это решило репертуарную проблему и существенно расширило технические возможности ди [5, с. 134].

Тембр двух инструментов принципиально различается. Европейская флейта даёт чистый, блестящий звук с отчетливым верхним регистром. Исполнитель управляет тембром через амбушюр, угол атаки и скорость воздушного потока. Ди предлагает более богатый спектр тембровых оттенков. Источник этого богатства – мембрана «димо». На её звучание влияют степень натяжения, температура воздуха и влажность. Каждое исполнение на ди становится в определённой мере уникальным акустическим событием. Европейская флейта, напротив, тяготеет к воспроизводимости и стандартизации звука.

Есть и еще одно важное различие. Оно касается соотношения натурального строя и темперированного строя. Мастер Чжао Сунтин настаивал: оба строя имеют равное право на существование в практике игры на ди [5, с. 136].

Европейская академическая традиция жестко ориентирована на температуру. Это расхождение отражает разные эстетические установки. Западная флейтовая школа исходит из идеала акустической точности. Китайская традиция, напротив, культивирует интонационную гибкость как художественный принцип.

На базовом уровне оба инструмента требуют схожих навыков. Исполнитель должен владеть амбушюром, контролировать воздушный поток и знать аппликатуру. Однако в деталях этих фундаментальных элементов обнаруживаются существенные различия.

Постановка амбушюра на европейской флейте жёстко регламентирована. За ней стоит многовековая педагогическая традиция. Цель – ровный, чистый тон с хорошо контролируемым вибрато. Реформа Бёма потребовала полного переосмысления методики обучения и создания нового репертуара.

В Китае национальная школа академической игры на европейской флейте начала складываться в 1950-х годах. Выпускники зарубежных консерваторий возвращались на родину и целенаправленно создавали собственную исполнительскую традицию – с опорой на национальный колорит [2, с. 80].

Техника амбушюра на ди несколько иная. Это обусловлено конструктивными особенностями инструмента. Угол наклона флейты к губам, характер воздушной атаки, работа с мембраной «димо» – всё это составляет специфику китайской исполнительской школы. Она вырабатывалась на протяжении тысячелетий. Свою роль сыграл и тональный характер китайского языка. Он требует от говорящего тонкой интонационной дифференциации. Этот навык влияет на артикуляцию и интонирование музыкантов, формируя особенности звукоизвлечения, органично связанные с национальной эстетикой.

Отдельного внимания заслуживает техника кругового дыхания. На протяжении столетий она оставалась органичной частью китайской исполнительской школы. Профессиональные исполнители на ди использовали её для достижения непрерывного звука. Суть техники проста: исполнитель одновременно выдыхает воздух, накопленный во рту, и вдыхает через нос. Звуковая линия при этом не прерывается. В западной практике интерес к этой технике возник значительно позже – лишь в последние десятилетия XX века. Освоение давалось европейским флейтистам медленно. Причин две: техническая сложность и отсутствие педагогической традиции передачи этого навыка. Для сравнения: мультифоника и ударные эффекты прижились в европейской практике гораздо быстрее. Они не требовали перестройки фундаментальных физиологических навыков.

Северная и южная школы китайского исполнительства выработали богатый арсенал специфических приемов. Северная школа тяготеет к яркому и энергичному звуку. Её мастера Фэн Цыцунь, Лю Гуаньюэ, Кун Цзяньхуа и Ван Течуй активно используют стаккато и глиссандо. Это отражает характер северной народной музыки. Южная школа придерживается иной эстетики. Лу Чуньлин и Чжао Сунтин ориентировались на мягкий и певучий тон. Их подход связан с традицией Цзяннань сычжу – камерной музыкой речных районов Центрального Китая.

Среди мастеров северного направления особо выделялся Лю Сэн. Он прославился виртуозным сочетанием пальцевой техники и дыхательного контроля. Многие пытались воспроизвести его стиль, однако никому это не удалось в точности [6, с. 43].

Показательна творческая практика Чжао Сунтина. В его пьесе «Утро» стилистика южной школы сочетается с приемами северного направления: стаккато и глиссандо. Это взаимопроникновение двух традиций стало основой чжэцзянской школы. Она объединила лучшее из обоих направлений. Такой синтез внутри китайской традиции предвосхищал более широкий межкультурный диалог, который обозначился уже в XXI веке.

Различия в конструкции и технике определяют репертуарные характеристики каждого из инструментов. Европейская флейта располагает академическим репертуаром от барокко до современности, написанным специально для данного инструмента. Полнота хроматического звукоряда, ровность всех регистров и мощность звука делают флейту Бёма универсальным инструментом для исполнения музыки самых разных стилей и эпох.

Репертуар ди формировался в иной логике. Значительная его часть создавалась самими исполнителями. Фэн Цзыцунь, Лу Чуньлин, Чжао Сунтин, Лю Гуаньюэ – все крупнейшие мастера XX века были одновременно и исполнителями, и авторами произведений для своего инструмента. Их сочинения опирались на народную музыкальную традицию: Фэн Цзыцунь строил свои пьесы на материале народных песен Внутренней Монголии и северного Китая, Лу Чуньлин – на эстетике Цзяннань сычжу, Чжао Сунтин – на традиции кунъюй, древнейшей формы китайской музыкальной драмы. Пейзажная образность, характерная для китайской поэзии и живописи, стала основным содержательным контекстом этой музыки: картины природных пейзажей, сельского быта, смены времён года.

Важным репертуарным событием стал «Первый всекитайский фестиваль музыки и танцев» 1953 года, когда Фэн Цзыцунь впервые исполнил пьесы для ди на государственной сцене в качестве сольных произведений [10, с. 36]. До этого момента ди играла преимущественно прикладную роль в оркестрах музыкального театра и ансамблях сычжу. Превращение ди в полноправный сольный инструмент выразительно обозначило новый этап в его истории и поставило вопрос о необходимости создания соответствующего репертуара и методики обучения.

Актуальное состояние взаимоотношений двух традиций характеризуется не конкуренцией, а сближением. Этот процесс носит двусторонний характер. С одной стороны, исполнители на ди осваивают технику академического флейтового искусства, работают с двенадцатиступенным темперированным строем и обращаются к репертуару, предполагающему владение развёрнутым хроматическим звукорядом. С другой стороны, западные флейтисты всё активнее изучают специфику бамбукового инструмента и, прежде всего, технику кругового дыхания.

Современные академические флейтисты ищут приёмы, позволяющие имитировать на металлическом инструменте тембровые и интонационные качества ди. Часть музыкантов идёт дальше: они адаптируют конструкцию самого инструмента, модифицируя мундштук или резонатор для большего сходства с народным звучанием. Исследователи П. Хокье и П. Эустах разработали специальные решения, позволяющие интегрировать элементы народного звукоизвлечения в классическую исполнительскую практику, что открывает возможность включения «китайской» флейты в оркестровые и оперные составы [7, с. 109].

Параллельно происходит обогащение самой китайской бамбуковой традиции. Современные композиторы, пишущие для ди, активно используют европейский музыкальный язык: пентатонные лады соединяются с новым гармоническим мышлением, европейские жанровые модели адаптируются к выразительным возможностям народного инструмента. Тембровое и артикуляционное богатство ди используется для того, чтобы придать академическим композициям национальный колорит – то качество самобытности, которое не достигается средствами чисто европейского музыкального языка.

Технические аспекты этого синтеза включают интеграцию арсенала европейской флейтовой техники в традиционные приёмы звукоизвлечения – тембровоносное интонирование, мелодические фиоритуры восточного типа, специфические артикуляционные эффекты. Результатом становится то, что исследователи определяют как этническо-академический исполнительский стиль – направление, в котором ни одна из традиций не растворяется в другой, но обе взаимно обогащают друг друга.

Конструктивные инновации, начатые Цай Цзиминем в 1970-х годах, создали технологическую основу для этого синтеза: бамбуковая флейта с элементами западной клапанной механики получила возможность исполнять произведения, предполагающие хроматическое движение в темперированном строе, оставаясь при этом бамбуковым инструментом с характерным тембром и мембраной «димо». Это решение позволило ди занять место не только в народной и традиционной музыке, но и в академическом концертном репертуаре. Инструмент выступает как солист и как участник смешанных ансамблей, объединяющих китайские и европейские инструменты.

Сравнение европейской поперечной флейты и китайской ди обнаруживает нечто большее, чем расхождение двух инструментальных традиций. За ним стоит столкновение двух музыкальных философий. Первая из них опирается на стандарт, вторая – на гибкость.

Реформа Бёма и традиция бамбуковой ди развивались в противоположных направлениях. Европейский инструмент двигался к точности, стабильности и воспроизводимости. Китайский инструмент, напротив, сохранял и намеренно культивировал то, от чего западная школа последовательно избавлялась. Речь идет о тембровой нестабильности мембраны, интонационной гибкости и зависимости от свойств живого материала. Эти расхождения не случайны. За ними стоят разные эстетические установки и разные представления о том, что такое совершенный звук.

Между тем XXI век не превратил это противостояние в музейный экспонат. Взаимный интерес двух школ оказался не данью моде на межкультурный диалог, а результатом реального акустического и художественного любопытства. Западные флейтисты осваивают круговое дыхание не как экзотический трюк, а как инструмент расширения музыкальных возможно-

стей. Исполнители на ди работают с хроматическим строем и академическим репертуаром. При этом они не отказываются от мембраны димо, а встраивают ее тембр в новый контекст.

Конструктивные решения Цай Цзиминя создали для этого синтеза технологическую базу. Но сам синтез состоялся раньше – в творческой практике мастеров, которые одновременно были исполнителями и авторами. Фэн Цзыцунь, Лу Чуньлин, Чжао Сунтин не ждали, пока музыковеды опишут границы традиции. Они работали внутри неё и за её пределами одновременно.

Материал – металл и бамбук – остаётся главной осью различий. Металл дает предсказуемость. Бамбук хранит в себе переменные, которые невозможно полностью контролировать. Именно эта неконтролируемость, которую европейская традиция воспринимала как недостаток, в китайской эстетике превратилась в художественный принцип. Каждое исполнение на ди немного другое. Не потому, что музыкант ошибся, а потому что инструмент живёт.

Этот принцип, по всей видимости, и составляет главный вклад китайской флейтовой традиции в современный межкультурный музыкальный диалог: не техника кругового дыхания сама по себе, не пентатонные лады и не специфическая аппликатура, а готовность принять вариативность как норму и работать с ней осознанно.

Список литературы

1. *Абдурахманова М. А.* Флейта в XX веке: композиторы, исполнители, мастера, исследователи // Достижения науки и образования. 2016. № 5 (6). С. 87–91.
2. *Ван Пэй.* Флейтовое образование в Китае: истоки и современность // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 5 (82). С. 75–90.
3. *Халалова Д.* Эволюция конструкции и акустических характеристик флейты: от древних прототипов до современной системы Бёма // Наука и мировоззрение. 2026. № 1 (70). С. 55–61.
4. *Хуан Ш., Хватова С. И.* Возрождение искусства исполнения на традиционном китайском духовом инструменте бамбуковая флейта ди // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 1 (76). С. 37–40.
5. *Цзи Яньи.* Традиционная китайская бамбуковая флейта: история, эволюция и современная исполнительская практика // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 59. С. 133–138.
6. *Чан Цянь.* Северная и южная традиционные исполнительские школы в Китае в контексте обучения игре на бамбуковой флейте // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2024. № 3–3 (90). С. 42–45.
7. *Юй Шэнлинь, Торопова А. В.* Становление национального стиля фортепианной музыки в контексте истории инструментального искусства Китая // Музыкальное искусство и образование. 2022. Т. 10, № 1. С. 106–121.

8. *Girka V., Girka I., Thumm M.* Surface Flute Waves in Plasmas: Theory and Applications. Springer, 2014. URL: <https://content.e-bookshelf.de/media/reading/L-3923144-b86606be62.pdf>
9. *Reisenweaver A.* From Mozart to Lookout: the Flute's Evolution from 1800 // *Musical Offerings*. 2011. Vol. 2. P. 23–32.
10. *Wilcox E.* When Folk Dance Was Radical: Cold War Yangge, World Youth Festivals, and Overseas Chinese Leftist Culture in the 1950s and 1960s // *China Perspectives*. 2020. P. 1–42.
11. *Zhang J., Harbottle G., Wang C., Kong Z.* Oldest playable musical instruments found at Jiahu early Neolithic site in China // *Nature*. 1999. Vol. 401, № 6751. P. 366–368.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

РИТМИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ: ОТ МЕТРИЧЕСКОГО ОТКЛОНЕНИЯ К СМЫСЛОВОМУ ЭФФЕКТУ

УДК 821.161.1.09-1

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-128-142>

Татьяна Евгеньевна СОРОКИНА,

доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры журналистики,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: Tasor74@yandex.ru

Илья Алексеевич ЗОЛОТУХИН,

аспирант кафедры журналистики,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: zolutukhin-19@mail.ru

Аннотация. В статье уточняется понятие ритмических средств выразительности и предлагается модель их описания, ориентированная не на абстрактную метрическую схему, а на реальное звучание текста. В русской стиховедческой традиции выделяются три уровня ритмической организации: метрический, графико-строфический и синтаксико-ритмический. Для каждого уровня задается круг приемов и показывается, как они работают на смысл, перераспределяя паузы и акценты, моделируя конфигурацию лирического голоса. На материале русской поэзии XIX–XX веков авторы предлагают пошаговый алгоритм анализа – от реконструкции ритмической нормы к фиксации отклонений и интерпретации их смыслового эффекта. Ритм рассматривается как один из центральных механизмов поэтического словообразования и как практический инструмент филологического комментария.

Ключевые слова: ритм, метр, ритмические средства выразительности, стиховедение, силлабо-тонический стих, дольник, графико-строфическая организация, анжамбеман, парцелляция, лирический голос.

Для цитирования: Сорокина Т. Е., Золотухин И. А. Ритмические средства выразительности в поэтическом тексте: от метрического отклонения к смысловому эффекту // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 128–142. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-128-142>

RHYTHMIC MEANS OF EXPRESSION IN POETIC TEXT: FROM METRIC DEVIATION TO SEMANTIC EFFECT

Tatyana E. Sorokina,

DSc in Philology, Associate Professor,
Professor at the Department of Journalism,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: Tasor74@yandex.ru

Ilya A. Zolotukhin,

Postgraduate Student at the
Department of Journalism,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: zolotukhin-19@mail.ru

Abstract. The article refines the concept of rhythmic devices (rhythmic means of expression) and proposes a model for their description that is oriented not toward an abstract metrical scheme, but toward the actual sounding of the text. Within the Russian tradition of verse theory, three levels of rhythmic organization are distinguished: metrical, graphic-strophic, and syntactic-rhythmic. For each level, a set of devices is outlined and it is shown how they function semantically by redistributing pauses and accents and modelling the configuration of the lyric voice. Using material from nineteenth- and twentieth-century Russian poetry, the article proposes a step-by-step algorithm of analysis: from the reconstruction of a poem's rhythmic norm to the identification of systematic deviations and the interpretation of their semantic effect. Rhythm is treated as one of the central mechanisms of poetic meaning-production and as a practical tool of philological commentary.

Keywords: rhythm, metre, rhythmic devices, verse theory, Russian syllabo-tonic verse, dolnik, graphic-strophic organization, enjambment, parcellation, lyric voice.

For citation: Sorokina T. E., Zolotukhin I. A. Rhythmic Means of Expression in Poetic Text: from Metric Deviation to Semantic Effect. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 128–142. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-128-142>

Ритм – одна из тех категорий поэтического языка, которой, на первый взгляд, уделяют исчерпывающее внимание, и тем не менее сказанного о ней никогда не оказывается достаточно. Ритм привычно описывают в терминах стоп, размеров, строфических формул, однако именно в зоне «между» метром и живой речью, между абстрактной схемой и конкретным звучанием текста, возникает то, что мы называем ритмическими средствами выразительности [10].

Именно отклонения и смещения задают конкретную динамику чтения, распределяют паузы и акценты, маркируют смену голоса, интонации, модальности высказывания. Ритмическое устройство текста оказывается ключевым способом организации смысла, которое не всегда описано в терминах целостной системы. Возникает методологическая проблема. С одной стороны, мы располагаем богатой теоретической рефлексией о стихе. С другой – при обращении к конкретному тексту зачастую не хватает более глубокого уровня анализа, позволяющего увидеть ритмические средства как взаимосвязанную систему.

Ритмические средства выразительности целесообразно рассматривать как особый класс приемов организации стиховой речи, основанных на работе с ожиданиями, которые задаются метром, синтаксисом и визуальной формой строки [13]. Там, где эти ожидания подтверждаются или, напротив, сознательно нарушаются, возникает специфический ритмический эффект.

Для описания ритмических средств выразительности исходной становится граница между метрической данностью стиха и его конкретным ритмическим осуществлением. В русской стиховедческой традиции эта граница принципиально значима: метр задает систему повторяемых ожиданий, связанных с чередованием сильных и слабых позиций, распределением словесных ударений и разделов слов, а ритм обнаруживает, как заданная система проживается строкой в конкретном речевом материале [10].

Само такое разграничение позволяет точнее определить предмет анализа. Метрика обращена к устойчивым признакам стиховой формы – системе стихосложения, метрам, размерам, составу строки. Ритмика же фиксирует подвижную сторону той же организации, то есть, например, сгущение и разрежение ударений, положение пауз, соотношение стихового и синтаксического членения, появление дополнительных акцентов. Размер стихотворения задает исходную меру, а движение текста раскрывается через ритмическую реализацию этой меры [11].

Цель настоящей статьи – наметить типологическое распределение ритмических средств выразительности и описать базовую последовательность аналитических шагов, позволяющих рассматривать ритм как один из ключевых методов смысловой реализации поэтического текста. Речь пойдет о конструировании такой модели, которая была бы достаточно ясной, чтобы ею можно было пользоваться в реальном аналитическом процессе.

Типология ритмических средств выразительности

Задача предлагаемой типологии ритмических средств – сгруппировать их по принципу доминирующего уровня организации стиха. В качестве таких уровней выделим метрический, графико-строфический и синтаксико-ритмический. Такое многоуровневое описание соотносится с идеями М. Л. Гаспарова о так называемой «иерархии стиховых уровней» [6], а также – с пониманием стиха как системы взаимодействующих планов (метрического, строфического, синтаксического) у В. М. Жирмунского [7]. Далее систематизируем каждую из вариаций, представив их в форме таблицы.

Мы можем зафиксировать важную для современного стиховедения мысль: ритм – это не совокупность формальных эффектов, а способ организовать читательский опыт во времени, задать чередование напряжения и разрядки, уверенности и сбоя, и через это построить образ ситуации, голоса, состояния, которые не сводятся лишь к лексике текста.

Таблица. Типология ритмических средств выразительности

Блок и прием	Характер отклонения	Влияние на смысл
1. Метрические средства		
1.1. Отклонения от метрической схемы	«Расшатывание» размера: метрические замены, смешение двусложных и трехсложных стоп, локальная гипер- и гипометрия строк.	Выделяют ключевые места текста, создают ощущение сбоя, надлома или, наоборот, всплеска энергии.
1.2. Усиление или ослабление ударений	Позиционное усиление или приглушение словесных ударений относительно метрической сетки.	Перераспределяют внимание: важные слова «подсвечиваются» сильной позицией, второстепенные могут уходить в тень; ритм становится способом смыслового акцентирования.
1.3. Дольниковые элементы в силлабо-тонике	Нерегулярные интервалы между ударениями внутри в целом регулярного размера, «провалы» безударных слогов.	Приближают речь к разговорной, создают локальные зоны напряжения, нервности или колебания; ритм начинает передавать психологическое состояние.
2. Графико-строфические средства		
2.1. Длина и членение строк	Чередование коротких и длинных строк, намеренные «обрывы», перегруженные строки и строки-монолексемы.	Задают пульсацию текста: ускорения и замедления, тяжелые и легкие точки; управляют дыханием и темпом чтения.
2.2. Тип рифмовки, белый стих	Смена схем рифмовки, ослабленная рифма, отсутствие рифмы при сохранении концов строк как выделенных позиций.	Меняют ожидание «замыкания» строки: от торжественности и «запаянности» до намеренной разговорной разомкнутости; влияют на тон и модальность речи.
2.3. Строфический анжамбеман	Перенос синтаксической конструкции через границу строфы.	Размыкает строфу, создает эффект протекания речи через формальные рамки; строфическое деление начинает работать как зона напряжения, а не готовая смысловая «ячейка».

Блок и прием	Характер отклонения	Влияние на смысл
2.4. Верлибр, свободный стих (графика)	Ритм без фиксированного метра и регулярной рифмы, построенный на колонках, «ступеньках», одиночных выносах слов.	Переносит регулярность на уровень визуально-интонационных моделей: страница превращается в партитуру, через которую автор управляет голосом и паузами.
3. Синтаксико-ритмические средства		
3.1. Анжамбеман	Несовпадение границ строки и синтаксической фразы, перенос части высказывания на следующую строку.	Создает эффект подвешенного смысла и ожидания; перенос акцента на начало следующей строки усиливает слово/образ в позиции «пролета» через паузу.
3.2. Парцелляция	Распад одного синтаксического высказывания на несколько формально самостоятельных отрезков/строк.	Дробит речь, придает каждому фрагменту отдельную интонацию; передает эмоциональную напряженность, внутренний монолог, колебание, нерешительность.
3.3. Вставные конструкции и разрывы внутри словосочетаний	Вставки, ремарки, уточнения, разрывающие словосочетания и предложения, часто совпадающие с границами строк/строф.	Создают эффект ритмического «заикания» или вмешательства чужого голоса; фиксируют точки смены интонации и появления дополнительного смыслового слоя.
3.4. Асиндетон, полисиндетон	Отсутствие союзов или их избыточное повторение в рядах однородных элементов, встраиваемое в метр/строфику.	Асиндетон ускоряет, создает эффект обвального, «сбитого» движения; полисиндетон замедляет и наращивает давление повтором; оба режима ощущаются как ритмические жесты.

Критерии выявления ритмических средств выразительности

После построения типологии ритмических средств выразительности возникает следующий закономерный методологический вопрос: по какому основанию отдельная ритмическая особенность может действительно получить статус приема? Стиховая речь по своей природе допускает ва-

рыирование. Ударения могут сгущаться или ослабляться, пауза способна менять свое место и длительность, а синтаксическое членение нередко расходится со строковым [15]. Анализ, ограниченный простым перечислением отклонений, рискует быстро утратить доказательность и свестись к фиксации отдельных решений без воссоздания полной смысловой картины. Для описания ритмического средства требуется процедура отбора, при которой учитываются фон нормы, место сдвига в композиции, его повторяемость, связь с синтаксическим и просодическим членением, а также участие в движении смысла текста [11].

Исходным критерием становится установление ритмической нормы конкретного произведения. Под такой нормой мы понимаем порядок, что складывается из повторяющегося движения строк, обычного для данного стихотворения распределения ударений, длины промежутков между ударениями, строфического членения, характера пауз и границ синтаксиса. Приоритет получает реконструкция того хода речи, который сам текст предлагает читателю. Если ритмическая особенность не соотносена с этим фоном, она остается, скорее, наблюдением частным: ее выразительная нагрузка различима в тот момент, когда ясно, какое ожидание было создано и каким именно образом.

Формальное описание такой нормы требует внимательного отношения к измеримым признакам стиха, например, интервальная модель русской метрики, предложенная Е. М. Брейдо, показательна именно тем, что переносит внимание на междуиктовый интервал и значения, принимаемые им в разных метрических формах [2].

Похожая точность необходима и при анализе ритмической выразительности: говорить о замедлении, ускорении или сбое можно лишь после того, как определены элементы, это ощущение воссоздающие. Пропуск схемного ударения, сверхсхемное ударение или же изменение объема слогов междуиктового промежутка обладают разной выразительной силой в разных стиховых системах соответственно. И. А. Пильщиков, рассматривая дольник и акцентный стих, специально подчеркивает, что эти явления входят в число факторов стихового ритма [9]. Следовательно, само наличие такого фактора еще не завершает анализа, а открывает дальнейшее выяснение того, как данный ритмический сдвиг встроен в саму ткань текста.

Следующим основанием выступает позиционная значимость, связанная с тем, что ритмический сдвиг получает особую силу там, где текстовая организация сама повышает плотность восприятия, например, в начале стихотворения, на границе строфы, в финале, перед ключевым образом, в месте смены интонации или эмоционального регистра. Одна и та же метроритмическая особенность, помещенная в описательный фрагмент и в кульминационный узел, работает с разной интенсивностью. Конец строки, например, способен предать даже небольшому синтаксическому разрыву существенный эффект задержки смысла, поскольку читатель оказывается

перед необходимостью удерживать незавершенное высказывание до следующего стиха. Сильная позиция делает ритмическую деталь видимой и слышимой, а слабая позиция может оставить ту же деталь в ряду обычных разновидностей стихового движения.

С критерием позиционирования тесно связывается и повторяемость. Важно учесть, что единичный сдвиг в ритме нуждается в толковании более осторожном, особенно когда он не совпадает с ключевыми образами или же композиционным переломом. Серия однотипных смещений создает уже иной уровень доказательности, в тексте обнаруживается способ организации речи: единичный случай уступает место закономерности.

Повтор может быть прямым, когда одинаковый прием возникает несколько раз, или распределенным, когда разные ритмические явления работают на сходный эффект, то есть дробят высказывание, утяжеляют финалы строк, задерживают движение фразы, усиливают начальные позиции. В таких случаях ритмическое средство следует описывать через систему его появлений, поскольку смысловая нагрузка имеет склонность к постепенному накоплению, что особенно показательно для стихотворений, где отдельные строки кажутся практически ровными, но последовательность малых сдвигов меняет общий характер звучания.

Отдельного внимания требует связь ритма с синтаксисом, поскольку стиховая строка и синтаксическая фраза существуют по различным законам членения, а их несовпадение создает одну из самых напряженных зон поэтической речи. Синтаксический перенос, или анжамбеман, становится важнейшим примером такой зоны. На примере поэтического синтаксиса И. А. Бродского можно отметить синтаксический перенос как случай, при котором отсутствует синтаксическая пауза в конце стиха и появляется синтаксическая пауза в середине данного или следующего стиха [12]. Источник выразительного эффекта анжамбемана связан с тем, что именно переносится – сказуемое, дополнение, определение, зависимый оборот, весь смысловой центр высказывания.

Просодическая ощутимость образует еще один критерий. Ритмическое средство следует сопоставлять со схемой и с возможностью произнесения, поскольку стиховая форма воспринимается через голос, а значит и паузу, дыхание, темп. Паузы различной длительности по-разному подчеркивают глубину членения строки, а индивидуальные способы паузации проявляются в соблюдении или пропуске межстрочных пауз, подробности членения строки на синтагмы и частоте пауз разных групп [8].

Звучащий аспект ритма особенно существен там, где исследователь сталкивается с несколькими возможными разметками строки. Л. В. Величкова и О. В. Абакумова обращают внимание на то, что поэтический текст можно рассматривать как особую форму эмоционально окрашенной речи и связывать метроритмические параметры с соотношением речевого ритма

и метра в звучащем тексте [4]. Из этой перспективы ритмическое средство выразительности выглядит как место встречи заданного размера и речевой интонации. Метр задает устойчивый ход, а реальное произнесение показывает, какие слова становятся опорными, где возникает пауза, как фраза определяет дыхание внутри строки. На этом пересечении примечательными становятся случаи, когда, казалось бы, небольшое смещение существенно меняет эмоциональность и насыщенность высказывания.

Последний критерий связан со смысловой включенностью. Ритмической особенности можно присвоить статус выразительного средства, если она помогает объяснить движение образа, развитие мотива, смену голоса, нарастание тревоги, появление иронии. Ритм в целом можно обозначить как своего рода средство опредмечивания смыслов, а само изменение ритмического рисунка – с активизацией рефлексии читателя [5]. Интерпретация текста в таком случае должна показывать, почему данный сдвиг нужен в конкретном месте текста. Когда ритм совпадает с переломом линии образной или эмоциональной, интерпретация получает убедительность, становится – по сути своей – подтвержденной.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что ритмическое средство выразительности целесообразно выделять по совокупности признаков. Сначала восстанавливается норма конкретного текста, затем фиксируется сдвиг, далее проверяются его позиция, повторяемость, синтаксическая напряженность, просодическая ощутимость и смысловая работа. Такая последовательность защищает анализ от произвольности и в то же время оставляет пространство для интерпретации.

Ритм в поэтическом тексте действует тонко, он редко предъявляет смысл напрямую, чаще меняет давление паузы, вес слова, направление фразы, потому критерии анализа должны быть достаточно строгими, чтобы удерживать форму, и при этом достаточно гибкими, чтобы видеть за выбранной поэтом формой движение его мысли.

От ритмического отклонения к смысловому эффекту: механизмы действия

Переходя от типологии и критериев обнаружения ритмических средств к описанию их действия, важно сместить фокус с того, какими они бывают в принципе, на вопрос о том, какие эффекты они создают и как именно. Вслед за Ю. Н. Тыняновым, рассматривавшим ритм как «конструктивный фактор» стиха, задающий динамику восприятия текста, и М. Л. Гаспаровым, описывающим ритм как систему «ожиданий и их нарушений», здесь удобно выделить несколько ключевых механизмов работы ритмических приемов [14; 6]. Ниже выделим четыре:

- 1) задержка и напряжение,
- 2) ускорение и «обвал»,
- 3) индивидуализация голоса,
- 4) ирония и смещение смысла.

Здесь хотелось бы уточнить, как именно ритм заставляет текст работать. Итак, на первом этапе необходимо реконструировать ритмическую установку текста. На этом фоне становятся видимыми устойчивые отклонения, а именно – локальные сбои метрической схемы, сгущения или провалы ударений, графические разрывы строки, синтаксические обрывы и смещения. Эти отклонения не перечисляются хаотически, а группируются в узлы ритмического напряжения, то есть те участки текста, где нарушение нормы концентрируется и начинает играть структурную роль.

Далее выделенные отклонения соотносятся с типами ритмических средств выразительности. В смешанных случаях, когда одно и то же место текста задействует сразу несколько уровней, учитывается доминирующий уровень организации, то есть тот, на котором отклонение дает наиболее ощутимый эффект. Тем самым единичный сбой превращается в осмысленный прием.

На заключительном этапе ритмические эффекты соотносятся с семантической организацией текста. Выясняется, какие мотивы и образы они выдвигают на передний план, какие голосовые позиции усиливают или, наоборот, дестабилизируют, какие смысловые повороты маркируют и сгущают. Таким образом, методика позволяет описать непрерывную траекторию – от зафиксированного отклонения до его интерпретации как носителя определенного смыслового эффекта.

Возьмем в качестве примера стихотворение А. А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...» [1, с. 31]. С метрической точки зрения перед нами пример четырехиктного дольника. В каждой строке отчетливо слышны четыре ударных опоры, а количество безударных слогов между ними колеблется: то один, то два (иногда граница плавает). Если вычленить только опорные ударения, первая строфа дает примерно такой контур:

*дЕвушка пЕла в церкОвном хОре
о всЕх устАлых в чужОм краЮ
о всЕх кораблЯх, ушЕдших в мОре
о всЕх, забЫвших рАдость своЮ*

Строгой стопной схемы здесь не восстановить без снятия живых ударений. То между опорами два безударных слога, то один, иногда граница проходит внутри слова. Инвариант только один – четыре икта в строке, что есть дольниковая норма.

Важно отметить и интонационный тип этой нормы. Интервалы между ударными в дольнике Блока преимущественно двусложные, с редкими сжиманиями, из-за чего ритм создает ощущение качания, песенного хода, близкого к церковному напеву: не марш, не декламация, а мягкое, волнообразное «покачивание» мелодии молитвы. Уже по типу стиха читателю задается режим ожиданий, в котором будет звучать не нечто сухое и не будет слышен жесткий силлабо-тонический шаг, а, напротив, нечто промежуточное между молитвой и колыбельной – медленный, полу-заклинательный напев.

Графика текста сводится к четырем катренам с перекрестной рифмовкой (ABAB), длина строк относительно ровная. Но именно на этой ровности хорошо видны сдвиги. Строфика выстроена по принципу четырех как бы сменяющих друг друга кадров.

По длине строки достаточно равномерны (в пределах 9–12 слогов), что обеспечивает ровное дыхание при чтении вслух. Однако в финальной строфе чувствуется нюанс: строка «И только высоко, у царских врат» по внутреннему членению явно разбита на два фрагмента («И только высоко» / «у царских врат»), а последняя строка «О том, что никто не придет назад» – самая тяжелая по звуковой наполненности, с густой цепочкой смысловых ударений.

Итак, строфическая норма – четырехстрочный блок с перекрестной рифмой и плавными строками – создает, на первый взгляд, впечатление упорядоченности, гармонии текста. Отклонения проявляются не в разрушении формы, а в акцентах в пределах этой гармонии.

Синтаксис здесь работает в тесной связке с ритмом. Во-первых, анжамбеман. Уже в первой строфе предложение последовательно перетекает через строковые границы. Каждая строка является фрагментом длинного, перечислительного синтаксического комплекса. Грамматически видится катрен – одна большая, сложная конструкция с однородными дополнениями («о всех усталых... о всех кораблях... о всех, забывших...»). Конец строки не фиксирует окончания мысли: читатель все время вынужден «перепрыгивать» вперед. Возникает мягкий, но постоянный эффект недосказанности в каждой строке.

Во-вторых, анафорическое повторение. Структурно параллельные строки повторяют в начале «О всех... О всех... О всех...». Это одновременно синтаксический и ритмический прием. Повтор в сильной позиции начала строки создает напевность, интонацию молитвенного перечисления. Здесь синтаксис и стих совместно формируют ритм литании.

Кульминационный синтаксико-ритмический узел – финальная строфа. Видим сразу несколько следующих приемов.

- 1) Полисиндетон в первой строке. Два раза «и» («И голос был сладок, и луч был тонок») задает обволакивающее, текучее перечисление: все сладко, тонко, гармонично.

- 2) Во второй строке – сдвиг синтаксиса: «И только высоко, у царских врат» – по сути, неполное предложение, подготавливающее введение образа ребенка. Это подвешенный отрезок, где мы еще не знаем, кто или что находится «высоко у царских врат». На конце строки запятая, то есть строка заканчивается на незавершенности. Читатель вынужден задержать дыхание и перейти дальше.
- 3) Третья строка «Причастный тайнам, плакал ребенок» представляет собой синтаксически загруженную конструкцию. Свободное причастное определение вклинивается перед сказуемым. Из-за этого здесь мы как бы спотыкаемся: прежде чем произнести «плакал ребенок», приходится столкнуться со вставочным «причастный тайнам».
- 4) Четвертая строка «О том, что никто не придет назад» – синтаксически зависимая к «плакал», но стоящая отдельно, что видится как чистая инверсия (еще ранее мы видим именно «плакал ребенок») и разделение, так как то, о чем плачет ребенок, вынесено в отдельный ритмический жест. Здесь синтаксис уже не просто задает смысл, а ломает выработанный ритм литании.

Если суммировать происходящее на метрическом и графико-строфическом уровне, то они в этом стихотворении подчеркнута ровны и почти не дают грубых видимых нарушений. Дольниковое качание и классическая строфика обеспечивают ощущение гармонии, литургической цельности. Напротив, синтаксико-ритмический слой насыщен напряженными приемами: именно на нем возникает перелом, именно здесь строй церковной, почти утешительной песни начинает трескаться. Доминирующим оказывается как раз синтаксико-ритмический уровень. Линия «строка – фраза», игра анафор и переносов, вставок и инверсий определяет ритмическую драматургию текста и маркирует переход от коллективной иллюзии к трагическому, одиночному знанию.

И, наконец, все это нужно переместить из описательного регистрового языка в язык семантики. Ровный дольниковый ритм первых строф и анафоры создают ощущение литургии. Ритмически это выражено в мягкой повторяемости и легком качании: мир воспринимается как устроенный, гармоничный, подчиненный некоему высшему порядку. Бедствия (усталые в чужом краю, корабли, забывшие радость) включены в этот порядок. Горю дается место, но оно также оказывается заключено в молитвенную формулу.

Общий смысловой эффект рождается на стыке нарастающего образа идеального и финального обрыва. Ритм оказывается носителем трагического знания, опережающим и дезавуирующим вербальную утешительность. Гармоничный напев общины и строй катренов работают на создание идеала, а ритмические сбои финала на ее снятие. Ребенок отличается от взрослых не только тем, что «знает» (семантика), но и тем, как «звучит» его знание: синтаксически и ритмически это строго выделенный фрагмент текста, что как бы отделяет его от всего, что было упомянуто ранее.

Это стихотворение Блока демонстрирует, как при относительно гладком метре и классической строфике решающее значение получает синтаксико-ритмический уровень. Именно на нем размещен перелом от коллективного религиозно-эстетического опыта к одиночному трагическому прозрению. Ритм здесь не украшает смысл, а как бы ведет его: на стороне песни – плавный дольник, на стороне открывающейся истины – несколько сбившийся ритм финала. Отклонение, таким образом, должно работать как точка, где ритм внезапно перестает совпадать с общим тоном текста, и этим несовпадением маркирует смысловой поворот.

Обратимся также к стихотворению И. А. Бродского «Осенний крик ястреба» как к материалу, в котором ритмические средства выразительности обнаруживают несколько иной тип действия [3, с. 67–70]. Здесь все лирическое пространство и событийная линия строятся вокруг движения птицы вверх: от земли Новой Англии к ледяной высоте, где через полет постепенно утрачивается связь с природной мерой. Этот текст Бродского связывается с темами поэта в изгнании, ностальгии и с целым рядом иных литературных подтекстов, помощь в конструировании которых оказывается в том числе ритмом и метром.

С метроритмической точки зрения стихотворение «Осенний крик ястреба» устроено сложнее, чем текст с ясной стопной распределенностью. Его основная формальная опора – шестистрочная строфа с рифмовкой по типу *abcabc*: первая строка соотносится с четвертой, вторая – с пятой, третья – с шестой. Строфическая сетка повторяется на протяжении всего текста и удерживает большое стихотворение от распада, однако внутри каждой строфы строки различаются по объему слогов и числу ударных опор. Начальная строка звучит широко и тяжело, в ней много смысловых ударений; последняя строка первой строфы короче, а потому движение как бы сжимается:

*Северо-западный ветер его поднимает над
сизой, лиловой, пунцовой, алой*

<...>

*...курицы по двору обветшало
фермы, суслика на меже.*

Строфа здесь замыкает пространство, ритм фразы стремится его перерасти. Если набросать общий ритмический контур первых шести строк, получится движение от развернутой строки к более коротким отрезкам. В начале вводится само пространство, а затем фраза дробится россыпью перечислений земных деталей. Ритм работает с разницей масштабов: ветер становится частью длинной строки, а мелкие предметы внизу передаются короткими зрительными вспышками.

Графико-строфическая организация усиливает общее напряжение стихотворения. Формально перед нами ровная последовательность шестистрочников, но внутри нее постоянно возникают строки-выносы, создающие сбивчивость дыхания.

Примечательна здесь вынесенная отдельно строка со словом «одинок», что буквально изолирует слово от всего текста и графически поддерживает сам его смысл:

*На воздушном потоке распластанный,
одинок,
все, что он видит – гряды покатых
холмов...*

Эта строчка резко сбивает темп чтения после более протяженной строки и одновременно подчеркивает состояние одиночества, буквальной обособленности.

Особенно значимым оказывается стихотворный перенос, и здесь они становятся одним из главных способов своеобразной имитации полета. Синтаксическая связь часто уходит через строковую границу и заставляет читателя продолжать движение. Уже ранний переход «*городки / Новой Англии*» переносит уточнение на следующую строфу: пространство раскрывается не сразу и оказывается включенным в более широкую перспективу. Читатель как бы движется взглядом, будто бы отдаляется: локальная деталь входит в более широкий образ расстилающегося пространства.

В строфах, где ястреб поднимается выше, синтаксические связи все чаще оказываются перекинутыми через конец строки. Поворот «*Перевернувшись на / крыло*» особенно показателен, так как предлог здесь остается на краю строки и требует продолжения. Падение начинается еще до грамматического завершения фразы.

Далее сходным образом устроено «*он видит: из / труб*»: строка завершается на пределе ожидания, и такое членение передает рваное перемещение, ритм полета. Сама фраза начинает вести себя как поток, который подхватывает и бросает то вверх, то вниз.

Кульминационным становится синтаксико-ритмический узел – момент крика птицы, в котором заключена вся собранная аккумулируемая ранее сила. Крик возникает после того, как ритм несколько раз имитировал подъем и падение. Перед фразой «*И он кричит*» идет достаточно плотное наслоение строк, создается растущее напряжение: «*В черт-те что. Все выше. В ионосферу. / В астрономически объективный ад...*». Союз в начале строки открывает следствие всей предыдущей ритмической траектории, и здесь как бы выплескивается все накопленное ранее давление.

Далее важно отметить звуковую организацию финала. Финальный участок держится на звенящих звуковых образах со сходными перетекающими друг

в друга согласными звуками: *мороз, серебро, хрусталь, хлопья, осколки*. Ритм дробится, перечисления добирают остатки прежнего вольного движения. Финальная реплика «*Зима, зима!*» как бы сводит все дисгармоничное к некой парадоксальной точке завершения – легкости падающего снега, детских криков, совершенной простоте земного бытия, контрастной разворачивающейся в небе борьбе.

Доминирующим в стихотворении оказывается сцепление метроритмического, графико-строфического и синтаксико-ритмического уровней. Метроритмический уровень задает переменную длину строки и неравномерное распределение ударных опор, в то время как графика шестистрочной строфы удерживает длинное стихотворение в повторяющейся форме. Синтаксис же постоянно пересекает границы строки и строфы, что создает ощущение движения, общую динамику.

Таким образом, на примере стихотворений А. А. Блока и И. А. Бродского мы видим разные подходы к использованию ритмических средств выразительности. Если у А. А. Блока смысловой перелом сосредоточен преимущественно в финальной синтаксико-ритмической перестройке, то у И. А. Бродского напряжение распределено по всему тексту. Ритмическая норма здесь связана с дыханием полета и движением к неминуемой гибели.

Отклонения возникают в тех местах, где это движение начинает давать сбой, где высота рисуется как предел, вакуум. Крик ястреба становится кульминацией (в том числе и ритмической) всего стихотворения: к нему ведут переносы и задержки, после него прежняя протяженность речи распадается.

Предложенный нами маршрут – от реконструкции нормы через фиксацию устойчивых отклонений к описанию перцептивного эффекта и только потом к целостной интерпретации – сводится к праву говорить об особенностях смысла с опорой на ритмику. Мы при этом сознательно замедляемся: сначала выстраиваем, какой режим движения текст предлагает «по умолчанию», затем ищем, где он сам себе изменяет, и только после этого переводим эти сбои в язык мотивов и образов.

Список литературы

1. Блок А. А. Девушка пела в церковном хоре... // Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 томах. Т. 2. Москва; Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 466 с.
2. Брейдо Е. М. Интервальная модель русской метрики и строгий тонический стих // Вопросы языкознания. 2021. № 5. С. 106–136.
3. Бродский И. А. Осенний крик ястреба // Бродский И. А. Осенний крик ястреба: стихотворения 1962–1989 годов. Ленинград: ИМА-пресс, 1990. 128 с.
4. Величкова Л. В., Абакумова О. В. Метроритмические параметры поэтического текста (на материале текстов испанских и русских авторов) // Современные

- лингвистические и методико-дидактические исследования. 2023. Выпуск 1. С. 16–32.
5. *Вострухина Ю. А.* Смыслообразующий потенциал ритма поэтического текста // Вестник ТвГУ. Серия: Филология. 2023. № 4 (79). С. 203–208.
 6. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по филологическим специальностям. 2-е изд., доп. Москва: Фортуна Лимитед, 2000. 351 с.
 7. *Жирмунский В. М.* Теория стиха. Ленинград: Советский писатель, 1975. 560 с.
 8. *Круглова А. В., Смирнова О. С.* Локализация и длительность пауз в 4-стопном ямбе А. С. Пушкина // Русская речь. 2024. № 5. С. 72–83.
 9. *Пильщиков И. А.* «По ту сторону дольника»: безударные икты и сверхсхемные ударения в русском акцентном стихе // Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 273–318.
 10. *Пильщиков И. А.* Понятия «стих», «метр» и «ритм» в русской стиховедческой традиции // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2017. № 11. С. 12–31.
 11. *Полилова В. С., Пильщиков И. А., Белоусова А. С.* Сравнительное стиховедение в России и за рубежом // Вопросы языкознания. 2022. № 2. С. 125–150.
 12. *Романова И. В.* О некоторых особенностях поэтического синтаксиса И. Бродского // Вестник Оренбургского государственного университета. 2006. № 11. С. 81–87.
 13. *Тарановский К. Ф.* О поэзии и поэтике. Москва: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
 14. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Ленинград: Academia, 1924. 138 с.
 15. *Холшевников В. Е.* Русское стихосложение. Ленинград: Просвещение, 1984. 207 с.

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР КАК ИНСТРУМЕНТ «МЯГКОЙ СИЛЫ» НА ВНУТРИГОСУДАРСТВЕННОМ УРОВНЕ: ФОРМИРОВАНИЕ ГРАЖДАНСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРНЫМ РАЗНООБРАЗИЕМ

УДК 316.7

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-143-155>

Анастасия Максимовна БОЛДЫРЕВА,
магистрант второго курса,
факультет государственной и культурной политики,
Московский государственный институт культуры,
Московская область, Химки, Российская Федерация,
e-mail: nastia.boldyreva@mail.ru

Екатерина Леонидовна КУДРИНА,
доктор педагогических наук,
заслуженный работник культуры Российской Федерации;
директор Научного центра Российской академии образования
на базе Московского государственного института культуры;
профессор кафедры педагогической теории и практики
социально-культурной деятельности,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: kudrina_1955@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена определению роли многофункционального культурного центра (МКЦ) как инструмента реализации внутригосударственной политики «мягкой силы». Актуальность исследования обусловлена возрастающим спросом на консолидацию поликультурного общества в условиях внешнего ценностного давления. В работе раскрывается сущность МКЦ как институциональной платформы, совмещающей культурно-досуговые, просветительские и коммуникативные функции. Особое внимание уделяется двойственной природе центров: способности транслировать общенациональные ценности и одновременно сохранять этнокультурное многообразие. На основе анализа практик Севастопольского МКЦ «Бухта Казачья» и Сургутского МАУ «МКДЦ» выделены функциональные и организаци-

онные модели реализации «внутренней мягкой силы». Делается вывод, что МКЦ выступают не только объектами культурной инфраструктуры, но и эффективными инструментами ценностно-ориентированной политики. Они способствуют укреплению социальной солидарности и формированию гражданской идентичности.

Ключевые слова: государственная культурная политика, мягкая сила, внутренняя мягкая сила, многофункциональный культурный центр, гражданская идентичность, культурное разнообразие, традиционные ценности, межнациональный диалог.

Для цитирования: Болдырева А. М., Кудрина Е. Л. Многофункциональный культурный центр как инструмент «мягкой силы» на внутригосударственном уровне: формирование гражданской идентичности и управление культурным разнообразием // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 143–155. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-143-155>

THE MULTIFUNCTIONAL CULTURAL CENTER AS AN INSTRUMENT OF «SOFT POWER» AT THE NATIONAL LEVEL: CIVIC IDENTITY FORMATION AND CULTURAL DIVERSITY MANAGEMENT

Anastasia M. Boldyreva,
Undergraduate Student,
Faculty of Public and Cultural Policy,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: nastia.boldyreva@mail.ru

Ekaterina L. Kudrina,
DSc in Pedagogy, Honorary Worker
of Culture of Russian Federation,
Director of the Scientific Center
of the Russian Academy of Education
based at the Moscow State Institute of Culture;
Professor at the Department of Pedagogical
Theory and Practice of Socio-Cultural Activities,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: kudrina_1955@mail.ru

Abstract. The article is devoted to defining the role of the multifunctional cultural center (MCC) as a tool for implementing the domestic policy of “soft power.” The relevance of the study is driven by the growing demand for the consolidation of a polycultural society under external value-based pressure. The work reveals the essence of the MCC as an institutional platform that combines cultural, leisure, educational, and communicative functions. Special attention is paid to the dual nature of these centers: their ability to convey national values while simultaneously preserving ethnocultural diversity. Based on the analysis of practices of the Sevastopol MCC “Bukhta Kazachya” and the Surgut MAU “MCLC,” functional and organizational models for implementing “internal soft power” are identified. It is concluded that MCCs act not only as objects of cultural infrastructure but also as effective instruments of value-oriented policy. They contribute to strengthening social solidarity and the formation of civic identity.

Keywords: state cultural policy, soft power, internal soft power, multifunctional cultural center, civic identity, cultural diversity, traditional values, interethnic dialogue.

For citation: Boldyreva A. M., Kudrina E. L. The Multifunctional Cultural Center as an Instrument of «Soft Power» at the National Level: Civic Identity Formation and Cultural Diversity Management. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 143–155. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-143-155>

В условиях высокой динамики социально-политических процессов и трансформации традиционных ориентиров консолидация общества вокруг общенациональных целей становится приоритетом государственной культурной политики, в процессе реализации которой определенное место занимает медийная индоктринация. Как отмечает доктор политических наук В. А. Авксентьев, в XXI веке идентичность выступает главной мишенью в гибридных и информационных конфликтах, а «медийная индоктринация является мощным инструментом влияния на социокультурные идентичности. Обращение к этому инструменту является частью политики идентичности государств, которая должна включать как меры по укоренению средствами медийного комплекса позитивных ассоциаций граждан с символами идентичности, так и технологии, направленные на противодействие практикам манипуляции общественным сознанием россиян» [1, с. 199].

В современных условиях формирование гражданской идентичности обретает статус приоритетной практической задачи и ключевого условия обеспечения национальной безопасности. Это особенно актуально в условиях внешнего информационно-ценностного давления, которое испытывают институты сохранения традиционных духовно-нравственных ценностей. Инструментарий, необходимый для решения задач формирования гражданской идентичности, должен выходить за рамки формально-бюрократических методов. В современном научном дискурсе таким инструментом чаще всего признается потенциал «мягкой силы». Традиционно концепт «мягкой силы», введенный в научный оборот Дж. Наем, рассматривается преимущественно как инструмент внешней политики, нацеленный на создание привлекательного образа государства за рубежом. По мнению В. Д. Агеевой ««мягкая сила» стала выступать в качестве важного внешнеполитического инструмента, который способен обеспечить мировое доминирование. Новаторство гарвардского ученого сыграло важную роль в развитии теории и практики международных отношений. Эксперты утверждают, что «мягкая сила» стала центральной концепцией для понимания современных международных отношений» [2, с. 3].

Как определяет сам автор термина, «мягкая сила» – это «способность добиваться желаемого через привлекательность, а не через принуждение или плату» [18, с. X]. В более поздней работе он уточняет: ««мягкая сила» – это способность влиять на других посредством сотрудничества в формировании программы действий, убеждения и оказания позитивного привлекательного воздействия для достижения желаемых результатов» [19, с. 20–21].

С точки зрения Т. В. Бугайчук, в современных условиях особую актуальность приобретает использование ресурсов «мягкой силы» для решения внутригосударственных задач. Автор отмечает, что «применение «мягкой силы» во внутренней политике с целью формирования и развития гражданской идентичности собственных граждан, начиная с самого раннего возраста, на основе создания положительного образа нашей великой Родины» [3, с. 8] является важным инструментом не только внешней, но и внутренней политики государства, направленным на интеграцию поликультурного и социально- дифференцированного общества.

Проблема формирования общероссийской гражданской идентичности находится в фокусе внимания научного сообщества, приобретая особую актуальность в условиях современных геополитических вызовов и ценностного противостояния на международной арене. И. С. Семененко определяет гражданскую идентичность как ключевой ресурс общественного развития, подчеркивая, что «в трансформирующихся обществах, ищущих источники последовательной модернизации, именно уровень социальной консолидации на основе разделяемой гражданами идентичности становится в наши дни ключевым фактором, определяющим успех модернизационной стратегии развития» [15, с. 86–87]. При этом одних политических и гражданских связей недостаточно для обеспечения необходимой социальной солидарности. Рост этнической обособленности порождает конфликт политико-культурной поляризации. Это становится серьезным препятствием на пути социальной сплоченности. «Культура участия рассматривается в развитом мире как отвечающий задачам развития общества тип политической культуры, способный поддержать развитие на основе укрепления социальной солидарности, а гражданская идентичность – как его ресурс» [15, с. 93].

Осознание значимости укрепления гражданской идентичности нашло свое отражение в стратегических документах Российской Федерации. Указ Президента РФ от 7 мая 2024 года № 309 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года» в качестве одной из ключевых национальных целей определяет «реализацию потенциала каждого человека, развитие его талантов, воспитание патриотичной и социально ответственной личности» [8].

Достижение этой цели напрямую связано с созданием условий для воспитания гармонично развитой личности на основе традиционных российских духовно-нравственных и культурно-исторических ценностей. В развитие этих положений вносятся изменения в государственную программу «Реализация государственной национальной политики» [11]. Приоритетной задачей определяется укрепление национального согласия, гармонизация межнациональных отношений и поддержка этнокультурного и языкового многообразия России.

Ключевое значение в реализации обозначенных приоритетов государственной национальной политики приобретают учреждения культуры, и прежде всего многофункциональные культурные центры (МКЦ).

Традиционно воспринимаемые как площадки для досуга, МКЦ обладают значительным, но недооцененным потенциалом для выполнения функций внутренней «мягкой силы». Они способны стать общественным пространством, обеспечивающим трансляцию общенациональных ценностей через культурную деятельность, межнациональное общение и гражданскую активность. В таком пространстве формируется чувство принадлежности к единой культурно-гражданской общности.

Ключевым инструментом формирования гражданской идентичности в пространстве МКЦ выступает не принуждение, а вовлечение населения в общее культурное, социальное и политическое пространство. Механизмом такого вовлечения служит формирование привлекательного образа страны и ее ценностей. Политика идентичности, таким образом, перестает быть исключительно прерогативой государства, а реализуется через широкую сеть социальных институтов.

В этой связи многофункциональный культурный центр предстает не просто как учреждение культурно-досугового профиля, а как уникальная институциональная платформа для реализации политики внутренней «мягкой силы». Его потенциал обусловлен несколькими ключевыми характеристиками.

Во-первых, это массовость и доступность. МКЦ, в отличие от многих других институтов культуры, ориентированы на максимально широкую аудиторию, включая различные возрастные, социальные и этнические группы, проживающие на конкретной территории.

Во-вторых, это ориентация на местное сообщество. Деятельность МКЦ направлена на решение локальных социально-культурных задач, что закрепляет за ним статус доступного и востребованного института.

В-третьих, МКЦ обладают способностью транслировать общенациональные ценности, сохраняя локальные и этнические культурные традиции.

Потенциал МКЦ как инструмента «внутренней мягкой силы» раскрывается через систему повседневных практик и форматов работы. В отличие от государственных институтов, действующих через административные рычаги (школа, армия, правоохранительные органы), МКЦ работает через «мягкое» вовлечение, основанное на добровольности и интересе. Как отмечает И. С. Семененко, в условиях размывания привычных ориентиров социальная консолидация достигается не директивным путем, а через формирование «культуры участия», где ценностные установки усваиваются в процессе совместной деятельности [15].

Понимание многофункционального культурного центра как инструмента внутренней «мягкой силы» требует детального анализа двух его взаимосвязанных, но разнонаправленных функций. С одной стороны, МКЦ призван

выступать проводником общенациональных ценностей, формируя гражданскую идентичность и чувство принадлежности к единой политической нации. С другой – он является площадкой для сохранения и развития культурного многообразия, выполняя роль медиатора в межнациональном диалоге. Эта двойственность не является противоречием, а отражает суть современной государственной национальной политики России, закреплённой в стратегических документах.

Практическая реализация этих функций осуществляется через повседневные форматы работы с населением: проведение общенациональных праздников (День России, День Победы, День народного единства), организацию патриотических мероприятий, лекций по истории страны, кинопоказов и выставок, посвящённых значимым событиям и выдающимся личностям.

Эффективность данной работы обусловлена способностью МКЦ создавать эмоционально насыщенную среду, где ценностные установки усваиваются не директивно, а через непосредственное вовлечение населения. Совместная подготовка праздничного концерта, волонтерская работа по благоустройству памятных мест или дискуссии об историческом наследии – это формы неполитического участия, которые, по мнению И. С. Семененко, формируют «идентичность участия» и накапливают социальный капитал [15, с. 92].

Как отмечает В. А. Тишков, гражданская идентичность не навязывается сверху, а формируется через повседневный опыт солидарности, через совместное переживание значимых событий и уважение к общим символам [16].

Одновременно МКЦ выступает пространством, где культурное разнообразие не подавляется, а развивается в формах межкультурного диалога. Здесь создаются условия для сохранения и развития национальных языков и культур (кружки, студии, фольклорные ансамбли), проводятся национальные праздники, фестивали и дни национальных культур. Именно в стенах МКЦ представители разных национальностей могут не только продемонстрировать свою уникальность, но и знакомиться с культурой соседей, участвовать в совместных проектах, обсуждать общие проблемы. Это позволяет преодолевать взаимные стереотипы и предубеждения, формируя культуру добрососедства и уважения [4].

Примером такой работы может служить опыт Домов дружбы народов в Татарстане, Башкортостане и многонациональных регионах Сибири, где на базе культурных центров выстраивается системная работа по гармонизации межэтнических отношений. Успех таких проектов напрямую зависит от их включённости в повседневную жизнь местных сообществ и от способности руководства центров выстраивать диалог с различными национально-культурными автономиями.

Таким образом, двойственная природа МКЦ – это не разрыв, а диалектическое единство. Формирование гражданской идентичности происходит не через подавление культурных различий, а через их признание и включение

ние в более широкий общероссийский контекст. Т. В. Бугайчук подчеркивает, «что системное и продуманное на государственном уровне с позиций формы и содержания использование политики «мягкой силы» внутри страны (прежде всего в системе образования, науки и культуры, в средствах массовой информации и институтах гражданского общества) будет способствовать эффективности сложного в период мировой социально-политической нестабильности процесса формирования и развития общероссийской гражданской идентичности» [3, с. 13].

На наш взгляд, МКЦ является тем местом, где эта интеграция происходит на практике. Полиэтничность перестает быть проблемой и становится ресурсом развития, а культурное разнообразие – фундаментом для формирования сложной, многоуровневой, но единой гражданской идентичности. Успешность реализации этой модели напрямую зависит от способности руководства и сотрудников МКЦ выстраивать диалог, вовлекать различные общественные группы и находить баланс между «общим» и «особенным».

Теоретическое обоснование роли многофункционального культурного центра как инструмента внутренней «мягкой силы» требует проверки через анализ конкретных практик. В данном исследовании МКЦ рассматривается как особый тип учреждений. Их создание стало одним из направлений реализации Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)», которая задала вектор модернизации культурно-досуговой инфраструктуры [12]. Логика программы получила развитие в Национальном проекте «Культура» [13] и федеральном проекте «Культурная среда» [14]. Принятый в 2024 году «Федеральный закон о развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации» [9] законодательно закрепили за МКЦ статус не просто досуговых, а социокультурных и экономических центров, что расширяет их потенциал как агентов «мягкой силы» на уровне территорий.

В отличие от традиционных домов культуры, МКЦ изначально проектировались как пространства, интегрирующие различные функции – от культурно-досуговой до просветительской и социально-ориентированной.

Важно подчеркнуть, что единой модели МКЦ не существует. Многофункциональные культурные центры представлены в современной России несколькими организационно-функциональными типами, каждый из которых по-своему решает задачи «мягкой силы» и формирования гражданской идентичности. В зависимости от региональной специфики, масштаба города и исторически сложившейся инфраструктуры складываются различные типы организационных решений.

Прежде всего выделим модели организации МКЦ, различающиеся *по содержанию деятельности, целевым аудиториям, форматам работы и характеру воздействия на территорию*. На основе этих критериев можно выделить пять основных групп.

Первая группа объединяет центры, реализующие *социально-адаптационную функцию*. Их деятельность ориентирована на работу с мигрантами и их адаптацию к принимающему сообществу. Такие центры предлагают языковые курсы, знакомят с культурой и традициями страны пребывания. Как отмечает Т. В. Бугайчук, в процессе формирования общероссийской гражданской идентичности необходимо учитывать национальные и конфессиональные особенности [3].

Культурные центры, реализующие социально-адаптационную функцию, становятся теми институтами, где этот учет реализуется на практике. Примером служит деятельность Домов дружбы в российских регионах. Они создают условия для мягкой адаптации, при которой мигрант не чувствует себя чужим. Местное население при этом не воспринимает его как угрозу.

Вторая группа связана с *функцией презентации культурного многообразия*. Фестивали, выставки, дни национальных культур, концерты становятся основными форматами работы таких центров. Цель их работы заключается в формировании позитивного образа «другого» и преодолении этнокультурных стереотипов. Такие центры активно используют механизмы символической политики. Как отмечает И. С. Семененко, формирование символического пространства идентичности служит важным инструментом укрепления социокультурных связей [15].

Политика «мягкой силы» здесь реализуется через празднование общенациональных дат, через проведение выставок, посвященных истории и культуре разных народов. Важно отметить, что такая модель работает не только на внешнюю, но и на внутреннюю аудиторию. Представители различных национальных групп получают возможность публично представить свою культуру. Это укрепляет их чувство принадлежности к единому государству при сохранении культурной самобытности.

Третья группа – центры, реализующие *просветительско-воспитательную функцию*. Данный тип ориентирован на работу с детьми и молодежью. Детские студии, молодежные клубы, лектории, историко-культурные маршруты становятся основными форматами работы. Воспитание патриотизма через культуру и образование выступает ключевой задачей. При этом неформальная среда оказывается более эффективной, чем традиционные школьные уроки.

Четвертая группа может быть обозначена как центры, выполняющие *символически-репрезентативную функцию*. Эта модель связана с формированием образа территории. Архитектурный облик центра, его локация, статус, известные гости – все это работает на создание «места памяти» и «места идентичности». Такие МКЦ становятся визитными карточками регионов. Символически-репрезентативная модель особенно важна для регионов со сложной этнокультурной структурой. На Северном Кавказе, в Поволжье, в Сибири культурные центры выполняют функцию

визуального воплощения единства при сохранении разнообразия. Они становятся точками притяжения для туристов, исследователей, общественных деятелей.

Пятая группа – центры, реализующие *цифровую функцию*. Виртуальные экспозиции, онлайн-трансляции мероприятий, группы в социальных сетях, мобильные приложения расширяют аудиторию и делают культурные центры доступными для тех, кто не может посещать их физически. Цифровая модель предполагает вовлеченность, проектный характер и ориентацию на запросы аудитории. Как отмечает Инь Жуюй, в современную информационную эпоху социальные медиа становятся важным каналом коммуникации, позволяя не только продвигать ценности, но и получать обратную связь от аудитории, что делает их значимым инструментом реализации «мягкой силы» [5].

Для МКЦ это означает необходимость не просто присутствовать в цифровой среде, но и выстраивать там полноценную коммуникацию. Цифровая модель позволяет формировать виртуальные сообщества, объединенные общими интересами и ценностями. Это особенно важно для работы с молодежью, которая проводит значительную часть времени в онлайн-пространстве.

Представленные функциональные модели не существуют изолированно. В реальной практике один МКЦ может сочетать элементы разных моделей. Например, Центр может одновременно вести интеграционную работу с мигрантами, проводить фестивали, заниматься просвещением молодежи и развивать цифровые сервисы.

Функциональное единство различных моделей обеспечивается общей целевой установкой. Все они в конечном счете работают на формирование гражданской идентичности и укрепление социальной солидарности. Многообразие форм работы МКЦ позволяет каждому человеку найти тот канал идентификации, который соответствует его индивидуальным особенностям и потребностям.

Наряду с функциональными моделями можно выделить организационные модели, которые различаются *по способу институциональной организации и физическому размещению площадок*. В качестве иллюстрации наиболее распространенных организационных моделей рассмотрим два примера, представляющих разные подходы к институциональной организации.

Первую модель можно обозначить как *интегрированный культурный центр*, представляющий собой *единый комплекс*, сосредоточенный в одном здании или на одной территории. Ярким примером такой модели является Многофункциональный культурный центр «Бухта Казачья» в городе Севастополе. Как следует из информации, размещенной на его официальном портале, центр позиционирует себя как пространство, объединяющее множество функций [7].

Здесь на постоянной основе работает 20 студий и кружков для детей и взрослых, охватывающих широкий спектр направлений: от эстрадного вокала и народной хореографии до судомоделирования, журналистики и краеведения. Наличие таких разноплановых студий позволяет центру удовлетворять культурные и образовательные потребности различных возрастных и социальных групп.

Анализ афиши мероприятий МКЦ «Бухта Казачья» показывает, что его деятельность выходит далеко за рамки традиционного досуга. Здесь регулярно проводятся встречи-диалоги с участниками специальной военной операции, семинары на тему «Гуманитарная миссия учреждений культуры: поддержка социальной сплоченности», акции по сбору гуманитарной помощи и благоустройству памятных мест. Подобные практики относятся к формам «неполитического участия», которые, как отмечает И. С. Семенов, формируют «идентичность участия» и служат ресурсом социальной солидарности [15].

Кроме того, центр участвует в общероссийских акциях, таких как «Дарите книги с любовью», что свидетельствует о его включенности в единое культурное пространство страны и о выполнении просветительской функции. Таким образом, МКЦ «Бухта Казачья» демонстрирует модель, в которой многофункциональность достигается за счет концентрации разнообразных видов деятельности под одной крышей.

Вторую модель можно охарактеризовать как *сетевую* или *институциональную*, когда несколько разнопрофильных культурных площадок *объединены под единым управлением*. Образцовым примером такой модели служит «Многофункциональный культурно-досуговый центр» в городе Сургуте. Как указано в учредительных документах, размещенных на официальном сайте учреждения, в его структуру входят три самостоятельных подразделения: художественная студия им. Виталия Горды, культурный центр «Порт» и галерея современного искусства «Стерх» [6]. Каждое из этих подразделений имеет собственную специализацию, но вместе они образуют единую экосистему, обеспечивающую полный цикл культурного развития горожан.

Художественная студия им. Виталия Горды выполняет важную образовательную и просветительскую функцию, готовя молодых людей к поступлению в профильные вузы. Культурный центр «Порт», напротив, ориентирован на актуальные, современные форматы: дизайнерские выставки, арт-перформансы, кинопоказы, лекции и бизнес-тренинги, становясь тем самым «третьим местом» для творческой самореализации горожан. Галерея современного искусства «Стерх» представляет жителям и гостям Сургута актуальное искусство, проводит фестивали и семейные мастер-классы, выполняя функцию сохранения и презентации культурного наследия.

Важно отметить, что институциональное единство этих трех площадок позволяет центру выступать в качестве системного проводника государственной культурной политики. На официальном сайте учреждения размещены ссылки на ключевые региональные программы, такие как «Реализация государственной национальной политики и профилактика экстремизма», «Устойчивое развитие коренных малочисленных народов Севера в Югре», а также материалы по популяризации традиционных семейных ценностей. Это прямое доказательство того, что деятельность центра направлена на решение задач, поставленных в «Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации» [10].

Сравнительный анализ двух МКЦ позволяет сделать ряд выводов. Несмотря на организационные различия, оба центра решают схожие задачи: они создают среду для творческой самореализации граждан, выступают площадками для межкультурного диалога и транслируют общенациональные ценности. Как справедливо отмечают исследователи Н. Н. Ярошенко и В. М. Чижиков, многофункциональный культурный центр – это не просто здание или набор кружков, а «сознательное и преднамеренное объединение многих функций» для достижения социально значимых целей [17, с. 18].

В Севастополе это объединение реализовано в формате единого центра, в Сургуте – в формате управленческой структуры, объединяющей разрозненные площадки. Оба подхода имеют право на существование и могут быть эффективны в зависимости от конкретных условий.

Проведенное исследование показывает, что многофункциональные культурные центры обладают институциональным потенциалом, позволяющим рассматривать их в качестве инструмента «внутренней мягкой силы». Их ключевая особенность – способность одновременно работать на две стратегические задачи государственной политики: укрепление гражданской идентичности и сохранение культурного многообразия. В отличие от традиционных досуговых учреждений, МКЦ создают среду, в которой ценностные ориентиры транслируются не через инструкции, а через вовлечение в совместные культурные практики и межнациональный диалог.

Анализ конкретных практик подтверждает, что эффективность МКЦ определяется не столько организационной формой, сколько включенностью в повседневную жизнь сообщества и умением выстраивать диалог с различными социальными группами. При этом типологическое разнообразие центров не свидетельствует о разрозненности их деятельности, а отражает адаптацию к локальным условиям при сохранении единой целевой установки.

Таким образом, в современных условиях МКЦ могут и должны рассматриваться не как второстепенные культурные объекты, а как один из приоритетных инструментов реализации государственной политики в сфере укрепления гражданской идентичности и гармонизации межнациональных отношений.

Список литературы

1. *Авксентьев В. А.* Российская идентичность как мишень медийной индоктринации // Медийная индоктринация: антропологические исследования. Москва: ИЭА РАН, 2018. С. 43–58.
2. *Агеева В. Д.* Роль инструментов «мягкой силы» во внешней политике Российской Федерации в контексте глобализации: дис. ... канд. полит. наук. Санкт-Петербург, 2016. 263 с.
3. *Бугайчук Т. В.* Политика «мягкой силы» и процесс формирования гражданской идентичности точки соприкосновения // Мир русскоговорящих стран. 2024. № 1 (19). С. 5–18.
4. *Дробижева Л. М.* Этничность в социально-политическом пространстве Российской Федерации. Опыт 20 лет. Москва: Новый хронограф, 2013. 336 с.
5. *Инь Жуюй.* Реализация «мягкой силы» Китая и России средствами массовой информации во внешней политике государств в начале XXI века: дис. ... канд. полит. наук. Владивосток, 2019. 221 с.
6. МАУ «Многофункциональный культурно-досуговый центр»: официальный сайт. URL: <http://art-surgut.ru/>
7. Многофункциональный культурный центр «Бухта Казачья»: официальный сайт. URL: <https://mkcsev.ru/>
8. О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года: Указ Президента РФ от 07.05.2024 № 309. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/50542>
9. О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации: Федеральный закон от 08.08.2024 № 330-ФЗ. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_482580/
10. О Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2036 года: Указ Президента РФ от 25.11.2025 № 858. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/51382>
11. Об утверждении государственной программы Российской Федерации «Реализация государственной национальной политики»: Постановление Правительства РФ от 29.12.2016 № 1532 (ред. от 30.03.2026). URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_519680/
12. Об утверждении федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)»: Постановление Правительства РФ от 03.03.2012 № 186. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_127652/
13. Паспорт национального проекта «Культура»: утверждён президиумом Совета при Президенте РФ по стратегическому развитию и национальным проектам, протокол от 24.12.2018 № 16. URL: https://biblioteka29.ru/upload/medialibrary/040/nacproekt_kultura.pdf
14. Паспорт федерального проекта «Культурная среда». URL: <https://uole-museum.ru/wp-content/uploads/2024/03/Pasport-proekta-Kulturnaya-sreda.pdf>

15. Семененко И. С. Национальные практики формирования гражданской идентичности: опыт сравнительного анализа // Идентичность как предмет политического анализа. Москва: ИМЭМО РАН, 2011. С. 86–101.
16. Тишков В. А. Российский народ: история и смысл национального самосознания. Москва: Наука, 2013. 649 с.
17. Ярошенко Н. Н., Чижиков В. М. Многофункциональные культурные центры в дискурсе современной российской культуры: монография. Москва: МГИК, 2017. 160 с.
18. Nye Jr. J. S. Soft Power: The Means to Success in World Politics. New York: Public Affairs, 2004. 191 p.
19. Nye Jr. J. S. The Future of Power. New York: Public Affairs, 2011. 320 p.

ОПЫТ МЕМОРИАЛИЗАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ НА ПРИМЕРЕ ИММЕРСИВНОЙ ВЫСТАВКИ «ПОЕЗД ПОБЕДЫ»

УДК 316.72

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-156-167>

Николай Федорович ХИЛЬКО,

доктор педагогических наук, доцент,
Сибирский филиал Института наследия им. Д. С. Лихачева;
Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского,
Омск, Российская Федерация,
e-mail: fedorovich59@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются особенности иммерсивной выставки «Поезд Победы», организованной с целью формирования национальной идентичности россиян. Отмечается, что в организации этой выставки использовались современные технологии ассоциативной репрезентации, основанные на нравственных истоках патриотического единения, включающих соотнесение средств народного единения и форм репрезентации, что ассоциируется с тематикой экспозиции вагонов и маршрутом следования «Поезда Победы». Поставленной цели служит использование образных средств, многих из которых не было в советское время на выставках, посвященных Великой Отечественной войне: фигуры воинов, звуковые эффекты, голографическая проекция, муляжи, боевые награды, панорамы, предметы быта, оружие, VR-элементы, сопровождение аудиогидом, работа которого усиливает эмоциональный отклик зрителей через личную сопричастность героини, которая была дочерью узницы концлагеря. Проведено сравнение нравственных истоков патриотического единения и черт культуры патриотического единения разных народов России. Проанализировано отражение этапов Великой Отечественной войны в экспозициях вагонов «Поезда Победы».

Ключевые слова: мемориализация, иммерсивная выставка, национальная идентичность россиян, технологии ассоциативной репрезентации, нравственные истоки патриотизма.

Для цитирования: Хилько Н. Ф. Опыт мемориализации исторической памяти о Великой Отечественной войне на примере иммерсивной выставки «Поезд Победы» // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 156–167. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-156-167>

THE EXPERIENCE OF MEMORIALIZING THE HISTORICAL MEMORY OF THE GREAT PATRIOTIC WAR THROUGH THE EXAMPLE OF THE IMMERSIVE EXHIBITION «VICTORY TRAIN»

Nikolay F. Khilko,

DSc in Pedagogy, Associate Professor,
Siberian Branch of the D. S. Likhachev Heritage Institute;
Omsk State University named after F. M. Dostoevsky,
Omsk, Russian Federation,
e-mail: fedorovich59@mail.ru

Abstract. This article examines the features of the immersive exhibition "Victory Train," organized with the goal of shaping the national identity of Russians. It is noted that the exhibition utilized modern technologies of associative representation based on the moral origins of patriotic unity, including the correlation of means of national unity and forms of representation associated with the theme of the carriages on display and the route of the "Victory Train." This goal is served by the use of imagery, many of which were not present in Soviet-era exhibitions dedicated to the Great Patriotic War: soldier figures, sound effects, holographic projection, models, military awards, panoramas, household items, weapons, VR elements, and an audio guide, which enhances the emotional response of viewers through the personal involvement of the heroine, who was the daughter of a concentration camp prisoner. A comparison is made between the moral origins of patriotic unity and the cultural features of patriotic unity among the various peoples of Russia. The reflection of the stages of the Great Patriotic War in the exhibits of the "Victory Train" carriages is analyzed.

Keywords: memorialization, immersive exhibition, Russian national identity, associative representation technologies, moral origins of patriotism.

For citation: Khilko N. F. The Experience of Memorializing the Historical Memory of the Great Patriotic War Through the Example of the Immersive Exhibition «Victory Train». *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 156–167. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-156-167>

Проблема, связанная с опытом мемориализации исторической памяти о Великой Отечественной войне, особенно актуальна в настоящее время в связи с насущной потребностью в новых формах патриотического воспитания на основе современных технологий из области креативных индустрий. Следует отметить, что в организации иммерсивной выставки «Поезд Победы» использовались современные технологии ассоциативной репрезентации исторической памяти, включающих цифровые реконструкции и использование предметов прошлого как маркеров эпохи, «узлов памяти», которых не было в советское время на выставках, посвященных Великой Отечественной войне с целью воспитания советского патриотизма.

Такой вид представления исторической памяти является, по мнению Синьжань Сунь, «динамичным пространством, где тексты, визуальные коды и звук сливаются в сетевые структуры смыслов. Эти пространства не просто пассивно отражают прошлое, но активно формируют актуальные коллективные образы, связанные с историей и культурой» [7. с. 288].

При этом использование ассоциативной репрезентации позволяет представлять в модели и изучать то, как человек хранит, воспринимает и воспроизводит в сознании сложные знания и отношение к ним.

Ассоциативная репрезентация в музее – это метод экспонирования и интерпретации, основанный на создании смысловых, эмоциональных и визуальных связей между музейным предметом и личным опытом посетителя. Она превращает артефакт из «сухого» исторического факта в живой образ, подключая воображение и память зрителя [5, с. 5]. Здесь главное – включить воображение зрителя и создать личную, смысловую связь между историческим артефактом и его современным видением. При этом мемориализация памяти в музеях превращает реальные исторические события Великой Отечественной войны, ее героев, или травмы прошлого в объекты культурной памяти.

Сегодня становится очевидным, что «погружение» в воссозданные исторические события, виртуальные прогулки по значимым местам страны или региона позволяют эмоционально прочувствовать масштаб событий и достижений [4]. Примером нового подхода к патриотическому единению с использованием виртуальной и дополненной реальности является иммерсивная выставка «Поезд Победы как средство формирования национальной идентичности на основе нравственных истоков патриотизма, возникающих благодаря «комплексу осознаваемых ценностных смыслов» [3, с. 41].

На наш взгляд, невозможно разделить культуру патриотизма и патриотического единения, учитывая тесную связь современного патриотизма, основанного на национальной идее, и истоков нравственных смыслов советского классового патриотизма.

Рассмотрим ход акции и формы репрезентации культуры патриотического единения народов СССР в период Великой Отечественной войны при проведении Всероссийской акции «Поезд Победы» в пространстве единства народов России. В составе поезда – 9 вагонов. Можно проследить, как истоки культуры патриотизма переходят в черты патриотического единения.

В вагоне «Цвет нации» воссоздается атмосфера довоенного братства, дружбы народов СССР в период до начала Великой Отечественной войны. Здесь всеобщая дружба народов является источником гордости за свой народ, что является чертой современных россиян. Эта особенность переходит в образы восприятия второго вагона «Брестская крепость», олицетворяющего мужество воинов, сменивших мирные орудия на винтовки. Чувство гордости не оставляет бойцов, что находит яркое отражение на лицах бойцов, сидящих в вагоне.

Основная тема экспозиции вагона «Электричка на фронт» – «Отстоим Москву!» отражает героизм солдат, матросов, призванных на защиту Родины. Эти качества не могут не вызывать у зрителей, воспринимающих экспозицию вагона, чувства всеобщего героизма.

Следующие вагоны – «Концлагерь» и «Санитарный» – показывают образы пленных, узников концлагерей, раненых, на лицах которых написана негибкость, сострадание, стремление помочь, протянуть руку помощи, что выводит современного зрителя на чувство духовного единения. Негибкость и сострадание, присущие образам фигур, чувство дружеского милосердия, созданные художниками, переходит в духовное единство зрителей, экскурсантов.

Эта тема продолжается в вагоне «Штабной». В образах фигур этих вагонов (солдат, медсестер, офицеров, простых граждан СССР) запечатлена коллективная воля и воля к Победе, непременно переходящие в сознании экскурсантов в самоотверженность.

Особое чувство ненависти к врагу проявляется в образах военных преступников, фашистов, показываемых в вагонах «Преступления японских милитаристов» и «Нюрнбергский трибунал». Эти традиции патриотического единения не могут не формировать у народов России патриотический дух. Здесь качества воли к Победе и ненависти к врагу перерастают, с одной стороны, в самоотверженность, а, с другой стороны, в патриотический дух современников. Наконец, вагон «Возвращение победителей» настраивает на мирный лад, являясь воплощением торжества в едином порыве проявления любви к Родине (СССР), перерастающей в любовь к общей Родине – России (табл. 1).

Возникновению вышеуказанных черт способствуют разные средства образной репрезентации: фигуры воинов, звуковые эффекты, голографическая проекция, муляжи, боевые награды, панорамы, предметы быта, оружие/VR- элементы, сопровождение аудиогuida. В частности, ключевую

Таблица 1. Сравнение нравственных истоков патриотического единения через национальную идентичность и черт культуры патриотического единения народов России

№	Вагон	Нравственные истоки патриотического единения через национальную идентичность	Черты культуры патриотического единения народов России
1.	«Цвет нации»	дружба народов	гордость за свой народ
2.	«Брестская крепость»	мужество	
3.	«Электричка на фронт»	героизм	всеобщий героизм
4.	«Концлагерь»	негибкость сострадание	духовное единство
5.	«Санитарный»		
6.	«Банно-прачечный»	дружба народов	

№	Вагон	Нравственные истоки патриотического единения через национальную идентичность	Черты культуры патриотического единения народов России
7.	«Штабной»	несгибаемость	самоотверженность
		коллективная воля	
8.	«Преступление японских милитаристов» «Нюрнбергский трибунал»	воля к Победе	патриотический дух
		ненависть к врагу	
9.	«Возвращение победителей»	любовь к Родине	любовь к общей Родине

роль в их формировании играет «рассказ Лидии» – аудиогид в иммерсивной экспозиции «Поезд Победы», ведущийся от лица девушки-машиниста (собирательный образ, озвучена Екатериной Гусевой). В его содержании: эмоциональный отклик на образы Великой Отечественной войны через личную сопричастность героини, которая была дочерью узницы концлагеря. Она повествует о судьбах людей, ужасах войны, работе связистов, бронепоезде «Илья Муромец» и радости Победы, проходя через все вагоны поезда-музея.

Компоненты содержания повествования аудиогuida (рассказа Лидии) – лозунги, события ВОВ, образы фигур в вагонах, метафоры – не могут не вызывать сопереживания у зрителей иммерсионного музея на колесах. Эмоциональный рассказ Лидии пробуждает у слушателей максимум патриотических чувств различными средствами: через лозунги, повествование о событиях войны, образы представленных в экспозиции муляжей фигур советских людей благодаря метафорической нити эпизодов как бы из личной биографии девушки-машиниста в разные периоды Великой Отечественной войны.

При этом смена впечатлений о войне соответствует истории и последовательности расположения экспозиционных вагонов (табл. 2). В экспозициях вагонов «Поезда Победы» отражаются этапы Великой Отечественной войны. Так, срыв немецко-фашистского плана молниеносной войны 22.06.1941 года – 18.11. 1942 года нашел воплощение в образах 1-го – 3-го вагонов. Коренной перелом в Великой Отечественной войне (04–07.11.1942 года – конец 1943 года) соответствует экспозициям 4-го – 7-го вагонов, а период полного изгнания врага (январь 1944 года – 9 мая 1945 года) – последним 8-му и 9-му вагонам.

Три ключевых лозунга: «Наше дело правое, враг будет разбит, Победа будет за нами!», «Все для фронта, все для Победы!», «Вечная слава героям,

Таблица 2. Отражение этапов Великой Отечественной войны в экспозициях вагонов «Поезда Победы».

Этапы Великой Отечественной войны	Этап ВОВ	Вагон
Первый этап	Срыв немецко-фашистского плана молниеносной войны 22.06.1941 г. – 18.11. 1942 г .	1-й – 3-й вагоны
Второй этап	Коренной перелом. 4–7.11.1942 г. – конец 1943 г.	4-й – 7-й вагоны
Третий этап	Полное изгнание врага. Январь 1944 г. – 9 мая 1945 г. .	8-й – 9-й вагоны

павшим за свободу и независимость нашей Родины!» воплощают в себе призывы к народу, направленные на мобилизацию сил, чувств, воли к Победе, формирование культуры памяти в воспитании подрастающего поколения.

Семь ключевых событий Великой Отечественной войны – защита Брестской крепости, срыв план Барбаросса, операция «Багратион», защита Москвы, Сталинградская битва, прорыв блокады Ленинграда, Победа над немецко-фашистскими захватчиками – в проекте представляются как цепочка неминуемого движения к цели по защите нашей Родины, постепенного приближения к ней. И это ощущается в эмоциональном пафосе рассказчицы.

Образы, представленные в экспонируемых фигурах, дополняются простым изложением смены жизненных впечатлений героини рассказа. От безмятежного повествования о мирных пассажирах советских поездов – рыболовов, грибников – ведущая доводит внимание зрителей до героев-защитников Брестской крепости. Рассказ о пленных советских воинах наполнен чувством негибкости и мужества, противостоящим страху и ужасу немецкого плена и уничтожения людей. Образы врачей и медсестер, раненых в повествовании Лидии исполнены воли к жизни и стремления к выздоровлению вопреки ранениям. Трудовое мужество и героизм сосредоточены в образах машинистов бронепоезда. Не может не поражать образ солдатских медальонов новобранцам в рассказе Лидии, которые настраивали на свершение подвигов. В то же время впечатляют рассказы о банно-прачечных вагонах, иллюстрируемых фигурами немецкого фельдмаршала Фридриха Паулюса, маршала К. К. Рокоссовского. Картину военного времени дополняют инсталляции боев за окном поезда. Особый интерес представляют образы деятелей науки, с которыми сталкивалась героиня рассказа: ученые З. Ермольева и И. Курчатов.

Особый интерес в рассказе Лидии представляют метафоры, усиливающие эмоциональный отклик зрителей. Одновременно слушая рассказ и рассматривая экспозицию, зрители начинают понимать, что в начале войны мы – это «одна большая советская семья». Они словно слышат «крики и стоны

в Брестской крепости», гордятся ее защитниками, которые пишут на стенах: «Умираем не срамя!». При этом словно ощущается некий «прорыв из цитадели». Складываются впечатления о слаженности «дивизий народного ополчения». Путь движения поезда воспринимается в разных эпизодах рассказа по-разному: то это «Дорога памяти», то «Коридор смерти», то «Дорога Победы». Нельзя не поверить образной характеристике Сталинградской битвы: «Горели земля, металл, люди». Пленных, доставляемых фашистами в концлагеря, аудиогид характеризует следующим образом: «Люди как сваи», для которых «работа становилась способом уничтожения». Концлагерь на колесах представляется зрителям как «конвейер смерти», отражающий «парализующий ужас людей», «крики, стоны, бред искалеченных войной людей». При этом встреча немецкого и советского бронепоездов представляется как «артиллерийская дуэль». Не скрываются и страшные факты через метафору «раненых, выбрасывающихся на ходу поезда», «горящих составов». Ленинградская блокада предстает в рассказе Лидии о «кошках для Ленинграда». Выход на ассоциации с Днем Победы проходит в рассказе через образы «цены Победы», «Поезда жизни», «пробитой пулей гармонии».

Смена патриотических чувств, происходящая в ходе прослушивания рассказа, начинается с безмятежности, переходящей в чувство тревоги, самопожертвования, сострадания и, наконец, гордости за Победу (табл. 3).

Таблица 3. Компоненты содержания повествования аудиогuida (рассказа Лидии)

№	Компоненты содержания повествования аудиогuida (рассказа Лидии)	Содержание компонентов повествования
1.	Лозунги	«Наше дело правое, враг будет разбит, Победа будет за нами!», «Все для фронта, все для Победы!» «Вечная слава героям, павшим за свободу и независимость нашей Родины!»
2.	События ВОВ	Защита Брестской крепости. Срыв плана Барбаросса. Операция «Багратион». Защита Москвы. Сталинградская битва. Прорыв блокады Ленинграда. Победа над немецко-фашистскими захватчиками.
3.	Образы	Мирные пассажиры: рыболовы, грибники. Защитники Брестской крепости. Пленные советские воины. Врачи и медсестры. Машинисты бронепоезда. Пробитая пулей гармонь». Солдатские медальоны новобранцам. Фельдмаршал Фридрих Паульс. Маршал К. К. Рокоссовский. Инсталляции боев за окном поезда. Ученые З. Ермольева и И. Курчатов.

№	Компоненты содержания повествования аудиогuida (рассказа Лидии)	Содержание компонентов повествования
4.	Метафоры	«Одна большая советская семья», «крики и стоны в Брестской крепости», «Умираем не срамя!», «Прорыв из цитадели», «дивизия народного ополчения», «Дорога памяти», «коридор смерти», «Дорога Победы», «горели земля, металл, люди», «люди как сваи», «работа как способ уничтожения», «конвейер смерти», «парализующий ужас людей», «надежда и воля с нами», «крики, стоны, бред искалеченных войной людей», «артиллерийская дуэль», «цена Победы», «поезд жизни», «пробитая пулей гармонь», «раненные, выбрасываемые на ходу поезда», «горящие составы», «кошки для Ленинграда».
5.	Патриотические чувства	Безмятежность, чувство тревоги, самопожертвования, сострадания, гордости за Победу

Таким образом, сохранение исторической памяти о героическом подвиге советского народа в экспозициях «Поезда Победы» способствует развитию гражданственности и патриотизма, духовно-нравственных ценностей, чувства гордости за свой народ, напоминая о героизме и самоотверженности тех, кто сражался за Победу.

Авторами идеи и создателями уникального иммерсионного проекта «Поезд Победы» являются петербургские художники. Над созданием экспозиции работала команда из 70 человек.

«Поезд Победы» – уникальный иммерсивный музей на колесах, который регулярно посещает многие города России, обычно накануне празднования Дня Победы 9 мая. Состав включает вагоны, воссоздающие атмосферу Великой Отечественной войны, в том числе санитарные вагоны и платформы с техникой, предоставляя жителям возможность увидеть интерактивную экспозицию. Уникальный передвижной музей «Поезд Победы» посещал сотни городов России, включая Татарстан, Башкирию, новые регионы, а также Республику Беларусь, Абхазию, тем самым способствуя единству народов России, включая новые регионы и народы дружественных стран. Проект, организованный совместно Белоруссией и Россией, традиционно курсирует по городам страны (включая областные центры и Минск) в преддверии Дня Независимости или годовщины освобождения Беларуси, собирая десятки тысяч посетителей. Поезд побывал в Минске, Бресте, Гродно, Гомеле, Могилеве, Витебске и Орше, проехал по другим

железнодорожным станциям страны, курсируя по Белорусской железной дороге в памятные даты [2].

В отдельном вагоне представлена абхазская часть, экспонаты для которой представлены Государственным абхазским музеем и Музеем Боевой Славы: каски, средства связи.

В экспозиции отражен вклад в Победу первой абхазской летчицы Мери Авидзба и танкиста Михаила Кития. «Этот поезд памяти возвращает нас в то время, заставляет задуматься о том, что происходит сегодня», – сказал политик Бадра Гунба [8].

Рассмотрим формы репрезентации культуры патриотического единения народов относительно связи средств единения и форм репрезентации.

Так, лозунги на вагонах поезда «Родина-мать зовет!», «Отстоим Москву!», «Наше дело правое – мы победим!», «Победа будет за нами!» воссоздаются на основе плакатов времен Великой Отечественной войны

Фрагменты песен времен Великой Отечественной войны, звучащие фоном в ходе комментариев аудиогuida, помогают почувствовать и понять атмосферу единения народов военного времени. Дорога в тыл, по которой доставлялись раненые в эвакогоспитали, сопровождается иммерсивными панорамами, которые появлялись в окнах поезда. Наконец, оружие, которое держат воины, органично вписывается в общую композицию иммерсионной экспозиции на муляжах винтовок (табл. 4).

Таблица 4. Средства единения и формы репрезентации в «Поезде Победы».

№	Средство единения	Формы репрезентации
1.	Лозунги: «Родина-мать зовет!», «Отстоим Москву!», «Наше дело правое – мы победим!», «Победа будет за нами!»	Плакаты с лозунгами времен Великой Отечественной войны
2.	Песни	Фрагменты звукозаписей
3.	Медальоны	Экспонаты
4.	Дороги в тыл	Иммерсивные панорамы
5.	Оружие	Муляжи оружия

В репрезентации мест памяти по ходу проведения акции обнаруживается связь тематики экспозиции вагонов и маршрутов следования «Поезда Победы».

Первый вагон «Цвет нации» охватил практически всю территорию страны по железной дороге от Москвы до Владивостока, включая Крым, Донецкую и Луганскую народные республики и Север России. Вагон «Брестская крепость» ассоциируется с местами Белоруссии (Брест), Ленинградской

и Тверской области, с Москвой и Подмосковьем. С экспозицией вагона «*Электричка на фронт*» тесно связаны прифронтовые территории Великой Отечественной войны бывшего СССР, включая Волгоград, Ленинградскую область, Абхазию. Вагон «*Концлагерь*» соприкасался с местами его стоянки, связанными с дорогами в концлагеря в Германии (через Белоруссию) и местами нахождения концлагерей на территории СССР, которые были в Крыму, в Ленинградской, Орловской, Брянской и Смоленской областях [6], вблизи Симферополя [1].

«*Санитарный и банно-прачечный вагоны*» были связаны с рассказами машиниста Лидии и получили ассоциацию со многими поездами, везущими воинов по территории СССР до Белоруссии и по Сибири от Тюмени до Улан-Удэ. В частности, Западная Сибирь в годы Великой Отечественной войны стала крупнейшей госпитальной базой, приняв сотни тысяч раненых. Эвакогоспитали были развернуты во всех крупных городах – в Новосибирске (52 госпиталя), Томске (33), Омске, Барнауле (4), Бийске (6), Рубцовске (1), Славгороде, Тюмени (4), Кемерово, Новокузнецке, а также в Бурятской республике [9].

«*Штабной вагон*» получил ассоциацию практически в всех городах следования, включая города-герои и города воинской славы. Вагон «*Преступление японских милитаристов*» распространил свое влияние на путь следования через Белоруссию на Нюрнбергский процесс и на Дальний Восток, где также происходили военные действия. Наконец, вагон «*Возвращение победителей*» актуален во всех местах следования «Поезда Победы», но особенно в городах-героях (Санкт-Петербург, Волгоград, Севастополь, Москва, Керчь, Новороссийск, Тула, Мурманск, Смоленск) и городах воинской славы (Белгород, Курск, Орёл, Владивосток, Хабаровск; Ржев, Ельня, Елец; Наро-Фоминск, Псков, Козельск; Архангельск, Брянск, Великие Луки, Тихвин, Тверь; Анапа, Колпино, Таганрог; Гатчина, Петрозаводск, Феодосия и другие) (табл. 5).

Таблица 5. Тематика экспозиции вагонов и маршрут следования «Поезда Победы»

№	Тематика экспозиции вагона	Маршрут следования и остановки
1.	Цвет нации	Москва – Владивосток, Южно-Сахалинск, Донецкая и Луганская народные республики. Архангельск.
2.	Брестская крепость	Белоруссия: Брест; Москва
3.	Электричка на фронт	Волгоград, Ленинградская область
4.	Концлагерь	Республика Крым, Ленинградская область, Белоруссия

№	Тематика экспозиции вагона	Маршрут следования и остановки
5.	Санитарный вагон	Белоруссия, Тюмень – Улан-Удэ
6.	Банно-прачечный вагон	
7.	Штабной вагон	По всем городам следования, включая города-герои и города воинской славы.
8.	Преступление японских милитаристов. Нюрнбергский процесс.	Владивосток, Белоруссия
9.	Возвращение победителей.	По всем городам следования, включая города-герои и города воинской славы.

В настоящее время патриотическая акция «Поезда Победы» продолжается. В начале 2026 года иммерсивный «Поезд Победы» традиционно начал маршрут по Северо-Западу России, стартовав из Санкт-Петербурга (5–9 января) и посетив Выборг, Псков, Великий Новгород, Ржев, Ярославль, Кинешма, и другие города. В конце февраля – начале марта поезд прошел через Нижний Новгород и Мурманскую область, планируя дальнейшее движение по регионам России. По национальному составу посетителей музея «Поезда Победы» следует отметить, что по железной дороге в связи с маршрутами следования поезда его посетили и посетят представители многих национальностей России, в том числе русские, калмыки, марийцы, башкиры, удмурты, мордва, татары, буряты, хакасы, шорцы, народы Севера и другие. Кроме того, «Поезд Победы» встречали народы бывших республик СССР – узбеки, абхазы, белорусы.

Общая история Победы объединила представителей различных национальностей, включая русских, белорусов, абхазов, народы Кавказа и Сибири. Им, как и всем советским людям, были свойственны сила воли, мужество, героизм, патриотизм, сострадание, коллективизм, любовь к Родине, дружба народов.

Проведенный анализ позволил сделать следующие выводы.

Итак, «Поезд Победы» вызывает пять видов ассоциаций, связанных с местами памяти: боев и сражений; эвакуации в тыл; нахождения эвакуогоспиталей; по дорогам в концлагеря; по пути возвращения воинов-победителей домой.

Концепция исторического единения народов разных стран через социокультурный подход фокусируется на общих ценностях, исторических событиях и механизмах передачи культуры. Базируясь на памяти о Великой Отечественной войне, она способствует национальной идентичности благодаря тому, что она основана на чертах духовного единства поколений, являясь инструментом противодействия фальсификации истории. Сущность

культуры патриотического единения народов России – в героизме, гордости за свой народ, самоотверженности, патриотическом духе, любви к Родине. Преемственность патриотического единения народов СССР (в прошлом) и народов России (в настоящем) возникает в процессе объединения народов в историческую общность, единое государство на основе дружбы, миролюбия, взаимопомощи.

Список литературы

1. *Аристов С. В.* Система нацистских концентрационных лагерей на оккупированной территории Советского Союза (1941–1944 гг.): автореферат дис. ... докт. ист. наук. Курск, 2019. 40 с.
2. Белорусская железная дорога. URL: https://www.rw.by/corporate/press_center/corporate_news/2025/06/21-iyunya-2025-goda-poezd-pobedy-sn
3. *Воеводин А. П.* Нравственные смыслы патриотизма // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2024. № 4 (120). С. 39–46.
4. *Крашенинникова А. К.* Современные подходы к патриотическому воспитанию в условиях цифровизации // Инновационная наука. 2025. № 6–1. С. 211–213.
5. *Мышева Т. П.* Музейная педагогика в современном социокультурном образовательном контексте: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Москва, 2007. 34 с.
6. Портал «Архивы России». URL: <http://www.rusarchives.ru/socialno-pravovye-zaprosy/nemecko-fashistskie-lagerya>
7. *Синьжань Сунь.* Язык репрезентации исторической памяти в коротком видео: опыт России и Китая // Медиалингвистика. 2025. № 5. С. 288–291.
8. Спутник. Абхазия. URL: <http://sputnik-abkhazia.ru/20250223/poezd-pobedy-pribyl-v-abkhaziyu-1053876347.html>
9. Эвакогоспитали в Сибири // Сибирь – фронту! URL: <https://kemrsl.ru/evakogospitali-sibiri-25185>

ОТРАЖЕНИЕ ТЕРРОРИЗМА В КИНО КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ БЕЗОПАСНОСТИ У МОЛОДЕЖИ

УДК 37.018.5

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-168-177>

Наталья Александровна КАРАВАЦКАЯ,

кандидат педагогических наук, доцент,
заведующая кафедрой физической культуры
и безопасности жизнедеятельности,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: ichnata@mail.ru

Евгения Евгеньевна ПАСТУШЕНКО,

профессор кафедры физической культуры
и безопасности жизнедеятельности,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: volvenkina-ev@yandex.ru

Елизавета Юрьевна ХОМЯКОВА,

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

Аннотация. Статья посвящена сравнению подходов к фильмам о терроризме в отечественном и зарубежном кино. Психологический анализ – исследование внутреннего мира героев, их переживаний, их реакции на экстремизм и терроризм рассматриваются не как иллюстративное дополнение, а как актуальный ресурс преподавания, способствующий формированию антитеррористического сознания, культуры безопасности и критического мышления у студентов в рамках предмета «Безопасность жизнедеятельности». При таком подходе кино выступает средством анализа, а не только объектом впечатления. Через экранную репрезентацию терроризма у студентов выстраивается не только представление о проблематике безопасности, но и затрагиваются другие уровни – эмоциональная устойчивость, эмпатия, способность разбирать социальные явления повышенной сложности. В статье подчеркивается, что искусство, и, в частности, кино, играет важную роль в формировании культуры безопасности и помогает студентам осознать необходимость толерантности и взаимопонимания в современном обществе.

Ключевые слова: искусство, кино, молодежь, безопасность жизнедеятельности, терроризм, экстремизм.

Для цитирования: Каравацкая Н. А., Пастушенко Е. Е., Хомякова Е. Ю. Отражение терроризма в кино как средство формирования культуры безопасности у молодежи // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 168–177. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-168-177>

THE PORTRAYAL OF TERRORISM IN CINEMA AS A MEANS OF FOSTERING A CULTURE OF SAFETY AMONG YOUTH

Natalia A. Karavatskaya,

CSc in Pedagogy, Associate Professor,
Head of the Department of Physical
Culture and Life Safety,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: ichnata@mail.ru

Evgeniya E. Pastushenko,

Professor at the Department
of Physical Culture and Life Safety
Moscow State Institute of Culture
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: volvenkina-ev@yandex.ru

Elizaveta Yu. Khomyakova,

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

Abstract. This article compares approaches to films about terrorism in Russian and foreign cinema. Psychological analysis—the study of the characters' inner worlds, their experiences, and their reactions to extremism and terrorism—is viewed not as an illustrative supplement, but as a relevant teaching resource that contributes to the development of anti-terrorism awareness, a culture of safety, and critical thinking in students studying the subject "Life Safety." With this approach, film serves as a means of analysis, not just an object of impression. Through on-screen representations of terrorism, students develop not only an understanding of security issues but also engage in other areas – emotional stability, empathy, and the ability to analyze highly complex social phenomena. The article emphasizes that art, and cinema in particular, plays a key role in fostering a culture of safety and helps students recognize the importance of tolerance and mutual understanding in modern society.

Keywords: art, cinema, youth, life safety, terrorism, extremism.

For citation: Karavatskaya N. A., Pastushenko E. E., Khomyakova E. Yu. The Portrayal of Terrorism in Cinema as a Means of Fostering a Culture of Safety Among Youth. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 168–177. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-168-177>

Занятия в вузах, посвящённые репрезентации терроризма в современном кино, открывают широкие возможности для педагогической рефлексии, особенно в контексте предмета «Безопасность жизнедеятельности» (БЖД). Этот предмет не только формирует у обучающихся знания о безопасности, но и способствует развитию критического мышления, эмоциональной устойчивости и способности к эмпатии. Кино, как форма искусства, обладает уникальной способностью передавать сложные эмоции и идеи [4]. В контексте педагогики оно может быть использовано для создания эмоциональной связи. После просмотра фильмов, в которых терроризм показан не отвлеченно, а через переживание угрозы, утраты и человеческой реакции на насилие,

студенческая аудитория нередко отвечает сильным эмоциональным откликом [6; 8]. Именно эта вовлеченность делает восприятие темы более глубоким: материал перестает оставаться только набором сведений и начинает осмысливаться в связи с последствиями террористических действий, их причинами и общественным резонансом [5]. Лекционное обсуждение, возникающее на такой основе, получает иной характер: обучающиеся не просто воспроизводят услышанное, а высказывают собственные суждения, сопоставляют впечатления, проговаривают чувства. Кино в этом случае затрагивает и более широкий уровень – представления о терроризме в общественном сознании. Через экранные образы, сюжетные акценты и способы интерпретации событий складывается отношение к самому явлению, к его истокам и последствиям, к необходимости толерантности и взаимопонимания в обществе. Искусство, и особенно кинематограф, оказывается одним из средств, через которые сложные социальные явления – терроризм, экстремизм, их воздействие на социум – становятся предметом не только информирования, но и размышления.

Для предмета БЖД такой подход не является внешним по отношению к его содержанию. Дисциплина охватывает широкий круг вопросов, связанных с защитой от различных угроз, включая террористические [3; 10]. Однако обучение здесь не замыкается на теоретическом компоненте. От студентов требуется умение разбирать информацию, отделять факты от мнений, видеть последствия разных действий; рядом с этим встает и другая линия – понимание собственных эмоциональных реакций, способность управлять ими, внимание к переживаниям другого человека [2]. В ситуации обсуждения травматических событий именно эта сторона подготовки приобретает особую отчетливость и включается в обсуждение социальных и культурных аспектов, в изучение того, как различные культуры и общества реагируют на угрозы, включая терроризм [1; 7; 9].

О терроризме почти невозможно говорить «правильно». Любая попытка оказывается либо слишком отстраненной, либо слишком эмоциональной, зритель сразу подключается к истории. В первом случае трагедия превращается в статистику и сводку информации, во втором – возникает риск эстетизации и романтизации этой сложной темы. И то, и другое одинаково опасно: в одном случае исчезает человек, в другом – возникает «иллюзия» глубинного понимания серьезности и опасности этой темы.

Важно, что и терроризм, и экстремизм работают с восприятием. Они создают эффект. И в этом смысле они парадоксально близки к искусству, которое тоже воздействует на зрителя. Но если терроризм упрощает реальность, сводя ее к страху, то искусство делает противоположное – усложняет. Оно возвращает контекст, время, индивидуальный опыт. Именно поэтому кино становится одним из ключевых способов рефлексии и борьбы с терроризмом и экстремизмом. Фильм не объясняет на словах, а помогает прожить, не упростить, а удержать сложность и ощутить весь ужас на себе.

Цель статьи – обосновать и раскрыть педагогический потенциал современного кинематографа как эффективного инструмента формирования анти-террористического сознания, культуры безопасности и критического мышления у студентов в рамках преподавания предмета «Безопасность жизнедеятельности». В статье анализируются возможности использования фильмов о терроризме для развития эмоциональной устойчивости, эмпатии, навыков анализа и рефлексии, а также для создания условий для глубокого осмысления сложных социальных явлений, связанных с агрессией и экстремизмом.

Методы исследования: сравнительный анализ – сравнение подходов и методов к фильмам о терроризме отечественного и зарубежного кино; психологический анализ – исследование внутреннего мира героев, их переживаний, их реакции на экстремизм и терроризм.

Российское кино о терроризме: молчание, боль и невозможность прямого высказывания

О терроризме в российском кино действительно не принято говорить прямо. Это не формальный запрет, скорее – культурная и историческая особенность. Травмы, связанные с реальными трагедиями, остаются болезненными, не до конца проговоренными. Для русского человека многие теракты – черные дни календаря, о которых больно вспоминать, и люди стараются лишний раз не сыпать соль на рану. Кино же реагирует на это не через прямое воспроизведение событий, а через обходные пути. Художественных фильмов, напрямую реконструирующих реальные теракты, немного. Даже в тех случаях, когда сам террористический акт входит в повествование, центр тяжести в российском кино обычно оказывается не на нём. В кадре удерживаются последствия, след травмы, смещенное после катастрофы внутреннее состояние персонажей. Само событие отодвигается, иногда почти исчезает. Такая оптика связана не с нейтральной позицией стороннего наблюдателя. Напротив, российский кинематограф выстраивает дистанцию именно потому, что находится слишком близко к этому материалу; теракт как будто выносится за пределы прямого воспроизведения, поскольку попытка показать его непосредственно грозит утратой подлинности.

Психологический анализ выборки российского кино о терроризме.

1. В психологическом отношении показателен фильм «Конференция» (реж. Иван И. Твердовский, 2020). Эту работу можно рассматривать как один из наиболее радикальных жестов современного российского кино в обращении к теме терроризма. В основе – отсылка к теракту на Дубровке, событию коллективной травмы, которое при всей своей значимости так и не получило полноценного художественного осмысления. Сюжет организован не вокруг реконструкции самого теракта. Спустя годы главная героиня, Наталья, возвращается к людям, пережившим случившееся, и со-

бирает их на неофициальную «конференцию», где каждому предоставлена возможность проговорить собственную историю. По мере развития действия проступает личный мотив этой встречи: Наталья переживает вину за произошедшее и через это собрание ищет прощения. Собравшиеся – это не единое сообщество, а разрозненные люди с разными судьбами. Кто-то потерял близких, кто-то выжил случайно, кто-то так и не смог вернуться к нормальной жизни. Их воспоминания противоречат друг другу, пересекаются, обрываются. Фильм почти полностью состоит из разговоров. Но это не диалоги в классическом смысле – это попытки говорить. Речь сбивается, слова не находятся, эмоции возникают внезапно и так же внезапно гаснут. Ключевое напряжение строится не на внешнем конфликте, а на внутреннем: может ли человек «пережить» трагедию, если она не имеет завершения? Через личную историю женщины, которая «предала» семью, сбежав из театра, мы проживаем события, создаем реконструкцию, намеренно подключаясь к этим событиям. Человеку, не имевшему отношения к теракту, очень сложно понять: «А как все было на самом деле?». И Иван И. Твердовский дает это понять. Жестоко, но честно и прямолинейно. Проживая весь ужас вместе с заложниками, «вспоминая» с ними обо всех событиях, невольно задумываешься о губительности и невыносимой тяжести того, через что люди были вынуждены пройти.

2. «Училка» (реж. Алексей Петрухин, 2015). Фильм «Училка» режиссера Алексея Петрухина сильно отличается от предыдущей, упомянутой мной картины. Он начинается как бытовая драма и постепенно превращается в модель экстремистского сознания. Подробный синопсис: учительница истории Алла Николаевна – человек старой закалки, искренне верящий в ценность знаний, культуры, истории. Но ее класс – это подростки, живущие в совершенно другой реальности – циничной, равнодушной, агрессивной. Конфликт нарастает постепенно. Сначала – взаимное раздражение. Потом – потеря контроля над классом. Затем – отчаяние. В кульминационный момент учительница приносит оружие и берет учеников в заложники. Но это не акт мести. Это попытка заставить их услышать. Она начинает «урок» – только уже насильственным способом. Дальше фильм превращается в психологическую дуэль: ученики реагируют по-разному: кто-то смеется, кто-то боится, кто-то пытается сопротивляться. И постепенно становится видно, как система, в которой они существуют, сама производит агрессию. Самое тревожное здесь – постепенность. Нет момента, где все «ломается». Есть процесс, который почти невозможно остановить. Сюжет в какой-то мере абсурден. И именно благодаря легкой ноте «сюра», гиперболизации и гротеску эта картина сложилась. Переноса столь сложную тему на реалии, знакомые каждому, режиссер опошляет экстремизм как проявление. Легкий страх, смешанный с непониманием, показывает, где проходит граница между чем-то «нереальным» и вполне себе осуществимым. Читая в учебниках

по БЖД об экстремизме, мы зачастую думаем, что это не коснется нас. А что, если коснется?

3. «Последнее испытание» (реж. Алексей Петрухин, 2019). Второй фильм Алексея Петрухина, сиквел к фильму «Училка». Здесь режиссер размышляет на тему терроризма в более глобальном ключе и отсылает нас к вышеупомянутому «Норд-Осту». Подробный синопсис: сюжет разворачивается во время публичного мероприятия – театральной постановки. В какой-то момент происходит захват заложников. Пространство сцены и зала превращается в замкнутую ловушку. Герои разные: учителя, ученики, случайные зрители. У каждого своя реакция. Кто-то пытается вести переговоры. Кто-то впадает в ступор. Кто-то начинает действовать импульсивно. Параллельно развивается линия террористов. Она не полна излишней детализацией, но имеет легкий намек на их мотивацию. Главное напряжение – в неопределенности. Никто не знает, чем все закончится. И именно это делает поведение людей непредсказуемым. Фильм показывает, что в экстремальной ситуации человек не становится героем автоматически. Он остается собой: со своими страхами и пределами. Не всегда можно найти выход из тяжелой ситуации, и данный фильм сложно назвать инструкцией к спасению.

4. Среди отечественных фильмов, обращающихся к терроризму и ситуации захвата заложников, «Взбесившийся автобус» (1990, реж. Георгий Натансон) занимает особое место уже по самому способу постановки материала. Это не просто художественное высказывание на заданную тему, но и одна из первых российских картин, в которых захват людей прямо показан как средство давления и производства страха. Исходная ситуация предельно резка: группа преступников берет автобус с детьми и выдвигает требование предоставить им возможность покинуть страну. Уже в этой завязке привычная для советского кино система координат дает трещину. Угроза приходит не извне, не от условного внешнего противника, а обнаруживается внутри самой повседневности.

Автобус постепенно превращается в центральный психологический механизм фильма. Замкнутое пространство, из которого невозможно выйти, перестает быть только местом действия и начинает работать как ловушка. По мере развития сюжета нарастает чувство, что контроль над происходящим ускользает, причем не в героико-приключенческом, а в почти физически ощутимом плане. Напряжение строится именно на этом переживании запертости.

Для картины характерна документальная интонация. Натансон последовательно уходит от зрелищности и не допускает героизации. Здесь нет фигуры «супергероя», который в финале всех спасает; вместо подобной конструкции зрителю предъявлены растерянные взрослые, испуганные дети, нервные переговоры, атмосфера хаоса. Бытовая точность, с которой это показано, делает восприятие особенно тяжелым.

Не менее показательно решение образов самих террористов. Фильм не наделяет их романтическим ореолом и не переводит в регистр харизматичных антигероев; в противном случае картина утратила бы свой поучительный характер. Перед зрителем – нервные, агрессивные, внутренне надломленные люди. Их действия не считаются как некий «идеологический подвиг»: режиссер удерживает внимание на бессмысленности насилия и на чудовищности самой ситуации. И даже в этом отношении фильм не стремится к эмоциональному облегчению зрителя. Даже после окончания остается чувство тревоги и внутреннего надлома. И именно это становится главным антивоенным и антитеррористическим высказыванием картины. Насилие здесь не выглядит зрелищем – оно выглядит катастрофой человеческого состояния.

Анализ выборки российских фильмов о терроризме выявил следующие характерные черты:

- внимание к внутреннему состоянию героев;
- фрагментарность повествования;
- отсутствие героизации, пафоса;
- акцент на памяти, вине, молчании.

Российское кино работает не с самим актом терроризма, а с его эхом. С тем, как он продолжается в людях или их памяти.

Зарубежное кино о терроризме: реконструкция, анализ и дистанция

В зарубежном кино, особенно в американском, тема терроризма долгое время развивалась иначе, чем в российском кинематографе. Здесь важен не только эмоциональный опыт человека, но и само событие: его реконструкция, логика, последствия и место в истории. Кино стремится не просто показать трагедию, а понять и объяснить ее.

Психологический анализ выборки зарубежного кино о терроризме:

1. «Рейс 93» (реж. Пол Гринграсс, 2006). Подробный синопсис: фильм реконструирует события на борту самолета, захваченного террористами 11 сентября. Сначала обычный полет. Пассажиры разговаривают, стюардессы работают, ничего не предвещает катастрофы. Затем – захват. Параллельно показывается работа диспетчерских служб: попытки понять, что происходит, растерянность, хаос. Когда пассажиры узнают о других атаках, они принимают решение действовать. Но это решение не выглядит героическим – это скорее отчаянный шаг. Фильм заканчивается без классической развязки. Он обрывается, как и сама жизнь. 11 сентября – одно из самых трагичных событий в истории США. Здесь за основу взята реальная история о 4-м захваченном самолете, который не достиг цели из-за борьбы пассажиров и экипажа. Самолет разбился в Пенсильвании. Считается, что именно

данный фильм реконструирует события того дня с точностью до деталей. И снова возврат к тому, что кино о терроризме для США во многом – объяснение и оглашение истории трагичных событий.

2. «Жутко громко и запредельно близко» (реж. Стивен Долдри, 2011). Подробный синопсис: Оскар – мальчик с особенностями восприятия мира. После гибели отца в теракте он находит ключ и начинает искать замок, к которому он подходит. Его путешествие по Нью-Йорку – это не столько поиск, сколько способ справиться с утратой. Он встречает разных людей, каждый из которых по-своему переживает одиночество. Параллельно разворачиваются флэшбеки с отцом – теплые, живые, контрастирующие с настоящим. Фильм медленно раскрывает тему памяти: как сохранить человека, которого больше нет. Отец Оскара погиб 11 сентября, и снова тема башен не отпускает сердца Америки. Тут мы смещаем фокус с исторической драмы на частное кино. Мы наблюдаем за тем, как ребенок проживает и в целом воспринимает эту действительность, в которой насилие стало частью «нормы», где каждый переживает ужас по-разному.

3. «Цель номер один» (реж. Кэтрин Бигелоу, 2012). Подробный синопсис: главная героиня – аналитик ЦРУ, одержимая поиском Усама бен Ладена. Фильм охватывает несколько лет: допросы, анализ данных, ошибки, тупики. Постепенно складывается картина, ведущая к финальной операции. Но даже финал не приносит облегчения. Он скорее фиксирует факт, чем дает эмоциональное завершение. Это кино о процессе – и о цене этого процесса.

Характерные особенности зарубежного кино о терроризме:

- внимание к документальной точности;
- интерес к политическому и историческому контексту;
- наличие центрального героя или точки зрения;
- исследование реакции общества, государства и медиа;
- стремление восстановить хронологию событий.

Сравнительный анализ российского и зарубежного кино

Если российское кино чаще работает с внутренним переживанием и травмой, то зарубежное – с внешней системой. В зарубежных фильмах о терроризме в фокус нередко выдвигаются не только непосредственные участники трагедии, но и те, кто пытается действовать внутри уже разворачивающейся катастрофы – спецслужбы, журналисты, аналитики, переговорщики, иногда обычные люди, внезапно оказавшиеся в зоне разрушенного порядка. Иным оказывается и визуальное решение. Довольно часто используется хроникальная манера съемки, ускоренный монтаж, параллельное развитие нескольких линий, эффект присутствия. Зритель включается в происходящее почти телесно, документальность переживается как непосредственная.

При этом современный зарубежный кинематограф постепенно отходит от прямолинейной схемы, где одни фигуры безусловно героичны, а другие однозначно злодейски маркированы. Все заметнее интерес к сложности самого явления – к психологии страха, к последствиям насилия, к тому, как терроризм проникает в повседневную жизнь общества и меняет ее изнутри.

Российское и зарубежное кино движутся разными художественными путями, однако сходятся в одном существенном наблюдении: террористическое насилие разрушает не только физическое пространство. Под ударом оказывается и само человеческое чувство безопасности. Искусство в этой ситуации удерживает память о травме, не давая ей раствориться в привычном информационном шуме.

В основании терроризма лежит расчеловечивание – тот момент, когда в другом перестают видеть жизнь. Чужая смерть тогда начинает восприниматься как аргумент, средство, символ, как некая «неизбежная жертва». По сходной логике действует и экстремизм: он предельно упрощает мир, сводит его к ненависти, разделяет людей на «своих» и «чужих», вытесняет сомнение, притупляет способность чувствовать. На этом фоне искусство оказывается противоположной практикой. Кино не оставляет трагедию на безопасной дистанции. Оно возвращает человеку лицо – через паузу, дыхание, тишину после взрыва, через дрожащие руки, невозможность говорить, вину выжившего, пустоту, возникающую после утраты. Все то, что уходит вглубь переживания, вновь становится видимым. Там, где терроризм стремится свести человека к цифре в новостной сводке, к управляемой массе плоти и костей, искусство снова выводит его в поле живого присутствия. Поэтому фильмы о терроризме не сводятся ни к аттракциону страха, ни к эксплуатации боли. Скорее, в них удерживается попытка сохранить человеческий способ восприятия мира в эпоху, когда насилие стало частью непрерывного информационного потока. Сегодня трагедия слишком быстро превращается в контент: один катастрофический кадр сменяется другим, новости вытесняются новыми новостями и чужая боль постепенно начинает восприниматься как фон. В этой привыкаемости, в этом почти незаметном принятии и обнаруживается одна из наиболее страшных «побед» терроризма. Кинематограф сопротивляется именно этому привыканию. Российское кино делает это через молчание, внутренний надлом, невозможность забыть. Зарубежное – через реконструкцию, анализ и попытку понять механизм трагедии. Но и то, и другое говорит об одном: насилие не может быть нормой. Ни идеология, ни политика, ни чувство мести не способны оправдать уничтожение человеческой жизни. Особенно важно, что современное кино все чаще отказывается от героизации насилия. Оно показывает не «красивую катастрофу», а последствия: разрушенную психику, страх, одиночество, потерю дома, семьи, доверия к миру. Терроризм в этих фильмах лишается романтического ореола и предстает тем, чем является на самом деле, – проявлением крайней формы человеческого разрушения.

Искусство, и, в частности, кино, играет важную роль в формировании общественного сознания и понимания сложных социальных явлений. В контексте предмета «Безопасность жизнедеятельности» оно может стать мощным инструментом для обучения, способствуя не только получению знаний, но и развитию эмоциональной устойчивости и критического мышления у обучающихся. Важно использовать эти возможности для создания безопасной и осознанной образовательной среды.

Список литературы

1. *Афонин А. И., Афонин И. Д., Воловиков А. С.* Экстремизм в молодежной среде как современный социальный феномен // Современные тенденции управления и экономики в России и мире: цивилизационный аспект: материалы первой всероссийской научно-практической конференции с международным участием: в 3 частях. Москва, 16 января 2020 года. Ч. 1. Москва: Издательский дом ИМЦ, 2020. С. 77–82.
2. *Богданова Ю. Н.* Выявление проблемы: отношения современной молодежи к терроризму // Педагогические науки: актуальные вопросы теории и практики: сборник статей IV международной научно-практической конференции. Пенза: Наука и Просвещение (ИП Гуляев Г. Ю.), 2022. С. 59–61.
3. *Боровикова С. Е.* Преступления террористической опасности и их предупреждение // Наука и инновации в XXI веке: сборник научных статей всероссийской с международным участием междисциплинарной научно-практической конференции. Самара: Издатель Исакова Т. С. (БИЮР), 2022. С. 19–24.
4. *Дождикова Г. Н.* Современный кинематограф и система воспитания: проблемы и перспективы // Нижегородское образование. 2024. № 1. С. 36–47.
5. *Игнатьев Д. И.* Фильм в работе учителя (небольшой исторический экскурс) // Медиаобразование. 2012. № 5. С. 25–31.
6. *Кравцова А. Г., Шамилов А. И.* Автоматизация генерации видеопрезентаций в аналитическом методе контроля образования // Вестник науки. 2025. Т. 3, № 6 (87). С. 947–954.
7. *Петухов В. Б.* Образы «героя» и «антигероя» в информационном пространстве противостояния терроризму. Ульяновск: Ульяновский государственный технический университет, 2014. 400 с.
8. *Сапрыкина Т. В., Ушакова Т. В.* Применение видеоконтента в образовательном процессе // Образование. Карьера. Общество. 2020. № 4 (67). С. 43–45.
9. *Сулаймонзода М. М.* Информационная культура как способ противодействия с идеями экстремизма и терроризма в Интернете // Социальные сети интернета как реальная угроза национальной безопасности: материалы республиканской научно-теоретической конференции. Душанбе: Таджикский национальный университет, 2022. С. 272–277.
10. *Шипитько О. Ю., Ульянова Н. Ю., Жердева А. А. и др.* Молодежь и экстремизм: психологические аспекты профилактики вовлечения молодежи в деструктивные идеологии: методические рекомендации. Москва: Кредо, 2025. 54 с.

ОСОБЕННОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ СО СТУДЕНТАМИ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВОЙ СРЕДЫ

УДК 378:37.018.43

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-178-188>

Игорь Владимирович ПОРУБЛЕВ,

доцент кафедры киноискусства,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: Don003@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена особенностям педагогической коммуникации с современными студентами, определяемыми как зумеры и «поколение снежинок», сформировавшимися в атмосфере цифровой среды. Автор анализирует социально-психологические характеристики, ценности и типичные индивидуальные черты данного поколения, рассматриваются различные социальные феномены, вызванные новыми информационными технологиями. Исходя из выделенных особенностей современной молодёжи, предлагаются адаптированные модели взаимодействия со студентами, основанные на отказе от фронтальных и авторитарных методов. Обосновываются преимущества образовательной стратегии, базирующейся на двух компонентах: психологической безопасности и партнерстве. Педагогу в рамках данной стратегии отводится роль не только транслятора знаний, но и своеобразного психологического буфера, способствующего постепенной адаптации учащихся к условиям реальной конкурентной среды через диалог и сотрудничество, организацию и модерацию педагогического процесса.

Ключевые слова: образование, педагогическая коммуникация, цифровая среда, диалог, сотрудничество.

Для цитирования: Порублев И. В. Особенности педагогической коммуникации со студентами в условиях цифровой среды // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 178–188. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-178-188>

SPECIFICS OF PEDAGOGICAL COMMUNICATION WITH STUDENTS IN A DIGITAL ENVIRONMENT

Igor V. Porublev,

Associate Professor at the Department of Cinematography,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: Don003@yandex.ru

Abstract. This article examines the specifics of pedagogical communication with modern students, defined as zoomers and the “snowflake generation,” who have grown up in a digital environment. The author analyzes the socio-psychological characteristics, values, and typical individual traits of this generation, and examines various social phenomena caused by new information technologies. Based on the identified characteristics of today’s youth, adapted models of interaction with students are proposed, based on the rejection of frontal and authoritarian methods. The advantages of an educational strategy based on two components: psychological safety and partnership are substantiated. Within this strategy, the teacher is assigned the role of not only a knowledge transmitter but also a psychological buffer, facilitating students’ gradual adaptation to the conditions of a real competitive environment through dialogue and collaboration, as well as the organization and moderation of the pedagogical process.

Keywords: education, pedagogical communication, digital environment, dialogue, collaboration.

For citation: Porublev I. V. Specifics of Pedagogical Communication with Students in a Digital Environment. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 178–188. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-178-188>

Молодых людей, рождённых в период с конца девяностых годов XX века по начало десятых годов XXI века, в настоящее время составляющих основную массу получающих высшее профессиональное образование, благодаря американским исследователям Уильяму Штраусу и Нилу Хау определяют как зумеров (поколение Z) [13]. Также периодически используется достаточно язвительный термин «поколение снежинок» [10]. Определяющее влияние на данное поколение оказала цифровая революция, сформировавшая новый тип человека, для которого онлайн пространство стало таким же естественным и привычным, как города, школы, парки и дворы для предыдущих поколений. Автор в своей педагогической практике неоднократно сталкивался с ситуацией, когда современные студенты-сценаристы, получив творческое задание подготовить альманах короткометражных фильмов, посвященный проблемам молодых, рабочее название «Истории нашего двора» предлагали заменить на «Истории нашего чата».

Современные подростки проводят в смартфонах в среднем по шесть-восемь часов в день. Данные МТС за 2025 год свидетельствуют, что 40% детей в возрасте от одиннадцати до четырнадцати лет находятся в интернете до десяти часов в день. Опрос «Лаборатории Касперского» в две тысячи двадцать первом году показал, что двадцать семь процентов школьников тратили на гаджеты всё свободное время, то есть до двадцати часов в день¹.

Аксиоматично, что постоянное пребывание в виртуальном мире оказывает разрушительное воздействие на нервную систему и психику. Согласно результатам национального опроса по вопросам психического здоровья,

¹ Лаборатория Касперского. URL: https://kids.kaspersky.ru/article/issledovanie_vzroslye_i_deti_v_internete_cifrovye_privychki

проведенному в США, было выявлено увеличение зарегистрированных случаев депрессивных эпизодов среди девочек на 145% по сравнению с 2012 годом. У мальчиков за тот же период количество зарегистрированных случаев депрессивных эпизодов увеличилось на 161%. У студентов колледжей на 134% возрос уровень тревожности, на 106% – уровень депрессии, на 72% – уровень СДВГ и на 57% возросло количество диагнозов биполярного расстройства [12, с. 27]. В связи с этим американский социальный психолог Джонатан Дэвид Хайдт предложил определение «Тревожное поколение» [12].

Исследователь выделяет ряд основных последствий периода взросления, проведенного в онлайн пространстве. Прежде всего это социальная депривация. Живое общение со сверстниками сокращается до дежурного общения или, что еще хуже, превращается в совместное погружение в цифровую среду. В настоящее время часто можно увидеть, как влюбленные юноша и девушка сидят, прижавшись друг к другу, при этом каждый одновременно смотрит в свой телефон. Однако для адекватного формирования личности кардинально важно находиться в социальной среде, что способствует приобретению навыков коммуникации, умению решать конфликты и в целом работать в команде.

Характеризуя особенности социализации в «реальном мире», исследователь выделяет отношения и социальные взаимодействия, развивавшиеся на протяжении миллионов лет и обладающие четырьмя характерными чертами:

- 1) телесность; для общения требуется тело, при этом человек находится в близости от других людей, реагируя на них как осознанно, так и на подсознательном уровне
- 2) синхронность; обмен информацией происходит одновременно в порядке, на который указывают косвенные сигналы, регулирующие поведение участников коммуникации;
- 3) личностность; общение в основном осуществляется один на один или в небольших группах, при этом в определенный момент времени происходит только одно взаимодействие;
- 4) группы, в которых осуществляется общение, обладают высоким порогом входа и выхода, что мотивирует людей вкладываться в отношения и разрешать разногласия [12, с. 34–35].

«Виртуальный мир», напротив, основывается на отношениях и взаимодействиях, которые развивались на протяжении последних десятилетий. Исследователь выделяет четыре их основные черты.

1. Бестелесность. Тело не требуется, достаточно языка. В общении может участвовать искусственный интеллект (ИИ).
2. Асинхронность. Взаимодействие происходит через текстовые сообщения и комментарии. (Видеозвонки – исключение; они синхронны.)

3. Значительная часть коммуникации адресована потенциально огромной аудитории, то есть происходит по принципу «один ко многим». Несколько взаимодействий могут протекать параллельно.
4. Коммуникативные группы обладают низкой планкой входа и выхода, что позволяет участникам блокировать друг друга и уходить, когда они недовольны. Такие группы часто недолговечны, а отношения поверхностны [12, с. 45–53].

Очень важным негативным следствием цифровой жизни стало нарушение сна. Медиками давно доказано, что привычное использование смартфонов перед сном приводит к различным нарушениям, влияет на эмоциональное состояние и повышает общий уровень тревожности.

В процессе профессиональной подготовки будущих кинематографистов, осуществляемой автором статьи, во многом определяющей становится ещё одна особенность «поколения снежинок» – клиповое мышление или фрагментация внимания. Алгоритмы соцсетей устроены таким образом, что пользователь вынужден постоянно переключаться с одного сообщения на другое, перескакивать с картинки на картинку или смотреть рилсы (формат коротких вертикальных видео – длительностью от 15 до 90 секунд). Вследствие этого практически все современные студенты, о чём свидетельствует непосредственный педагогический опыт автора, в большей или меньшей степени имеют проблемы с долговременной концентрацией, им очень трудно удерживать внимание на какой-то одной задаче, книге или фильме. В итоге складывается почти абсурдная ситуация: молодые люди, стремящиеся реализовать себя в кинематографе, органически неспособны воспринимать многие классические кинопроизведения, например, «Однажды на диком Западе» Серджио Леоне или фильмы А. Тарковского.

В процессе работы с молодыми студентами-кинематографистами бросается в глаза ещё одна основополагающая черта их поколения – разрыв смысловой преемственности устойчивых выражений, шуток и цитат, сформированных под влиянием массовой культуры. Это обусловлено, с одной стороны, взрывным развитием индустрии развлечений и одновременно связано со спецификой соцсетей, для которых характерно то, что Витгенштейн называл «языковой игрой».

Суть понятия «языковая игра» заключается в том, что значение слова определяется его употреблением. У слова нет какого-то фиксированного, неизменного, глубинного значения. «Значение слова – это его употребление в языке». Слово «работает» только в рамках определённой практики. Называя разные способы употребления языка «играми», Витгенштейн подчеркивает, что язык – это не статичная система знаков, а активная человеческая деятельность, подчиненная правилам и происходящая в конкретном контексте. Как в любой игре, здесь есть правила, участники и цель [7, с. 23–24].

Мемы, сленговые выражения, описывающие новые гендерные и социальные отношения, становятся пространством языковой игры, отделяющей зумеров от всех остальных. Справедливости ради стоит признать, что молодежный сленг не является уникальной особенностью «снежинок». Своеобразие возникает вследствие создаваемой социальными сетями уникальной возможности для скорости и широты его распространения.

В физиологии используется понятие «порог чувствительности». Это минимально необходимая сила раздражителя (света, звука, запаха), способная вызвать реакцию, ощущение или впечатление. Если сила стимулирующего воздействия ниже порога, то живое существо его не замечает; при повышении интенсивности стимулирования появляется реакция, ощущение или впечатление, то есть эмоциональный ответ. Но при неоднократном воздействии возбудителя порог чувствительности неуклонно повышается, то есть для возникновения физиологической реакции надо постоянно повышать интенсивность раздражения [4, с. 53–54]. Современные молодые люди живут в тотальном потоке аудио-визуальных стимулов, поэтому их психика приспосабливается к лавированию в потоке информации, учится «скролить» (прокручивать) сеть. Клиповое мышление объективно является адаптивной реакцией психики, вынужденной существовать в непрерывном потоке информации.

Постоянное пребывание в онлайн мире приводит к прямой зависимости. Джонатан Хайт справедливо сравнивает это с радиацией [12, с. 10]. Разного рода приложения, социальные сети и другие объекты цифровой среды устроены таким образом, чтобы вызывать у пользователя дофаминовую реакцию. Бесконечная лента новостей, лайки, «колокольчики», комментарии создают эффект «дофаминовой иглы» [12, с. 156]. Одновременно с этим формируется неадекватная картина мира, искажаются ценностные ориентации: «У Влада А4 (Владислав Бумага) 92 миллиона подписчиков, у Ольги Бузовой 24,4 миллиона. А чего добились ты?».

Цифровая среда агрессивно навязывает внешние и внутренние стандарты, несоответствие которым карается посредством «культуры отмены» (осуждение за слова), а также – виртуальной травли, так называемого кибербуллинга. Отмечено, что давление, связанное с коллективным одобрением и стандартами внешнего вида, оказывает наиболее разрушительное влияние на девочек [1, с. 36].

Также социальные сети формируют гедонистическое отношение к жизни, сопровождающееся выработкой отрицательной коннотации для описания проявлений любых трудностей или дискомфортных состояний, связанных с их преодолением. Одновременно задается неестественный рекламный стандарт жизни, в сравнении с которым обычная и часто неустроенная жизнь в современной семье усиливает чувство неудовлетворенности собой и повышает тревожность.

В начале статьи отмечалось, что представителей рассматриваемого поколения язвительно определяют как «снежинок». Здесь подразумевается прежде всего чрезмерная чувствительность и эмоциональная ранимость. Снежинка нечто легкое и неустойчивое. Жизнь в онлайн пространстве меняет в том числе сенсорный опыт. Доказано, что после долгого прослушивания музыки в наушниках резкие шумы в толпе или в общественном транспорте могут ощущаться острее. У зумеров-«снежинок» ношение наушников превратилось в привычку, стало своего рода символом.

В результате зумеры в целом чаще обращают внимание на то, что раньше могло игнорироваться, и активнее заявляют о своих потребностях избегать перегрузок. С этим же связана и подчеркнуто преувеличенная эмоциональность в оценках и моделях поведения. Также современные родители традиционно более остро реагируют на сигналы тревоги и дискомфорта у детей, чем раньше. Это формирует у ребёнка устойчивое чувство безопасности, одновременно снижая способность «переживать» разного рода трудности самостоятельно, воспитывая низкую стрессоустойчивость. Психолог Мария Заречнева объективно отметила: «Такие люди воспринимают падение ложки так, будто у них упал дом» [3].

Необходимо учитывать, что не все представители рассматриваемого поколения здесь идентичны. У кого-то из них чувствительность действительно более высокая, чем у других возрастных групп, а у кого-то она находится в пределах нормы. При этом повышенная чувствительность далеко не всегда означает изъясн или слабость. Её можно трактовать как своего рода адаптивную реакцию.

Следствием обостренной ранимости и гиперчувствительности становятся трудности с контролем эмоций. «Снежинкам» нередко бывает сложно корректно выразить нужную эмоцию или сдержаться в конфликтной ситуации. Они часто заостряют внимание на своих слабостях, а не на реальных возможностях. Это приводит к уже упоминавшейся повышенной тревожности.

В значительной степени благодаря всему отмеченному сформировался феномен хикикомори (в дословном переводе с японского языка «нахождение в уединении»). Хикки – японский термин, обозначающий людей, отказывающихся от социальной жизни, предпочитающих ей затворничество. Очень часто они не имеют работы и живут на иждивении родственников. «Хикикомори» распространены не только в Японии, но и во многих других странах мира, в том числе в странах Восточной Азии. Нечто подобное достаточно распространено и среди юных россиян.

В 1998 году вышла книга психиатра Тамаки Сайто «Социальное затворничество: бесконечная юность». Автор обыгрывает термин «социальное затворничество», используемый в классификации психических расстройств Американской психиатрической ассоциации, рассматривающийся как симптом ряда психических расстройств. Т. Сайто предложил рассматривать «социальное затворничество» как отдельное явление [7, с. 24].

Очень часто зумеры отдают предпочтение стабильной, предсказуемой жизни с минимумом активности и социальных взаимодействий, отвергают рискованные стратегии. Вследствие этого сформировался термин «пассивное поколение», являющийся в большей степени публицистическим. Таким образом характеризуются люди, демонстрирующие сниженную социальную и экономическую активность. Они не учатся, не работают и не стремятся к этому. В научной и аналитической среде для этого феномена обычно применяется аббревиатура NEET (от англ. Not in Education, Employment or Training – «не учится, не работает, не проходит профессиональное обучение») [5, с. 149–150].

В русскоязычной среде этот феномен также определяется как «поколение ни-ни». Одним из выражений их стиля жизни является понятие «кризис двадцатилетнего возраста». Этот конфликт возникает в сознании молодого человека, который знает из опыта предыдущих поколений, что в его возрасте надо выбирать будущее и стремиться к нему, но при этом он не знает, что ему нужно, а если и знает, то не хочет прилагать особых усилий для достижения цели.

Основной причиной описанного тоже является развитие цифровых технологий. Они позволяют учиться, зарабатывать и тратить деньги, а также общаться и развлекаться, не выходя из дома. Вся активность сместилась в онлайн, и те представители молодёжи, у которых и так были сложности с коммуникацией, еще больше отгородились от мира.

Современная система образования, в том числе и высшего профессионального, столкнулась с необходимостью адаптации к новому типу обучающихся. В сложившихся условиях традиционные модели педагогической коммуникации обнаруживают свою неэффективность и даже негативное влияние, поэтому возникает необходимость переосмысления общепринятых подходов к взаимодействию в системе «учитель – ученик» [2, с. 40].

Одной из главных характеристик рассматриваемого нами поколения является потребность в признании их исключительности, что по-особому актуально для будущих представителей творческих профессий, профессиональную подготовку которых осуществляет автор статьи. В педагогическом дискурсе это выражается требованием гиперперсонализированного подхода. Суть его в том, чтобы создать как можно более гибкую и насыщенную среду, где учащийся будет самостоятельным архитектором своего учебного процесса с максимально широким спектром возможностей.

Кардинально важным становится самостоятельное целеполагание, позволяющее обучающемуся самому формулировать учебные цели – от краткосрочных до связанных с будущей профессией или хобби. Благодаря предоставлению в процессе обучения свободного выбора, обучающийся самостоятельно принимает решение относительно формата (индивидуально или в группе) работы, заданий (задачи, кейсы, проекты), способов выполнения и проверки.

Необходимо уделять внимание управлению темпом и ритмом. Обучающийся может двигаться в своём темпе, максимально сосредотачиваясь на сложных темах или, наоборот, ускоряться, если материал хорошо знаком. Для управления данным процессом педагогу следует осуществлять периодическую диагностику. В начале обучения собираются основополагающие данные: уровень знаний, восприятие стилей обучения, интересы, сильные и слабые стороны. На их основе строится детальный профиль, который становится основой для всей дальнейшей работы. Необходимы постоянная рефлексия и обратная связь. Обучающийся регулярно анализирует свой прогресс, а педагог или цифровая система дают своевременные подсказки и корректируют траекторию [11, с. 52].

Приведенные ранее данные свидетельствуют о том, что современная педагогическая коммуникация объективно невозможна без обеспечения для обучающегося эмоционального комфорта. Любая форма негативной обратной связи воспринимается представителями рассматриваемого нами поколения как личностная деструкция. Вследствие этого педагог во многих случаях вынужден трансформировать критику в коучинговый диалог, где акцент делается на потенциале развития, а не на фиксации ошибки.

Другой особенностью современного педагогического подхода является смена векторов авторитетности. Если для предыдущих поколений статус педагога был априорным, то авторитет у современных молодых людей в большинстве случаев возможно заслужить через эмпатию и экспертность. Коммуникация выстраивается по принципу партнерства. Педагог выступает не как транслятор знаний, а как навигатор и модератор смыслов. Но при этом возникает противоречие: высокая потребность в поддержке соседствует с низким уровнем самостоятельности в разрешении конфликтов. Данная дилемма требует от педагога развития у учащихся коммуникативных навыков и эмоционального интеллекта, формирующихся в процессе учебного взаимодействия.

Традиционные авторитарные модели в сложившихся условиях становятся неэффективными, а порой и откровенно деструктивными. Например, субъект-объектная модель, в рамках которой учитель – источник знаний, а ученик – пассивный реципиент, объективно неприемлема при работе с большинством «снежинок».

Как было отмечено в начале статьи, термин «зумер» (поколение Z), используемый для определения рассматриваемого нами поколения, был сформулирован американскими исследованиями Уильямом Штраусом и Нилом Хау. У. Штраус и Н. Хау прямо указывают на необходимость перехода к партнёрским и фасилитативным моделям, в рамках которых педагог выступает как проводник, помогающий ученику самостоятельно конструировать знания [6, с. 293].

Фасилитативная модель – это подход, при котором педагог не передает знания, а создает условия, в которых ученик самостоятельно их добывает, развивая навыки и ответственность за обучение. Наставник утрачивает статус источника истины, выступает в качестве некоего проводника, помогающего ученику раскрыть собственный потенциал. Само слово «фасилитация» происходит от английского *facilitate* – «облегчать», «помогать». Суть подхода заключается в смещении фокуса педагогической коммуникации с преподавателя на процесс взаимодействия и самоорганизации участников. Эта модель базируется на принципах гуманистической психологии, в частности на идеях основателя этого направления американского психолога и психотерапевта Карла Роджерса. основополагающими принципами становятся доверие и эмпатия [2, с. 42]. Педагог относится к ученикам с безусловным принятием и уважением, создает атмосферу безопасности, где каждый чувствует, что его мнение будет услышано. Кроме этого, важно подчеркивать равенство всех участников педагогического процесса. Не должно быть жесткой иерархии в ее классической трактовке, мнение каждого из участников процесса имеет право на существование, независимо от его статуса. Приоритетной становится ориентация на собственно процесс, а не только на результат.

В рамках такого рода занятий участники после выполнения определенных задач совместно анализируют полученный опыт, что помогает им учиться на ошибках и планировать дальнейшее развитие. На практике это может выглядеть следующим образом. Вместо традиционной лекции педагог организует групповую работу: дискуссии, проектная деятельность, мозговые штурмы. Он не даёт готовых ответов, а модерировует процесс обучения и помогает группе сформулировать проблему, выстроить план, обменяться идеями и прийти к совместному решению. Отметим, что это достаточно близко атмосфере классической творческой мастерской, в которой автор статьи получил профессиональную подготовку.

Основная задача педагога-фасилитатора – модерировать процесс, поддерживать динамику, снимать трудности и барьеры в групповом диалоге, стимулировать и направлять интеллектуальную деятельности, не навязывая при этом своё мнение. Конечная цель – выработка у учеников внутренней мотивации к самостоятельному обучению и формирование способности самим решать поставленные задачи.

Примечательно, что в последних исследованиях по деонтологии в медицине (наука об отношениях врача и пациента) также обосновывается необходимость отхода от патерналистских моделей в пользу партнерских отношений [9, с. 131]. Можно утверждать, что это объективный процесс развития общественных отношений, существенную роль в котором играет широкое распространение и доступность любой информации. Таким образом, хочется этого или нет, позиция профессионального авторитета, вещающего с недоступного простому смертному пьедестала, уходит в прошлое. Образно говоря, на смену гуру приходят коучи.

Острая потребность в эмоциональной безопасности у «снежинок» приводит к тому, что критика воспринимается не как инструмент развития, а как угроза самооценке. Поэтому педагогическая стратегия должна включать смягчение обратной связи, по типу: позитив – стадия роста – позитив.

При этом необходимо делать акцент на конкретных результатах работы студентов, а не на их личностных качествах. В качестве примера можно привести принятую в профессиональной кинематографической среде модель оценки чужой творческой работы: сначала похвалить ее сильные стороны, а уже потом указать на отдельные недостатки.

Не менее важными особенностями фасилитативного подхода являются диалогичность и рефлексия. Вместо монолога педагога – дискуссии, дебаты, разбор этических дилемм, поочередные доклады или выступления учащихся на различные профессиональные темы. При этом кардинально важно подчёркивать, что обучающиеся имеют право на свою точку зрения, даже если она противоречит преподавательской.

Чрезвычайно эффективным является метод «круглого стола» с ротацией ролей (модератор, критик, резюмирующий), чтобы каждый почувствовал свою значимость. При оценке работы использовать комментарии такого типа: «Я вижу, что вы старались, но здесь можно сделать лучше...» вместо сухого «Вы ошиблись здесь и здесь» [8, с. 55].

Педагогическая коммуникация с «поколением снежинок» требует смещения фокуса с передачи знаний на создание условий для их осмысленного усвоения. Ключевыми принципами становятся эмпатия, технологичность и персонализация. При этом важно сохранять академическую строгость, сочетая её с эмоциональной поддержкой. Наряду с этим важно сопровождать эту вольницу необходимой требовательностью для поддержания дисциплины и стимуляции самостоятельной работы с помощью классических дисциплинарных методов и средств.

По характеру отношений педагог и ученик выступают как равноправные субъекты, объединенные общей целью, что характеризуется доверием, взаимной поддержкой, совместным планированием деятельности. Равенство позиций, уважительный обмен мнениями помогает лучше понять ученика, найти общий язык, выработать совместные решения. Доминирование одной стороны, игнорирование инициативы и чувств другой часто ведет к конфликтам и подавлению творческого потенциала.

Приведенную концепцию педагогической коммуникации можно охарактеризовать в том числе как чрезмерно либеральную, потакающую индивидуализму, нарушающую адекватную субординацию. Однако, как неоднократно отмечалось в тексте статьи, именно такая модель является наиболее оптимальной для работы с большинством современной молодёжи, прежде всего с будущими представителями творческих профессий. Об этом свидетельствует в том числе непосредственный педагогический опыт автора.

Список литературы

1. *Девяткин С., Каминская Т.* «Общество спектакля» в XXI веке, или О чём умолчал Ги Дебор // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований. 2025. № 3 (12). С. 19–48.
2. *Джабраилова Л., Эльбиева Л., Демельханова З.* Понятие, принципы и формы субъектного взаимодействия педагога и обучающегося // Журнал прикладных исследований. 2022. № 1. Т. 9. С. 39–44.
3. *Заречнева М.* Поколение «снежинок». URL: https://www.maximonline.ru/longreads/get-smart/_article/new-generation/
4. *Зерчанинова Е. И., Евдокимов В. В.* Физиология возбудимых тканей: учебное пособие по нормальной физиологии. Екатеринбург: УГМУ, 2015. 91 с.
5. *Зудина А. А.* Не работают и не учатся: молодежь NEET на рынке труда в России // Мир России. 2019. Т. 28. № 1. С. 140–160.
6. *Исаева М.* Поколения кризиса и подъема в теории В. Штрауса и Н. Хоу // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 3. С. 290–295.
7. *Котлярова В. В., Руденко А. М., Куцова Э. Л.* Философский анализ концепции «языковых игр» Л. Витгенштейна в контексте культуры // Гуманитарные и социальные науки. 2017. № 1. С. 20–28.
8. *Митина Л. М.* Психология профессионально-карьерного развития личности: монография. Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2019. С. 30–57.
9. *Прихода И. В., Рыбальченко А. А.* Основы медицинской этики и деонтологии // Педагогика, психология и медико-биологические проблемы физического воспитания и спорта. 2009. № 8. С. 130–132.
10. *Снайдер М.* Мы вырастили поколение слабаков. URL: <https://culturolog.ru/content/view/3266/64/>
11. *Федотенко И. Л., Тарантей Л. М.* Профессиональное и личностное самоопределение студентов в образовательной среде университета в контексте потенциальных рисков // Личностно профессиональное и карьерное развитие: актуальные исследования и форсайт-проекты: сборник статей XIV Международной научно-практической конференции. Москва: Перо, 2018. С. 52–57.
12. *Хайдт Д.* Тревожное поколение. Как Великое подключение детства вызывает эпидемию душевных болезней. Москва: АСТ, 2025. 432 с.
13. *Штраус У., Хау Н.* Поколения: История будущего Америки. URL: https://books.google.ru/books?id=FTGY-uoCCCoC&redir_esc=y

ПРАКТИКА ФОРМИРОВАНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ЗРЕЛОСТИ СТУДЕНТОВ В КУЛЬТУРОСООБРАЗНОЙ СРЕДЕ ВУЗА

УДК 378.1

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-189-203>

Екатерина Николаевна ЗУБКОВА,

преподаватель кафедры управления и экономики культуры,
Московский государственный институт культуры,
Московская область, Химки, Российская Федерация,
e-mail: ekaterina_grigoreva_94@mail.ru

Аннотация. В статье культуросообразная среда вуза представлена как совокупность социальных, культурных, организационных и пространственных условий, в которых осуществляется образовательная, научная и воспитательная деятельность студентов. Уточнена сущность, структура и функции культуросообразной среды вуза применительно к задачам формирования личности студента, дано определение понятию «социальная зрелость». Представлен практический опыт деятельности студенческого туристического клуба «АртТур» Московского государственного института культуры по формированию социальной зрелости студентов. Раскрыты цели, задачи, организационные механизмы, традиции клуба, а также конкретные форматы выездных мероприятий (экскурсии, гуманитарные миссии, конкурсы), доказавшие свою эффективность в формировании ценностного отношения к культурному наследию.

Ключевые слова: культуросообразная среда вуза, социальная зрелость, студенты, туристический клуб, традиции.

Для цитирования: Зубкова Е. Н. Практика формирования социальной зрелости студентов в культуросообразной среде вуза // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 189–203. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-189-203>

THE PRACTICE OF DEVELOPING STUDENTS' SOCIAL MATURITY IN A CULTURALLY CONFORMING UNIVERSITY ENVIRONMENT

Ekaterina N. Zubkova,

Lecturer at the Department of Management
and Economics of Culture,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: ekaterina_grigoreva_94@mail.ru

Abstract. This article presents the culturally appropriate environment of a university as a set of social, cultural, organizational, and spatial conditions in which students engage

in educational, scientific, and developmental activities. The essence, structure, and functions of the culturally appropriate environment of a university are clarified in relation to the development of student personality, and the concept of "social maturity" is defined. This article presents the practical experience of the ArtTour student tourism club at the Moscow State Institute of Culture in fostering students' social maturity. The goals, objectives, organizational mechanisms, and traditions of the club are discussed, as well as specific formats of off-site events (excursions, humanitarian missions, competitions) that have proven effective in fostering a value-based attitude toward cultural heritage.

Keywords: culturally appropriate environment of a university, social maturity, students, tourism club, traditions.

For citation: Zubkova E. N. The Practice of Developing Students' Social Maturity in a Culturally Conforming University Environment. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 189–203. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-189-203>

Современный этап развития российского высшего образования характеризуется переориентацией с узкопрофессиональной подготовки на формирование личности выпускника, способного к ответственной, автономной и осмысленной жизнедеятельности в условиях социальной неопределенности. Государственные образовательные стандарты и стратегические документы в области молодежной политики фиксируют запрос на воспитание социально зрелого специалиста, обладающего активной гражданской позицией, развитой рефлексией, умением принимать решения и нести за них ответственность. Однако традиционный образовательный процесс не всегда в полной мере обеспечивает становление этих качеств, поскольку акцентирует когнитивный компонент. В этой связи возрастает роль культуросообразной среды вуза, которая создает уникальную атмосферу для проживания студентом разнообразных социальных ролей, развития коммуникативных и организаторских способностей, ценностно-смыслового самоопределения. Проблема заключается в противоречии между объективной потребностью общества в социально зрелых выпускниках и недостаточной теоретико-методологической разработанностью педагогических механизмов формирования этой интегральной характеристики личности именно средствами социально-культурной деятельности.

Анализ научной литературы показывает, что проблема социальной зрелости находится на стыке педагогики, психологии и социологии. Педагогика социальной среды как отрасль социальной педагогики раскрыта в монографии А. В. Иванова [9]. Психолого-педагогические подходы к понятию «социальная зрелость личности» в зарубежной и отечественной науке представлены в исследовании Л. А. Калашникова и Е. А. Костиной [11]. Рудь М. В., Лошакова М. С. подробно останавливаются на формировании социально-гражданской зрелости студентов педагогических вузов в условиях современной геополитической ситуации [17]. Концепция развития

социальной зрелости обучающихся профессиональной образовательной организации раскрыта в статье Н. В. Семеновой [18]. Нравственный аспект социальной зрелости студентов вуза рассматривается в монографическом исследовании А. Л. Солдатченко [19]. Критерии и показатели социальной зрелости личности представлены в статье Г. С. Сухобской [21].

Педагогический потенциал культуросообразной среды в воспитании студентов анализировали Антипова Е. И., Литвак Р. А. [2], Артюхина, А. И. [3], Белозерцев, Е. П. [4], Войко Р. А. [5], Гатальский В. Д. [6], Гончарова Ю. А. [8], Иванова Г. П. [10], Карпухина А. А. [12], Крыжановская Е. С. [14] и другие. Однако, несмотря на значительное количество работ, целостное исследование, рассматривающее культуросообразную среду вуза как системообразующий фактор целенаправленного формирования социальной зрелости студентов, отсутствует. Не раскрыты механизмы перевода внешних средовых воздействий во внутренние качества личности (социализации в индивидуализацию), не разработаны критериально-уровневые диагностики этого процесса в условиях вузовской досуговой активности.

Культуросообразная среда вуза представляет собой совокупность социальных, культурных, организационных и пространственных условий, в которых осуществляется образовательная, научная и воспитательная деятельность студентов. В рамках высшего образования данная среда выступает не только как внешний контекст обучения, но и как активный фактор личностного развития, определяющий особенности межличностного взаимодействия, характер усвоения норм академического сообщества и становления системы ценностных ориентаций обучающихся.

В педагогической литературе культуросообразная среда рассматривается как многоуровневая система, включающая нормы, традиции, ценности, формы коммуникации, способы организации совместной деятельности, а также материально-пространственные и информационные ресурсы образовательной организации. Ее специфика состоит в том, что она объединяет социальное содержание отношений и культурные способы их организации. Именно поэтому культуросообразная среда вуза оказывает существенное влияние на процессы социализации студентов, развитие их ответственности, самостоятельности, коммуникативной компетентности и способности к конструктивному взаимодействию.

С педагогической точки зрения культуросообразная среда вуза создает условия, в которых студент осваивает социальные роли, вырабатывает навыки саморегуляции, учится соотносить собственные интересы с требованиями группы и общества, а также приобретает опыт включенности в различные формы совместной деятельности [11]. В этом смысле среда вуза выступает пространством становления социальной зрелости, поскольку именно в ней формируются такие качества, как ответственность за собственные действия, способность к принятию решений, автономность, устойчивость

к социальным трудностям и готовность к выполнению общественно значимых функций.

Сущность культуросообразной среды вуза заключается в ее интегративном характере. Она объединяет образовательные, воспитательные, коммуникативные и культурные компоненты, создавая целостное пространство развития личности студента. В отличие от узко понимаемой учебной среды, культуросообразная среда не ограничивается только процессом передачи знаний. Она включает в себя весь комплекс отношений, возникающих в вузе, между студентами, преподавателями, администрацией, студенческими объединениями и внешними социальными институтами.

Для понимания сущности культуросообразной среды важно учитывать, что она обладает не только объективными характеристиками, но и субъективным измерением. С одной стороны, это формально заданные условия: структура образовательной организации, правила внутреннего распорядка, система ценностей вуза, традиции, формы внеучебной деятельности. С другой стороны, это то, как студенты воспринимают, переживают и интерпретируют данную среду, какие эмоциональные и поведенческие реакции она у них вызывает. Следовательно, культуросообразная среда существует как реальное пространство деятельности и как психологически значимый контекст, в котором формируется отношение студента к самому себе, к другим людям и к будущей профессиональной роли.

Особое значение имеет то обстоятельство, что в вузе студент оказывается в ситуации расширения социального опыта. Если в школе его деятельность преимущественно регламентирована, то в высшем учебном заведении возрастает доля самостоятельности, инициативы и личной ответственности. Это означает, что культуросообразная среда вуза должна не только предъявлять требования, но и предоставлять возможности выбора, самореализации и активного участия в жизни академического сообщества. Именно такое сочетание требований и возможностей способствует развитию социальной зрелости.

Культуросообразная среда вуза выполняет ряд значимых функций, обеспечивающих не только образовательный процесс, но и личностное становление студента. Прежде всего, следует выделить *социализирующую функцию*. Она заключается в том, что среда способствует усвоению студентами социальных норм, правил поведения, ролевых моделей и способов взаимодействия, необходимых для жизни в профессиональном гражданском сообществе. В процессе включения в университетскую жизнь студент осваивает нормы ответственности, дисциплины, уважения к другим, сотрудничества и взаимопомощи.

Важное значение имеет *ценностно-ориентирующая функция*. Культуросообразная среда вуза формирует у студентов систему ценностей, связанных с образованием, профессионализмом, научной честностью,

культурой диалога и общественной ответственностью. Через участие в образовательных и воспитательных практиках студент не только получает знания, но и выстраивает собственную иерархию жизненных приоритетов. Это особенно важно для развития социальной зрелости, поскольку зрелая личность опирается на устойчивые внутренние ориентиры.

Следующая функция – *интегративная*. Она проявляется в объединении студентов и преподавателей в единое академическое сообщество, в формировании чувства принадлежности к вузу и сопричастности к общим целям. Интеграция усиливает устойчивость студента в образовательной среде, снижает переживание отчуждения, способствует адаптации и расширяет возможности для социального взаимодействия. При наличии выраженной интегративной функции у студентов повышается уровень доверия к среде и готовность участвовать в ее жизни.

Не менее значима и *развивающая функция*. Она выражается в создании условий для личного роста, самоопределения, раскрытии и развития самостоятельности. Через учебную деятельность, научную работу, проектные формы обучения, общественные и культурные мероприятия студент получает опыт принятия решений, планирования, ответственности и преодоления трудностей. В совокупности это способствует формированию зрелого отношения к себе и к социальной реальности.

Культуросообразная среда выполняет также *регулятивную функцию*. Она задает нормы, правила и стандарты поведения, благодаря которым обеспечивается порядок и предсказуемость взаимодействий. Регуляция необходима для поддержания дисциплины, академической добросовестности и уважения к правам участников образовательного процесса. В то же время эффективная регуляция не должна подавлять студента; напротив, она должна сочетаться с предоставлением пространства для выбора и ответственности.

Кроме того, среде вуза присуща *коммуникативная функция*. Она обеспечивает постоянный обмен информацией, идеями, оценками и эмоциональными состояниями между участниками образовательного процесса. Коммуникативная насыщенность среды способствует развитию навыков диалога, слушания, аргументации и конструктивного разрешения разногласий.

Исследование культуросообразной среды вуза является важным направлением педагогической науки, позволяющим глубже понять условия и механизмы развития социальной зрелости студентов.

Рассмотрим понятие «социальная зрелость». В научной литературе социальная зрелость рассматривается как интегративное качество личности, выражающее степень освоения человеком социальных норм, ценностей, ролей и способов ответственного поведения в обществе. В отличие от формального понимания как возрастного состояния, социальная зрелость фиксирует не только достижение определенного этапа онтогенеза,

но и сформированность внутренней готовности личности к самостоятельной, осознанной и общественно значимой деятельности. В этом смысле социальная зрелость выступает как результат длительного процесса социализации, в ходе которого человек не просто усваивает внешний социальный опыт, но и преобразует его в собственную систему смыслов, установок и поведенческих стратегий [11].

В отечественной психолого-педагогической литературе проблема зрелости личности получила разработку в трудах Б. Г. Ананьева, который рассматривал юношеский и студенческий возраст как период интенсивного личностного и социального развития, связанный с формированием мировоззрения, самосознания и устойчивых жизненных ориентиров. Исследования Б. Г. Ананьева позволяют утверждать, что студенческий возраст является сенситивным этапом становления зрелости, поскольку именно в этот период молодой человек входит в новую систему отношений, расширяет социальный опыт и начинает осознавать себя не только как обучающегося, но и как будущего профессионала и субъекта общественной жизни. Таким образом, студенчество следует рассматривать не просто как этап получения образования, а как важный период становления социальной субъектности личности [1].

Существенный вклад в разработку данного вопроса внесла Г. С. Сухобская. В её исследованиях социальная зрелость связывается с развитием самосознания, рефлексии, ценностно-смысловой сферы и способностью личности к осознанному выбору, основанному на внутренней ответственности. Г. С. Сухобская подчеркивает, что «зрелость социально-педагогического развития человека проявляется в устойчивости поведения, согласованности личностных черт и ценностных ориентаций, а также в способности адекватно воспринимать себя и других людей. В таком понимании социальная зрелость выступает как качественно более высокий уровень личностного развития, который предполагает не только усвоение общественных норм, но и способность действовать в соответствии с ними в условиях разнообразных жизненных ситуаций» [21]. В таком понимании социальная зрелость выступает как качественно более высокий уровень личностного развития.

Значимым для теоретического осмысления социальной зрелости является подход И. С. Кона, который определял зрелую личность как человека, активно владеющего своим окружением, обладающего устойчивым единством личностных черт и ценностных ориентаций, а также способного правильно воспринимать других людей и самого себя [13]. Данное определение позволяет выделить важнейшие признаки социальной зрелости: целостность личности, предсказуемость поведения, ценностную устойчивость и развитую способность к социальному взаимодействию. Для студента эти признаки имеют особое значение, поскольку именно в процессе обучения в вузе он постоянно включается в новые формы общения, совместной

работы, академической и внеучебной деятельности, где требуется умение регулировать собственное поведение и учитывать позиции других участников взаимодействия [13].

Исследователи подчеркивают, что возраст с 16–17 до 21–23 лет характеризуется усилением рефлексии, стремлением к самостоятельности, поиском жизненного смысла и осмыслением будущей профессиональной роли [15; 16]. Студент не только осваивает учебные дисциплины, но и включается в систему социальных отношений, где он должен проявлять инициативу, нести ответственность за принятые решения и выстраивать продуктивное сотрудничество с преподавателями и сверстниками. Именно поэтому высшая школа является не только институтом профессиональной подготовки, но и пространством социализации, в котором закладываются основы гражданской, нравственной и профессиональной зрелости личности [20].

Социальная зрелость студента тесно связана с его способностью к саморегуляции и ответственности. Ответственность в данном случае понимается не как формальное выполнение обязанностей, а как внутреннее принятие человеком последствий своих поступков и готовность действовать в соответствии с ценностными и социальными требованиями. Саморегуляция предполагает умение ставить цели, планировать деятельность, контролировать эмоциональные реакции и корректировать поведение в зависимости от ситуации. Для студенческого возраста эти качества особенно значимы, так как учебная деятельность в вузе предполагает возрастающую долю самостоятельной работы, необходимость распределения времени, выполнения сложных задач и принятия решений в условиях повышенной неопределенности. Следовательно, развитие социальной зрелости напрямую связано с развитием субъектной позиции студента.

Не менее важным показателем социальной зрелости является коммуникативная культура личности. Студент с развитой социальной зрелостью способен к диалогу, сотрудничеству, уважению иной точки зрения и конструктивному разрешению конфликтов. В условиях современной образовательной среды это качество приобретает особую ценность, поскольку обучение все чаще строится на основе групповых форм работ, проектной деятельности, дискуссий и совместных исследовательских практик. Коммуникативная зрелость включает в себя эмпатию, толерантность, способность к социальному принятию и готовность учитывать интересы других людей. Именно через развитие общения личность усваивает опыт кооперации, взаимной поддержки и социальной ответственности, что делает данный компонент неотъемлемой частью общей социальной зрелости.

Существенное место в структуре социальной зрелости занимает ценностно-смысловая сфера. Современные авторы подчеркивают, что «...социальная зрелость личности проявляется в ценностях, целях, жизненных смыслах и отношении к целям развития общества и цивилизации» [18].

Для студента это означает способность не только ориентироваться на собственные интересы, но и осмыслять свою деятельность в более широком и культурном контексте. Зрелая личность обладает внутренней иерархией ценностей, позволяющей ей определять приоритеты, принимать морально обоснованные решения и соотносить личные стремления с общественным благом. В связи с этим в научной литературе социальная зрелость нередко рассматривается как форма нравственной и гражданской позиции, обеспечивающей гармонизацию индивидуального и общественного начал в личности [7].

Педагогический аспект проблемы заключается в том, что социальная зрелость может и должна целенаправленно формироваться в образовательном процессе. Вуз создает условия для развития социальной зрелости через учебную, исследовательскую, проектную, волонтерскую и организационную деятельность студентов. Участие в студенческом самоуправлении, профессиональных конкурсах, социальных проектах, научных обществах способствует развитию инициативности, самостоятельности, ответственности и социальной включенности. Исследования показывают, что воспитательный потенциал образовательной среды значительно возрастает, когда студент включён в активные формы взаимодействия, требующие от него не пассивного усвоения знаний, а проявления субъектной позиции.

Следовательно, социальная зрелость формируется не только как результат индивидуального взросления, но и как итог целенаправленного педагогического влияния.

Таким образом, социальная зрелость студента представляет многокомпонентный психолого-педагогический феномен, выражающий уровень сформированности личностной ответственности, ценностной устойчивости, коммуникативной культуры, саморегуляции и готовности к конструктивному участию в жизни общества. В трудах Б. Г. Ананьева [1], Г. С. Сухобской [21], И. С. Кона [13] и современных исследователей подчеркивается, что студенческий возраст является одним из наиболее благоприятных периодов для становления социальной зрелости, поскольку именно в это время происходит интенсивное развитие самосознания, мировоззрения и профессиональной идентичности. Высшая школа в данном контексте выступает как важнейший социальный институт, обеспечивающий не только профессиональную подготовку, но и личностное становление будущего специалиста, гражданина и субъекта общественной жизни.

Раскроем на практических примерах, как культуросообразная среда вуза может формировать социальную зрелость студентов.

В качестве базы исследования мы выбрали студенческий туристический клуб «АртТур», который был создан при кафедре управления и экономики культуры Московского государственного института культуры в 2023 году. Цель клуба – создание целостной культуросообразной образовательной

среды вуза, обеспечивающей развитие личностного потенциала студентов через погружение в историко-культурное и природное наследие России и сопредельных территорий.

Задачи клуба состоят в том, чтобы транслировать базовые национальные ценности через непосредственный эмоциональный опыт соприкосновения с культурными ландшафтами; вовлечь студентов в активные формы познания (походы, экспедиции, экскурсии); интегрировать учебную, проектную и досуговую деятельность для преодоления разрыва между теоретическими знаниями и практическим переживанием культуры; формировать навыки научно-исследовательской работы (подготовка докладов, участие в конкурсах, конференциях, грантах).

Организационная модель клуба базируется на принципах добровольности, событийной педагогики и наставничества. Руководство осуществляется преподавателями кафедры управления и экономики культуры, на которой открыта специальность «Туризм». В настоящее время количество участников клуба насчитывает 197 студентов с различных факультетов института.

Приведем примеры включенного наблюдения за педагогическим эффектом поездок участников клуба. В 2024/25 учебном году силами студентов – под руководством наставников – были организованы двухдневные туры выходного дня в города Тулу и Ефремов, Вологду, Псков и Михайловское.

Так, например, была организована двухдневная поездка в город Ефремов Тульской области и Тулу. Экскурсия была сконцентрирована на феномене «русской усадьбы». В Ефремове был сделан акцент на доме-музее И. А. Бунина, в Туле – интерактивная программа в Музее оружия и посещение пряничного музея с мастер-классом. Помимо этого в поездке студенты не только познакомились с туристским потенциалом города Ефремов, но и общались с администрацией города, предпринимателями, строили планы взаимного сотрудничества. Результатом стало формирование целостного образа провинции как хранителя национального кода.

Двухдневная экскурсия в Вологду была посвящена изучению деревянного зодчества и кружевного промысла. Музей кружева, Центр народных промыслов «Резной палисад», где представлены лучшие образцы вологодского деревянного зодчества (резные наличники, кованые элементы, деревянные игрушки и даже целые макеты традиционных домов) не оставили никого равнодушными.

Посещение Ферапонтова монастыря, включенного в список Юнеско, который сохранил уникальные фрески великого иконописца Дионисия, созданные в 1502 году, позволило участникам студенческого клуба увидеть единственный в России полностью сохранившийся ансамбль росписей начала XVI века. Также студенты смогли познакомиться с Кирилло-Белозерским монастырем, тоже объектом Юнеско, основанным в 1397 году, пообщаться со священнослужителями и монахами, которые рассказали историю мона-

стыря и ответили на интересующие студентов вопросы. Завершилась поездка по Вологодской области заездом в историко-этнографический комплекс «Застава князей Белозерских» – место, где оживает дух древнерусского прошлого. Там воссоздана атмосфера средневекового поселения с крепостными стенами, сторожевыми башнями и ремесленными мастерскими. Это не просто музей под открытым небом, а живая площадка исторической реконструкции, где проходят фестивали, рыцарские турниры, стрельбища из лука и арбалета, конные выступления в духе древнерусских дружин. К тому же студенты смогли попробовать себя в старинных ремеслах (ковке, гончарстве, лозоплетении, выпечке лепешек на огне).

Посещение Сергиева Посада было связано с темой «Православная культура как основа российской цивилизации». Экскурсия в Троице-Сергиеву лавру, посещение музея Лавры, встреча с отцом Герасимом, а также с аспирантом духовной академии, который проводил экскурсию, не только расширило кругозор участников поездки, но и показало роль православия в становлении российской государственности и культуры.

Посещение Сергиева Посада, в частности Троице-Сергиевой лавры и её музея, способствует формированию у студентов глубокого понимания православной культуры как основы российской цивилизации. Такая экскурсия становится частью культуросообразной среды вуза, где студенты не только получают теоретические знания, но и погружаются в живую историю, знакомятся с духовными и культурными традициями страны.

Трёхдневная паломническая экскурсия в Оптину пустынь в Калужской области в знаменитый мужской монастырь Русской православной церкви, основанный в XV век, позволила студентам побывать на службах, читать молитвы, исповедоваться и причаститься, посетить много достопримечательностей, в том числе Владимирский, Казанский, Введенский храмы, увидеть памятник Ф. М. Достоевскому, пообщаться с Владыкой отцом Иосифом.

Двухдневная программа в Псков и Михайловское включала посещение Псковского кремля, Изборской крепости, Псково-Печерского мужского монастыря, Пушкинских гор, Тригорского. Именно в этих местах история оживает во всей своей красе, и студенты смогли к ней прикоснуться.

В ходе участия в экскурсионных проектах студенты развивают ценностные ориентиры, соприкасаются с нравственными и духовными идеалами, которые веками формировали российское общество; формируют социальную зрелость и учатся уважать традиции, понимать значимость культурного наследия, осознавать свою причастность к истории и культуре страны; укрепляют патриотизм и гражданскую идентичность через личное знакомство с местами, где вершилась история России. Таким образом студенты глубже осознают свою роль в сохранении и развитии национальных ценностей.

Особый опыт – интеграция некоторых участников клуба в гуманитарную миссию, организованную при поддержке Россотрудничества. Формат вышел

за рамки локальных выездов, приобретая международный просветительский характер. Содержание миссии включало проведение концертных программ в домах культуры каждого района Абхазии с целью диалога культур через русское наследие. Проводились мастер-классы по проектной деятельности и инклюзии. Под руководством наставника, педагога МГИК, студенты обучали абхазских школьников социальному проектированию. Педагогический результат можно проследить через тот факт, что участники поездки перешли от позиции «потребителя культурных услуг» в позицию «транслятора и наставника». У 89% участников миссии зафиксировано повышение уровня социальной ответственности и уважения к иным культурным традициям.

Особо следует остановиться еще на таком значимом проекте, реализованном в рамках клуба «АртТур», как творческий конкурс «Россия– Сербия глазами студентов». Он был организован активом клуба из числа студентов направления подготовки «Социально-культурная деятельность». В конкурсе приняли участие более шестидесяти студентов, работы присылали по трем номинациям: «Объединение через краски: конкурс рисунков»; «Дружба на страницах: конкурс эссе»; «Взгляд через объектив: конкурс фотографий».

Цель проекта – посредством творческой и исследовательской рефлексии сформировать у студентов целостный, лишенный стереотипов образ братской сербской культуры, увиденной «русским взглядом». Следует подчеркнуть, что на страницах клуба на протяжении трех месяцев периодически публиковалась информация о культуре, традициях, достопримечательностях этой страны, в завершение чего было решено организовать подобный конкурс.

Это мероприятие стало логическим развитием гуманитарной миссии «Добро в Абхазии» и ярким примером переноса принципов внутреннего культурного туризма на международный уровень.

Закономерным этапом развития международного направления деятельности клуба стало участие делегации студентов и преподавателей в научных и образовательных мероприятиях, организованных университетом – партнером Московского государственного института культуры – Zarmed University (Республика Узбекистан, г. Самарканд) в марте 2026 года.

Данный проект включал в себя международную научно-практическую конференцию и профильную студенческую олимпиаду. Он выступил мощным фактором формирования культуросообразной компетентности будущего специалиста в контексте диалога культур «Россия – Центральная Азия». Это был не просто выезд, а полноценное погружение в иную культурно-образовательную среду, объединившее научно-исследовательскую деятельность и межкультурную коммуникацию.

Мероприятия проходили в Самаркандском кампусе Zarmed University, и главной целью стало создание платформы для студенческого образования, развития и межкультурного диалога, где студенты из разных стран могли бы соревноваться, делиться опытом и совместно искать решения

актуальных научных и социальных проблем. Для участников студенческого туристического клуба была предоставлена возможность выйти за рамки локальной туристической и экскурсионной деятельности, обратившись к формату академической мобильности и включенного международного сотрудничества. Таким образом, Самаркандский проект стал важной вехой в деятельности туристического клуба МГИК. Он доказал, что формирование культуросообразной среды наиболее эффективно происходит через «погружение», когда академическая наука и живое переживание культуры идут рука об руку. Студенты вернулись не просто с дипломами, но и с новым уровнем осознания себя частью глобального образовательного и культурного пространства.

В системе воспитательной работы туристического клуба важное место занимает фотоконкурс «Семья в объективе», который был приурочен к году семьи в России, и у каждого участника клуба «АртТур» была возможность показать свои любимые фотографии с самыми близкими людьми. Номинации были ориентированы на семейные традиции, родной край, своих любимых и близких. Это мероприятие изначально было задумано как внутриклубная творческая лаборатория, но затем оно переросло в общеинститутский проект, объединяющий студентов, преподавателей, сотрудников и их семьи.

В контексте педагогического анализа наиболее значимым является социализирующий эффект фотоконкурса. Он проявляется по следующим нескольким векторам.

- 1) *Формирование социальной идентичности.* Студент, отбирая фотографии для конкурса, неизбежно возвращается к своему семейному нарративу: кто я? откуда мои корни? какие ценности переданы мне? Публичная презентация этих образов на выставке превращает личное в общезначимое, укрепляет чувство принадлежности не только к вузу, но и роду, поколению, культурной традиции.
- 2) *Развитие эмпатии и толерантности.* Рассматривая работы других участников (многодетные семьи, семьи с приемными детьми, семьи педагогов), студент учится понимать многообразие семейных укладов. Формируется уважение к «другому» образу жизни, что является основой социальной толерантности.
- 3) *Укрепление межпоколенных связей.* Подготовка к конкурсу часто требует обращения к старшим родственникам за комментариями к старым снимкам. Это восстанавливает нарушенную в цифровую эпоху коммуникацию «бабушки–внуки», возвращает ритуал совместного рассматривания семейного альбома.
- 4) *Развитие навыков социальной презентации.* Участник учится не просто делать снимок, но и формулировать аннотацию к нему, кратко рассказывать историю, аргументировать выбор именно этого кадра. Это прямой тренажер самопрезентации и публичной коммуникации.

По итогам проведения конкурса среди участников клуба была проведена анонимная анкета. 87% респондентов отметили, что стали чаще обсуждать семейную историю с родителями и бабушками-дедушками; 76% признались, что конкурс помог им по-новому взглянуть на свои семейные фотографии и увидеть в них не просто «память», а ресурс для самоидентификации; 64% заявили, что опыт участия улучшил их отношения с близкими (стали больше ценить совместное время).

Фотоконкурс «Семья в объективе» выступает действенным педагогическим инструментом формирования социальной компетентности – интегративного качества личности, включающего в себя ценностное отношение к семье, способность к эмпатии, навыки межпоколенческой коммуникации и умение презентовать социальный опыт средствами визуального искусства.

Опыт туристического клуба МГИК «АртТур» доказывает, что сплав научного туризма, ритуально-традиционных форм и волонтерских практик создает уникальную культуросообразную среду вуза. Клуб становится «мягкой силой» воспитания, где ценности не декларируются, а проживаются в пространстве реального культурного ландшафта.

Таким образом, проведенное исследование и описанный опыт функционирования студенческого туристического клуба в культуросообразной среде вуза позволяют сделать следующие выводы.

1. Установлено, что культуросообразная среда вуза, воспроизводящая ценности совместного преодоления трудностей, взаимопомощи, уважения к природному и социальному окружению, выступает значимым фактором формирования социальной зрелости студентов. Организация деятельности туристического клуба как элемента этой среды создает условия для перехода студента из позиции объекта воспитания в позицию субъекта социальных отношений.
2. Практика участия в походах, соревнованиях по спортивному туризму и социальных проектах клуба системно развивает у студентов
 - ответственность (за принятые решения в автономных условиях, за жизнь и здоровье команды);
 - автономность и инициативу (необходимость действовать без внешнего контроля, распределять роли, организовывать быт и досуг);
 - нормативную регуляцию поведения (освоение писаных и неписаных правил туристского общества, следование корпоративной этике);
 - социальную гибкость и рефлекссию (разрешение конфликтов, помощь слабому, анализ собственных поступков после экстремальных ситуаций)
3. Опыт клуба доказывает, что достижение устойчивых результатов по формированию социальной зрелости обеспечивается комплексом условий: включением студентов в реальное коллективное целеполагание и планирование маршрутов; чередованием формальных

(инструктажи, тренировки) и неформальных (походные традиции, вечерние обсуждения) практик воспитания; наличием наставничества со стороны старших студентов и выпускников, что транслирует образец социально зрелого поведения.

4. Полученные данные свидетельствуют, что студенты – члены туристического клуба демонстрируют более высокий уровень социально-зрелого поведения (особенно в аспектах ответственности, самостоятельности и коллективной рефлексии) по сравнению со студентами, не включенными в подобную внеучебную деятельность. Это подтверждает целесообразность институционализации туристско-краеведческих объединений в вузах как инструмента воспитания социально зрелой личности.

Список литературы

1. *Ананьев Б. Г.* Человек как предмет познания. Ленинград, ЛГУ, 1968. С. 222–229.
2. *Антипова Е. И., Литвак Р. А.* Формирование социальной ответственности студентов в условиях быстро меняющегося общества // Вестник Северо-Кавказского федерального университета. 2023. № 3 (96). С. 186–189.
3. *Артюхина А. И.* Педагогическое проектирование образовательной среды кафедры при ситуационно-средовом подходе // Вестник Волгоградского государственного медицинского университета. 2005. № 4 (16). С. 24–26.
4. *Белозерцев Е. П.* Культурно-образовательная среда: Методологическая неизбежность современного отечественного педагогического знания // Евразийский форум. 2009. № 1 (1). С. 142–152.
5. *Войко Р. А.* Культурно-образовательная среда: к определению понятия и педагогического значения среды // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2011. № 2. С. 14–20.
6. *Гатальский В. Д.* Принципы оптимизации культурно-образовательного пространства // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 105. С. 14–20.
7. *Гнездилова П. А.* К вопросу о воспитании гражданственности молодежи // Ценности и смыслы. 2014. № 5 (33). С. 62–68.
8. *Гончарова Ю. А.* Воспитательный потенциал социального компонента образовательной среды вуза // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Проблемы высшего образования. 2007. № 2. С. 54–58.
9. *Иванов А. В.* Педагогика социальной среды как отрасль социальной педагогики: монография. Москва: АПКИППРО, 2011. 320 с.
10. *Иванова Г. П.* Культуросообразное воспитание в современном вузе: к постановке проблемы // Акмеология. 2017. № 4 (64). С. 72–75.
11. *Калашников Л. А., Костина Е. А.* Психолого-педагогические подходы к понятию «социальная зрелость личности» в зарубежной и отечественной науке // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2016. № 4. С. 18–25.

12. *Карпухина А. А.* Педагогические возможности культуросообразной среды вуза в формировании российской гражданской идентичности студентов // Вестник Самарского государственного технического университета. Серия: Психолого-педагогические науки. 2024. Т. 21. № 4. С. 111–124.
13. *Кон И. С.* В поисках себя: личность и ее самопознание. Москва: Политиздат, 1984. С. 159–167.
14. *Крыжановская Е. С.* Культуросообразная среда обучения студентов педагогического колледжа как фактор жизнестворчества личности: автореф. дис... канд. пед. наук. Иркутск, 2003. 24 с.
15. *Пак Л. Г.* Культуросообразная среда образовательной организации как средство субъектно-развивающей социализации обучающегося // Проблемы современного педагогического образования. 2019. № 2. С. 196–199.
16. *Пак Л. Г.* Субъектно-развивающая социализация студента вуза: Теоретико-методологические основания. Москва: Спутник, 2010. 178 с.
17. *Рудь М. В., Лошакова М. С.* Формирование социально-гражданской зрелости студентов педагогических вузов в условиях современной геополитической ситуации // Международный научно-исследовательский журнал 2025. № 12 (162). С. 1–12.
18. *Семенова Н. В.* Концепция развития социальной зрелости обучающихся профессиональной образовательной организации // Мир науки. Педагогика и психология. 2019. Т. 7. № 5. С. 13–23.
19. *Солдатченко А. Л.* Нравственный аспект социальной зрелости студентов вуза: монография. Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет имени Г. И. Носова, 2015. 87 с.
20. *Стукалова О. В.* Современные аспекты культуросообразного процесса обучения и воспитания в университете в контексте социо-когнитивного подхода // Казанский педагогический журнал. 2021. № 6 (149). С. 13–19.
21. *Сухобская Г. С.* Социальная зрелость личности: критерии и показатели // Вопросы психологии. 1996. № 3. С. 45–53.

НЕЙРОСЕТИ В РАБОТЕ ОПЕРАТОРА- ПОСТАНОВЩИКА В КИНО

УДК 778.5:004.8

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-204-217>

Александр Валерьевич КУБЛИЦКИЙ,

член Союза кинематографистов России,
режиссер-постановщик, оператор-постановщик,
преподаватель кафедры киноискусства,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: alex-cinema@yandex.ru

Аннотация. В статье предпринята попытка анализа современной работы оператора-постановщика в кинопроизводстве. В статье предлагается оригинальный шаблон промпта, а также метод создания паспорта света. Рассматриваются алгоритмы для работы с различными нейросетями в подготовительный период фильма. Отдельное внимание уделено изменениям в организации работы съемочной группы в подготовительном периоде при производстве фильма. Не менее важной частью исследования является разбор технических ограничений, присущих современным моделям генерации видео. Описано, какие проблемы могут возникнуть при генерации через нейросети. К их числу относятся нестабильность освещения, несоответствие форм в различных генерациях одного и того же объекта. Помимо технических аспектов, в статье затронут комплекс правовых вопросов. Речь идет об установлении авторства на контент, созданный с помощью нейросетей, о механизмах вознаграждения правообладателей. Основной вывод статьи состоит в том, что нейросеть следует рассматривать не как замену оператору-постановщику, а как новый инструмент в его работе – наравне со съемочным оборудованием.

Ключевые слова: нейросети в кинематографе, оператор-постановщик, превизуализация, промпт-инжиниринг, паспорт света, AI-художник по превизуализации, виртуальное производство, цифровая этика, авторское право, модели, LED-экраны.

Для цитирования: Кублицкий А. В. Нейросети в работе оператора-постановщика в кино // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 204–217. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-204-217>

NEURAL NETWORKS IN THE WORK OF A DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY IN CINEMA

Alexander V. Kublitsky,

Member of the Union of Cinematographers
of Russia, Director of Photography,
Lecturer at the Department of Film Art,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: alex-cinema@yandex.ru

Abstract. The article attempts to analyze the contemporary work of a director of photography in film production. It proposes an original prompt template and a method for creating a lighting passport. Algorithms for working with various neural networks during the preparatory period of a film are examined. Special attention is paid to changes in the organization of the film crew's work during the preparatory period of film production. An equally important part of the research is the analysis of the technical limitations inherent in current video generation models. The article describes what problems may arise when generating content through neural networks. These include lighting instability and inconsistencies in the shapes of the same object across different generations. In addition to technical aspects, the article addresses a range of legal issues. These concern the establishment of authorship over content created with the help of neural networks and the mechanisms for remunerating rights holders. The main conclusion of the article is that the neural network should be regarded not as a replacement for the director of photography, but as a new tool in their work — on par with camera equipment.

Keywords: neural networks in cinematography, director of photography, previsualization, prompt engineering, lighting passport, AI previsualization artist, virtual production, digital ethics, copyright, models, LED screens.

For citation: Kublitsky A. V. Neural Networks in the Work of a Director of Photography in Cinema. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 204–217. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-204-217>

Введение

В коллективном сознании кинопроизводственного цеха нейросети долгое время воспринимались как вотчина сценаристов, генерирующих диалоги и выстраивающих фабульные ходы, или как инструмент художников-раскадровщиков, экспериментирующих с композицией и цветовыми решениями на этапе препродакшна. Однако это разделение функций сместилось стремительно и необратимо в течение последних двух-трех лет. Сегодня нейросети вторгаются в святая святых кинематографического творчества, на территорию, которая испокон веков считалась исключительной прерогативой оператора-постановщика: свет, оптика, цвет, композиционная геометрия, ритм движения камеры и взаимодействие всех этих элементов в единой визуальной партитуре фильма. Если еще два-три года назад генеративный искусственный интеллект воспринимался многими профессионалами как занятная игрушка для создания красивых картинок, не имеющих отношения к реальному производству, то сейчас он оформился в полноценный производственный инструмент, способный сжать недели подготовительного периода игрового или документального фильма до нескольких дней, а в отдельных случаях, при оперативном решении конкретных визуальных задач, до нескольких часов.

Сдвиг, произошедший в восприятии и практическом применении нейросетей, имеет не только технологическое, но и глубокое культурно-историческое измерение. Кинематограф как искусство всегда развивался в тесной связи с техническими инновациями, и каждое новое изобретение, будь то синхрон-

ный звук, цветная пленка, камеры с ручной стабилизацией или цифровой промежуточный процесс, переопределяло границы выразительных средств и порождало новые эстетические горизонты. Однако нынешняя ситуация принципиально отличается от всех предыдущих технологических революций, поскольку впервые инструментом творчества становится не механическое или электронное устройство, расширяющее физические возможности человека, а интеллектуальная система, способная к самостоятельной генерации визуального контента, имитирующая стили, предлагающая неочевидные решения и требующая от оператора не столько технической сноровки, сколько нового типа мышления, связанного с формулированием задач на языке, понятном алгоритму. «Самый большой сдвиг – это творческая итерация в реальном времени: то, на что раньше уходили месяцы, теперь занимает минуты» [4, с. 53]. Эта характеристика как нельзя лучше описывает суть происходящей метаморфозы. Как отмечают исследователи новейших систем генерации кинематографических траекторий камеры, «современные генеративные системы камеры могут создавать разнообразные траектории, управляемые текстовыми подсказками, но им не хватает «режиссёра в цикле»» [7, с. 43], что подчеркивает сохраняющуюся необходимость человеческого контроля и творческого вмешательства.

Одной из целей статьи было описать текущую ситуацию при работе над фильмом и пути использования нейросети в работе оператора. Через несколько лет монитор оператора станет окном для общения с нейросетями в реальном времени. А сам оператор превратится в человека, который управляет и обычной камерой, и нейросетевыми помощниками.

От поиска примеров к генерациям нейросети

Раньше оператор в подготовительный период общался с режиссёром и художником через чужие кадры. Он собирал папку с различными изображениями: фрагменты из фильмов знаменитых режиссёров, работы фотографов, картины художников, а иногда просто случайные фото из журналов или интернета. Они все были близки по духу к будущему фильму. Такой метод нагляден и проверен временем. Но у него были серьёзные минусы.

Во-первых, этот метод был вторичным, так как кинооператор искал то, что уже было кем-то создано. Он был обречен на повтор, даже когда стремился к оригинальности.

Во-вторых, отобранные референсы сплошь и рядом оказывались недостижимыми с точки зрения бюджета, доступного оборудования или физических условий конкретной локации. Например, кадр, снятый кинооператором Роджером Дикинсом с использованием сложной системы зеркал и специально выстроенного света, невозможно было воспроизвести с ограниченным комплектом осветительных приборов. Оператор тратил огромное количество

времени на поиск референсов, которые одновременно и устраивали бы творческую группу, и были бы технически выполнимыми.

В-третьих, такой подход страдал от эффекта испорченного телефона между членами творческой группы. Режиссер показывал кадр из фильма, оператор кивал, но каждый из участников обсуждения держал в уме собственную интерпретацию того, что именно в этом кадре является главным и как его следует адаптировать к своему проекту. Свет, цвет, композиция, динамика, настроение, ритм составляли единый сплав, и выделить из него отдельные параметры для обсуждения было крайне сложно. В результате подготовительный период фильма превращался в дни бесконечных уточнений, которые не гарантировали, что в итоге все участники творческой группы имеют в виду одно и то же.

С выходом генеративных нейросетей кинооператоры впервые в истории получили шанс создавать изображения, которых никто никогда не снимал, изображения, вырастающие непосредственно из замысла, из того внутреннего образа, который постепенно кристаллизуется в сознании автора. Нейросеть разрывает порочный круг вторичности и неопределенности, позволяя материализовать именно тот образ, который сложился в голове у оператора или режиссера. Вместо того чтобы листать сотни страниц в поисках подходящей фотографии, оператор может описать словами тот визуальный мир, который он хочет создать, и получить десятки или сотни его вариантов в течение нескольких минут.

Ключевое отличие генеративного подхода заключается в том, что оператор больше не ограничен библиотекой существующих изображений. Он может создать сотню вариантов одного и того же кадра, последовательно варьируя угол падения ключевого света, цветовую температуру источников, глубину резкости или фокусное расстояние объектива, и тем самым исследовать все пространство возможностей.

Современные исследования в области генерации кинематографических движений камеры подтверждают это. «Современные генеративные системы камеры могут создавать разнообразные траектории, управляемые текстовыми подсказками, но им не хватает режиссёра в цикле» [4, с. 61]. Сейчас нет возможности оперативного вмешательства в работу нейросети в реальном времени. Эта проблема постепенно решается с появлением интерактивных интерфейсов, позволяющих оператору вносить изменения в сгенерированную траекторию, но полное решение находится в стадии разработки.

Создание промптов – новая компетенция оператора-постановщика

Специфика операторской работы требует особого языка взаимодействия с нейросетью. Простое описание красивого кадра с темным освещением, как в кино, не дает нужного результата. Нейросеть, обученная на миллионах

разнородных изображений, рассматривает такие формулировки произвольным образом, и результат может оказаться далеким от замысла. Оператор должен научиться писать промпты на своем профессиональном жаргоне, языке оптических схем и света. Это нужно для того, чтобы нейросеть понимала именно те параметры, которые важны для изображения в фильме.

Практика работы с нейросетями в условиях реального кинопроизводства показала, что промпт для генерации кинематографического изображения должен включать шесть обязательных компонентов. Первый компонент определяет тип плана, то есть крупность изображения и угол обзора: от общего плана до детали, с указанием высоты точки съемки и направления взгляда камеры. Второй компонент описывает оптику, включая фокусное расстояние объектива и значение диафрагмы, что непосредственно влияет на глубину резкости. Третий компонент описывает источники света, их углы падения, цветовую температуру, интенсивность и характер. Четвертый компонент задает характер движения, скорость и траекторию кинокамеры. Пятый компонент определяет общее настроение и тональные переходы. Шестой, дополнительный компонент, может включать указания на конкретные визуальные эффекты, атмосферные явления.

Этот шаблон является рекомендацией, выведенной из практического опыта. Исследования показывают, что профессиональный промпт повышает степень соответствия полученного изображения ожиданиям автора. Контроль над параметрами, переведенный на язык операторских терминов, повышает предсказуемость и художественную пригодность генерации. Оператор, освоивший этот язык, получает возможность точно настраивать нейросеть как сложный оптический прибор.

Особую роль в создании промптов играет использование профессиональной терминологии, которая выступает своего рода кодом, активирующим определенные слои обучения нейросети. Светотеневой рисунок, воздушная перспектива, теплый или холодный ключ, высокий или низкий ключ – эти термины не просто описывают визуальные эффекты. Чем точнее и технически грамотнее составлен промпт, тем меньше вероятность того, что нейросеть предложит нереалистичное или стилистически чуждое решение.

Методы создания паспорта света

Одним из наиболее перспективных направлений развития нейросетей в работе оператора-постановщика является создание паспорта света, визуального документа, фиксирующего световые параметры каждого отдельного кадра в детализированной и наглядной форме. В классическом производственном процессе оператор описывает свет в экспликации текстом, прилагая к ней отдельные референсы и схематические рисунки. Осветители и другие члены съемочной группы вынуждены по-разному толковать эти

описания. Нейросеть позволяет перевести этот процесс на качественно новый уровень. Оператор генерирует серию изображений одного и того же кадра, изменяя каждый значимый параметр освещения по отдельности, и отбирает варианты для каждого ключевого момента сцены. Этот процесс включает в себя изменение положения ключевого источника света, его угла падения, интенсивности, цветовой температуры, соотношения света и тени, а также характера заполняющего и контрового света. В результате создается набор изображений, которые затем становятся ориентиром для осветителей на площадке. Эта формула точно отражает философию паспорта света: нейросеть выступает инструментом поиска и визуализации, но окончательное решение всегда остается за оператором.

Паспорт света включает несколько уровней детализации. На первом уровне фиксируется общая световая атмосфера сцены, ее тональность и настроение, которые определяют выбор осветительных приборов и их размещение. На втором уровне описывается световая схема для каждого плана, включая точное положение источников относительно объекта съемки и их параметры. На третьем уровне фиксируются световые акценты, такие как блики на поверхности, тени, создающие объем, связанные с движением персонажей. Такой многоуровневый подход позволяет всем участникам съемочного процесса иметь единое представление о том, как должен выглядеть финальный кадр.

Важно подчеркнуть, что паспорт света не является заменой живого творчества на площадке, но служит надежной отправной точкой. Нейросеть выступает инструментом поиска, но окончательное решение всегда остается за оператором. Паспорт света должен рассматриваться как документ, который уточняется и корректируется в процессе работы.

Отдельного внимания заслуживает способность нейросетей симулировать изменение естественного освещения в зависимости от времени суток и погодных условий. Для натурной сцены оператор может в течение нескольких минут сгенерировать последовательность кадров одной и той же композиции, варьируя в промпте астрономическое время, угол солнца, облачность, влажность воздуха и другие атмосферные параметры. Это позволяет с поразительной точностью увидеть, как будет меняться световой рисунок от рассвета до заката, как тени будут перемещаться по пространству локации и как цветовая температура будет эволюционировать в течение дня. Такая симуляция дает возможность оператору и режиссеру принять обоснованное решение о времени съемки без традиционного выезда на локацию в разные часы – процедуры, которая в реальном продакшене часто оказывается логистически невозможной из-за удаленности местности, плотного графика или бюджетных ограничений. «Нейросеть должна быть интересным и полезным инструментом в работе и экономить часы рутинной работы» [8, с. 118]. Данное замечание напрямую относится и к этому аспекту симуляции естественного света, подтверждая производственную ценность технологии.

Симуляция естественного освещения также позволяет проверить, как различные погодные условия влияют на зрительное восприятие сцены. Облачная погода дает мягкий рассеянный свет, но лишает изображение контраста. Ясное солнце создает глубокие резкие тени, которые могут быть драматически выразительными, но требуют тщательного контроля экспозиции. Туман или дымка добавляют воздушную перспективу и таинственность, но могут скрыть детали. Нейросеть позволяет проиграть все эти варианты за считанные минуты, и творческая группа может выбрать тот, который наилучшим образом соответствует художественной задаче.

Моделирование внутрикадрового движения и ракурсов

С появлением нейросетей кинооператор получил возможность получать визуальные изображения траектории движения кинокамеры до начала съемок. Традиционно движение камеры планировалось на бумаге с помощью стрелок и схематических рисунков. Нейросети позволяют генерировать короткие видеоклипы, демонстрирующие, как камера будет двигаться в пространстве сцены, как объекты будут перемещаться относительно друг друга и как свет будет меняться в зависимости от положения камеры. Это дает оператору возможность почувствовать динамику кадра до того, как он будет снят, и внести коррективы.

Нейросеть часто предлагает траектории камеры, которые не пришли бы в голову при рисовании раскадровки или планировании на бумаге. Генеративные модели нейросетей, обученные на большом количестве фильмов, впитывают в себя множество стилей и приемов операторской работы. Оператор может открыть для себя новые выразительные возможности, которые обогатят его собственный визуальный язык.

На съемочной площадке оператор-постановщик несет ответственность за то, как актер выглядит в кадре: ракурс, световая моделировка, движение камеры, взаимодействие с фоном и другими персонажами. Нейросети позволяют протестировать все эти параметры без физического присутствия актера, с помощью модели, обученной на фотографиях конкретного артиста. Процедура выглядит следующим образом: на этапе препродакшена ассистенты собирают фотобазу актера, включающую от двадцати до пятидесяти снимков в разных ракурсах, с разным освещением и с разными выражениями лица. На основе этой базы создается нейромодель, которая используется оператором для генерации сотен вариантов крупных планов, изменяя угол камеры, фокусное расстояние, направление взгляда персонажа и световую схему. Таким образом оператор может подобрать наиболее выигрышный ракурс для конкретного актера, учитывая анатомические особенности, которые могут быть либо подчеркнуты, либо сглажены с помощью выбора точки

съемки. Можно увидеть, как ложатся тени на носу, подбородке, глазных впадинах и как это влияет на восприятие возраста и характер персонажа. Появляется возможность проверить взаимодействие света с костюмом и гримом, которые могут по-разному реагировать на разные типы освещения.

Для сцен с двумя и более актерами нейросеть позволяет решить вопросы пространственной композиции – оптимальную дистанцию между персонажами для заданной глубины резкости, перекрытия, направления взглядов. Это особенно важно в диалоговых сценах, где каждый жест и взгляд имеют значение, и неправильно выстроенная композиция может разрушить драматический эффект. Новые нейросети, такие как Runway Act-One, позволяют переносить мимику актера с видео реального человека на сгенерированного персонажа, создавая быстрый способ проверить, как сыграет конкретная эмоция.

Видеогенерация и ее применение в аниматике

Стремительный прогресс в области видеогенерации открывает новые возможности для создания аниматик и предварительного просмотра движения. Однако в настоящее время нейросети обладают серьезными ограничениями, которые делают их использование в качестве финальной аниматики проблематичным. Нейросети склонны генерировать неестественные движения, при которой объекты генерации плывут и деформируются, освещение скачет, а конечности персонажей могут растворяться или размножаться.

По этим причинам нейро-видео нельзя использовать как финальную аниматику, которой должны следовать все участники съемочного процесса. Приходится ограничиваться короткими эскизами продолжительностью три-пять секунд, которые дают общее представление о динамике и ритме движения, но не претендуют на точность деталей. Эта проблема является предметом активных исследований, и можно ожидать значительного прогресса в ближайшие годы, но на данный момент она остается серьезным ограничением.

Ограничения нейросетей и пути их компенсации

Нейросети являются мощным, но капризным инструментом, и трезвое осознание их ограничений необходимо для эффективного применения в производственных условиях. Помимо нестабильности движения, существует ряд других проблемных зон, требующих внимания со стороны оператора. Одна из наиболее серьезных проблем связана с игнорированием нейросетями бюджетных и производственных реалий. «Нейросеть не знает реального бюджетирования. Красивое изображение может быть невыполнимо за отведенные деньги» [4, с. 47]. Нейросеть легко сгенерирует кадр,

требующий двадцати осветительных приборов, трех кран-тележек, сложной пиротехники и нескольких десятков статистов, не задумываясь о смете, логистике и реалиях съемочного графика. Опытный оператор должен уметь заземлять нейросетевые фантазии, генерируя аскетичные, реализуемые варианты и используя нейросеть как инструмент поиска изобретательских компромиссов, а не как генератор несбыточных мечтаний.

Другая серьезная проблема касается консистентности, то есть способности нейросети сохранять единые детали при переходе от плана к плану. При создании серии кадров для одной сцены нейросеть не способна удержать в памяти такие элементы, как костюм, прическа, реквизит, характер освещения, цветовые акценты, расположение теней. Все эти параметры могут неконтролируемо меняться от кадра к кадру, что делает сгенерированную последовательность непригодной для использования в качестве утверждаемой раскадровки без значительной ручной постобработки. Оператор должен сознательно планировать этот этап доработки и не полагаться на нейросеть как на готовое решение.

Решение проблемы консистентности лежит в использовании дополнительных инструментов, таких как ControlNet, которые позволяют задавать структурные ограничения для генерации, сохраняя композицию и расположение объектов постоянными при изменении стиля или освещения. Другим подходом является использование значений, которые фиксируют начальное случайное состояние генерации и позволяют получать более стабильные результаты при одинаковых входных параметрах. Однако даже с этими ухищрениями полная консистентность пока недостижима, и окончательная сборка раскадровки остается делом рук художника или оператора.

Трансформация организационной структуры съемочной группы

Трансформация технологии неизбежно влечет за собой трансформацию организации труда и структуры профессиональных ролей в кинопроизводстве. На крупных кинопроектах в России и за рубежом уже появляется новая должность нейро-художника по превизуализации, или AI Previs Artist. Этот специалист не подменяет оператора-постановщика и не вторгается в его творческую компетенцию, а выступает в роли технического партнера, переводящего творческую экспликацию, замысел и визуальные идеи оператора на язык промптов и других нейросетевых параметров. Его задача заключается в том, чтобы максимально точно и быстро визуализировать то, что хочет увидеть оператор, используя весь доступный инструментарий генеративных моделей.

Возникновение этой новой должности порождает сложные вопросы о распределении ответственности и авторства. Кто является автором

сгенерированного изображения – оператор, сформулировавший замысел, нейро-художник, воплотивший его в технически грамотный промпт, или разработчик нейросети, создавший алгоритм? В профессиональной среде пока нет единого ответа на этот вопрос, но большинство склоняется к тому, что авторство остается за оператором, поскольку именно его творческое видение определяет конечный результат, а нейро-художник выступает лишь в роли посредника, технического исполнителя, подобно тому, как ассистент по свету реализует установки оператора на площадке. Оператор-постановщик не обязан самостоятельно осваивать все технические тонкости работы с нейросетями, включая программирование, настройку моделей и оптимизацию параметров. Ему нужно уметь формулировать свою задачу на профессиональном языке, который нейро-художник сможет перевести в технические инструкции для нейросети. Это требует от оператора не столько технической компетенции, сколько нового типа коммуникативных навыков.

Вместе с новой должностью меняются и функции других специалистов. Главный осветитель теперь должен уметь читать паспорт, выбирая фильтры и схемы расположения осветительных приборов. Специалист по компьютерной графике получает дополнительный инструмент для планирования сложных визуальных эффектов, которые могут быть предварительно протестированы с помощью нейросети. Монтажер может использовать сгенерированные изображения для предварительного монтажа сцены еще до того, как отснят хотя бы один кадр. Таким образом, нейросети становятся неотъемлемой частью всего производственного цикла, интегрируясь в работу практически всех ключевых специалистов.

Этические и правовые дилеммы

Внедрение нейросетей в кинопроизводство порождает комплекс острейших этических и правовых вопросов, которые профессиональному сообществу еще предстоит разрешить, и которые имеют не только локальное, но и глобальное значение для всей креативной экономики. Одна из главных проблем связана с тем, что современные генеративные модели обучаются на массивах данных, включающих огромное количество фильмов, телевизионных программ, фотографий и других визуальных произведений, созданных множеством операторов и художников на протяжении десятилетий. «Ключевые опасения творческих работников связаны с тем, как будет оплачиваться интеллектуальная собственность» [5, с. 7]. Труд этих профессионалов, лежащий в основе обучающей выборки, никак не компенсируется, их работы используются без разрешения и без выплаты роялти. Это порождает фундаментальный вопрос о справедливости и о том, как должно быть устроено интеллектуальное право в эпоху машинного обучения.

Если нейросеть обучена на стиле и технических приемах конкретного оператора и затем генерирует изображения, неотличимые от его собственных работ, возникает ли здесь нарушение авторских прав? Юридические системы разных стран подходят к этому вопросу по-разному, и единого стандарта пока не существует. В некоторых юрисдикциях сгенерированные изображения не признаются объектами авторского права, поскольку не имеют конкретного человеческого автора. В других странах авторство может быть приписано пользователю, который сформулировал промпт и осуществлял творческий контроль над процессом. Однако вопрос о правах тех, на чьих работах была обучена нейросеть, остается открытым, и эта неопределенность создает риск для всего кинопроизводственного цеха.

Другой важный аспект связан с возможным сокращением рабочих мест. Тревога о том, что «нейросеть может быть использована как для ограничения творчества, так и для его расширения» [8, с. 115], небезосновательна. Если продюсеры начнут рассматривать генерации нейросетей как дешевую замену операторской работе или как способ обойтись без высокооплачиваемых специалистов на этапе подготовительного периода фильма, это может привести к сокращению квалифицированных кадров и к деградации визуальной культуры. Уже сегодня некоторые студии используют нейросети для генерации концепт-артов и раскадровок, что сокращает спрос на художников-раскадровщиков. Пока неизвестно, насколько далеко зайдет этот процесс и где будет проведена граница между допустимым использованием нейросетей и недопустимым замещением человека. Это является предметом горячих дискуссий.

Однако, как показывает исторический опыт, технологии не уничтожают профессии, а изменяют их. Появление цифровой камеры не отменило кинооператоров, которые снимали на киноплёнку, но переопределило их обязанности: кинооператору пришлось освоить новые способы цветокоррекции, новые подходы к экспозиции. Появление нейросетей также требует от операторов новых навыков, но не делает профессию ненужной. Напротив, оператор, умеющий эффективно использовать нейросети, будет более востребован, чем тот, кто игнорирует этот инструмент.

Тревога о том, что нейросеть может быть использована для ограничения творчества, обоснована. Если студии начнут требовать от операторов следовать шаблонам, сгенерированным нейросетью, это может привести к потере индивидуальности и снижению художественного уровня. Нейросеть – это всего лишь инструмент, и то, как она используется, зависит от человека. Оператор может использовать нейросеть как источник вдохновения, как трамплин для собственных идей, как средство для исследования новых направлений.

Профессиональное сообщество вырабатывает различные этические кодексы и рекомендации, направленные на регулирование использования

нейросетей в кинематографе. Эти документы призывают к прозрачности в использовании нейросетей, к уважению авторских прав, к сохранению человеческого контроля над творческим процессом и к обеспечению справедливого вознаграждения для всех участников. Однако пока эти рекомендации носят рекомендательный характер и не имеют юридической силы.

Мнения признанных мастеров кинематографа

В профессиональной среде существуют разные мнения относительно роли и места нейросетей в кинопроизводстве. Роджер Дикинс, один из самых уважаемых и титулованных операторов-постановщиков современности, высказывается прагматично: «Пока тебе есть что сказать, мне всё равно, что ты используешь» [11]. Его позиция отражает подход, ориентированный на конечный результат, а не на инструментарий. Для Дикинса нейросети не лучше и не хуже других технических средств, они лишь еще один способ достижения художественной цели, и их использование оправдано, если они помогают реализовать замысел.

Режиссер Стивен Спилберг, наоборот, занимает более жесткую позицию. «Никогда не использовал нейросети ни в одном из моих фильмов... Я против нейросетей, если она заменяет творческую личность» [9]. Спилберг видит в нейросетях угрозу этой уникальности человека и выступает за четкое разграничение между инструментами, расширяющими человеческие возможности, и инструментами, подменяющими человека. Эти мнения отражают реальную напряженность в профессиональном сообществе.

Вопрос о нейросетях далеко не однозначен. Между полным принятием и полным отрицанием существует множество промежуточных позиций, и важно определить свое отношение к нейросетям. Оператор-постановщик фильма может критически относиться к нейросетям в целом, но при этом использовать их для решения конкретных технических задач.

Заключение

Нейросети не заменят оператора, который чувствует вес камеры на плече и тот неуловимый щелчок, когда в кадре все вдруг складывается в магию. Никакая генеративная модель не воспроизведет дрожание рук на длинном фокусе, когда актер впервые проживает сложную эмоцию, и чистую радость идеально пойманного дубля. Нейросеть не заменит человека, потому что нейросеть не умеет принимать мгновенные творческие решения в поле множества неопределенностей, работать с бюджетными ограничениями, учитывать настроение съемочной группы, чувствовать магию кадра, которая рождается из химии между оператором, режиссером, актером и неповторимым моментом.

Нейросеть сегодня заменяет часы утомительных переговоров, недели поиска референсов. Она становится зеркалом операторской мысли, в котором замысел обретает зримую форму до того, как камера включается в первый раз. «Нейросеть даёт скорость. Человек даёт вкус» [7, с. 39]. В настоящее время оператор-постановщик должен уметь не только выставлять диафрагму и чувствовать свет, но и формулировать свой замысел на языке оптики, тона и движения, понятном нейросети. «Нейросеть – это инструмент, который поддерживает творчество, но не заменяет художника. Он усиливает ваше видение, но не определяет его» [5, с. 3].

Искусственный интеллект становится еще одним инструментом в творческой работе оператора-постановщика, который требует изучения, осмысленной настройки и творческого управления. Те специалисты, кто освоят этот инструмент, получают не только конкурентное преимущество, но и измерение профессиональной свободы. Они смогут быстрее и точнее реализовывать свои замыслы, исследовать большее количество визуальных вариантов и сокращать производственные риски. «Нет ни одной генеративной модели сегодня, которая не была бы доработана руками художников, чтобы вывести ее на следующий уровень. И в обозримом будущем это останется так» [4, с. 19].

Будущее кинематографа связано не с противостоянием человека и нейросети, а с поиском форм сотрудничества, при которых сильные стороны дополняют друг друга. Оператор-постановщик остается главным творческим субъектом, а нейросеть становится его умным помощником. От того, насколько успешно будет найден этот баланс, зависит не только технологическое развитие отрасли, но и сохранение ее культурной ценности.

Список литературы

1. Как ИИ меняет кинематограф. URL: <https://www.soyuz.ru/articles/3700>
2. Кричевский А. В. Интеллектуальная собственность – фундамент творческого бизнеса. URL: <https://rg.ru/2024/07/04/intellektualnaia-sobstvennost-fundament-tvorcheskogo-biznesa.html>
3. Кочеляева Н. А. Искусственный интеллект и его возможности в современном кинопроизводстве: предварительные наблюдения // Вестник Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова. 2025. Т. 17. № 4 (66). С. 171–179.
4. Лукин А. А. ИИ против кинооператора: искусственный интеллект в кадре. ДМК Пресс. 2025. 160 с.
5. Пепперштейн П. В. “Условное соавторство”: художник Павел Пепперштейн – О влиянии нейросетей на искусство: беседа с художником и писателем П. Пепперштейном / беседовали Н. Алексеева, Е. Кийко // RT на русском. 19 мая 2024. URL: <https://russian.rt.com/nopolitics/article/1314951-iskusstvennyi-intellekt-iskusstvo-intervyu>

6. *Погодина Ю. А.* Нейросети: возможности применения при написании сценариев кино / Инновационные технологии в кинематографе, медиаиндустрии и образовании: материалы X Международной научно-практической конференции. Королев: Технологический университет имени дважды Героя Советского Союза, лётчика-космонавта А. А. Леонова, 2024. С. 37–44.
7. *Тарасов И. Е.* Нейросети в документальном телефильме: тенденции и перспективы // Вестник УрФУ. Серия 1: Проблемы языкознания, теории языка и массовой коммуникации, 2024. № 2. С. 34–45.
8. *Чухриенко С. Н.* Нейросети и творчество: между ограничением и расширением // Искусственный интеллект и культура. № 1–2, 2023. С. 11–25.
9. Steven Spielberg Says 'I Am Not For AI That Replaces A Creative Individual' As Studios And Unions Draw Lines On AI. RTE. 2024. URL: <https://www.yahoo.com/entertainment/movies/articles/steven-spielberg-says-am-not-180108755.html>
10. Expert in Film Technology Oliver Zeller. Industry interviews. URL: <https://www.productiondesignerscollective.org/conversations-about-artificial-intelligence-in-filmmaking-2/>
11. Roger Deakins. AI Isn't Dangerous to Filmmakers Who Know What They Want To Say. URL: <https://www.cined.com/ai-isnt-dangerous-to-filmmakers-who-know-what-they-want-to-say/>

МОЛОДЕЖЬ С НАРУШЕНИЕМ ЗРЕНИЯ КАК СУБЪЕКТ НЕФОРМАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ

УДК 376.32:374.7

<http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-218-231>

Владимир Юрьевич ПЛЕХОВ,

соискатель кафедры педагогической теории и практики
социально-культурной деятельности,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация;
руководитель программы «Особый взгляд»
Благотворительного фонда «Искусство, наука и спорт»,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: pleh-off@mail.ru

Аннотация. В статье представлен комплексный анализ молодежи с нарушением зрения как социально-демографической группы, выступающей активным субъектом неформального художественного образования в сфере культуры. Выделены факторы, влияющие на эффективность реализации образовательного потенциала молодежи с нарушениями зрения в контексте неформального художественного образования. Аргументирован тезис о том, что интеграция молодых людей со зрительной депривацией отличается гибкостью и вариативностью адаптивных образовательных форматов, демонстрирует высокую эффективность в контексте внедрения инновационных инклюзивных практик, способствует преодолению экзистенциального кризиса посредством механизмов альтернативной занятости, формирования субъектной позиции, развития гражданской идентичности. Полученные результаты имеют существенное значение для разработки и реализации комплексных программ профессиональной ориентации и социокультурной адаптации молодежи с нарушениями зрения.

Ключевые слова: лица с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ), молодежь с нарушением зрения, институциональный транзит, гражданская дееспособность, неформальное художественное образование, тифлокомментирование, тактильные модели, инклюзивная культура, социализация.

Для цитирования: Плехов В. Ю. Молодёжь с нарушением зрения как субъект неформального художественного образования в сфере культуры // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №3 (62). С. 218–231. <http://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-218-231>

YOUTH WITH VISUAL IMPAIRMENTS AS A SUBJECT OF INFORMAL ART EDUCATION IN THE FIELD OF CULTURE

Vladimir Yu. Plekhov,

Applicant at the Department of Pedagogical
Theory and Practice of Socio-Cultural Activities,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation;
Head of the “Special View” program
of the Charitable Foundation “Art, Science and Sport”,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: pleh-off@mail.ru

Abstract. The article presents a comprehensive analysis of young people with visual impairments as a socio-demographic group that acts as an active subject of informal artistic education in the field of culture. The article highlights the factors that influence the effectiveness of realizing the educational potential of young people with visual impairments in the context of informal artistic education. The article argues that the integration of young people with visual deprivation is characterized by the flexibility and variability of adaptive educational formats, demonstrates high efficiency in the context of implementing innovative inclusive practices, and helps to overcome existential crises through alternative employment mechanisms, the formation of a subject position, and the development of civic identity. The results obtained are of significant importance for the development and implementation of comprehensive programs for vocational guidance and socio-cultural adaptation of young people with visual impairments.

Keywords: People with disabilities, young people with visual impairments, institutional transit, civic capacity, informal art education, typhlocommentation, tactile models, inclusive culture, socialization.

For citation: Plekhov V. Yu. Youth With Visual Impairments as a Subject of Informal Art Education in the Field of Culture. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 3 (62), pp. 218–231. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2026-362-218-231>

Молодежь с нарушением зрения представляет собой социально-демографическую группу лиц в возрасте от 14 до 35 лет [19], численность которой варьируется в диапазоне от 34 000 до 43 000 человек [1, с. 261], что составляет 10,4% от общего числа инвалидов по зрению в Российской Федерации [25]. Молодые люди нередко сталкиваются с субъективными социальными стереотипами, которые ограничивают их возможность в реализации личностного потенциала и построении социальных связей в общественном пространстве.

Несмотря на законодательные акты, принятые в сфере государственной культурной политики [18], регламентирующие доступность учреждений социально-культурной сферы к досуговым и художественным практикам, на практике имеется дефицит инклюзивных площадок для творческого самовыражения личности молодого человека. В результате молодежь с нарушением зрения нередко оказывается вне траекторий культурного диалога, что усугубляет ощущение отчужденности и снижает уровень удовлетворенности качеством жизни [2, с. 77].

Восемнадцатилетний рубеж возраста молодежи является императивной юридической границей, закрепленной в ст. 21 Гражданского кодекса Российской Федерации [7], согласно которой наступает полная гражданская дееспособность личности. Это означает фундаментальную смену статуса субъекта: из объекта опеки законных представителей индивид трансформируется в автономного актора. С этого момента молодой человек обретает исключительное право на совершение юридически значимых действий – от самостоятельного заключения договора об оказании образовательных услуг до распоряжения личными данными и финансовыми ресурсами. Для лиц с нарушением зрения этот правовой статус крайне важен, так как именно возраст совершеннолетия становится точкой инициации прямого взаимодействия с институтами социальной защиты, медико-социальной экспертизы и службами занятости без посредничества родителей.

Возраст 18 лет также связан с завершением цикла обязательного общего или коррекционного обучения, вследствие которого, согласно термину П. Бурдые, происходит «институциональный транзит»: прекращается действие государственных гарантий на обязательное обучение, вследствие чего субъект выходит из системы регламентированных школьных отношений [3]. Если школьная среда характеризуется внешней детерминацией (обязательное посещение, стандартизированный учебный план), то послешкольное обучение определяется внутренней мотивацией личности и добровольностью выбора образовательных стратегий.

Согласно закономерностям психофизиологического развития достижение совершеннолетия выступает клиническим маркером стабилизации зрительной функции. К этому периоду завершается формирование рефракционного аппарата глаза и морфологическое созревание зрительной коры головного мозга. Поэтому установление статуса «ребенок-инвалид» зачастую носит временный характер и связано с пластичностью детской нервной системы, допускающей частичную компенсацию функций. Происходит переоценка состояния здоровья в рамках критериев медико-социальной экспертизы (МСЭ): либо фиксируется стойкая утрата функций (установление I–III групп инвалидности во взрослом реестре), либо инвалидность снимается ввиду компенсации. Таким образом, когорта 18+ репрезентирует популяцию со стабилизированным, дефинитивным статусом нарушения зрения, что обеспечивает гомогенность выборки при оценке долгосрочных педагогических эффектов.

Статус инвалида воспринимается как альтернатива трудовой деятельности, что обуславливает необходимость обеспечения государственного комплекса медицинских услуг и социальной помощи в виде пенсий, денежных льгот и пособий.

К сожалению, преобладание медицинского подхода к определению инвалидности в значительной степени влияет на мотивацию молодежи

с нарушениями зрения в проявлениях социальной активности и самостоятельности принятия решений. Полагаем важным «проектирование определенной образовательной среды, мотивирующей их к реализации личностного потенциала, что будет способствовать укреплению их социальной роли и позитивному самоопределению в обществе» [8, с. 738].

В дискурсе психологии развития и согласно взглядам Л. С. Выготского и Д. Б. Эльконина данный возраст соответствует завершению кризиса подросткового перехода и формированию психологических новообразований ранней взрослости – внутреннего плана действий, способности к самостоятельному целеполаганию и профессиональной идентификации [29]. Для молодежи с ограниченными возможностями здоровья и инвалидностью преодоление восемнадцатилетнего рубежа сопряжено с интенсификацией процесса сепарации от первичной семейной системы. Отсутствие школьной инфраструктуры принудительно актуализирует потребность в поиске новых референтных групп и каналов коммуникации вне семьи, делая данную группу наиболее релевантной для изучения практик инклюзивного досуга.

В отечественной прикладной социологии молодёжи, восходящей к работам В. Т. Лисовского [15, с. 5], В. В. Павловского [21], И. С. Кона [13], данная группа рассматривается не просто как демографический резерв, но как новое поколение, осуществляющее функцию инновационного воспроизводства социальной структуры через интериоризацию и последующую трансформацию культурных кодов [13].

В данном контексте В. Я. Суртаевым подчеркивается, что молодые люди в целом характеризуются сформированностью личностных оценок, при этом «их ценности остаются гибкими, подверженными различным влияниям. Жизненный опыт этой группы не богат, представления о морально-этических ценностях часто окончательно не определены» [26], что может привести к спонтанной социализации и неформальному конструированию культурной идентичности.

Переходный возрастной период, сопряженный с достижением восемнадцатилетнего возраста, детерминирует формирование у выпускников общеобразовательных и коррекционных школ с нарушением зрения социально-психологическое состояние коммуникативно-ценностного вакуума. Девияция обусловлена объективным исчерпыванием ресурсов институциональной школьной среды и завершением гарантированного послешкольного медико-социального патронажа.

Таким образом, отсутствие чётко определённой траектории дальнейшего образования или профессионального развития усугубляет ситуацию, лишая молодых людей перспектив и целей. Ситуация неопределённости приводит к тому, что процесс интеграции в общество существенно затруд-

няется, а молодые люди испытывают чувство изоляции и потери ориентиров. Ограниченный доступ к традиционным каналам социализации, таким как общественные организации и трудовые коллективы, дополнительно изолирует их от социума.

В результате возникает экзистенциальный кризис личностного развития молодежи с нарушением зрения под воздействием следующих факторов:

- 1) *дефицита автономности*, проявляющегося в несформированности компетенций независимой социализации и навыков самообслуживания;
- 2) *институциональной неопределенностью* – в связи с отсутствием гарантированной траектории профессионального развития и вертикальной социальной мобильности;
- 3) *барьеров инклюзии* – ограниченной доступности традиционных каналов социально-культурной интеграции посредством участия в деятельности образовательных учреждений, трудовых коллективов, общественных объединений.

Полагаем, что преодоление этого кризиса возможно через включение молодых людей в неформальное художественное образование, которое может стать альтернативным каналом социализации и личностного роста. Государственная политика в области образования закрепляет поддержку неформальных практик. В частности, в Концепции дополнительного образования до 2030 года указывается, что развитие неформального образования предполагает расширение использования потенциала учреждений культуры (музеев, библиотек, театров) [14].

В отличие от регламентированных учебных программ, неформальное художественное образование характеризуется гибкостью форматов, ориентацией на индивидуальные интересы и потребности, а также высокой степенью вовлеченности в практическую творческую деятельность. Оно способно выполнять не только развивающую, но и интегративную функцию: создавать пространства для взаимодействия, формировать сообщества по интересам и обеспечивать доступ к эстетическому опыту, который становится ресурсом для преодоления коммуникативных барьеров.

Таким образом, включение молодых людей в неформальное художественное образование в учреждениях культуры может стать важным шагом на пути к нормализации их социальной роли и формированию позитивной идентичности. Междисциплинарный анализ проблематики взросления исследуемой социально-демографической группы позволил выявить факторы, влияющие на эффективность актуализации образовательного потенциала молодежи с нарушениями зрения в практиках неформального художественного образования в сфере культуры (см. табл. 1).

Таблица 1. Факторы, обуславливающие эффективность реализации образовательного потенциала молодежи с нарушениями зрения в практиках неформального художественного образования в сфере культуры

Факторы	Обоснование
Правовой статус	С наступлением восемнадцатилетнего возраста в соответствии со ст. 21 Гражданского кодекса РФ наступает полная гражданская дееспособность. Это наделяет субъекта правом на автономный выбор образовательных траекторий, заключение договоров об оказании услуг и самостоятельную реализацию досуговых практик без участия законных представителей.
Когнитивный ресурс	Сохраненный интеллект является необходимым условием для реализации сложных художественных практик и восприятия эстетического опыта. Данное обстоятельство подтверждает методологическую корректность применения стандартных андрагогических подходов к данной когорте.
Институциональный транзит образовательных траекторий	К 18 годам завершается цикл обязательного общего или коррекционного образования. Происходит институциональный транзит (П.Бурдые): индивид выходит из системы регламентированных школьных отношений, где субъектом педагогического воздействия выступает образовательная организация, в пространство неформального образования на основе добровольного самоопределения.
Профессиональное самоопределение	Интервал 18–35 лет репрезентирует ключевой этап жизненного цикла – период активной профессионализации, получения среднего профессионального и высшего образования, а также первичного включения в рынок труда. В рамках теории структуризации Э. Гидденса данный отрезок характеризуется максимальной плотностью биографических выборов, определяющих дальнейший социальный капитал личности.

Представляется необходимым более детально обосновать влияние выделенных факторов на эффективность неформального художественного образования в сфере культуры в процессе включения молодых людей со зрительной депривацией в вариативные просветительские практики эстетической направленности.

Правовой статус

Неформальное художественное образование органично встраивается в Концепцию развития непрерывного образования, расширяя каналы культурного взаимодействия для всех групп населения, в том числе молодежи с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ). Несмотря на наличие

системы квотирования мест для поступления в организации высшего образования и широкую сеть среднего профессионального образования, где доля студентов с инвалидностью, согласно данным Минобрнауки РФ, ежегодно растет (общая численность обучающихся с ОВЗ в вузах достигла 38 568 человек в 2024 году), однако фактический доступ к качественным образовательным ресурсам для незрячей молодежи остается заблокированным.

Обеспечение доступности цифровой информации для людей с нарушениями зрения является одним из приоритетных направлений деятельности системы образования в России. Данная задача прямо зафиксирована в документах стратегического планирования – «Приоритетные направления развития образования обучающихся с инвалидностью с ограниченными возможностями здоровья до 2030 года» [24] и Межведомственном комплексном плане мероприятий по повышению доступности среднего профессионального и высшего образования для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья на 2023–2027 годы [17].

При этом реализация художественного потенциала граждан с нарушением зрения напрямую зависит от адаптации цифровых платформ, так как, согласно исследованиям А. А. Тринадцатко, именно цифровые технологии позволяют преодолеть барьеры традиционных видов искусства через использование не визуальных интерфейсов [27]. Однако результаты исследования Благотворительного фонда «Искусство, наука и спорт» и технического аудита в рамках программы «Особый взгляд», проведенного в 2026 году, демонстрируют системный провал достижения плановых ориентиров по доступности цифровых образовательных ресурсов ВУЗов. Так, лишь 20% образовательных платформ обеспечивают совместимость с программами экранного доступа (скринридерами), что делает невозможной реализацию декларируемых государственных гарантий для молодежи с нарушением зрения.

Огромную роль в реализации неформального художественного образования играют НКО, которые предоставляют программы, мотивирующие получателей образовательной услуги реализовывать досуговые, любительские интересы, повысить профессиональную компетентность. Согласно данным Общественной палаты РФ, «НКО могут составить здоровую конкуренцию образовательным учреждениям, работающим в сфере дополнительного профессионального образования» [10].

В частности, Программа «Особый взгляд» благотворительного фонда «Искусство, наука и спорт» сосредоточена на внедрении новых просветительских художественно-творческих проектов и цифровых культурных сервисов, способствующих социокультурной интеграции незрячих и слабовидящих людей. Благодаря деятельности фонда, свыше 150 тысяч людей с нарушением зрения смогли прикоснуться к искусству и истории, расширить кругозор и сформировать общекультурные компетенции [23]. Программа

«Особый взгляд» включает Интернет-портал, мобильное приложение для тифлокомментирования [6], грантовую поддержку музеев и театров, развития кадрового и ресурсного потенциала услуги тифлокомментирования, создание тактильных макетов и обучение специалистов в сфере инклюзии.

Существенный вклад вносит также сеть культурных центров Всероссийского общества слепых (ВОС) и специализированных библиотек для незрячих. Реабилитационно-культурные центры ВОС предоставляют базу для работы самодеятельных коллективов, где молодые люди могут регулярно заниматься музыкой, театром, изобразительным искусством.

Ключевым элементом инфраструктуры является возможность публичной демонстрации творческих результатов – выставки, концерты, спектакли. Это принципиально важно для становления субъектной позиции, поскольку позволяет участникам получить признание и оценку со стороны зрителей и профессионального сообщества. Публичное представление способствует профессионализации: молодые люди начинают воспринимать себя как авторов и исполнителей, а не только как получателей социальных услуг.

Когнитивный ресурс

Согласно клинико-эпидемиологическим данным ФГБУ «НМИЦ глазных болезней им. Гельмгольца», свыше 95% случаев инвалидности по зрению обусловлены нозологиями, не затрагивающими высшие психические функции (миопия, первичная глаукома, пигментный ретинит, диабетическая пролиферативная ретинопатия, атрофия зрительного нерва) [28]. Сохранность интеллекта позволяет рассматривать молодежь с нарушением зрения в призме научной специальности общей педагогики.

Формирование эстетических потребностей молодежи с особыми образовательными потребностями получает импульс для развития благодаря компенсации ограничений, накладываемых визуально-ориентированной средой. Неформальное образование позволяет задействовать компенсаторные механизмы инкультурации, которая рассматривается как процесс, активизирующий индивидуальные ресурсы и являющийся культурно-интегративным фактором [9, с. 179].

Культуротворческая деятельность становится механизмом социокультурной реабилитации для лиц с ОВЗ, поэтому участие в художественных практиках снижает риск социальной изоляции, так как включает молодежь в коммуникативные связи через искусство и способствует преодолению потребительских стратегий поведения. Традиционные формы образовательной деятельности, ориентированные на визуальное восприятие, не соответствуют потребностям молодежи с нарушениями зрения, поэтому стратегия обучения обуславливает активизацию всех сохранных анализаторов для формирования целостного восприятия художественного контента.

В рамках неформального образования акцент делается на развитие эстетических потребностей через свободное экспериментирование и рефлексию. Участие в посещении спектаклей, выставок, мастер-классов, музейных и библиотечных лекториев, просмотр художественных и документальных фильмов позволяет молодым людям с нарушением зрения осваивать различные художественные роли. Тем самым формируется устойчивая мотивация к эстетической деятельности. О. С. Павловой отмечается, что «формирование субъектной позиции напрямую связано с развитием самостоятельности в выборе средств деятельности и с опорой на сохраненные анализаторы: тактильные, слуховые, кинестетические каналы восприятия становятся основой для построения индивидуальной картины мира и принятия решений» [20, с. 325].

Институциональный транзит образовательных траекторий

С достижением возраста 18 лет и окончанием обучения в школах молодые люди с нарушением зрения находятся перед выбором траекторий профессионального образования и поиска трудовой деятельности. Включение молодых людей со зрительной депривацией в современные просветительские формы неформального образования учреждений культуры способствует их успешной социализации, компенсации коммуникативной недостаточности, творческой самореализации и личностному росту.

Алгоритм педагогического взаимодействия характеризуется добровольностью участия и организационной гибкостью, которая обеспечивает возможность индивидуального и личностно-ориентированного выбора траекторий обучения. В основе организации педагогического взаимодействия заложен переход к выбору и предложению культурных услуг на основе отказа от стандартизированных программ обучения.

Ориентация неформального образования на самостоятельную мотивацию и интерес порождает требования к культурным программам и услугам, которые должны учитывать вариативность целей людей и их уровней восприятия. Согласно утверждению Х. Т. Загладиной, «по средствам освоения новых художественных практик можно выделить три основных направления: досугово-эстетическое, образовательное, социально-психологическое» [11, с. 93].

Методологическую основу неформального художественного образования составляет педагогика творчества, опирающаяся на концепцию проектирования Дж. Дьюи и идеи организации свободного обучения С. Т. Шацкого. Существенный вклад внесли труды отечественных психологов и педагогов В. Н. Дружинина, Д. Б. Богоявленской, Я. А. Пономарева, А. С. Прангишвили, И. Л. Савранского, И. Н. Семенова, С. Ю. Степанова, Л. Н. Столовича, О. К. Тихомирова и других. Указанные исследования обосновывают ме-

ханизмы творческой активности и самовыражения на основе реализации субъектно-деятельностного подхода, разработанного в исследованиях К. А. Абульхановой, Л. И. Анцыферовой, А. В. Брушлинского и других, в рамках которого признается личностная направленность субъекта обучения на достижение самостоятельно поставленных целей и задач.

Специфика образовательного процесса в работе с молодежью с нарушением зрения предметно раскрыта в трудах В. З. Кантора, А. Г. Литвака Л. И. Плаксиной, Л. И. Солнцевой, Б. К. Тупоногова.

Технологические аспекты применения ассистивных технологий, в частности тифлокомментирования, представлены в исследованиях С. Н. Ваньшина. Тифлокомментирование (аудиодескрипция) выступает ключевой технологией, позволяющей компенсировать визуальную недостаточность и формировать целостный художественный образ на основе эмоционального и эстетического переживания. Как отмечает В. З. Кантор, для молодёжи с нарушением зрения, лишенной возможности полноценно воспринимать визуальные искусства (живопись, скульптуру, спектакли, кино), аудио описание становится основой понимания замысла автора и формирования эстетических потребностей в целом [12].

Самостоятельную группу источников составляют современные исследования представителей научной школы Московского государственного института культуры – Н. В. Лопатиной, Л. В. Даниловой, О. Ю. Мацукевич, Н. В. Шарковской, В. Ю. Плехова, Л. В. Тарасова, Н. Н. Ярошенко, в которых раскрыта социально-культурная реабилитация в контексте личностного развития человека, имеющего ограниченные возможности здоровья и инвалидность, посредством включения в преобразующую творческую деятельность.

В частности, О. Ю. Мацукевич и Н. Н. Ярошенко подчеркивают «принципиально новый аспект в понимании социально-культурной реабилитации, который конкретизирует ее состояние не только как процесса решения индивидуальных задач поддержки творческого развития человека, но и как формы деятельности, способной вырабатывать новые, инклюзивные состояния культуры в целом» [16, с. 133]. В процессе социально-культурной реабилитации В. Ю. Плеховым особо выделяется педагогический потенциал сценических искусств как ресурс устойчивого разнообразия социальных контактов [22], позволяющих реализовать эстетические потребности молодежи с нарушениями зрения.

Профессиональное самоопределение

Профессиональное самоопределение личности в условиях трудовой деятельности является непреходящей смыслообразующей ценностью человека. Формирование профессиональных интересов происходит во взаимодействии с произведениями искусства посредством тактильных, аудиальных и мультисенсорных каналов информации, что стимулирует познавательную активность и эмоциональную вовлеченность. Это формирует устойчивый интерес к ху-

художественному творчеству и потребность в дальнейшем профессиональном саморазвитии и создает возможности для монетизации продуктов творческой деятельности. Институциональная инфраструктура неформального художественного образования, ориентированная на молодежь с ОВЗ и инвалидностью по зрению, в России включает сеть из 132 инклюзивных творческих лабораторий в 83 регионах и сеть библиотек для незрячих и слабовидящих. Данные структуры охватывают более 30 000 участников с инвалидностью.

Учреждения культуры – музеи, библиотеки, театры, филармонии и кинотеатры – сегодня выступают ключевыми площадками неформального художественного образования для молодежи с нарушением зрения. Их просветительская деятельность направлена на формирование эстетических потребностей через вовлечение в разнообразные творческие практики. Например, показы театральных постановок с тифлокомментированием доступны в 132 театрах страны благодаря поддержке программы «Особый взгляд», при этом деятельность театров по работе с незрячей и слабовидящей молодежью не ограничивается простым посещением спектакля, кураторы организуют клубы, лектории и тактильные экскурсии по закулисы, позволяющие более глубоко понять суть театрального искусства и формировать образное мышление не только посредством тифлокомментирования, но и тактильного восприятия. При поддержке программы «Особый взгляд» 65 музейных учреждений создали тактильные экспозиции своих экспонатов.

Инклюзивные фестивали ГМИИ им. А. С. Пушкина, концерты в темноте в Третьяковской галерее на Крымском Валу и иммерсивные выставки музея современного искусства «Гараж» демонстрируют, как адаптированные форматы делают искусство доступным [4, с. 55]. Регулярное участие в культурных событиях способствует преодолению поведенческих стратегий инфантилизма и потребительского отношения к жизни, свойственных части молодежи с инвалидностью.

Учреждения культуры создают среду альтернативной занятости, в которой молодые люди с нарушением зрения перестают быть пассивными наблюдателями и становятся активными участниками интеграционных процессов. Они получают возможность не только потреблять, но и создавать художественно-творческие продукты, которые могут быть монетизированы. Просветительская деятельность таких институтов выступает действенным инструментом социализации и личностного роста. Включение в публичную культурную жизнь формирует устойчивые социальные связи и профессиональные контакты.

Таким образом, учёт особенностей данной группы является ключевым условием организации субъектного обучения в пространстве неформального художественного образования в сфере культуры. Эффективность реализации образовательного потенциала молодежи с нарушениями зрения зависит от мотивированного участия личности в активно-преобразовательных практиках обучения с нацеленностью на самостоятельность, творческую активность, профессиональное и гражданское самоопределение.

Список литературы

1. *Бадимова А. В.* Эпидемиологические особенности заболеваемости и инвалидности при глазных болезнях в России и за рубежом // Наука молодых. 2020. № 2. С. 261–268.
2. *Букалова Е. В., Целевич Т. И.* Социокультурная реабилитация молодых инвалидов по зрению // Молодой учёный. 2022. № 46. С. 77–79.
3. *Бурдые П., Пассрон Ж.-К.* Воспроизводство: элементы теории системы образования. Москва: Просвещение, 2007. 267 с.
4. *Векслер А. К.* Художественное образование в музейном контексте для незрячих и слабовидящих людей: кейс тактильных рельефов «Орнаменты Строгановского дворца» и их роль в обеспечении доступности искусства для всех // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2021. № 200. С. 55–64.
5. *Волкова И. П., Королева Н. Н.* Личностные ресурсы и барьеры толерантности современной молодежи как фактор социальной интеграции инвалидов по зрению // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология. 2008. № 1. С. 238–246.
6. *Гавур Е. А.* Приложение «Особый взгляд» – пространство тифлокомментирования // Инклюзивная культура и тифлокомментирование (аудиодескрипция): доступность, кейсы, исследования: сборник материалов VII Летней школы с международным участием «Тифло.Комм». Москва: Грифон, 2026. С. 218–225.
7. Гражданский кодекс Российской Федерации (часть первая) от 30.11.1994 № 51-ФЗ (ред. от 08.08.2024). URL: <https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=506519>
8. *Григорьева И., Новожилова О.* Формирование социальной идентичности у молодых людей с инвалидностью в контексте различных уровней среды // The Journal of Social Policy Studies. 2024. № 4. С. 729–744.
9. *Гудина Т. В.* Инклюзивный подход к социокультурной реабилитации детей и молодежи с ОВЗ // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2017. № 1. С. 178–182.
10. Доклад Общественной палаты РФ «Образование и общество: готова ли Россия инвестировать в будущее?». С. 59. URL: https://www.ru-90.ru/attachments/vsy/10.120071220_report.pdf
11. *Загладина Х. Т.* Неформальное образование в современном искусстве – институт социализации подростков и молодежи // Образовательная политика. 2010. № 9–10 (47–48). С. 92–98.
12. *Кантор В. З.* Художественный потенциал инвалидов по зрению как проблема реабилитационной тифлопедагогики и тифлопсихологии (Методологический аспект) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 100. С. 104–116.
13. *Кон И. С.* В поисках себя: Личность и ее самосознание. Москва: Политиздат, 1987. 366 с.

14. Концепция развития дополнительного образования детей до 2030 года. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/403709682>
15. *Лисовский В. Т.* Советское студенчество. Социологические очерки. Москва: Мысль, 1990. 304 с.
16. *Мацукевич О. Ю., Ярошенко Н. Н.* Инклюзивные креативные практики в развивающем пространстве российской культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 5 (109). С. 133–141.
17. Межведомственный комплексный план мероприятий по повышению доступности среднего профессионального и высшего образования для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья на 2023–2027 годы (утв. распоряжением Правительства Рос. Федерации от 14 сент. 2021 г. № 2561-р). URL: <https://www.vktid.ru/files/document/mp1.pdf>
18. О внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации: Федеральный закон № 651-ФЗ от 25 декабря 2023 года. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/50202>
19. О молодёжной политике в Российской Федерации: Федеральный закон № 489-ФЗ от 30 декабря 2020 года. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/400056192/>
20. *Павлова О. С.* Интеграция незрячего ребёнка в общество как фактор, определяющий успешность ориентировки в пространстве// Евразийское образовательное пространство: приоритеты, проблемы и решения: сборник статей к Международной научно-практической конференции. Оренбург: Оренбургский государственный педагогический университет, 2015. С. 325–326.
21. *Павловский В. В.* Социология молодежи. Москва: Наука, 2002. 212 с.
22. *Плехов В. Ю.* Сценические искусства в инклюзивных практиках учреждений культуры //Социально-культурная деятельность в современном гуманитарном дискурсе: коллективная монография. Химки: Московский государственный институт культуры, 2021. 280 с.
23. *Плехов В. Ю., Краснопольская И., Скокова Ю. и др.* Модели инклюзивной работы со слепыми и слабовидящими: институциональные практики музеев и театров // Управление культуры. 2026. № 1. С. 13–23.
24. Приоритетные направления развития образования обучающихся с инвалидностью, с ограниченными возможностями здоровья до 2030 года: утв. Минпросвещения России 30.12.2022. – URL: https://shkolavolokonovskayachernyanka-r31.gosweb.gosuslugi.ru/netcat_files/238/2786/MINOBR.Prioritetnye_napravleniya_.pdf
25. Социальное положение и уровень жизни инвалидов в России. Положение инвалидов в России: официальный сайт Федеральной службы государственной статистики (Росстат). URL: <https://rosstat.gov.ru/folder/13964>
26. *Суртаев В. Я.* Молодежь и культура. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств, 1999. 224 с.

27. *Тринадцатко А. А.* Возможности реализации художественного потенциала инвалидов по зрению в цифровом пространстве // Социально-гуманитарные знания. 2023. № 6. С. 45–48.
28. *Ходжаев Н. С., Тонаева Х. Д., Стройко М. С.* Оценка структуры и динамики первичной инвалидности взрослого населения вследствие болезней глаза и его придаточного аппарата в Российской Федерации // Современные проблемы здравоохранения и медицинской статистики. 2022. № 1. С. 552–562.
29. *Эльконин Д. Б.* Введение в психологию развития (в традиции культурно-исторической теории Л. С. Выготского). Москва: Тривола, 1994. 168 с.

УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. Статья должна обладать научной новизной, отражать основные результаты исследований автора, соответствовать общему направлению журнала и быть интересной широкому кругу российской научной общности.

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 23000 (от 12 страниц) до 40000 знаков, включая пробелы. Объем статьи включает только текст (от 12 страниц), не включая аннотацию 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. References не требуются.
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**
 - 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 процентов текста. Самоцитирование ограничено необходимым минимумом (не более 10 процентов текста в форме пересказа со ссылкой на источник);
- 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 находящихся 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 рукописи.

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».

DEAR AUTHORS!

The journal accepts for publication articles that have not been published before. 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 ranges from 23,000 (from 12 pages) to 40,000 characters, including spaces. The volume of the article includes only the text (from 12 pages), not including the abstract and the list of references.
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. References are not required.
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**
 - 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 percent of the text. Self-quoting is limited to the necessary minimum (no more than 10 percent 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».

Scientific academic journal «Culture and Education: Scientific Information Journal for Universities 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:

- 5.8.1. 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),
- 5.9.1. Russian Literature and Literature of the Peoples of the Russian Federation (Philological Sciences),
- 5.9.2. Literature of the Peoples of the World (Philological Sciences), 5.9.3. Theory of Literature (Philological Sciences),
- 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Art History), 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Cultural Sciences),
- 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Philosophical Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Cultural Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Pedagogical Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Philological Sciences).

It is published since 2008. It is issued 4 times a year

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

L. N. Voevodina,
DSc in Philosophy, Professor

DEPUTY EDITOR

A. H. Dziov,
DSc in Pedagogy, Professor

DEPUTY EDITOR

A. M. Mazuritsky,
DSc in Pedagogy, Professor

DEPUTY EDITOR, EXECUTIVE EDITOR

T. N. Suminova,
DSc in Philosophy, Professor

EDITOR

V. A. Sadikova

TECHNICAL EDITOR

D. A. Fomicheva

LAYOUT

R. M. Pavlovsky

Editorial office address (actual):

141400, Moscow region, Khimki-6,
Bibliotchnaya str., 7, building 2, room B-304, MSIC

Contact phone number

8 (495) 570-01-04

The official website of the magazine

<http://kio.mgik.org/>

E-mail to the editorial offices of the MSIC scientific journals:

vestnik-mguki@mail.ru

Signed to the press: 09/15/2026. Format 70x100^{1/16}.
Conditional printed sheets 19,5. Circulation 500 copies. The price is free.
Printed from the finished original layout in the MSIC printing house.
Address: 7 Bibliotchnaya str., Khimki, Moscow region, 141406.

The journal «Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts» is registered
The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Communications (Roskomnadzor).
Certificate of registration of the mass media PI No.FS 77-61424 dated April 10, 2015.