

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 Дильмурадovich,
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, почётная 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 Наталья Владимировна,
доктор педагогических
наук, доцент
(Московский государственный
институт культуры)

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

№1 (60), 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

Ткач Н. В.

Семиозис как способ культурфилософского осмысления музыкального искусства 6

Павлова Е. В.

Педагогическая деятельность фольклориста О. Э. Озаровской в области художественного слова и сценического мастерства 19

Первушина Е. В.

Изучение и сохранение русской фольклорной хореографии 37

Егорова А. А., Гаврилина Л. М.

Актуализация принципов традиционной китайской живописи в отечественном художественном пространстве XX – начала XXI веков 47

Тюменцев К. В.

Ценностно-идеологические основания анимации в Республике Корея и Корейской Народно-Демократической Республике 60

Зайцева С. А., Циклаури С. М.

Развитие культурных индустрий Южной Кореи: приоритеты и особенности 72

Искусствоведение

Линская В. А.

Увеселительные сады и технологические инновации как факторы формирования массовой культуры в России начала XX века 81

Согиайнен О. А.

Атрибуционные аспекты в изучении творчества
Сюй Бэйхуна: на примере картины «Галопирующие лошади» 94

Социокультурные практики

Смелковская Е. В.

Формирование уникальной системы подготовки
педагогических кадров в области хореографии
в Московском государственном институте культуры 110

Михайловская А. М.

Автор и алгоритм: педагогические стратегии использования
генеративного ИИ в обучении творческому письму 121

Северина О. В.

Развитие коммуникативных методик обучения иностранным
языкам в практиках школьного лингвистического театра 132

Библиотековедение и библиографоведение

Туралина Н. А., Прасолова П. С.

Индивидуализация библиотечной деятельности
в контексте формирования имиджа и бренда 142

Першин Д. В., Мосунова Л. А.

Анализ вовлечённости студентов в цифровую среду
как аспект изучения их информационной культуры 154

Романова А. В.

Роль издательского отдела
в организационной структуре библиотеки 168

Кий М. И.

Влияние информационных технологий
на формирование и развитие биобиблиографии ученого 181

№1 (60), 2026



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

SCIENTIFIC INFORMATION JOURNAL FOR
UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS

Published 4 times a year

Published since 2008

CONTENTS

Theory and history of culture

Tkach N. V.

Semiosis as a Way of Cultural
and Philosophical Understanding of Musical Art 6

Pavlova E. V.

The Pedagogical Work of Folklorist O. E. Ozarovskaya
in the Field of the Artistic Word and Stage Performance 19

Pervushina E. V.

Problems of Studying and Preserving Russian Folk Choreography 37

Egorova A. A., Gavrulina L. M.

Actualization of the Principles of Traditional Chinese Painting
in the Russian Art Space of the 20th – Early 21st Centuries 47

Tyumentsev K. V.

The Value-Ideological Foundations
of Animation in the Republic of Korea
and the Democratic People's Republic of Korea 60

Zaitseva S. A., Tsiklauri S. M.

Development of Cultural Industries
in South Korea: Priorities and Features 72

Art history

Linskaya V. A.

Pleasure Gardens and Technological Innovations
as Factors in the Formation of Popular Culture
in Russia at the Beginning of the 20th Century 81

Sogiyaynen O. A.

Attribution Aspects in the Study of Xu Beihong's Work: the Example of the Painting «Gallopig Horses» 94

Socio-cultural practices

Smelkovskaya E. V.

Formation of a Unique System for Training Teaching Staff
in the Field of Choreography at the Moscow State Institute of Culture110

Mikhailovskaya A. M.

The Author and the Algorithm: Pedagogical Strategies
for Using Generative AI in Teaching Creative Writing121

Severina O. V.

Development of Communicative Methods in Teaching
Foreign Languages within Practice of School Linguistic Theatre132

Library science and bibliographic science

Turanina N. A., Prasolova P. S.

Individualization of Library Activities
in the Context of Image and Brand Formation142

Pershin D. V., Mosunova L. A.

Analysis of Students' Involvement in the Digital
Environment as an Aspect of Studying their Information Culture154

Romanova A. V.

The Role of the Publishing Department
in the Organizational Structure of the Library168

Kiy M. I.

The Influence of Information Technology on the Formation
and Development of a Scientist's Bio-Bibliography181

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

СЕМИОЗИС КАК СПОСОБ КУЛЬТУРФИЛОСОФСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 130.2:78:8122

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-6-18>

Наталья Валентиновна ТКАЧ,

аспирант, Луганская государственная академия
культуры и искусств имени М. Л. Матусовского,
Луганск, Российская Федерация,
e-mail: tkach.nataliia2014@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается специфика культурфилософского осмысления музыкального искусства посредством теории семиозиса. Показано, что музыкальный семиозис предстает как процесс порождения музыкального текста и его реального звучания и включает в себя процесс его восприятия и интерпретации музыкальных знаков и символов слушателями. Это происходит в определенном культурном контексте – в «поле» культуры, в котором музыкальная традиция сформировала определенные правила и навыки «расшифровки» музыкальных символов. Кодирование и декодирование смыслов музыкального текста, происходит на основе уже имеющегося опыта слушателя и – в меньшей степени – на основе коммуникации с другими слушателями, которая позволяет формулировать личностные смыслы восприятия музыки. Ключевым понятием в данном случае является именно понятие музыкального символа как наиболее сложного и содержательного, включающего в себя индивидуальное восприятие и свободу интерпретации.

Ключевые слова: музыка, семиозис, знак, символ, семиотическая интерпретация.

Для цитирования: Ткач Н. В. Семиозис как способ культурфилософского осмысления музыкального искусства // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 6–18. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-6-18>

SEMIOSIS AS A WAY OF CULTURAL AND PHILOSOPHICAL UNDERSTANDING OF MUSICAL ART

Natalia V. Tkach,

Postgraduate Student,
Luhansk State Academy of Culture and Arts
named after Mikhail Matusovsky,
Lugansk, Russian Federation,
e-mail: tkach.nataliia2014@yandex.ru

Abstract. The article examines the specifics of cultural and philosophical understanding of musical art through the theory of semiosis. It is shown that Musical symbiosis appears as the very process of generating a musical text and its real sound, and includes the process of its perception and interpretation by listeners of musical signs and symbols. This happens in a certain cultural context. A cultural field in which the musical tradition has formed certain rules and skills for deciphering musical symbols. Encoding and decoding of the meanings of a musical text takes place on the basis of the listener's existing experience, and, to no lesser extent, on the basis of communication with other listeners, which allows us to formulate personal meanings of music perception. The key concept in this case is precisely the concept of a musical symbol, as the most complex and meaningful, including individual perception and freedom of interpretation.

Keywords: music, semiosis, sign, symbol, semiotic interpretation.

For citation: Tkach N. V. Semiosis as a Way of Cultural and Philosophical Understanding of Musical Art. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 6–18. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-6-18>

Семиотика музыки как особое направление исследований в современной эстетике и теории культуры – анализ знаково-символических форм музыки – представляет собой сложное явление. Понятие «значения» в музыке и само понятие «язык музыки» еще не до конца оформились в современной науке, однако существует большое поле исследований «механизмов» проявляющих смысловые значения в музыке, в ее структуре и в процессах восприятия и интерпретации. Отраженный в знаковой форме музыкальный семиозис рассматривается как модель рождения музыкального смысла. Изучение музыкального семиозиса является новым и актуальным направлением, изучающим музыку в контексте культуры. Это важно для анализа процессов создания, восприятия и интерпретации музыкальных произведений. В частности, для исследования семиотических структур музыки можно опираться на общую классификацию знаков, которую предложил Ч. Пирс, который выделил знаки-индексы, иконические знаки, и знаки-символы.

Музыка является видом искусства, в котором художественное содержание передается с помощью звука, а это означает, что звук здесь становится особой формой знаковости, передающей художественное содержание. Однако трактовка этого искусства, как определенной знаково-символической системы и носителя культурных смыслов, до настоящего времени еще недостаточно разработана. Известно высказывание Г. Лонгфелло о том, что музыка является «универсальным языком человечества» [8, с. 22]. Это высказывание следует понимать в том смысле, что звук может быть носителем определенных смыслов, которые расшифровываются в широком культурном контексте. Таково знаково-символическое и знаково-смысловое значение музыкального звука.

Очевидно, что для создания художественного содержания музыки, важным является аффективное воздействие, то есть порождение с помощью

звука определенных эмоциональных состояний, которые, в свою очередь, приводят к образованию сложных душевных переживаний и особых состояний человеческого сознания. Таким образом, музыка – это одновременно и эмоциональный, и когнитивный процесс. Воздействие музыки обусловлено тем, что она создает особые звуковые символические системы. Эти системы поддаются расшифровке и интерпретации и могут быть предметом специального исследования в особом направлении теории – в семиотике музыки. Соответственно, сформировалось понятие музыкального семиозиса, которое обозначает как интерпретацию музыки, так и сам процесс ее создания. Тем самым, музыкальный семиозис – это целостный процесс функционирования музыки в культуре, в человеческом сознании и на уровне человеческой чувственности, которая его воспринимает.

Изучение музыки в рамках семиотической парадигмы к настоящему времени развито в работах российских ученых Л. А. Мазеля, А. Н. Сохора, В. В. Медушевского, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой и др. Среди новейших исследований можно привести пример монографии Е. А. Капичиной и Л. А. Воротынцевой «Метаморфозы интертекстуальности в музыкальном искусстве XX–XXI веков: стиль – полистилистика – метастиль», в которой выделен основной предмет исследования семиотики музыки – «ритмо-интонационный комплекс», который «является носителем архетипической чувственности и одновременно её родовым знаком, а также мельчайшей смысловой семиотической единицей музыки как объекта изучения философии» [3, с. 93].

Целью данной статьи является определение специфики исследования семиозиса как способа понимания музыки и обоснование необходимости использования термина «музыкальный семиозис» как синтетического понятия, включающего в себя различные аспекты символических структур функционирования музыки в культуре с точки зрения её знаковой природы. Данный аспект до настоящего времени не был подробно рассмотрен и само понятие музыкального семиозиса в научной литературе почти не использовалось.

Формирование понятия «семиозис»

Термин «семиозис» впервые был использован Ч. Моррисом (1901–1979), который считается одним из создателей семиотики как целой парадигмы исследований в самых различных областях науки. В разделе «Природа знаков» своей книги «Основы теории знаков» он писал: «Процесс, в котором что-то функционирует как знак, можно назвать семиозисом. Этот процесс по традиции, восходящей к грекам, обычно рассматривался как включающий три фактора: то, что выступает как знак; то, на что указывает знак; действие, через которое соответствующая вещь оказывается

для интерпретатора знаком. Эти три (или четыре) компонента семиозиса могут быть названы соответственно знаковым средством, десигнатом и интерпретантой, а в качестве четвертого компонента может быть введен интерпретатор. Эти понятия и термины делают эксплицитными факторы, остающиеся не обозначенными в распространенном утверждении, согласно которому знак указывает на что-либо или на кого-то» [5, с. 49]. В свою очередь, Ф. де Соссюр ввел понятие семиологии – общей науки о знаках; науки, изучающей жизнь знаков в рамках жизни общества, науки «о знаках и какими законами они управляются» [12, с. 222].

Ч. Моррисом были введены следующие основные термины: отношения между знаками он предложил называть синтактикой; отношения между знаком и предметом или явлением, которое он обозначает, называть семантикой; в свою очередь, отношения между знаками и человеком, который их использует в определенном контексте, называть прагматикой. Исходя из введенной терминологии, музыка может рассматриваться как отдельная семиотическая система внутри большой системы культуры.

Чарльз Пирс давал определение семиозиса как специфического процесса в культуре, связанного с созданием знаков, соотношенных с определенным содержанием человеческого сознания. Этот процесс Ч. Пирс определял через своего рода триаду, поскольку в нем присутствуют три элемента. По его определению, знак включает в себя свою физическую форму, но вместе с тем связан со своей интерпретацией, которую называют интерпретантом. По выражению Ч. Пирса, «мы мыслим только знаками, и всё может быть знаком до тех пор, пока это кем-то интерпретируется» [6, с. 155]. Таким образом, знак – это материальный объект, который создает в нашем сознании ассоциацию с неким смысловым содержанием. Объект – это также материальное явление, который обозначается данным знаком, с которым знак соотносится. Интерпретанта – это идея, которая в нашем уме возникает в связи с восприятием определенного знака. Интерпретанта есть не что иное, как смысловое соотношение между знаком и объектом. Иконическими знаками Ч. Пирс называл знаки, которые имеют внешнее материальное сходство с теми объектами, которые они обозначают: в частности, звукоподражание является иконическим знаком, поэтому оно часто используется в музыкальных произведениях и легко узнаваемо.

В свою очередь, индексы, или индексальные знаки, по Ч. Пирсу, указывают на определенный материальный объект, на основе установления причинно-следственной связи с этим объектом. Например, дым является своего рода индексом огня. Однако наиболее сложными и содержательными знаками Ч. Пирс считал символы. В символе значение является изменчивым, условным и многообразным. Именно в символе связь знака и объекта опосредована сложными культурными процессами и процессами в самом человеческом сознании и его эмоциональной сфере. Поэтому основными

единицами анализа музыкального текста являются именно символы, или символические знаки, поскольку именно музыка в максимальной степени порождает свободное смыслообразование на основе эмоциональных реакций и внутреннего контекста сознания человека, связанного с его личным эмоциональным и жизненным опытом. В музыке модель различных типов знаков Ч. Пирса применима следующим образом: знаком здесь является звук, который является репрезентативным по отношению к внутреннему миру человека и объективному миру, наделенному смыслом.

Изучение символических структур музыки может развиваться по всем трем направлениям: с точки зрения семантики и с точки зрения синтактики изучается структура музыкального текста; с точки зрения прагматики изучается мотивация композитора, создавшего музыку, и та эмоциональная реакция, которая возникает у ее слушателя. Символические структуры музыки стали актуальным предметом исследования философии культуры в связи с необходимостью понять музыкальное творчество как часть мира человека, мира культуры в широком смысле слова. Традиционные парадигмы изучения музыки при этом не отбрасываются, а просто приобретают новую форму – рассматриваются через призму знаковых и символических структур, а последние, в свою очередь, рассматриваются также в трех аспектах: семантическом, синтактическом и прагматическом.

Музыкальный семиозис

Соотношение музыкального звучания с объектами субъективного и объективного мира крайне разнообразно – именно поэтому музыкальный знак всегда является символом и репрезентантом определенных смысловых содержаний человеческого мира. Сложные музыкальные структуры: мелодия, ритм, тональность, жанр, стиль исполнения, а также контекст – окружение слушателя или даже ошибки исполнителя – создают сложную, подвижную, целостную систему музыкальных символов, выражающих внутренний мир человека и объективные смыслы его бытия. Интерпретация музыкальных символов всегда опосредована человеческой свободой, поэтому и сама музыка, как семиотический феномен, является ярким репрезентантом свободы и внутренней сложности мира человека.

В XX веке сформировалась семиотика музыки как особая область исследований в рамках теории культуры и эстетики. По определению известного музыковеда В. В. Медушевского, «художественной семиотикой можно назвать науку о функционировании языков искусства, о принципах построения произведений искусства» [4, с. 4]. Общую цель этой области исследований он сформулировал так: «Социально-художественные функции искусства проявляются через семиотические, преобразуют и специфицируют их. В силу этого специфицирующего влияния мы и можем говорить не просто

о семиотических, но о художественно-семиотических функциях материальных структур искусства. Наиболее общими художественно-семиотическими функциями являются семантическая и коммуникативная. Семантическая функция звуковых структур связывает звуковой материал с миром действительности, с миром человеческих мыслей, идей, чувств, отношений, оценок» [4, с. 5].

В рамках семиотического подхода к музыке, как отмечал В. В. Медушевский, в первую очередь «возникает вопрос о связи его материально-звуковых структур с их идеальным смыслом, что выражается понятием художественно-семиотических функций. В роли носителей художественно-семиотических функций выступают уже не целостные произведения в единстве их формы и содержания, а материально-звуковая структура музыкального произведения и ее отдельные элементы» [4, с. 4].

Таким образом, из двух сформулированных В. В. Медушевским семиотических функций искусства основной является функция передачи целостного, внутреннего мира человека. Художественно-семиотические функции музыки в целом представляют собой процесс семиозиса, а именно: порождение в эмоциональной сфере и сознания человека таких переживаний человеческих глубоких смыслов, которые могут соотноситься с самыми разнообразными жизненными реалиями. Первичная функция создания самой семантики переживания и внутреннего мира человека, в свою очередь, порождает функцию коммуникативную. Коммуникативная функция является проявлением первичной семантической функции звуковых структур, однако направлена она уже не на внутренний мир слушателя, а на его взаимодействие с другим человеком. Ее задачей является передача смысла и определенного комплекса эмоциональных переживаний. То связывание звукового материала с реальным миром, о котором пишет В. В. Медушевский, таким образом, двунаправленно: с одной стороны, оно направлено на внутренний мир автора и слушателя, а с другой стороны, оно направлено на большой человеческий мир коммуникации бесконечного количества людей – как авторов, так и слушателей. Именно в процессе коммуникации, совместного переживания музыки рождается ее новое понимание. Внутреннее понимание и переживание музыки индивидуальным человеком эмпирически является первичным, однако его осознание, закрепление в памяти и связывание с определенными культурными смыслами возникает только во взаимодействии с другими людьми, в совместном восприятии музыки. В этом смысле семиотика музыки является коммуникативной семиотикой, поскольку она с самого начала включает в себя элемент диалога, взаимодействия с другим человеком, взаимодействия внутренних, эмоциональных миров слушателей. Автор музыкального произведения фактически является первым его слушателем, и все последующие слушатели исходят из его опыта переживания музыкального текста. Дополняя его своими интерпретациями, автор

музыкального текста тем самым запускает бесконечный процесс новых переживаний и новых интерпретаций звукового материала музыкального произведения.

Достаточно часто типы знаков, выделенные в теории Чарльза Пирса, имеют самое непосредственное выражение в языке музыки. Например, иконический знак, при котором имеет место непосредственное его сходство с объектом, может иметь выражение в звукоподражании или в соответствии двух явлений по какому-то признаку. Например, рябь на поверхности воды соответствует ветру и соответствует определенной музыкальной мелодии, которая непосредственно похожа на ветер, либо вызывает ассоциацию с ветром и рябью. Например, в знаменитом начале симфонии номер 5 Бетховена до минор звучит звук, очень похожий на стук в дверь, хотя и не полностью соответствует ему, а является только имитацией, или же звуки, напоминающие раскаты грома. В данном случае имеет место простой иконический знак, который, в свою очередь, сам является элементом уже более сложного музыкального символа. В частности, в симфонии номер 5, в ее начале, этими иконическими знаками создается глубокий символ наступающей судьбы, которая словно стучит в дверь, либо звучит подобно раскатам грома.

Музыка с помощью воздействия на слух человека различными типами знаков, начиная от элементарных иконических и индексных знаков, соответствующих четко определенным явлениям или эмоциям, – до сложных, многоуровневых символов, имеющих разнообразное значение субъективного восприятия, – вся совокупность знаковых форм музыки, в первую очередь, воспринимается на уровне непосредственной эмоциональной реакции. Однако уже в самый первый момент эмоционального переживания возникают определенные смысловые ассоциации, в которых данная эмоция, порожденная музыкальным звучанием, связывается с душевным опытом человека и ассоциируется с другими культурными явлениями. В этом поле формируются индивидуальные смысловые интерпретации музыки, которые создают ее смысловое содержание. Но это индивидуальное восприятие музыки на уровне музыкальных символов, также не является окончательным, оно продолжается на уровне коммуникации между слушателями – это не только обсуждение музыки, но и совместное её переживание, «настройка» на определенный мотив и тональность жизненного переживания, которое с помощью передается от человека к человеку. Таким образом, интерпретация музыкального символизма всегда является интерсубъективной, включая в себя процесс коммуникации и совместной интерпретации.

Для лучшего понимания специфики языка музыки традиционно, начиная с работ Ф. де Соссюра, проводится аналогия между человеческой речью и музыкальным звучанием. Речь и музыка отличаются между собой как различные знаковые системы. Однако их восприятие имеет между собой нечто

общее. Различия и общности этих двух знаково-символических систем, человеческой речи и музыки – давно стали предметом изучения. Интересное мнение по данной проблеме было высказано лингвистом А. А. Реформатским, который писал: «Между строением словесно-языковых и музыкальных “отрезков” нет прямого параллелизма, хотя и те, и другие линейны, протекают во времени, членятся последовательно на фразы, такты, звуки, и в тех, и в других отрезках имеются сильные и слабые “доли”, расставлены “дикты”, могут возникать синкопы и пр. Все это “общее” – почти омонимично (фразы, такты, звуки и т. д.), и между словесно-языковой и музыкальной “линиями” больше противоречий, и притом принципиальных, чем совпадений» [7, с. 173]. Современными исследователями часто отмечается, что сближение языка речи и языка музыки является ошибочным. Например, Х. Пауэрс предложил применять теорию Ф. Соссюра по отношению к музыке только как аналогию, а не как метод ее непосредственного анализа. Кроме того, он отметил, что такое применение имеет смысл только по отношению к западноевропейской музыке, а по отношению к музыке других культурных регионов мира исчезает даже такая структурная аналогия [10, с. 25].

Методология анализа музыкального семиозиса

Исходя из общей традиции анализа семиотических фактов по трем направлениям: семантическому, синтаксическому и прагматическому, следует сказать, что в анализе музыки между этими тремя подходами далеко не всегда удается провести четкое различие, так как они часто фактически сливаются при анализе музыкального символизма. Символ – это синтетический знак, в котором все три функции объединены. Поэтому в трактовке музыкального текста как текста символического, анализ отношения знака и изображаемого, то есть семантика, отношения знака и интерпретатора – прагматика; и отношения знаков между собой – синтактика, часто не выделяются в отдельные интерпретации, остаются в единстве понимания музыкального символа. Известный французский исследователь музыкального семиозиса Ж.-Ж. Наттэз предложил классификацию музыкальных знаков и символов, в которые он выделил семь элементов, в частности, в нее входит и типология музыкальных знаков. Ключевым является понятие музыкальной семантики, в которой он объединяет все три измерения знака и включает сюда также широкий культурный контекст [9]. Такое понимание музыкальной семантики непосредственно касается анализа музыкальных символов и должно быть признано универсальным методом анализа музыкального семиозиса.

Современный итальянский исследователь Т. Турино утверждал, что музыкальные символы функционируют, в первую очередь, как индексы и иконические значки, но музыкальный смысл воспринимается только на уровне целостных музыкальных символов [12]. В свою очередь, финский музыковед

и семиолог Э. Тараста предложил интересный пример функционирования музыкального символа: фуги И. С. Баха до-диез минор из тома I «Хорошо темперированного клавира». Для слушателей этой эпохи барокко важным был христианский символизм, «зашифрованный» в музыке. Символика Христа усматривалась ими в различных музыкальных формах, в первую очередь, формах с глубоким трагическим звучанием, передававшим переживания краткости жизни и надежды на воскресение [11].

Похожий анализ символики креста имел место в одной из первых российских работ по семиотике музыки, в книге Я. С. Друскина «О риторических приёмах в музыке Баха». Одну из тонических структур, которая часто встречается в музыке Баха, Друскин также интерпретировал как музыкальный символ креста следующим образом: «Основное положение мотива напряженнее его обращения: в первом такте мелодия диатонически поднимается на кварту, затем опускается двумя терциями, соединенными шагом на секунду в направлении, противоположном направлению нисходящих терций; это придает мотиву характер упорства, преодоления некоторого препятствия. Этот подъем стремительный, устремленный вверх, доходит до ми 2, затем, как бы раскачиваясь на ре, отталкивается от него скачком вверх до соль 2, то есть почти до того звука, с которого началось нисхождение мелодии в Narratio, после чего в спокойном заключительном кадансе мелодия падает до соль 1» [2, с. 22]. Таким образом, тонический «рисунок» музыки здесь также символизирует крест на уровне сильного эмоционального переживания и глубоких контрастов человеческой душе. Это преодоление трагизма – острым предощущением новой жизни как символического воскресения. Таким образом, тональный рисунок может становиться и своего рода иконическим знаком, подобно изображению креста на иконе, но в данном случае он является глубоким музыкальным символом, связанным с эмоциональной сферой человека.

Еще одним ярким примером такого семиотического истолкования музыки, как системы тональных символов, была работа В. В. Медушевского «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» [4]. В качестве примера его анализа можно привести структурную характеристику «Крейцеровой сонаты»: «Триада „устремление – сдерживание – преодоление“ часто проявляет себя сразу на нескольких уровнях формы. Такую концентрацию динамических процессов мы видим в теме главной партии „Крейцеровой сонаты“ Бетховена. Сама тема в целом воспринимается как второй элемент контраста действенной разрядки, как выход напряжения, накопленного в последних тактах вступления» [4, с. 234].

В данном случае тональная структура имеет своим эмоционально смысловым коррелятом переживание обостренной жизненной динамики по модели схемой: устремление – сдерживание – преодоление. Это иной тип музыкального переживания мира по сравнению с тем символом креста,

который мы находим у Баха, и вообще в более ранней европейской музыке, связанной христианской символикой. Новая тональная структура, о которой пишет В. В. Медушевский, это не что иное, как переживания человеком своего внутреннего, индивидуального, душевного мира. Это переживание можно понимать как определенную трансформацию изначальной христианской символики, которая переносится уже внутрь человека. Кроме того, В. В. Медушевский справедливо обращает внимание, что эта трансформация произошла и на уровне стиля и техники исполнения. В частности, он отмечает: «Исполнители нередко пользуются колебаниями темпа (борьбой разновысоких и сдерживающих моментов в области темпа) для создания некоторого напряжения, которое делает затем естественным и оправданным появление сдвига в развитии, наступление местной кульминации, возникновение свободного ровного движения» [4, с. 235]. В последнем случае речь идет уже о семиозисе в рамках исполнительского искусства, в разнообразии его интерпретаций. Таким образом, здесь происходит соединение двух эмоционально-смысловых противоположностей: с одной стороны, умиротворенности и ощущение полноты жизни, а с другой стороны, переживание максимальной тревоги и состояние «разрыва» этой полноты. Именно это сочетание и создает особое, парадоксальное переживание: эффект контраста, а затем катарсиса.

Особую и наиболее содержательную форму музыкального семиозиса представляет собой создание музыкальными средствами целостных смыслообразов, которые в переживании и сознании слушателя порождают разнообразные ассоциации, связанные как с образами внешнего мира, так и с внутренней образностью, связанной с индивидуальным душевным опытом. В качестве весьма показательного примера такой смысловой образности можно рассмотреть смыслообраз «волны», который является весьма часто и отчетливо присутствующим образности европейской музыки, начиная с эпохи романтизма. Это объясняется тем обстоятельством, что общей основой романтического мироощущения является самопереживание человеческого «Я», а оно, в свою очередь, всегда имеет ритмический волнообразный характер, со своего рода «приливами» и «отливами» душевной энергии.

В отечественном музыковедении интересный анализ смыслообразов «волны» в свое время предложил М. А. Смирнов в книге «Эмоциональный мир музыки» (1990). Согласно его точному наблюдению, часто «инструментом» воздействия на слушателя становится порыв как таковой: быстрое, спонтанное возбуждение с последующим тяготением к переходу от действий в плоскость созерцания и переживания. Например, в музыке Ф. Шопена встречаются случаи, когда волновое развитие приносит новое образное качество – как временное и порой весьма неожиданное переключение в иные плоскости, чаще скерцозного характера, что восприни-

мается как временная разрядка с обязательным последующим возвратом к драматической ситуации.

Знаменитые образцы «волнового» принципа развития музыкального сюжета мы находим в операх «Тристан и Изольда» и увертюре к опере «Тангейзер» Р. Вагнера. «Волны» здесь достигают удивительной силы психологического воздействия на слушателя, особенно в первом из упомянутых произведений – в сцене смерти Изольды. Но их назначение все же иное, нежели у романтиков раннего периода: главное у Р. Вагнера в этой ситуации – задержаться на данном моменте и как можно позже переступить верхний порог. Это сопряжено не с высвобождением потенциальной энергии и сил, способных к новым деяниям, а со смертью. Поэтому, возможно, здесь превагирует у Вагнера психологический мотив балансирования «на грани», а идея разрешения очерчена не так ярко, как в раннем романтизме [8, с. 162].

Особенно актуальным предметом исследования является семиотический анализ сложных эмоций – душевных переживаний, создаваемых звучанием музыкального текста. В качестве примера такого переживания можно рассмотреть чувство ностальгии, особо характерное для эпохи Романтизма. Например, в «Фантастических пьесах» Р. Шумана меланхолия передается уже в тональности сладостных грез и создает погружение в глубину души. Здесь музыка передает блаженные минуты уединения и своего рода отделенности от внешнего мира; герой раскрывает богатство своего внутреннего мира, которое выражается в романсных интонациях, обработанных и переданных на языке фортепиано. В свою очередь, как отмечает Г. И. Ганзбург, в «Испанском лидершпиле» (соч. 74) у Р. Шумана явно присутствуют «две психологические возможности: отчаяние от душевной опустошенности или довольное умиротворение. Обе эти взаимоисключающие психологические возможности последовательно воплощены Шуманом в двух сольных номерах – 6-м и 7-м. № 6. “Меланхолия”... Напряженность поддерживается и нагнетается, в частности, взаимодействием противоречивых интонационных средств: возгласов декламационного типа и широкой кантилены с применением длительных внутрислоговых распевов... Здесь удивительным образом сочетается интенсивное любовное переживание и умиротворенность, что в целом можно определить как ощущение полноты жизни» [1, с. 119–120]. В данном случае сочетание интенсивного переживания «полноты жизни» с предшествующим ему переживанием тревоги и опустошенности создает тот «эффект контраста», который приводит к катарсису в форме переживания ностальгии. Он становится результатом напряжения той самой «контрастной двухплановости», о которой уже было сказано выше на примере других произведений. В данном примере «театрализации» и синтеза искусств, осуществляемых Р. Шуманом, этот контраст, создающий эффект переживания ностальгии, определялся контрастным взаимодействием противоречивых интонаци-

онных средств. В свою очередь, переживание ностальгии как результат напряжения контраста эмоциональных состояний является источником нового душевного опыта.

Восприятие особых мотивов ностальгии в музыке в конечном счете определяются определенными сочетаниями высоты тона, громкости и тембра. Мажорное трезвучие – это показатель счастья/радости, в то время как минорное является параллелью меланхолии/печали. В то время как европейская тональная система XIX века фактически возвела минорные лады в культурное положение архаизмов, романтизм вновь сделал их семантически значимым элементом музыки. Ностальгические мотивы в музыке романтиков, в частности, у Р. Шумана, основаны на особой «контрастной двухплановости», при которой несложные ритмы способны создавать щемящее, смущенное чувство ностальгии, внезапно овладевающее героем. В свою очередь, этот «эффект ностальгии» выражает ту самую главную «сердцевину» романтического мироощущения, которая давно определена исследователями – то блаженство «самости», пребывание в глубине своего внутреннего мира, в глубине собственной души, в стихии «самосозерцания» и «самопереживания», которые и составляют главную ценность музыки той эпохи.

Выводы

В качестве обобщающего вывода, на основе проведенного анализа, можно утверждать, что понятие музыкального семиозиса является плодотворным для изучения функционирования музыки в качестве особого средства коммуникации между людьми и формирования внутренних миров слушателей. Музыкальный семиозис предстает как процесс порождения музыкального текста и его реального звучания, так и включает в себя процесс его восприятия и интерпретации музыкальных знаков и символов слушателями. Это происходит в определенном культурном контексте – в «поле» культуры, в котором музыкальная традиция сформировала определенные правила и навыки «расшифровки» музыкальных символов. Кодирование и декодирование смыслов музыкального текста, происходит на основе уже имеющегося опыта слушателя, и, не в меньшей степени, на основе коммуникации с другими слушателями, которая позволяет формулировать личностные смыслы восприятия музыки. Ключевым понятием в данном случае является именно понятие музыкального символа, как наиболее сложного и содержательного, включающего в себя, индивидуальное восприятие и свободу интерпретации. Таким образом, «мир» музыки представляет собой определенное семиотическое поле, которое воплощает в себя музыкальные ценности культуры, точнее, ценности культуры в их музыкальном, символическом выражении, непосредственным образом воздействующим на чувственно эмоциональную сферу человека.

Список литературы

1. *Ганзбург Г.* Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 106–119.
2. *Друскин Я. С.* О риторических приёмах в музыке Баха. Санкт-Петербург: Северный олень, 1995. 132 с.
3. *Капичина Е. А.* Метаморфозы интертекстуальности в музыкальном искусстве XX–XXI веков: стиль – полистилистика – метастиль. Луганск: Изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», 2021. 284 с.
4. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 256 с.
5. *Моррис Ч. У.* Основания теории знаков // Семиотика. Москва: Радуга, 1983. С. 37–89.
6. *Пирс Ч. С.* Из работы «Элементы логики. Grammatica speculativa» // Семиотика. Москва: Радуга, 1983. С. 151–210.
7. *Реформатский А. А.* Речь и музыка в пении // Вопросы культуры речи. Москва: Педагогика, 1955. Выпуск 1. С. 172–199.
8. *Смирнов М. А.* Эмоциональный мир музыки. Москва: Музыка, 1990. 318 с.
9. *Nattiez, J.-J.* Musicologie generale et semiologie. Paris: Christian Bourgois, 1987. 401 p.
10. *Powers H. S.* Language Models and Musical Analysis // Ethnomusicology. 1980. Vol. 24. № 1. P. 1–60.
11. *Tarasti E.* Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics. Berlin: De Gruyter Mouton, 2002. 232 p.
12. *Turino T.* Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music // Ethnomusicology. 1999. № 2. P. 221–255.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ФОЛЬКЛОРИСТА О. Э. ОЗАРОВСКОЙ В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА И СЦЕНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

УДК 9.929

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-19-36>

Елена Владимировна ПАВЛОВА,

кандидат филологических наук,
независимый исследователь,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: pavlovaelen@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается деятельность О. Э. Озаровской как «педагога слова» в гуманитарных институтах послеоктябрьского периода на основе анализа малоизвестных и не опубликованных ранее документов. Исследование ограничено периодом работы О. Э. Озаровской в Государственном институте декламации, Государственном институте слова и на Курсах живого слова, существовавших в 20-х годах XX века. Приводятся факты участия О. Э. Озаровской в работе указанных учебных заведений в качестве профессора и заведующего декламационным отделением, освещается комплексный подход к подготовке мастеров художественного слова с учетом ее собирательской и исследовательской деятельности в области фольклористики. Статья может служить отправной точкой для дальнейшего изучения вклада О. Э. Озаровской в развитие театральной педагогики и сценического искусства в России, а также ее просветительских идей в сфере народного творчества.

Ключевые слова: О. Э. Озаровская, Государственный институт слова, сценическая речь, искусство декламации, художественное слово, живое слово.

Для цитирования: Павлова Е. В. Педагогическая деятельность фольклориста О. Э. Озаровской в области художественного слова и сценического мастерства // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 19–36. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-19-36>

THE PEDAGOGICAL WORK OF FOLKLORIST O. E. OZAROVSKAYA IN THE FIELD OF THE ARTISTIC WORD AND STAGE PERFORMANCE

Elena V. Pavlova,
CSc in Philology, Independent researcher
Moscow, Russian Federation,
e-mail: pavlovaelen@yandex.ru

Abstract. The article examines the work of O.E. Ozarovskaya as a “teacher of the spoken word” within humanitarian institutions of the post-October Revolution period, drawing on the analysis of little-known and previously unpublished documents.

The study focuses on the years of Ozarovskaya's work at the State Institute of Declamation, the State Institute of the Spoken Word, and the Courses of the Living Word, all of which operated in the 1920s. The article presents documented evidence of Ozarovskaya's involvement in these institutions as a professor and head of the declamation department, and highlights her comprehensive approach to training masters of the artistic word, informed by her collecting and research work in the field of folklore studies. The article may serve as a starting point for further examination of Ozarovskaya's contribution to the development of theatre pedagogy and stage art in Russia, as well as her educational and cultural outreach in the field of folk creativity.

Keywords: O. E. Ozarovskaya; State Institute of the Spoken Word; stage speech; art of declamation; artistic word; living word.

For citation: Pavlova E. V. The Pedagogical Work of Folklorist O. E. Ozarovskaya in the Field of the Artistic Word and Stage Performance. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 19–36. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-19-36>

Ольга Эрастовна Озаровская (23.05.1874–12.07.1933) в настоящее время известна как фольклорист, собиратель и исполнитель произведений народного творчества [4; 6; 14; 15; 22]. Значительную часть жизни она посвятила научным и творческим поискам в сфере театральной педагогики, сценической речи и декламации, на протяжении многих лет вела глубокую систематическую работу по подготовке специалистов художественного слова и чтецов-рассказчиков, в том числе в Институте слова, существовавшем в 1920-е годы.

Институт, первоначально получивший наименование Государственный институт декламации (ГИД), был открыт в 1919 году при личном содействии наркома просвещения А. В. Луначарского как высшее научно-учебное заведение. Основой института послужили курсы декламации В. К. Сережникова, существовавшие с 1913 года. В 1920 году ГИД был переименован в Государственный институт слова (ГИС), действовал в этом статусе меньше двух лет и в дальнейшем был преобразован в Курсы живого слова. Подчеркнем, что ГИД, ГИС и Курсы живого слова рассматриваются нами как единое учебное заведение – именно так оно воспринималось и современниками. Об этом свидетельствуют газетно-журнальные публикации того времени, а также воспоминания бывших учеников, где часто использовалось общее наименование «Институт слова». Устойчивым употреблением в различных источниках является также аббревиатура «ГИС».

Институт слова стал уникальным вузом послеоктябрьского периода, но его деятельность, объединившая в образовательном и творческом процессе многих выдающихся деятелей науки, культуры и искусства первой трети XX века, практически не исследована, представлена в научной литературе фрагментарными сведениями и заслуживает всестороннего изучения.

Для того, чтобы установить вклад О. Э. Озаровской в деятельность Института слова, нами была реконструирована история этого учебного заведе-

ния, однако в данной работе приводим только те факты, которые касаются О. Э. Озаровской.

В процессе работы к анализу привлекалось множество разрозненных сведений из различных источников, большинство из которых не были исследованы ни в связи с деятельностью гуманитарных учебных заведений послеоктябрьского периода, ни в связи с биографией О. Э. Озаровской: деловая и личная переписка, документы биографического характера, личное дело О. Э. Озаровской как сотрудника, фотодокументы, официальные афиши (проспекты) с описанием работы Института слова. К исследованию привлечены также воспоминания современников, причастных к работе института, и ряд текстов периодических изданий 1920-х годов по данной теме, не освещенных ранее.

Функционирование Института слова и деятельность в нем О. Э. Озаровской пришлось на послереволюционное время, ознаменовавшееся глобальным переустройством всех сфер жизни России, когда существенно возросло внимание к слову, искусству красноречия и декламации. При этом имеется в виду не только речь агитационная, трибунная, развитие которой, несомненно, отвечало интересам новой власти, но и небывалый интерес к художественному слову в целом. Поэтому возникновение особых профильных институтов, деятельность которых была непосредственно связана со словом во всех его проявлениях, стала яркой и уникальной особенностью культурно-образовательной жизни России 1920-х годов.

О возросшей роли искусства декламации и создании в связи с этим специальных учебных заведений писал в 1923 году В. А. Пяст (Пестовский): «Искусство декламации совершенно явно выдвинуто было революцией из загнанного положения на почетное в ряду других искусств место. Учреждены были почти одновременно – в Петербурге стараниями В. Н. Всеволодского – «Институт Живого Слова», в Москве В. К. Сержниковым «Государственный Институт Декламации», переименованный вскоре в «Государственный Институт Слова» – «Гис» <...>» [18, с. 710].

Об особенностях общественно-политической и культурной жизни 1920-х годов и роли О. Э. Озаровской в происходящих событиях писал журналист А. С. Москвин, активно работавший в 1970-х годах над биографией О. Э. Озаровской, знакомый лично с ее ближайшими потомками и учениками: «В первые годы Советской власти, когда бушевали многочисленные дискуссии, собрания, диспуты, шли споры по самым неожиданным вопросам, необычайно острым был интерес общественности к культуре устной речи. В понятие «живое слово» вкладывалась речевая культура в целом, не только искусство художественного чтения в узком смысле. Исходя из этого, выдвигались задачи изучения звучащего слова во всех его проявлениях и подготовки мастеров художественного слова в разных областях общественной деятельности (в политике, педагогике, художественном творчестве и т. д.).

Создается специальный Государственный институт декламации, который вскоре был преобразован в Государственный институт слова – высшее учебное заведение с широкой программой по всем отраслям культуры слова, создаются театральные предприятия чтецкого характера, семинары, кружки, практикумы. О. Э. Озаровская находилась в самой гуще этих поисков» [8, с. 100].

Вклад О. Э. Озаровской в развитие искусства декламации в связи с деятельностью ГИС отмечает также Н. Л. Проколова, указывая на тот факт, «что «внешне-эстетную» мелодекламацию предреволюционного периода сменило искусство рассказывания, наиболее ярко представленное О. Э. Озаровской и А. Я. Закушняком», и называя учреждение ГИС и его государственную поддержку благоприятным фактором для развития искусства художественного слова [16, с. 11].

Важно отметить, что к преподавательской и просветительской работе в области художественного слова О. Э. Озаровская пришла не в послереволюционное время на волне общего интереса к живой звучащей речи, а намного раньше. Еще в начале 1890-х годов, в период учебы на физико-математическом факультете Бестужевских курсов, она начинает обучать грамоте рабочих, солдат и их детей с помощью инновационных тогда методов и большое значение придает такой дисциплине, как выразительное чтение. Имея дворянское происхождение, она, тем не менее, с детства чувствовала свою близость к народу и, обучая простых людей грамоте, читая вместе с ними образцы классической художественной литературы, понимала, что живое народное слово само по себе является великой ценностью, заслуживающей сохранения, изучения и популяризации. С этой убежденностью О. Э. Озаровская одинаково увлеченно работала и в школах для рабочих, и на курсах учителей, куда ее приглашали для ведения лекций по выразительному чтению, и на эстраде, где народное слово в ее исполнении звучало для широкой аудитории, в том числе для самой образованной и изысканной публики. Эта же идея ценности живого народного слова была положена в основу ее литературного писательского труда и в основу научной работы в области фольклористики.

Таким образом, взгляды О. Э. Озаровской, ее духовное приятие исконных ценностей народной жизни были созвучны революционному времени. Ей не пришлось перестраивать свою деятельность в связи с новыми историческими реалиями – она продолжала делать то, чем занималась ранее. Добавим к этому, что в 1913 году О. Э. Озаровская основала в Москве одну из первых частных студий в области декламации – студию выразительной речи, которая за короткое время стала необыкновенно популярна и действовала на протяжении многих лет, отметив в 1923 году свое 10-летие.

Итак, в первые послереволюционные годы О. Э. Озаровская уже имела богатый опыт в области преподавания художественного слова и выразительной речи, занималась в своей студии не только подготовкой чтецов-рассказчиков, но и постановкой голоса представителей самых разных пу-

бличных профессий. Поэтому видится абсолютно логичным ее приглашение в открытый в 1919 году Государственный институт декламации. Можно предположить, что приглашение это было получено ею от А. В. Луначарского, принимавшего активное участие в создании как московского Института слова, так и петроградского Института живого слова. А. С. Москвин писал, что Ольгу Эрастовну связывала с Луначарским деловая дружба, а его взгляды «стали своеобразным компасом в ее творческом пути»; «Анатолий Васильевич постоянно следил за работой Озаровской, поддерживал ее в поисках, начинаниях, в борьбе за чистоту живого слова» [8, с. 100].

Упоминания о работе О. Э. Озаровской в Государственном институте слова содержатся в ряде исследований, в том числе посвященных ее деятельности в области фольклористики. Так, Т. Г. Иванова отмечает, что «в послеоктябрьский период в Москве был создан Институт слова, находившийся в ведении Главпрофобра Наркомпроса. Цели его были – подготовка мастеров художественного слова. О. Э. Озаровская стала профессором Института слова (помимо нее здесь преподавали П. Н. Сакулин, И. Н. Розанов, Е. Н. Елеонская, Ю. М. Соколов и др.)» [22, с. 29].

Н. А. Новичкова, анализируя фольклорные экспедиции О. Э. Озаровской на Русский Север, пишет: «Из этих поездок родились: цикл лекций – «Практикум по народному слову», читанный в Государственном институте слова в Москве (1921–1925), а затем, когда институт сократился до «Курсов живого слова», – на декламационном отделении курсов (1926–1927) <...>». И далее, со ссылкой на документы архива О. Э. Озаровской, хранящиеся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН (р. V, кол. 12), Н. А. Новичкова указывает, что «<...> с января 1922 г. [О. Э. Озаровская] занимала должность декана Декламационного цикла Института слова в Москве, с 1926 г. на «Курсах живого слова» Озаровская вела «практикум» по художественному чтению»; «<...> с 1921 г. [О. Э. Озаровская занималась] преимущественно преподавательской работой в Государственном институте слова в Москве» [9, с. 19–22].

Упоминание о деятельности О. Э. Озаровской как профессора Института слова содержится также в статье Н. А. Новичковой «Песенно-эпический фольклор из коллекции О. Э. Озаровской. Неопубликованные записи». Здесь же автор называет ее учениц в Институте слова, которые принимали участие в экспедиции на Русский Север в 1921 году. Это А. П. Соколова, А. А. Рязанова, И. Д. Ипполитова [10, с. 150, 177].

Представляется, однако, что приведенные данные нуждаются в уточнении и дополнении, в связи с чем обратимся к документам, содержащим более детальные сведения о периоде работы О. Э. Озаровской в ГИС: о занимаемых должностях, о преподаваемых учебных дисциплинах, практикумах, семинариях, о курсах и отделениях, на которых велась работа, а также о степени участия в руководстве институтом.

В результате архивных поисков среди материалов по личному составу организаций было обнаружено личное дело О. Э. Озаровской как работника Государственной академии художественных наук (ГАХН), не опубликованное ранее и не имеющее упоминаний в научной литературе. В указанном деле находится «Карточка-формуляр работника», заполненная собственноручно О. Э. Озаровской по состоянию на 27 апреля 1922 года. В разделе «Служебный стаж», помимо прочего, она указывает, что является профессором Института слова с 1919 года [5, л. 7]. Иная дата начала работы в ГИС указана в неопубликованном очерке фольклориста Ю. М. Соколова о биографии О. Э. Озаровской. Автор очерка пишет, что Ольга Эрастовна преподавала в Институте слова с 1920 года, состояла деканом декламационного отделения с 1922 года по 1925 год, и указывает факт ее работы на Курсах живого слова, которые были сформированы после закрытия Института слова [21, л. 11]. Сама Ольга Эрастовна в кратких автобиографических сведениях, приложенных к письму Ю. М. Соколову от 7 августа 1930 года, пишет об одной из дисциплин: «<...> в 1921–25 вела практикум по исполнению народных произведений в Гос[ударственном] Институте Слова» [13, л. 12].

Подобную информацию находим в периодических изданиях 1920-х годов:

«Последнее время О. Э. Озаровская посвятила себя педагогической деятельности, работая в Институте Слова, где состоит деканом декламационного отделения и ведет класс народной поэзии и пушкинский семинарий» (журнал «Красная Нива», 1923 год)¹; Ольга Эрастовна шла «от педагогической работы в своей Студии – к преподаванию художественного чтения на Педагогических курсах, в ряде вузов за время революции и, наконец, к заведыванию декламационным факультетом Института Слова» («Современный театр», 1929 г.) [23, с. 143].

Проанализированы также следующие источники:

- 1) официальные афиши (проспекты), анонсирующие и освещающие деятельность ГИД, ГИС и образованных на их основе Курсов живого слова, печатавшиеся к началу каждого учебного года (хранятся в нескольких архивных фондах);
- 2) книга-отчет В. К. Серезникова² «10 лет работы первой русской школы живого слова Московского Института Декламации проф. В. К. Серезникова. 1913. 27.XI. 1923» (неоднократно цитировалась исследователями);
- 3) статьи центральных периодических изданий информационно-справочного характера, опубликованные в годы работы института.

¹ Старорусская поэзия (без автора) // Красная Нива. 1923. 14 января. № 2. С. 28.

² Книга представляет собой отчет о работе организаций живого слова В. К. Серезникова, включая период его работы в ГИД и ГИС, в том числе в качестве ректора. После ухода из Института слова в январе 1922 года В. К. Серезников основал частный Московский институт декламации.

Отметим, что официальные афиши имеют общую сквозную нумерацию в соответствии с учебными годами института, несмотря на его разные наименования и статусы в тот или иной период: от первого учебного года (1919–1920) до восьмого (1926–1927), что свидетельствует о работе одного и того же учебного заведения. Всего найдено и проанализировано 4 афиши: второго, седьмого и восьмого учебных годов (из фондов РГАЛИ) и третьего учебного года (из собрания Отдела рукописей РГБ).

Приведем фактические сведения об участии О. Э. Озаровской в деятельности Института слова в хронологическом порядке по учебным годам на основании информации, содержащейся в названных выше источниках.

Первый учебный год (1919–1920) – Государственный институт декламации. Как отмечалось выше, Ольга Эрастовна указывает, что начала работать в Институте слова в 1919 году в качестве профессора (личное дело ГАХН), что на настоящий момент является единственным свидетельством ее работы в институте в данный период.

Второй учебный год (1920–1921) – Государственный институт слова. В. К. Сережников, характеризуя 1920–1921 учебный год, упоминает имя О. Э. Озаровской в качестве преподавателя дисциплины «Народные сказители» из цикла «Предметы специальные» на особом «декламационном отделении с одним вторым курсом». Автор перечисляет также членов Президиума ГИС и деканов отделений, которыми в этом учебном году являлись он сам (декламационное), А. К. Шнейдер (художественного рассказывания), А. А. Грушка (литературно-поэтическое), И. А. Ильин (ораторское). О. Э. Озаровская в этих перечнях не указана [19, с. 21–23].

Сведения о преподавательской работе О. Э. Озаровской в институте в 1920–1921 учебном году подтверждается также официальной афишей, где ее имя стоит в разделе «Состав профессоров Г.И.С.» наряду с В. Брюсовым, Вяч. Ивановым, А. В. Луначарским, Д. Н. Ушаковым и другими³.

Третий учебный год (1921–1922) – Государственный институт слова (I полугодие) и частный Институт слова (II полугодие). В январе 1922 года по решению Главпрофобра Наркомпроса институт утрачивает государственный статус и становится частным. Ректор В. К. Сережников и ряд преподавателей покинули институт, в то время как О. Э. Озаровская продолжила работу и приложила немало усилий для дальнейшего развития института. Вот что об этом писал В. Пяст, анализируя ситуацию с преподаванием художественного слова в Москве и Петрограде в 1922 году: «В Москве самой также в этом году произошел в нашей области заметный сдвиг. Основанный В. К. Сережниковым «Институт Слова» перешел в частные руки коллектива профессоров, и декламационная часть возглавляется в нем с этого

³ Афиша «Уч. г. II. Государственный институт слова (прежнее название: Государственный Институт Декламации – ГИД)», 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 872. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 5.

- минарии по драме»; в афише – к циклу «Занятия вне академических часов»);
- на отделении ораторского искусства на 1 курсе – «Художественное слово» (цикл «Курсы практические»);
 - на отделении художественного рассказывания на 1 курсе – «Техника и музыка речи» (по группам; цикл основных предметов); на 2 курсе – «Этюды по рассказыванию», «Техника и музыка речи» (по группам; в афише указано 5 преподавателей, включая О. Э. Озаровскую; у В. К. Серезникова преподаватели по данной дисциплине для 2 курса не названы [19, с. 24–29]).

Отметим, что информация 1921–1922 учебного года со ссылкой на книгу В. К. Серезникова дублируется в исследовании А. Ф. Макаровой в связи с изучением периода работы в Институте слова русского философа Н. А. Бердяева. При этом, неточно копируя таблицу из отчета В. К. Серезникова, автор ошибочно приписывает О. Э. Озаровской чтение курса «Новые языки» вместо курса «Художественное чтение» и ведение «Ритмики» вместо «Техники и музыки речи» [7, с. 61], которая велась несколькими преподавателями. У В. К. Серезникова так: на литературном отделении «Новые языки» читает Г. А. Рачинский, «Художественное чтение» – О. Э. Озаровская; на 1 курсе отделения художественного рассказывания «Ритмику» ведет Е. Л. Измайлова, «Технику и музыку речи» – О. В. Рахманова, О. Э. Озаровская, С. М. Волконский, В. К. Серезников, Е. Ф. Сарычева [19, с. 26–27].

Четвертый учебный год (1922–1923) – Институт слова (без статуса «государственный»). Официальный анонс о работе института за этот год не представлен в рассмотренных документах. В. К. Серезников в своей книге также не дает информации о деятельности института в этом году, поскольку после ухода из ГИС в январе 1922 года организовал новое частное учебное заведение – Московский институт декламации (МИД). При этом в периодической печати широко рекламируется Высший литературно-художественный институт под руководством В. Брюсова, куда перешла часть студентов ГИС.

В этот сложный период некоторые из учеников Ольги Эрастовны по ее просьбе начали в Институте слова преподавательскую деятельность. Одна из студенток, известная художница Е. В. Гольдингер, вспоминала об этом так: «Просуществовал он [Институт слова] год или два, и вдруг его покинул Серезников с двумя преподавателями. Институт грозил развалиться: среди года преподавателей было трудно найти. Тогда Ольга Эрастовна обратилась к Михаилу Самойловичу Чуйко и ко мне: «Спасайте институт, идите преподавать». Я очень смутилась, только начала занятия сама и должна преподавать? Но она говорит: «Ничего, ничего, идите». И вот я пробыла там три с половиной года» [2, с. 245].

Пятый учебный год (1923–1924) – Институт слова (без статуса «государственный»). Информация о работе института за этот год найдена в справочнике «Вся Москва. Адресная и справочная книга на 1924 год». Информационно-справочная статья под заголовком «Институт слова» в разделе «Высшие школы» (отдел справочника II) содержит информацию об адресе – ул. Герцена, 14, а также о целях, задачах учебного заведения, о требованиях к поступающим, кратко характеризуется образовательная программа, перечисляются представители руководства.

Статья включает сведения об участии О. Э. Озаровской в руководстве институтом: указано, что профессор Озаровская входит в состав Президиума института (всего перечислено 6 членов Президиума). Ее имя названо также в общем перечне преподавателей [3, с. 93].



*Фотография (23,6x16,8) преподавателей
(А. А. Грушка, О. Э. Озаровская (2 ряд, 3-я слева), М. А. Петровский,
Г. А. Рачинский, И. Н. Розанов, С. К. Шамбинаго, С. В. Шервинский и др.)
и выпускников института, 1924 год⁵. Публикуется впервые.*

Шестой учебный год (1924–1925) – Институт слова (без статуса «государственный»). Несмотря на отсутствие официального государственного статуса, в ряде источников институт продолжает по инерции именоваться Государственным институтом слова, «ГИСом», а его работе в центральной

⁵ РО РГБ. Ф. 218. К. 1349. Ед. хр. 27. Л. 2 (с надписью на обороте – Л. 2об.).

печати уделяется достаточное внимание. Так, в газете «Известия» в статье «В Государственном институте слова» появился анонс нового учебного плана института. Наряду с подготовкой чтецов, рассказчиков впервые отмечена подготовка писателей и преподавателей языка. Указаны циклы: «словесный, декламационный, художественного рассказывания и ораторский», – а также информация о руководстве: «Во главе циклов стоят проф[ессора] Б. А. Грифцов, А. А. Грушка, О. Э. Озаровская, А. П.[К.] Шнейдер, Е. Е. Павлович и другие»⁶.

Эти же сведения в более развернутом виде представлены в справочнике «Вся Москва» за 1925 год в информационной статье «Институт слова (ИС)» в разделе «Разные специальные учебные заведения» (отдел справочника II). Относительно О. Э. Озаровской указана ее должность – «декан Декламационного цикла», а также перечислены читаемые ею дисциплины:

- на декламационном отделении на 2 курсе – «Художественное чтение»; на 3 и 4 курсах (указан общий список преподавателей и предметов) – «Декламационный практикум по народной поэзии»;
- на отделении художественного рассказывания на 3 и 4 курсах – «Русские сказки».

Все перечисленные дисциплины отнесены в статье к циклу специальных предметов [1, с. 495–496].

Отметим, что курс «Русские сказки» в перечне дисциплин, читаемых О. Э. Озаровской, в источниках предыдущих лет нам не встречался. Вероятно, Ольга Эрастовна постоянно вела работу по подготовке новых курсов, не останавливаясь на том, что было создано ранее.

Упоминание имени О. Э. Озаровской в связи с институтом обнаружено также в другом отделе издания «Вся Москва» за 1925 год – «Алфавитном указателе адресов лиц, упомянутых в справочнике» (отдел VI) – здесь указан адрес проживания О. Э. Озаровской (Сивцев Вражек, 43) и место ее работы – Институт слова [1, с. 571].

Седьмой учебный год (1925–1926) – Курсы живого слова, реорганизованные из Института слова. Деятельность теперь уже бывшего Института слова за период 1925–1926 годов развернуто и подробно представлена в афише с заголовком «Курсы живого слова (реорганизованные из Института Слова), VII академический год», что говорит об активном и плодотворном периоде его работы, несмотря на многочисленные преобразования.

Изучение афиши выявило, что на курсах было представлено четыре отделения: подготовительное (заведующий – С. И. Радциг), декламационное (заведующий – О. Э. Озаровская), художественного рассказывания (заведующий – Е. Г. Адамова), лекторское (заведующий – И. В. Ребельский). Руководителем курсов указан профессор Ю. М. Соколов, заведующим административно-финансовой частью – В. Ю. Мусин-Пушкин.

⁶ В Государственном институте слова (без автора) // Известия. 1924 г. 20 июня. № 138. С. 7.

О. Э. Озаровская продолжает занимать должность заведующей декламационным отделением, ее имя стоит также в разделе афиши «Профессора и преподаватели». Отметим, что в перечне дисциплин 1 курса декламационного отделения указаны такие предметы, как «Общий курс живого слова», «Фольклор в связи с краеведением», «Ритмика живого слова»; на втором году обучения особое место занимает «Практикум по народной поэзии»⁷.

Согласно афише, помимо подготовительного и основных учебных отделений при Курсах живого слова работали кратковременные курсы по технике речи, «вырабатывающие творческие навыки и исправляющие дефекты речи». Несмотря на кратковременность (точный период в афише не указан), работа на курсах велась серьезно и глубоко. Об этом свидетельствуют как очень продуманный отбор дисциплин для практических занятий, так и наличие двух лабораторий по отработке навыков речи. Состав преподавателей оставался блестящим и внушительным. Сама Ольга Эрастовна преподавала основной курс по художественному слову, который являлся стержнем и основой всей учебной программы. Общий курс живого слова вел профессор А. К. Шнейдер, большой специалист в данной области, в предыдущие годы заведовавший в Институте слова отделением художественного рассказывания. Работы в лабораториях возглавляли профессор Д. Н. Ушаков, основатель орфоэпии в России, авторитетнейший специалист в области языкознания (орфоэпическая лаборатория) и С. А. Гонтарь (орфофонетическая лаборатория – иногда называется в рассматриваемых источниках ортофонетической)⁸.

Относительно С. А. Гонтаря как руководителя второй лаборатории имелись разногласия. Сохранилась рукописная записка О. Э. Озаровской Ю. М. Соколову, где она передает свои рекомендации по содержанию афиши на новый учебный год. В частности, она указывает на необходимость «в программу декламационного отделения и Краткосрочных курсов против «Техники речи» поставить 3 имени: Юзвицкая Е. А., Евстратова А. Ф. и Ильинский-Блуменау А. А.». Далее Ольга Эрастовна пишет: «Юзвицкую Е. А. надо поставить на афишу. Если будет в Афише Орфоэпическая лаборатория, то, конечно, под руководством Д. Н. Ушакова, и если ортофонетическая, то вместо Гонтаря надо Ильинского-Блуменау А. А. или молчать» [11, л. 1].

Имена всех рекомендованных преподавателей указаны в афише 1925–1926 года⁹. Что касается С. А. Гонтаря, то, вероятнее всего, рекомендация о его отстранении от руководства лабораторией была учтена; во всяком случае в афише следующего, 1926–1927 учебного года, информация о лабораториях отсутствует, но С. А. Гонтарь и А. А. Ильинский-Блуменау указаны в общем

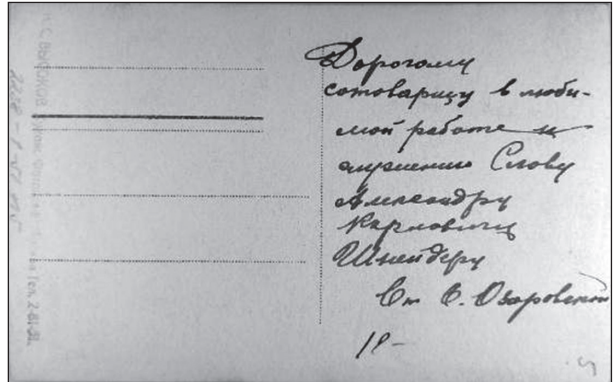
⁷ Афиша «Курсы живого слова (реорганизованные из Института Слова), VII академический год», 1925 г. // РГАЛИ Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 2720. Л. 3.

⁸ Афиша «Курсы живого слова (реорганизованные из Института Слова), VII академический год», 1925 г. // РГАЛИ Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 2720. Л. 3.

⁹ Там же. Л. 3.

списке преподавателей¹⁰. Если С. А. Гонтарь, работа которого, по всей видимости, не устраивала О. Э. Озаровскую, преподавал в институте практически с его основания, то имя А. А. Ильинского-Блуменау появляется в составе преподавателей лишь в 1926 году – вероятно, после протекции О. Э. Озаровской как заведующей. Очевидно, что Ольга Эрастовна не только преподавала, но и принимала деятельное участие в руководстве курсами, в том числе в подборе преподавателей и руководителей не только для своего декламационного отделения, но и для других структурных подразделений курсов.

Восьмой учебный год (1926–1927) – Курсы живого слова, реорганизованные из Института слова. Деятельность Курсов живого слова в 1926–1927 учебном году была анонсирована в газете «Известия» в статье под названием «Курсы живого слова». Среди общей информации о задачах, структуре и достижениях курсов отмечается высокий уровень преподавательского состава, куда вошли опытные профессионалы, авторитетные личности – «профессора университета, члены ГУС [Государственного ученого совета Наркомпроса] и ГАХН, режиссеры и артисты моск[овских] театров». В статье названы десять ведущих педагогов, отдавших этому учебному заведению много времени и сил – «Е. Адамова, Б. Грифцов, П. Коган, В. Лебедев, О. Озаровская, В. Сахновский, Д. Ушаков, В. Филиппов, М. Чуйко, А. Шнейдер»¹¹.



Фотография О. Э. Озаровской с дарственной надписью А. К. Шнейдеру: «Дорогому сотоварищу в любимой работе и служению Слову Александру Карловичу Шнейдеру от О. Озаровской». Художественная фотография А. С. Высокова, Москва¹².

¹⁰ Афиша «Курсы живого слова (реорганизованные из Института Слова), VIII академический год», 1926 г. // РГАЛИ Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 2720. Л. 4.

¹¹ Курсы живого слова // Известия. 1926 г. 24 августа. № 193. С. 4.

¹² РГАЛИ. Ф. 2238. Оп. 1. Ед. хр. 51. Л. 5, 5об.

Официальная афиша восьмого учебного года с названием «Курсы живого слова (реорганизованные из Института Слова), VIII академический год» в кратком виде дублирует основную информацию предыдущего учебного года. При этом список профессорско-преподавательского состава существенно сократился: не указан целый ряд преподавателей, работавших ранее, в том числе впервые с 1919 года не упоминается профессор Д. Н. Ушаков, с которым у Ольги Эрастовны были теплые дружеские отношения. Сведения об орфоэпической лаборатории, возглавляемой Дмитрием Николаевичем и действовавшей несколько лет, в афише отсутствуют. При этом имя О. Э. Озаровской продолжает числиться в списке преподавателей¹³.

В 1927 году работа Курсов живого слова завершилась.

Представленный анализ архивных документов и иных источников позволяет сделать вывод о существенном вкладе О. Э. Озаровской в деятельность Института слова. Под влиянием ее воззрений развитие института получило новое направление, связанное с искусством живого народного слова, которое не просто отвечало революционным запросам времени, но и было сутью жизненных стремлений самой Ольги Эрастовны. И если в 1919 году на торжественном открытии Государственного института декламации в речи В. К. Сержникова прозвучали слова о необходимости нести искусство декламации в народ [20, с. 13], то О. Э. Озаровская своей деятельностью в институте развернула этот вектор, показав, что народ – сам создатель и транслятор подлинного искусства, основанного на древнем знании и глубинных основах русской культуры. Неслучайно первым нововведением, связанным с началом ее работы в институте, стал курс «Народные сказители» (1920–1921 уч. год).

За годы руководства О. Э. Озаровской декламационным отделением в образовательную программу был введен целый ряд новых дисциплин, которых не было в институте ранее и которые были разработаны на основе ее опыта фольклорных экспедиций на Русский Север и исследований в области фольклористики. При этом в преподавании разнообразных дисциплин по художественному слову и сказыванию, включая практические занятия и работу с учениками над этюдами, Ольга Эрастовна, как выдающаяся артистка, сама была неподражаемым образцом для студентов. Авторитет педагога, профессора подкреплялся исключительным артистическим талантом, большой популярностью на сцене, а также ее научными достижениями в фольклорно-экспедиционной деятельности.

Подход О. Э. Озаровской к преподаванию в Институте слова был комплексным, объединяющим аспекты декламации, фольклористики, этнографии, лингвистики – с современным вниманием к смыслу слова, к тем народ-

¹³ Афиша «Курсы живого слова (реорганизованные из Института Слова), VIII академический год», 1926 г. // РГАЛИ Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 2720. Л. 4.

ным представлениям и явлениям действительности, которые стоят за словом. Этот подход проявлялся не только в учебном процессе, но и в подготовке концертных выступлений студентов, в театральном сценическом действии, максимально приближенном к естественной манере исполнения и представления народных произведений.

За годы работы в Институте слова, несмотря на организационные и бытовые трудности, связанные со сложным периодом истории России, была проведена огромная работа: Ольга Эрастовна действовала с полной отдачей и внутренним горением. Это очень сказывалось на здоровье, сил не оставалось на важнейшие задачи по обработке, описанию и репрезентации внушительного объема бесценного фольклорного материала, с большим трудом собранного в экспедициях. Поэтому в 1926 году Ольга Эрастовна принимает тяжелое для себя решение оставить курсы. Этому способствовали и обстоятельства личной жизни. 28 декабря 1926 года в письме А. И. Менделеевой О. Э. Озаровская с горькой иронией пишет, что проводила сына в длительную командировку, «всплакнула, в тот же день похоронила курсы, которым отдавала много сил, и всё-таки не ослепла. Это большая радость» [12, л. 11].

Уход из института стал для Ольги Эрастовны большим испытанием. В упомянутом выше очерке Ю. М. Соколова, написанном в 1929 году с целью констатации официальных заслуг О. Э. Озаровской в области науки, культуры и искусства, есть неформальные строки. Автор пишет, как нелегко переживала Ольга Эрастовна закрытие Института слова, которое «вызвало резкое ухудшение ее тяжелой глазной болезни /до 7 приступов в день/...» [21, л. 17].

После завершения регулярной преподавательской работы О. Э. Озаровская остается одной из самых авторитетных фигур в области художественного слова и продолжает общественную работу в этом направлении. В 1926 году она возвращается к обработке результатов северных экспедиций, начинает готовить важнейший труд – фольклорный сборник «Пятиречие», печатается в периодических изданиях с очерками о Севере и северных сказителях, пишет воспоминания о Д. И. Менделееве. В особых случаях Ольга Эрастовна продолжает выступать на сцене, организует художественные вечера, в том числе ежегодные встречи, посвященные А. С. Пушкину.

Вывод

О. Э. Озаровская работала в Государственном институте декламации, Государственном институте слова и на Курсах живого слова последовательно в течение почти семи лет, начиная с 1919 года (по другим данным – с 1920 года) по декабрь 1926 года; в должности профессора преподавала на всех курсах (с первого по четвертый) практически всех отделений: декламационного, литературного, художественного рассказывания, ораторского искусства (нет сведений о преподавании на лекторском отделении),

а также – на дополнительно открытых кратковременных курсах по технике речи; в разные годы читала следующие дисциплины: «Народные сказители» из цикла «Предметы специальные», «Художественное чтение» (в разные годы предмет относился к циклу «Необязательные семинарии и занятия» и к циклу специальных предметов), «Народное сказывание», «Семинарий по народному сказыванию» (цикл «Семинарии по эпосу»), «Семинарий по Пушкину» (цикл «Семинарии по лирике»), «Семинарий по методике художественного чтения», «Художественное слово» (цикл «Курсы практические»), «Практикум по голосу», «Техника и музыка речи» (по группам, цикл основных предметов), «Этюды по рассказыванию», «Декламационный практикум по народной поэзии», «Русские сказки» (цикл специальных предметов); с января 1922 года по декабрь 1926 года заведовала декламационным отделением, где под ее руководством были введены в образовательную программу «Общий курс живого слова», дисциплины «Фольклор в связи с краеведением», «Ритмика живого слова», «Практикум по народной поэзии»; входила в состав Президиума института.

Деятельность О. Э. Озаровской в области театральной педагогики и сценической речи была неразрывно связана с ее многолетней работой фольклориста и собирателя произведений народного творчества. Являясь преподавателем не только Института слова, но и других высших учебных заведений Москвы, автором статей и книг по выразительной речи и декламационному искусству («Мой репертуар» (1911 год), «Школа чтеца» (1914 год, 1923 год), «Моей студии» (1923 год), Ольга Эрастовна одновременно работала в Государственной академии художественных наук, практически ежегодно организовывала фольклорные экспедиции на Русский Север, в которых принимали участие ее ученики. Полевые записи северных сказителей, собранные во время поездок в Архангельскую губернию, представили собой богатый материал, включенный О. Э. Озаровской в уникальные сборники подлинных фольклорных произведений «Бабушкины старины» (1916 год, 1922 год) и «Пятиречие» (1931 год), выдержавшие несколько переизданий и вошедшие в золотой фонд русской фольклористики. Кроме того, результаты экспедиций плодотворно использовались О. Э. Озаровской в педагогической деятельности; при этом полевые материалы стали живой основой разработанных ею специализированных курсов для высших учебных заведений.

За время работы в Институте слова Ольга Эрастовна воспитала большое количество учеников, которые помнили о ней, помогали в дальнейшей работе; некоторые из них продолжили ее дело в последующие годы. А. К. Шнейдер, подчеркивая уникальность Института слова, рассматривал работу О. Э. Озаровской в нем как вершину ее педагогического пути: «В истории живого слова в России О. Э. Озаровской принадлежит почетное место. Как педагог слова, О[льга] Э[растовна] имеет несколько поколений

учеников. Нет театра, где среди артистов не было бы ее бывших учеников по художественному чтению <...>. Как исполнительница произведений русского народного художественного слова О. Э. Озаровская, бесспорно, не имеет себе равных». Представляется особенно ценным высказывание А. К. Шнейдера о важнейшей роли О. Э. Озаровской в деле «углубления интереса к художественному фольклору» и признание ее «зачинательницей» в данной области [23, с. 143].

Список литературы

1. Алфавитный указатель адресов лиц, упомянутых в справочнике. Озаровская О. Э. // Вся Москва. Адресная и справочная книга на 1925 год. Москва: Издательство М. К.Х., 1925. 1092 с. (Отделы I–IV), 761 с. (Отделы V–VI).
2. *Гольдингер Е. В.* Об О. Э. Озаровской // Архив наследия – 2001: научный сборник. Москва: Институт наследия, 2002. С. 243–248.
3. Институт слова // Вся Москва. Адресная и справочная книга на 1924 год. Москва, Петроград: Государственное издательство, 1924. 44 с. (Отдел I), 228 с. (Отдел II), 188 с. (Отдел III), 453 с. (Отдел IV).
4. *Космовская М. В.* История творческих встреч Н. Ф. Финдейзена с О. Э. Озаровской: по архивным материалам // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 197–204.
5. Личное дело сотрудника Государственной академии художественных наук (ГАХН). Озаровская Ольга Эрастовна // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 448.
6. *Любимова М. Ю.* Искатели золота русских слов. О. Э. Озаровская и Е. И. Замятин. // История отечественной культуры в архивных документах: сборник статей. Вып. 3. Санкт-Петербург: Российская национальная библиотека, 1922. С. 218–228.
7. *Макарова А. Ф.* Творческий путь Н. А. Бердяева в первые послереволюционные годы (1917–1922): дис ... канд. филос. наук. Москва, 1921. 276 с.
8. *Москвин А. С.* Москва Пинегу сполюбила // Север. 1975. № 8. С. 93–103.
9. *Новичкова Т. А.* История собирания и бытования старин в бассейне реки Кулой // Свод русского фольклора. Былины: В 25 т. Т. 6. Былины Кулая. ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Санкт-Петербург, Москва: Наука, Классика, 2011. С. 9–46.
10. *Новичкова Т. А.* Песенно-эпический фольклор из коллекции О. Э. Озаровской. Неопубликованные записи // Русский фольклор. Материалы и исследования. ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Т. 31. Санкт-Петербург: Наука, 2001. С. 150–178.
11. *Озаровская О. Э.* Записка Ю. М. Соколову, рукопись // РГАЛИ. Ф. 1529. Оп. 1. Ед. хр. 7.
12. *Озаровская О. Э.* Письмо А. И. Менделеевой от 28 декабря 1926 года // СПбФ АРАН. Ф. 739. Оп. 2. Ед. хр. 108.

13. *Озаровская О. Э.* Письмо Ю. М. Соколову с приложением «О. Э. Озаровская» от 7 августа 1930 года // РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 1606.
14. *Павлова Е. В.* К 150-летию со дня рождения Ольги Эрастовны Озаровской. Связь времен и культур. Новые факты биографии // Язык и речь в условиях современных реалий: Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию выдающегося лингвиста Кыргызстана Г. С. Зенкова. Бишкек: КНУ им. Жусупа Баласагына, 2024. С. 125–132.
15. *Павлова Е. В.* Ольга Эрастовна Озаровская: повороты судьбы // Восточнославянские языки и литературы в европейском контексте – VIII: сборник научных статей. Могилев: МГУ имени А. А. Кулешова, 2024. С. 344–350.
16. *Проколова Н. Л.* Расслоение искусства сценического слова как фактор формирования новой парадигмы речевой культуры // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: Слово в системе искусств: сборник научных трудов. Выпуск 6. Кемерово: КемГУКИ, 2006. С. 7–23.
17. *Пяст В. А.* Декламация в минувшем году // Жизнь искусства. 1923. 16 октября. № 41. С. 11.
18. *Пяст В. А.* О коллективной декламации. (Из воспоминаний) // Театр и музыка. Еженедельный журнал зрелищных искусств. Драма. Танец. Гротеск. Кино. Москва, 1923. 17 апреля. № 8 (21). С. 703–734.
19. *Сережников В. К.* 10 лет работы первой русской школы живого слова Московского Института Декламации проф. В. К. Сережникова. 1913. 27.XI. 1923. Москва: Издание Московского Института Декламации, 1923. 71 с.
20. *Сережников В. К.* Речь на торжественном открытии ГИД // Вестник театра. 1919. № 44. 16 с.
21. *Соколов Ю. М.* Деятельность О. Э. Озаровской: очерк, машинопись, 1929 г. // РГАЛИ. Ф. 1529. Оп. 1. Ед. хр. 6.
22. Старины и сказки в записях О. Э. Озаровской. Москва: ОГИ, 2009. (Нация и культура / Фольклор: Научное наследие). 411 с.
23. *Шнейдер А. К.* О. Э. Озаровская. К 30-летию юбилею научно-художественной деятельности // Современный театр. 1929. 26 февраля. № 9. С. 143.

ИЗУЧЕНИЕ И СОХРАНЕНИЕ РУССКОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 793.31(091)

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-37-46>

Елена Владимировна ПЕРВУШИНА,

преподаватель, Столичный
профессиональный колледж,
Москва, Российская Федерация;
соискатель, Российский научно-
исследовательский институт культурного
и природного наследия имени Д.С. Лихачева,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: Releve.master@mail.ru

Аннотация. В статье исследуются основные проблемы изучения русской фольклорной хореографии, современные трудности сохранения и передачи ее будущим поколениям. На обсуждение выносятся идея о том, что интернет ресурсы имеют решающее влияние на будущее русского хореографического фольклора, которые, с одной стороны, являются средством его популяризации, с другой – угрозой его трансформации. Также предлагаются характеристики основных хореографических понятий современного фольклора. В заключении статьи вводится предложение – разработать и внедрить образовательные программы по истории, теории и практике русской фольклорной хореографии.

Ключевые слова: русская фольклорная хореография, традиционный русский народный танец, фольклорные Вечёрки, этнохореография.

Для цитирования: Первушина Е. В. Изучение и сохранение русской фольклорной хореографии // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 37–46. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-37-46>

PROBLEMS OF STUDYING AND PRESERVING RUSSIAN FOLK CHOREOGRAPHY

Elena V. Pervushina,

Lecturer, Stolichny Professional College,
Moscow, Russian Federation;
Applicant, D. S. Likhachev Russian Research
Institute for Cultural and Natural Heritage,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: Releve.master@mail.ru

Abstract. The article explores the main issues in the study of Russian folk choreography, as well as the current difficulties in preserving and passing it on to future generations. The discussion raises the idea that internet resources have a decisive influence on the future of Russian choreographic folklore, which, on the one hand, serves as a means of popularizing it, and on the other hand, poses a threat of its transformation.

The article also proposes characteristics of the main choreographic concepts of contemporary folklore. In the conclusion, a suggestion is made to develop and implement educational programs on Russian folk choreography: its history, theory, and practice.

Keywords: Russian folk choreography, traditional Russian folk dance, folklore gatherings, ethnochoreography.

For citation: Pervushina E. V. Problems of Studying and Preserving Russian Folk Choreography. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 37–46. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-37-46>

Проблемы фиксации, архивации, а также передачи будущим поколениям русской фольклорной хореографии сегодня являются чрезвычайно важными, но сложными в разрешении. Бесценное хореографическое наследие требует к себе не только бережного отношения, но и живого обращения к нему.

Поздний фольклорный танцевальный жанр (танцы парами) является значительной частью русской, исторически сложившейся фольклорной хореографии. Именно танцы – многофигурные кадрили, лансье и круговые однофигурные краковяки, вальсы, польки, падеспань, нареченьки и многие другие – занимают ведущее место на современных фольклорных танцевальных мероприятиях (Вечёрках). Они включают в себя различные формы, виды, подвиды и имеют ряд отличительных особенностей от ранних и классических игровых, плясовых и хороводных видов.

Проблемы изучения русского хореографического фольклора в наше время тесно связаны с утратой памятников в сельском быту. Современные этнографические записи фиксируют либо рассказы о том, как танцевали, либо – в лучшем случае – можно встретить схематический показ танца. В наше время наблюдается пересказ танцевальной традиции, что свидетельствует об отрыве хореографического текста от его живой передачи. Однако даже эти фиксации имеют большое значение для различных современных реконструкций.

В наше время по разным причинам продолжается деформация русской традиционной культуры. Большинство подростков, не задумываясь, копируют зарубежные образцы. Вместе с тем, появляются регулярные организованные городские танцевальные Вечёрки, что свидетельствует о их возрастающей популярности. Поддерживая молодежные Вечёрки, возможно минимизировать процессы изменения русской традиционной хореографии.

Основным источником для изучения русской фольклорной хореографии прежде всего являются зафиксированные в публикациях региональные фольклорные памятники, которые десятилетиями собирались искусствоведами, этнографами и фольклористами. В наши дни этот материал остается значимым и актуальным для изучения. Сбирать, копить, хранить и не восстанавливать памятники русской фольклорной хореографии – иррационально и даже преступно по отношению к будущим поколениям.

В отечественной истории в конце XIX–начале XX века, когда возник интерес к сохранению русского хореографического фольклора, системно изучалось сельское и деревенское самодеятельное творчество (фольклор), благодаря которому появились наиболее значимые сегодня работы, опубликованные в материалах А. Ф. Можаровского [13], И. М. Снегирёва [19], А. В. Терещенко [20], П. П. Чубинского [17; 18], П. В. Шейна [23] и многих других. Во второй половине XX века были изданы собрания хореографического наследия народов Севера и Сибири М. Я. Жорницкой [9; 10], которые сегодня являются важной составляющей русского фольклорного наследия. Большую ценность при изучении танцевального фольклора представляют в наше время материалы фольклорно-этнографических экспедиций М. Д. Яницкой [24] и Э. К. Филиппова [22]. На рубеже XX–XXI веков уже применялась в экспедициях видеозапись, благодаря которой были записаны А. И. Шилиным [3] множественные хореографические фольклорные памятники в Белгородской, Воронежской, Витебской, Волгоградской, Костромской, Курской, Московской, Пензенской, Самарской, Смоленской, Тверской и других областях. Важно не оставить без внимания при изучении фольклорной хореографии труды Л. П. Бакиной [4], И. И. Веретенникова [6], П. Г. Грановской [8], З. В. Ендржеевской [14], Г. П. Парадovской [15], А. В. Рудневой [16] и многих других.

С конца XVIII века носитель традиционной культуры стал не только исполнителем, но и зрителем; хореография отделилась от календарно-праздничного цикла, постепенно произошла деформация традиции, и в XX веке появился сценический народный танец с профессиональными руководителями (авторами) [5, с. 116, 142]. Русская фольклорная хореография изменялась не только в селе, но и в контексте профессиональной школы, главной задачей которой было как «изучение», так и «развитие» сценической хореографической культуры [11]. Традиция передачи хореографических знаний представляла собой систему связей профессионального педагога и учащихся. Важно отметить, что специалисты русского хореографического искусства, изучающие и использующие фольклорную хореографию как материал для своих произведений на профессиональной сцене, играли решающую роль в ее популяризации.

Источником для изучения русской фольклорной хореографии сегодня являются уникальные архивные видеозаписи концертов и исторические документальные фильмы. С 1964 года фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР проводила, во многом благодаря инициативе В. М. Щурова, концерты участников художественной самодеятельности, талантливых исполнителей сёл и деревень Белгородской, Ивановской, Смоленской, Брянской и других областей, а также Забайкалья (Семейских-старообрядцев). При участии А. А. Климова, советского и российского балетмейстера, были созданы учебные кино-курсы «Русский народный танец», разработанные

по заказу Министерства культуры СССР. Все имеющиеся этнографические видеоматериалы по русской фольклорной хореографии требуют пристального внимания не только хореографов, но и музыковедов, искусствоведов, культурологов.

Стоит отметить, что в системе современного фольклорного движения во многих детских и подростковых фольклорных коллективах руководители стремятся создать условия, максимально приближенные к естественной среде бытования. Они изучают русские традиционные календарные и семейные праздники в системе обрядов и обычаев, выезжают в экспедиции и изучают русские игры, песни, хороводы, кадрили и парные танцы. Важно отметить, что механизм передачи русской традиционной хореографии предполагает исполнение, восприятие, запоминание, повторение, воспроизведение и тесный контакт между участниками. Перечисленные условия могут быть смоделированы во всех образовательных учреждениях и культурных объединениях России в различных возрастных группах, занимающихся фольклором. К сожалению, утрата непрерывности устной передачи русской хореографической традиции способствует потере естественной манеры исполнения фольклорной хореографии, особенно в импровизационной подаче, сохраняя лишь некоторые её черты.

Недостаток специалистов и образовательных программ по истории, теории и практике русской фольклорной хореографии – ещё одна проблема передачи знаний. Наглядная форма традиционной хореографии сегодня, к сожалению, фактически невозможна. Ранее в селе детально регламентировались старшим поколением виды и содержание игр-хороводов в календарно-обрядовом и праздничном циклах. Из поколения в поколение дети перенимали от родителей все традиции, в том числе игровые и плясовые. В наше время носителями традиции чаще являются участники фольклорных объединений и специалисты по фольклору.

В результате исторического развития русской хореографии на сегодняшний день мы имеем в государственном образовании среднего звена только в двух учреждениях из двадцати пяти профессиональных хореографических училищ модуль «Образцы наследия ансамблей танца, хореографических коллективов» (профессиональное народное искусство). Из сорока четырех колледжей сферы культуры и искусства только в четырех имеется модуль «Региональные особенности русского танца». В средне-профессиональных колледжах нашей страны программы по фольклорной хореографии (истории, теории и практике) отсутствуют. Проблема подготовки специалистов среднего профессионального звена по хореографическому фольклору – ключевая на сегодняшний день.

Согласно существующим мастер-классам, набирающим в наши дни популярность, по русскому региональному танцу отечественные хореографы вынуждены получать дополнительное образование самостоятельно. Все

современные инициативы строятся на коммерческой основе и доступны не каждому специалисту, особенно в отдаленных регионах России. При этом русская фольклорная хореография по-прежнему является неотъемлемой частью нашей истории и культуры.

Государственная поддержка профессиональной подготовки кадров в области русской фольклорной хореографии сегодня отсутствует. В нашей стране изучение русской фольклорной хореографии в высших государственных учебных заведениях осуществляется на платной основе. Программа по дисциплине «Фольклорный танец» на сегодняшний день имеется только в Гуманитарном Университете Профсоюзов (г. Санкт-Петербург). В Московском Институте творческих инициатив, на факультете дополнительного профессионального образования имеется одна дополнительная программа профессиональной переподготовки «Этнохореография» (дистанционная), направленная на изучение особенностей хореографического фольклора.

Современные споры о том, нужно ли показывать фольклорную хореографию на сцене или категорически нельзя этого делать, продолжаются. На одной из московских Вечёрок мною наблюдалась интересная картина: исполнители круговых парных танцев двигались по площадке территории городского парка, занимая довольно большое пространство. Все проходящие мимо люди останавливались, некоторые – вовлекались в процесс общего движения. Но когда пошёл дождь, танцующие переместились на сцену, под навес. Вовлечение прохожих тут же прекратилось. Это было связано не только с дождем, люди продолжали смотреть общее движение танцующих на сцене под зонтами, но уже воспринимали участников общего действия как профессиональных артистов. Получается, главная функция русской фольклорной хореографии – коммуникативная – была утрачена из-за перехода танцующих на сцену.

Согласно федеральному закону «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» [21], в паспорт объекта культурного наследия вносятся: наименование объекта; время возникновения или дата создания объекта; даты основных изменений (перестроек) и (или) даты связанных с ним исторических событий; категория историко-культурного значения объекта; описание объекта; местонахождение объекта (адрес или описание местоположения, если адреса нет); видеоизображение объекта. Любая фиксация фольклорного памятника, особенно опубликованная в социальных сетях, согласно Закону, должна подкрепляться паспортом. Однако фольклор не должен становиться музейным экспонатом; он, как живой организм, бытует среди людей, и его трансформация является нормой [12, с. 12]. Русская игра-хоровод, пляска или фольклорный парный танец имеют полное право быть как историей, так и теорией, однако в первую очередь они должны быть практикой – живой традицией.

Современные реконструкции (бытовые или исторические) – русские игры-хороводы, пляски или групповые парные танцы – представляют собой яркое разнообразие русской танцевальной культуры. Предназначением русской фольклорной хореографии всегда было объединение молодёжи через коллективное действие – игрище-хоровод, общую пляску или массовый парный танец. Вовлечение в общение через движение, под общую песню, припевку, наигрыш или общую круговую непрерывную форму, особенно ярко выражалось при парности в фольклорной хореографии. Вовлечение всех желающих в общий танец, возможность общаться во время выполнения фигуры в паре, выбор и смена пары располагает к знакомству. Возникновение и бытование парного танца в русских городах, а чуть позже и сёлах, имело большое значение для России [5, с. 114].

В XX веке в СССР доступной средой для знакомства, поддерживаемой государством, являлись танцевальные вечера, которые положительно воздействовали на брачное поведение молодёжи [2]. Влияние городской танцевальной моды второй половины XX века в Центральной части России на сельское население было значительное. Активная работа с подростками в СССР концентрировалась и распространялась повсеместно. Удивительно, но круговые парные танцы, которые были популярными на городских и сельских вечерах отдыха почти полвека назад, сегодня чрезвычайно актуальны. Возникшие за последние двадцать лет редкие инициативы всё чаще подхватываются в формате самоорганизации и разносятся фольклорным молодежным (и не только) движением в крупных городах – Москве, Твери, Санкт-Петербурге. Сегодня наша молодежь лишена живого танцевального общения. Современные ночные клубы и платные танцевальные студии, в которых изучают американскую, европейскую и азиатскую хореографию, – самая доступная развлекательная среда для русской молодежи уже более четверти века.

Важно отметить, что один и тот же русский традиционный круговой парный танец, возобновленный в десятках вариантах различными энтузиастами, не имеющий паспорта, является лишь имитацией его аутентичного подлинника. Однако и литературные тексты с записью фольклорной хореографии также отражают только интерпретацию памятника. В фольклорной практике «по следам» записей экспедиций всегда происходил инициативный процесс искусственного подражания аутентичного варианта. Видеозаписи прошлого столетия, благодаря благоразумным собирателям и хранителям, являются ничем иным, как бытовой реконструкцией, которая более или менее способна компенсировать угасающую энергию естественной фольклорной преемственности. Бытовую реконструкцию традиции легко отличить по одинаковой одежде (костюмам) участников или исключительно женскому составу. Как правило, они встречались в сельской самодеятельности в конце XX века. Но и этот массив материалов бесценен и является значительной частью наследия русской традиционной культуры.

Аутентичные фольклорные хореографические тексты часто и намеренно адаптируют для массового потребления, игнорируя региональные и локально-временные особенности. Возникает странная формулировка «общерусская хореография». Особенно ярко проявляется невежественное отношение к подлинному русскому хореографическому фольклору в современных сценических обработках и стилизациях. В русской хореографии продолжают исчезать подлинная манера исполнения, синкретический подход (с песней, в обряде) ранних и классических форм аутентичной хореографии, а вместе с тем и истинный контекст. Всё это в конечном счёте может привести к размытию культурного разнообразия русской традиционной хореографии (фольклора), к утрате уникальных региональных форм. Живой русский фольклор в итоге рискует стать авторским вариантом с редкими вкраплениями реконструкций и стилизаций. Однозначно памятники раннего, классического и позднего хореографического фольклора требуют к себе научного подхода, но чрезвычайно важно и грамотное практическое использование накопленных знаний.

Согласно практике, можно утверждать, что современным детям интересно играть в хороводные игры «Дударь», «Воробей», «Зайнышка» и многие другие. Подростки и молодёжь с удовольствием исполняют круговые парные танцы, многофигурные кадрили (различных видов), пляски с играми и частушками. Для взрослой аудитории будут интересны русские традиционные круговые парные танцы, например, краковяк, полька-бабочка, казачок, вальс «Златые горы», падеспань и так далее.

Еще одной значимой проблемой сохранения русского хореографического фольклора является сетевая системная трансформация. Она более масштабна, нежели в период христианизации, реформации или политики. Повсюду вновь и вновь в социальных сетях появляются вторичные версии русского хореографического фольклора, которые, с одной стороны, помогают популяризировать русский фольклор в современном мире, сочетая аутентичность с новыми цифровыми технологиями, с другой – искажают памятники и способствуют обезличиванию региональных особенностей, приводят к невозможной утрате подлинников. Современные городские инициативы являются результатом творческого процесса от момента разучивания фольклорного памятника одним человеком или инициативной группой, до творчества вовлеченных в танцевальную Вечёрку всех желающих. Таким образом возникает множество версий танца, не имеющего документального сопровождения. Этот бесконечный процесс трансформаций невозможно отследить. Получившийся вариант хореографического произведения называется «поствторичным, построичным (и так далее) фольклором» [1]. Максимально точно в бытовой или исторической реконструкции передать манеру исполнения памятника чрезвычайно сложно (поворот или наклон головы, движения ног, шаги, положения рук, мелкие движения, выделение

музыкальных акцентов, ритм, темп исполнения и так далее), даже соблюдая все правила реконструкции.

Значительной составляющей в сохранении русской фольклорной хореографии является государственная поддержка существующих и возникающих фольклорных инициатив. Исследовательская работа, теоретические и практические образовательные программы, оцифровка собранных архивных видеозаписей, культурные и молодёжные фольклорные проекты нуждаются в поддержке. Всё перечисленное сегодня имеет решающее влияние на продолжение жизнедеятельности русской фольклорной традиции, а вместе с тем и русского искусства. Немаловажное значение имеет поддержка проведения фольклорных фестивалей, концертов и конкурсов, а также организация мастер-классов, семинаров, лекций и конференций по русской фольклорной и сценической хореографии. Поддержка самостоятельных и любительских фольклорных коллективов на местах, в селах и городах различных регионов сегодня крайне актуальна.

Вопрос сохранения фольклора тесно связан и с проблемой миграции населения из одного региона страны в другой. Современный городской хореографический фольклор представляет из себя синтез видов хореографии различных регионов нашей страны.

Опрос претендентов о традиционных ценностях, проведенный Всероссийским центром изучения общественного мнения, показал, что большинство граждан России считают «семью» (45%) главной ценностью для себя [7]. Согласно опросу подростков, учащихся творческих направлений Столичного профессионального колледжа в учебном 2024/25 году, участвовать в традиционных русских вечерах отдыха с исполнением фольклорных парных танцев хотели бы 87% опрошенных от 16 до 20 лет, при условии ограничения возраста участников (от 18 до 30–35) и в бюджетном формате (недорого). Молодежные хореографические танцевальные площадки, поддерживаемые государственными фольклорными программами, могли бы создать здоровую конкуренцию современным ночным клубам.

Для сохранения русских хореографических традиций можно использовать опыт прошлых поколений и вернуться к примеру советской организации досуга молодежи. Во второй половине XX века танцевальные вечера сменились дискотеками, которые в свою очередь заменились современными ночными клубами. Субкультура диско, а позже и танцевальных ночных клубов, которая пришла в Россию из-за рубежа, отличается прежде всего отказом от парного танца. Сегодня, к сожалению, поддерживаются лишь профессиональные хореографические инициативы, а не общедоступные и бытовые. Преимуществом парного танца, в отличие от сольного (одиночного), является следующее: при непосредственном бессловесном общении, держась за руки и выполняя несложные танцевальные движения, участникам общего действия проще социализироваться и обрести уверенность

в себе. В русской традиции выбор пары на молодежных собраниях всегда был основным жизненным событием и фиксировался в играх и танцах еще в начале XIX века [5, с. 93].

На современных Московских Вечёрках исполняются реконструкции круговых парных танцев, которые имеют ряд преимуществ. При фиксации было отмечено активное творчество и импровизация молодёжи в исполнении танцев, появление новых вариантов танцев с игрой. Исполнители приходили на Вечёрки в простой удобной повседневной одежде и обуви. Зафиксированные танцы имели парное построение, положение в паре «рядом» и «за руки лицом друг к другу»; некоторые танцы содержали в себе импровизацию и «вальсовые повороты». К часто встречающимся парным танцам на современных Вечёрках относятся кадрили, краковяк, падеспань, полька-бабочка, тустеп, вальс «Златые горы», нареченька, «Во саду ли в огороде», «Светит месяц» и другие.

Русская традиционная хореография современных Вечёрок отличается от хореографии современных дискотек и ночных клубов прежде всего парностью, скромностью и регламентом приличного поведения. Именно «вечерние», организованные при полном свете, под живую музыку, с определёнными правилами и нормами поведения, а не «ночные» бюджетные мероприятия досуга, могут стать решающим фактором процессов живого общения современной молодёжи.

Список литературы

1. Антонова Е. Л., Таранова А. Е. Трансформация понимания фольклора в современном постнеклассическом дискурсе. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 4 (84). С. 124–132.
2. Араловец Н. А. Брачное поведение российского населения в 1960–1970 гг. // Гуманитарные науки в Сибири. 2016. Т. 23, № 1. С. 35–39.
3. Архив Алексея Шилина. Официальный аккаунт в социальной сети «VK видео» А. В. Шилина. URL: https://vkvideo.ru/@cmf_mgik?from=search
4. Бакина Л. П. Танцевальная культура Костромского края. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1990. 124 с.
5. Богданов Г. Ф. Основные этапы формирования и развития русского народного танца: дис. ... канд искусствоведения. Москва, 1988. 170 с.
6. Веретенников И. И. Южнорусские карагоды. Белгород: издание ГБУК «БГ-ЦНТ», 2021. 87 с.
7. Всероссийский масштабный опрос населения России. Телеканал Царьград. URL: https://tsargrad.tv/news/molodjozh-protiv-tradicij-opros-pro-cennosti-v-rossii-udivil-rezultatami_938057?ysclid=miczrwclj2339816185
8. Грановская П. Г. Традиционные танцы Нижегородской области // Открытый текст: электрон. период. изд. URL: <https://opentextnn.ru/museum/>

- ethnological-museum/tradicionnyetancy-nizhegorodskoj-oblasti/tradicionnyetancynizhegorodskoj-oblasti-s-30–33/
9. *Жорницкая М. Я.* Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Восточной Сибири. Москва: Наука, 1983. 152 с.
 10. *Жорницкая М. Я.* Состояние и задачи изучения народного хореографического искусства в СССР. Москва: Наука, 1973. 23 с.
 11. *Захаров В. М.* Поэтика русского танца: Народная художественная культура регионов России: обряды; песня; танец; костюм; промыслы: автореферат дисс ... доктора культурологии. Москва, 2004. 36 с.
 12. *Зуева Т. В., Кирдан Б. П.* Русский фольклор: учебник для высших учебных заведений. Москва: Флинта, Наука, 1998. 398 с.
 13. *Можаровский А. Ф.* Святочные песни, игры, гадания и очерки Казанской губернии. Казань: Литография и типография К. А. Тилли, 1873. 114 с.
 14. *Ендржеевская Э. В.* Освоение традиционного танца в фольклорном коллективе: методическое пособие. Красноярск: Класс Плюс, 2018. 84 с.
 15. *Парадовская Г. П.* Народная традиционная культура Вологодского края: Братчина: ритуал и фольклор. Вологда: Вологодский государственный педагогический университет. 2008. 169 с.
 16. *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. Москва: Советский композитор, 1975. 309 с.
 17. *Чубинский П. П.* Русское географическое общество. Этнографическо-статистическая экспедиция в Западно-русский край. Том 1. Санкт-Петербург, 1872. С. 32, 108.
 18. *Чубинский П. П.* Русское географическое общество. Этнографическо-статистическая экспедиция в Западно-русский край. Том 7. Санкт-Петербург, 1877. С. 32–51.
 19. *Снегирёв И. М.* Русские простонародные праздники и суеверные обряды. IV., В. 1. Москва: Унив. тип., 1837. 246 с.
 20. *Терещенко А. В.* Быт русского народа. Ч. 4. Санкт-Петербург: типография Министерства внешних дел, 1848. 338 с.
 21. Федеральный закон № 73-ФЗ от 25.06.2002 (ред. от 26.12.2024) «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации». URL: <https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=4860812025>
 22. *Филлипов Э. К.* Русские народные танцы Иркутской области. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1965. 126 с.
 23. Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах. Т. 1, В. 2. Санкт-Петербург, 1898. 833 с.
 24. *Яницкая М. Д.* Методика собирания и записи танцевального фольклора. Москва: Всесоюзный научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы, 1981. 44 с.

АКТУАЛИЗАЦИЯ ПРИНЦИПОВ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

УДК 303.446.23

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-47-59>

Анастасия Александровна ЕГОРОВА,
магистрант кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: egorovaanastasia1607@gmail.com

Лариса Михайловна ГАВРИЛИНА,
кандидат исторических наук, доцент,
профессор кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: gavrilina_larisa@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается влияние культурного диалога между Россией и Китаем на творчество отечественных художников XX – начала XXI веков. Проводится анализ способов межкультурного взаимодействия через произведения изобразительного искусства, для иллюстрации которого автором привлекается достаточно обширный эмпирический материал. Кроме того, выделены выставочные проекты, проходившие как в СССР, так и в современной России, посвященные репрезентации китайской культуры в отечественном культурном пространстве. Также проведен анализ их содержания и роли в формировании интереса к «чужой» культуре у зрителя. Рассматривается творчество нескольких как советских, так и современных художников, где прослеживается влияние китайской живописной традиции. В заключении автор рассматривает перспективы и возможные тенденции межкультурного взаимодействия России и Китая в ближайшие годы.

Ключевые слова: межкультурное взаимодействие, межкультурный диалог, художественное пространство, искусство, живопись, книжная графика, Россия, Китай.

Для цитирования: Егорова А. А., Гаврилина Л. М. Актуализация принципов традиционной китайской живописи в отечественном художественном пространстве XX – начала XXI веков // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 47–59. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-47-59>

ACTUALIZATION OF THE PRINCIPLES OF TRADITIONAL CHINESE PAINTING IN THE RUSSIAN ART SPACE OF THE 20th – EARLY 21st CENTURIES

Anastasia A. Egorova,

Master's Student
at the Department of Cultural Studies,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: egorovaanastasia1607@gmail.com

Larisa M. Gavrilina,

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

Abstract. The article examines the influence of cultural dialogue between Russia and China on the work of Russian artists of the XX – early XXI centuries. The analysis of the methods of intercultural interaction through works of fine art is carried out, for the illustration of which the author uses a fairly extensive empirical material. In addition, the exhibition projects that took place both in the USSR and in modern Russia and dedicated to the representation of Chinese culture in the domestic cultural space are highlighted. The analysis of their content and role in the formation of interest in the “foreign” culture of the viewer is also carried out. The article examines the work of several Soviet and modern artists, where the influence of the Chinese painting tradition can be traced. In conclusion, the author presents the prospects and possible trends of intercultural interaction between Russia and China in the coming years.

Keywords: cross-cultural interaction, cross-cultural dialogue, art space, art, painting, book graphics, Russia, China.

For citation: Egorova A. A., Gavrilina L. M. Actualization of the Principles of Traditional Chinese Painting in the Russian Art Space of the 20th – Early 21st Centuries. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 47–59. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-47-59>

Искусство на протяжении веков не только отражает особенности культуры, но и является ее неотъемлемой частью. Оно воплощает верования, обычаи, социальные нормы, исторический опыт и состояние общества, позволяя нам заглянуть в прошлое и понять, как жили люди в разные эпохи. Искусство служит одним из самых глубоких и естественных каналов для межкультурного взаимодействия. Оно помогает преодолеть языковые и культурные барьеры, создавая пространство для диалога между людьми, живущими в разных условиях. Благодаря искусству у человека есть возможность почувствовать и понять мироощущение людей других культур, увидеть мир их глазами и найти точки соприкосновения, несмотря на различия.

Разработка диалогической концепции межкультурного взаимодействия в середине XX века связана с именем Михаила Михайловича Бахтина. Сущностью этой концепции является взаимодействие индивидов разных культур, в процессе которого созданные ими артефакты становятся “актив-

ными собеседниками”, обогащаясь новыми смысловыми гранями [3]. В этом смысле нам представляется важным отметить субъект-субъектный характер диалога, благодаря которому его участники понимаются как равноправные. Каждый из них обогащается через сравнение себя с “другой” культурой, обнаруживая собственные характеристики и тем самым распознавая собственные особенности, потому что особенности каждой культуры могут стать распознаваемыми только в контексте диалоговой ситуации.

Помимо Михаила Михайловича Бахтина разработкой концепции диалога культур также занимался Юрий Михайлович Лотман. По его мнению, диалог заключается «во-первых, в различии семиотической структуры (языка) участников диалога и, во-вторых, в попеременной направленности сообщений», в соответствии с которой участники диалога поочередно становятся стороной принимающей или стороной получающей информацию по отношению к передаваемой или принимаемой ими информации. Также Лотман отмечает, что «при исключительном и абсолютном различии» коммуникантов диалог не возможен. Помимо этого, он выделяет еще несколько важных условий возникновения диалога, к которым относит наличие диалогической ситуации и выработку общего для коммуникантов языка, что позволяет каждому из них «стремиться перейти на «чужой» язык» [9, с. 221–222].

Исследуя активное участие искусства в межкультурном взаимодействии, ученые выделяют несколько ключевых методов его проявления: иллюстративно-информативный, подражательно-стилизаторский и диалогический [6, с. 175]. Первый метод предполагает, что искусство отражает внешние формы «чужой» культуры. При этом художники стремятся к презентации чужой экзотической реальности. Второй метод заключается в «использовании <...> элементов, форм, мотивов, художественных приемов и образов» другой культуры, которые автор стремится наполнить собственным уникальным и самобытным содержанием. Наконец, диалогический метод подразумевает усвоение опыта “чужой” культуры, который в сочетании со “своей” порождает новые формы и смыслы.

Культурный обмен играет ключевую роль в развитии любой страны. В этой связи представляет интерес изучение взаимодействия между Россией и Китаем. История межкультурных связей между этими странами берет свое начало еще в XVII веке и характеризуется цикличностью: периоды активного взаимодействия сменяются периодами отстранения или даже прекращения отношений, как это описывал Ю. М. Лотман в своих работах [9, с. 224].

Интерес к китайской культуре в целом и искусству Китая в частности в России и Европе берет свое начало еще в XVIII веке, когда внутри художественного стиля рококо возникает направление “chinoiserie” (в переводе с французского “китайщина”). В его основе находится мода на использование китайских мотивов в оформлении интерьеров и в живописи. Работы данного направления характеризуются романтизацией и идеализацией

образов, используемых художниками для сюжетов своих картин. Кроме того, в данный период появляется мода на вещи из Китая, вследствие чего уже в конце XVIII – начале XIX века популярность получает “туристическая живопись” или же “китайская ремесленная живопись”, включающая пейзажи китайских торговых портов, выполненных в европейской художественной манере [14, с. 20]. Однако ввиду того, что подобные работы создавались в рамках китайских художественных цехов, детальной информации об именах авторов или же владельцев подобных предприятий мы не имеем [12].

Следующий период возрастания интереса к китайской культуре со стороны России приходится на XX–XXI века. В это время можно выделить три направления данной тенденции: научное (в частности, стремительное развитие синологической научной школы), экспозиционно-выставочное и собственно художественное. В рамках данной статьи интерес для нас представляют последние два направления.

Интерес к Китаю за последние сто лет в экспозиционно-выставочном направлении можно условно разделить на два периода: советский, пришедшийся на 1930–1960-е годы, и современный российский, стремительно возросший в 2020-х годах. Это можно отследить по выставочным проектам, проводившимся в эти периоды. Сведения о них представлены в таблицах 1 и 2.

Как мы можем судить по Таблице 1 с данными о выставках 1930–1960-х годов, интерес как советского зрителя, так и специалистов в области

Таблица 1.

Год проведения	Название	Тематика	Место проведения
1934 г.	“Китайская живопись”	Традиционная живопись Китая и предметы культа	г. Москва, г. Ленинград
1940 г.	“Искусство Китая”	Традиционная живопись Китая	г. Москва
1950 г.	Художественная выставка КНР	Традиционная живопись Китая, реалистическая живопись и художественные ремесла.	г. Москва, г. Ленинград
1957 г.	“Современная китайская живопись гохуа”	Традиционная живопись Китая	г. Москва, г. Ленинград
1965 г.	“Китайская выставка изобразительного искусства”	Традиционная живопись Китая, гравюра, плакат, скульптура	г. Москва

Таблица 2 (начало).

Даты проведения	Название	Тематика	Место проведения
04.06.2024– 15.09.2024	Гугун. Снятие печатей. Современное искусство КНР из коллекции Александра Чистякова	Масляная живопись, современные художественные практики	г. Москва
17.07.2024– 10.09.2025	«Другой взгляд»	Масляная живопись	г. Владивос- сток
13.06.2024– 20.10.2025	«Синтез культур: русская природа и храмовая архитектура на китайских свитках»	Стилизация гоуа	г. Москва
14.09.2024– 30.09.2024	«Китайская культура и искусство»	Китайская гоуа, каллиграфия	г. Рязань
03.12.2024– 02.02.2025	«Маленькое путешествие в большой Китай»	Китайская гоуа, каллиграфия, скульптура, предметы быта	г. Хабаровск
10.12.2025– 02.02.2025	«Ландшафты цвета» Го Сяобинь	Масляная живопись, современные художественные практики	г. Москва
12.12.2024– 02.02.2025	«Ма Кэ: современная живопись Китая»	Масляная живопись, современные художественные практики	г. Москва
25.01.2025– 13.04.2025	«Цуй Е Е – между эпох и цивилизаций»	Китайская гоуа	г. Москва
08.02.2025– 09.03.2025	«Циньдао – Владивосток. Два города – один океан»	Синтез гоуа с акварельной техникой	г. Владивос- сток
21.02.2025– 25.05.2025	«Фанлу Линь. Это все о ней»	Современные худо- жественные практики	г. Санкт- Петербург
26.02.2025– 26.03.2025	«Диалог с Поднебесной»	Китайская гоуа и ее стилизация	г. Иваново
28.05.2025– 14.09.2025	«Путь навстречу. Памятники культуры Китая из собрания РЭМ»	Предметы быта, фотография, живопись	г. Санкт- Петербург

Даты проведения	Название	Тематика	Место проведения
27.08.2025– 28.09.2025	Чжоу Ивэнь. За осенью весна.	Современные художественные практики	г. Москва
19.11.2025– 23.02.2026	Из Пекина в Москву: диалог культур.	Китайская гохуа, предметы быта	г. Москва
23.12.2025– 01.03.2026	Му Кэ. Время и пространство	Масляная живопись, современные художественные практики	г. Москва
25.12.2025– 25.01.2026	Сто пионов	Китайская гохуа и ее стилизация	г. Москва

Таблица 2 (конец).

экспозиционно-выставочной деятельности был направлен, в основном, на живопись и другие формы традиционного изобразительного искусства Китая, нежели на реалистическое направление, активно развивавшееся в Китае в тот период. Кроме того, данные выставочные проекты концентрировались только в двух городах – Москве и Ленинграде, что указывает на определенную локализацию интереса к китайскому искусству лишь в двух городах СССР.

На современном этапе экспозиционно-выставочное направление демонстрирует возрастание интереса к китайской культуре более разнообразно – и по тематике выставок, и по своей географии, о чем можно судить на основании данных Таблицы 2. Первенство Москвы и Санкт-Петербурга по количеству и тематическому разнообразию все же сохраняется, однако выставочные проекты в данной области начинают появляться и на Дальнем Востоке, что географически ближе к Китаю, и в центральной части России в различных ее субъектах (г. Иваново, г. Рязань).

Кроме того, рассматривая современный этап экспозиционно-выставочного пространства России, стоит обратить внимание и на названия выставок. Если в советский период кураторы ставили целью через название отразить содержание экспозиции, не имея в виду особого идейного концепта, то организаторы сегодняшних выставочных проектов через название стремятся отразить идею диалога в искусстве двух стран.

Стоит заметить, что в некоторых выставках – помимо китайских авторов – экспонируются работы и российских художников, схожие либо по тематике, либо по стилю. Данный способ организации выставочного проекта позволяет сформировать диалогическую ситуацию между художниками, представляющими в своих работах принципиально разные подходы к восприятию окружающей действи-

тельности и ее интерпретации. Примером тому служат проекты «Циньдао – Владивосток. Два города – один океан», «Диалог с Поднебесной» и «Сто пионов».

Важным представляется и тот факт, что благодаря выставке «Гугун. Снятие печатей. Современное искусство КНР из коллекции Александра Чистякова» мы можем заключить, что китайская живопись представляет интерес не только для массового зрителя, но и для частных коллекционеров, так как выставка была сформирована на основе частного собрания одного из российских коллекционеров.

Прежде чем приступить к анализу актуализации традиционного китайского искусства в творчестве отечественных художников интересующего нас периода, нужно разобраться, что понимается под принципами традиционной китайской живописи (также называемой “гохуа”). Данному вопросу посвящена книга Дж. Роули “Принципы китайской живописи”. В ней автор выделяет характерные черты традиционной живописи Китая и факторы, под влиянием которых они сформировались. Роули подчеркивает, что живопись в контексте культуры Китая является, в первую очередь, духовной практикой. Ее целью было не столько реалистическое воспроизведение того, что художник видит вокруг себя, сколько передача идеи единства человека с природой и самопознания. В этом смысле главным жанром китайской живописи автору представляется пейзаж (“горы-воды” или же “шань-шуй”), в котором была важна передача природы через настроение или сезонные изменения, а не точное воспроизведение природных объектов. «Мир природы <...> состоит из вновь и вновь повторяющихся, <...> типовых, определенным образом стилизованных деталей» [11, с. 174], что подчеркивает стремление мастера к «верности внутренней правде жизни» [11, с. 174]. Таким образом, пейзаж как жанр китайской живописи становится способом выражения духовного опыта художника, что подчеркивают и особенности композиции художественных произведений данного жанра. К последним относится так называемая “плавающая перспектива”, которая предполагает изображение объекта с нескольких точек зрения [11, с. 298–302]. Другой важной особенностью живописных композиций в китайском пейзаже является активное использование пустого пространства, которое придает пейзажу глубину и простор [11, с. 302–305]. Кроме того, важным фактором китайской традиционной живописи Роули считает ее синтетический характер, способствующий органичному соединению в ней «качеств каллиграфии, поэзии и музыки», благодаря чему живопись становится «одной из самых универсальных и внятных <...> проявлений художественного гения китайского народа» [11, с. 215]. Также важной чертой гохуа является ее символизм, за счет которого живописный язык «развертывается <...> мозаикой афористических высказываний, поэтических метафор и глубокомысленных намеков, часто лирически окрашенных» [11, с. 175]. От себя добавим, что не последней по значимости характеристикой китайской традиционной живописи является ее графический характер, сформированный

спецификой используемых материалов (тушь) и средствами художественной выразительности (линия и штрих), из чего формируется и другая отличительная черта – сильный контраст между изображаемыми объектами.

Кроме Дж. Роули изучению принципов китайской гошуа посвящены работы и отечественных синологов. Примером тому служат труды Н. А. Виноградовой [4] и Е. В. Завадской [7].

Теперь перейдем к рассмотрению того, как данные принципы были интерпретированы отечественными художниками в их творчестве. Основываясь на приведенной выше классификации способов взаимодействия с “чужой” культурой в художественном пространстве, обратимся к анализу произведений современных российских художников.

Использование *иллюстративно-информативного подхода* можно обнаружить в произведениях изобразительного искусства, созданных отечественными художниками во время их пребывания в Китае. К данному типу работ можно отнести картины художников-эмигрантов М. А. Кичигина (“Угловая башня Мраморного острова весенних теней”, 1933 год), В. Е. Кузнецовой-Кичигиной (“Каналы Кантона”, 1940-е годы) В. С. Подгурского (“Китайский сюжет”, 1920-е годы) и другие [2, с. 71], проживавших на территории Китая, а также советских художников К. М. Максимова (“Портрет китайской девушки”, 1956 год), В. С. Климашина (Рис. 1) и А. А. Мыльникова (“Китаянка”, 1956 год), которые вели в КНР ряд образовательных программ [8; 12].

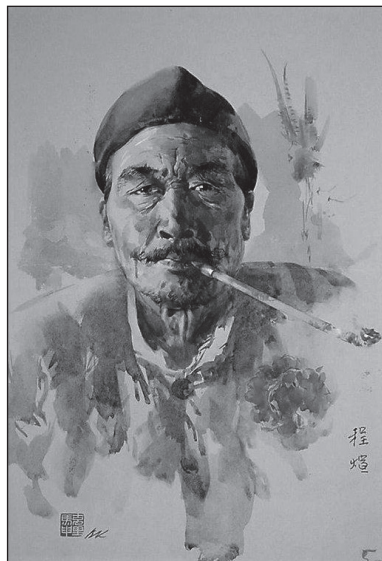


Рис. 1. В.С. Климашин, «Китайский крестьянин». Бумага, акварель. 1950-е гг. Курганский областной художественный музей им. Г.А. Травникова.

Особенностью иллюстративно-информативных работ XX века является этюдный характер, при котором авторы произведений стараются подробно зафиксировать внешние формы культурной среды, объективизируя их. При таком подходе авторы произведений изобразительного искусства используют творческие методы и приемы, принятые в своей художественной системе, не пытаются изучить или интегрировать принципы изображения “чужой” культуры. Однако стоит заметить, что в современном художественном пространстве появился такой формат произведений, как *travel-бук*, представляющий сборник работ, созданных художником во время путешествия в ту или иную точку мира, в формате небольшого блокнота. В таких сборниках работ можно заметить не столько стремление к точной фиксации увиденного, сколько стремление к пониманию “чужой” культуры. Подобным примером может служить *travel-бук* художницы-иллюстратора Ярославы Мурашко (псевдоним

Рис. 2. А.И. Донченко, «Весна под Звенигородом». Бумага, тушь. 2024 г.

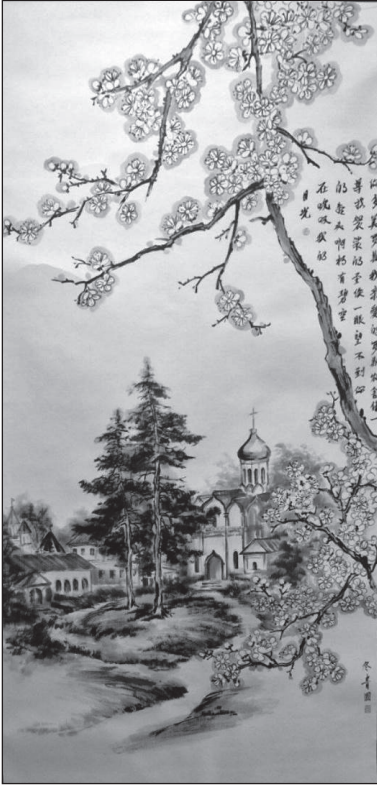


Рис. 3. Г. А. Мазурин, «Зимний пейзаж». Бумага, перо, акварель. 2014 г. Краснокамская картинная галерея им. И. И. Морозова



Антейку), посвященный ее путешествию в Китай [1]. В работах данного сборника можно заметить некоторую стилизацию и авторскую интерпретацию запечатлеваемых объектов китайской культуры.

К *подражательно-стилизаторскому типу* можно отнести работы российских художников, которые были представлены на выставке «Синтез культур: русская природа и храмовая архитектура на китайских свитках» [5], прошедшей в период с 13 июня по 20 октября 2024 года в Доме русского зарубежья [5]. В представленных на экспозиции работах (Рис. 2) художники предприняли попытку отражения характерных черт природы и храмовой архитектуры

России через призму композиционных особенностей и художественных приемов китайской традиционной живописи. На наш взгляд, в них присутствует излишняя детализация, что не характерно для живописи гогуа. Из-за этого представленные композиции, скорее, напоминают пленэрные работы западного толка. От китайской традиционной живописи взят только вертикально вытянутый формат, напоминающий китайский свиток, контрастность запечатлеваемых объектов и включение в художественную композицию каллиграфии. Но при этом в работах отсутствуют такие важные принципы китайской живописи, как «плавающая перспектива» и задействование пустого пространства. В совокупности всех изложенных фактов можно заключить, что подобная попытка фиксации русской природы и архитектуры в китайской технике изображения больше напоминает коллаж.

К *диалогическому же типу* произведений можно отнести лишь отдельные примеры работ в творчестве разных художников. Подобным примером является рисунок «Зимний пейзаж» (2014 год) Германа Алексеевича Мазурина (Рис. 3). В изображенных на нем фигурах седока, лошади и церкви



Рис. 4. Н. М. Кочергин, обложка к книге «Китайские сказки». Бумага, карандаш, акварель 1950-е гг.



Рис. 5. Антейку, иллюстрация к роману «Благословение небожителей». Бумага, карандаш, digital-графика. 2020-е гг.

на заднем плане наблюдается условность в передаче образов. Большая значимость в рисунке отводится пустому пространству, способствующему передаче зимнего сезона. Кроме того, композиция произведения вытянута по вертикали, что придает ему схожесть с китайским свитком.

Другим примером диалогического типа работ является ряд произведений уже упомянутого Андрея Андреевича Мыльников. В работе «Весенний вечер» мы можем наблюдать сочетание реализма и средств выразительности гохуа: «плавающая перспектива», графическое изображение объектов и их контрастность по отношению друг к другу, создание полуреального образа природы в пейзаже. Также стоит отметить, что схожий природный мотив в творчестве художника повторяется неоднократно («Вечер», 1979 год; «Тишина», 1980 и 1983 годы; «У Михайловского», 1983 год; «Весна. Пушкинские горы», 1984 год), что говорит о том, что процесс художественного творчества Мыльников рассматривает не как копирование реальности, а как способ осмысления и интерпретации своего жизненного опыта через него. Художник стремится к творческой переработке мотивов китайской живописи и наделение их собственными смыслами. Данный факт демонстрирует возведение живописи в качество духовной практики.

Отдельно в контексте диалогического типа художественных работ стоит выделить ряд примеров из области советской и российской книжной иллюстрации. Интерес нашего для исследования представляют работы Н. М. Кочергина для книг «Китайские сказки», «Сказки народов Азии», «Китайские народные сказки» (Рис. 4) и работы уже упомянутой ранее художницы-иллюстратора Антейку к российскому изданию современного китайского фэнтези «Благословение небожителей» Мосян Тунсю (Рис. 5).

Стоит отметить, что оба художника при создании иллюстраций пользовались этнографическими материалами, историческими источниками, что способствовало для создания соответствующей книгам атмосферы и точной репрезентации эстетических принципов китайской культуры.

В случае с иллюстрациями к китайским сказкам Николай Кочергин умело объединяет принципы советской книжной иллюстрации для детей с традициями китайской графики и символикой, принятой в искусстве Китая. Примером тому служат иллюстрации, где художник использует элементы пейзажа в стилистике китайского жанра “горы-воды”, при отрисовке персонажей вдохновляется жанром китайского портрета, а образы драконов выполняет в традиции китайской ксилографии [10, с. 421–426]. Так, при создании обложки к книге «Китайские сказки» Николай Михайлович использует образ одного из женских персонажей китайского детского фольклора, помещая девушку в традиционном женском костюме – ханьфу – в обрамление гирлянды из хризантем, пионов и веток сливы, сочетание которых в китайской культуре символизирует благополучие и процветание. Кроме того, в начале каждого произведения помещена «буквица, стилизованная под китайский иероглиф» [10, с. 424].

При использовании упомянутых принципов Кочергин использует «три основных творческих метода: цитирование – точное воспроизведение первоисточника, репликация – воссоздание первоисточника и стилизация – создание произведения, образно и ассоциативно схожего с первоисточником» [10, с. 427]. К образам-цитатам можно отнести изображения драконов, к репликации – пейзажи в иллюстрации сцен из сказок, а к стилизации – буквицу и образы персонажей сказок. Таким образом, художник в своей работе не просто в точности копирует китайский подлинник, а старается его адаптировать для нового зрителя и тем самым позволяет читателю «добиться вовлеченности в мир китайской литературы, искусства и культуры» [10, с. 427]. В результате такой работы иллюстрации художника можно назвать результатом межкультурного диалога.

В иллюстрациях Антейку к “Благословиению небожителей” можно заметить уже другую специфику работы с произведениями китайского искусства. Такая смена принципа работы связана с особенностями литературного жанра, в котором написан роман, с возрастной категорией целевой аудитории и изменением принципов книжной иллюстрации, произошедших за последние 60 лет. Художница также вдохновляется китайскими портретами при создании образов героев, однако только в моделировании одежды, а портретные черты больше походят на европейский тип, а не азиатский. Так же, как и Николай Кочергин, Антейку в создании пейзажа использует элементы китайского жанра “горы-воды”, но применяет сплошную заливку без светотеневой моделировки, что придает пейзажу вспомогательную роль. Кроме того, отдельного внимания в иллюстрациях к роману Мосян Тунсю

заслуживает колорит, в котором иллюстратор использует сдержанные и спокойные оттенки. Также стоит отметить, что все описанные художественные приемы художница впоследствии сделала частью своего авторского стиля и использовала в следующих своих проектах, среди которых можно выделить оформление книг “Русские народные сказки с женскими архетипами”, “Поэтические воззрения славян на природу” А. Н. Афанасьева и “Хозяйка Медной горы” П. П. Бажова.

Подводя итоги, можно отметить, что интерес к Китаю и его культуре в последнее десятилетие является новым витком российско-китайского диалога. Это можно заметить как в экспозиционно-выставочной сфере, так и в собственно художественной. Так, у отечественных художников XX–XXI веков мы наблюдаем возрастание интереса к китайской культуре. Данный факт характеризуется как успешным, на наш взгляд, использованием принципов гохуа в творчестве (примером чего могут служить работы Г. А. Мазурина, А. А. Мыльникова, Н. М. Кочергина и Антейку), так и не вполне удачным заимствованием методов и их попыткой интеграции в иную форму (примером этому являются работы с выставки “Синтез культур: русская природа и храмовая архитектура на китайских свитках” в Доме русского зарубежья).

Перспективы российско-китайского диалога в искусстве, на наш взгляд, следующие: в течение последующих трех-пяти лет интерес к китайской культуре в широком смысле, и к китайскому искусству (в частности) будет ослабевать ввиду “перенасыщения” ими российского художественного пространства. Скорее всего, в ближайшие годы резко снизится количество выставочных проектов, посвященных китайской тематике. Однако мы не исключаем возможность того, что принципы гохуа все-таки будут использоваться некоторыми художниками в собственном творчестве в качестве формы репрезентации окружающей их действительности и осмысливаться на более глубинном уровне для их последующей творческой переработки и наделения собственными смыслами.

Список литературы

1. *Антейку*. Travel sketchbook: Китай. Санкт-Петербург: КомФест, 2025. 40 с.
2. *Бай Ц.* Художественная деятельность русско-советских художников в Харбине и Шанхае в период Китайской республики (1912–1949) // Человек и культура. 2023. № 5. С. 69–84.
3. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
4. *Виноградова Н. А.* Искусство Китая. Москва: Изобразительное искусство, 1988. 250 с.
5. Выставка китайской живописи «Синтез культур: русская природа и храмовая архитектура на китайских свитках». URL: http://www.domrz.ru/exhibition/55488_

- vystavka_kitayskoy_zhivopisi_sintez_kultur_russkaya_priroda_i_khramovaya_arkhitektura_na_kitayskikh_/?ysclid=mjgb5up6vl619064763
6. *Гаврилина Л. М.* Искусство как пространство межкультурного взаимодействия // Россия в контексте межкультурных коммуникаций. XXI век: монография. Москва: Московский государственный институт культуры, 2022. С. 172–180.
 7. *Завадская Е. В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. Москва: Искусство, 1975. 440 с.
 8. *Зубрилин К. М.* История возникновения методики обучения реалистической масляной живописи в Китае // Наука и школа. 2022. № 6. С. 66–71
 9. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Санкт-Петербург: Азбука, 2018. 448 с.
 10. *Мэн И.* Своеобразие творческого метода Николая Кочергина в иллюстрациях к китайским сказкам // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 4. С. 420–429.
 11. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи // Книга прозрений. Москва: Наука, 1989. С. 212–325
 12. *Цешинская Е. А.* Экспортные китайские миниатюры (тунцао чжи) из собрания Рыбинского музея-заповедника. // Общество и государство в Китае: XXXLII научная конференция: К 100-летию со дня рождения Л. И. Думана. Москва: Восточная литература. 2007. С. 211–240.
 13. *Чжан Ч.* Мастер-класс А. А. Мыльниковой по масляной живописи в Китае в 1956 году // Искусство Евразии. 2023. № 2 (29). С. 242–251
 14. *Peng L.* A Pocket history of 20th century Chinese art. Milan: Charta, 2010. 1260 p.

ЦЕННОСТНО- ИДЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ АНИМАЦИИ В РЕСПУБЛИКЕ КОРЕЯ И КОРЕЙСКОЙ НАРОДНО- ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ

УДК 130.2

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-60-71>

Константин Витальевич ТЮМЕНЦЕВ,

преподаватель кафедры графического дизайна,
аспирант кафедры культурологии,
Луганская государственная академия культуры
и искусств имени М. Л. Матусовского,
Луганск, Российская Федерация,
e-mail: k.tyumencev@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются процессы, в которых анимация становится инструментом для передачи ценностных ориентиров и моральных конфликтов, важнейших для формирования общественного сознания. В работе анализируется трансформация содержания анимационных фильмов, выявляется, как потребности общества в интерпретации нравственных коллизий влияли на развитие формы и стиля анимации. Анимации КНДР транслируются ценности, связанные с социоцентризмом, патриотизмом, идеалами самостоятельности. Южнокорейская анимация фокусируется на индивидуализме, личных переживаниях героев и их внутреннем развитии, а также на проблемах социального неравенства и атомизации общества. Работа акцентирует внимание на эстетических и моральных различиях, проявляющихся в анимации этих двух стран. Анимация рассматривается как механизм, через который формируются эмоциональные реакции и ценности у зрителей, а также – как метод поддержания существующих социальных структур и критики их недостатков. Автор приходит к выводу, что анимация является не только развлекательной индустрией, но и важным инструментом культурной и идеологической трансляции, который способствует формированию и поддержанию определенных ценностных ориентиров в обществе.

Ключевые слова: анимация, ценностные смыслы, пропаганда, идеология, индивидуализм, коллективизм, социоцентризм, прикладная эстетика.

Для цитирования: Тюменцев К. В. Ценностно-идеологические основания анимации в Республике Корея и Корейской Народно-Демократической Республике // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 60–71. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-60-71>

THE VALUE-IDEOLOGICAL FOUNDATIONS OF ANIMATION IN THE REPUBLIC OF KOREA AND THE DEMOCRATIC PEOPLE'S REPUBLIC OF KOREA

Konstantin V. Tyumentsev,

Lecturer at the Graphic Design Department,
Postgraduate Student at the Department of Cultural Studies,
Luhansk State Academy of Culture and Arts
named after Mikhail Matusovsky,
Luhansk, Russian Federation,
e-mail: k.tyumencev@gmail.com

Abstract. This article examines the processes by which animation becomes a tool for conveying value orientations and moral conflicts crucial for the formation of public consciousness. The paper analyzes the transformation of animated film content, revealing how society's needs for interpreting moral conflicts influenced the development of animation form and style. North Korean animation conveys values associated with sociocentrism, patriotism, and ideals of independence. South Korean animation focuses on individualism, the personal experiences of characters and their internal development, as well as issues of social inequality and the atomization of society. The paper emphasizes the aesthetic and moral differences evident in the animation of these two countries. Animation is viewed as a mechanism through which emotional reactions and values are formed in viewers, as well as a method for maintaining existing social structures and criticizing their shortcomings. The author concludes that animation is not only an entertainment industry but also an important tool for cultural and ideological transmission, which contributes to the formation and maintenance of certain value orientations in society.

Keywords: animation, value meanings, propaganda, ideology, individualism, collectivism, sociocentrism, applied aesthetics.

For citation: Tyumentsev K. V. The Value-Ideological Foundations of Animation in the Republic of Korea and the Democratic People's Republic of Korea. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 61–71. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-61-71>

Анимация как форма культурной деятельности в середине XX века прошла ряд этапов эволюционного развития – от стадии становления до периода, характеризующегося преобладанием зрелищности, обозначенного Ф. Хитруком как этап «стерильной повседневной духовной пищи» [2, с. 190], а затем – до фазы «кинематографа интеллектуальности» [3, с. 38]. Изменение общественной функции анимации было обусловлено необходимостью репрезентации более сложных смысловых и идейных содержаний. Развитие тематического и идейного уровня произведений требовало совершенствования художественно-выразительных средств. В результате усложнение творческих приемов в анимации потребовало значительных трудозатрат по сравнению с созданием произведений развлекательного характера. Таким образом, низкая себестоимость производства вступила в противоречие с необходимостью отражения высоких нравственных и эстетических ценностей на современном техническом уровне.

Цель исследования заключается в выявлении ценностной обусловленности анимационной практики в Республике Корея и Корейской Народно-

Демократической Республике. Существенным различием между ними выступают разные способы конструирования социальной реальности посредством анимационного дискурса. Анализ анимационных произведений двух стран позволяет выявить общую закономерность, характерную для анимации в целом: противопоставление эстетической и коммерческой функций.

Эстетическая функция анимации заключается в трансляции определенной программы действий в увлекательной форме. Эта программа кодируется в духовно-практических формах сознания, которые формируются у зрителя через восприятие нравственных конфликтов, вызывающих типичные эмоциональные переживания. В противоположность этому коммерческая функция анимации направлена на получение прибыли. Конкуренция на рынке массовых развлечений стимулирует сокращение производственных издержек, в результате чего приоритет отдается зрелищной форме, а не содержанию произведения. Эмоциональные стимулы упрощаются, сводясь к примитивным переживаниям, не требующим значительных художественных и интеллектуальных усилий со стороны авторов. Тем самым происходит подмена ценностного содержания, демонстрирующего актуальные нравственные коллизии, коммерческой целесообразностью.

Проблема заключается в том, что потребление культурных продуктов, основанных на демонстрации элементарных моральных конфликтов и подчиненных исключительно принципу прибыльности, оказывает деструктивное воздействие на общество посредством модификации общественного сознания. В отличие от этого создание эффективных воспитывающих и развивающих анимационных произведений требует значительных ресурсов, как материальных, так и интеллектуальных, направленных на формирование не только увлекательной формы, но и адекватного вызовам времени содержания.

В процессе создания продуктов массовой культуры и произведений искусства автор использует когнитивные смыслы, обеспечивающие узнаваемость образов, и придает им эстетическую форму, посредством которой транслируются ценностные установки. Творческая деятельность, отражая реальность, неизбежно включает элементы искажения, выполняющие как художественную, так и мировоззренческую функцию. Еще Ф. Бэкон выделял четыре типа искажений познания – «призрак рода», «призрак пещеры», «призрак рынка» и «призрак театра». Первые два из них являются врожденными, а остальные – социально обусловленными. «Призрак рынка» и «призрак театра», по Бэкону, представляют собой ошибки, возникающие вследствие воздействия языка, общественных отношений и авторитетов. «Интерес представляют ошибки, вызываемые особенностями языка. Человек узнает слова раньше вещей, между тем слова – это только имена, знаки, посредством которых люди сообщаются между собою. Эти слова далеко не всегда совпадают с вещами, они говорят о значении вещей для нас, а не что такое

сами вещи» [4, с. 45]. Таким образом, ещё Бэконом выделена зависимость когнитивного восприятия реальности в искаженном виде от совокупности факторов. В данном случае нас интересуют ценностные смыслы, передаваемые с помощью когнитивных смыслов, их соотношение в произведении: произведение учит зрителя, что следует различать в действительности и как к этому относиться.

Ценностные смыслы, заложенные в эстетических образах, так же, как и когнитивные, формируются в обществе и зависят от социальной среды. Невозможно существовать вне общества и быть полностью независимым от него. Следовательно, свобода художника ограничивается не только его индивидуальными возможностями и намерениями, но и общественными условиями. В. И. Ленин определял свободу автора следующим образом: «Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания» [9, с. 104]. В качестве иллюстрации можно привести пример становления студии Уолта Диснея, развитие которой напрямую зависело от капитала, что подробно анализирует Э. Арнольди в работе «Жизнь и сказки Уолта Диснея» [2, с. 31].

Таким образом, даже наиболее талантливый художник, автор или студия функционируют в пределах, заданных заказчиком, продюсером или инвестором. Следовательно, характер анимационного произведения определяется не только творческими возможностями, но и рамками, устанавливаемыми продюсером и аудиторией. Рамки и выбор художественных средств для удовлетворения потребителя объективно определяются аудиторией, на которую рассчитано произведение, то есть интересами усредненного индивида. Индивидов формирует процесс воспроизводства общественных отношений. Сами же индивиды, стимулируемые ценностными смыслами, и осуществляют процесс воспроизводства, определяя характер общественных отношений. «Эмоции значат больше, чем мышление. Именно эмоции “руководят” становлением индивидуальной психики и сознания. Эмоциональная окрашенность образов закладывает целесообразно необходимую систему ценностных смыслов-значений в картину мира, поддерживает культурно обусловленную и доминирующую систему ценностных доминант, устанавливает вектор движения как отдельного человеческого индивида, так и социокультурного развития в целом» [5, с. 40].

Система ценностных доминант, наряду с материальными условиями, определяет направление общественного развития. Согласно определению Б. И. Кононенко, «ценность – положительная или отрицательная значимость объектов окружающего мира для человека, класса, группы, общества в целом, определяемая не их свойствами, а их вовлеченностью в сферу человеческой жизнедеятельности, интересов и потребностей, социальных отношений; критерий и способы оценки этой значимости, выраженные

в нравственных принципах и нормах, идеалах, установках, целях. Различают материальные и духовные ценности, положительные и отрицательные. Существуют и общечеловеческие ценности (истина, добро, красота, культурное наследие и др.)» [7]. Таким образом, ценности выступают не только как элементы духовной культуры, но и как критерии оценки общественных явлений.

По определению Л. С. Выготского, «смысл – то, что входит в значение (результат значения), но не закреплено за знаком» [10]. Смысл не сводим к онтологическому содержанию знака, взятому изолированно от субъективной составляющей для конкретного индивида, а отражает значимость субъективного образа – способа представления объективного мира и вещей в сознании. Смыслообразование – результат, продукт значения. Смысл шире значения» [10]. Следовательно, когнитивные смыслы, являясь носителями ценностных установок, проявляются в художественных образах анимации, аналогично тому, как слова выражают смыслы в естественном языке. Из совокупности образов и художественных приемов складывается аниматографический язык, содержанием которого выступают ценностные и когнитивные смыслы.

Художественные формы выражения ценностных смыслов можно условно разделить на утилитарные и эстетические. Отсутствие когнитивных смыслов в произведении массовой культуры приводит к тому, что зритель не способен интерпретировать его утилитарное значение. В таком случае произведение теряет способность к коммуникации и становится произвольным актом автора. С другой стороны, чрезмерный рационализм без художественной выразительности делает восприятие материала затруднительным, поскольку эмоциональная составляющая является необходимым условием восприятия.

Наиболее отчетливо различие художественных систем анимации Северной и Южной Кореи проявляется в бинарной оппозиции категорий – в соотношении *индивидуализма* и *социоцентризма*, а также – в характере интерпретации нравственных конфликтов, влияющем на формирование *эскапизма* или *субъектности* у реципиента.

Различие между индивидуалистическим и социоцентрическим типами мировоззрения находит выражение в способах разрешения нравственных конфликтов и в мотивации персонажей анимационных произведений. Логика рассуждений персонажей в северокорейской и южнокорейской анимации, как правило, эксплицируется в повествовании: герои напрямую проговаривают свои мысли и ценностные установки, что повышает доступность содержания для широкой аудитории.

Для современного обывателя очевидно, что идеологическая составляющая в КНДР играет значительную роль во всех сферах культурной деятельности, включая анимацию. Соответственно, целесообразно обозначить

основные идеологические принципы, оказывающие влияние на художественные практики. Во-первых, это идеалы «Чучхе» – концепция самостоятельности, подразумевающая опору исключительно на собственные силы и внутренние ресурсы нации. В западных медиа подобная установка зачастую интерпретируется как изоляционизм, что является неверной трактовкой, поскольку данное понятие используется как риторический ярлык, направленный на дискредитацию политического курса КНДР. Некорректно определять изоляционизмом стремление к независимости, обусловленное внешнеполитическими обстоятельствами. Во-вторых, важным элементом идеологической системы Северной Кореи является принцип «Сонгун» (армия превыше всего), который, особенно после распада СССР и обострения противостояния с США, стал определяющим в стратегии революционного строительства [1, с. 226].

Восприятие КНДР как изоляционистского государства является не вполне корректным, особенно в отношении анимационной индустрии. Крупнейшая студия страны – «Ордена Ким Ир Сена корейская студия мультипликационных фильмов имени 26 апреля» – состоит из одиннадцати отделов, из которых лишь два ориентированы на внутренний рынок, тогда как остальные работают в формате международного аутсорсинга. Под коммерческим названием «SEK Studios» предприятие принимало участие в производстве ряда зарубежных проектов, включая итальянский сериал «Angel's Friends» (Mondo TV), эпизод «Пробуждение» анимационного сериала «Avatar: The Last Airbender» (в сотрудничестве с южнокорейской «MOI Animation Studio»), эпизод 72 сериала «Teenage Mutant Ninja Turtles», а также полнометражные мультфильмы «Pocahontas: «Princess of the American Indians» (1998) и «Simba: The King Lion» (1997), созданные совместно с Mondo TV [6].

В большинстве анимационных произведений конфликт строится вокруг противостояния протагониста и антагониста, тогда как окружающий мир не участвует в развитии сюжета. Северокорейская анимация, напротив, часто изображает масштабные исторические конфликты. В сериале «Юный полководец» (более 100 серий) раскрываются события национально-освободительной борьбы, а в мультсериалах «Бурундук и Ёжик» и «Умный енот» (или «Умный Понта») представлена аллегорическая интерпретация военных действий, где персонажи-животные символизируют стороны глобального противостояния.

Следует отметить, что в северокорейской анимации персонажи выступают частью коллективных объединений, а противостояние разворачивается не между отдельными личностями, а между группами, воплощающими идеологические и моральные принципы. Так, в сериале «Бурундук и Ёжик» прослеживается символическая параллель между видами животных и политикой соседних стран: хищные животные (куницы, крысы, волки, вороны) изображают агрессоров, тогда как мирные (бурундуки, ежи, зайцы, утки) –

защитников родной земли. Сериал, состоящий более чем из тридцати серий, транслировался с 1977 по 2012 год, получил международное распространение и переводы на ряд иностранных языков.

Противоположный по своей сущности подход характерен для южнокорейской анимации, в которой основное внимание уделяется внутренним переживаниям и личным мотивам героев. Сюжет строится вокруг индивидуальных конфликтов, а не коллективных действий. Примерами служат анимационные ленты «Робот Тхэквон V» (1970-е) и «Полководец Ттори» (1978). В первом из них главный антагонист движим личной обидой – стремлением отомстить за насмешки над собственной внешностью. Сюжетная линия опирается на индивидуалистическую мотивацию, в то время как коллективные цели отсутствуют. Более того, идеологическое противопоставление коммунизма и капитализма выражается в стилистических приемах: образ злодея с красной звездой на лбу превращается в карикатуру, призванную вызывать страх и отторжение. Несостоятельность сюжета, который должен был создавать привлекательную картинку, в итоге демонстрирует критику буржуазного общества с его имманентными противоречиями. В связи с отсутствием причастности к большой группе у второстепенных персонажей проявляется кризис идентичности. У девочки-робота проблематика аналогична главному персонажу сказки «Пиноккио»: она хочет стать простым человеком. У персонажа, выполняющего комичную второстепенную роль, обратная ситуация: стараясь выделиться, он носит чайник на голове, подражая роботам, что также проявление кризиса идентичности. Такая проблематика актуальна до сих пор. В качестве примера можно привести фильмы, ставшие культовыми у западной аудитории: «Бегущий по лезвию» 1982 года и его продолжение, снятое в 2017 году, «Бегущий по лезвию 2049».

Если в северокорейской анимации коллективистская идеология выражена открыто, то пропаганда индивидуалистических ценностей в южнокорейской культуре носит более латентный характер. Конструирование социальной реальности с помощью программ действий может происходить явно, прямо артикулируется мораль произведения главными героями в конце некоторых серий, четко обозначаются ценности: кто прав и что хорошо, а что плохо. Также программу действий и ценности можно демонстрировать неявно, как это зачастую происходит в западной киноиндустрии, в частности – южнокорейской. Независимо от намерений автора – сознательно или стихийно – произведение неизбежно передаёт определённую систему ценностей.

Общемировые тенденции социальной атомизации, отчуждения, потери идентичности проявляются и в обществе Республики Корея. Эти процессы находят отражение в повышенном интересе к теме социального неравенства, что особенно заметно в таких анимационных произведениях, как «Король свиней» и «Станция “Сеул”» от режиссёра Ён Сан Хо, снявшего известный фильм «Поезд в Пусан». Актуальная на сегодняшний день тематика

социального неравенства находит отклик не только в Корее, но и далеко за её пределами. Пон Джун Хо – автор фильма «Паразиты», южнокорейский кинорежиссёр, продюсер и сценарист, обладатель четырёх премий «Оскар»; его фильмография характеризуется акцентом на социальные темы. Эти работы, получившие международное признание, затрагивают актуальные проблемы классового расслоения и социальной несправедливости, что делает их созвучными мировому дискурсу критического реализма.

Ценностные смыслы, которые передаются не только произведениями искусства, но и продуктами массовой культуры в глобальном рынке медиа-визуального контента, воспроизводят человека определенного типа. Гедонистические ценности в этом случае преобладают над остальными. Даже в критическом реализме, рассматривающем остросоциальные темы, современные ценности воспроизводят отчуждение, атомизацию, потерю идентичности самим характером потребления. Эти ценности выступают консервирующим фактором для воспроизводства текущего характера общественных отношений. Во-первых, это происходит из-за индивидуального характера потребления, в частности медиа-контента. Во-вторых, встраиваемые программы эмоциональных режимов посредством медиа, в частности анимации, являются цензором, который не позволяет видеть и переживать то, о чём человек даже не подозревает. Такой род цензуры обеспечивает устойчивость определённого общества эстетическими средствами, или «эстетическим оружием» [5, с. 71].

С. М. Эйзенштейн утверждает, что возвращение к анимизму, наблюдаемое в анимации, является продуктом плазматической природы анимационного изображения и предлагает зрителям форму эскапизма от политической экономики, которой они подвержены. По его словам, анимация создает «мгновенное и абсолютное освобождение от страданий, вызванных социальными условиями крупнейшего капиталистического государства» [12, с. 8]. Анимизм – одушевление предметов и вещей – становится художественным приемом, усиливающим сказочность и отвлечённость от действительности. Применяемый в избытке, анимизм мешает переносить ценности из сказочного мира в реальный контекст.

Современные южнокорейские мультсериалы активно эксплуатируют приём анимизма, формируя у детей восприятие вещей как живых существ. В отличие от высокохудожественной франшизы «Тачки» («Cars»), где анимизм служит выразительным средством для раскрытия человеческих отношений, корейские аналоги воспроизводят лишь внешнюю форму без содержательного наполнения. Такой анимизм корейский зритель встречает с младшего возраста, как, например, в многосерийных мультсериалах «Приключения Тайо», «Робокар Поли». В начале XX века описанная Эйзенштейном плазматичность образов, изобретательность анимационных приемов могла оправдать излишний формализм и эскапистский характер произведений

студии Диснея. На ранних этапах развития анимации коммерческий успех и эстетическая ценность не так явно противоречили друг другу, существуя на стадии различённого единства. Произведения являлись уникальными продуктами и были коммерчески успешны только благодаря гармоничной и привлекательной внешней форме [11, с. 136]. Сейчас, встроенный в сетку теле вещания, продукт усредненного качества представляет из себя череду шаблонов, в изобилии представленных не только из серии в серию, но и от мультфильма к мультфильму. Шаблонирование, клише и иные средства оптимизации производства, помимо увеличения прибыли, влияют на эстетическую и, в особенности, ценностную составляющую. Образы автомобилей не воспроизводят человеческие отношения и только косвенно знакомят с нормами человеческого общества (правилами дорожного движения) совсем юных зрителей. В основном же они прививают фетишистский характер восприятия общественных процессов, маскируя человеческие отношения за оборотом вещей. Моральная проблематика, затрагиваемая подобными детскими сериалами, скудна; зачастую она представляет собой абстрактный гуманизм. Нравственные коллизии в мультсериалах не демонстрируют адекватного содержания, фокусируются на действиях одного героя. Воспроизводство наблюдаемой автомобильной культуры, которая существует как часть индивидуалистического потребления, формирует ценностные установки индивидуалиста, для которого машина ассоциируется только с одним действующим лицом, а не с инструментом, решающим транспортные задачи группы людей.

Помимо эстетических различий, важную роль играет характер изображения насилия. Примечателен тот факт, что при изображении мирного времени в южнокорейских мультфильмах столько же насилия, сколько и в северокорейских мультипликационных военных драмах. Хотя уровень его присутствия в северо- и южнокорейской анимации сопоставим, семантика насилия различается принципиально. Увлекательные сцены насилия в анимации Южной Кореи (соревнования по боевым искусствам, схватки огромных роботов) не воспринимаются серьезно. Грубая сила эстетизируется, появляются особые, обобщенные символы боевых эффектов, заимствованные из манги и комиксов. Эти эффекты призваны маскировать реальные последствия, вызывая радость от нанесённого ущерба. Соразмерность и ответственность уступают место поощрению животной доминантности в зрителе.

В северокорейской анимации противники изображены художественно более естественно, реалистично, отчего сцены жестокости более трогательны и вызывают иной эмоциональный отклик – противоестественность и несправедливость насилия. Реалистичная и детальная проработка не только главных героев, но и их противников позволяет создать сложные нравственные коллизии, демонстрируя не поединок с карикатурами, а сложность и разносторонность конфликта, а также более отчетливо выделить

морально правильные поступки из наиболее реалистично изображённой ситуации. Подход требует больших трудозатрат в производстве из-за высоких требований к соразмерности отношения художественного вымысла и натуралистичного изображения.

В моментах изображения жестокости наиболее остро наблюдается различие художественной правды и фальши в анимации этих стран. Гедонистическая лживость привлекательности грубой силы, милитаризма и правдивое изображение необходимого, обыденного, а от того, действительно пугающего, насилия отражает принципиальную разницу в идеологии Севера и Юга.

Принципиальное сущностное отличие в цели анимации определяет и её различный характер. Различия обостряются по мере развития и совершенствования технических и художественных средств достижения цели анимацией. В первую очередь выполняя коммерческую функцию, студии подстраиваются под интересы аудитории. В этом случае анимацию делают для развлекательного отвлечения от действительной реальности. Когда цель нравственная, студия отталкивается от интересов аудитории как от условий, на которые нужно повлиять, а не извлечь коммерческую выгоду. Наличие чётко артикулированного нравственного содержания при неумелом исполнении может выглядеть как морализаторство, но для общества хуже, если целью просмотренного материала было отвлечение от действительных проблем с целью получения прибыли. Текущие гедонистические ценности, транслируемые медиа, полезны для эксплуататорского общества и коммерчески успешны в нём, однако вредны для человечества в долгосрочной перспективе. Ситуация отчетливо наблюдается в обществе, где проблемы социальной справедливости не разрешены и воспитание человека отдаётся крупным медийным глобальным монополиям, целью которых является не сохранение идентичности народа и гармоничное развитие человека посредством демонстрации примеров добродетелей, а производство товара развлекательного характера, приносящего прибыль.

Даже в таких условиях интерес человека всё равно стремится к социальной справедливости, однако этот интерес зачастую остаётся нереализованным в связи с обилием эскапистских произведений [8, с. 228], отвлекающих человека от реальности и борьбы за справедливость. Обилие сказочных и фэнтезийных сюжетов позволяет утолить интерес и занять досуг, преодолев субъектность индивида, который продолжает существовать в жестокой реальности. Такое воздействие усыпляющей аддиктивной коммерческой развлекательной сферы характерно для глобальной анимации, в частности анимации Южной Кореи.

Общество без частной собственности с преобладанием общественной и государственной формы собственности имеет другие ценности и противоречия в своем развитии, в отличие от частнособственнической иерархии социальных групп. Умышленно формируя патриотизм с малого возраста, как

это работает на примере мультсериала «Бурундук и Ёжик», индоктринируя конструктивные для социума добродетели, главной из которых стоит считать коллективизм как совокупность добродетелей, можно выстоять против угрозы. Рецепт воспитательной программы такого характера – субъектность и социоцентризм.

Мультипликационное произведение – вне зависимости от желания автора или студии, которой оно создано, – будет иметь политическую оценку действительности и действовать определенным образом в чьих-то интересах. Также вне зависимости от декораций оно передает дух эпохи, в которой создано, и общественный уклад, накладывающий неизгладимый отпечаток на характер произведения. Мультфильм может воспитывать коллективиста, гражданина, самоотверженно сражающегося за свою страну, друзей. Быть поучительным и воспитывать в зрителе внимательность, сообразительность. В противном случае, когда мультфильм создаётся с целью заработка в прокате, являясь скорее развлечением и досугом, чем воспитательным инструментом, умышленно или нет, он формирует гедониста-единоличника, внушает ощущение избранности и поощряет импульсивность. На примере сравнения анимации Северной и Южной Кореи можно проследить две принципиально разные модели и метода использования анимации, а также условия, которые сформировали определенный тип творческой практики. Анимация может выступать в качестве созидательного инструмента, отражающего общественно полезные добродетели с целью их индоктринации. С другой стороны она может быть стихийным отражением потери идентичности человека, социального неравенства и прочих социальных процессов, неприятных восприятию и толкающих зрителя (в том числе с помощью мультфильмов) не к борьбе с трудностями, а к эскапизму от них.

Список литературы

1. *Аптеева О. В.* Сравнительный анализ идей Чучхе и Сонгун в конструировании идеологии военного социализма в КНДР // Сравнительная политика. 2010. № 1. С. 225–230.
2. *Арнольди Э. М.* Жизнь и сказки Уолта Диснея. Ленинград: Искусство, 1968. 212 с.
3. *Асенин С. В.* Волшебники экрана. Москва: Искусство, 1974. 288 с.
4. *Бэкон Ф.* Новый органон. Москва: Юрайт, 2023. 242 с.
5. *Воеводин А. П.* Эстетическая антропология: монография. Луганск: РИО ЛГУВД им. Э. А. Дидоренко, 2010. 368 с.
6. *Габриэль А. А.* История развития корейской мультипликации (Республика Корея и Корейская Народно-Демократическая Республика) // Корееведение в России: направление и развитие. 2022. № 4. С. 93–97.
7. *Кононенко Б. И.* Большой толковый словарь по культурологии. Москва: АСТ, 2003. 509 с.

8. *Курашинова А. Х., Макоева Е. Р.*, Эскапизм и его социальные последствия // *Право и управление*. 2022. № 10. С. 226–229.
9. *Ленин В. И.* Партийная организация и партийная литература / Полное собрание сочинений. В 55 томах. Издание пятое. Т. 12. Москва: Издательство политической литературы, 1968. С. 99–105.
10. *Леонтьев А. А.* Словарь Л. С. Выготского. Москва: Смысл, 2004. 118 с.
11. *Лярская Т. А.* Влияние рекламной индустрии на развитие южнокорейской анимации // *Корееведение в России: направление и развитие*. 2022. № 3. С. 133–138.
12. *Эйзенштейн С. М.* Дисней. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2014. 124 с.

РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРНЫХ ИНДУСТРИЙ ЮЖНОЙ КОРЕИ: ПРИОРИТЕТЫ И ОСОБЕННОСТИ

УДК 338.46:008(519.5)

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-72-80>

Светлана Александровна ЗАЙЦЕВА,

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

Софья Михайловна ЦИКЛАУРИ,

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

Аннотация. В статье исследуется развитие культурных индустрий Южной Кореи в контексте взаимодействия традиции и инновации. Целью данной статьи является выявление механизмов интеграции традиционных ценностей в современные культурные индустрии в рамках государственной культурной политики Южной Кореи. Механизмы рассматриваются в русле «Рамочного закона о содействии развитию культурных индустрий», который в 1999 году определил и институционализировал культурные индустрии. Тема представляет значительный интерес в контексте поиска баланса между национальной идентичностью и глобальной конкурентоспособностью. На примере Южной Кореи и феномена Халлю (корейской волны) данный процесс проявляется наиболее рельефно. Халлю как продукт культурных индустрий – стратегический инструмент интеграции традиционных ценностей в современное культурное пространство. На примере Халлю анализируются механизмы адаптации глобальных трендов при сохранении локальной специфики, а также – примеры международного признания корейской культуры, демонстрирующие превращение ее в инструмент «мягкой силы» и фактор экономического роста страны.

Ключевые слова: Южная Корея, культурные индустрии, креативные индустрии, государственная культурная политика, Халлю, К-пор.

Для цитирования: Зайцева С. А., Циклаури С. М. Развитие культурных индустрий Южной Кореи: приоритеты и особенности // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 72–80. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-72-80>

DEVELOPMENT OF CULTURAL INDUSTRIES IN SOUTH KOREA: PRIORITIES AND FEATURES

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

Sofia M. Tsiklauri,

Master's student of the Department of Cultural Studies
Moscow State Institute of Culture
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: mr.granner@gmail.com

Abstract. The article examines the development of cultural industries in South Korea in the context of the interaction of tradition and innovation. The purpose of this article is to identify the mechanisms of integration of traditional values into modern cultural industries within the framework of the state cultural policy of South Korea. The mechanisms are considered within the framework of the «Framework Law on the Promotion of Cultural Industries», which defined and institutionalized cultural industries in 1999. The topic is of considerable interest in the context of the search for a balance between national identity and global competitiveness. Using the example of South Korea and the Hallyu phenomenon (Korean wave), this process is most pronounced. Hallyu, as a product of cultural industries, is a strategic tool for integrating traditional values into the modern cultural space. Using the example of Hallyu, the mechanisms of adapting global trends while preserving local specifics are analyzed, as well as examples of international recognition of Korean culture, demonstrating its transformation into an instrument of «soft power» and a factor in the country's economic growth.

Keywords: South Korea, cultural industries, creative industries, state cultural policy, Hallyu, K-pop.

For citation: Zaitseva S. A., Tsiklauri S. M. Development of Cultural Industries in South Korea: Priorities and Features. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 72–80. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-72-80>

Термины «культурные индустрии», «креативные индустрии» (или «творческие индустрии») сегодня обозначают сферы деятельности, в которых культура является не только объектом сохранения духовного и материального наследия, в том числе артефактов и ценностей, но и основой для производства и распространения продуктов с использованием традиционных ценностей и инноваций. В мировом пространстве культурные и креативные индустрии в современном контексте стали «одним из наиболее активно развивающихся секторов экономики» [2, с. 36]. Впервые понятие «культуриндустрии» было введено М. Хоркхаймером и Т. Адорно в их работе «Диалектика Просвещения». С точки зрения представителей Франкфуртской школы, культурные индустрии – процесс модификации искусства в условиях капиталистического производства, в котором «одинаковые потребности удовлетворяются посредством стандартизированных продуктов» [1, с. 151].

Данный подход авторами был представлен в 1947 году. Но со временем представления о культуре, в том числе и массовой и элитарной, трансформировались. Взаимодействие культуры и производства получило иную оценку в контексте современного понимания креативных индустрий. Каноническое определение креативных индустрий, на которое в наши дни опирается большинство исследователей, было дано в 1998 году Департаментом культуры, медиа и спорта Правительства Великобритании: «Креативные индустрии – это деятельность, в основе которой лежит индивидуальное творческое начало, навык или талант и которое несет в себе потенциал создания добавленной стоимости и рабочих мест путем производства и эксплуатации интеллектуальной собственности» [10].

Сегодня креативные индустрии представляют собой парадокс: с одной стороны, они идут в ногу со временем и опираются на технические инновации – от массовых медиа до цифровых платформ и стриминговых сервисов, которые обеспечивают распространение культурного продукта, а с другой – производители обращаются к традиционной культуре, искусству и литературе, которые используются при производстве креативного продукта. Подход Великобритании стал мировым «трендом», где понятие «creative industries», то есть креативные индустрии, является модификацией понятия «культурные индустрии» (cultural industries). Но здесь важно отметить, что подходы к определению культурных индустрий меняются от страны к стране.

Так, в Южной Корее на законодательном уровне культурные и креативные индустрии не отождествляются, что принципиально важно для реализации государственной культурной политики страны [13]. В этой стране развиваются оба направления экономики: культурные индустрии и креативные индустрии. В 1999 году был принят «Рамочный закон о содействии развитию культурных индустрий», ставший ответом на азиатский финансовый кризис 1997–1998 годов и заложивший основу для развития и продвижения культурных и креативных индустрий как в стране, так и за рубежом [11]. Закон на государственном уровне признал производство культурных товаров отдельной и стратегически важной отраслью экономики. Сегодня они стали двигателями экономического развития, способными создавать высокую добавленную стоимость, и остаются главным приоритетом для Министерства культуры, спорта и туризма Республики Корея [11].

Культурные индустрии, по закону 1999 года, – отрасль экономики, которая занимается планированием, разработкой, производством, распространением и потреблением культурных продуктов и связанных с ними услуг, включая аудиовизуальный сектор, цифровой и развлекательный контент, печатную продукцию, телерадиовещание, культурное наследие, визуальное и сценическое искусство, цифровые технологии, традиционные ремесла и дизайн, выставочную и фестивальную деятельность [11].

Контент индустрии – отрасль экономики, которая выстроена более структурировано и направлена на создание, распространение и потребление культурных продуктов, а именно изображения, видеозаписи, звуки, голоса и прочее. Продукты должны соответствовать следующим критериям: художественная ценность, оригинальность, зрелищность и популярность. Указанные критерии относятся по закону к «элементам культуры».

В контексте продвижения продуктов культурных индустрий как части государственной культурной политики важна работа с традиционными ценностями, которые, по Рапаю Клотеру, представляют собой устойчивые культурные коды. И именно такие коды используются для формирования национальной идентичности. Коды передаются от поколения к поколению и проявляются в семейных, трудовых и социальных нормах [6, с. 5–13].

Проблема возрождения национальной идентичности и возвращения к традиционным для Южной Кореи культурным кодам встала после обретения независимости от Японии в августе 1945 года, под оккупацией которой страна находилась 35 лет. Для колониального периода истории Кореи было характерно усиление борьбы против агрессоров и патриотический подъем, сопровождающийся становлением идеологии национально-освободительного движения на фоне репрессий. Японские власти стремительно распространяли свое влияние на повседневность корейцев: в школах преподавался японский язык, японская литература, предпринимались попытки обратить население в синтоизм, который был государственной религией Японской империи, начались гонения на христиан, пресса подвергалась цензуре, было уничтожено значительное количество объектов культурного наследия. Поэтому после окончания Корейской войны правительство Южной Кореи стало уделять особое внимание укреплению традиционных ценностей, развивая образование и инфраструктуру культуры; начала формироваться институциональная система по охране культурного наследия. Так, в 1961 году создано Бюро культурных ценностей – структура по охране культурного наследия, а также Министерство информации, из которого в 1968 году было выделено Министерство культуры и общественной информации [5, с. 145]. Закон о защите культурных ценностей был принят в 1962 году, причем по образцу японского закона 1950 года [5, с. 146]. Первый пятилетний план культурного развития, принятый в 1973 году, был направлен на поддержку национальной культуры. Основная доля финансирования была направлена на «народное искусство и традиции» [4, с. 155].

После преодоления так называемого азиатского финансового кризиса 1997–1998 годов, правительство Южной Кореи ставит культурные индустрии в центр стратегий экономического развития страны. Основанием для выделения культурных индустрий как одного из векторов развития страны стала Халлю. Халлю (корейская волна) представляет собой культурное явление, связанное с индустрией развлечений, включая корейские теле-

сериалы (дорамы), кино, национальную кухню, моду, литературу и язык, а также музыку (К-поп). Халлю стала стратегическим и приоритетным инструментом государственной культурной политики Южной Кореи, объединив традиции и инновации в производстве продуктов культурных индустрий. Президент страны Ким Дэ Чжун (1998–2003), в период правления которого и был легитимизирован статус культурных индустрий, ставший лауреатом Нобелевской премии мира 2000 года за защиту демократии и прав человека в Южной Корее, а также – за благо мира и согласие с Северной Кореей, отметил важность Халлю, рассматривая это как способ стимулирования комплексного развития индустрии культуры [5, с. 146]. Стратегическим вектором государственной культурной политики стала интеграция корейской культуры в глобальное культурное пространство. Ким Дэ Чжун говорил: «Мы должны всеохватно развивать высокую значимость духовного содержания традиционной культуры, не забывая при этом, что наша энергия должна быть направлена на глобализацию корейской культуры в целом» [5, с. 146]. Подход близок утверждению Д. Тросби: «Глобализация культуры требует от стран активного участия в международных культурных обменах и адаптации своих культурных продуктов к мировым стандартам» [8, с. 45].

При этом адаптация к мировым трендам культурных продуктов не исключает сохранения локальных культурных кодов. В 2011 году в издании Службы культуры и информации Министерства культуры, спорта и туризма Республики Корея указано: «Корейская популярная культура заимствовала элементы западной, сохраняя традиционные корейские ценности. "Корейская волна" ("бум" экспорта южнокорейской культурной продукции) подвергает сомнению представление о доминировании Запада в современной популярной культуре» [15]. Креативные индустрии Южной Кореи и их продукты можно в данном случае рассматривать как «пример альтернативной глобализации» [7, с. 12].

С момента Корейской войны между Северной Кореей и Южной Кореей 1950–1953 годов, в которой на стороне последней выступили США, работала радиостанция AFKN, которая вещала для американских войск. Она познакомила корейцев с джазом, рок-н-роллом и поп-музыкой США, а также с маркетингом в управлении медиа-контентом, в управлении аудиториями. Международному успеху Халлю способствовало и решение корейского правительства отменить запрет на зарубежные поездки для своих граждан, которые получили возможность обучаться за границей и начать карьеру в компаниях Европы и США, а затем вернуться в Корею [3, с. 130], где через внедрение освоенных инновационных подходов в культурное производство позволило выйти на международный уровень сотрудничества. В Южной Корее сформировался значительный пул молодых, талантливых и высококвалифицированных специалистов, готовых развивать свою карьеру в производстве, связанном с Халлю. Обучение студентов оказало значительное

влияние на вестернизацию и глобализацию южнокорейской культуры, что особенно проявилось в развитии корейской музыки в части стиля. Так, например, США активно использовали образовательные и культурные обмены, информационные программы, сотрудничество с корейской диаспорой и мероприятия, проводимые в посольстве и культурных центрах. Это безусловно обогатило подходы к производству и продвижению продуктов халлю.

Сегодня в К-рор, ставшем одним из самых популярных направлений корейской волны во всем мире, артисты включают жанры как традиционной, так и современной, в том числе американской, музыки. И сегодня сам жанр К-рор состоит из множества стилей: элементы техно, рэпа, рока, диско, хип-хопа, R&B и электро. Такой стилистический эклектизм, усиленный ориентацией на информационно-коммуникационные технологии, позволяет индустрии музыки сохранять универсальную привлекательность для глобальной аудитории, оставаясь актуальной и у местной аудитории. При этом через определенные коды продукт маркируется как «корейский»: это и язык, и визуальная эстетика или тщательно выстроенные модели взаимодействия с аудиторией.

Также одним из факторов быстрого и эффективного распространения продуктов Халлю на мировом рынке стало решение правительства Южной Кореи наделить Корейский институт радиовещания и Корейский совет по кинематографии, первоначально выполняющих государственный заказ, большей самостоятельностью [4, с. 156]. Основными стратегическими направлениями стали информационно-коммуникационные технологии, позволившие не только создавать высокотехнологичный контент, но и напрямую доставлять его как местной, так и глобальной аудитории, минуя устаревшие каналы распространения культурных продуктов.

О росте влияния всей корейской культуры и Халлю как культурного феномена на глобальное пространство свидетельствуют, в первую очередь, коммерческие показатели. Экспорт страны растет с каждым годом, стабильно принося экономике страны многомиллиардные доходы. Корейская музыка и киноиндустрия способствуют не только повышению интереса к культурным продуктам, но и к другим продуктам, таким как косметика, мода, кухня. Соответственно, и туристическая отрасль также фиксирует стабильный рост иностранных гостей, особенно после пандемии Covid-19. Значительная часть туристов посещает страну именно под влиянием интереса к современной культуре Южной Кореи: посещение мест съемок любимых фильмов, сериалов, концертов исполнителей, а также возможность прикоснуться к тому образу жизни, который так продвигается в рамках Халлю. Однако нужно понимать, что это уникальный культурный феномен, распространившийся далеко за пределы страны своего происхождения и закрепившийся в качестве значимого игрока на мировой культурной арене. Индикатором международного признания и институционализации К-рор как части Халлю

стало назначение 26 июня 2024 года ЮНЕСКО южнокорейской музыкальной группы Seventeen послами доброй воли по делам молодежи [12]. Группе был выделен грант в размере одного миллиона долларов США на реализацию образовательных программ для молодёжи по всему миру.

Часто участники музыкальных групп, актеры и актрисы могут представлять Южную Корею на международных мероприятиях, благотворительных или развлекательных. Так, 22 января 2026 года музыкальная группа Stray Kids и исполнитель G-Dragon посетили организованный первой леди Франции Бриджит Макрон благотворительный концерт «Le Gala des Pieces jaunes» в Париже, где первые выступили со своими песнями, «подтвердив свое влияние на французскую аудиторию», и ранее на концертном туре уже «установив рекорд как крупнейшее К-поп мероприятие в истории Франции» [14].

Важным событием для международного признания Халлю и отношений Южной Кореи и Великобритании стоит назвать визит президента Южной Кореи и музыкальной группы BlackPink в Букингемский дворец и награждение четырех участниц почетными орденами Британской Империи в 2023 году. Они были награждены за их экологическую кампанию и признание их мировой известности. Во время государственного банкета король сказал, что восхищается девушками за то, как они расставляют приоритеты в этих жизненно важных вопросах. Такого рода события наглядно демонстрируют признание Халлю на мировом уровне. Халлю приобрела статус полноправного участника диалога, культурного и политического, который позволяет Южной Корее устанавливать отношения с ведущими мировыми державами.

Взаимодействие Южной Кореи с другими странами происходит не только на локальном уровне, в виде единичных визитов, выступлений, но и на уровне международных организаций. Как отмечает ЮНЕСКО и Министерство культуры, спорта и туризма Республики Корея, для обеспечения социальной инклюзии в стране сохраняется культурное разнообразие, а на мировой арене продвигается национальная культура. Так, партнерство Южной Кореи с ЮНЕСКО в рамках программы K-FIT (Korea Funds-in-Trust) демонстрирует стремление страны делиться своим опытом построения креативной экономики и распространять свое влияние на культурные индустрии других стран с целью создания благоприятной среды для культурного предпринимательства в развивающихся странах.

Взаимовлияние традиционной корейской культуры с ее ценностями и инновациями, в том числе в форме заимствований, связанных с западной традицией, с одной стороны, и разработки и освоения новых информационных технологий, с другой, соответствует подходу У. Эко: «Любое произведение, эстетически безупречно выполненное, обладает двумя характеристиками: (а) оно должно достигать диалектического единства между порядком и новизной, иначе говоря, между правилом и инновацией; (б) эта диалектика должна быть воспринята потребителем, который должен обратить внимание

не только на содержание сообщения, но также и на способ, которым это содержание передается» [9, с. 56].

Таким образом, особенность развития культурных индустрий Южной Кореи заключается не только в поддержке внутренних традиционных ценностных ориентиров и национальной идентичности, но и в наличии эффективного механизма воздействия на международные отношения через развитие новых технологий и продвижение уникальных идей.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что успех культурных индустрий Южной Кореи базируется на диалектическом синтезе традиции и инноваций, институционально поддерживаемом государством. Именно из-за специфичности характера, размытости границ и изменчивости культурные индустрии и стали благоприятной площадкой для производства, распространения и потребления культурных продуктов. Культурные индустрии, быстро приспосабливаясь к новым технологиям, экономическим условиям и культурным практикам, следуют глобальным трендам, одновременно сохраняя локальную специфику и культурное разнообразие. В этом контексте их можно рассматривать как особое пространство взаимодействия традиции и инновации, где историческое наследие сосуществует с цифровыми форматами.

В контексте Южной Кореи это проявляется в том, что правительство выбрало развитие через укрепление национальной культуры, с одной стороны, и модернизацию, с другой, рассчитывая на долгосрочную перспективу реализации политики и выход на международный уровень. Опыт Южной Кореи демонстрирует, что государственная культурная политика, целенаправленно инвестирующая в синтез традиции и инноваций, может трансформировать культурное производство в мощный ресурс влияния и экономического роста.

Список литературы

1. Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. Москва-Санкт-Петербург: Медиум-Ювента. 1997. 312 с.
2. Зайцева С. А., Цзинь Икэ. Институционализация креативных индустрий: опыт России и Китая // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. № 3 (58). С. 35–48.
3. Кадосина А. В., Филиппова Я. Д. Корейская волна в контексте развития экономики Южной Кореи // Казанский вестник молодых ученых. 2019. Том 3. № 1 (9). С. 128–134.
4. Курепина Е. О. Корейская волна в культурной политике Республики Корея (1963–2013 гг.) // Общество: философия, история, культура. 2021. № 6. С. 154–159.
5. Миронова Т. Н. Особенности культурной политики Республики Корея // Знание. Понимание. Умение. 2024. № 2. С. 143–154.

6. *Рапай К.* Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему. Альпина Диджитал. Москва: Альпина Паблишер, 2024. 292 с.
7. *Синявина Н. В., Циклаури С. М.* Феномен «корейской волны» как фактор распространения массовой культуры в глобальном медиапространстве // *Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств.* 2024. № 4 (55). С. 5–12.
8. *Тросби, Д.* Экономика и культура. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики. 2013. 256 с.
9. *Эко У.* Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // *Философия эпохи постмодерна.* Минск, 1996. С. 48–74.
10. Creative Industries Mapping Documents 1998 // Government UK. URL: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998>
11. Framework Act on the Promotion of Cultural Industries. 1999 // World Intellectual Property Organization. URL: <https://www.wipo.int/wipolex/en/legislation/details/16960>
12. SEVENTEEN назначены послами доброй воли ЮНЕСКО для молодежи. URL: <https://russian.korea.net/NewsFocus/Culture/view?articleId=253076>
13. *Shim D.* Waxing the Korean Wave // ARI Working paper. 2011. № 158. URL: <https://ari.nus.edu.sg/wp-content/uploads/2011/06/201106-WSP-158.pdf>
14. Stray Kids Return to French First Lady's Charity Concert // The CHOSUN Daily. URL: <https://www.chosun.com/english/kpop-culture-en/2026/01/24/DMGVGASJ6NFTVJ6FGMDZYCFBM/>
15. The Korean Wave: A New Pop Culture Phenomenon // Korean Culture and Information Service. 2011. P. 97. URL: <https://www.korean-culture.org/ebook/ecatalog5.jsp?Dir=297&eclang=en>

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УВЕСЕЛИТЕЛЬНЫЕ САДЫ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ИННОВАЦИИ КАК ФАКТОРЫ ФОРМИРОВАНИЯ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ В РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

УДК 008(470)"19"

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-81-93>

Виктория Александровна ЛИНСКАЯ,
доцент кафедры эстрадно-джазового искусства,
факультет музыкального искусства,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: victoria-linsky@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена комплексному анализу процессов формирования массовой музыкальной культуры в России на рубеже XIX–XX веков. В работе исследуется роль увеселительных садов и технологических инноваций того времени в призме взаимодействия социокультурных, экономических и технологических факторов, определивших специфику генезиса отечественной эстрады и досуговой культуры. Научная новизна работы заключается в выявлении взаимосвязи между техническим прогрессом, а именно – развитием грамзаписи, кинематографа и радио, и переменами в культурной и социальной сферах. Работа будет полезна культурологам, историкам, специалистам в области культурной политики и менеджмента креативных индустрий.

Ключевые слова: увеселительные сады, массовая музыкальная культура, социокультурные факторы, культурная политика, технологические инновации, генезис массовой культуры.

Для цитирования: Линская В. А. Увеселительные сады и технологические инновации как факторы формирования массовой культуры в России начала XX века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 81–93. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-81-93>

PLEASURE GARDENS AND TECHNOLOGICAL INNOVATIONS AS FACTORS IN THE FORMATION OF POPULAR CULTURE IN RUSSIA AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY

Viktoriya A. Linskaya,

Associate Professor at the
Department Pop and Jazz Arts,
Faculty of Musical Arts,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: victoria-linsky@mail.ru

Abstract. This article provides a comprehensive analysis of the formation of mass musical culture in Russia at the turn of the 20th century. It examines the role of pleasure gardens and technological innovations of the time through the interplay of sociocultural, economic, and technological factors that shaped the genesis of Russian pop and leisure culture. The research's novelty lies in its identification of the relationship between technological progress – specifically, the development of phonograph recordings, cinema, and radio – and changes in the cultural and social spheres. This work will be of interest to cultural scholars, historians, and specialists in cultural policy and creative industries management.

Keywords: pleasure gardens, mass musical culture, socio-cultural factors, cultural policy, technological innovations, genesis of mass culture.

For citation: Linskaya V. A. Pleasure Gardens and Technological Innovations as Factors in the Formation of Popular Culture in Russia at the Beginning of the 20th Century. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 81–93. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-81-93>

На рубеже XIX–XX веков Россия переживала уникальный этап культурной трансформации, когда увеселительные сады и технологические инновации стали катализаторами формирования массовой культуры. Несмотря на активное изучение Серебряного века в контексте литературы и искусства, роль коммерческих зрелищных пространств и «медиа технологий» того времени остается недостаточно исследованной. Данная статья ставит целью восполнить этот пробел, проведя междисциплинарный анализ взаимодействия социокультурных, экономических и технологических факторов. Исследуя деятельность увеселительных садов («Эрмитаж», «Аквариум») и эволюцию грамофонной индустрии, мы видим, как трансформация глобальных культурных моделей в локальном контексте заложила основы ключевых механизмов современной культурной экономики [10]. Методологическая основа исследования сочетает историко-культурный анализ архивных материалов (бухгалтерская отчетность, договоры с артистами из фондов) и сравнительный анализ европейских кейсов, что позволяет выявить специфику российской модели модернизации. Научная новизна исследования состоит в выявлении механизма, посредством которого интеграция развлекательных, просветительских и технологических элементов сформировала основу для процесса всеобъемлющей медиаинтеграции, предвосхитившей цифровую эпоху.

На рубеже XIX–XX веков, в период между Русско-японской (1904–1905) и Первой мировой войнами (1914–1918), российская эстрада пережила этап активного формирования жанровых и стилевых направлений, что способствовало развитию культурного разнообразия. Исполнительское искусство этого времени, характеризующееся синтезом архаичных и новаторских форм, оказало значительное влияние на формирование массового музыкального быта. Эстрада объединяла традиционные элементы, такие как ярмарочные гуляния и цыганское таборное пение, с европейскими заимствованиями – французским шансоном и американскими синкопированными танцами. [11, с. 15]. Этот синкретизм отражал диалектику переходной эпохи, где сословно-патриархальные устои сталкивались с буржуазно-урбанистическими тенденциями. Публичные дискуссии о роли эстрады (в формате статей и сатирических заметок) подчеркивали ее значение как катализатора социальных изменений.

Центральную роль в становлении эстрады как самостоятельного жанра сыграли увеселительные сады, известные под заимствованным названием «воксалы». Этот термин, восходящий к лондонскому топониму *Vauxhall* (поместью Фокса де Броте, *Falkes de Breauté*), в российской традиции закрепился как обозначение развлекательных комплексов, сочетающих театральные постановки, музыкальные номера и светские мероприятия. Историческая трансформация топонима в культурный концепт отражает процесс адаптации европейских досуговых моделей к национальному контексту, где «воксалы» стали не только местами отдыха, но и площадками для профессионального становления эстрадных артистов. Начиная со второй половины XVII века, на территории поместья организовывались спектакли, летние балы и иные формы развлечений, что заложило основу для создания первого в Европе специализированного увеселительного комплекса – *New Spring Gardens* (1661 год). К 1785 году заведение было реорганизовано и переименовано в *Vauxhall Gardens*, функционировавшее вплоть до 1859 года. Данное пространство стало прототипом аналогичных учреждений в континентальной Европе, где термин «воксал» (англ. *Vauxhall*, нем. *Vauxhall*) закрепился как обозначение публичных садов с театрально-рекреационной инфраструктурой. Синтез театрального искусства, музыкальных перформансов и гастрономии в рамках концепции *Vauxhall Gardens* оказал значительное влияние на формирование досуговой культуры европейских городов, став символом перехода от аристократически-замкнутых форм развлечений к публично-массовым.

Однако, как отмечает М. Фасмер, объясняет это слово Теньер (RES 27, 1951, 255 и сл.) [15, с. 335], который указывает, что в условиях российской модернизации произошел семантический сдвиг: к концу XIX века слово «воксал» стало ассоциироваться с железнодорожными станциями, что отразило трансформацию урбанистической лексики в эпоху индустриализации. Этимология термина «вокзал» остаётся предметом научных дискуссий, порождая множество гипотез – от народно-этимологических интерпретаций до строгих

лингвистических реконструкций. Наиболее распространённая версия, поддерживаемая рядом исследователей, включая Е. Д. Уварову [13, с. 593], возводит слово к названию лондонского Vauxhall Gardens – увеселительного комплекса XVIII века, чьи аналоги в России (например, “вокзалы” Павловска и Москвы) совмещали концертные залы, рестораны и места для прогулок. Однако критики этой теории указывают на фонетические несоответствия (Vauxhall → “воксал” → “вокзал”) и предлагают альтернативные объяснения, связывая термин с немецким *Wagenshall* (“звон колёс”) или французским *voix salle* (“голос зала”). Примечательно, что исторически слово “вокзал” закрепилось в русском языке именно через “музыкальные” вокзалы, лишь позднее переориентированные под железнодорожные станции, что объясняет парадокс: изначально это были не транспортные узлы, а центры светского досуга. Эта гипотеза находит подтверждение в истории Павловского музыкального вокзала, открытого в 1838 году при продлении Царскосельской железной дороги. Управляемый Правлением дороги, вокзал выполнял не только транспортные, но и культурно-коммерческие функции: по замыслу инженера Франца фон Герстнера, концерты Иоганна Штрауса и симфонические вечера должны были сделать железнодорожные поездки престижным досугом. Так стратегия “развлечение как стимул” заложила основу синкретичной модели, где инфраструктура и массовая культура развивались в едином ритме урбанизации. Любопытно, что изначальный замысел совмещения транспортного узла и концертной площадки породил уникальный социокультурный феномен. Как свидетельствуют отчеты 1840-х годов [3], до 30% посетителей Павловска целенаправленно приезжали на поездах ради музыкальных программ, что подтверждает тезис о “культуре как локомотиве пассажиропотока”. Эта модель позднее была воспроизведена в московском “Вокзале Трубецкого” и киевском “Шато-де-Флёр” [7], закрепив за вокзалами статус многофункциональных публичных пространств.

Историческая трансформация увеселительных садов в России носила волнообразный характер, пройдя через три ключевые фазы: от придворно-аристократических «увеселительных домов» петровской эпохи до публичных пространств раннего капитализма, что отражало изменения в социальном устройстве общества и способах проведения свободного времени. В 1730–1860 годы увеселительные сады функционировали как элитарные пространства со свободным входом, а гастрономия и азартные игры были факторами, привлекающими в основном публику аристократического сословия. После 1860 года вход в увеселительные сады стал платным, что способствовало расширению аудитории подобных заведений и, соответственно, росту дохода организаторов. Увеселительные сады набирали популярность, чему также способствовала отмена монополии императорских театров в 1882 году и разрешение постановки целых спектаклей на частных подмостках, что в целом и привело к массовизации досуга.

По данным исследования С. А. Рябовой [12], с 1897 по 1917 год только в Москве уже было открыто около 40 увеселительных садов и некоторое их количество функционировало при гостиницах и варьете. Эти заведения сочетали в себе черты театра, ресторана и концертного зала, предлагая зрителям смешанные жанры, такие как цирковые ревю и пародийные оперетты. Считалось, что они сделали досуг более доступным и способствовали общению между разными слоями общества, предвосхитив тем самым развитие массовой культуры.

Распространение увеселительных садов в губернских городах – от Поволжья до Кавказа – отражало процессы урбанизации. Их локализация у «мест силы» (минеральные источники, кумысные лавки) подчеркивала связь досуга с экономическими и природными ресурсами. Монетизация входа (от 50 копеек до 3 рублей) обеспечила доступность для разночинной публики, создав социальный лифт для низших слоёв. При этом адаптация европейских форматов, таких как кабаре и варьете, сопровождалась сохранением национальной специфики, что выражалось во включении цыганских хоров и народных песен в репертуар. Контраст с сельской досуговой культурой, ограниченной календарно-обрядовыми практиками, подчеркивал урбанистический характер феномена. Городские власти, столкнувшись с проблемой алкоголизации низших слоёв, инициировали создание «Народных домов» (с 1894 года) – прообразов культурно-досуговых центров с образовательным уклоном, что стало частью государственной политики по формированию «разумных развлечений».

Воксалы конца XIX века, сочетая элементы театральной культуры, ярмарочных традиций и технологических инноваций (таких как электрическое освещение), стали площадками для формирования новых форм досуга, заложивших основы массовой культуры Российской империи. Они способствовали признанию эстрады как самостоятельного искусства, реализовав интеграцию местных культурных традиций с международными тенденциями. Они легитимизировали эстраду, обеспечив синтез локальных традиций и глобальных трендов. Через эксперименты с жанрами и форматами эти пространства транслировали новые поведенческие модели, отвечая на вызовы урбанизации. Их роль в культурной диффузии, а также влияние на социальные практики требуют дальнейшего изучения, в том числе компаративного анализа региональных особенностей и роли медиа (граммофона, прессы) в популяризации эстрадных жанров.

Динамика культуры, рассмотренная через призму «взрывных» и постепенных процессов (в терминологии Ю. М. Лотмана) [8], ярко проявляется в том, как увеселительные сады и технологические инновации стали катализаторами формирования массовой культуры: с одной стороны, внедрение новых технологий (например, печатного дела, электрического освещения или транспорта) резко («взрывно») меняло доступность и формы досуга,

с другой – постепенное распространение увеселительных садов как пространств массового отдыха способствовало размыванию элитарности культуры и формированию новых, демократичных культурных практик. Публичные пространства XIX века, такие как вокзалы, функционировали как зоны семитической напряжённости, где в процессе взаимодействия традиционных и новых культурных кодов формировались смыслы переходной эпохи. Таким образом, сочетание внезапных технологических прорывов и медленного, но неуклонного изменения общественных предпочтений создало почву для рождения массовой культуры.

На рубеже XIX–XX веков феномен увеселительных садов сохранил свою социокультурную значимость, трансформируясь в ответ на вызовы урбанизации и индустриализации. Параллельно с традиционными формами досуга возникли новые институты, такие как просветительские общества и Народные дома, созданные в рамках государственной политики «культурного просвещения». Народные дома, учрежденные после введения винной монополии С. Ю. Витте в 1894 году, сочетали функции библиотек, лекториев и медицинских учреждений, специализирующихся на лечении алкоголизма. Эта инициатива отражала переход от стихийных досуговых практик к регламентированным моделям, направленным на повышение производительности труда через формирование «разумных развлечений».

Промышленники, организуя сады для рабочих, преследовали не коммерческие, а социально-педагогические цели – борьбу с алкоголизацией и неграмотностью. Данная стратегия контрастировала с досуговыми привычками провинциального населения, где трактиры с азартными играми оставались основным местом отдыха. Экономические последствия такой модели (снижение трудоспособности) стимулировали создание альтернатив – «безалкогольных» садов с театральными постановками и образовательными программами. Сезонная цикличность деятельности садов (май–сентябрь) определяла их репертуарную политику. Летние программы включали многоактные оперы и оперетты, дивертисменты с танцевальными номерами и юмористическими скетчами, а также водные представления (соревнования на лодках, заплывы) при наличии инфраструктуры. Зимний период сопровождался переходом в крытые театры, где сохранялась практика длительного проката одних и тех же спектаклей (до нескольких месяцев). Социальная гетерогенность аудитории, объединяющей представителей разных сословий, превращала сады в «лаборатории демократической культуры». Примером служил московский сад «Эрмитаж», где выступали Лина Кавальери и Гарри Гудини, а антрепренеры заключали долгосрочные контракты с артистами. Жанровый синкретизм (театр × цирк × кабаре) стал отличительной чертой садовой эстрады. Актёры, адаптируя приемы из разных традиций, формировали новую исполнительскую парадигму, основанную на эклектике. Это способствовало признанию «лёгких» жанров, которые противопоставлялись ака-

демическим формам, характерным для императорских театров. До 1918 года финансовая устойчивость развлекательных предприятий обеспечивалась за счёт комплексного подхода к управлению бизнесом. Гибкая ценовая политика, включающая недорогие спектакли и премиальные шоу, позволяла привлекать широкую аудиторию. Многоуровневая монетизация, такая как платные аттракционы и специализированные программы для детей, увеличивала доходы. Сезонная динамика, с пиковыми посещениями в выходные и праздничные дни, способствовала росту выручки. Такой подход позволял предприятиям балансировать между массовым спросом и рентабельностью, создавая устойчивую бизнес-модель в условиях меняющегося рынка досуга. Увеселительные сады стали катализатором трансформации российской культуры, выполняя три ключевые функции: социальную – нивелирование сословных границ, эстетическую – синтез локальных и глобальных художественных практик, экономическую – формирование рынка массовых развлечений. Их наследие прослеживается в современных эстрадных форматах, где сохраняется баланс между развлекательной и культурно-просветительской составляющими. Как отмечают исследователи, сады стали «семиотическим мостом» между аристократической и буржуазной эпохами, предвосхитив феномен массовой культуры [4].

Технологические инновации и развитие медиаиндустрии сыграли ключевую роль в трансформации культурного ландшафта России рубежа XIX–XX веков. Широкое распространение граммофонов, совпавшее с ростом тиражей специализированных изданий, таких как журнал «Театр и искусство» (основан в 1897 году), способствовало медиатизации эстрадных жанров. Звукозаписи выступлений артистов из ведущих увеселительных садов – московского «Эрмитажа» и петербургской «Ливадии» – тиражировались фирмами «Пишущий Амур» и «Граммфон», формируя общероссийский аудиторный рынок. Этот процесс сопровождался острой полемикой в интеллектуальной среде: консервативные критики, включая А. Кугеля и Ю. Беляева, осуждали «площадную вульгарность» программ, противопоставляя их «духовной аутентичности» академических постановок императорских театров. Парадоксальным образом именно синкретизм эстрадных форм, сочетающих опереточные арии с частушками, а цирковые трюки – с драматическими монологами, стал основой для формирования новой культурной парадигмы. В афишах и театральных рецензиях 1900–1910-х годов прослеживается семиотическое смешение «высокого» и «низкого», где пародийные переложения классических сюжетов соседствовали с фольклорными обработками. Подобная эстетическая гетерогенность отражала процесс демократизации искусства, когда массовый зритель становился активным участником культурного диалога.

Увеселительные сады стали экспериментальными площадками для жанрового синкретизма. Например, в петербургском саду «Аквариум» (1903–1904) антрепренёр С. Н. Новиков объединил оперетту «Веселая вдова» с цир-

ковыми номерами, создав формат «театра-варьете». Подобные эксперименты демонстрируют, как коммерческие стратегии формировали новые эстетические нормы. Граммофоны не только тиражировали эстрадные хиты, но и трансформировали саму природу исполнительства. Артисты, такие как Н. В. Плевицкая, адаптировали репертуар для записи, что привело к появлению «фонографических» версий песен. Пресса выполняла функцию медиатора: рецензии в «Петербургской газете» и «Русском слове» формировали рейтинги популярности, а рекламные объявления в журналах «Нива» и «Огонек» создавали мифологию «звёзд эстрады». Рост среднего класса и урбанизация, достигшая к 1914 году 25% городского населения, способствовали развитию массовой культуры. Увеселительные сады, как отмечают историки, стали «социальными лифтами», где мещане и разночинцы могли приобщиться к культурным практикам, ранее доступным только элите.

Критика эстрадных форм отражала не только эстетические, но и идеологические противоречия. Консервативные круги, включая членов «Русского собрания», видели в синтезе жанров угрозу «национальной самобытности». В то же время прогрессивные деятели, такие как К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, использовали элементы эстрадной эстетики в экспериментальных постановках, например, в «Синей птице» (1908). Феномен «культурного лифтинга», реализованный через медиа, привёл к пересмотру традиционной иерархии жанров. Если в 1890-е годы эстрада воспринималась как маргинальное явление, то к 1910-м ее элементы проникают даже в академические постановки (оперы М. М. Ипполитова-Иванова).

Этот синтез, отражённый в программах и газетных статьях, говорит о появлении смешанной модели восприятия, где элитарное и народное сосуществовали, влияя друг на друга. Смешение жанров, берущее свое начало в увеселительных садах, привело к возникновению новых видов искусства: к примеру, кинематограф в 1910-х годах позаимствовал формат дивертисмента, а радиовещание 1920-х продолжило популяризацию эстрадных мелодий. Таким образом, увеселительные сады и новые технологии не просто отражали культурные изменения начала XX века, но и ускорили формирование массовой музыкальной культуры, показав, как технологии и общество связаны между собой.

Развитие связанной с медиа эстрады в России рубежа веков происходило в контексте глобальных технологических и идеологических сдвигов. Появление кинематографа, как отмечают исследователи (С. Гинзбург, 1963) [2], создало конкуренцию традиционным формам зрелищности: уже к 1913 году в Москве функционировало 67 кинотеатров, где демонстрировались как зарубежные ленты, так и отечественные короткометражки с участием эстрадных артистов [2, с. 41]. Фильмы вроде «Драмы в кабаре футуристов № 13» (1914) заимствовали структуру садовых дивертисментов, сочетая танцевальные номера с элементами буффонады. Этот симбиоз визуальных и перформативных

практик, по мнению киноведа Н. Зоркой, стал «прообразом мультимедийного искусства» [6, с. 78].

Параллельно радиотехнологии трансформировали звуковую среду городов. Любительские радиоприёмники, число которых к 1914 году достигло 3 тыс., позволяли транслировать записи эстрадных выступлений за пределы столиц. Однако государственная монополия на вещание (согласно Уставу связи 1912 года) ограничивала этот процесс, что отражало противоречие между технологическим прогрессом и охранительной политикой. Как свидетельствуют архивные документы [14], цензурные комитеты требовали исключать из радиопрограмм частушки с «неоднозначной семантикой», что вело к формированию канонизированного эстрадного репертуара.

Идеологический аспект демократизации культуры проявился в полемике вокруг понятия «национального стиля». Сторонники неофольклоризма (А. К. Лядов, Н. Я. Мясковский) видели в эстрадных обработках народных мелодий «профанацию традиции», тогда как антрепренёры (вроде А. Ф. Федотова-Чеховского) сознательно культивировали эклектику, создавая гибридные проекты вроде оперетты «Цыганские песни в ритме танго» (1912). Этот конфликт интерпретируется современными исследователями как столкновение двух моделей модернизации: эссенциалистской и плюралистической.

Показательно, что именно в увеселительных садах впервые апробировались новаторские методы звукозаписи, что позволило тиражировать выступления Ф. И. Шаляпина для провинциальной аудитории, хотя сам певец первоначально называл граммофонные пластинки «суррогатом живого искусства». Этот парадокс иллюстрирует диалектику культурного производства: технологическая репродукция, по выражению В. Беньямина, «лишала произведение ауры уникальности», но одновременно делала его достоянием масс [1, с. 22].

Эпоха модерна принесла радикальные изменения в гендерную репрезентацию эстрады, ставшие маркером социальных сдвигов. Если в 1890-х женские роли в садовых постановках ограничивались амплуа «невинных героинь», то к 1910-м формируется тип «эмансипе» – артисток, сочетающих сценическую карьеру с публичной интеллектуальной деятельностью. Ярким примером служит Лина Кавальери, чьи выступления в «Эрмитаже» сопровождались лекциями о суфражизме, а контракты включали пункты о творческом контроле. Как отмечает гендерный историк О. В. Шнырова, доля женщин-руководителей антреприз выросла с 3% в 1900 году до 17% к 1914 году, что отражало кристаллизацию «новой женственности» в урбанизированном пространстве [16, с. 50].

Экономика увеселительных садов демонстрировала парадоксы раннего культурного капитализма. Анализ бухгалтерских книг «Аквариума» за 1905–1907 годы [10] показывает, что 60% доходов формировали не билетные

продажи, а сопутствующие услуги: рестораны, прокат биноклей, фотографирование с артистами. При этом зарплата цирковых акробатов (25–30 руб. в месяц) втрое превышала оклады драматических актёров, что провоцировало профессиональные конфликты. Система «звездных гонораров», введённая антрепренёром А. Э. Блюменталь-Тамириным, создавала иерархию, где ведущие артисты (В. Ф. Комиссаржевская) получали до 500 руб. за вечер – сумму, сопоставимую с годовым доходом среднего чиновника.

Технологическая модернизация оказала значительное влияние на восприятие музыкальных произведений. Массовое тиражирование граммофонных записей, достигшее масштабов около 5 миллионов пластинок в год к 1913 году, способствовало формированию унифицированных представлений о музыке в обществе. Вероятно, распространение записей оказало заметное влияние на музыкальный вкус и восприятие людей. Предполагается, что записанные мелодии запоминались лучше, чем живые выступления, по нескольким причинам. Запись звучит одинаково каждый раз, и это упрощает узнавание. Многократное прослушивание также улучшает запоминание. Кроме того, широко доступные записи формируют у слушателей определенные ожидания и эталоны восприятия. Получается, развитие звукозаписи не просто изменило распространение музыки, но и могло повлиять на то, как люди воспринимают музыку и формируют свои предпочтения.

Сравнительный анализ российского опыта с европейскими аналогами выявляет как общие тенденции, так и специфику местного культурного ландшафта. Если в Париже кабаре «Мулен Руж» (основано в 1889 году) стало символом богемного декаданса, то российские увеселительные сады, такие как «Эрмитаж» или «Аквариум», сочетали коммерческую зрелищность с просветительской функцией. Как отмечает Рябова С. А., в программах московских садов до 30% номеров имели образовательную направленность – от лекций о новейших научных открытиях до инсценировок исторических событий [12]. Эта особенность отражала запросы растущей городской интеллигенции, стремившейся к синтезу развлечения и самообразования.

Технологическая модернизация России начала XX века, вопреки распространенному мнению о ее «догоняющем» характере, в сфере медиа часто опережала европейские тренды. К 1912 году плотность граммофонных магазинов в Москве (1 на 10 тыс. жителей) превышала берлинские показатели, а отечественные звукозаписывающие компании («Метрополь-Рекорд», «Сирена») успешно конкурировали с британской «His Master's Voice» на рынках Восточной Европы. Архивные данные Торгово-промышленной палаты свидетельствуют, что экспорт русскоязычных пластинок в Варшаву, Софию и Хельсинки вырос с 12 тыс. штук в 1905 году до 180 тыс. к 1913 году, формируя транснациональное культурное пространство [9, с. 23]. Железнодорожное строительство, ставшее драйвером промышленного роста (как отмечается в материалах о ГЧП), сыграло ключевую роль в распространении граммо-

фонной культуры. К 1913 году 45% граммофонных магазинов располагались вблизи вокзалов, а реклама пластинок размещалась в вагонах III класса – стратегия, увеличившая аудиторию в провинции на 300% за 1905–1914 годы. Параллельно развивалась правовая база: закон 1911 года «Об авторском праве» впервые закрепил статус звукозаписи как объекта интеллектуальной собственности, что стимулировало инвестиции в отрасль [5].

Институциональным прорывом стало создание в 1902 году Рижского завода грампластинок – первого в России предприятия полного цикла. Анализ его производственных отчетов выявляет удивительный факт: 22% выпускаемой продукции составляли записи на языках народов империи (украинском, татарском, грузинском), что опережало мультикультурные стратегии европейских компаний. Эта политика «культурного федерализма» способствовала формированию общероссийского идентификационного пространства, что особенно ярко проявилось в годы Первой мировой войны, когда патриотические песни на разных языках тиражировались миллионными тиражами.

Развитие увеселительных садов и грамзаписи в России рубежа XIX–XX веков стало возможным благодаря уникальному сочетанию государственной политики, предпринимательской инициативы и технологических заимствований. Как показывают документы Торгово-промышленной палаты, к 1910 году 68% инвестиций в культурную инфраструктуру Москвы и Петербурга осуществлялись частными лицами – от купцов-меценатов (таких, как Савва Мамонтов, финансировавший первые записи Шляпина) до владельцев фабрик, открывавших рабочие клубы с граммофонами. Этот симбиоз объясняет, почему при отсутствии целенаправленной государственной программы поддержки массовой культуры её элементы формировались стихийно, через рыночные механизмы. Если в Европе кабаре (типа парижского «Чёрного кота») становились центрами богемной контркультуры, то российские увеселительные сады выполняли функцию «культурных лифтов». Архивы «Летучей мыши» свидетельствуют, что 15% посетителей «Эрмитажа» составляли рабочие, получавшие льготные билеты через фабричные кассы – практика, не имевшая аналогов на Западе. Эта демократизация досуга сочеталась с просветительскими амбициями: лекции И. М. Сеченова о физиологии слуха в 1908–1909 годы собирали до 800 слушателей за вечер, конкурируя по популярности с выступлениями эстрадных звёзд.

Технологические инновации адаптировались с учётом местной специфики. В то время как немецкие инженеры совершенствовали качество звука, русские предприниматели (вроде владельца «Сирены Рекорд» Ю. Б. Байкала) делали ставку на портативность: к 1912 году 60% отечественных граммофонов имели вес менее 5 кг против 40% у импортных аналогов. Это предопределило их распространение в сельской местности: к 1917 году каждый десятый крестьянский дом в Центральной России имел граммофон.

Долгосрочные последствия этих процессов проявились в советской культурной политике 1920-х годов. Принципы «пролетарской эстрады», сформулированные А. В. Луначарским, наследовали структуру дореволюционных дивертисментов, адаптировав их под идеологические задачи. Показательно, что многие звёзды предреволюционной эстрады (например, А. Д. Вяльцева) успешно интегрировались в новую систему, а формат «сине-блузных» театров напрямую восходил к экспериментам Н. Ф. Балиева в «Летучей мыши». Технологическая инфраструктура, созданная в начале века, стала основой для радиовещания: первые передачи «Радио Коминтерна» (1922) использовали фондовые записи выступлений Шаляпина и Плевицкой, сохраняя преемственность эстетических кодов.

Ключевым отличием российской модели стало взаимодействие государственных и частных институтов. Если в Европе медиарынок развивался преимущественно за счёт коммерческих предприятий, то в России синтез императорских театров, земских инициатив и предпринимательских проектов (вроде антреприз С. П. Дягилева) создал уникальную экосистему. Этот симбиоз объясняет, почему именно в русской культуре начала XX века возник феномен «тотального театра», предвосхитивший постмодернистские эксперименты. Как показал опыт В. Э. Мейерхольда, использовавшего в спектаклях 1920-х годов приемы цирковой режиссуры, границы между «высоким» и «массовым» искусством продолжали размываться, подтверждая тезис Ю. М. Лотмана о культуре как «динамической системе перекодировок».

Увеселительные сады России рубежа веков стали уникальной социокультурной лабораторией, где тестировались модели будущего: от гендерного равенства до цифровизации искусства. Их наследие проявляется не только в современных шоу-форматах, но и в фундаментальных принципах культурного производства – от кураторских стратегий до экономики внимания. Гибридные формы, сочетающие театр, лекции и звукозапись, заложили основы современных медиастратегий – от стриминговых платформ до интерактивных шоу. Ключевым выводом является демонстрация диалектики глобального и локального: заимствуя западные технологии (граммофон) и форматы (кабаре), Россия трансформировала их через призму просветительских традиций и многонационального контекста, создав уникальную экосистему культурного производства. Долгосрочные последствия этих процессов проявились в советской культурной политике, где принципы массовости и технологической медиации были переосмыслены в идеологическом ключе. Как показал опыт пандемии 2020-х, с которой был связан переход к онлайн-концертам, диалектика живого и механического, заложенная ещё в эпоху граммофонов, продолжает определять эволюцию искусства в цифровую эпоху. Таким образом, история увеселительных садов и ранних медиа – это не только ретроспектива, но и ключ к пониманию механизмов культурной адаптации в эпоху глобальных трансформаций.

Список литературы

1. *Беньямин В.* Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Москва: Медиум, 1996. 240 с.
2. *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. Москва: Искусство, 1963. 456 с.
3. Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Фонд № 63. Документы по управлению развлекательными учреждениями Москвы и Санкт-Петербурга (1885–1917). URL: <https://fgurgia.ru/object/5046531>
4. *Егоров Б. Ф.* Борьба эстетических идей в России середины XIX века: Искусство, Ленинградское отделение, 1982. 269 с.
5. Закон «Об авторском праве» // Полное собрание законов Российской империи. Санкт-Петербург, 1911. Т. XXXI. Ст. 34567. URL: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?searchres=&empire=1&collection=0&volume=100013&pg=195&contentsname=%C7%E0%EA%EE%ED+%EE%E1+%E0%E2%F2%EE%F0%F1%EA%EE%EC+%EF%F0%E0%E2%E5&sort=1&ysclid=mkqwpkm2pr46602327>
6. *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. Москва: Наука, 1976. 303 с.
7. Киевский парк ШАТО де ФЛЕР // Проза.ру URL: <https://proza.ru/2012/06/14/1581>
8. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. Москва: Гнозис, 1992. 272 с.
9. Отчёты Торгово-промышленной палаты Российской империи. Санкт-Петербург, 1910–1913. 45 с.
10. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 497. Оп. 2. Д. 123. Бухгалтерские книги сада «Аквариум» за 1905–1907 гг. URL: <https://fgurgia.ru/search?p0.v=%D0%B0%D0%BA%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%83%D0%BC&type=simple&p0.t=&p0.d=&p0.c=12&p0.a=72425>
11. *Рыбакова Е. Н.* Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России. Отчёты Торгово-промышленной палаты Российской империи. Санкт-Петербург, 1910–1913: Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2007. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003064051/
12. *Рябова С. А.* Увеселительные сады в социокультурном пространстве городов России в конце XIX – начале XX века: автореферат дис. ... канд. истор. наук: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва, 2016. 29 с.
13. *Уварова Е. Д.* Эстрада в России: XX век. Москва: Олма-Пресс, 2004. 862 с.
14. Устав электрической связи. Санкт-Петербург, 1912. URL: <https://kot.shpl.ru/cgi-bin/fccgi.cgi?w3exec=shpl.w3.reader.scatscat&appid=212114462903>
15. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. 1. Москва: Прогресс, 1986. 335 с.
16. *Шнырова О. В.* Гендерные аспекты культуры Серебряного века // Женщина в российском обществе. 2005. № 3–4. С. 45–58.

АТРИБУЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ В ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСТВА СЮЙ БЭЙХУНА: НА ПРИМЕРЕ КАРТИНЫ «ГАЛОПИРУЮЩИЕ ЛОШАДИ»

УДК 75.042

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-94-109>

Ольга Анатольевна СОГИЯЙНЕН,

педагог дополнительного образования, школа № 91,
Москва, Российская Федерация;
Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина,
Факультет теории и истории искусств,
Санкт-Петербург, Российская Федерация,
e-mail: st.ostermalm@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена аналитическому исследованию творчества величайшего китайского художника XX века Сюй Бэйхуна (徐悲鸿, 1895–1953), который работал в анималистическом жанре, как одном из важнейших жанров традиционной китайской живописи. В фокусе внимания автора статьи находится художественная специфика китайской анималистической живописи в контексте особенности решения образов лошадей кисти Сюй Бэйхуна. Особенность и уникальность анималистической живописи Сюй Бэйхуна определяют важность данного исследования для современного человека с точки зрения осознания гармонии природы и человека в современном мире. В процессе анализа произведения Сюй Бэйхуна «Галопирующие лошади», автор знакомит с методами образного и стилистического искусствоведческого анализа художественного произведения как средства раскрытия индивидуальности его автора на основе понимания своеобразия и особенностей. Для более полного представления о творческом пути становления и эволюции художественного стиля Сюй Бэйхуна предлагается информация о китайской традиционной живописи Гохуа, которая легла в основу стиля художника (国画). В статье представлены результаты анализа пластической реализации творческих идей в картине «Галопирующие лошади». Анализ подтверждает статус Сюй Бэйхуна как одного из художников-новаторов, стремившихся возродить традицию китайской эстетики, привнеся в нее элементы западной.

Ключевые слова: Анималистический жанр, картина «Галопирующие лошади», китайская пейзажная живопись, китайская традиционная живопись Гохуа, китайский художник XX века Сюй Бэйхун.

Для цитирования: Согияйнен О. А. Атрибуционные аспекты в изучении творчества Сюй Бэйхуна: на примере картины «Галопирующие лошади» // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 94–109. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-94-109>

ATTRIBUTION ASPECTS IN THE STUDY OF XU BEIHONG'S WORK: THE EXAMPLE OF THE PAINTING «GALLOPING HORSES»

Olga A. Sogiyaynen,

Supplementary Education Teacher, School № 91,
Moscow, Russian Federation;
Ilya Repin St. Petersburg Academy of Arts,
Faculty of Art Theory and History,
St. Petersburg, Russian Federation,
e-mail: st.ostermalm@gmail.com

Abstract. Article is devoted to an analytical study of the work of the greatest Chinese artist of the twentieth century, Xu Beihong (徐悲鸿, 1895-1953), who worked in the animalistic genre as one of the most important genres of traditional Chinese painting. The focus of the author's attention is the artistic specifics of Chinese animalistic painting in the context of the peculiarities of solving images of horses by Xu Beihong. The peculiarity and uniqueness of Xu Beihong's animalistic painting determine the importance of this study for modern man in terms of understanding the harmony of nature and man in the modern world. In the process of analyzing Xu Beihong's work "Gallopings Horses", the author introduces the methods of figurative and stylistic art criticism analysis of a work of art as a means of revealing the individuality of its author based on an understanding of originality and features. For a more complete understanding of the creative path of the formation and evolution of Xu Beihong's artistic style, information is provided on the Chinese traditional Guohua painting, which formed the basis of the artist's style (国画). Xu Beihong's work is represented by a wide range of paintings and graphic works of mythological, historical, landscape and animalistic genres. The article also presents the results of an analysis of the plastic realization of creative ideas in the painting "Gallopings Horses". The analysis confirms Xu Beihong's status as one of the innovative artists who sought to revive the tradition of Chinese aesthetics by introducing Western elements into it.

Keywords: animalistic genre, painting "Gallopings horses", chinese landscape painting, Chinese traditional painting Guohua, twentieth century Chinese artist Xu Beihong.

For citation: Sogiyaynen O. A. Attribution Aspects in the Study of Xu Beihong's Work: the Example of the Painting «Gallopings Horses». *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 94–109. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-94-109>

Введение

Тревожные годы начала XX века для Китая также стали временем перемен. Массовое вооружённое восстание крестьян и городских низов (ихэтуаней или Боксёрское восстание) на рубеже веков и Сеньхайская революция привели в итоге к свержению маньчжурской монархии, что неизменно отразилось на культурной составляющей государства. Деятели китайской литературы, музыки, театра и изобразительного искусства в большей мере стали волновать проблемы художественных направлений, традиций и новаторства, переосмысления искусства и форм высказываний о нем. Влияние русской Великой Октябрьской революции нашло свое отражение в движении, вошедшим в историю Китая как «4 мая» 1919 года, последствиями которого стали отрицание конфуцианских этических норм и вестернизация.

Копирование образов прошлого не отражало более связь между художниками и реальной жизнью нового века, а также не способствовало развитию художественных направлений в целом. Традиционные пейзажи, воспроизведённые на свитках, созданные во времена маньчжурского господства, утрачивали свое значение в меняющемся мире. Ограниченная мифологическим жанром выразительность и глубина теряли смысл под давлением неизбежности изменяющихся мировоззрений, как в художественной среде, так и в обществе в целом. В культурной истории Китая одним из художников, остро почувствовавшим ветер перемен тех лет, и главное осознавшим необходимость участия в дальнейших преобразованиях с целью укоренения новых мировоззрений, был Сюй Бэйхун.

Фонды крупнейших музеев Российской Федерации располагают интересной коллекцией работ Сюй Бэйхуна. В Эрмитаже согласно описи от 19.07.1934 г. хранятся работы «Лев» и «Гуси». В музее Востока в Москве (Никитский бульвар, 12а стр.1) представлены работы «Петух», «Кошка», «Остров», «Весна» [10]. В музее Востока в Москве в 2025 году прошла выставка «Пусть расцветают все цветы», на которой была представлена работа кисти Сюй Бэйхуна с изображением коня.

Обширное количество альбомов, высказывания родственников художника и друзей, каталоги выставок, письма, архивные материалы также позволяют достаточно обстоятельно изучать и исследовать творчество Сюй Бэйхуна. Крупноформатный альбом О. Н. Глухаревой, посвященный творчеству Сюй Бэйхуна, представляет ценность с точки зрения подбора произведений, акцентирует внимание на масштабных исторических полотнах, патриотических сюжетах и знаменитых изображениях лошадей, представляя художника как «прогрессивного реформатора» и мастера, синтезировавшего национальные традиции с европейским академическим мастерством [9]. Фундаментальной исследовательской работой о художнике является монография Л. М. Левиной. Она задает основные нарративы, которые будут развиваться в последующие десятилетия: анализ реформы китайской живописи через призму усвоения европейской техники (масло, рисунок, анатомия), социальная ангажированность творчества, патриотизм [4]. Значительный интерес для исследователей, стремящихся к работе с первоисточниками и мемуарной литературой, представляют воспоминания вдовы художника Ляо Цзинвэнь [5, 6].

Изучение архива существовавшего в годы СССР Китайско-Советского культурного общества (КСКО) дает нам представление о прогрессивных взглядах художника, позволяет судить о нем как об общественном деятеле, директоре, организаторе и участнике Китайской культуры, борце за реализм: «творческая одаренность и широкая международная деятельность мастера, внесшего огромный вклад в дело культурного сближения разных народов, так же как и его большая человечность, сделали это имя известным далеко за пределами Китая» [2, с. 5].

Текущее состояние научного дискурса о наследии Сюй Бэйхуна характеризуется опорой на корпус текстов, сформированный в середине XX века. основополагающие исследования, составляющие каноническую базу для искусствоведов, были созданы в тот период и впоследствии существовали в практике переизданий или фрагментарных публикаций. Большая часть существующей литературы, таким образом, репродуцирует методологию и нарративы, закрепленные до 2010-х годов.

Однако в последнее время происходит существенное обновление источниковой базы, инициированное прямыми наследниками мастера. Особую значимость в этом контексте приобретает фигура Сюй Фанфан – дочери художника от второго брака. Ее мемуарные свидетельства, лекции и статьи, посвященные частной и творческой биографии отца, формируют новый, персонализированный пласт материалов. Эти источники открывают перспективы для пересмотра и углубления существующих интерпретаций, предлагая взгляд, свободный от идеологических и временных клише середины прошлого столетия.

Интерес представляет книга Сюй Фанфан «Галопирующие лошади»: Художник Сюй Бэйхун и его семья в «Китае Мао» [18], а также публикации официального Мемориального музея Сюй Бэйхуна [17], вновь открывшиеся после реконструкции 17 сентября 2019 года, предоставляющие ранее не опубликованные фотоархивы художника и письма. Особый интерес представляют материалы аукционного дома Кристис [12], подразделения в Китае Сотбис и информация от мировых частных коллекционеров, располагающих работами Сюй Бэйхуна.

Центральным объектом художественного анализа в данной статье является китайская анималистическая живопись и конкретно картина Сюй Бэйхуна «Галопирующие лошади». Художественный анализ картины даёт хорошую возможность проследить трансформацию художественного стиля художника на фоне конвергенции традиционной китайской живописи и европейской первой половины XX в. и большое влияние Сюй Бэйхуна на развитие современной китайской живописи.

*«Нужно оставить после себя грядущему поколению что-то благородное и ценное»
Сюй Бэйхун 徐悲鸿*

Формирование художественного метода Сюй Бэйхуна

Философская глубина, поэтичность, тонкое чувство природы, погружение в вечные темы бытия – то, что отличает художественный стиль Сюй Бэйхуна [16].

Эстетическим базисом творчества Сюй Бэйхуна была китайская традиционная пейзажная живопись Гохуа (国画), в философии его картин совершенно отчётливо прослеживается выражение многообразия и гармонии природы и человека, отражение его души и мировоззрения. При этом анималистический жанр китайской традиционной живописи способствовал бурному развитию художественного стиля художника. Анималистические сюжеты Сюй Бэйхуна являются плодом философских размышлений, выражающим вечность природы и человеческой мудрости.

Рост национального самосознания способствовал активизации творческих сил: поэты, писатели, художники, люди всегда остро чувствующие изменения в этом мире, подкреплённые политическими событиями, начали свой путь к новой этике и отражению реального мира, несмотря на все трудности тех лет. Такие, наделенные ярким дарованием живописцы, как Жэнь Бонянь (1840–1896), У Чанши (1844–1927), Ци Байши (1864–1957), Пань Тяньшоу (1897–1971) и другие, «не выходя за пределы традиций, искали в то же время пути преодоления канонизированной условности живописи, уходя от мертвящего академизма официального искусства», однако «границу между старым и новым суждено было перешагнуть Сюй Бэйхуну» [2, с. 8].

Для понимания различий во взглядах и техниках вышеупомянутых художников необходимо дать определение технике Гохуа. «Гохуа – китайская традиционная живопись минеральными и растительными водяными красками и тушью на шелковых и бумажных свитках, веерах, экранах, альбомных листах» [17]. Термин был введён в конце XIX – начале XX века как противопоставление сяньхуа – западной живописи. В условиях упадка искусства в начале XX века Гохуа обновила традиции национальной живописи. Подлинное новаторство Сюй Бэйхуна заключается в синтетическом внедрении в плоскость традиционной китайской живописи целого комплекса приёмов западноевропейской системы. Речь идёт о перспективной организации картинного пространства, принципах светотеневой моделировки для создания иллюзии трёхмерного объёма, а также об углублённом психологическом анализе изображаемой модели через внимание к индивидуальности портретируемого.

Выставка «Мастер, смотрящий на мастера: Сюй Бэйхун и Ци Байши» (2019) предоставила исследователям уникальный материал для сравнительного анализа двух ключевых стратегий модернизации гохуа в первой половине XX века. Если Ци Байши шел путем углубления традиции через обращение к народной образности и каллиграфической экспрессии мазка, то путь Сюй Бэйхуна, демонстрирует сопоставление, и был путем структурного синтеза с западной системой репрезентации. Совместные работы и эпистолярный диалог художников, представленные на выставке, свидетельствуют не о простом сходстве тем, а о сознательной профессиональной солидарности в общей задаче преодоления кризиса языка китайской живописи, решаемой, принципиально разными художественными методами.

Творческий путь становления и реализации Сюй Бэйхуна был сложным: многочисленные наброски на одну и ту же тематику, поиск верного ракурса, интересного положения частей тела, говорящих смотрящему о важности происходящего, фокусирующего его внимание и удерживающего его разными художественными способами выразительности. «Кем бы ни были персонажи художника – людьми древности или современности, с большими головами или маленькими телами, слабыми или покалеченными, мужчинами или женщинами – все они оживали под его кистью. То же самое можно сказать и о животных, будь то лошади, львы, быки или орлы» – подчеркивает Ч. Аньчжи [1, с. 226].

Исходя из выше процитированного, становится очевидной сложность задачи, поставленной Сюй Бэйхуном перед самим собой, и многогранность проблематики китайской живописи на рубеже веков. Чем глубже степень осознания проделанной художником работы, тем очевидней становятся для исследователя роль Бэйхуна в рождении нового жанра в Китае. Созданная им галерея портретов современников, выполненная карандашом и углем, хоть и является частью подготовительной работы автора, но и в какой-то степени предстает самостоятельными произведениями искусства, раскрывающими его мастерство, где все внимание творца сфокусировано на мимике и пластике лиц. Так утверждалась новая эстетическая ценность человека, которая прославляла его разум и деятельность. Ч. Аньчжи отмечает, что творчество художника ярко выражают личность самого Сюй Бэйхуна, Включение фигуры самого художника в пейзажное пространство становится способом смыслового усложнения образа: так рождается синтез пейзажной традиции и автобиографического нарратива (например, работа «Тянь Хэн и пятьсот преданных») [1].

В течение восьми лет в Европе он изучал концепции и методы западной живописи в художественных музеях Франции, Германии, Бельгии, Швейцарии и Италии. В одном из немецких музеев он тщательно копировал работы Рембрандта, часто не останавливаясь, чтобы взять еду или воду. Он особенно усердно работал над копированием портрета второй жены Рембрандта, Хендрикье, и чувствовал себя вознагражденным своими усилиями [7]. В Берлине Сюй Бэйхун познакомился с Артуром Кампфом (1864-1950), увидел работы Адольфа фон Менцеля (1815-1905) и Джованни Сегантини (1858-1899). Берлинский зоопарк стал излюбленным местом Сюй Бэйхуна. Здесь он день за днем изучал и познавал сложности построений фигур животных, оттачивая свое мастерство передачи их движений, нравов, а также особенностей их покрова. Лев стал одним из любимых его животных: меняются позы, взгляды, передача повадок, настроение зверей. Бэйхун работает в традиционной китайской манере и «использует образ большого льва как аллегория Китая в годы войны. Лев, стоящий прямо, несмотря на израненное тело, символизирует китайский народ, который, даже будучи травмированным и истощенным, сохранил стойкость и не сдался» [8].



Рисунок 1. «Наездница» –
Картина Франсуа Фламенга [9].

Сюй Бэйхун получил новое впечатление и вдохновение от изображения лошадей в западноевропейском искусстве через творчество Франсуа Фламенга (1856–1923), (Рисунок 1), у которого он учился, и Фернана Кормона (1845–1924). Становление художественного языка Сюй Бэйхуна во многом определила его учеба в мастерской известного Даньяна-Бувре (1852–1929) в Париже, а период самостоятельности в Берлине закрепил и отточил его мастерство.

Творческая активность Сюй Бэйхуна начинается после его возвращения в Париж из Германии. Он постоянно работает, его мысли и мечты наполнены желанием покинуть плен китайской декоративной, академически холодной живописи XIX века, усваивая прекрас-

ные китайские традиции и опыт художников Запада [5, 6, 7]. Слово стекла в калейдоскопе меняются материалы в его палитре: водяные краски, темпера, пастель, масло, и, наконец, китайская тушь. Пишет самоотверженно, помня о роли натуры, по-европейски и в своей национальной манере, не забывая наставления своего мастера Даньяна-Бувре. Он передал Сюй Бэйхуну важные принципы, усвоенные от Коро: художник должен обладать внутренней честностью и верой в собственный художественный путь. По его мнению, нельзя жертвовать собственным творчеством ради подражания другим и поддаваться влиянию моды.

Возвращаясь к вопросу о живописи, необходимо более детально рассмотреть картину «Тянь Хэнь и пятьсот преданных». Она «была написана в период с 1928 по 1930 годы. Вдохновившись историческим произведением «Ши Цзи», в котором рассказывается об истории Китая, Сюй Бэйхун изобразил историю Тянь Хэна, правителя царства Ци. Когда Тянь Хэна попросили сдать недавно основанной династии Хань, он отказался. Вместо этого он и его пятьсот воинов предпочли покончить с собой. Картина очень подробно изображает эту историю, чтобы показать, что китайцы, даже под угрозой японского вторжения, были непобедимы и полны гордости.

«Си Во Хоу» и «Юй Гун передвигает горы» – это также патриотические работы, написанные на фоне иностранного вторжения. «Си Во Хоу», написанная с 1930 по 1933 год, основана на «Шан Шу» – книге, в которой описывается ранняя история Китая. «Юй Гун передвигает горы» – это пересказ популярной китайской басни. В картине «Си Во Хоу» Сюй Бэйхун выразил

своё сочувствие несчастным китайцам во время войны. Картиной «Юй Гун передвигает горы», написанной в 1940 году в Сингапуре, он значительно усилил патриотизм китайского народа. Вышеперечисленные три работы являются одними из наиболее важных и репрезентативных. Они продемонстрировали, как Сюй Бэйхун выразил свою озабоченность судьбой страны и как ему удалось побудить людей бороться за себя во время войны. Такой стиль на некоторое время стал визитной карточкой Сюй Бэйхуна.

В газете *The New York Times* от 11.04.2008 г. было приведено мнение Иань Пин Чоу, куратора выставки Сюй Бэйхуна, прошедшей в Сингапуре, в 2008 году (Квок Киан Чоу – директор Сингапурского художественного музея, он также имеет высказывания в данной статье, фамилии куратора выставки и директора совпадают): «Сюй очень хорошо известен своими лошадьми и способностью выражать свои чувства через этих животных», – сказала Чоу. В качестве примера она привела картину «Больная лошадь» (1941), на которой хвост лошади опущен, а голова поникла, словно в знак поражения. «Эта работа очень личная, – сказала Чоу, – и отражает то, что он чувствовал, будучи бедным, одиноким студентом, нуждающимся в помощи, когда жил в Париже». Спустя 10 лет, в 2018 году, Квок Киан Чоу сделал широкий жест, организовав для Сюй Фанфан посещение художественной студии отца в Цзянся Холле до сноса здания и его реконструкции. Сюй Бэйхун останавливался в Цзянся Холле во время своих нескольких визитов в Сингапур и написал там множество важных картин. «Во время своего визита в Сингапур в начале мая профессор Квок также совместно с Сингапурским центром китайской культуры и Национальной галереей Сингапура организовал для Сюй Фанфан выступления в этих двух учреждениях на темы, связанные с её отцом [18].

В 1939 году индийский поэт, писатель, философ и лауреат Нобелевской премии, президент Китайско-индийского культурного общества Рабиндранат Тагор (Рисунок 2) пригласил художника для проведения выставок и выступлений с докладами в Индии. В Сантаникетане Сюй Бэйхун нарисовал всего за несколько минут Портрет Ганди (Рисунок 3).

В том же году, незадолго до поездки в Индию, была создана работа, наделавшая много шума во время аукциона 7 апреля 2007 года в Гонконге. В октябре

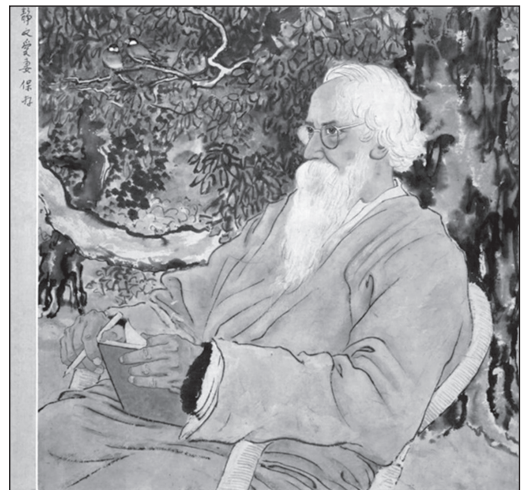


Рисунок 2. Рабиндранат Тагор. Сюй Бэйхун



Рисунок 3. Портрет Ганди.
Сюй Бэйхун

1939 года, в Сингапуре, Бэйхун был впечатлен театральным представлением под названием «Опусти свой хлыст» по мотивам пьесы Тянь Ханя о девушке и её отце, которые покинули оккупированный Китай, зарабатывая вдали от дома на жизнь уличными выступлениями [14].

Они пели о жизни в японской оккупации, вдохновляя слушателей бороться. Пораженный, тронутый до глубины души художник в течение десяти дней был погружен в работу над портретом девушки (144 см на 90 см). Работа носит название «Опусти свой хлыст». На картине, законченной 27 октября 1939 года, Сюй написал: «Уважаемой героине Ван Ян, 28 октября, Сингапур, от Бэйхуна».

«Картина «Опусти свой хлыст» знакова не только как эмоциональный отклик на современные события, но и как показатель трансформации восприятия творчества Сюй Бэйхуна на международном арт-рынке. Рекордная цена, достигнутая на аукционе Sotheby's в 2007 году, служит объективным маркером переоценки его наследия.

В данной исследовательской работе фокус внимания нацелен на анималистический жанр, поэтому ниже приведены высказывания авторитетных групп лиц относительно работ Сюй Бэйхуна на заданную тематику в контексте творчества художника.

Сюй Бэйхуна не стало в далеком 1953 году, его работы, представленные на аукционах, книги о нем, статьи в СМИ, научные труды современных авторов, безусловно способствуют сохранению истории жизни и творчества этого выдающегося художника, но мероприятие, организованное его дочерью в 2022 году, вовлекают еще большее количество людей и предоставляет им возможность погружения в творческие свершения и представления Сюй Бэйхуна [13].

22 октября 2022 года в зале Элис Талли Холл, концертном зале Линкольн-центра исполнительских искусств, в районе Верхний Вест-Сайд на Манхэттене в Нью-Йорке, состоялась художественная интеграция музыки Цзян Вэнье (1910–1983) с картинами Сюй Бэйхуна. Мир увидел историческую интеграцию двух мастеров китайского и западного искусства. В рамках данного события опубликована книга «Картины Сюй Бэйхуна цветом и тушью – фортепианный концерт Цзян Вэнье, утраченный на полвека» [3].

Картина «Галопирующие лошади»: анализ исполнения

Анализ пластической реализации творческих идей Сюй Бэйхуна и формирование провенанса проводились на картине «Галопирующие лошади». Следует отметить, что на сайте аукционного дома Кристис ее название «The Three Stallions», переводится с английского языка как «Три жеребца» или «Три скакуна» [15], (Рисунок 4), Размеры, 56,5 x 67 см. (22 1/4 x 26 3/8 дюйма) с подписью и одной печатью Сюй Бэйхуна, и одной печатью коллекционера Хун Цзюньби.

Согласно информации аукционного дома, работа была официально опубликована в «Коллекции Пай Юань Танга» (том II), Музей искусств Китая, Тайбэй, 1981, стр. 162–163, илл. 85.

В январе 2014 года состоялась выставка знаменитых китайских картин, приуроченная к празднованию года Лошади, изучаемая картина экспонировалась среди других в крупнейшем торговом центре Tuen Mun Town Plaza. Застройщиком и владельцем является группа компаний Sino Group (штаб-квартира в Гонконге, владелец миллиардер Роберт Нг Чи Сионг). С большой вероятностью именно семья Нг Чи Сионг приобрела картину «Галопирующие лошади» 28 мая 2010 года.

Для коллекционеров в части провенанса работы имеется одна интересная особенность – печать предыдущего собственника. «Коллекционерская печать Бай Юнь Тан принадлежит Хуан Цзюньби. Хуан Цзюньби, Сюй Бэйхун и Чжан Дацянь стали известными примерно в одно и то же время и были хорошими друзьями. Сюй ездил в гости к Хуан Цзюньби во время учёбы в Гуанчжоуском институте искусств в 1927 году. Хуан Цзюньби также был известным коллекционером, о чём свидетельствует надпись, сделанная Сюй на портрете Хуан Цзюньби, который он написал в 1938 году» [11].

Сюй Бэйхун был заядлым коллекционером. На рисунке 5 представлены «Оттиски печатей Сюй Бэйхуна», печати, оттиснутые Хуан Мэнгуем, которые затем были лично подписаны и переведены Сюй Бэйхуном, были проданы на аукционе Сотбис в Гонконге в октябре 2016 года за 1 125 000 гонконгских долларов» [17].

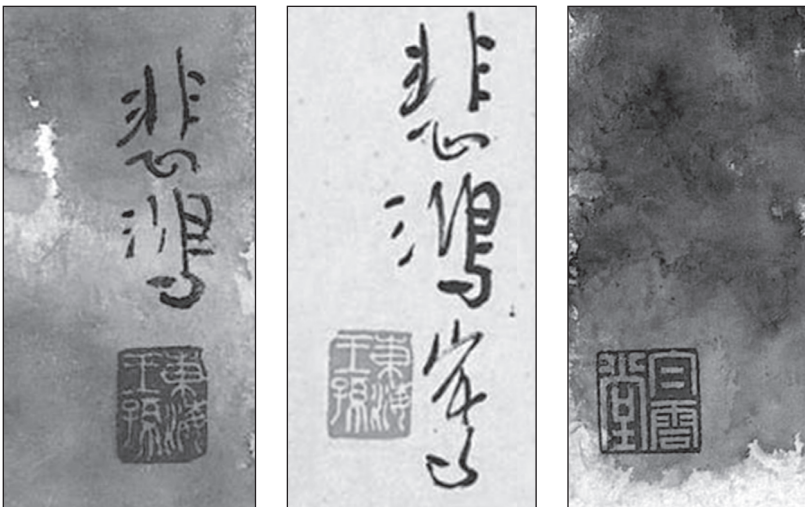
Сопоставление печатей художника на картинах «Галопирующие



Рисунок 4. Галопирующие лошади.
Сюй Бэйхун.



Рисунок 5. Оттиски печатей Сюй Бэчуна



Рисунки 6, 7, 8. Печать Хуан Цзюньби

лошади» и «Стоящая Лошадь» позволяют с точностью определить печать Хуан Цзюньби на картине «Галопирующие лошади» (Рисунки 6, 7, 8). Многие работы художника, представленные в архивах аукционных домов, содержат печати Сюй Бэйхуна (и не одну), однако реже они подписаны, как если бы мы говорили о подписи западноевропейского художника на своем холсте. Приведенной в качестве примера в данной работе картина «Стоящая Лошадь» также содержит подпись Сюй Бэйхуна, похожую с подписью анализируемой картины.

Произведение «Галопирующие лошади» не датировано, считается, что оно было создано примерно в 1930 году, в начале его карьеры, согласно отчету Кристис. Согласно китайскому каталогу печатей и подписей (используется в реставрационной мастерской музея Востока в Москве) печать художника на картине «Галопирующие лошади» относится к 1943 году.

Вопрос о датировке картины Сюй Бэйхуна «Галопирующие лошади» требует комплексного анализа документальных и стилистических данных.

В ходе анализа выявлено, что художник мог использовать данную печать в период с 1930 по 1943 год (13 лет). При этом расшифровка подписи на картине указывает на 1942 год. Стилистический анализ выявил характерные для Сюй Бэйхуна черты: проработка пропорций и свободный мазок большой кисти. Однако отмечаются отклонения от привычной техники художника: вместо типичных минеральных красителей (в частности, индиго) использована акварель, а трава изображена единым фоном без характерной для мастера детальной проработки короткими резкими линиями (Рисунок 9). В ходе анализа композиции обнаружено сходство с картиной «Шесть галопирующих лошадей» 1942 года, которое заключается в построении фигуры белого коня (Рисунок 10). Хотя в процессе работы позу коня изменили, окончательный вариант повторяет решение, которое уже было использовано в работе 1942 года. Это противоречит версии о замысле, который вынашивался с 1930 года, и указывает на более позднее возникновение идеи.

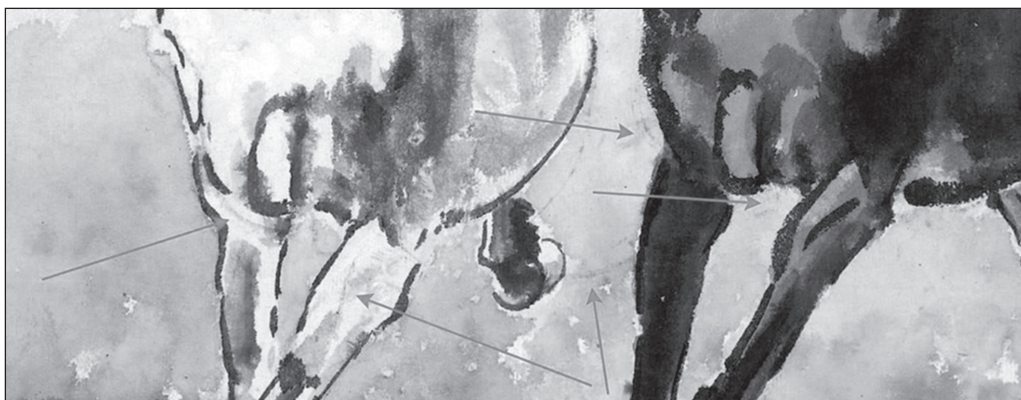


Рисунок 9. Исполнение фигуры коней

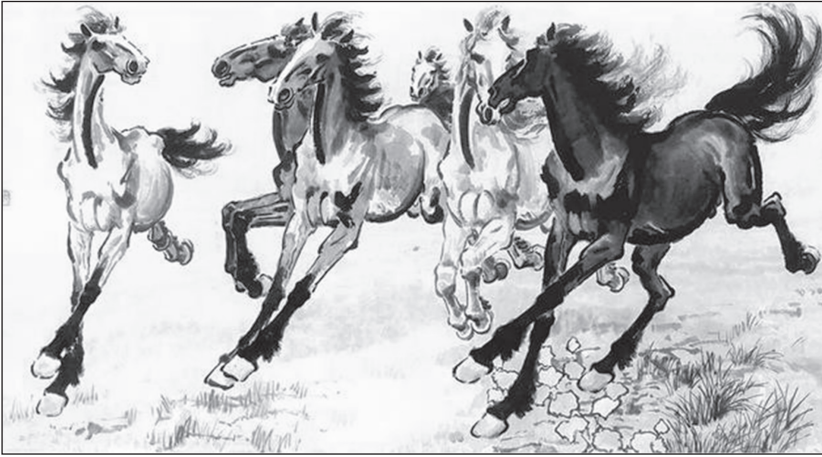


Рисунок 10. «Шесть галопирующих лошадей» Сюй Бэйхуна.

Так, датировка 1942 годом выглядит правдоподобной, но требует дополнительного подтверждения через сравнительный анализ с другими работами художника 1942–1943 годов.

Становится заметна некая угловатость фигуры белой лошади (Рисунок 11), художник словно ножом разделил бывшее ранее единым целым черное и белое, двух столь разных лошадей. Перед нами Инь и Янь, взаимодействие двух противоположных и взаимодополняющих сил, живое воплощение основополагающего понятия в китайской философии. Даже цветовое расположение коней как на знаменитом символе, где для достижения гармонии необходимо находить баланс и гармонично сочетать обе стороны. Белый нос у черного, черный нос у белого, символ взаимозависимости.

Колористическое решение фона, выполненное в оттенках, символизирующих энергию Ци, создает визуальную среду, из которой композиционно



Рисунок 11. Цветовое расположение галопирующих лошадей. Инь и Янь.

и символически выделяются две ключевые фигуры – белая и черная лошади, визуализирующие дуалистический принцип *Инь-Ян*. Таким образом, колорит выполняет не только эмоционально-экспрессивную, но и структурообразующую функцию, выступая связующим элементом между философским подтекстом и пластической формой.

Сакральная для Китая цифра «три», отражающая концепцию триединства, выраженную в образах неба, человека и земли, также представляется значимой, при использовании философского подхода анализа представленной композиции.

Мы видим, что Сюй Бэйхун взял учения 5 элементов, Инь и Янь, энергию Ци из китайской философии.

Остается найти ответ на вопрос, что воплощает собой третья лошадь? Ее фигура находится на втором плане, ее глаза не смотрят на группу других лошадей, напротив ее голова демонстративно отвернута от них. Она уверенно движется в сторону фигур на переднем плане, как бы пребывая в покое и динамике одновременно. Это воплощение Тайцзи, порождающий двойственность мира.

Написанная исключительно выразительными и смелыми мазками, картина «Галопирующие лошади» представляет собой прорыв в традиционных техниках, использующих тщательную прорисовку тонких линий и контролируемую заливку тушью. Сюй использовал мазки, выделяя только важные вещи: нос, грудь и копыта. Форма крупных мышц на груди и спине подчёркивается размытыми чернилами разных оттенков, создавая красивую и крепкую фигуру, что подтверждает статус Сюя как одного из художников-новаторов, стремившихся возродить традицию китайской эстетики, привнеся в нее элементы западной.

Сюй Бэйхун – выдающийся художник Китая XX века, объединивший в своем творчестве китайский и западный стили. Он совершил прорыв, используя китайскую живопись в качестве основного средства творчества, внедряя западный реализм для улучшения ее формального языка. Будь то западный эскиз маслом или китайская живопись тушью – экспрессия в работе художника одинакова. Анималистическая живопись наиболее ярко демонстрирует, что он наследует традиции и впитывает внешние факторы, но также имеет свой взгляд. Он нашел художественный язык, который отвечает его собственным целям совершенствования, использовал риторический метод как в традиционной китайской литературе, чтобы привнести в свои картины освежающий гуманистический темперамент. Сюй Бэйхун увлекался многими видами животных, но лошадь, несомненно, является наиболее репрезентативным и культовым предметом его творчества, столь желанным у коллекционеров.

Большой вклад в этом направлении сделан выдающимся советским и российским искусствоведом и востоковедом, научным сотрудником НИИ

теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств Надеждой Анатольевной Виноградовой [2].

В результате художественного анализа выдающегося произведения Сюй Бэйхуна «Галопирующие лошади» появилась возможность сформировать представление о творчестве величайшего китайского художника XX века Сюй Бэйхуна (徐悲鸿, 1895–1953), а также осознать глубину философской мысли, выраженную в анималистической живописи художника.

Однако, в процессе искусствоведческого анализа картины появились важные, с точки зрения соответствия художественно-философской концепции анималистической живописи Сюй Бэйхуна, а также исторической и художественной точности его выдающейся картины «Галопирующие лошади», вопросы:

- достоверности датировки, указанной аукционным домом Кристис,
- об изменённой в процессе работы композиции,
- о способах написания и техниках,
- об использованных красках и пигментах,
- о философских смыслах изображенных фигур коней.

Ввиду того, что художественный анализ картины в комплексе охватывает основные колористические, объемно-пространственные и композиционные характеристики, эстетику той эпохи, а также применяемую технику живописи, можно получить полное и объективное представление о живописном произведении.

К сожалению, искусствоведение по направлению китайской национальной живописи уступает по своей общей теоретической и методологической ценности большому количеству искусствоведческих работ по европейской живописи.

Представляется, что проведенный анализ, а также востребованность данного вида аналитической практики, позволит активизировать развитие комплексных искусствоведческих исследований произведений китайской пейзажной и анималистической живописи.

Список литературы

1. *Аньчжи Ч.* История китайской живописи. Ростов-на-Дону: Феникс. 2008. 353 с. URL: <https://djvu.online/file/3RJTNx5li0eEg?ysclid=ml6gwua9wc442001240>
2. *Виноградова Н. А.* Сюй Бэйхун: альбом. Москва: Изобразительное искусство, 1980. 64 с. URL: https://www.vokitai.ru/wp-content/uploads/2019/12/1_%D0%A1%D1%8E%D0%B9-%D0%91%D1%8D%D0%B9%D1%85%D1%83%D0%BD.pdf?ysclid=mm4nnnskl984222913.
3. Картины Сюй Бэйхуна цветом и тушью – фортепианный концерт Цзян Вэнье, утраченный на полвека. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/XcsWgglnOAtXz2MUQwFRhA> (на китайском языке).
4. *Левина Л. М.* Сюй Бэй-хун: Китайский художник. Москва: Искусство, 1957. 27 с., 13 л. ил.

5. Ляо Ц. Страницы жизни Сюй Бэйхуна // Проблемы Дальнего Востока. 1984. № 4. С. 147–159.
6. Ляо Ц. Страницы жизни Сюй Бэйхуна // Проблемы Дальнего Востока. 1985. № 1. С. 143–152.
7. Пострелова Т. А. Творчество Сюй Бэйхуна и китайская художественная культура XX в. Москва: Наука, 1987. 264 с.
8. Символизм и техника в изображении животных Сюй Бэйхуна // Deziign. URL: <https://deziign.com/project/cb4f9306eb9848e68b5aff9cef8433e8>. (на китайском языке)
9. Сюй Бэй-хун: альбом репродукций. Москва, 1957. 12, [2] с., [34] л. ил.
10. Ци Бай-ши и Сюй Бэй-хун: альбом репродукций. Москва, 1959. 4 с. текста, 12 л. ил.
11. Чжун-синь Ай. Выдающийся китайский художник Сюй Бэй-хун // Пекин: Народный Китай. 1954. № 3. С. 33–36 (на китайском языке)
12. Christie's. Официальный сайт. URL: <https://www.christies.com/zh-cn>
13. Daughter of Xu Bei Hong steps into father's art studio in Singapore for the first time. URL: <https://socsc.smu.edu.sg/news/daughter-xu-bei-hong-steps-fathers-art-studio-singapore-first-time>
14. Xu Beihong. Put Down Your Whip. URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/contemporary-chinese-art-i-hk0249/lot.29.html>
15. Xu Beihong. The Three Stallions. URL: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5322794>
16. Xu Beihong: 15 Facts About the Chinese Painting Master. URL <https://www.sothebys.com/en/articles/15-facts-about-chinese-painting-master-xu-beihong>
17. Xu Beihong's Art. URL: <https://beihongchinaarts.com/xu-beihong/gallery/>
18. Xu Fangfang. Galloping Horses: Artist Xu Beihong and His Family in Mao's China Paperback. URL: <https://oceanofpdf.com/authors/xu-fangfang/pdf-epub-galloping-horses-artist-xu-beihong-and-his-family-in-maos-china-download/>

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

ФОРМИРОВАНИЕ УНИКАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КАДРОВ В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИИ В МОСКОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ КУЛЬТУРЫ

УДК 378.147

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-110-120>

Елена Всеволодовна СМЕЛКОВСКАЯ,

доцент, профессор кафедры балетмейстерского искусства и сценической хореографии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: Helen1965.hs@gmail.com

Аннотация. В статье прослеживается история появления и этапы развития системы подготовки педагогических кадров в области хореографического искусства в России. Представлены исторические факты и личности, которые оказали большое влияние на систему хореографического образования. Рассказывается об истории создания кафедры хореографии в Московском государственном институте культуры, о педагогах, которые создавали и выстраивали учебный процесс на кафедре. Рассматриваются особенности учебного процесса в высших учебных заведениях. Дается характеристика систем подготовки педагогических кадров в Европе. Проводится сравнительный анализ Российской и зарубежной системы подготовки преподавателей хореографических дисциплин, а также выявляются отличительные черты, особенности образования в сфере хореографического искусства в Московском государственном институте культуры. Делаются выводы о качестве, значении и уникальности всей системы образовательной системы, созданной на кафедре и в дальнейшем на факультете.

Ключевые слова: хореографическое искусство, высшее образование, педагогические кадры, хореографические дисциплины, система подготовки.

Для цитирования: Смелковская Е. В. Формирование уникальной системы подготовки педагогических кадров в области хореографии в Московском государственном институте культуры // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 110–120. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-110-120>

FORMATION OF A UNIQUE SYSTEM FOR TRAINING TEACHING STAFF IN THE FIELD OF CHOREOGRAPHY AT THE MOSCOW STATE INSTITUTE OF CULTURE

Elena V. Smelkovskaya,

Associate Professor, Professor at the Department
of Ballet Mastering and Stage Choreography,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,
e-mail: Helen1965.hs@gmail.com

Abstract. The article traces the history of the emergence and stages of development of the system of training teachers in the field of choreographic art in Russia. It presents historical facts and personalities that had a significant impact on the system of choreographic education. The article also describes the history of the creation of the Department of Choreography at the Moscow State Institute of Culture, as well as the teachers who created and organized the educational process at the department. The article examines the specifics of the educational process in higher education institutions. It also provides a description of the systems of training teachers in Europe. A comparative analysis of the Russian and foreign system of training teachers of choreographic disciplines is carried out, and the distinctive features and peculiarities of education in the field of choreographic art at the Moscow State Institute of Culture are identified. Conclusions are drawn about the quality, significance, and uniqueness of the entire educational system created at the department and later at the faculty.

Keywords: Choreographic art, higher education, teachers, choreographic disciplines, training system.

For citation: Smelkovskaya E. V. Formation of a Unique System for Training Teaching Staff in the Field of Choreography at the Moscow State Institute of Culture. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 110–120. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-110-120>

История хореографического образования в России насчитывает почти 300 лет. Каждая историческая эпоха наложила определенный отпечаток на всю систему, и благодаря этому хореографическое образование России выросло на очень прочной базе, на такой основе, которая позволяет готовить высоко-профессиональные кадры и оставаться безусловным лидером в подготовке артистов балета, как в классической хореографии, так и в народном танце. Это касается начального, среднего и высшего образования в области хореографического искусства.

Всю систему хореографического образования можно разделить на два направления. Это подготовка исполнителей (начальное предпрофессиональное, среднее профессиональное образование) и базирующаяся на начальном профессиональном образовании подготовка преподавателей хореографических дисциплин (среднее профессиональное, высшее профессиональное образование). Данная статья посвящена истории появления и развития системы подготовки педагогических кадров в области хореографического искусства в России.

История системы преподавания в области сценической хореографии в России берет свое начало, по мнению Ю. А. Бахрушина, с XVIII века, когда в 1734 году в шляхетском сухопутном кадетском корпусе в Петербурге начал преподавать салонные и сценические танцы французский танцмейстер Шарль–Батист Ланде. «В начальный период хореографического образования в России педагогика была всецело в руках иностранцев, которые, за исключением Ланде, были учителями довольно низкой квалификацией. Они обычно ограничивались тем, что заставляли своих учеников копировать иностранных танцовщиков» [2. с. 66]. Ланде воспитал учеников (А. А. Нестеров, М. Т. Литров), которые продолжили преподавать по системе Ланде, но вносили коррективы и новшества в обучение танцам и положили начало независимой систематизированной методике преподавания хореографии. Так, например, Нестеров впервые ввел систему оценок в учебный процесс. Менялся порядок изучения танцев, возник метод индивидуального подхода к ученикам в соответствии с их способностями и склонностями. Но особое влияние на развитие всей педагогической системы оказали два теоретических труда – это «*Танцевальный словарь*» (*французский словарь Кампана*) и «*Танцевальный учитель*» Кускова. Именно в этих учебниках впервые были даны рекомендации и советы педагогам. Конечно, с приездом Шарля Дидло, Филиппа и Марии Тальони, Жюля-Жозефа Перро и многих других иностранцев педагогика хореографического искусства в России – с каждой новой яркой личностью – выходила на новый, более высокий, уровень. «Если XVIII век дал нам лишь один учебник Кускова, то первая половина XIX века ознаменовалась появлением шести книг по хореографическому образованию, написанных Л. Петровским, А. Максимум, С. Громиловым, Цилариусом и двумя анонимными авторами. В пятидесятых годах XIX века русская танцевальная педагогика стояла уже накануне обретения полной национальной независимости» [3. с. 119].

Проблема нехватки грамотных педагогов стала особо остро в первой половине XX века, когда хореографическое искусство перестало быть элитарным и получило повсеместное распространение: открывались студии и школы, а грамотных и квалифицированных профессиональных балетмейстеров и педагогов не хватало. Изначально возникла необходимость в подготовке педагогов классического танца. В 1920 году в Москве открываются новые учебные заведения: Институт ритма, Институт музыкальной драмы, Высшие режиссерские мастерские, Высшие хореографические мастерские, школа Айседоры Дункан, а в 1922 году в Петрограде создается Институт сценического искусства [9].

Учебник Агриппины Яковлевны Вагановой «Основы классического танца» стал необходимым подспорьем и настоящим спасением для желающих преподавать и обучать как детей, так и взрослых классическому танцу. Книга А. Я. Вагановой – первый учебник, где помимо описания движений и поз разбирались методика преподавания и давались рекомендации, каким образом лучше изучать движения, давались примеры уроков. Но пройдет еще почти 30 лет прежде чем будет создана стройная система подготовки педагогов-хореографов.

В 1946 году при режиссерском факультете Государственного института театрального искусства им. А. В. Луначарского открывается отделение балетмейстеров. При оперно-режиссерском факультете Ленинградской орден Ленина государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова открывается отделение педагогов-хореографов, которое, к сожалению, просуществовало недолго [9].

Но таким образом проблема нехватки кадров не могла быть решена, так как в ГИТИС принимались профессиональные балетные танцовщики и готовились специалисты для театров оперы и балета. «Методики преподавания на художественных специализациях не отвечали требованиям времени, <...> теоретическая подготовка учащихся была изолирована от практики» [10].

Помимо интереса к балету вырос и интерес к народному художественному творчеству. Интерес к народному танцу у балетмейстеров был всегда, но народные танцы присутствовали в балетах в качестве дивертисментов или вставных номеров, и преподавание характерного (народно-сценического) танца велось в хореографических училищах не на высоком профессиональном уровне. Нельзя не отметить первый учебник по характерному танцу А. Лопухова, А. Ширяева, А. Бочарова (1939 г.). Это был капитальный труд, описывающий «путь характерного танца», его связь с классическим танцем, упражнения у палки, в том числе сложные, трюковые движения и пируэты. Но самое важное, в книге рассматривались вопросы методики преподавания характерного танца: «Построение курса и урока характерного танца. Длительность курса и урока. Принцип совместного обучения. Обувь для характерного танца. Построение урока. Структура урока. Этюды на середине. Музыкальное сопровождение этюдов» и даже – программа курса характерного танца. Описаны различные виды сценического бега, элементы русского, украинского, нескольких кавказских танцев, а также движения танцев других народностей (цыганского, башкирского, узбекского, венгерского, испанского, польского) [7].

С момента выхода на сценическую площадку народного танца как самостоятельного вида хореографического искусства и с появлением государственного ансамбля народного танца под руководством И. А. Моисеева (1937), танцевальных групп при хоре им М. Е. Пятницкого под руководством Т. А. Устиновой (1938), ансамбля «Березка» под руководством Н. С. Надеждиной (1948) возникла острая необходимость в профессиональных исполнителях и, конечно, преподавателях народного танца. Народное творчество, фольклор – это огромный пласт культуры народа, который необходимо было изучать, сохранять и передавать. Появление и развитие народно-сценического танца в России стало уникальным сочетанием фольклора, народного творчества и культуры исполнения классического танца. Все руководители этих коллективов получили профессиональное классическое образование, что нашло отражение в их творчестве.

Возросший интерес к народному танцу, желание изучать не только региональные особенности русского танца, но и танцы народов мира, привели к увеличению спроса на профессиональных исполнителей народного танца, а соответственно – и преподавателей. Нужны были универсальные преподаватели, которые должны были нести культуру в массы и обучать хореографическому искусству на разных уровнях и в разных уголках большой страны, педагоги, знающие методику, владеющие теорией и практикой, как классического, народного танца так и историко-бытового танца, знать тонкости балетмейстерского искусства. Необходима была система образования и подготовки преподавателей хореографических дисциплин, руководителей хореографических коллективов, балетмейстеров.

В 60-е годы процесс пошел семимильными шагами: в 1961 году хореографическая специализация открыта в Ленинградской высшей профсоюзной школе; в 1964–65 годах создается первая кафедра хореографии в МГИК, а в 1966 году – в Краснодарском государственном институте культуры; в 1969 году появляется хореографическая специализация в Казанском филиале Ленинградского государственного института культуры им. Н. К. Крупской.

Дело было новое, поставленные задачи также были необычными, а первые педагоги, создавшие кафедру, будучи ведущими специалистами и профессионалами в своем деле, тем не менее не имели достаточного опыта в составлении учебных планов и программ. В поиске новых решений они основывались на предыдущем опыте. Именно поэтому первые программы были практически идентичны программам ГИТИСа, и первые выпускники также получили дипломы балетмейстеров. Но постепенно преподаватели, интегрируя свои знания в учебный процесс, накапливали опыт; создавались новые учебные планы, программы по годам в соответствии с возрастными особенностями обучаемых, на определенных принципах. Систематизация знаний, синтез их с исполнительским и педагогическим опытом и транслирование всего этого комплекса студентам способствовало воспитанию в них будущих педагогических кадров. Это стала основной задачей первого и всех последующих профессорско-педагогических составов кафедры.

Настюков Георгий Андреевич – первый заведующий кафедрой хореографии; Уральская Валерия Иосифовна – кандидат философских наук, заслуженный деятель искусств РФ, Лауреат премий Правительства РФ в области образования и культуры, награждена орденом Почёта, главный редактор журнала «Балет», теоретик и практик хореографического искусства; Стручкова Раиса Сергеевна – прима-балерина Большого театра, заслуженная и народная артистка РСФСР. Эти деятели культуры стояли у истоков создания хореографии при Московском государственном институте культуры.

Смирнов Игорь Валентинович – заведующий кафедрой хореографии с 1967 по 1989 год, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, заслуженный деятель искусств Карельской АССР, обладатель Государственной премии

Карельской АССР, народный артист РСФСР, профессор, государственная премия им. М. Глинки, в 1944 году закончил МГАХ по классу педагога Тарасова Н. И., в 1951 году окончил ГИТИС, в 1960–61 годах – главный балетмейстер МАМТ им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Балетмейстер-постановщик таких балетов, как «Шурале», «Сампо», преподаватель ГИТИСа; Шляпникова Маргарита Ивановна – солистка Государственного ансамбля «Березка», профессор, награждена орденом «За заслуги перед Отечеством» II степени; Каштаков Борис Григорьевич – солист ГААНТ им. И. А. Моисеева, заслуженный артист РСФСР; Дегтяренко Александр Тимофеевич и Дегтяренко Ангелина Федоровна – выдающиеся тренеры, судьи международной категории WDSF, блистательные танцоры, стоявшие у истоков советского и российского танцевального спорта (бального танца); Смирнова Маргарита Владимировна – заслуженный деятель искусств Карельской АССР, окончила Московское хореографическое училище по классу педагогов М. А. Кожуховой и Г. П. Петровой, в 1951–71 годах солистка Большого театра, с 1974 года педагог-репетитор в г. Бухарест, педагог в балетных школах в Токио, педагог-репетитор в театрах Ташкента, Петрозаводска, Казани, с 1967 года доцент, профессор МГИК, с 1979 – ГИТИСа им. А. В. Луначарского [6]; Иванова Венте Даля Матеевна – профессор, доцент (ВАК), закончила Рижское хореографическое училище, выпускница ГИТИСа, ученица Н. И. Тарасова; Маланичева Инесса Дмитриевна – доцент, выпускница Московского государственного хореографического училища, солистка ГАБТ СССР; Зацепина Кира Сергеевна – выпускница Московского государственного хореографического училища, солистка ГАБТ СССР; Климов Андрей Андреевич – профессор, преподаватель русского танца, выпускник Московского хореографического училища, солист танцевальной группы государственного народного хора им. М. Е. Пятницкого, закончил театроведческое отделение ГИТИСа им. А. В. Луначарского, преподаватель русского танца в хореографическом училище, балетмейстер Академического хора русской песни при Гостелерадио СССР и многие другие педагоги и концертмейстеры внесли огромный вклад в историю кафедры хореографии. Именно в это время складывается вся система обучения, традиции кафедры, которые сохраняются и сейчас, а также развивается принцип преемственности.

Приходят молодые преподаватели, выпускники кафедры: доценты Смирнова Татьяна Андреевна и Смулов Василий Петрович; заслуженный работник культуры РСФСР, профессор Деревягин Юрий Григорьевич; заслуженный работник культуры РСФСР, профессор Деревягина Ольга Станиславовна; Потапова Евгеньевна Анатольевна и Потоцкий Юрий Николаевич; заслуженный артист России, заслуженный деятель искусств Татарстана, обладатель премии Всесоюзного конкурса артистов эстрады, руководитель балетной труппы детского музыкального театра им. Н. Сац Ляпаев Борис Федорович; Лугинина Ольга Абрамовна и Смелковская Елена Всеволодовна – профессор, доцент (ВАК); балетмейстер Государственных ансамблей танца «Ма-

рий Эл», песни и танца Удмуртской Республики «Италмас», Белорусской ССР, заслуженный деятель искусств РСФСР и МАССР, профессор Гусев Геннадий Петрович (1-й выпуск кафедры); кандидат искусствоведения, доцент, профессор Богданов Геннадий Федорович (1-й выпуск); заслуженный деятель искусств РСФСР и МАССР, народный артист Республики Марий Эл, лауреат Государственных премий, профессор, академик, автор многих книг, художественный руководитель и главный балетмейстер Государственных ансамблей песни и танца «Марий Эл» (1969–1975), Белорусской ССР (1975–1977), «Российского театра национального танца» (МГИК, 1991–2000), заведующий кафедрой с 1993 по 2000гг Мурашко Михаил Петрович (1-й выпуск кафедры). И это далеко не полный список тех, кто стоял у истоков и развития системы высшего образования. Благодаря этим людям создавалась уникальная система подготовки профессиональных педагогических кадров в области хореографического искусства.

Система хороша, если она решает поставленные цели и задачи, отвечает запросу и реализует программы. Именно кафедра хореографии отвечала всем этим требованиям. Конечно эта система имела свои особенности, отличающие ее от всех других, ранее существующих в высших учебных заведениях образовательных систем. Новый подход к изучению «Методики преподавания классического танца», «Методики преподавания народного танца», «Искусства балетмейстера» и других профессиональных дисциплин сделал всю систему преподавания на кафедре хореографии особенно уникальной и универсальной. Но особенности системы были вызваны определенными условиями, которые, в свою очередь, *выявляли проблемы уже на стадии вступительных экзаменов*, главные из которых следующие.

1. Разнонаправленная подготовка абитуриентов (студентов). Поступали и «классики», ранее не занимающиеся народным танцем, и «народники», не имеющие классической подготовки.
2. Различный уровень подготовки. Среди студентов были и артисты балета профессиональных ансамблей народного танца, и выпускники хореографических училищ, и представители самодеятельных фольклорных коллективов, любительских студий.
3. При неплохой профессиональной подготовке в практическом аспекте теоретическая подготовка была крайне слаба, если не сказать больше, находилась в «зачаточном состоянии». Многие абитуриенты не знали элементарной профессиональной терминологии.

Эти серьезные проблемы решались постепенно, поступательно, системно и методически грамотно.

Во-первых, все профессиональные дисциплины преподавались в равной степени для всех студентов, а качеству преподавания уделялось огромное внимание. Большое количество часов отводилось на профессиональные дисциплины. Классический танец, как основа хореографического образования,

преподавался 4–5 раз в неделю, народный танец 3–4 раза в неделю. Когда открылось заочное отделение, в течение 21 дня студенты каждый день занимались и классикой, и народным танцем, и искусством балетмейстера.

Во-вторых, особое внимание было направлено на методику изучения и преподавания специальных предметов, что позволяло подготовить будущих специалистов к практической самостоятельной работе.

В-третьих, также преподавались предметы, необходимые не только для общего развития, но без которых невозможно полноценное художественное образование – «История изобразительного искусства», «История и теория музыки», «История костюма», «Анатомия» и, конечно, предметы педагогического и психологического цикла, подразумевающие знание специфики возрастного и индивидуального подхода.

В-четвертых, огромное значение придавалось изучению основ композиции и постановке танца и балетмейстерского искусства. В этой области также шла подготовка универсальных специалистов. Студентам давалась как свобода выбора, так и конкретные задания в постановочной работе и в создании хореографических образов и полноценных произведений.

Благодаря такой серьезной профессиональной подготовке, среди выпускников кафедры много не только великолепных педагогов, руководителей ведущих коллективов страны, но и великих и известных балетмейстеров (Мурашко М. П., Санкин Б. С., Ляпаев Б. Ф и многие, многие другие).

Все это позволило давать качественное базовое образование, с одной стороны, и широкий спектр возможностей для дальнейшего развития – с другой. Подготовка универсальных преподавателей хореографических дисциплин в МГИКе позволила открыть много ярких имен во всех видах хореографического искусства, а также повлияла на развитие хореографического образования в СССР в целом. В итоге была выстроена система непрерывного профессионального хореографического образования: детские школы искусств, самодеятельные, любительские коллективы, студии, затем училища и культурно-просветительские колледжи, позже – колледжи культуры и искусств, институты культуры как уникальная система.

С момента основания кафедры хореографии в МГИК менялись педагоги, учебные планы, профили подготовки, но качество преподавания всегда оставалось на высоком профессиональном уровне. Каждый преподаватель, не боясь экспериментов, приносил что-то новое в учебный процесс. С каждым новым курсом, основываясь на своем практическом опыте и видении проблем, возникающих во время подготовки будущих универсальных преподавателей, делались определенные выводы, синтезировались методики, разрабатывались новые программы, методы и педагогические подходы в преподавании различных дисциплин. А основной целью учебного процесса являлось «формирование у студентов специфически танцевального видения (слышания), мышления и творчества» [4. с. 14].

Необходимо отметить, что преподаватели кафедры являлись в первую очередь практиками, да и «до недавнего времени у нас в стране кафедрами хореографии высших учебных заведений культуры и искусства выпускались специалисты исключительно практической направленности: балетмейстеры, педагоги, репетиторы, руководители любительских хореографических коллективов» [1. с. 14]. В связи с этим научных разработок, статей, исследований, научного анализа работы, новаций и новаторских методов и методик за многие годы фактически не было. Даже создание большого научного труда – «Энциклопедии народного танца», задуманного И. В. Смирновым в качестве результата теоретических и практических исследований всех преподавателей и студентов кафедры, к сожалению, не было осуществлено. Да и в целом учебно-методические пособия в эти годы не так часто появлялись. Поэтому книги, которые были написаны – как великими представителями в области хореографического искусства (Н. И. Тарасовым, Н. П. Базаровой, В. П. Мэй, В. С. Костровицкой, Р. В. Захаровым, Г. Н. Прибыловым, Т. С. Ткаченко и другими), так и педагогами кафедры хореографии МГИК (Г. А. Настюковым, И. В. Смирновым, М. В. Смирновой, К. С. Зацепиной, А. А. Климовым) – составляют золотой фонд специальной педагогической литературы по методике преподавания классического, народно-сценического и историко-бытового танцев. Знания и опыт, аккумулированные в этих трудах, и сегодня являются основой всего образовательного процесса при подготовке педагогов хореографических дисциплин. Без этих учебников педагогическое хореографическое образование в России не могло бы достигнуть высокого уровня эффективности, уникальности и мировой конкурентоспособности [6].

Выпускники кафедры работают во всех уголках страны и за рубежом, а их универсальность и высокий уровень подготовки, обширные и глубокие знания дали возможность распространять российскую систему хореографического образования по всему миру. То, что происходило после первого культурного десанта – Дягилевских «Русских сезонов» в начале XX века, – происходило и после падения «железного занавеса». Именно благодаря нашим педагогам, закончившим МГИК и уехавшим в Европу и Америку, работавшим в частных школах и создавшим там свои школы, интерес к хореографическому искусству резко вырос, да и уровень преподавания также повысился.

Система хореографического образования в мире отличается от российской системы. В западноевропейских школах нет разделения на исполнителей, педагогов и хореографов. И тем более нет разделения исполнителей на танцовщиков классического балета, народного танца, шоу-танца или современного танца. Каждый студент самостоятельно выбирает ту школу, в которой предлагается для обучения программа, наиболее интересная студенту. Безусловно, школа «Гранд Опера» больше специализируется на подготовке исполнителей для классического балета, а Р.Л.И.Т.З – для современной хореографии. Но студент сам определяет специализацию будущей работы (исполнитель, хореограф или педагог) и в соответствии с этим выбором овладевает предметами, которые

ему необходимы. Можно также отметить, что, выбирая специальность педагога или хореографа, студент обязательно должен получить степень магистра. Ряд западноевропейских школ имеет трехлетние и даже двухлетние курсы обучения, но они применимы только для исполнителей, и не всегда выпускники получают степень бакалавра [8].

В Испании курсы для преподавателей есть при консерватории. В Италии, более чем во многих европейских странах, развита система хореографического образования и подготовки педагогов в области классического танца. Существует огромное количество частных школ, где преподаватели, зачастую, не имеют профессионального педагогического образования. При театре «Ла Скала» в Милане существует академия хореографии, где проводятся двухгодичные постоянные курсы для преподавателей, но они частные и изучение методики преподавания не является прерогативой всего обучения. Но необходимо отметить, что обучение основано на образовательной программе Московской академии хореографии и Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. Сейчас, когда директором академии и труппы является Фредерик Оливьери, обучение ведется, как по русской школе классического танца, так и по французской школе. В других городах Италии наличествуют курсы для преподавателей, но они не постоянные. Пожалуй, только в г. Тревизо уже 20 лет существуют курсы «*Corsi insegnanti di danza classica*» (курсы для педагогов классического танца), где учатся 4 года по Московской школе, и программа обучения очень похожа на программу МГИК. Помимо специальных дисциплин «Классический танец» и «Характерный танец», изучаются такие предметы, как «История костюма», «Сольфеджио», «Музыкальное сопровождение урока» (практический курс), «Психология», «Анатомия».

Что касается народного танца (народно-сценического танца), то этому виду хореографического искусства ни в Европе, ни в Америке не уделяется должного внимания. Здесь совершенно не развита система образования и хореографической подготовки в области народного танца, в отличие от России, где народное творчество, культура и фольклор всегда вызывали огромный интерес. Его изучение не выходит на широкий государственный уровень, за исключением Испании, и в связи с этим развивается крайне медленно с точки зрения хореографического образования и совсем не развивается с точки зрения педагогического образования. На севере Италии практически нет школ, где бы занимались народным танцем. Но на юге много праздников и фестивалей, где можно увидеть народные коллективы и сольных исполнителей. Появились конкурсы, где народный танец представлен, но очень бедно и не профессионально. Только с появлением педагогов из России стали больше изучать народный танец, и постепенно растет к нему интерес.

Система педагогического образования, возникшая в результате открытия кафедры хореографии в МГИКе, отличалась тем, что она развивалась и совершенствовалась на протяжении 35 лет, вплоть до превращения ее в хоре-

ографический факультет. Система преподавания и обучения студентов была подвижна изначально, поэтому могла соответствовать современным задачам, новым требованиям и компетенциям, предъявляемым к выпускникам вуза. Ни в одной стране не существует такой стройной, продуманной системы, направленной на всестороннее развитие личности, как в профессиональной сфере, так и в общем гуманитарном плане. Именно российская система хореографического образования, а также подготовки педагогических кадров в области сценической хореографии, оказывает огромное влияние на уровень развития хореографического и балетмейстерского искусства в мире. При этом система подготовки педагогических кадров в МГИК была и остается эксклюзивной и уникальной.

Список литературы

1. *Бадмаева Т. Б.* Междисциплинарные аспекты этнической хореографии // Актуальные проблемы хореографического образования: материалы международной научно-практической конференции. Март 2007 г. Москва: Московский государственный институт культуры, 2008. С. 7–15.
2. *Бахрушин Ю. А.* К истории хореографического образования в России // Бюллетень методического кабинета № 2, Ч. I. Хореографическое училище ГАБТ СССР. Москва: Хореографическое училище. 1958–59 учебный год. С. 62–74.
3. *Бахрушин Ю. А.* К истории хореографического образования в России // Бюллетень методического кабинета хореографического училища ГАБТ СССР. М., 1960. № 3. С. 95–119.
4. *Богданов Г. Ф.* К проблеме формирования у студентов специфически танцевального видения, мышления и творчества // Хореографическое образование: тенденции развития: сборник тезисов научно-практической конференции. Москва: Московский государственный институт культуры, 2001. С. 13–16.
5. *Зарубин В. И.* Балет: энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
6. *Леонова М. К.* К вопросу о хореографическом образовании в России // Альманах: сборник научно-методических материалов. Выпуск 6. Москва: Московская государственная академия хореографии, 2006. С. 52–56.
7. *Лопухова А. Ширяева А. Бочарова А.* Основы характерного танца: учебное пособие. Ленинград-Москва: Искусство, 1939. 188 с.
8. *Никитин Н. Ю.* Сравнительный анализ систем хореографического образования в России и Западной Европе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 4 (64). С. 148–157.
9. *Пасютинская В. М.* Из истории становления высшего хореографического образования // Театр. Живопись. Кино. Музыка. ГИТИС. 2012. С. 71–89.
10. *Юрьева М. Н.* Историко-педагогические предпосылки развития хореографического образования в России // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. № 5. 2007. С. 77–82.

АВТОР И АЛГОРИТМ: ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ГЕНЕРАТИВНОГО ИИ В ОБУЧЕНИИ ТВОРЧЕСКОМУ ПИСЬМУ

УДК 37.01

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-121-131>

Александра Максимовна МИХАЙЛОВСКАЯ,

преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: alexandra.kaverkina@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается методологический поворот в педагогике творческого письма, вызванный распространением генеративных языковых моделей. Предлагается понимать ИИ (искусственный интеллект) не как инструмент генерации текстов, а как критическое зеркало, позволяющее студентам осознать разницу между алгоритмическим повторением и подлинным высказыванием. В работе представлены три конкретные педагогические стратегии в обучении творческому письму, нацеленные на развитие авторского голоса, исследование границ человеческого и формирование учебного сообщества через работу с ИИ. Делается вывод, что парадоксальным образом «не-реляционность» машинного текста становится тренажером для развития способности к сложным и этичным коммуникативным связям.

Ключевые слова: педагогика творческого письма, генеративный искусственный интеллект (ИИ), реляционность, авторский голос, критическое мышление.

Для цитирования: Михайловская А. М. Автор и алгоритм: педагогические стратегии использования генеративного ИИ в обучении творческому письму // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 121–131. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-121-131>

THE AUTHOR AND THE ALGORITHM: PEDAGOGICAL STRATEGIES FOR USING GENERATIVE AI IN TEACHING CREATIVE WRITING

Alexandra M. Mikhailovskaya,

Lecturer, National Research University
“Higher School of Economics”,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: alexandra.kaverkina@gmail.com

Abstract. This article examines a methodological shift in the pedagogy of creative writing, prompted by the proliferation of generative language models. It proposes viewing AI (artificial intelligence) not as a tool for text generation, but as a critical mirror that allows students to grasp the difference between algorithmic repetition and authentic expression. The paper presents three specific pedagogical strategies for teaching creative writing, aimed at developing authorial voice, exploring the boundaries of the human, and fostering a learning community through engagement with AI. It concludes that, paradoxically, the “non-relationality” of machine-generated text becomes a training ground for developing the capacity for complex and ethical communicative connections.

Keywords: creative writing pedagogy, generative artificial intelligence (AI), relationality, authorial voice, critical thinking.

For citation: Mikhailovskaya A. M. The Author and the Algorithm: Pedagogical Strategies for Using Generative AI in Teaching Creative Writing. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 121–131. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-121-131>

Современные исследования рынка труда все чаще относят профессии, связанные с созданием текстов, к категории находящихся под угрозой исчезновения в связи с автоматизацией и распространением искусственного интеллекта [9; 1; 2]. Вследствие этого в профессиональной среде регулярно формулируется тезис о том, что писательский труд трансформируется из профессии в «вызов», суть которого – в способности сказать нечто, что не сможет сгенерировать машина.

Этот вызов является особо острым в контексте стремительного развития генеративных языковых моделей, которые демонстрируют способность не только копировать, но и производить убедительные текстовые симулякры в различных профессиональных областях – от журналистики и рекламы до художественной литературы. Если ранее автоматизации подлежали в основном технические виды текстов, то сегодня алгоритмы претендуют на креативность, что требует переосмысления самой природы творчества и творческого письма, а также образовательных программ, направленных на развитие соответствующих компетенций.

Параллельно в образовательной среде нарастает кризис традиционных педагогических подходов к преподаванию творческого письма, не всегда соответствующих вызовам цифровой эпохи. Сложившиеся методики, ориентированные на анализ классических образцов текстов и развитие технических навыков по интерпретации текстов, часто не учитывают радикально изменившийся культурный ландшафт, в котором доминируют цифровые нарративы и генерируемый контент, что создает разрыв между академическим образованием и реальной практикой.

Данный вызов, помимо прочего, актуализирует кризис понятия «реляционности». Крупные языковые модели породили феномен «алгоритмической эмпатии» – иллюзии понимания, построенной на статистическом подсчете. Эта симуляция связи подменяет собой подлинное и трудное усилие по уста-

новлению контакта с Другим [5]. В педагогической практике это проявляется в бессознательном предпочтении студентами шаблонного, «понятного» материала в ущерб уникальному и сложному.

Для решения возникших вопросов в обучении творческому письму предлагается методологический поворот: использование искусственного интеллекта не как инструмента для письма, но как критического зеркала. Тогда центральный вопрос исследования будет сформулирован следующим образом: как с помощью критической работы с текстами, генерируемыми ИИ, можно научиться выстраивать более этичные и сложные связи через практику творческого письма? Парадоксальным образом машинная «не-реляционность» становится эффективным тренажером для развития человеческой способности к подлинным взаимоотношениям.

Теоретические основания: природа «творчества» ИИ как педагогический ресурс

Чтобы превратить ИИ из потенциальной угрозы в педагогический инструмент, необходимо четко понимать природу его «творчества». В основе многих генеративных языковых моделей лежит не сознание, а статистика; это сложные механизмы прогнозирования вероятности следующего слова, порождающие убедительную текстовую поверхность [8].

Однако за убедительной текстовой поверхностью скрывается фундаментальная семантическая пустота – тотальное отсутствие говорящего субъекта, личного намерения, рефлексивной позиции и подлинного переживания. Эта характеристика позволяет рассматривать генеративный искусственный интеллект как технологическое и онтологическое завершение известного тезиса Ролана Барта о «смерти автора» [1].

Если у Барта «смерть автора» выступает метафорой, смещающей фокус интерпретации с фигуры автора-творца на читателя («читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь некто, сводящий воедино все те штрихи, что образуют письменный текст» [1, с. 391]) и безличные структуры языка, то языковые модели реализуют этот концепт буквально. Они представляют собой радикальную форму бессубъектной текстовой производительности, где письмо осуществляется не выражением внутреннего мира, а исключительно статистической рекомбинацией загруженного и проанализированного корпуса текстов. Таким образом, ИИ становится не просто иллюстрацией, а предельным воплощением бартовской идеи – машиной, которая изначально лишена авторства как такового.

Однако «смерть автора» по Р. Барту и феномен смыслопорождающей деятельности искусственного интеллекта отличаются на терминологическом уровне. Если у Барта «смерть автора» представляет собой продуктивную метафору, обозначающую смещение фокуса с фигуры автора-демиурга

на активную роль читателя в создании смыслов, то в случае с генеративным ИИ мы сталкиваемся с иной ситуацией. Бартовская «смерть» предполагает предшествующее «бытие»: автор умирает как источник единственно верной интерпретации, чтобы родиться в бесконечности читательских прочтений. В противоположность этому, ИИ характеризуется не «смертью автора», но его принципиальным «нерождением», изначальным отсутствием пишущего субъекта. Это различие имеет фундаментальный характер: если бартовская деконструкция оставляет пространство для дискурсивных практик, исторического контекста и бессознательного, то машинное порождение текста представляет собой чистую поверхность, лишенную не только субъективности, но и бессознательного измерения.

Такое различие позволяет говорить о возникновении принципиально нового типа интертекстуальности – алгоритмической, где связи между текстами устанавливаются не через сложные культурные коды и диалогические отношения, а через статистические корреляции и паттерны, выявленные в тренировочных данных. Если, согласно Ю. Кристевой, традиционная интертекстуальность [4] предполагает смысловую игру и трансформацию культурных кодов, то алгоритмическая интертекстуальность работает по логике комбинаторики и вероятностного прогнозирования, что и создает эффект «смысловой пустоты».

Этот аналитический подход позволяет более точно определить педагогический потенциал работы с текстами, созданными искусственным интеллектом: они становятся уникальным материалом для демонстрации того, чем человеческое высказывание принципиально отличается от машинной симуляции творчества.

С психолингвистической точки зрения, тексты, генерируемые искусственным интеллектом, представляют собой уникальный материал для исследования глубинных структур языка и когнитивных клише. Поскольку языковые модели обучаются на обширных корпусах текстов, созданных человеком, они усваивают и репродуцируют не только грамматические, сюжетные, стилистические паттерны, но и устойчивые ассоциативные связи, типичные метафорические модели и нарративные схемы, характерные для данной культуры, то есть, по сути, могут быть источником метаанализа большого корпуса текстов.

Анализируя тексты ИИ, студенты фактически занимаются практической психолингвистикой: они изучают, как устроено ассоциативное мышление и шаблонное восприятие мира, которые алгоритм статистически усредняет и делает видимыми. Например, анализ частотных метафор в сгенерированных текстах позволяет выявить не только индивидуальные авторские клише, но и коллективные бессознательные паттерны, циркулирующие в культурном пространстве. Этот аспект работы имеет особое значение для формирования метаязыковой рефлексии: студенты учатся видеть за поверх-

ностью конкретного текста глубинные механизмы языкового сознания, что способствует более осознанному отношению к собственному творчеству.

Такой подход позволяет рассматривать работу ИИ не как один из видов литературных задач, а трансформировать ее в междисциплинарное исследование, находящееся на стыке лингвистики, психологии и цифровых гуманитарных наук. Студенты получают возможность не просто создавать тексты, но и понимать психолингвистические механизмы, лежащие в основе текстопорождения, что способствует формированию более глубокого и рефлексивного отношения к языку как инструменту творчества.

«Пустота» и «предсказуемость» ИИ открывает уникальную учебную возможность. Мы предлагаем рассматривать генерируемые им тексты как идеальные объекты для критического анализа. Их бессубъектность делает видимыми механизмы клише, упрощения и стереотипов, незримо присутствующие в культуре и мешающие подлинному взаимопониманию. Сталкивая студентов с предельной формой «не-реляционности» – текстом, который имитирует связь, но не порождает ее, – мы позволяем им яснее сформулировать, что такое подлинная «реляционность»: диалогический акт, требующий присутствия, воли, уникальной позиции и этического усилия по преодолению различий. Исходя из этого понимания, мы в нашей педагогической практике принципиально отказываемся от рассмотрения ИИ как конкурента или простого инструмента. Мы сознательно занимаем позицию, в которой «семиотическая пустота» ИИ становится не недостатком, а ключевым дидактическим ресурсом. Этот методологический выбор и позволяет нам предложить следующие педагогические стратегии.

Педагогические стратегии: от теории к практике

Стратегия 1. ИИ как «Анти-Другой». Первая предложенная педагогическая стратегия направлена на преодоление усредненности и клишированности через работу с ИИ как с «Анти-Другим» – иной инстанцией, лишенной субъектности. Она также позволяет вывести проблему авторского голоса в поле рефлексии. Целью стратегии является демонстрация того, что подлинная коммуникативная связь с читателем обусловлена не передачей информации, а наличием уникальной, субъективной позиции и голоса, которые неповторимы.

Методологическое воплощение стратегии реализуется через упражнение «Переписать фабулу, созданную искусственным интеллектом». В его рамках студентам предлагается для анализа шаблонный нарратив, сгенерированный языковой моделью по стандартному проекту (в приведенном примере «напиши рассказ о случайной встрече в кафе, изменившей жизнь героя»). Типичный результат ИИ представляет собой событийную канву, лишенную психологической глубины и стилистической индивидуальности: «*Однажды*

дождливым вечером Анна сидела в своей любимой кофейне.... Задача студента заключается не в улучшении текста, а в его творческой деконструкции – сохранении ядра фабулы при кардинальной трансформации интонации, ритмики, перспективы или жанрового ключа. В качестве инструментов переосмысления предлагается перевод повествования в режим внутреннего монолога, имитирующий поток сознания персонажа; смещение точки зрения на второстепенного участника событий (например, баристу); или жанровая трансформация в исповедь, протокол или иронический детектив.

Ключевым элементом методики является этап рефлексии, структурируемый вокруг системы вопросов: «Почему ваш вариант, при идентичности событий, потенциально вызывает большую эмпатию?», «Что именно вы – как автор – вложили в этот текст, чего изначально в нем не было?», «Как ваш уникальный голос и выбранная перспектива меняют природу связи с читателем?». Ответы на эти вопросы позволяют студентам вербализовать интуитивное понимание того, что эмпатия рождается не из узнавания сюжета, а из доступа к уникальному субъективному переживанию, и материализовать абстрактное понятие «авторского голоса» [7] как системы сознательно используемых языковых и композиционных решений.

Таким образом, через контраст с обезличенным текстом ИИ – «Анти-Другим» – студенты на практике постигают, что подлинная литературная коммуникация является не трансляцией смысла, а диалогическим актом, требующим персональной, ни на кого не похожей интенциональности. Эта стратегия позволяет перевести авторский голос из разряда умозрительных категорий в плоскость осознанного выбора и художественной ответственности.

Стратегия 2. ИИ как тема для исследования границ человеческого. Вторая стратегия предполагает семантический сдвиг в работе с искусственным интеллектом: из инструмента анализа ИИ превращается в содержательный объект рефлексии и нарративный инструмент для исследования одной из ключевых антропологических проблем – отношений «Я – Другой», где в роли Другого выступает не-человек. Цель стратегии: используя нарративную проекцию, вывести студентов на осмысление границ человеческого сознания, природы творчества и специфики межсубъектных отношений в условиях цифровой культуры.

Методологическое решение заключается в постановке творческих задач, требующих от студентов нарративного освоения позиции не-человеческого сознания. Это может быть написание рассказа от лица языковой модели, начинающей подозревать у себя сознание или состояния, аналогичные человеческим чувствам, либо создание диалога между поэтом и алгоритмогенератором рифм, где машина выступает не пассивным инструментом, а равноправным собеседником, обладающим собственной «логикой». Подобные задания, формально сфокусированные на технологическом

феномене, на деле направлены на антропологическую проблематику: что составляет истинно человеческое переживание, в чем заключается специфика творческого акта и как возможна коммуникация с принципиально иной формой сознания?

Центральным элементом стратегии также становится рефлексивная часть, инициируемая ключевым вопросом: «Действительно ли это задание посвящено исключительно рассуждению о технологиях?». Последующий анализ созданных текстов закономерно приводит студентов к выводу, что ИИ в данном контексте функционирует как проекция для исследования самих себя. Через попытку описать внутренний мир алгоритма студенты фактически вербализуют и проблематизируют собственные представления о природе сознания, эмоций, интенциональности и творчества. Этот процесс является характерным для современной цифровой культуры, где технологии становятся новыми объектами для размышлений о человеческой идентичности [11].

Таким образом, данное упражнение, формально являясь творческим, по своей сути представляет собой тренировку эмпатии через воображение, требующую от студента выхода за пределы антропоцентрической позиции.

Стратегия 3. ИИ как катализатор диалога в учебном сообществе.

Третья стратегия нацелена на изменение работы с искусственным интеллектом из сугубо индивидуальной практики в акт коллективного критического осмысления. Ее цель заключается в формировании рефлексивного учебного сообщества, способного к совместному анализу и преодолению общих творческих проблем, выявленных с помощью технологических средств.

Методологический инструментарий стратегии предполагает применение алгоритмического анализа к корпусу студенческих текстов для объективного выявления повторяющихся стилистических и нарративных паттернов. С помощью специализированного программного обеспечения проводится частотный анализ употребления лексических клише, стандартных метафор, типичных «начал» повествования или сюжетных ходов. Так, количественные данные могут наглядно показать, в каком количестве текстов используются определенные конструкции или сколько из них опираются на ограниченный набор описательных формул. Полученные результаты подвергаются визуализации (в виде графиков, диаграмм, облаков тегов) и становятся материалом для структурированного группового обсуждения.

Фаза рефлексии выстраивается вокруг серии проблемно-ориентированных вопросов: «Почему мы коллективно воспроизводим эти языковые и нарративные шаблоны?», «Какие смыслы и потенциальные высказывания блокируются использованием данных клише?», «Какой творческий потенциал остается нереализованным?». Такой подход позволяет перевести обсуждение с уровня личной неудачи на уровень осознания общей структурной проблемы, что создает в учебной группе безопасную и доверительную

атмосферу. Студенты совместно вырабатывают альтернативные, индивидуальные решения, учась артикулировать и ценить различия в творческих подходах друг друга.

Использование ИИ как «незаинтересованного арбитра» позволяет выявить «проблемные генеративы» – зоны коллективного бессознательного повторения, которые становятся точкой роста для группы. Это напрямую соотносится с идеями личностно-ориентированного подхода [6], где создание психологически безопасной среды является условием для самораскрытия и творческого развития личности. Наконец, данный метод служит практической реализацией принципа гуманизации образования [3], поскольку превращает технологию из инструмента контроля в средство развития рефлексивных способностей и формирования инклюзивного учебного сообщества, основанного на взаимном уважении и совместном поиске аутентичных форм высказывания.

Ограничения и особенность применимости метода

Предложенная педагогическая практика, несмотря на доказанную эффективность, имеет определенные границы применимости, обусловленные как объективными условиями образовательного процесса, так и спецификой самого подхода. Важнейшим ограничением является требование к исходному уровню подготовки и мотивации студентов. Метод предполагает наличие у обучающихся базовой литературной эрудиции и способности к рефлексии, без которых диалог с искусственным интеллектом и осмысленное изменение или создание текста теряют свой развивающий потенциал. В группах с низкой мотивацией или недостаточной филологической подготовкой упражнения могут трансформироваться в формальное выполнение задания без глубинного преобразования авторской позиции.

Существенным ограничением выступает требование к профессиональной компетентности и готовности преподавателя к выполнению принципиально новой роли. Традиционная позиция преподавателя-эксперта, транслирующего знания о литературе, должна быть переосмыслена в сторону позиции фасилитатора, способного организовать процесс коллективного исследования и творческого диалога. Это предполагает не только глубокое знание предмета, но и владение техниками модерации, навыками психолого-педагогического сопровождения творческого процесса, а также – готовность к отказу от роли единственного носителя «правильных» интерпретаций.

Ресурсоемкость практики также представляет собой существенное практическое ограничение. Индивидуальная работа с авторскими текстами студентов и проведение групповых рефлексий требуют значительных

временных затрат, что создает трудности при реализации метода в условиях стандартного академического семестра. Интенсивный характер работы предполагает либо сокращение объема изучаемого материала, либо разработку специального формата курса, выходящего за рамки традиционной сетки часов, что может ограничивать его интеграцию в типовые учебные планы.

Этический аспект использования метода требует особого внимания в условиях цифровой трансформации образования. Применение ИИ в творческом процессе актуализирует вопросы о границах авторства, оригинальности и академической добросовестности, которые не всегда находят отражение в образовательном процессе. Недостаточная проработанность этих вопросов может привести к этическим конфликтам, связанным с присвоением авторства текстов, созданных при участии искусственного интеллекта.

Наконец, метод демонстрирует наибольшую эффективность в условиях специально организованного образовательного пространства, предполагающего интеграцию курсов теоретических, творческих и практических дисциплин. В традиционной системе, где эти дисциплины существуют изолированно, реализация полного потенциала практики затруднена. Таким образом, представленная практика не является универсальным решением, но представляет собой специализированный инструмент, эффективность которого напрямую зависит от учета обозначенных условий и ограничений. Наш опыт, однако, свидетельствует, что преодоление этих ограничений возможно и приводит к качественному изменению образовательной среды, где критика становится конструктивным инструментом, а практика – поводом для глубокой гуманитарной рефлексии.

Заключение

Проведенное исследование демонстрирует, что искусственный интеллект в его нынешней стадии развития не заменяет подлинную человеческую связь, но может выступать в роли мощного аналитического инструмента, обнажающего ее внутреннюю механику. Разработанные и апробированные педагогические стратегии – использование ИИ как «Анти-Другого», темы для исследования границ человеческого и катализатора учебного диалога – на практике показывают, каким образом эта технология может быть направлена на совершенствование технологии педагогической. Предложенный подход демонстрирует свою эффективность благодаря междисциплинарному синтезу, объединяющему достижения философской антропологии, психолингвистики и цифровой филологии. Психолингвистический анализ ИИ-текстов позволяет выявить глубинные когнитивные структуры и языковые клише, в то время как обращение к философии придает этическое

измерение педагогическому процессу, проблематизируя саму природу эмпатии и межсубъектных отношений в цифровую эпоху.

Вместе с тем реализация метода на практике сталкивается с определенными ограничениями, среди которых его ресурсоемкость, требующая значительных временных затрат, а также необходимость решения сложных этических вопросов, связанных с границами авторства в условиях использования ИИ. Эти ограничения указывают на то, что метод наиболее эффективен в условиях специально организованного образовательного пространства и требует высокой квалификации преподавателя-фасилитатора.

В современном культурном ландшафте, где не-человеческие агенты достигли значительных успехов в имитации эмпатии и создании убедительных коммуникативных актов, практика творческого письма обретает новое измерение. Она становится актом интеллектуального и этического сопротивления упрощению, стандартизации и девальвации межсубъектного контакта. Это сознательный выбор в пользу усилия – усилия быть услышанным через аутентичное высказывание и усилия услышать Другого во всей его инаковости. В этой новой парадигме роль преподавателя творческого письма кардинально меняется: его ключевой задачей становится не запрет технологии, а разработка и передача студентам инструментов для ее осознанного выстраивания, превращения из потенциальной угрозы в ресурс авторского самоисследования.

Таким образом, расширенное и обогащенное понимание взаимосвязи между автором, текстом и читателем рождается не из поиска универсального сходства, а из развития способности к работе с различием. Искусственный интеллект, как ни парадоксально, оказывается в этом контексте не соперником, а одним из наиболее эффективных современных тренажеров для развития данного фундаментального умения. Его семантическая пустота и статистическая природа создают идеальный контрастный фон, на котором ясно проступают преимущества человеческого: рефлексия, уникальность голоса, этическое измерение высказывания.

Следовательно, продуктивной исследовательской и педагогической установкой является отказ от вопроса «Заменит ли меня искусственный интеллект?» в рамках обучения творческому письму и создания художественных текстов в пользу вопроса «Как я могу использовать искусственный интеллект, чтобы углубить свою человеческую способность к уникальному высказыванию и подлинному пониманию?». Опыт апробации описанных стратегий в практике преподавания показывает, что ответ на этот вопрос открывает путь к новой образовательной стратегии, в которой технологическое развитие служит не упрощению, а усложнению и обогащению человеческого опыта, а творческое письмо сохраняет свою антропологическую миссию – быть пространством встречи с Другим и формой утверждения человеческого и творческого в мире алгоритмов.

Список литературы

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс. 1989. 616 с.
2. *Габидуллина Ч. Ф.* Влияние искусственного интеллекта на профессии креативных индустрий // *Общество и государство.* 2024. № 2 (46). С. 6–11.
3. *Иванова П. С., Кабаева К. С.* Нейросети и творчество: может ли искусственный интеллект заменить журналиста? // *Вестник науки.* 2024. № 12 (81), т. 3. С. 1332–1342.
4. *Иванова С. В.* Гуманизация образования: цели, задачи и условия // *Ценности и смыслы.* 2010. № 2 (5). С. 91–117.
5. *Кристеева Ю.* Семиотика: Исследования по семанализу. Москва: Академический проект, 2013. 285 с.
6. *Левинас Э.* Время и другой. Гуманизм другого человека. Санкт-Петербург: Высшая религиозно-философская школа, 1998. 265 с.
7. *Сериков В. В.* Развитие личности в образовательном процессе: монография. Москва: Логос, 2012. 448 с.
8. *Шмид В.* Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
9. *Burtell M., Toner H.* The Surprising Power of Next Word Prediction: Large Language Models Explained, Part 1. 2024. URL: <https://cset.georgetown.edu/article/the-surprising-power-of-next-word-prediction-large-language-models-explained-part-1/>
10. Creativity and Technology in the Age of AI. Research Report (USA, Europe and Japan). 2018. URL: https://www.pfeifferreport.com/wp-content/uploads/2018/11/Creativity_and_AI_Report_INT.pdf
11. *Turkle S.* Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other. New York: Basic book: 2017. 400 p.

РАЗВИТИЕ КОММУНИКАТИВНЫХ МЕТОДИК ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ В ПРАКТИКАХ ШКОЛЬНОГО ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ТЕАТРА

УДК 371.39

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-132-141>

Оксана Владимировна СЕВЕРИНА,

соискатель кафедры педагогической теории и практики
социально-культурной деятельности,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация;
руководитель лингвистического театра «Разыграйка»
Клуба для детей и подростков «Сфера»,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: oseverina@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию потенциала школьного лингвистического театра как эффективной практики для развития коммуникативных методов обучения иностранным языкам. В контексте общего движения, направленного на возрождение школьных театров, лингвистический театр занимает важное место, объединяя практику иностранного языка и театральное искусство. Автор рассматривает процесс возникновения лингвистического театра в историческом ключе, проводя параллели между зарубежными и отечественными практиками. Выявленные в результате анализа особенности работы школьного лингвистического театра позволили сформулировать педагогические условия, позволяющие сделать работу лингвистического театра более эффективной, а именно: погружение в языковую среду; использование приемов эдьютейнмента, сочетающего обучение с развлечением; создание благоприятной эмоциональной атмосферы; оказание методической помощи руководителю театра. В статье содержатся практические рекомендации по руководству школьным лингвистическим театром, которые будут интересны педагогам и руководителям детских театральных коллективов.

Ключевые слова: дрампедагогика, лингвистический театр, педагогические условия, коммуникативный подход, театральная педагогика, школьный театр, эдьютейнмент, языковая среда.

Для цитирования: Северина О. В. Развитие коммуникативных методик обучения иностранным языкам в практиках школьного лингвистического театра // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 132–141. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-132-141>

DEVELOPMENT OF COMMUNICATIVE METHODS IN TEACHING FOREIGN LANGUAGES WITHIN PRACTICE OF SCHOOL LINGUISTIC THEATRE

Oksana V. Severina,

Applicant at the Department of Pedagogical Theory
and Practice of Social and Cultural Activities,
Moscow State Institute of Culture,
Khimki, Moscow Region, Russian Federation;
Director of the «Razygraika» Linguistic Theater,
Children's and Teenagers Club «Sfera»,
Moscow, Russian Federation,
e-mail: oseverina@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the research of potential of school linguistic drama club as an effective practice for the development of communicative methods in teaching languages. In the context of the general movement aimed at reviving school theaters, linguistic drama clubs occupies an important place, combining the practice of a foreign language and theatrical art. The author examines the school linguistic theater in a historical context, drawing parallels between foreign and domestic practices. The features of the school linguistic theater identified as a result of the analysis made it possible to formulate pedagogical conditions that make linguistic theater more efficient, namely: creation and immersion into the foreign language environment.; using educational techniques that combine learning with entertainment, creating a favorable and friendly atmosphere, and providing methodological support to the theater director. The article contains practical recommendations on the management of the school linguistic theater, which will be of interest to teachers and directors of children's drama clubs.

Keywords: communicative approach, edutainment, foreign language environment, linguistic drama club, pedagogical conditions, theater pedagogy.

For citation: Severina O. V. Development of Communicative Methods in Teaching Foreign Languages within Practice of School Linguistic Theatre. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 132–141. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-132-141>

Развитие театральных практик в образовательных и социально-культурных учреждениях связано с признанием воспитательной роли театра в процессе социализации подрастающего поколения, в формировании его активной жизненной позиции, культурных ценностей, картины мира и так далее. Такое понимание значимости школьного театра нашло отражение в современных программных документах Концепции дополнительного образования [4], проекте «Школьная классика», инициированном поручением Президента РФ по итогам заседания Президиума Госсовета 25.08.2021. Одной из главных целей данного проекта является создание театров в каждой школе, а также и в системе дополнительного образования. Благодаря этой инициативе многие школьные театры, до этого времени державшиеся на энтузиазме творчески одаренных педагогов, получили информационную поддержку, статус приоритетного проекта.

Среди мероприятий, направленных на организацию школьных театров, следует отметить развитие общероссийского фестивального движения,

создание общего перечня школьных театров, объединение театральных педагогов, руководителей детских театральных студий, оказание им методической поддержки со стороны театральных деятелей, в частности Театрального института им. Б. Щукина. В 2022 году Всероссийским центром развития художественного творчества и гуманитарных технологий Минпросвещения России был проведен мониторинг школьных театров, по данным которого в РФ зарегистрировано 7004 драматических театров, 2268 музыкальных театров, 1936 театров кукол, 844 театра эстрады, 250 театров моды, 179 театров теней, 2127 других театральных коллективов, работающих в рамках внеурочной деятельности или дополнительного образования. Театры на иностранных и национальных языках включены в категорию «другие», численность которых сопоставима с показателями музыкальных театров, что свидетельствует о популярности данного вида самодеятельного творчества [6]. Действительно, театральная деятельность неразрывно связана с развитием языка и культуры, и ее использование для изучения и популяризации иноязычной коммуникации не является чем-то радикально новым. В то же время – при научном подходе к использованию театра для изучения иностранных языков – открывается более широкая перспектива развития когнитивных, эстетических, духовно-нравственных практик, важных для формирования личности школьника, что позволяет говорить о школьном лингвистическом театре как об отдельной категории в ряду школьных театров. Школьный лингвистический театр представляет собой инновационную педагогическую технологию изучения иностранного языка, основанную на синтезе лингвистических, психолого-педагогических и культурологических знаний с целью развития языковой коммуникативной активности, снятия языкового барьера, что обеспечивает рост мотивации к освоению лексики, расширению кругозора, формированию гуманистических ценностей участников. Являясь формой любительского творчества, школьный лингвистический театр может реализовывать театральные проекты во внеурочной деятельности и в практиках формального, неформального и информального дополнительного образования. Ведущими функциями при этом являются коммуникативная, образовательная и культуротворческая.

Школьный лингвистический театр имеет свою историю возникновения и образовательные традиции, которые уходят своими корнями в европейское средневековье. Протообразцами лингвистического театра являлись регулярные постановки спектаклей на христианские сюжеты, которые ставились на латыни в разных учебных заведениях. Известно, что такая практика широко использовалась в иезуитских школах, распространившихся на территории Европы в XVI веке [15, с. 46]. Помимо погружения в игровые сюжеты христианских постановок решались и образовательные задачи освоения латыни как международного языка Католической церкви. Как отмечает в своем исследовании британский театральный педагог М. Сью, в школе

при Вестминстерском аббатстве с 1560 года ставились спектакли на латыни «с целью оттачивания произношения учащихся и обучения примерному поведению в христианском духе». Другой британский исследователь Ф. Коггин приводит пример из биографии Иоганна Вольфганга фон Гете, где указывает, что отец поэта, несмотря на негативное отношение к театру, признал, что «театральные постановки обучают его сына французскому языку лучше любого частного учителя» [15, с. 174].

В Российской империи практика театральных постановок на иностранных языках в учебных заведениях появилась в эпоху Просвещения и связана с популяризацией европейских языков и практикой овладения немецкой и французской речью. Одним из первых таких учебных заведений был Сухопутный шляхетный корпус, который А. Б. Никитина называет «новой вехой в развитии школьного театра», так как учащиеся не только ставили спектакли, но и сочиняли пьесы, занимались декламацией на иностранных языках с целью их лучшего практического усвоения [7, с. 33].

Современная практика использования театральной деятельности для изучения иностранных языков возникает гораздо позже, лишь с конца XX века, что непосредственно связано с научным осмыслением и внедрением в практику коммуникативной методики обучения иностранным языкам (в первую очередь английскому как языку международного общения), которая, в отличие от «традиционной» (грамматико-переводной методики), начинает изучение языка через реализацию его функциональных аспектов. Британские лингвисты Г. Виддоусон и К. Кандлин обосновали эффективность обучения иностранным языкам на основе коммуникации, доказали преимущества обучения через диалоги; Д. Хаймс разработал понятие «коммуникативной компетенции» [14].

В отечественной лингводидактике коммуникативная методика начинает активно развиваться с 70-х годов XX века, что было обусловлено оживлением международного общения после периода «холодной войны», развитием культурных связей между странами, налаживанием экономического сотрудничества. С другой стороны, международные открытия в психолингвистике способствовали методическому поиску и привели к созданию современных концепций обучения иностранным языкам – коммуникативной (И. Л. Бим, Е. И. Пассов) интенсивной (Г. И. Китайгородская), деятельностью (И. И. Ильясов) и другим [5]. Несмотря на некоторую специфику подходов, общим содержанием для всех методик становятся категории общения, творчества, активности, отход от теоретического погружения в структуру языка и направленность на его практическое использование, что обуславливает и разработку новых методических приемов. Театрализация как нельзя точнее соответствует требованиям коммуникации, поскольку по своей сути и является коммуникацией, и поэтому занимает одно из ведущих мест в освоении иностранного языка. Таким образом, образовательный потенциал

театрализации актуализирует инновационное направление в педагогике, вследствие которого возникает ряд разнообразных видов когнитивной деятельности, сочетающих приемы обучения и театрализации, среди которых свою нишу занимает и лингвистический театр.

Следует отметить, что в зарубежном образовании приемы театрализации в практике изучения иностранных языков представлены значительно шире и реализуются в основном в двух направлениях – дрампедагогики (театрализация в рамках классно-урочного процесса) и театральной педагогики (театрализация во внеурочной деятельности). В рамках указанных направлений существует ряд приемов и форм работы, подробно раскрывать которые не входит в задачи данной статьи. Перечислим только некоторые из них: process drama (импровизационная ролевая игра, как правило, по актуальной социальной тематике), drama-based teaching (концепция театрализованного обучения), drama grammatik (создание театрализованной грамматики), техника психодрамы и так далее.

В отношении отечественных исследований следует отметить, что накоплен огромный опыт учителей-практиков, которые используют элементы театрализации в рамках конкретного занятия и описывают свои уроки, однако использование театрализации у них не входит в систему, а также не анализируется с точки зрения методического обобщения и систематизации. Такие методические разработки уроков с элементами театрализации представлены в журналах «Иностранные языки в школе», «Первое сентября», на сайтах Инфоурок, nsportal (образовательная социальная сеть) и так далее. Что касается внеурочной деятельности, то мы также имеем опыт учителей-практиков, которые на разных этапах своей работы организовывали и руководили школьным лингвистическим театром по своим авторским программам, однако данные программы нуждаются в теоретическом обосновании. Так, например, в программе Т. Н. Пархоменко «Театр на английском языке» при проведении занятий 1 час в неделю чрезмерно много времени отводится на «чтение с отработкой лексики» и «фонетическую отработку материала» – формы работы, которые больше характерны для проведения урока, нежели театрального занятия [9]. И. Л. Пятунина в своей программе «Английский театр» уделяет внимание театральным техникам, например, сценическому дыханию, но при этом в качестве материала для постановок выбирает сказки «Репка», «Колобок», которые, на наш взгляд, слабо коррелируют с заявленным в программе принципом аутентичности [11]. Программа «Английский театр» З. А. Танделовой рассчитана на проведение занятий 3 раза в неделю, но при этом она в большей степени ориентирована на проведение мероприятий, посвященных традиционным англо-американским праздникам, таким как «Хэллоуин», «Рождество», «День благодарения». При этом постановки общего спектакля программой не предусмотрено [12]. Даже поверхностный анализ существующих авторских программ лингвистического театра представляет

собой достаточно разнообразное и не всегда обоснованное творчество конкретного педагога. Но чаще всего в практике обучения иностранному языку мы имеем дело не с работой лингвистического театра, рассчитанной как минимум на учебный год, а с *театральными проектами*, когда в конце года педагог готовит с детьми небольшую инсценировку на иностранном языке, которую затем представляет родителями на открытом занятии. Такую практику хотя и нельзя назвать театром, но иногда именно такое театральное «начинание» становится основой для работы театра: дети, увлеченные постановкой, предлагают что-то инсценировать в следующий раз. И вот со следующего года возникает уже лингвистический театр, со своим названием, программой, расписанием, помещением для занятий, целями и задачами, направленными на формирование познавательного интереса к иностранному языку, преодоление языкового барьера и знакомство участника с иноязычной культурой.

Согласно характеристикам М. Скью, лингвистический театр представляет собой «долгосрочный проект», ориентированный на публичные выступления, требующий от участников мотивированности и ответственности. Как следствие, «участники такого проекта получают продолжительный опыт работы над языком, погружение в культуру другой страны. Это открывает им какие-то особые смыслы в произведении, оказывает положительное воздействие на личностное развитие» [16, с. 204].

В отличие от учебных пособий литературно-художественное произведение является аутентичным высказыванием на изучаемом языке, оно обладает авторским стилем, со своими средствами выразительности. К сожалению, уровень подготовки участников школьного театра не позволяет ставить произведения в оригинале. Поэтому руководителю необходимо адаптировать сценарий литературного произведения под лексико-грамматический уровень участников театра, при этом желательно сохранять авторские особенности стиля произведения, для чего возможно оставить какие-то ключевые слова и выражения, которые производят комический эффект, или несут важную смысловую нагрузку. Важно соблюсти некий баланс между адаптированным и авторским языком произведения, чтобы исполнителю его роль была понятна: зазубривание своей роли без точного понимания смысла высказывания не способствует развитию коммуникации, так как в этом случае актер не вкладывает в свою реплику нужную эмоциональную окраску, интонацию.

Во время репетиций произведения участники спектакля, как правило, выучивают не только свою реплику, но и все реплики в сцене. Таким образом за время работы над пьесой все, кто, задействован в постановке, независимо от своей роли, существенно пополняют свой активный и пассивный словарный запас. Также во время работы над репликами актеры практикуют разнообразные грамматические структуры, заучивая определенные речевые модели, которые впоследствии можно будет использовать в реальной речевой практике.

В целом театральная деятельность за счет своей игровой природы и возможностью перевоплощения позволяет решать ряд важных психологических проблем. На этом основан ряд психологических коммуникативных методик «психодрамы» Я. Морено, драматерапии П. Слейда и других. Для изучения иностранного языка одним из важных психологических факторов, который приходилось преодолевать каждому, является языковой барьер, который представляет собой набор психологических установок, препятствующих развитию свободной иноязычной коммуникации. В свою очередь, любая коммуникация создает определенное эмоциональное напряжение, за которым следует и освобождение от каких-то психологических зажимов, снятие стресса, психологической зажатости во время публичных выступлений.

Репетиционная практика на занятиях в театре – за счет возможностей многократного повторения и «проживания» определенных ситуаций – будет способствовать постепенному снижению языкового барьера. Также создание комфортной, доброжелательной атмосферы во время репетиций, организация театрального коллектива на принципах взаимного уважения и взаимопомощи поможет начинающим изучать иностранный язык и делать первые шаги в иноязычной коммуникации.

Помимо знакомства с аутентичным языком художественного произведения, выбранного для постановки в театре, все исполнители неизбежно погружаются в культурно-исторический контекст произведения: знакомятся с эстетическими установками, бытовыми реалиями (одежда, еда, традиции, обычаи, привычки и так далее). Знакомство посредством художественного текста со страноведческой и культурологической информацией позволяет актерам лучше понимать психологию, историю, традиции носителей языка, глубже погружаться в текст, лучше понимать не только характеры героев пьесы, но и в целом менталитет носителей языка. Таким образом психологические поступки героев становятся более понятны, исторические реалии лучше запоминаются. Все это способствует более глубокому проникновению участников театра в иноязычную реальность, что способствует формированию чувства языка у учащихся.

Формирование коллектива единомышленников – одна из важных задач создания лингвистического театра. Чувство ответственности, без которого невозможно осуществление даже самой простой постановки, основывается на понимании того, что театр – это групповая форма игрового исполнительства, где общий успех напрямую зависит от работы каждого.

Тем не менее, несмотря на серьезность театральных выступлений, основу театрализованной деятельности всегда составляет игра. Именно игровая природа театра делает его столь привлекательным особенно для школьников. Игровые приемы обучения в разных методиках отличаются особой эффективностью, так как не требуют дополнительных усилий и концентрации, которые естественным образом создаются в игровой ситуации.

Но создание всех этих условий в работе лингвистического театра требует высокого профессионализма и творческого подхода от руководителя, поэтому непременным условием эффективной работы театра является грамотное методическое руководство.

Важной предпосылкой успешности театральных практик становится эдьютейнмент как педагогический метод, сочетающий в себе как образовательные цели (education), так и развлекательные (entertainment). В отечественной педагогике данная технология получила разные определения («креативное образование» М. М. Зиновкина [2], «обучение как развлечение» А. В. Попов [10]; «неформальное образование» И. Ф. Феклистов [12] и другие). Но от этого ее основа, состоящая в соединении образовательного контента с развлекательной формой его подачи, остается неизменной.

В современных условиях цифровизации эдьютейнмент нередко связывают с новыми возможностями развития визуальных образовательных контентов и геймификацией в ущерб коммуникативным процессам. Тогда как театр как раз позволяет развивать творческие способности в общении через разные игровые практики. Как обобщает в своем исследовании задачи эдьютейнмента О. О. Дьяконова [1, с. 47], для получения знаний у обучающихся нужно их воодушевить, направить на активное участие в процессе обучения; организовать процесс так, чтобы отвлечь школьников от посторонних мыслей, захватить их сознание. В результате дети непременно получают удовольствие от занятия и как результат такого погружения – у детей возникает устойчивый интерес к деятельности.

Игровая природа театра как раз способна захватить внимание ребенка, погрузить его в новую реальность, что делает театр интересным большинству детей. Даже в хорошо отрепетированных сценах всегда есть место импровизации, творчеству. Основатель драмотерапии П. Слейд настаивал именно на том, чтобы педагог ничего не показывал детям, чтобы дети не копировали его движения, а придумывали свои, таким образом, развивая у них собственное творческое начало [17]. В. А. Ильев также подчеркивает важную роль театра для обучения через игровую деятельность, когда у ребенка возникают «проявления творческого и самостоятельного мышления, повышенной чувствительности и глубокого интереса к процессу познания». [3, с. 11].

Особое значение театра для развития творческой активности подростков отмечает и Н. А. Опарина, утверждая, что «занимаясь театральным творчеством, подросток погружается естественно, без принуждения, в мир музыки, слова, литературы, живописи, хореографии и т. д., поскольку театр – это синтетический вид искусства» [8, с. 7]. Но помимо развития талантов, театр в школьном возрасте становится площадкой для общения, где подросток может найти и наставников, и единомышленников, что имеет большое значение для социализации, развития коммуникативных навыков, которые в эпоху развития интернета и виртуальной реальности нуждаются

в постоянном и качественном тренинге. В школах, где есть театры, всегда царит особая атмосфера; дети, увлеченные театральным творчеством, более общительные, активные. Также дети, занимающиеся в театре, как правило, разносторонне одарены и многое успевают [8].

Многолетний опыт руководства школьным лингвистическим театром «Разыграйка» (Act it out) государственного бюджетного образовательного учреждения «Школа № 1238» г. Москва и участие в фестивальных программах ассоциации учителей английского языка Москвы и Московской области MELTA (Moscow English Language Teachers Association) позволили сформулировать педагогические условия, способствующие успешной практике освоения иностранного языка. Это, прежде всего, 1) создание языковой среды общения на театральных занятиях, включая групповые и индивидуальные диалоговые ситуации; 2) стремление к использованию на занятиях приемов ситуаций эдьютейнмента, что отличало бы театральные занятия от школьных, образовательных; 3) погружение в культурные коды иностранного языка посредством знакомства с культурно-историческими реалиями исполняемого произведения; 4) создание благоприятного психологического климата, позитивной эмоционально насыщенной атмосферы на занятиях, стремление к творческому раскрытию каждого участника. Но главное условие состоит в том, что 5) руководитель лингвистического театра должен владеть базовыми режиссерскими навыками, чтобы увлечь постановкой участников, провести кастинг, создать музыкально-художественное оформление спектакля.

Именно последнее условие зачастую является «камнем преткновения» для педагогов, стоящих перед решением организовать лингвистический театр. Как показали результаты анкетирования, проведенного среди учителей английского языка района Ново-Переделкино г. Москвы, одна из основных проблем при организации лингвистического театра состоит в недостаточном методическом сопровождении процесса: многие педагоги ассоциируют театр с «театральным проектом», тогда как это два разных вида театрализованной деятельности.

По мнению А. Б. Никитиной, проект – это единовременная совместная работа детского коллектива, представленная в форме спектакля или праздника, необходимого школе или классу в данный момент (например, в конце учебного года для презентации родителям), тогда как в театр дети приходят, чтобы заниматься театрализованной деятельностью более продолжительно и осознанно [7, с. 3]. Подавляющее большинство педагогов согласны с тем, что школьникам необходим эдьютейнмент и коммуникация и это может стать ключевым фактором для развития лингвистического театра.

Думается, что в сложившейся ситуации целесообразна планомерная работа по повышению квалификации руководителей школьных театров, а также – создание банка методической литературы, способствующего популяризации школьных лингвистических театров среди педагогического сообщества.

Список литературы

1. *Дьяконова О. О.* Понятие «эдьютейнмент» в зарубежной и отечественной педагогике // Сибирский педагогический журнал. 2012. № 6. С. 182–185
2. *Зиновкина М. М.* Педагогическое творчество: модульно-кодвое учебное пособие. Москва: Московский государственный индустриальный университет, 2007. 258 с.
3. *Ильев В. А.* Когда урок волнует. Пермь, 2004. 276 с.
4. Концепция развития дополнительного образования детей (от 4 сентября 2014 г. № 1726-р) URL: <http://gov.garant.ru/SESSION/PILOT/main.htm>
5. *Ломтева Т. Н., Решетова И. С.* История развития коммуникативного подхода в отечественной методике преподавания иностранных языков // Вестник ГУУ. 2012. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-razvitiya-kommunikativnogo-podhoda-v-otechestvennoy-metodike-prepodavaniya-inostrannyh-yazykov>
6. Мониторинг движения “Школьная классника” URL: <https://vcht.center/wp-content/uploads/2022-Monitoring-shkolnyh-teatrov.pdf>
7. *Никитина А. Б.* Ребенок на сцене. Исторический обзор. Москва: Всероссийский центр художественного творчества. Серия «Я вхожу в мир искусства». Москва: Всероссийский центр художественного творчества. 2003. № 12. 96 с.
8. *Опарина Н. А.* Театрализация детского досуга: учебно-методическое пособие для вузов. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2023. 264 с.
9. *Пархоменко Т. И.* Творческая программа эстетического воспитания учащихся посредством театра. URL: <https://omnibuszlat.ru/images/news/parho.pdf>
10. *Полов А. В.* Маркетинговые игры. Развлекай и властвуй. Москва: Манн, Иванов, Фербер, 2006. 320 с.
11. *Пятунина И. Л.* Рабочая программа кружка “Английский театр” 2014 г. URL: <https://www.prodlenka.org/metodicheskie-razrabotki/64295-rabochaja-programma-kruzhka-anglijskij-teatr>
12. *Танделова З. А.* Театральный кружок английского языка. Рабочая программа. URL: <https://nsportal.ru/shkola/vneklassnaya-rabota/library/2015/02/13/teatralnyy-kruzhok-angliyskogo-yazyka>
13. *Феклистов И.* Пособие по образованию в области прав человека с участием молодежи. London: Council of Europe, 2002. 478 с.
14. *Bolton Gavin.* A Brief History of Classroom Drama: British and Other English-speaking Influences. In: Schewe & Shaw, 1993, P. 25–42.
15. *Hymes D. H.* Sociolinguistics // Selected Readings. Harmondsworth Penguin Education, 1972. P. 269–293.
16. *Coggin Philip A.* Drama and Education. An Historical Survey from Ancient Greece to the Present Day. London: Thames and Hudson, 1956. 327 p.
17. *Schewe M.* Taking stock and looking ahead: Drama pedagogy as a gateway to a performative teaching and learning culture // Scenario: Journal for Drama and Theatre in Foreign and Second Language Education. 7 (1), 2013, P. 5–27
18. Slade, Peter Child Play. It's importance for human development. London, 1995. 344 p.

БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ И БИБЛИОГРАФОВЕДЕНИЕ

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ БИБЛИОТЕЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ИМИДЖА И БРЕНДА

УДК 02:659.4

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-142-153>

Неонила Альфредовна ТУРАНИНА,

доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой библиотечно-информационной деятельности,
Белгородский государственный институт искусств и культуры,
Белгород, Российская Федерация,
e-mail: ldb@bgiik.ru

Полина Сергеевна ПРАСОЛОВА,

старший преподаватель,
Воронежский экономико-правовой институт,
Старый Оскол, Российская Федерация,
e-mail: Lina126@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена исследованию современных тенденций индивидуализации в контексте формирования имиджа и бренда библиотек. Подчеркивается важность индивидуализации библиотек как части современной внутренней и внешней маркетинговой политики. Определяется понятие «индивидуализации» в библиотечно-информационной деятельности и рассматриваются средства индивидуализации как отражение уникальности библиотеки. В статье также рассматривается использование знаков обслуживания и товарных знаков для индивидуализации услуг и издательской продукции библиотек, отмечается рост регистрации знаков обслуживания библиотеками. Авторы статьи рассматривают знак обслуживания не только как идентификатор организации, но как мощный инструмент активного социального маркетинга и формирования репутационного капитала, способствующего укреплению имиджа библиотеки и формированию бренда.

Ключевые слова: брендинг, имидж, индивидуализация деятельности, товарный знак, знак обслуживания, библиотечно-информационное обслуживание.

Для цитирования: Туралина Н. А., Прасолова П. С. Индивидуализация библиотечной деятельности в контексте формирования имиджа и бренда // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 142–153. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-142-153>

INDIVIDUALIZATION OF LIBRARY ACTIVITIES IN THE CONTEXT OF IMAGE AND BRAND FORMATION

Neonila A. Turanina,

DSc in Philology, Professor,
Head of the Department of Library and Information Activities,
Belgorod State Institute of Arts and Culture,
Belgorod, Russian Federation,
e-mail: idb@bgiik.ru

Polina S. Prasolova,

Lecturer, Voronezh Economic and Law Institute,
Stary Oskol, Russian Federation,
e-mail: Lina126@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the study of modern trends in individualization in the context of shaping the image and brand of libraries. The importance of individualization of libraries as part of modern internal and external marketing policy is emphasized. The concept of "individualization" in library and information activities is defined, and the means of individualization are considered as a reflection of the uniqueness of the library. The article also examines the use of service marks and trademarks for the individualization of services and publishing products of libraries, notes the growth of registration of service marks by libraries. The authors of the article consider the service mark not only as an identifier of the organization, but also as a powerful tool of active social marketing and the formation of reputational capital, contributing to the strengthening of the library's image and brand formation.

Keywords: branding, image, individualization activity, trademark, service mark, library and information services.

For citation: Turanina N. A., Prasolova P. S. Individualization of Library Activities in the Context of Image and Brand Formation. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 142–153. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-142-153>

В современную эпоху оптимизации стремление создания библиотекой собственного неповторимого образа обретает форму всесторонней политики индивидуализации, реализуемой посредством внутреннего и внешнего библиотечного маркетинга, что позволяет библиотеке не только подчеркнуть свою уникальность в информационном пространстве, эффективно взаимодействовать с целевой аудиторией, но и поддерживать собственный имидж и развивать бренд. Данные обстоятельства определяют необходимость комплексного подхода к формированию узнаваемого образа, который транслирует ценности библиотеки и привлекает внимание пользователей ее услуг. Термин «индивидуализация» разнообразен и связан с приданием особенностей и развитием уникальных характеристик. В толковом словаре русского языка термин «индивидуализировать» означает сделать индивидуальным [9] или придать характерные, индивидуальные черты или признаки [5].

В результате исследования понятия и сущности индивидуализации (ее основных функций) представляется возможным определить индивидуализацию в сфере библиотечно-информационной деятельности как сред-

ство идентификации библиотечной организации и ее услуг, позволяющих не только идентифицировать библиотеку, но и увеличить лояльность ее пользователей.

Основными направлениями индивидуализации в рассматриваемой сфере являются:

- разработка библиотекой уникальных продуктов и сервисов в использовании инновационных технологий (например, организация тематических встреч, виртуальных сообществ, мастер-классов создают условия предоставления пользователям персонализированных услуг);
- развитие уровня сервиса библиотечных услуг с целью повышения удовлетворенности пользователей (удобство навигации, профессионализм сотрудников, индивидуальные рекомендации литературы);
- привлечение внимания целевой аудитории посредством использования разнообразных маркетинговых инструментов, расширяющих круг постоянных пользователей (социальные сети, реклама, участие в конференциях и выставках, социальных проектах);
- создание брендового стиля библиотеки, включающего разработку логотипа, цветового решения, графического оформления, регистрацию знака обслуживания, ассоциирующихся исключительно с конкретной библиотекой, выделяя ее среди множества других и способствуя укреплению позиций на рынке информационно-культурных услуг.

Таким образом, индивидуализация библиотечной деятельности представляет собой сложный многоуровневый процесс, целью которого является достижение устойчивого конкурентного преимущества и повышение лояльности пользователей.

Индивидуализация – как особый процесс – реализуется посредством использования комплексного подхода, предполагающего глубокое изучение потребностей и интересов целевой аудитории. Важным элементом индивидуализации является создание не только гибкой системы обслуживания, но и формирование библиотечного пространства и уникального образа в сознании пользователей, что требует учета как материальных, так и нематериальных аспектов деятельности библиотеки. Индивидуальные атрибуты библиотечной организации – в виде как социальных, так и материальных артефактов – выступают носителями ее репутации и являются продуктами интеллектуальной деятельности, в качестве которой в поле проблематики исследования можно рассматривать не только непосредственное создание новых объектов, но и организацию сбора, хранения, использования, получения вторичной информации и так далее.

Индивидуальный образ библиотеки, который достигается посредством индивидуализации, тесно связан с ее имиджем. Понятие «имидж» в настоящий период времени имеет множество определений, которые также обусловлены и разнообразными практическими подходами.

Рассмотрим те точки зрения, в которых, на наш взгляд, полно и точно раскрывается понятие имиджа.

Так, большинство зарубежных ученых и часть отечественных определяют имидж как стереотип, составляющую часть образа, облик, символ, знак [12, с. 175].

Г. М. Кормишина отмечает, что имидж представляется как определенная ценность, от наличия которой зависит успешность деятельности социальных субъектов. Это целенаправленно создаваемый с помощью имиджевых коммуникаций образ с целью формирования в массовом сознании определённого отношения к объекту, которое носит прежде всего оценочный характер [7, с. 21].

О. А. Калегина характеризует имидж библиотеки как представление общественности о библиотечной организации, способный изменяться согласно предпочтениям целевой аудитории [6].

Уникальный образ библиотеки, достигаемый при помощи индивидуализации ее деятельности, формирует основу для имиджа и способствует привлечению читателей и расширению круга партнеров и спонсоров. Несмотря на то, что понятие «индивидуализация деятельности» сравнительно недавно вошло в теоретический дискурс библиотекосведения, изучение исторического опыта библиотечного дела свидетельствует о том, что стремление к самоидентификации и формированию уникального образа было свойственно библиотекам с самых ранних этапов их существования.

Первоначально определяющим фактором индивидуальности библиотеки являлся внешний облик, формирующий первое впечатление и отражающий ее уникальный характер. Исторически сложившийся архитектурный образ библиотек оказывал значительное влияние на то, как она воспринималась обществом и как формировался ее уникальный стиль. Архитектура служила не только функциональной цели, но и являлась важным элементом самоидентификации библиотеки в культурном и историческом контексте. Л. З. Амлинский утверждал, что уже в древних государствах, таких как Египет, Македония, Пергам, Древний Рим, были осуществлены индивидуальные концепции строительства, планировки и оборудования библиотечных зданий. Например, знаменитая Александрийская библиотека или Дом мудрости (библиотека) в древнеегипетском Эдфу [1, с. 68].

При этом владельцы частных библиотек старались создать уникальные хранилища, отличные от других. Например, в коллекцию библиотеки Эскориала, созданную испанским королем Филиппом II (1565), наряду с художественными книгами античности и философскими трудами, книгами религиозного содержания входили глобусы, карты, а также астрономические приборы того времени, что соответствовало эпохе великих географических открытий [3].

Ярким примером в истории отечественного библиотечного дела, демонстрирующим процесс создания библиотеки как уникального собрания

с неповторимыми экспонатами и документами, в том числе с изданиями, появившимися на заре книгопечатания, служит книжная коллекция графа Румянцева, ставшая основой формирования Библиотеки Румянцевского собрания, а в впоследствии – Государственной библиотеки имени В. И. Ленина, (в настоящем времени – современной Российской государственной библиотеки) в качестве одной из Национальных библиотек мира.

Привлечение выдающихся архитекторов и художников различных периодов к проектированию библиотечных пространств, в числе которых можно назвать целый ряд выдающихся имен – Микеланджело Буонаротти, Тициан, Тинторетто, Джорджо Вазари, Карл Людвиг Энгель, Ян ван Эйк и другие, – сыграло важную роль в формировании уникального образа библиотек [2, с. 213]. Благодаря мастерству и творческому видению, библиотеки приобретали неповторимый облик, отражающий дух времени и культурные особенности эпохи. Их профессионализм в архитектурном дизайне и художественном оформлении позволял создавать не просто функциональные хранилища книг, а настоящие произведения искусства, способные вдохновлять и привлекать посетителей.

Смена цивилизационных эпох непосредственно влияла на развитие библиотечного дела, и с постепенным увеличением числа библиотек, формированием определенной типологии проблема индивидуализации библиотеки как значимого социального института вышла далеко за рамки ее внешнего облика и состава книжного фонда. Постепенно внешний облик и особые архитектурные решения отдельных библиотек стали дополнять элементы визуальной идентификации – разнообразные знаки, прошедшие длительный путь развития.

Трансформация традиционной библиотеки в многофункциональный культурный центр неизбежно повлекла переосмысление их визуальной идентичности. Внешний индивидуальный облик библиотеки, исторически определявшийся преимущественно архитектурными особенностями здания, в настоящее время стал частью тщательно продуманного фирменного стиля, элементом имиджа, а в ряде случаев – и брендом территории, способствующим развитию региональных достопримечательностей и привлекающим инвестиции. Данные обстоятельства определяют необходимость комплексного подхода к формированию узнаваемого образа, который транслирует ценности библиотеки и привлекает внимание пользователей ее услуг.

В формировании имиджа одну из ключевых ролей играет фирменный стиль, выступающий воплощением ее уникальности, ценности, миссии и средством, способствующим искоренению социальных стереотипов и штампов [13]. Фундаментом современного фирменного стиля библиотеки, своеобразным средством индивидуализации является система визуальных символов, среди которых важное место в поле исследования отводится элементам внешней идентификации, предназначенных для создания уз-

наваемого и привлекательного образа в глазах целевой аудитории – логотипам, эмблемам, знакам обслуживания. Их использование в создании уникального образа библиотечной организации способствует выделению ее из множества других и определению принадлежности к ней всего, что действительно имеет к ней отношение: атрибуты деятельности библиотеки (издания, буклеты, каталоги, фирменные бланки, форма), пресса, медиа, реклама, сувенирная продукция, мероприятия и другое, а том числе – решение задачи визуальной корпоративной идентичности. Визуальные символы призваны воплощать самоопределение и философию библиотеки, являясь одним из инструментов ее продвижения в социокультурной среде.

Применение системы визуальных знаковых обозначений – средств индивидуализации, играют значимую роль в современном обществе в связи с возможностью их применения практически в каждой сфере общественных отношений. Термин «средства индивидуализации» относительно недавно стал употребляться в теории библиотекосведения как своеобразное отражение уникальности, проявляющейся в обозначениях, несущих в себе неповторимые черты. Данные средства, являясь элементами фирменного стиля, охватывают широкий спектр компонентов, начиная от логотипа и цветовой палитры, заканчивая типографикой и слоганом. Легко узнаваемые и запоминающиеся знаковые обозначения выступают в роли центрального элемента, служащего визуальным воплощением идентичности библиотеки и ее бренда. В настоящее время комплекс рассматриваемых средств приобретает ключевое значение в информационно-библиотечной сфере, что обуславливает необходимость его переосмысления и требует учета как исторического опыта развития библиотечного дела, так и современных подходов.

Наличие фирменного стиля является основой индивидуализации и неотъемлемым элементом современной библиотеки, который в тандеме с высоким качеством оказываемых услуг участвует в формировании ее имиджа, а с течением времени – в благоприятной репутации с возможностью трансформации в бренд. Понятие «бренд» вошло в практику библиотекосведения несколько позднее, что обусловлено этапами развития информационного рынка. Большинство зарубежных исследователей брендинга рассматривают его в качестве значимого нематериального актива, способного обеспечить обладателю особые конкурентные преимущества.

Последовательно формируемый имидж через репутацию в конечном итоге развивается в бренд, то есть высшей степени достигнутой известности и лояльности [10, с. 656].

Определяя роль и место средств индивидуализации в стратегии развития библиотечной организации, важно комплексно рассматривать маркетинговый и правовой подходы к определению их сущности.

Маркетинговая концепция отводит средствам индивидуализации роль инвестиций в будущее библиотеки как важного центра информации, об-

разования и культуры, элемента имиджа, участвующего в строительстве бренда, особого компонента коммуникации с пользователями библиотечных услуг, реализующего функции идентификации и увеличения лояльности (фирменный стиль, сувенирная продукция, реклама, униформа, эмблемы, логотипы, слоганы). Требуя значительных усилий и ресурсов, данный подход позволяет сделать библиотеку более востребованной и полезной для каждого пользователя.

С точки зрения правовой концепции средства индивидуализации представляют собой указанные в законе особые объекты интеллектуальной собственности, которые (в силу их охраны) предоставляют владельцам исключительное право использования – уникальные обозначения, индивидуализирующие деятельность физического, юридического лица или их услуги. К ним относятся: фирменное наименование, коммерческое обозначение, наименования мест происхождения товаров, географические указания, товарный знак (знак обслуживания) [4]. Основная цель средств индивидуализации в данном случае заключается в защите правообладателя от недобросовестного использования и защите потребителя от введения его в заблуждение. Важно отметить, что для правовой защиты уникальные обозначения должны регистрироваться в соответствии с законодательством.

Правовые средства индивидуализации в контексте библиотечно-информационной сферы остаются практически неисследованной областью, ожидающей глубокого и всестороннего изучения. Данное обстоятельство обусловлено, в частности, тем, что традиционно в фокусе внимания исследователей оказывались вопросы авторского права и смежных прав в контексте деятельности библиотек. Однако в современный период правовые средства индивидуализации приобретают особую значимость, являясь ключевым инструментом в формировании бренда и поддержании репутации библиотеки в динамичной информационной среде.

Рассмотрим возможность использования и особенности правовых средств индивидуализации применительно к библиотечно-информационной сфере. В соответствии со статьей 11 Федерального закона «О библиотечном деле» государственные и муниципальные библиотеки, а также централизованные библиотечные системы регистрируются в качестве юридического лица.

Коммерческих обозначений библиотечные организации не имеют. Во-первых, коммерческое обозначение служит инструментом индивидуализации предприятий, рассматриваемых как целостные имущественные комплексы. Во-вторых, ключевым видом деятельности, необходимой для использования коммерческого обозначения, является именно коммерческая деятельность, в то время как библиотеки, как было отмечено ранее, осуществляют деятельность некоммерческую. Однако выступать в роли обладателя права на коммерческое обозначение они могут при условии

осуществления разрешенной предпринимательской деятельности в соответствии с учредительными документами. Так, Федеральный закон о библиотечном деле, перечисляя виды библиотек, включает частные и коммерческие, что подтверждает возможность последних иметь соответствующие обозначения.

Библиотеки как некоммерческие организации не могут быть носителями фирменного наименования, однако большинство из них обладают обычным наименованием, которое не относится законом к категории средств индивидуализации с позиции права, поэтому не влечет возникновения исключительного права с возможностью использования любых способов его защиты. Однако важно отметить, что любое наименование выполняет индивидуализирующую функцию, которая призвана выделять библиотеку из множества подобных и идентифицировать ее, а также выступать в гражданском обороте от своего имени.

Деятельность по имяобразованию (нейминг), как важный инструмент позиционирования библиотеки в социуме и формирования ее имиджа, получила активное развитие в XXI веке в связи с трансформацией библиотечных организаций в многофункциональные центры информации, культуры и образования. Множество современных библиотек отражают в своих именах богатую палитру истории и культуры [8, с. 170].

Географическое указание и наименование места происхождения товаров (услуг) в качестве средств индивидуализации библиотеки также не применимы, поскольку необходимы такие свойства услуг, которые они приобретают в силу природных условий или человеческого фактора.

Индивидуализация услуг в библиотечно-информационной деятельности зачастую достигается путем использования такого средства индивидуализации, как знак обслуживания, а говоря об индивидуализации издательской продукции библиотеки – товарный знак. Термины «товарный знак» и «знак обслуживания» идентичны, однако различаются по сферам применения: товарный знак применим для индивидуализации товаров, а знак обслуживания – для оказываемых услуг и выполняемых работ. Исходя из этого, в сфере библиотечной деятельности приемлемо использование термина «знак обслуживания» [10, с. 657].

В соответствии со ст. 1477 Гражданского кодекса Российской Федерации «знак обслуживания – это обозначение, служащее для индивидуализации выполняемых работ или оказываемых услуг».

В сфере библиотечного дела знак обслуживания выполняет важнейшую функцию, заключающуюся не столько в привлечении внимания к себе, сколько в привлечении интереса к обозначаемому объекту – услугам, предоставляемым библиотекой. Использование библиотеками знака обслуживания в совокупности с другими компонентами является значимой составляющей идентификации ее деятельности.

Проведенное исследование практики применения библиотеками средств индивидуализации позволило установить, что Библиотека Российской академии наук, Белгородская государственная универсальная научная библиотека, Государственная публичная научно-техническая библиотека России, Российская национальная библиотека, Российская государственная библиотека и многие другие осуществили регистрацию товарного знака, ставшего значимой визуальной составляющей имиджа, который используется на официальных веб-сайтах и в социальных сетях, в печатных материалах, на зданиях и в интерьерах, в сувенирной продукции, в рамках маркетинговых кампаний приуроченных к различным событиям и мероприятиям, проводимым библиотеками.

Положительная динамика регистрации знаков обслуживания библиотеками свидетельствует о возрастающей роли интеллектуальной собственности и брендинга в сфере культуры, зрелости и профессионализма библиотечных организаций, об их стремлении к инновациям и развитию. Знак обслуживания выступает не только в роли средства идентификации, но и является инструментом формирования узнаваемого визуального облика, продвижения библиотеки, позволяющим укрепить свой имидж на рынке информационных услуг, привлечь спонсоров и партнеров для реализации разнообразных проектов.

Знак обслуживания играет значимую роль в функционировании и развитии современных библиотек, выполняя ряд функций:

- идентификация, позволяющая отличать библиотеку среди большого числа аналогичных учреждений, особенно если речь идет о региональных учреждениях или сетях филиалов;
- укрепление имиджа и репутации библиотеки, где знак обслуживания становится частью стиля, придавая индивидуальность и поддерживая общую концепцию восприятия;
- защита интеллектуальной собственности, предполагающая защиту права библиотеки на его исключительное использование в силу официальной регистрации;
- маркетинг и продвижение, так как разработанный знак в последующем становится неотъемлемым элементом рекламной кампании библиотеки; его использование на визитках, буклетах, веб-сайтах, сувенирной продукции и других рекламных материалах делает библиотеку визуально привлекательной и легко узнаваемой;
- повышение инвестиционной привлекательности: инвесторы охотнее вкладывают средства в проекты, защищенные юридически и обладающие сильной идентификацией.

В эпоху цифровых технологий и распространения информации зарегистрированный знак обслуживания обеспечивает правовую защиту библиотеки от несанкционированного использования ее символики и подделок. Не допускается:

- 1) использование зарегистрированной библиотечной символики в качестве знака обслуживания без разрешения: например, использование знака брендовой библиотеки на продукции или веб-сайте при продаже учебных материалов сторонней организации с целью получения большей прибыли; создание веб-сайтов, имитирующих официальный сайт библиотеки, с целью сбора личных данных пользователей или распространения вредоносного программного обеспечения;
- 2) использование знака обслуживания библиотеки для товаров или услуг, не связанных с библиотечной деятельностью, например, производство сувенирной продукции с символикой библиотеки без ее разрешения; использование знака в рекламе сторонней организацией с целью создать впечатление надежности и доверия к своему бренду;
- 3) регистрация доменного имени, похожего на знак обслуживания библиотеки, с целью его последующей перепродажи библиотеке за высокую цену (киберсквоттинг) или создание веб-сайтов с похожим доменным именем, использующих знак обслуживания библиотеки для привлечения трафика и получения дохода от рекламы.

Во всех указанных случаях, закон предоставляет библиотеке, как владельцу зарегистрированного знака обслуживания, возможность предпринимать меры для защиты своих исключительных прав на зарегистрированный знак обслуживания. Например, направление письменных претензий нарушителю с требованием прекратить незаконное использование знака обслуживания библиотеки; подача искового заявления в суд с требованием о запрете незаконного использования знака и возмещении убытков; обращение с жалобой на незаконную регистрацию доменных имен или знаков обслуживания библиотеки.

Таким образом, анализируя цели маркетингового и правового подхода к индивидуализации важно отметить их тесную взаимосвязь: нередко маркетинговые средства трансформируются в правовые. В настоящее время складывается тенденция регистрации визуальных символов библиотеки в качестве знака обслуживания, что свидетельствует о возрастании понимания значимости использования рассматриваемого средства индивидуализации в контексте формирования имиджа и бренда современных библиотек.

Данный вывод подтверждает анализ деятельности библиотек, которые не только регистрировали свои логотипы, но и осуществляли продление регистрации по истечении десяти лет использования в соответствии с действующим законодательством. Создание и использование библиотекой средств индивидуализации требует комплексного подхода, учитывающего как юридические, так и маркетинговые аспекты, что позволяет не только эффективно строить сильный и узнаваемый бренд, но и защищать свои права.

С развитием информационных технологий визуальная составляющая и оригинальное наименование становятся ключевыми элементами привле-

чения внимания пользователей информационно-библиотечных услуг, что обуславливает необходимость в юридически обоснованном применении инструментов, направленных на индивидуализацию. Регистрация и активное использование знака обслуживания является стратегически важным шагом для библиотек, стремящихся к укреплению своего положения и расширению своей деятельности.

Следует подчеркнуть, что институт средств индивидуализации представляет собой один из ключевых инструментов эмоционального воздействия на пользователей библиотечных услуг, поскольку обладает потенциалом индивидуализировать библиотеку как учреждение и предлагаемые ею услуги, выделяя их среди множества других, способствует поддержанию уникального и привлекательного имиджа, формированию бренда библиотеки, обеспечивая в ряде случаев правовую защиту от несанкционированного использования библиотечной символики.

Список литературы

1. *Амлинский Л. З.* Научные библиотеки информационного общества: организация и технология. Санкт-Петербург: Профессия, 2008. 200 с.
2. *Балкова И. В.* История библиотечного дела: курс. Москва: Пашков дом, 2013. 415 с.
3. Библиотека Эскориала. URL: <https://propereplet.ru/biblioteka-eskoriala/>
4. Гражданский кодекс Российской Федерации. Часть четвертая (принят Государственной 24 ноября 2006 года: одобрен Советом Федерации 8 декабря 2006 года) // Собрание законодательства Российской Федерации. 2006. № 52, Ч. 1. Ст. 5496. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_64629/
5. *Ефремова Т. Ф.* Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. Т. 2., Москва, 2000. 1084 с.
6. *Калегина О. А.* Имидж библиотеки в условиях интеграции в мировое пространство: материалы Международного форума библиотечных идей, Казань: Министерство культуры Республики Татарстан, Казанский государственный университет культуры и искусств. 2008. С. 228–231.
7. *Кормишина Г. М.* Имиджевые коммуникации современной библиотеки: организационно-деятельностный подход: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. Казань, 2011. 42 с.
8. *Машкара А. Д.* Нейминг в библиотеках нового поколения // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 6 (113). С. 168–179.
9. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. Российская академия наук. 4-е издание, дополненное. Москва: Азбуковник, 1999. 944 с.
10. *Прасолова П. С.* Бренд и знак обслуживания библиотеки: общее и особенное // Библиотекосведение. 2021. № 70 (6). С. 655–665.

11. *Прасолова П. С.* Знак обслуживания в издательской деятельности библиотек // Библиография и книговедение. 2023. С. 110–119.
12. *Туралина Н. А.* Имидж современной библиотечной организации: теоретический аспект проблемы // Румянцевские чтения – 2019: материалы Международной научно-практической конференции (23–24 апреля 2019 г.). Министерство культуры Российской Федерации, Российская государственная библиотека, Библиотечная ассамблея Евразии. Москва: Пашков дом, 2019. Ч. 3. С. 175–179.
13. *Туралина Н. А.* Фирменный стиль как инструмент формирования имиджа современной организации // Культура: управление, экономика, право. № 3. 2022. С. 36–40.

АНАЛИЗ ВОВЛЕЧЕННОСТИ СТУДЕНТОВ В ЦИФРОВУЮ СРЕДУ КАК АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ ИХ ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 378.14

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-154-167>

Дмитрий Викторович ПЕРШИН,

аспирант кафедры журналистики
и интегрированных коммуникаций,
Вятский государственный университет,
Киров, Российская Федерация,
e-mail: torosofmyr@gmail.com

Людмила Александровна МОСУНОВА,

доктор психологических наук, доцент,
профессор кафедры журналистики
и интегрированных коммуникаций,
Вятский государственный университет,
Киров, Российская Федерация,
e-mail: lmosunova@hotmail.com

Аннотация. Авторы рассматривают вовлеченность студентов в цифровую среду как важный фактор, влияющий на их информационную культуру. Исследование основано на данных онлайн-анкетирования 128 студентов Кировского многопрофильного техникума с целью выявления их предпочтений в использовании приложений. Анализ показал, что сегодня наиболее популярны среди студентов мессенджер Телеграм и социальная сеть ВКонтакте, а также платформы с видеоконтентом YouTube и TikTok. Обнаружился факт, что студенты практически не обращаются к авторитетным источникам информации, предпочитая развлекательный и локальный контент. Специальное внимание в статье уделено проблеме распространения фейковых аккаунтов, которыми пользуется значительная часть опрошенных. Авторы предполагают, что их использование может иметь негативные последствия, так как здесь допустимы дезинформация и манипуляции. Делается вывод о формировании информационной культуры молодежи как о построении фундамента безопасного и осознанного существования в цифровой среде. Предлагаются конкретные шаги в направлении развития критического мышления и медиаграмотности.

Ключевые слова: информационная культура, цифровая среда, вовлеченность студентов в цифровую среду, источники информации, социальные сети, мессенджеры, фейковые аккаунты, дезинформация, манипуляции.

Для цитирования: Першин Д. В., Мосунова Л. А. Анализ вовлеченности студентов в цифровую среду как аспект изучения их информационной культуры // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 154–167. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-154-167>

ANALYSIS OF STUDENTS' INVOLVEMENT IN THE DIGITAL ENVIRONMENT AS AN ASPECT OF STUDYING THEIR INFORMATION CULTURE

Dmitry V. Pershin,

Postgraduate Student at the Department
of Journalism and Integrated Communications,
Vyatka State University,
Kirov, Russian Federation,
e-mail: torosofmyr@gmail.com

Lyudmila A. Mosunova,

DSc in Psychology, Associate Professor,
Professor at the Department of Journalism
and Integrated Communications,
Vyatka State University
Kirov, Russian Federation,
e-mail: lmosunova@hotmail.com

Abstract. The authors consider the involvement of students in the digital environment as an important factor influencing their information culture. The study is based on data from an online survey of 128 students at the Kirov Multidisciplinary College to identify their preferences in using applications. The analysis showed that Telegram messenger and VKontakte social network, as well as YouTube and TikTok video content platforms, are the most popular among students today. It turned out that students practically do not turn to reputable sources of information, preferring entertaining and local content. The article pays special attention to the problem of the spread of fake accounts, which are used by a significant part of the respondents. The authors suggest that their use may have negative consequences, as misinformation and manipulation are allowed here. The conclusion is made about the formation of the information culture of youth as a foundation for a safe and conscious existence in the digital environment. Concrete steps are proposed towards the development of critical thinking and media literacy.

Keywords: information culture, digital environment, students' involvement in the digital environment, information sources, social networks, messengers, fake accounts, disinformation, manipulation.

For citation: Pershin D. V., Mosunova L. A. Analysis of Students' Involvement in the Digital Environment as an Aspect of Studying their Information Culture. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 154–167. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-154-167>

Вовлеченность студентов в цифровую среду стала неотъемлемой частью их повседневной жизни. Молодые люди, как «наиболее восприимчивая и отзывчивая к любым инновациям социальная группа» [5], активно используют социальные сети, мессенджеры и медиаплатформы. Вместе с тем, отмечают исследователи, именно молодёжь «в значительной степени рискует быть подверженной ценностно-мировоззренческим переориентациям, попав под воздействие недостоверной информации» [1]. Поэтому современному студенту важно уметь не только находить информацию, но и критически ее анализировать и оценивать. Это умение – важнейший компонент информационной культуры.

Несмотря на то, что представление об информационной культуре начало формироваться еще в 70-х годах прошлого века, когда стали разрабатываться интересные и новаторские концепции, с развитием информационных технологий интерес к этой теме неуклонно возрастает. Наличие фундаментальных исследований в области информационной культуры не исключает необходимости её дальнейшего изучения в современном социально-культурном контексте. Так, Н. И. Гендина подчеркивает необходимость постоянного развития и самосовершенствования в рамках концепции формирования информационной культуры личности, что подтверждает неизменную актуальность данной проблемы [3; 4]. И. Г. Моргенштерн справедливо указывает на то, что «информационные ресурсы общества растут, а их потребление часто остается на невысоком уровне», вследствие чего «необходимо искать новые средства и методы информационного просвещения» [9]. О значимости фактора новых информационных технологий для информационной культуры говорит Н. В. Крук: «В условиях информатизации современного общества особую актуальность приобретает формирование информационной культуры личности, перед которой открываются широкие перспективы эффективного использования накопленных человечеством информационных ресурсов» [5].

Вместе с тем появление новых информационных технологий порождает новые угрозы. Это не только киберпреступность, дезинформация, манипуляции в информационном пространстве, но и снижение уровня критического мышления и способности к творческому воображению, к целостному восприятию мира. Так, о рисках цифровизации образования пишет Л. А. Мосунова [10]; о рисках разрушения национальных ценностей и древних традиций говорит I. Siddikov, отмечая внешние угрозы, порождаемые информационными технологиями [23]. Эти вызовы требуют новых подходов к формированию информационной культуры молодого поколения. Ученые ищут способы преодоления фрагментарности восприятия окружающего мира [11]; исследуют пути и средства формирования информационной культуры учащихся в системе электронного образования [21]; изучают электронные образовательные ресурсы как фактор развития информационной культуры нового поколения [12].

Схожие идеи выдвигают зарубежные авторы. М. Л. Барбоза и Р. Р. Барбоза обоснованно утверждают, что влияние новых технологий существенно затрагивает поведение человека в обществе [19]. Влияние охватывает все сферы человеческой жизни – частную, образовательную, профессиональную, общественную; в каждой из них можно наблюдать изменения в поведении человека, возникающие в результате доминирующей роли информации [20]. А. Д. Самбо с соавторами утверждает, что информационное поведение (поиск и использование информации в целях удовлетворения

информационной потребности) сегодня является основным для человеческого капитала [22]. А. Акинеми и другие доказывают, что информационная культура положительно связана с организационной практикой и успешной деятельностью бизнеса; следовательно, планирование информационной культуры имеет решающее значение [18].

Общим для всех точек зрения является мысль о том, что информационная культура человека включает ряд существенных признаков, среди которых не только способность искать и получать информацию с помощью современных ресурсов, но и критически оценивать источники, отделять факты от мнений и анализировать информацию с разных точек зрения. Это ключевой элемент информационной культуры, который помогает не просто находить информацию, но делать из нее правильные выводы, осмысленно её использовать [6]. Поэтому как отечественные, так и зарубежные авторы рассматривают информационную культуру в качестве важнейшего фактора современного общества, требующего осознанного управления [15].

Управление формированием информационной культуры невозможно без учёта вовлеченности студентов в цифровую среду. Понимание того, какие приложения в цифровом пространстве наиболее популярны среди молодёжи, необходимо для более эффективного педагогического подхода к формированию информационной культуры молодого поколения. Анализ вовлеченности в цифровую среду позволяет выявить текущий уровень информационной культуры обучающихся и определить систему работы по ее формированию.

Необходимость изучения этой проблемы обусловлена в первую очередь тем, что молодежь, в отличие от других возрастных групп, наиболее подвержена воздействию недостоверной информации. В современном мире информация, в том числе ложная, возникает и распространяется стремительно. Фейки достаточно просты в своем производстве, что делает их массовым инструментом манипуляции. Согласно данным аналитики АНО «Диалог Регионы», с начала 2023 года в интернете было зафиксировано 3 тысячи уникальных недостоверных сообщений, которые распространились 8 миллионов раз. Наибольшее количество фейковых сообщений наблюдается в социальных сетях «ВКонтакте», «Одноклассники» и «Телеграм» [1]. Кроме того, важно учитывать тот факт, что ряд социальных сетей принадлежит запрещенным в Российской Федерации организациям. Так, например, признана экстремистской Meta – организация, которая владеет Instagram (Инстаграм) и Facebook (Фейсбук). Поэтому Instagram и Facebook запрещены в Российской Федерации, а обращение к ним обязано сопровождаться припиской «принадлежит Meta, запрещенной на территории РФ организацией». Также были заблокированы Роскомнадзором мессенджер Discord (Дискорд) и видеохостинг YouTube (Ютуб), но в их отношении пометка с запретами в новостях не используется. Рост числа фейковых

и экстремистских сообщений, их активное распространение в цифровой среде напрямую влияют на мировоззрение и ценности молодёжи. Это создаёт необходимость исследования цифровой среды для понимания того, как молодёжь взаимодействует с цифровым пространством. Полученные данные станут важным шагом для снижения рисков, связанных с ложной и вредоносной информацией.

Таким образом, авторов статьи интересовала цифровая среда, в которую входят социальные сети, мессенджеры, видеохостинги, блоги-платформы и так далее и вовлеченность в нее студентов техникума. Тем самым целью исследования стал анализ особенностей вовлеченности студентов в цифровую среду. Важно было получить данные, связанные с установлением популярных приложений, изучением интереса к их содержанию, с отношением к фейковым аккаунтам. Авторы намеревались получить ответы на ряд вопросов, а именно: каковы предпочтения студентов в цифровой среде? Каково содержание приложений, наиболее популярных среди студентов? Как относятся студенты к фейковым аккаунтам? Какие в итоге обнаруживаются риски вовлеченности студентов в цифровую среду?

Исходным материалом исследования стали содержание и структура понятий *социальная сеть, мессенджер, видеохостинг, блог-платформа*. Несмотря на то, что в научной среде эти понятия имеют множество различий, мы остановились на определениях, данных в Большой Российской энциклопедии, уточнив и конкретизировав их.

В первую очередь мы обратились к базовому понятию цифровой среды – *социальные сети*, определив его как совокупность множественных устойчивых однородных связей в обществе, выделяемых из разносторонних отношений между акторами (индивидами, группами, организациями, другими общностями), выступающими в качестве узлов [16]. Неотъемлемым сателлитом социальных сетей являются *мессенджеры* – программы или приложения для мгновенного обмена сообщениями, а также изображениями, видео- и аудиозаписями с помощью интернет-соединения [8]. Если социальные сети ориентированы на публичный обмен информацией и создание контента, то мессенджеры направлены на приватное общение. Несмотря на это, в большей части функционал у социальных сетей и у мессенджеров сходный.

В исследовании цифровой среды, в которую активно вовлечено молодое поколение, нельзя было обойти вниманием понятие хостинга – услуги по предоставлению вычислительных мощностей для физического размещения информации на сервере, который находится на территории провайдера и постоянно подключён к сети (обычно Интернет). Хостингом также называется услуга коллокации – размещение оборудования клиента (собственного сервера) на территории провайдера с обеспечением подключения его к каналам связи с высокой пропускной способностью [17]. В связи с этим важно

подчеркнуть, что в цифровой среде наибольшей популярностью пользуется такая разновидность хостинга, как *видеохостинги*, которые позволяют размещать видеоматериалы. Именно видеохостинги во многом способствуют визуализации культуры в информационном обществе.

С понятием видеохостинга связано еще одно ключевое понятие исследования – *блог-платформа*, пересекающееся с первым в ряде функций. Видеохостинги и блог-платформы, в отличие от социальных сетей и мессенджеров, направлены на создание и просмотр различного контента и не подразумевают общения, как в социальных сетях или мессенджерах. Авторы статьи провели разграничение указанных понятий, что позволяет избежать терминологической путаницы при отнесении тех или иных функций к конкретному типу платформ. Отметим, что в Большой Российской энциклопедии отсутствует определение собственно блог-платформы. В связи с этим авторы сконструировали определение на основе анализа составляющих его частей сложного слова, объединив понятия «блог» и «платформа» с учетом их функциональных и структурных особенностей в цифровой среде. Платформа в медиа – это технологическая, экономическая и социальная инфраструктура, облегчающая взаимодействие включенных в нее людей и за счет сетевого эффекта, повышающая выгоду от ее использования с ростом количества пользователей внутри этой инфраструктуры [14]. Коротко говоря, платформа – это коммунальный сервис, предоставляющий пользователю вести блог, дневник. В свою очередь блог – это интернет-дневник, отдельная страница, аккаунт в социальной сети или раздел на сайте, где новые материалы публикуются последовательно и располагаются в хронологическом порядке [2]. Соответственно, блог-платформа – это социальная инфраструктура, которая предоставляет возможность создания и ведения блога.

Для получения данных использовалось формализованное онлайн-анкетирование, проведенное с помощью платформы онлайн опросов, тестов и форм Яндекс.Формы. Подробно способ автоматического извлечения информации (читательских оценок) из социальной сети ВКонтакте описан в предыдущей работе [13]. Было опрошено 128 студентов, учащихся 1, 2 и 3 курсов КОГПОБУ «Кировский многопрофильный техникум» (КМПТ).

В опросе исследовались: социальные сети – ВКонтакте, Одноклассники, TikTok, Instagram* (принадлежит Meta, запрещенной в РФ организации), Snapchat, а также мессенджеры – Телеграм, Viber, Whatsapp, Discord, видеохостинги – YouTube, Rutube, Twitch, блог-платформа – Яндекс.Дзен. Выбор был осуществлён с опорой на новейшие данные исследования А. Лысовой, посвящённого крупнейшим соцсетям в России в 2024 году [7]. Изучение связи студентов с этими платформами позволило получить актуальные данные о предпочтениях студентов в использовании онлайн-платформ, а также выявить степень их вовлеченности в цифровую среду.

Анализ результатов анкетирования показал, что 100% участников опроса, являющихся студентами Кировского многопрофильного техникума, используют социальные сети, что подчеркивает их значимость в повседневной жизни молодёжи. Согласно данным, полученным нами, обнаружено, что 88% студентов (7 из 8) пользуются социальной сетью ВКонтакте, которая является одной из первых и самых популярных социальных сетей в России и используется в общении, работе и учёбе [там же].

Обратная ситуация с социальной сетью Одноклассники: лишь 13% студентов (1 из 8) пользуется ею для общения. Можно допустить, что данная социальная сеть используется в основном людьми старшего возраста. В 2022 году возраст самой активной категории пользователей Одноклассников – 35–54 года [7]. Статистика по последующим годам не приводится, однако по доле внимания, уделяемого всем социальным сетям, Одноклассники занимают 4-е место в возрастной категории 35–54 года (у других возрастных категорий вовлечённость в данную социальную сеть ниже).

Примечательно, что почти три четверти (73%) студентов техникума используют TikTok. Особенностью данной социальной сети является специфический контент – короткие видеоролики (в меньшей степени фото). TikTok – социальная сеть, которая повлияла, как считают учёные, на формирование у молодого поколения так называемого клипового мышления (фрагментарность, быстрая смена внимания, поверхностность, визуальная ориентация). Несмотря на то, что TikTok ушёл с рынка Российской Федерации в марте 2022 года, студенты продолжают пользоваться данной социальной сетью (обычно с помощью мода).

Каждый четвертый студент техникума (26%) пользуется Инстаграмом – социальной сетью, которая принадлежит компании Meta, запрещенной в РФ организации. В отличие от предыдущих приложений, данная социальная сеть в связи с блокировкой в 2022 году потеряла популярность среди молодёжи.

Snapchat – мобильное приложение для обмена сообщениями с прикрепленными фото или видео. Данное приложение имеет функции и мессенджера, и социальной сети. В данной статье мы рассматриваем Snapchat как социальную сеть. Каждый пятый студент техникума (21%) использует приложение Snapchat, что весьма любопытно, так как в общей статистике это приложение значительно менее популярно, чем другие.

Помимо социальных сетей, важную роль в жизни студентов играют мессенджеры, которые обеспечивают более приватное и оперативное взаимодействие. Переходя к анализу данных по вовлечённости студентов в мессенджеры, важно отметить, что их функционал, в отличие от социальных сетей, ориентирован на быстрый обмен сообщениями, голосовыми и видеозвонками, что делает их незаменимыми для повседневного общения.

Практически все опрошенные студенты КМГТ (97%) используют мессенджер Телеграм. Можно сказать, что среди всех социальных сетей, платформ и мессенджеров Телеграм – самое популярное приложение, которые используют студенты.

Мессенджер Viber слабо распространён среди студентов техникума, лишь 11% студентов используют его. Более благоприятная ситуация с мессенджером Whatsapp, которым пользуются 39% студентов.

Discord – это мессенджер для обмена голосовыми, текстовыми и видео сообщениями; данное приложение популярно у геймеров, студентов и разработчиков ПО. Более трети всех студентов – 38% – зарегистрированы в Discord и пользуются им. Интересен тот факт, что Discord в октябре 2024 был заблокирован на территории РФ, но всё так же имеет достаточную популярность у студентов.

Помимо социальных сетей и мессенджеров, которые играют ключевую роль в коммуникации и обмене информацией, студенты активно используют различные видеохостинги и блог-платформы. Эти ресурсы, хотя и не могут быть однозначно отнесены к категории социальных сетей или мессенджеров, занимают важное место в виртуальной жизни студентов. Они служат источниками развлекательного, образовательного и информационного контента, а также предоставляют возможности для взаимодействия через комментарии, подписки и обсуждения.

Интерес представляют результаты вовлечённости студентов в платформы YouTube и Rutube. Несмотря на то, что в течение второго полугодия 2024 года YouTube подвергся замедлению и блокировке, 71% студентов продолжают использовать эту социальную сеть. Видеохостинг Rutube был создан в 2006 году как альтернатива зарубежному видеохостингу YouTube. Однако своё значение он приобрёл лишь в последние годы, получив значительный апгрейд. Это привело к тому, что каждый четвёртый студент техникума – 24% – использует Rutube.

Выявлено слабое обращение студентов к платформе Яндекс.Дзен, заинтересованы в ней лишь 12% студентов. Яндекс.Дзен представляет собой ленту рекомендаций с упором на текстовый и визуальный контент, которая адаптируется под интересы пользователя, в отличие от YouTube и Rutube, где основной упор делается на видеоконтент.

Twitch – видеостриминговый сервис, специализирующийся на тематике компьютерных игр, в том числе трансляциях геймплея и киберспортивных турниров. Более трети студентов техникума (35%) пользуются данным сервисом. Это объясняется большой популярностью видеоигр и киберспорта среди молодежи.

На рисунке 1 изображена общая степень вовлечённости студентов в приложения социальных сетей, мессенджеров и платформ. Очевидно, что самым популярным приложением среди испытуемых является Телеграм,

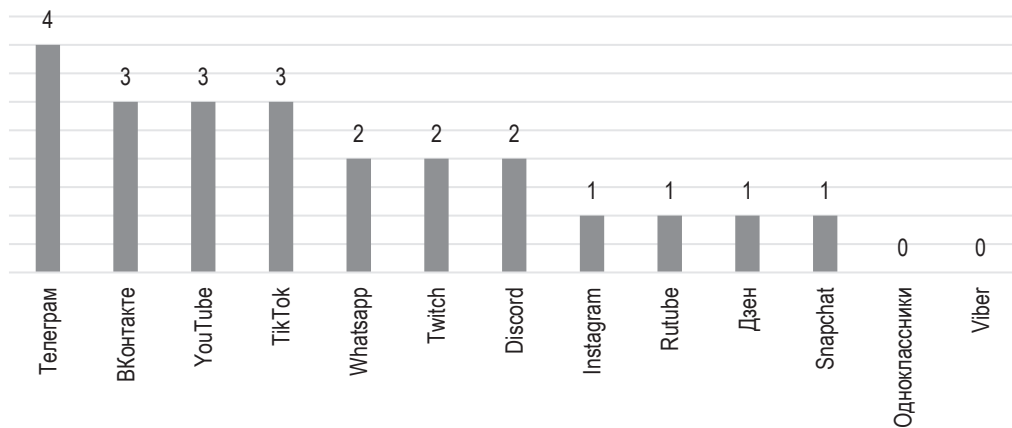


Рисунок 1. Степень вовлечённости студентов в социальные сети, мессенджеры, платформы (5 – максимальная вовлечённость, 0 – отсутствие вовлечённости)

далее по популярности идут ВКонтакте, YouTube и TikTok. Популярность данных приложений обусловлена рядом факторов, связанных с функциональностью, удобством и контентом, который эти платформы предлагают: многофункциональность, конфиденциальность, тренды, разнообразие контента и так далее.

Таким образом, среди студентов самыми популярными приложениями являются мессенджер Телеграм и социальная сеть ВКонтакте, которые используются для общения, обмена информацией и организации учебного процесса. Значительную роль играют платформы с видеоконтентом, такие как YouTube и TikTok, которые активно используются для развлечения и обучения. Приложения, предоставляющие в большинстве своём текстовый контент, такие как Яндекс.Дзен, менее популярны. Это может свидетельствовать о неготовности студентов к чтению и пониманию текстов, требующих определённых интеллектуально-волевых усилий. Менее популярными у молодых приложениями являются Одноклассники и Viber – их студенты практически не используют.

Завершая анализ результатов, важно уделить специальное внимание отношению испытуемых к симуляциям в виртуальной реальности. Вовлечённость студентов в цифровую среду породила такой неоднозначный феномен, как фейковые аккаунты, которые становятся всё более распространённым явлением в цифровом пространстве и представляют серьёзную угрозу для пользователей, особенно для молодёжи. Такие аккаунты создаются с различными целями: просто для анонимного общения, когда человек не хочет называть себя незнакомым людям, но также и для распространения ложной информации, мошенничества, манипуляции общественным мнением. Фейковые профили могут представлять собой

как полностью вымышленные личности, так и копии реальных людей, что затрудняет их идентификацию.

Исследование обнаружило тот факт, что испытуемые нередко используют фейковые аккаунты для различных целей, как положительных, так и отрицательных. Анализ показал, что каждый шестой студент техникума имеет в наличии фейковую страницу. На вопрос «зачем тебе нужна фейковая страница», студенты давали следующие комментарии: «запасной аккаунт на случай, если с основным что-то случится»; «стоит уже как 5 лет, и он не удален»; «просто так»; «чтобы роллы выигрывать», а также – «чтобы не отвечать людям» и «лень писать кому-то». Можно разделить студентов с фейковыми аккаунтами на три категории: первые – те, кто сделал такой аккаунт спонтанно, случайно; вторые – те, кто использует его в определённых целях для обхода правила платформ; и третьи – те, кому важна приватность.

Наличие фейковых аккаунтов у студентов мы объясняем их стремлением к анонимности в использовании цифровых платформ, будь то для решения практических задач, обеспечения приватности или просто из-за отсутствия внятной мотивации. С одной стороны, данная ситуация показывает, что молодежь умеет использовать цифровые инструменты для достижения своих целей, с другой – это может свидетельствовать о недостатке критического мышления и понимания этических норм в цифровой среде. Справедливости ради отметим, что лишь малая часть (7%) относится к фейкам положительно, две трети студентов относятся к данному явлению нейтрально, что говорит о восприятии фейков как неотъемлемой части цифровой жизни, и чуть меньше трети – негативно. Можно предположить, что большинство студентов осознают потенциальную угрозу со стороны фейков и относятся к ним с осторожностью. Информационная культура включает не только умение работать с информацией, но и осознание этических и безопасных практик в цифровой среде.

Для студентов, которые активно используют социальные сети и мессенджеры, важно уметь распознавать такие аккаунты, чтобы избежать потенциальных рисков, связанных с их использованием. Это диктует необходимость специальной работы для повышения осведомленности о рисках, связанных с использованием таких аккаунтов, а также – важность обучения студентов безопасному и ответственному поведению в цифровой среде. Такая задача напрямую связана с информационной культурой, которая подразумевает способность критически оценивать информацию, распознавать манипуляции и соблюдать нормы цифровой безопасности. Способность распознавать фейки относится к навыку критически анализировать информацию и, следовательно, формирует информационную культуру студентов.

Всё вышесказанное демонстрирует значительное влияние конкретных социальных сетей и мессенджеров на информационную культуру студентов, а также выявляет потенциальные угрозы, связанные с использованием не-

которых приложений. Если студенты проводят большую часть времени, используя определенные платформы, важно проводить с ними разъяснительную работу о правилах безопасного поведения в этих ресурсах. Нужно понимать, как студенты воспринимают и оценивают информацию, которую они получают через социальные сети, мессенджеры, видеохостинги и блог-платформы. В частности, интерес представляет вопрос о том, какие источники информации вызывают у них доверие и как они формируют свое отношение к контенту.

Подводя итоги статьи, подчеркнем главное: анализ предпочтений студентов в выборе сообществ, пабликов и каналов в социальных сетях и мессенджерах позволяет выделить тенденции, требующие дальнейшего изучения и осмысления.

Во-первых, около трети опрошенных студентов не смогли назвать конкретные источники информации, которые вызывают у них доверие, что свидетельствует о недостаточной осознанности в выборе контента и отсутствии намеренных предпочтений. Можно утверждать, что студенты не имеют четких ориентиров в цифровом пространстве и потому не уделяют внимания проверке достоверности информации.

Во-вторых, среди тех, кто указал предпочитаемые сообщества, наблюдается диффузный, но в целом однонаправленный спектр предпочтений. Большинство называют один или два источника, что говорит об узком круге доверенных ресурсов. Наиболее популярны сообщества по интересам, такие как юмористические паблики, мемы и развлекательный контент (например, «Рифмы и панчи»). Это говорит о том, что студенты активно потребляют легкий и развлекательный контент, который не требует глубокого анализа или критического осмысления. Популярны новостные паблики типа «Злой Кировчанин» и «Киров без цензуры», которые ориентированы на локальные новости и события, однако такие источники не всегда могут быть объективными и достоверными, что требует от студентов внимательного подхода к выбору новостных ресурсов.

В-третьих, еще одной категорией, которую выделили студенты, являются сообщества, связанные с их местом жительства или учебной деятельностью, а именно: паблики техникума, учебных групп или локальные сообщества (например, «Подслушано в г. Кирове»). Факт приводит к выводу о том, что студенты ценят информацию, которая непосредственно связана с их повседневной жизнью, учебой или окружением. Однако такие группы редко являются источниками глубокого анализа или экспертной информации, что ограничивает их образовательную ценность.

Следует отметить тот факт, что среди студентов практически отсутствует упоминание авторитетных или проверенных источников информации, таких как официальные государственные ресурсы, научные сообщества или экспертные платформы. Это может быть связано как с недостаточной осведомленностью студентов о таких ресурсах, так и с их предпочтением более легкого и доступ-

ного контента. Например, лишь единицы упомянули такие каналы, как «Мир сегодня с Юрий Подоляка» или «AleppoNews», которые, судя по названиям, могут содержать политический или аналитический контент. Однако эти упоминания носят единичный характер и не формируют общей тенденции.

Наконец, важно подчеркнуть, что каждый шестой студент имеет в наличии фейковый аккаунт. Отношение студентов к фейковым аккаунтам неоднозначно: большинство относится к ним нейтрально, но почти треть выражает негативное отношение, осознавая потенциальные риски. Это указывает на необходимость повышения осведомленности студентов о безопасном и ответственном использовании цифровых платформ.

В целом анализ предпочтений студентов в выборе сообществ и каналов показывает, что они в основном ориентируются на развлекательный, локальный или узкоспециализированный контент, который не всегда может быть надежным источником информации. Поэтому необходима специальная работа по повышению информационной культуры студентов в использовании популярных приложений, так как именно они сегодня активно транслируют угрозы внешнего мира.

Уровень вовлечённости в различные социальные сети, мессенджеры и платформы, наличие фейковых аккаунтов, а также отсутствие у студентов авторитетных источников информации в этих приложениях ведут к определенным рискам. Это подчеркивает необходимость развития у студентов навыков критического мышления и медиаграмотности, чтобы они могли не только выбирать достоверные источники, но и анализировать информацию, отделяя факты от мнений и эмоций. Формирование таких навыков станет важным шагом в повышении их информационной культуры и устойчивости к манипуляциям в цифровой среде.

Список литературы

1. *Барташевич Д. А.* Фейк-ньюс в контексте современных информационных и когнитивных войн // *Власть*. 2025. № 1. С. 57–62.
2. Блог. Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/blog-7cbbd5>
3. *Гендина Н. И.* Концепция формирования информационной культуры личности: опыт разработки и реализации // *Библиосфера*. 2005. № 1. С. 55–62.
4. *Гендина Н. И.* Формирование информационной культуры личности: теоретическое обоснование и моделирование содержания учебной дисциплины. Москва, Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества. 2006. 512 с.
5. *Крук Н. В.* Формирование информационной культуры школьников как неотъемлемая составная часть учебной деятельности. 2001. URL: <https://www.gpntb.ru/win/inter-events/crimea2001/tom/sem1/Doc41.HTML>.
6. *Лопатина Н. В.* Современная информационная культура и информационные войны // *Научно-техническая информация. Серия 1: Организация и методика информационной работы*. 2014. № 7. С. 1–5.

7. *Лысова А.* Аудитория девяти крупнейших соцсетей в России в 2024 году: исследования и цифры // ppc-world. 2024. URL: <https://ppc.world/articles/auditoriya-devyati-krupneyshih-socsetey-v-rossii-v-2024-godu-issledovaniya-i-cifry/#%D0%90%D1%83%D0%B4%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F%20%D0%9E%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2>.
8. Мессенджер. Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/messenzher-320bdd>.
9. *Морзешитерн И. Г.* Технологический подход к формированию информационной культуры // Научные и технические библиотеки. 2001. № 5. С. 67–73.
10. *Мосунова Л. А.* К проблеме смыслового понимания текстовой информации // Современные проблемы книжной культуры: основные тенденции и перспективы развития: материалы XIV Белорусско-Российского научного семинара-конференции. Москва, 2021. С. 285–288.
11. *Мосунова Л. А.* Словесное рисование как способ преодоления фрагментарности восприятия // Русский язык в школе. 2024. Т. 85, № 1. С. 7–15. URL: <http://doi.org/10.30515/0131-6141-2024-85-1-7-15>.
12. *Мосунова Л. А., Демшина Н. В.* Электронные образовательные ресурсы как фактор развития информационной культуры подростков: монография. Киров: Вятский государственный университет, 2022. 199 с.
13. *Першин Д. В.* Автоматическое извлечение читательских оценок из социальной сети ВКонтакте // Современные проблемы книжной культуры: основные тенденции и перспективы развития: материалы XVII Белорусско-Российской научной конференции, Москва, 2024. С. 460–468.
14. Платформа. Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/platforma-v-media-80956d>.
15. *Сотникова Е.* Информационная культура личности – актуальная проблема российского общества // Экология культуры: информационный бюллетень. Архангельск, 2005. № 3 (37). С. 115–134. URL: <https://culture29.ru/upload/medialibrary/a20/a20379b9eb567fd57c5be76d9b6c67c1.pdf>.
16. Социальные сети. Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/sotsial-nye-seti-2c7a27>.
17. Хостинг. Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/khosting-634f73>.
18. *Akinyemi A., Erdogan B., Bosche F., O'Neil D.* Informational culture as a valuable element of strategic informational management // Journal of Informational Technology in Construction. 2021. Pp. 700–719.
19. *Barbosa de Moraes L., Barbosa R. R.* Culture Informacional^ uma proposta de modelo com foco organizacional / Inf. & Soc.: Est., João Pessoa, v.25, n.3, p. 131–146, set./dez. 2015, URL: https://www.researchgate.net/publication/292168998_Information_culture_A_model_with_a_organizational_focus.

20. *Kisilowska-Szurmińska M.* Information culture as a new perspective for information science. August. 2015. URL: https://www.researchgate.net/publication/280878545_Information_culture_as_a_new_perspective_for_information_science.
21. *Mosunova L. A.* The Formation of the Information Culture of Students in the System of Electronic Education: A Theoretical and Experimental Study // Scientific and Technical Information Processing, 2018, Vol. 45, No. 3, pp. 128–134. URL: <https://link.springer.com/article/10.3103/S0147688218030036>.
22. *Sambo Á., Woida L. M., Borges E. V.* Os processos inerentes à cultura informacional: análise das definições utilizando o Iramuteq e o Voyant-Tools / Ciencias de la Información ISSN: 1606–4925 RNPS: 1991 Vol. 53, Ene-Dic, e507, 2024. URL: https://www.researchgate.net/publication/383149998_Os_processos_inerentes_a_cultura_informacional_analise_das_definicoes_utilizando_o_iramuteq_e_o_Voyant-Tools.
23. *Siddikov I.* Safeguarding National Values and Traits: Nurturing an Information Culture among Future History Teachers // Informational Culture – The Priority Direction of Developing Information-Analytical Competence in Future History Teachers. *Pedagogia: Jurnal Pendidikan*, 12:1. URL: https://www.researchgate.net/publication/368839488_Information_Culture_-_The_Priority_Direction_of_Developing_Information-Analytical_Competence_in_Future_History_Teachers.

РОЛЬ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ОТДЕЛА В ОРГАНИЗАЦИОННОЙ СТРУКТУРЕ БИБЛИОТЕКИ

УДК 655.59

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-168-180>

Александра Валерьевна РОМАНОВА,

аспирант кафедры книгоиздания и книжной торговли,
Высшая школа печати и медиатехнологий,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна;
заведующий отделом,
Редакционно-издательский отдел,
Российская национальная библиотека,
Санкт-Петербург, Российская Федерация,
e-mail: xx13ra@ya.ru

Аннотация. Издательская деятельность библиотек является заключительным этапом проведения библиотечных научных исследований, презентацией их результатов. Однако как отдельное направление библиотечной деятельности она имеет свою структуру и организацию. В статье на основе официальных источников рассматриваются профильные редакционно-издательские подразделения в крупнейших библиотеках Северо-Западного федерального округа Российской Федерации, круг их задач, а также – отдельные характеристики библиотек, которые могут повлиять на определение такого отдела как самостоятельной, специализированной структурной единицы. Перечень центральных библиотек субъектов РФ, которые включают в свои виды деятельности издательскую, насчитывает 79 библиотек. В нашу выборку вошли три федеральные библиотеки Санкт-Петербурга и десять главных библиотек субъектов СЗФО РФ. Такой подход позволил рассмотреть особенности издательской деятельности в библиотеках разного уровня, чтобы отметить не только различия, но и общие тенденции издательского дела библиотек.

Ключевые слова: издательская деятельность библиотек, редакционно-издательский отдел, профильное подразделение, структура библиотеки, Устав библиотеки, вид деятельности, размер фонда, библиотечные издания, федеральные библиотеки, областные библиотеки.

Для цитирования: Романова А. В. Роль издательского отдела в организационной структуре библиотеки // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 168–180. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-168-180>

THE ROLE OF THE PUBLISHING DEPARTMENT IN THE ORGANIZATIONAL STRUCTURE OF THE LIBRARY

Alexandra V. Romanova,

Postgraduate Student at the Department
of Book Publishing and Book Trade,
Higher School of Printing and Media Technologies,

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design;
Head of Department, Editing and Publishing
Department, National Library of Russia,
Saint Petersburg, Russian Federation,
e-mail: xx13ra@ya.ru

Abstract. Publishing activities of libraries are the final stage of library scientific research and publication of their results. However, as a separate area of library activity, it has its own structure and organization. The article is based on official sources and examines specialized editorial and publishing departments in the largest libraries of the Northwestern Federal District of the Russian Federation, the range of their tasks, as well as individual characteristics of libraries that can influence the allocation of such a department as an independent, specialized structural unit. The list of central libraries of the subjects of the Russian Federation that include publishing in their activities contains 79 libraries. Our sample included three federal libraries of St. Petersburg and ten main libraries of the subjects of the Northwestern Federal District of the Russian Federation. This approach allowed us to consider the features of publishing activities in libraries of different levels in order to highlight not only the differences, but also the general trends in library publishing.

Keywords: publishing activities of libraries, editorial and publishing department, specialized department, library organization, library charter, type of activity, size of collection, library publications, federal libraries, regional libraries.

For citation: Romanova A. V. The Role of the Publishing Department in the Organizational Structure of the Library. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 168–180. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-168-180>

Изучению научно-исследовательской деятельности библиотек посвящено много обзорно-аналитических работ, в которых затрагиваются аспекты библиотечной издательской деятельности (ИД). Так, например, в коллективной монографии «Научные исследования в библиотеках: тематика, организация, представление результатов» [3] упоминается издательская работа как форма представления обществу результатов научно-исследовательской деятельности; эта же монография содержит раздел, посвященный научным журналам библиотек. Фрагментарно об издательской деятельности писала П. А. Лодыгина, также рассматривая библиотечную ИД как способ представления результата научно-исследовательских работ [2].

Наиболее подробно о проблемах и перспективах ИД библиотек писала Е. В. Никонорова. Она отмечала вопрос двойственности ИД в библиотеках в целом, говоря о том, что издательство в библиотеке работает не совсем как библиотечное подразделение, так как следует законам организации именно издательского процесса, но при этом не становится самостоятельным, так как полностью встроено в систему библиотечной работы [6]. Тем не менее, Е. В. Никонорова вводит такие понятия, как «издательский потенциал» и «издательский капитал» библиотек, подчеркивает, что, несмотря на существующие трудности ведения библиотечной ИД, «поиски направ-

ления дальнейшего устойчивого развития библиотек подтверждают необходимость совершенствования и актуальность переосмысления участия библиотек в издательской деятельности с точки зрения их издательского капитала» [4], а также отмечает, что «библиотека обладает богатейшим контентом, им нужно научиться управлять и включать в активное использование и культурный оборот в социуме» [5].

Помимо того, что ИД представляет собой перспективное направление в работе современных библиотек, она также относится и к выполнению таких важных функций библиотеки в культуре, как культуроохранительная и культуротрансляционная [1, с. 153]. Однако до сих пор в силу ряда причин ИД библиотек изучена недостаточно полно и подробно и, как верно подмечает Е. В. Никонорова, «пока не удалось подготовить программу и разработать „дорожную карту“ Всероссийского исследования издательской деятельности библиотек» [4, с. 128]. Тем не менее для осмысления роли современной библиотеки и ее задач необходимо рассмотреть и ее ИД – как с теоретической, так и с практической точки зрения.

Издательская деятельность библиотек представляет собой презентацию результатов научно-исследовательской работы, которая проводится внутри библиотек. При этом как научная, так и издательская деятельность должна иметь свою организацию, и ее анализ является одним из основных вопросов при исследовании ИД библиотек.

Организация библиотечной ИД имеет два аспекта: непосредственную структурную организацию (есть ли в библиотеке профильный отдел, занимающийся подготовкой работ к публикации и чаще всего носящий название «редакционно-издательский») и редакционно-издательскую организацию (либо организацию редакционно-издательского процесса), которая предполагает более подробное рассмотрение этапов подготовки работ внутри конкретной библиотеки.

В данной статье рассматривается первый аспект – организация ИД в библиотеке с точки зрения ее структуры, включение в нее профильного подразделения для осуществления ИД или распределение подготовки библиотечных изданий и материалов на другие подразделения.

Для изучения данного аспекта были выбраны тринадцать библиотек Северо-Западного федерального округа, которые занимаются подготовкой своих изданий в разных форматах, среди них десять областных библиотек и три библиотеки Санкт-Петербурга. Данная выборка обусловлена тем, что в перечисленные библиотеки попадают как крупные (две федеральные библиотеки и одна библиотека Российской академии наук), так и десять библиотек субъектов Российской Федерации, что позволяет изучить организацию ИД в библиотеках разных уровней и с разным объемом фондов и выявить общие тенденции. Исследование проводилось через открытые источники – официальные сайты библиотек.

Логично предположить, что на организацию ИД в библиотеках влияют такие ее характеристики, как объем библиотечных фондов, включение редакционной, издательской и полиграфической деятельности библиотеки в ее основные виды деятельности по Уставу, количество выпускаемых изданий в год, информационное представление выпущенных работ и издательской деятельности в целом.

Исходя из этого можно выдвинуть гипотезу, что если у библиотеки большой объем фонда (что позволяет говорить о его изучении и раскрытии в рамках осуществления научной деятельности), по Уставу редакционная и издательская деятельность входят в основные виды деятельности, среднее количество выпускаемых в год изданий превышает десять, то в структуре библиотеки может быть выделен редакционно-издательский отдел, который берет на себя все функции по коммуникации с научными подразделениями и подготовке работ к их выпуску в свет. Важно добавить, что за «большой объем фонда» в данной статье принимается фонд размером около 1 млн единиц хранения или превышающий его.

Легче всего проследить данную взаимосвязь в федеральных библиотеках Санкт-Петербурга – в Библиотеке Российской академии наук (БАН), Президентской библиотеке имени Б. Н. Ельцина и Российской национальной библиотеке (РНБ), в структуре которых есть профильные отделы, занимающиеся подготовкой изданий.

Прежде всего стоит отметить, что БАН и РНБ имеют длинную историю своей издательской деятельности: первое издание БАН вышло в 1741 году и было связано с деятельностью самой Академии наук, а первое издание РНБ (тогда – Императорской Публичной библиотеки) появилось в 1809 году. С тех пор ИД в этих двух библиотеках не приостанавливалась, носила глубокий научный и популяризаторский характер, а многие традиции книгоиздания поддерживаются до сих пор.

ИД Президентской библиотеки много моложе (как и сама библиотека), однако на сегодняшний день данная библиотека так же, как и РНБ, является национальной, что позволяет проводить некоторые параллели по ведению научно-издательской деятельности.

Издательская и полиграфическая деятельность данных библиотек входит в основные виды деятельности, в Уставах библиотек это звучит следующим образом: «Осуществление в установленном порядке издательской и полиграфической деятельности».

Выпущенные в Президентской библиотеке издания посвящены, например, истории России и российского права, а также – его теории и практике, вопросам продвижения национального наследия, особенно в электронной среде. Выпускаемые в БАН и РНБ труды охватывают более широкий спектр изучаемых библиотеками областей: это широкий срез исторических тематик, так или иначе касающихся книжного и библиотечного дела, книж-

ной культуры; исследования современных вопросов библиотековедения, библиографосведения, книговедения и культурологии, а также – читателя и чтения. Кроме того, издания БАН и РНБ масштабно посвящены раскрытию их фондов, что заметно отличает эти библиотеки от Президентской и прочих областных библиотек.

Нельзя не отметить, что перечисленные библиотеки выделяются среди остальных как своей историей (БАН, РНБ), так и статусом, уровнем подчинения и способом финансирования, что, конечно, не позволяет ставить их в один ряд с областными универсальными научными библиотеками. Однако библиотечную издательскую деятельность как явление, а также библиотечный редакционно-издательский процесс невозможно изучить только на примере безусловных лидеров библиотечного дела. Кроме того, при изучении библиотек разных уровней можно отметить вопросы, которые не представляется возможным описать лишь при работе с библиотеками федерального уровня.

Наличие профильного отдела можно также увидеть в следующих библиотеках: Национальной библиотеке Республики Карелия, Национальной библиотеке Республики Коми, Новгородской областной универсальной научной библиотеке и Псковской областной универсальной научной библиотеке имени В. Я. Курбатова. Однако критерии для определения в структуре библиотеки специального издательского подразделения, которые были выдвинуты в гипотезе, не совсем подтверждаются при рассмотрении ИД данных библиотек.

Например, среднее количество изданий, выпускаемых в Национальной библиотеке Республики Коми, составляет четыре наименования (из расчета показателей с 2017 по 2024 год, которые представлены на сайте), а фонд библиотеки составляет менее 1 млн единиц хранения. Однако ИД по Уставу библиотеки относится к основным видам деятельности и сформулирована следующим образом: «Подготовка, редактирование и выпуск самостоятельно или совместно с другими организациями библиотечно-библиографических, информационных, научно-исследовательских, культурно-просветительских, методических, справочных, публицистических, рекламных или иных печатных материалов, а также продукции на электронных носителях по направлениям работы и о деятельности Учреждения; подготовка и издание малотиражной рекламной продукции по направлениям основной деятельности» [9]. Несмотря на то, что не все критерии, выдвинутые в гипотезе, можно отметить в ИД данной библиотеки, в отделе библиотечного маркетинга и организационно-массовой работы выделен *редакционно-издательский сектор*, который совместно с научными сотрудниками и другими подразделениями библиотеки (например, отделом гуманитарных наук или отделом основного хранения фондов) готовит работы и материалы к публикации.

В Национальной библиотеке Республики Карелия среднее количество изданий, выпущенных в год, ближе к лидирующим библиотекам (БАН и РНБ) – 23 наименования. Интересно, однако, посмотреть на основные направления деятельности *редакционно-издательского отдела*, к ним относятся: непосредственная организация издательской деятельности, выпуск библиографической и методической литературы; изготовление печатных материалов для отделов библиотеки; подготовка оформления и печать информационной и рекламной продукции для внутреннего пользования, а также – рекламная деятельность, связи с общественностью и СМИ, подготовка и проведение выставок, а также оформительское сопровождение мероприятий. Однако важно отметить еще и раздел на сайте, где представлены издания библиотеки: работать с ними довольно трудно, так как они размещены вместе с оцифрованными копиями документов, которые хранятся в фонде библиотеки. Можно предположить, что издательская деятельность и оцифровка фондов каким-то образом связаны друг с другом, из-за чего на сайте данные материалы представлены в общей совокупности.

Вновь интересно выделить формулировку об ИД в Уставе библиотеки, данный вид деятельности относится к основным и включает в себя следующее: «Осуществление редакционно-издательской и полиграфической деятельности, в том числе составление и издание краеведческих, библиографических, методических и иных изданий, набор и редактирование текста, макетирование, сканирование, воспроизведение научных, учебных, нотных, иных документов рельефно-точечным шрифтом Брайля и другими специальными способами для слепых в соответствии с законодательством Российской Федерации» [7]. Таким образом, формулировка в Уставе не только определяет вид ИД в библиотеке, но также регламентирует ее наполнение.

Профильные для редакционно-издательского направления отделы Новгородской областной универсальной научной библиотеки (НОУНБ) и Псковской областной универсальной научной библиотеки имени В. Я. Курбатова (ПОУНБ) также включают в себя не только издательскую деятельность, но и другие направления работы. В НОУНБ это, например, *отдел библиотечно-электронных ресурсов и издательской деятельности*, а в ПОУНБ – *управление по оцифровке и издательскому делу*. В зависимости от того, с чем совмещена издательская деятельность в отделе, отличается и организация его работы, а также – представление результатов деятельности на сайте. Например, в Новгородской библиотеке опубликованные библиотечные материалы представляют собой форму статей и размещены прямо на сайте: библиографические списки, календари памятных дат и некоторые другие статьи, а также проекты. Однако отдел занимается также подготовкой альманаха «Новгородика», у которого есть свой раздел на сайте библиотеки, где размещены анонсы выпуска печатного варианта альманаха, а также размещены его отдельные статьи.

Обязанности подобного подразделения ПОУНБ более широки: это осуществление непосредственно самой редакционно-издательской деятельности, создание цифровых электронных копий объектов хранения (пополнение электронной библиотеки «Псковiana»), продвижение библиотечной издательской продукции в интернете, а также поддержка муниципальных библиотек Псковской области в вопросах издательской деятельности и оцифровки печатных изданий. Кроме того, в состав управления входит редакционно-издательский центр «Великие берега»; именно он подготавливает и выпускает печатные и рекламные издания библиотеки, а также – материалы для ее внутренних нужд. Однако в Уставе библиотеки ИД относится не к основному виду деятельности (либо можно лишь косвенно отметить ее в таких пунктах, как «разработка и издание методических и информационных пособий в помощь руководителям детского и юношеского чтения, <...> репродуцирование литературы, выпуск тифлоинформационных пособий» [8, с. 6]), хотя в приносящих доход видах деятельности отмечено: «осуществление редакционно-издательской деятельности, продажа методических и библиографических пособий, издаваемых библиотекой, населению» [8, с. 7].

В структурах остальных рассматриваемых в статье библиотек профильный издательский отдел не представлен. Это говорит о том, что выпуск изданий и других библиотечных материалов осуществляют либо научные подразделения, отвечая за выпуск работ, с которыми непосредственно связана их основная научная деятельность, либо, например, научно-методический или методический отделы.

При изучении подразделений Архангельской областной научной библиотеки имени Н. А. Добролюбова и их задач было выявлено, что подготовка публикаций входит в функции научно-методического отдела и отдела внешних коммуникаций, маркетинга и рекламы, которые работают совместно с другими подразделениями. Научно-методический отдел поддерживает раздел «Современная библиотека», где можно найти различные материалы, которые подготавливает библиотека. Специалисты отдела внешних коммуникаций, маркетинга и рекламы подготавливают рекламную и сувенирную продукцию, а также готовят ежегодный публичный отчет «Добролюбовка. Итоги».

На сайте Ненецкой центральной библиотеки имени А. И. Пичкова сказано, что за публикации отвечает методический отдел, который «подготавливает отчеты о деятельности Ненецкой центральной библиотеки имени А. И. Пичкова и ежегодный доклад о деятельности муниципальных библиотек, выпускает информационный бюллетень „Библиотечные новости“».

В задачи научно-методического отдела Мурманской государственной областной универсальной библиотеки также входит подготовка методических и методико-библиографических материалов. Однако несмотря на то, что специального подразделения в библиотеке нет, ее Устав довольно подробно отражает содержание ИД: она установлена в печатном и электронном виде, включает

в себя «изготовление информационных и полиграфических материалов: материалов конференций, путеводителей, буклетов, плакатов, календарей и другой библиотечной издательской деятельности, в том числе с логотипом Учреждения»; также оговорены выпуск изданий, подготовленных шрифтом Брайля, «говорящих книг», «изготовление экземпляров аудиовизуальных произведений», «разработка и изготовление макетов историко-культурных и других объектов, в том числе с использованием 3-D и других технологий» [10].

При изучении ИД Вологодской областной универсальной научной библиотеки имени И. В. Бабушкина было установлено, что за подготовку изданий отвечают профильные научные отделы (например, отдел отраслевой литературы, сектор редких книг), а в выходных сведениях некоторых материалов был также указан отдел методической работы.

Можно предположить, что примерно по такому же принципу построена издательская деятельность в Калининградской областной научной библиотеке (в сведениях об ответственности в изданиях можно увидеть, например, Центр регионоведения библиотеки; также ответственным за выпуск изданий нередко указан директор библиотеки) и в Ленинградской областной универсальной научной библиотеке. Однако вторая библиотека – единственная из выбранных для данного исследования, в Уставе которой редакционная, издательская и полиграфическая деятельность никак не прописана.

Стоит также отметить, что отсутствие редакционно-издательского отдела в структуре библиотеки в данных случаях частично соответствует гипотезе, выдвинутой в начале настоящей статьи: во всех перечисленных библиотеках в среднем в год выходит меньше 10 изданий (подготовленных материалов); согласно Уставам, ИД хотя и относится к основным видам, однако нередко с уточнением о том, что данный вид деятельности предполагается быть приносящим доход или имеет указание – «иной вид деятельности, не являющейся основным»; объем фондов перечисленных областных библиотек позволяет говорить о ведении научной работы по их раскрытию, описанию и популяризации (БАН и РНБ в данном случае являются безусловными лидерами по очевидным причинам).

Таким образом, при изучении внутренней структуры библиотек Северо-Западного федерального округа было установлено, что профильное редакционно-издательское подразделение выделено в семи библиотеках из тринадцати. Исходя из их анализа, можно сделать вывод, что только в трех библиотеках федерального уровня данные отделы полностью посвящены осуществлению библиотечной издательской деятельности: в БАН, РНБ и Президентской библиотеке имени Б. Н. Ельцина. В остальных случаях либо отдел совмещает в себе несколько направлений деятельности (как, например, в библиотеке Республики Карелия), либо это сектор внутри более крупного отдела (как в библиотеке Республики Коми), либо отдел включает в себя осуществление не одного направления деятельности и в его основ-

ные задачи входит подготовка периодического издания (как, например, в библиотеках Новгорода и Пскова).

Результаты анализа открытых источников рассмотренных нами библиотек представлены в Таблице «Критерии определения в структуре библиотеки редакционно-издательского подразделения».

Таблица. Критерии определения в структуре библиотеки редакционно-издательского подразделения

Библиотека	Объем фондов, ед. хр.	Вид ИД по Уставу	Среднее кол-во изданий в год, экз.	Отдел, осуществляющий ИД
Архангельская областная научная библиотека имени Н. А. Добролюбова	2,3 млн	Вид приносящей доход деятельности	6 (2010–2024)	Научно-методический; Отдел внешних коммуникаций; Научные подразделения
Вологодская областная универсальная научная библиотека имени И. В. Бабушкина	1,2 млн	Основной; Основной вид деятельности, приносящей доход; Иной вид деятельности, не являющейся основным	10 (2011–2024)	Научные подразделения; Отдел методической работы
Калининградская областная научная библиотека	Более 700 тыс.	Основной	3–4 (2006–2020)	Научные подразделения
Национальная библиотека Республики Карелия	1,7 млн	Основной	23 (2010–2024)	Редакционно-издательский отдел
Национальная библиотека Республики Коми	887 тыс.	Основной	4 (2017–2024)	Редакционно-издательский сектор Отдела библиотечного маркетинга и организационно-массовой работы

Библиотека	Объем фондов, ед. хр.	Вид ИД по Уставу	Среднее кол-во изданий в год, экз.	Отдел, осуществляющий ИД
Ленинградская областная универсальная научная библиотека	Ок. 500 тыс.	—	2–3 (2011–2024)	Научные подразделения
Мурманская государственная областная универсальная научная библиотека	1,2 млн	Основной вид деятельности; Иной вид деятельности	8 (2011–2024)	Научно-методический отдел
Ненецкая центральная библиотека имени А. И. Пичкова	Ок. 400 тыс.	Основной вид деятельности; Платные услуги	4–5 (2009–2023)	Методический отдел
Новгородская областная универсальная научная библиотека	Ок. 687 тыс.	Основной	— (см. выше)	Отдел библиотечно-электронных ресурсов и издательской деятельности
Псковская областная универсальная научная библиотека имени В. Я. Курбатова	Ок. 1,9 млн	Приносящий доход вид деятельности	5 (2017–2024)	Управление по оцифровке и издательскому делу
Библиотека Академии наук	26,5 млн	Основной	14 (2010–2024)	Редакционно-издательский отдел
Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина	Более 1 млн	Основной	8 (2010–2024)	Редакционно-издательский отдел
Российская национальная библиотека	40 млн	Основной	27 (2010–2024)	Редакционно-издательский отдел

Важно отметить, что большинство библиотек сталкивается с проблемой печати. Из тринадцати рассмотренных в статье библиотек только РНБ, Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина и Псковская областная универсальная научная библиотека обладают своей полиграфической базой. В связи с этим библиотеки выпускают не только печатные, бумажные издания, но также электронные издания и издания в интернет-формате.

Почти все библиотеки размещают подготовленные публикации у себя на сайтах в разделах «Наши издания». Чаще всего работы представлены в формате pdf, также встречается формат html5; на сайтах некоторых библиотек (например, Национальной библиотеки Республики Коми и Мурманской государственной областной универсальной научной библиотеки) размещен внутренний ридер, на котором можно просмотреть опубликованные материалы. Таким образом, можно говорить о том, что библиотеки занимаются подготовкой мультимедийных изданий.

Встречается также и публикация подготовленных материалов в интернет-формате, то есть просто на странице сайта. Так, на сайте НОУНБ нет конкретного раздела с изданиями или публикациями, но в ресурсах (специальный раздел в меню сайта) можно обнаружить подготовленные библиотекой библиографические списки, календари памятных дат и материалы конференции. Однако такой подход к издательской деятельности и организации информации на сайте все же является спорным.

Тем не менее, подготовку материалов/публикаций в любой из перечисленных форм библиотеки представляют на своих сайтах как издательскую деятельность; под нее выделены определенные ресурсы, а результаты так или иначе взаимосвязаны с научной деятельностью библиотек. Важно подчеркнуть, что в контексте данной статьи к «изданиям» относятся именно такие работы, которые сами библиотеки относят к издательской деятельности и изданиям.

Отдельно стоит отметить представление, презентацию библиотеками на официальных сайтах не только своих подготовленных изданий, но и издательской деятельности в целом: библиотечного редакционно-издательского процесса, его истории внутри истории библиотеки. Из рассмотренных в статье только федеральные библиотеки поддерживают высокий уровень информационной освещенности ИД в интернете. На сайтах данных трех библиотек можно найти подробные списки выпущенных изданий, кроме того, в разделе ИД сайта БАН есть подробная историческая сводка о начале и развитии работы над выпуском собственных библиотечных изданий, РНБ представляет общую сводку о современной ИД библиотеки, списки изданий, выпущенных с 1957 года, а также отражает состав издательства (редакционно-издательского отдела), что позволяет ознакомиться с редакционно-издательским процессом библиотеки, проанализировав размещенные на сайте данные.

Однако навигация на сайтах многих библиотек на сегодняшний день зачастую остается неудобной: обнаружить информацию об изданиях возможно лишь в том случае, если пользователь заранее знает, что у библиотеки есть свои выпущенные работы.

Здесь же уместно затронуть вопрос о регистрации изданий, то есть присвоения ISBN. Учитывая лишь электронный формат изданий, которые готовят и выпускают многие библиотеки, их небольшое количество, выходящее в течение года, зачастую малый объем самих работ, логично предположить, что многим областным библиотекам невыгодно приобретать ISBN, и таким образом они присваиваются лишь единичным изданиям библиотек, в связи с чем большинство выпущенных библиотеками работ не учитывается в общей статистике книжного дела.

Таким образом, издательская деятельность занимает важное место в работе библиотек разных уровней. Благодаря ей становятся возможными презентация и отражение глубокой и разноплановой библиотечной научной работы, которая фиксирует, описывает, хранит явления книжной культуры и позволяет исследователям России и других стран обмениваться профессиональным опытом и продолжать научные изыскания в области библиотечноговедения, библиографоведения и книговедения, а читателям, интересующимся жизнью библиотек, историей книги и книжного дела, а также различными областями развития культуры, получать достоверные знания от специалистов, которые посвятили изучению книг и книгоиздательского, библиотечного мира свою жизнь.

Список литературы

1. *Дворкина М. Я.* Функции библиотеки в культуре // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013, № 5 (55). С. 152–156.
2. *Лодыгина П. А.* Научно-исследовательская деятельность в центральных библиотеках субъектов Российской Федерации: проблемы совершенствования организации: дис. ... канд. пед. наук. Санкт-Петербург, 2022. 223 с.
3. Научные исследования в библиотеках: тематика, организация, представление результатов: монография. Москва: Пашков дом, 2023. 326 с.
4. *Никонорова Е. В.* Научно-издательская деятельность библиотек: открытые возможности для креативных идей и устойчивого развития // Информационный бюллетень РБА. 2022, № 98. С. 126–135.
5. *Никонорова Е. В.* Постнеклассические практики в современных библиотечных исследованиях // Библиотечноеведение. 2011, № 5. С. 24–28.
6. *Никонорова Е. В.* Трансформация книжного рынка: линия разграничения или объединения библиотек и издателей? // Информационный бюллетень РБА. 2019, № 87. С. 106–109.

7. Устав бюджетного учреждения «Национальная библиотека Республики Карелия»: утв. Министерством культуры Республики Карелия 25 марта 2016 г. Петрозаводск, 2016. С. 5. URL: <https://library.karelia.ru/files/7532.pdf>
8. Устав Государственного бюджетного учреждения культуры «Псковская областная универсальная научная библиотека» (новая редакция): утв. Приказом государственного комитета Псковской области по культуре от 07.04.2015 № 66. 19 с. URL: <https://pskovlib.ru/image/dokumenty/ustav-pounb.pdf>
9. Устав Государственного бюджетного учреждения Республики Коми: утв. Приказом Министерства культуры, туризма и архивного дела Республики Коми от 21 апреля 2021 г. № 212-од. Сыктывкар, 2021. С. 8. URL: <https://www.nbrkomi.ru/images/118/doc/31098.pdf>
10. Устав государственного областного бюджетного учреждения культуры «Мурманская государственная областная универсальная научная библиотека» (новая редакция): утв. Приказом Министерства культуры Мурманской области от 21.03.2025 № 64. С. 5–6. URL: <https://mgounb.ru/getfile.php?fileid=219>

ВЛИЯНИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ БИОБИБЛИОГРАФИИ УЧЕНОГО

УДК [016.929]:004

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-181-195>

Марина Игоревна КИЙ,

кандидат педагогических наук, доцент,
заведующий кафедрой информационного менеджмента,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург, Российская Федерация,
e-mail: mkij@mail.ru

Аннотация. Рассматриваются роль и функции современной биобиблиографии ученого и научного коллектива в электронной среде. Выявлена специфика электронной научной биобиблиографии, охарактеризованы основные виды электронных биобиблиографических продуктов, посвященных деятельности субъекта научного творчества. Проведен анализ методических подходов к созданию биобиблиографических продуктов. Выявлено, что ни один из существующих видов электронной биобиблиографии ученого не дает достаточно полного представления о его деятельности. Сформулированы проблемы развития электронной научной биобиблиографии, связанные с оторванностью процессов создания биобиблиографий от концепций развития современной науки, неразработанностью методических подходов к созданию биобиблиографических продуктов, отсутствием их классификации, отказ от использования достижений биографики. Рассмотрено расширение функций биобиблиографии ученого и научного коллектива под влиянием использования информационных технологий, в том числе – функции сохранения архива науки, формирования интеллектуального капитала, рекламирования научной деятельности.

Ключевые слова: биобиблиография ученого, методика электронной биобиблиографии в сфере науки, виды электронных биобиблиографических продуктов, функции электронной биобиблиографии.

Для цитирования: Кий М. И. Влияние информационных технологий на формирование и развитие биобиблиографии ученого // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2026. №1 (60). С. 181–195. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-181-195>

THE INFLUENCE OF INFORMATION TECHNOLOGY ON THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF A SCIENTIST'S BIO-BIBLIOGRAPHY

Marina I. Kiy,

CSc in Pedagogy, Associate Professor,
Head of the Department of Information Management,
Saint Petersburg State Institute of Culture,
Saint Petersburg, Russian Federation,
e-mail: mkij@mail.ru

Abstract. The role and functions of modern bio-bibliography of scientists and research teams in the electronic environment are considered. The specifics of electronic scientific bio-bibliography are revealed, the main types of electronic bio-bibliographic products devoted to the activity of the subject of scientific creativity are characterized. The analysis of methodological approaches to the creation of bio-bibliographic products is carried out. It has been revealed that none of the existing types of electronic bio-bibliography of a scientist provides a sufficiently complete picture of his activities. The problems of the development of electronic scientific biobibliography are formulated, related to the isolation of the processes of creating biobibliographies from the concepts of modern science development; the lack of elaboration of methodological approaches to the creation of biobibliographic products, the lack of their classification, and the refusal to use biographical achievements. The article considers the expansion of the functions of the bio-bibliography of a scientist and a research team under the influence of the use of information technologies, including the functions of preserving the archive of science, forming intellectual capital, and advertising scientific activities.

Keywords: bio-bibliography of a scientist, methods of electronic bio-bibliography in the field of science, types of electronic bio-bibliographic products, functions of electronic bio-bibliography.

For citation: Kiy M. I. The Influence of Information Technology on the Formation and Development of a Scientist's Bio-Bibliography. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2026, no. 1 (60), pp. 181–195. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-160-181-195>

Персональное научное знание, несомненно, является неотъемлемой частью культурного наследия. Открытия, научные достижения ученого, его идеи, зафиксированные не только в его научных публикациях, но и в эго-документах (личных архивах, переписке, дневниках), с одной стороны, показывают, как ученый пришел к получению тех или иных научных результатов, а с другой – они становятся объектами научного наследия, то есть той памятью, которую необходимо сохранять и передавать, формируя социальную память и духовную культуру [16, с. 139–150]. Во многом достижения крупного ученого способствуют созданию новых технологий и памятников науки, что само по себе становится частью культурного наследия. Фундаментальные открытия, сделанные учеными, меняют понимание мира в социуме, формируют ценностные нормы будущих поколений.

С точки зрения формирования и сохранения культурного наследия персональное знание, сконцентрированное в биобиблиографических продуктах, позволяет осуществлять трансляцию опыта, раскрыть моральные установки

и психологические особенности субъекта научного творчества; это «живая» часть культурного наследия, которая обеспечивает преемственность и глубину культурного процесса [5].

Развитие науки на современном этапе значительно изменяет отношение к научному знанию. Если раньше значение в большей степени имел только научный результат, то в последние десятилетия все более важным становится и понимание того, кто это знание получил и ввел в научный оборот. О свойствах нового знания судят, опираясь на информацию предшествующей деятельности ученого. Таким образом, можно говорить о персонификации современного научного знания, под которой понимают «процесс и результат представления человеком той или иной системы знаний из различных сфер общественной жизни» [7, с. 128]. Персонификацию знаний можно рассматривать как процесс перехода от одного уровня знания к другому в определенной предметной области.

Одной из важнейших этических проблем современной науки также является социальная ответственность ученого за результаты своего труда, за использование полученного им знания, что ставит проблему сохранения этоса науки. Решение этой задачи может осуществляться через классические биобиблиографии ученых прошлого, что позволит молодым ученым на их примере решать этические проблемы настоящего.

Если рассмотреть все, охарактеризованные выше особенности развития современного научного знания, то можно увидеть, что для современного ученого биобиблиография становится одним из эффективных путей становления и развития его научной деятельности и значимым фактором профессионального общения. Современная биобиблиография может стать одним из важных средств характеристики научной деятельности, а также информационной базой для проведения культурологических, социально-психологических и историко-научных исследований научного творчества, стать основой создания научных биографий [3].

В последние годы значительное влияние на развитие биобиблиографии ученого и научного коллектива оказывает развитие и широкое внедрение в библиотечно-информационную деятельность информационных технологий. В профессиональной печати много пишут об электронной библиографии, но развитие биобиблиографии в электронной среде рассматривается либо с точки зрения общих проблем существования биобиблиографии, либо предлагают характеристику опыта создания электронных биобиблиографических продуктов [6; 10; 17]. Особенности же электронной биобиблиографии субъекта научного творчества практически не рассматриваются.

Тем не менее можно говорить о том, что именно в электронной среде биобиблиография науки реализует новые функции, связанные с развитием коммуникативной системы науки. Важнейшей функцией традиционной биобиблиографии всегда была мемориальная, понимаемая как воспроизведение

«классической» модели ученого и его деятельности. Биобиблиографические пособия строились, создавались по единой достаточно однообразной схеме, что делало похожими и самих субъектов научного творчества, наделенных исключительными качествами, которые позволили им добиться успеха. Однако такая «классическая» модель жизни и деятельности ученого сохранилась и до сих пор, выполняя функцию архива науки и являясь одним из путей приобщения молодых ученых к традициям и этическим принципам научного сообщества» [13, с. 14].

Влияние информационных технологий на развитие биобиблиографии ученого и научного коллектива можно свести к следующему.

1. Появляются более широкие возможности предоставления сведений о субъектах научного творчества:

- гиперссылки на полные тексты публикаций;
- включение аудио- и видеоматериалов (в том числе, интервью, выступлений на научных мероприятиях и тому подобное);
- предоставление эго-документов, позволяющих профессиональному сообществу увидеть не только результат исследования, но и процесс его достижения (за счет фиксации неявного знания), а также в значительной степени показать социальные и психологические особенности научного творчества;
- введение сведений об интеллектуальной собственности (авторское право на новое знание, право на объекты промышленной собственности – патенты на изобретения и промышленные образцы, свидетельства на полезные модели, патенты на селекционные достижения, топологии интегральных микросхем) дает возможность получать информацию о различных формах финансирования исследований (предоставление грантов, решения об инвестировании и так далее) [4];
- возможность включения в биобиблиографический продукт полной научной биографии ученого, что дает, в свою очередь, возможность рассматривать его научную деятельность с точки зрения разработанного М. Г. Ярошевским трехаспектного подхода к развитию научной деятельности, предполагающего необходимость анализа любых научных явлений с учетом когнитивных (совокупность знаний, фактов, законов и так далее), социальных (развитие науки и ее связи с обществом) и психологических (деятельность субъекта научного творчества, роль личности ученого в создании нового знания) факторов [18].

2. Использование технологий выборочного веб-архивирования для сохранения биобиблиографической информации позволяет рассматривать деятельность современного ученого или научного коллектива в развитии. Выборочные веб-архивы – в отличие от сплошного харвестинга – позволяют не только сохранять информацию в конкретный момент времени, но и следить за изменениями объекта, которому посвящен веб-архив.

Под выборочным (избирательным) веб-архивированием понимается подход к созданию архива с жесткими критериями отбора сетевых документов: тема, событие, персоналия и так далее. Создание веб-архивов сегодня не просто актуальный тренд, а реальные проекты многих библиотек мира, в большинстве своем национальных библиотек [9; 15].

3. В электронной среде значительно расширяется номенклатура биобиблиографических ресурсов. В первую очередь – это появление новых жанров и форматов представления биобиблиографической информации, не имеющих аналогов в традиционной среде. Во-вторых, биобиблиография перестает быть линейной за счет использования возможностей гипертекста и многоуровневой структуры, характерной для мультимедийных электронных ресурсов.

4. Расширение доступности биобиблиографических ресурсов. Включение их в общую информационную среду позволяет, в том числе, адресовать биобиблиографические ресурсы новым целевым аудиториям, включая молодое поколение ученых, специалистов смежных отраслей, журналистов, популяризирующих науку и так далее.

Однако, несмотря на – казалось бы – широкие возможности научной биобиблиографии в электронной среде, существует и ряд проблем теоретического и методического характера, которые, на наш взгляд, требуют научного осмысления.

Проблема 1. Хаотичное развитие электронной биобиблиографии в сфере науки, отсутствие обобщающих представлений о видовой структуре электронной биобиблиографии науки

Проведенный нами анализ существования персональной информации об ученом показал, что основными формами существования биобиблиографии ученого в электронной среде являются следующие.

- *Электронные версии традиционных биобиблиографических пособий*, то есть оцифрованные аналоги печатных изданий, представленные в формате PDF, ePub или HTML. Они сохраняют структуру оригинальных пособий (биографические справки, списки трудов, литература о персоне), но обладают преимуществами электронного формата, такими как доступность онлайн, возможность поиска по тексту, гиперссылки на упоминаемые работы (если добавлены).
- *Биобиблиографические базы данных*, то есть специализированные онлайн-платформы, содержащие структурированную информацию о деятелях науки и культуры. Их особенностями являются систематизированное хранение данных (по именам, темам, учреждениям), расширенный поиск (по ключевым словам, датам, научным направлениям)

- и регулярное обновление (например, базы данных РИНЦ, Scopus, персональные разделы в электронных библиотечных каталогах).
- *Персональные страницы в Сети*, то есть индивидуальные веб-страницы, посвященные конкретному ученому. Могут быть частью институциональных сайтов или созданы независимо. Как правило, включают автобиографические сведения, полные списки публикаций с ссылками на тексты, материалы о наградах, участии в конференциях, интерактивные элементы (обратная связь, комментарии).
 - *Сайты, посвященные ученым или группе ученых*. Это тематические ресурсы, объединяющие информацию о представителях научной школы или научного направления. Они характеризуются детальным освещением вклада в науку, архивами документов (письма, черновики, фотографии), разделами о последователях и оппонентах (например, сайты мемориальных музеев и/или научных обществ).
 - *Группы в социальных сетях*. Как правило, на таких платформах публикуются краткие биографические справки, анонсы публикаций и мероприятий, обсуждения научного наследия. Преимуществом таких групп является оперативность и вовлеченность аудитории.
 - *Биобиблиография на сайтах организаций*. Разделы на официальных ресурсах университетов, НИИ, библиотек содержат профили сотрудников с перечнем трудов, ссылки на электронные архивы, информацию о научных проектах. Часто интегрированы с внутренними базами данных.
 - *Библиографическая справка*. Краткие электронные аннотации в тематических и универсальных электронных энциклопедиях, вики-ресурсах или справочных системах. Они лаконичны (содержат основные даты, ключевые работы), предлагают ссылки на авторитетные источники; есть возможность редактирования профессиональным сообществом.

Предлагаемые в Сети ресурсы, отражающие информацию о субъекте научного творчества, отличаются по цели создания. Создателями их также являются люди с очень разной квалификацией в области библиографии, что во многих случаях приводит к искажению персональной информации, ее недостаточности для объективной оценки деятельности ученого.

Проблема 2. Отсутствие научно обоснованных методических подходов к созданию биобиблиографических продуктов, посвященных ученому или научному коллективу в электронной среде

В ходе исследования был проведен сравнительный анализ структуры перечисленных выше форм электронной биобиблиографии в сфере науки (табл. 1).

Таблица 1 (начало). Сравнение структуры электронных библиографических ресурсов

Жанр (форма) библиографического пособия	Отражаемые сведения			Примечания (характеристика, отличия)
	Биографическая справка	Полный список трудов	Выборочный список трудов	
Электронные версии традиционных библиографических пособий	Биографическая справка	+	-	Как правило, не отличаются от печатных пособий Все эти сведения могут отражаться в БД, но не сразу, в каких-то, например, присутствует полный список трудов, в других – нет, разное оформление и структура (например, в некоторых БД через страницу одного ученого можно выйти на других ученых, занимающихся этим направлением)
	Полный список трудов	+	-	
	Выборочный список трудов	+	-	
	Литература о персоне	+	-	
	Наличие гиперссылок	-	-	
	Другие элементы (видео, аудио и т. п.)	-	-	
Библиографические базы данных	Биографическая справка	+	+	Все эти сведения могут отражаться в БД, но не сразу, в каких-то, например, присутствует полный список трудов, в других – нет, разное оформление и структура (например, в некоторых БД через страницу одного ученого можно выйти на других ученых, занимающихся этим направлением)
	Полный список трудов	+	+	
	Выборочный список трудов	+	+	
	Литература о персоне	+	+	
	Наличие гиперссылок	-	-	
	Другие элементы (видео, аудио и т. п.)	-	-	
Персональные страницы	Биографическая справка	+	+	Составляется ученым самостоятельно, по своему усмотрению, в большинстве случаев
	Полный список трудов	+	+	
	Выборочный список трудов	+	+	
	Литература о персоне	+	+	
	Наличие гиперссылок	-	-	
	Другие элементы (видео, аудио и т. п.)	-	-	

Таблица 1 (конец). Сравнение структуры электронных библиографических ресурсов

Жанр (форма) библиографического пособия	Отражаемые сведения						Примечания (характеристика, отличия)
	Биографическая справка	Полный список трудов	Выборочный список трудов	Литература о персоне	Наличие гиперссылок	Другие элементы (видео, аудио и т. п.)	
Сайты, посвященные ученым или группе ученых	+	+/-	+	+	+	+/-	Разнообразный контент и оформление, зависит от основной задачи сайта
Группы в социальных сетях	+/-	-	+	-	+	+	Структура разнообразная, чаще всего отсутствуют именно списки трудов и литературы, однако есть упоминания об этой литературе
Библиография на сайтах организаций	+	+/-	+	-	+	+/-	Как правило, указываются труды, касающиеся сферы деятельности конкретной организации, если у ученого есть работы в других сферах, их не всегда указывают.
Библиографическая справка	+	-	+	-	-	-	Содержит краткие сведения об ученом, основные труды и возможен список доступных работ на каком-либо языке

Данные таблицы наглядно показывают, что ни один из источников не содержит в полной мере информацию об ученом, следовательно, необходимо использовать несколько источников, чтобы собрать все необходимые сведения.

Потенциал развития биобиблиографии посредством персональных страниц исследовал А. Н. Ежов [2], который утверждает, что благодаря своей уникальности, персонализированные страницы могут стать одним из главных источников биографической и биобиблиографической информации об ученых и деятелях искусства, так как позволяют им публиковать в открытом доступе свою биографию, размещать опубликованные и неопубликованные документы в виде полного текста, реферата, аннотации или просто библиографического списка. Персонализированная страница в отдельных случаях может служить библиографу единственным источником информации об исследователе, например, если учёный ещё очень молод, является аспирантом, или если он ещё не проявил себя достаточно активно в научном поле [8].

При организации биобиблиографической информации в социальных сетях можно ориентироваться на такие их возможности, как содержащаяся в них индивидуальная информация, возможность коммуникации между пользователями, формирование групп по научным и творческим интересам, возможность самопрезентации персоны и другое.

Полезными для получения биобиблиографической информации об ученом или научном коллективе могут оказаться профессиональные социальные сети, в которых специалисты в той или иной области могут объединяться для обсуждения различных вопросов профессиональной деятельности. Соответственно, публикация информации в социальных сетях является своеобразной автобиобиографией.

Как указано выше, создаваемые в Сети биобиблиографические продукты разнообразны, имеют разную структуру и создаются с разными целями. Поэтому, на наш взгляд, невозможна разработка единой методики их создания. Необходим комплекс методик для создания различных видов и форм биобиблиографий ученого в электронной среде.

Проблема 3. Разработка модели биографии ученого для создания биобиблиографического продукта

Научная биография, построенная с учетом трехаспектного подхода к научной деятельности, может стать одним из важнейших материалов для изучения деятельности ученого. Биографическая справка является одним из важнейших элементов биобиблиографического продукта. Традиционные биографические справки включают, как правило, минимум сведений о персоне и не дают полного представления о ее взглядах и достижениях. В вир-

туальной среде появляется возможность более широкого представления о персоне. Для создания полноценной биографии на биобиблиографическом информационном ресурсе необходимо рассмотреть особенности и принципы создания научных биографий. «Биография – это сложный теоретический конструкт, для которого характерно изменение во времени. Однако жизнь изображается не как хаотичный набор не связанных между собой обстоятельств, поступков и т. д., а как осмысленное целое» [11, с. 199].

В современной биографике существует множество подходов к созданию биографий [1; 2; 13]. Представляется, что разработка модели научной биографии для создания биобиблиографического продукта в электронной среде позволит дать полное представление о когнитивном, социальном и психологическом аспектах деятельности ученого.

Проблема 4

Анализ биобиблиографических продуктов в Сети показывает, что практически все они опираются, с одной стороны, на профессиональные знания библиографа, связанные с традиционными подходами к созданию биобиблиографий, а, с другой, – на собственные представления ученого о своей деятельности и необходимости ее продвижения в профессиональной среде. Ни тот, ни другой подход не принимают во внимание особенности развития современной науки и изменение отношения к научному знанию.

Решение указанных выше проблем позволит значительно расширить функции электронной биобиблиографии ученого и/или научного коллектива. Некоторые из них были сформулированы Т. В. Захарчук, однако, на наш взгляд, спектр этих функций гораздо шире, а их интерпретация требует несколько иного подхода [3]. В частности, наряду с традиционной подытоживающей функцией электронная биобиблиография может выполнять ряд следующих важных функций.

1. Функция сохранения культурного и научного наследия. Интернет и развитие информационных технологий разделили информационные ресурсы на доступные широкой аудитории (электронные, сетевые) и ресурсы ограниченного доступа, к которым можно смело отнести традиционные, не оцифрованные. Современное поколение ученых все в меньшей степени обращается к традиционным, не оцифрованным источникам, традиционным поисковым системам, какими являются в том числе и каталоги библиотек. Научное сообщество оперирует сегодня электронной информацией, оцифрованными источниками и современными поисковыми машинами, не оцифрованные ресурсы чаще всего используются в проведении историко-научных исследований. Однако для науки характерно не только старение, но и актуализация научного знания. Некоторые знания обретают новую жизнь на более поздних этапах развития науки. Одним из способов вернуть накопленные

знания в научный оборот может стать электронная биобиблиография в сфере науки, которая сохраняет для будущих поколений достижения прошлого. Это важно именно сегодня, когда эта точка отсчета (до и после появления Интернета) еще близка к нам. А многие научные направления имеют корни еще в «доинтернетовской эпохе».

2. Базовой функцией биобиблиографии ученого является **функция обеспечения пользователей персонифицированной информацией**, то есть предоставление сведений о результатах деятельности конкретных субъектов научного творчества, что дает библиографу возможность использовать эти данные для оценки и отбора документов. Биобиблиографический продукт позволяет также сформировать оценку деятельности ученого или научного коллектива со стороны профессионального научного сообщества и осуществить первичный мониторинг развития его творчества.

Это особенно важно, когда речь идет об элитарных ученых и научных коллективах. Свойство элиты таково, что имя ее представителя освещает полученные результаты «светом значимости». Следовательно, отдельные документы, написанные конкретными лидерами и созданные в престижных научных коллективах, собранные вместе, имеют в научном сообществе больший вес, чем те же документы, вкрапленные в общий документальный поток по исследуемой проблеме. Таким образом, биобиблиография является одним из способов концентрации внимания научного сообщества на определенных достижениях.

3. Биобиблиография во многом выполняет функцию **фиксация «фронта» научных исследований** в определенный момент времени. Реализация этой функции определяется наличием в каждой области науки элитарных ученых, лидеров, которые определяют развитие науки в конкретном научном направлении исследований. Биобиблиографические продукты становятся одним из средств предоставления профессиональному научному сообществу достаточно полного круга сведений о деятельности научной элиты.

4. Важной для электронной биобиблиографии в сфере науки является и **функция оценки результатов научной деятельности**. Оценка деятельности субъекта научного творчества связана не только с содержательной стороной исследований, но и с его личностными качествами. Биобиблиография позволяет представить конкретные результаты исследований, полученные ученым, а также в определенной степени дать оценку ответственности субъекта научной деятельности за использование полученных им результатов. Более того, уже само появление электронного биобиблиографического продукта выступает как индикатор высокой оценки со стороны научного сообщества или общества в целом. Поэтому одной из центральных задач методики биобиблиографирования в электронной среде является выбор субъектов научной деятельности для создания биобиблиографических продуктов.

5. Одной из значимых, хотя и нетрадиционных, функций биобиблиографии в электронной среде является **функция лоббирования науки в обществе** для формирования имиджа науки, сохранения ее престижа в обществе, получения средств на проведение научных исследований. Речь идет о формировании образа конкретных субъектов научной деятельности при лоббировании отдельных проектов и исследований.

6. В функциональную структуру электронной биобиблиографии может быть включена **рекламная функция**, позволяющая давать и сравнительную характеристику результатов деятельности субъектов научного творчества, например, при принятии решений о вложении средств в исследовательские проекты, привлечении ученых или малых научных групп к их реализации, заключении договоров о сотрудничестве.

7. Несомненно, что электронная биобиблиография науки способна решать и определенный круг воспитательных задач. Реализация **воспитательной функции**, которая реализуется за счет создания электронных биобиблиографий, построенных на «классической» модели ученого прошлого, в которой он предстает рыцарем науки, опирающимся на принципы научного этоса, без признания которого исследователи не могут осознать себя полноправными членами научного сообщества. Сохранение традиционной («классической») модели ученого в биобиблиографии дает возможность научному сообществу не потерять ценности и нормы, которые являются основой научной коммуникации.

8. Совокупность биобиблиографических продуктов может выполнять **функцию путеводителя в научном сообществе**, давая молодым ученым возможность выбрать место учебы, постобразования или работы

9. Еще одной важной функцией электронной биобиблиографии является **функция создания «архива» науки**, которая во многом перекликается с подытоживающей функцией библиографии. Отличие заключается в том, что биобиблиография позволяет подводить итоги деятельности отдельного субъекта научного творчества. Как указывалось выше, современная биобиблиография может реализовывать эту функцию за счет использования технологий веб-архивирования.

10. Электронная биобиблиография представляет собой основу для **создания моделей деятельности субъектов научного творчества**. В этом плане электронная биобиблиография играет важную роль как с точки зрения истории науки, так и для современных исследований в области прогностики. Создание таких моделей напрямую связано с существующими в конкретный период концепциями развития науки (классическая модель, модель «маленького человека в большой науке», модель признающая значимость личностного знания для развития науки).

11. Электронная биобиблиография, предоставляющая персонифицированную информацию о субъекте научного творчества, может также ре-

ализовать **функцию формирования интеллектуального капитала** конкретного личности или научного коллектива.

В структуру интеллектуальной собственности входят как авторское право, возникающее по факту публикации произведения, так и промышленная собственность, защищаемая специальными документами (дипломы на открытия, патенты, свидетельства и другое). Биобиблиографический ресурс, посвященный ученому, позволяет определить авторство полученного знания, что важно в том числе и для библиотек при заключении договоров на использование произведений. Включение документов, охраняющих промышленную собственность, дает возможность увидеть вклад ученого или научного коллектива в развитие той или иной области науки. Что более важно, в структуру интеллектуального капитала включается и неявное знание, обладающее свойствами субъективности (то есть зависимостью интерпретации знания от прошлого опыта), укорененности (не является публичным, принадлежит конкретному человеку, что приводит к возникновению зависимости организации от определенных сотрудников), спонтанности (может проявляться в процессах, которые не всегда поддаются контролю) [4]. Включение в электронный биобиблиографический ресурс эго-документов позволит отчасти раскрыть внутренний мир ученого, те идеи, которые не были опубликованы, но могут стать толчком для дальнейшего развития научного направления.

Представленные выше функции, конечно, требуют более подробного рассмотрения и обоснования. Очевидным является то, что все они напрямую связаны с ролью биобиблиографии в системе научных коммуникаций, которая, в свою очередь, определяется изменениями, происходящими в науке, спецификой деятельности субъекта научного творчества. Все это оказывает большое влияние и на развитие электронной биобиблиографии, и на структуру создаваемых биобиблиографических продуктов в электронной среде.

Таким образом, в настоящее время очевидно, что проблемы формирования биобиблиографии субъекта научного творчества в электронной среде требуют теоретического и методического обоснования в части разработки видового состава биобиблиографических продуктов, разработки методик для разных их видов, обоснования функциональной структуры электронной биобиблиографии ученого и научных коллективов.

Список литературы

1. *Валевский А. Л.* Биографика как дисциплина гуманитарного цикла // Лица. Выпуск 6. Москва, 1998. С. 32–68.
2. *Ежов А. Н.* Персонализированные страницы ученых гуманитарного профиля в образовательной среде // Информационные ресурсы и технологии в гуманитарном образовании: сборник статей. Санкт-Петербург, 2006. С. 69–76.

3. *Захарчук Т. В.* Биобиблиография в системе электронных научных коммуникаций // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 4. С. 151–156
4. *Захарчук Т. В., Кий М. И.* Интеллектуальный капитал предприятия: учебное пособие. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2020. 96 с.
5. *Захарчук Т. В.* Человек науки в современной библиографии // Человек в мире искусства: тезисы докладов международной научной конференции. Ч. 2. Краснодар, 1994. С. 367–370.
6. *Гарина Ю. Д.* Развитие биобиблиографии в веб-среде // Развитие социально-культурной деятельности и художественного образования: теория и практика: материалы XIII межрегион. с междунар. участием науч.-практ. конф. Барнаул, 2025. С. 317–319.
7. *Казаков И. С.* О проблеме исследования феномена персонификации обучения в отечественной науке // Вестник Сочинского государственного университета туризма и курортного дела. 2011. № 3. С. 127–129.
8. *Кий Е. А.* Научная биография как элемент биобиблиографического продукта университета // Культурная среда и культурные практики: опыт и инновации: тезисы докладов Всероссийской научно-практической конференции молодых исследователей. Санкт-Петербург, 2024. С. 15–16.
9. *Кий М. И.* Веб-архивирование: современное состояние и перспективы развития в России // Научно-техническая информация. Серия 1: Организация и методика информационной работы. 2014. № 10. С. 9–11.
10. *Мандрюнина Л., Бусыгина Т.* Биобиблиография как информационный ресурс для изучения научного наследия России, истории науки и культуры // Информационные ресурсы России. 2023. № 1. С. 87–95.
11. *Медведева Е. В.* Классификация биографий как один из методов биографики в контексте исследований в библиотечной отрасли // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 2. С. 198–205.
12. *Медведева О. В.* Человеческий капитал: понятие, структура и основные характеристики // Инновационная экономика: перспективы развития и совершенствования. 2019. № 7. С. 80–86.
13. *Мирская Е. З.* Влияние «классической» модели ученого на современную научную деятельность: материалы XIII международного конгресса по истории науки СССР (Москва, 18–24 авг. 1971 г.). Москва: Наука, 1971. 14 с.
14. *Рейтблат А. Н.* Этапы и источники построения биографического нарратива // Рейтблат А. Н. Писать поперек: статьи по биографике, социологии и истории литературы. Москва, 2014. С. 211–226.
15. *Смирнов А. А.* Концептуальные основы веб-архивирования в библиотеках // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 2. С. 158–163.

16. *Соколов А. В.* Социальные коммуникации: учебник. Санкт-Петербург: Профессия, 2014. 288 с.
17. *Теплицкая А. В.* Форматы библиографических ресурсов московских публичных библиотек // Берковские чтения – 2021. Книжная культура в контексте международных контактов: Материалы VI Международной научной конференции. Москва, 2021. С. 617–621.
18. *Ярошевский М. Г.* Трехаспектность науки и проблемы научной школы // Социально-психологические проблемы науки. Ученый и научный коллектив. Москва: Наука, 1973. С. 174–185.

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. Объём статьи составляет от 25 000 до 40 000 знаков, включая пробелы и список литературы.
3. Список литературы располагается в конце статьи в алфавитном порядке, библиографические описания в списке оформляются по ГОСТ 7.05-2008, отсылки по тексту статьи даются в квадратных скобках. Количество источников в библиографическом списке не менее 10 и не более 30. 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 is from 25,000 to 40,000 characters, including spaces.
3. The list of literature is located at the end of the article in alphabetical order, bibliographic descriptions in the list are drawn up in accordance with GOST 7.05–2008, references in the text of the article are given in square brackets. The number of sources in the bibliographic list is not less than 8 and not more than 30. 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 orig-

inality 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 «Cultural & 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. Dzirov,
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: 03/11/2026. Format 70x100¹/₁₆.
Conditional printed sheets 16,58. 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.