

## 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)
- Иванова Светлана Вениаминовна**, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор, почетный работник общего образования РФ, академик РАО, заслуженный деятель науки РФ (Институт стратегии развития образования Российской академии образования)
- Колин Константин Константинович**, доктор технических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ (Федеральный исследовательский центр «Информатика и управление» Российской академии наук)
- Корсакова Ирина Анатольевна**, доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент (Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке)
- Кошкин Руслан Петрович**, доктор технических наук, профессор, член Союза авиапроизводителей России, почетная грамота Президента РФ (Государственный научно-исследовательский институт гражданской авиации)
- Малыгина Ирина Викторовна**, доктор философских наук, профессор (Московский государственный лингвистический университет)
- 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 Васильева**, 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)

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

- 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)
- 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)
- Садовская Валентина Степановна**, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный работник культуры РФ (Московский государственный институт культуры)
- Сергеев Николай Васильевич**, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный работник культуры РФ (Алтайский государственный институт культуры)
- Сиявина Наталья Владимировна**, доктор культурологии, доцент (Московский государственный институт культуры)
- Христидис Татьяна Витальевна**, доктор педагогических наук, профессор (Московский государственный институт культуры)
- Шарковская Наталия Владимировна**, доктор педагогических наук, доцент (Московский государственный институт культуры)
- Ярошенко Николай Николаевич**, доктор педагогических наук, профессор (Московский государственный институт культуры)

№4 (59), 2025



# КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЖУРНАЛ  
ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Выходит 4 раза в год

Издается с 2008 года

## СОДЕРЖАНИЕ

### Теория и история культуры

**Колин К. К., Зацаринный А. А.**

Глобальные проблемы безопасности и философия  
государственного управления в XXI веке . . . . . 6

**Лю Хаосюань**

Культурные коды как основа романтической  
составляющей в музыкальной культуре Китая . . . . . 18

**Лоскина М. Н.**

Формирование этнокультурной идентичности саха (на примере  
деятельности Института геокультурного развития) . . . . . 30

### Искусствоведение

**Дробышева Е. Э., Ду Юэ**

Живопись и танец: режимы репрезентации  
(на примере танцевального спектакля «Поэтический танец:  
Путешествие легендарного пейзажа») . . . . . 40

**Гепфнер В. П.**

Эволюция городских зрелищных  
форм в России XVIII – начало XX веков . . . . . 52

**Манзарханов Э. Е.**

Евразийский театр: истоки явления и проблемы идентификации . . . . 63

**Кузнецова-Оборина Т. А.**

Некоторые стороны развития советской сольной  
и камерной музыки для струнно-смычковых инструментов  
в годы Великой Отечественной Войны . . . . . 80

**Ли Цзыцзянь**

Художественная трансформация образа танца  
в изобразительном искусстве древнего Китая: от ритуального знака к  
эстетическому идеалу . . . . . 90

**Циклаури С. М.**

Репрезентация женских образов  
в современном искусстве Южной Кореи . . . . . 99

**Социокультурные практики**

**Сабанцева Т. В.**

Профессиограмма как инструмент оценки  
специалиста в области хореографического искусства . . . . . 108

**Амреева Т. М.**

Формирование этнокультурных компетенций  
будущих хореографов путем приобщения  
к казахскому танцевальному наследию . . . . . 121

**Попов А. А., Васина К. И., Лукашина Е. Е.**

Педагогические измерения влияния энергетиков  
и вейпинга на работоспособность студентов  
в практике профессионального образования  
вузов методом пробы Руфье . . . . . 137

**Михайловская А. М., Куровская Ю. Г.**

История литературы как пространство идентификации:  
как студенту-писателю вписать себя в традицию . . . . . 153

**Макшанцева Н. В., Валери М.**

О целесообразности введения диалектоствоведения  
в преподавание иностранных языков . . . . . 163

№4 (59), 2025



# 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

**Kolin K. K., Zatsarinny A. A.**

Global Security Issues and the Philosophy  
of Public Administration in the 21st Century . . . . . 6

**Liu Haoxuan**

Cultural Codes as the Basis of the Romantic Component  
in the Works of Traditional Musical Art of China . . . . . 18

**Loskina M. N.**

Formation of the Ethnocultural Identity of the Sakha  
(Using the Example of the Institute of Geocultural Development) . . . . . 30

### Art history

**Drobysheva E. E., Du Yue**

Painting and Dance: Intermedial Representation  
in the Dance Drama «Poetic Dance: the Journey  
of a Legendary Landscape Painting» . . . . . 40

**Gepfner V. P.**

The Evolution of Urban Performance Forms  
in Russia XVIIIth – early XXth Centuries . . . . . 52

**Manzarkhanov E. E.**

The Eurasian Theater: the Origins of the Phenomenon  
and the Problems of Identification . . . . . 63

**Kuznetsova-Oborina T. A.**

Some Aspects of the Development of Soviet Solo  
and Chamber Music for Stringed Instruments  
during the Great Patriotic War . . . . . 80

**Li Zijian**

The Artistic Transformation of the Dance Motif in Ancient Chinese Visual Art: from Ritual Sign to Aesthetic Ideal . . . . . 90

**Tsiklauri S. M.**

Representation of Female Images in Contemporary South Korean Art . . . 99

**Socio-cultural practices**

**Sabantseva T. V.**

Professional Grade as a Tool For Assessing a Specialist in the Field of Choreographic Art . . . . . 108

**Amreeva T. M.**

Formation of Ethnocultural Competencies of Future Choreographers through Familiarization with the Kazakh Dance Heritage . . . . . 121

**Popov A. A., Vasina K. I., Lukashina E. E.**

Pedagogical Measurements of the Influence of Energy Drinks and Vaping on Students' Working Capacity in the Practice of Higher Education Institutions Using the Ruffie Test . . . . . 137

**Mikhaylovskaya A. M., Kurovskaya Y. G.**

Literary History as a Space of Identity: How a Student Writer Can Fit into Tradition . . . . . 153

**Makshantseva N. V., Valeri M.**

About the Expediency in Introducing Linguodialect Cultural Studies in Foreign Language Teaching . . . . . 163

---

---

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

## ГЛОБАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ БЕЗОПАСНОСТИ И ФИЛОСОФИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО УПРАВЛЕНИЯ В XXI ВЕКЕ

УДК 001.8

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-6-17>

### **Константин Константинович КОЛИН,**

доктор технических наук, профессор,  
Федеральный исследовательский центр  
«Информатика и управление»,  
Российская академия наук,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: kolinkk@mail.ru

### **Александр Алексеевич ЗАЦАРИННЫЙ,**

доктор технических наук,  
Федеральный исследовательский центр  
«Информатика и управление»,  
Российская академия наук,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: alex250451@mail.ru

*Аннотация.* Ключевой проблемой мировой цивилизации в XXI веке является обеспечение глобальной безопасности. Для решения этой проблемы необходимо понимание политическими лидерами и интеллектуальной элитой общества содержания и приоритетности тех задач, которые должны быть решены для сохранения жизни на нашей планете, которая может быть уничтожена в результате ядерной войны. Необходимо также обеспечить восстановление и сохранение тех жизненно важных экосистем планеты, без которых человечество существовать не сможет. Анализ структуры глобальных проблем безопасности показывает необходимость их системного исследования. Его основным результатом должно стать формирование императива безопасности в дальнейшем развитии общества. Реализацию этого императива должна обеспечить система государственного управления путем адекватной перестройки содержания образования и культуры общества. Именно эти принципы и должны стать в ближайшие годы концептуальной основой философии государственного управления. Рассмотрена проблема создания в России системы подготовки руководителей организационных структур и проектов в области науки и технологий. Показана ее значимость для реализации национальных целей России в современных геополитических условиях и информационной научно-технологической революции. Определены требования к уровню профессиональной компетентности и личным качествам руководителей организационных структур и проектов в области науки и технологий.

*Ключевые слова:* безопасность, биосферная совместимость, государственное управление, интеллектуальная элита, философия управления.

*Для цитирования:* Колин К. К., Зацаринный А. А. Глобальные проблемы безопасности и философия государственного управления в XXI веке // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 6–17. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-6-17>

## **GLOBAL SECURITY ISSUES AND THE PHILOSOPHY OF PUBLIC ADMINISTRATION IN THE 21ST CENTURY**

**Konstantin K. Kolin,**  
DSc in Technical Sciences, Professor,  
Federal Research Center  
«Computer Sciences and Control»  
of the Russian Academy of Sciences,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: kolinkk@mail.ru

**Alexander A. Zatsarinny,**  
DSc in Technical Sciences,  
Federal Research Center  
«Computer Sciences and Control»  
of the Russian Academy of Sciences,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: alex250451@mail.ru

*Abstract.* The key problem of world civilization in the 21st century is ensuring global security. To solve this problem, political leaders and the intellectual elite of society must understand the content and priority of the tasks that must be solved to preserve life on our planet, which can be destroyed as a result of a nuclear war. It is also necessary to ensure the restoration and preservation of those vital ecosystems of the planet, without which humanity cannot exist. An analysis of the structure of global security problems shows the need for their systematic study. Its main result should be the formation of a security imperative in the further development of society. The implementation of this imperative should be ensured by the public administration system through an adequate restructuring of the content of education and the culture of society. It is these principles that should become the conceptual basis of the philosophy of public administration in the coming years. The problem of creating a system for training managers of organizational structures and projects in the field of science and technology in Russia is considered. Its significance for the implementation of Russia's national goals in the current geopolitical conditions and the information scientific and technological revolution is demonstrated. Requirements for the level of professional competence and personal qualities of the heads of organizational structures and projects in the field of science and technology are defined.

*Keywords:* security, biosphere compatibility, public administration, intellectual elite, governance philosophy.

*For citation:* Kolin K. K., Zatsarinny A. A. Global Security Issues and the Philosophy of Public Administration in the 21st Century. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 6–17. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-6-17>

## Структура проблем глобальной безопасности

Исследования показали, что для обеспечения безопасного развития цивилизации в XXI веке необходимо будет решить следующие глобальные проблемы.

1. Необходимо избежать самоуничтожения человечества в результате ядерной войны, после которой жизнь останется лишь в глубинах океана [14]. Компьютерное моделирование, проведенное российскими и зарубежными специалистами, показало, что для наступления «ядерной зимы» достаточно взорвать всего лишь 50–100 ядерных зарядов средней мощности [21], что может произойти и при региональном военном конфликте.
2. Нужно восстановить и сохранить жизненно важные экосистемы планеты, без которых существование человека и окружающей его биосферы, включая полезные бактерии и вирусы, невозможно. Сегодня эти экосистемы продолжают разрушаться в результате все более масштабной техногенной деятельности людей, не имеющих необходимых знаний о последствиях этой деятельности.
3. Нам предстоит преодолеть системный кризис культуры, когда происходит деморализация общества, рушатся устои традиционной семьи и базовые духовные ценности, утрачивается цель и смысл жизни чело-



Рис. 1. Город после наступления «ядерной зимы»



*Рис. 2. Загрязнение океана – глобальная угроза для безопасности*



*Рис. 3. Одиночество и бедность в старости – позорное явление нашего мира*

века [2; 15]. Свидетельством этого является депопуляция экономически развитых стран Западной Европы, а также рост в них одиночества и количества самоубийств материально обеспеченных мужчин среднего возраста, которые разочаровались в жизни и не видят смысла своего дальнейшего существования.

4. Нам также очень важно *остаться людьми* в первоначальном смысле этого слова, то есть сохранить те главные человеческие качества, которые отличают человека от других представителей мира живой природы [18].

Сложность, масштабы и стратегическая значимость этих проблем таковы, что ни одна страна мира в одиночку их решить не сможет. Здесь необходима мобилизация всего интеллектуального потенциала мирового сообщества, его сплоченность и партнерство в области противодействия общим глобальным угрозам. Перед лицом этих угроз должны быть отодвинуты на второй план все другие проблемы и противоречия между людьми.

К сожалению, ООН и другие международные организации оказались неспособными организовать такое взаимодействие между странами современного мира [10]. Поэтому решать эти проблемы придется на уровне национальных государств и их региональных союзов. И это сегодня самая актуальная проблема государственного управления.

## **Концептуальные основы и приоритеты государственного управления**

Тенденция повышения роли национальных государств и их региональных объединений в последние годы становится доминирующей. Примером может служить динамика численности стран БРИКС, в которых сегодня проживает уже более половины населения нашей планеты [17]. Для обеспечения глобальной безопасности стратегическими приоритетами государственного управления в этих странах должны стать следующие.

1. Международная геополитика противодействия странам Запада, которые являются инициаторами и участниками Мировой гибридной войны против других стран с целью сохранения своего доминирующего положения в мировом сообществе. Эта война готовилась и скрытно велась давно [22], но в 2022 году ее цели, задачи и планы опубликованы открыто. Они детально рассмотрены в монографии А. А. Барташа и в статьях российских аналитиков [1; 9]. Задача “принуждения к миру” поджигателей новой мировой войны сможет быть решена лишь тогда, когда они осознают губительные последствия своей безответственной деятельности и неотвратимость возмездия за нее. Сегодня чувство страха за свою безопасность у политических лидеров этих стран отсутствует, а их интеллектуальный уровень снизился до критически опасных значений.

2. Существенное повышение качества национальной элиты общества, которая должна найти выход из системного кризиса современной цивилизации и способы восстановления важных экосистем, включая мировую океан и околоземное космическое пространство [12].
3. Формирование нового содержания информационного пространства, которое позволит осуществить консолидацию общества для решения проблем глобальной безопасности, повысить уровень доверия между различными странами мира, а также интеллектуальное развитие и нравственное воспитание молодого поколения [11].
4. Развитие жизненного и творческого потенциала личности, высоких моральных качеств человека и его ответственности за свое и общее будущее [8].

## Новые приоритеты подготовки кадров

В условиях нарастания комплекса глобальных вызовов и угроз XXI века особую значимость приобретает проблема подготовки руководителей организационных структур общества и крупных проектов его социально-экономического и научно-технологического развития. Такие руководители должны обладать необходимыми качествами для своевременного принятия стратегически важных решений. В работах [3–5] эта проблема рассмотрена применительно к сфере науки и технологий России. Ведь именно в этой сфере должна быть не только определена стратегия выживания и безопасного развития нашей страны, но также созданы и те новые прорывные технологии, которые необходимы для ее практической реализации.

Сложность этой проблемы состоит в том, что для ее решения нужна комплексная система подготовки руководителей нового поколения для ответственных структур и проектов в области науки и технологий. Эта проблема является самой приоритетной для нашей страны на ближайший период времени, и потому она должна быть обязательно решена.

В работе [3] определены следующие качества, которыми должны обладать руководители наиболее важных организационных структур общества.

1. **Профессиональная компетентность.** Ее важными аспектами являются не только высокий уровень профессиональной подготовки в данной предметной области, но также и понимание ее роли и перспектив развития в современном обществе.
2. **Системные и глобальные знания.** Руководитель должен обладать системным мышлением и достаточно широким кругозором, чтобы понимать причины и возможные последствия развития событий в глобальном мире.
3. **Патриотизм.** Главное здесь – это готовность служить Родине, понимание национальных целей страны, их приоритет по отношению к личным и корпоративным целям и интересам. Это качество явля-

ется особенно важным для интеллектуальной элиты России именно в настоящий период, когда против нашей стране ведется гибридная информационно-психологическая война коалицией стран Запада.

4. **Организаторские способности.** Руководитель коллектива должен быть не только его интеллектуальным лидером. Он также должен обладать способностью правильно и доходчиво поставить задачу и мобилизовать коллектив на ее решение. Для этого нужно уметь работать с людьми, правильно расставлять кадры и делегировать им некоторые свои полномочия. И этому нужно постоянно учиться.
5. **Деловой авторитет.** Это качество предполагает высокую ответственность и честность руководителя, его справедливость, внимание к чужому мнению, заботу о людях.
6. **Креативность.** Современный руководитель должен обладать чувством нового, быть в курсе передового опыта деятельности в своей области, а также уверенно принимать решения по освоению инноваций.
7. **Информационная культура.** В условиях становления глобального информационного общества это качество становится обязательным для руководителей любого ранга. Современный руководитель должен хорошо владеть новыми информационными средствами управления социально-экономическими процессами.

Исследования показывают [4], что многие проблемы социально-экономического развития нашего общества обусловлены тем, что уровень подготовки руководителей организационных структур не соответствует современным требованиям. Поэтому актуальная и стратегически важная задача государственной политики состоит в том, чтобы создать эффективную систему подготовки руководящих кадров страны.

### **Концептуальные основы системы подготовки руководителей сферы науки и технологий России**

При решении этой проблемы нужно использовать как отечественный, так и зарубежный опыт, в особенности опыт тех стран, которые сегодня являются мировыми технологическими лидерами. Основными компонентами этой системы в России должны стать следующие:

- ведущие научные центры и институты РАН, а также других государственных и общественных академий наук, где должны быть созданы необходимые условия для подготовки руководящих кадров в сфере науки и технологий;
- федеральные и исследовательские университеты России, в которых уже имеются или же могут быть созданы факультеты и кафедры дополнительного образования;

- головные научные центры и институты оборонного комплекса страны, имеющие опыт создания сложных систем соответствующего профиля [5].

Подготовка компетентных руководителей для организационных структур нашей страны должна стать массовой уже в ближайшие годы. Поэтому возникает другая проблема – проблема подготовки для этих целей самих преподавателей сферы образования, которым необходимо будет постоянно повышать свою квалификацию. Пути решения этой проблемы пока не найдены. И здесь может оказаться полезным отечественный опыт, накопленный в оборонном комплексе страны.

### **Конверсия потенциала оборонного комплекса России**

В Стратегии научно-технологического развития России указано, что наша страна, начиная с 2022 года, вступила в новый период своего развития, который должен иметь *мобилизационный характер*. Этот характер уже проявляется сегодня в работе предприятий оборонно-промышленного комплекса нашей страны, а также тех предприятий, которые успешно решают задачи импортозамещения особенно важной продукции. Однако их опыт может и должен использоваться и в других сферах жизнедеятельности нашего общества, в том числе, в области организации выполнения крупных научно-технологических проектов и в сфере подготовки специалистов и руководителей для их практической реализации.

Авторам настоящей статьи довелось достаточно длительное время работать на руководящих должностях в научно-исследовательских институтах оборонного комплекса нашей страны. Поэтому они хорошо понимают те возможности, которые может дать конверсия интеллектуального и технологического потенциала оборонного комплекса России при условии надлежащей организации этого процесса. При этом речь идет не только о трансляции в гражданскую сферу технологий оборонного и двойного назначения. Очень важно передать в эту сферу также и опыт реализации в сжатые сроки крупных проектов, *культуру взаимодействия* специалистов различного профиля при выполнении этих проектов. Ведь очень многие выдающиеся до-



*Рис. 4  
Академик В. С. Семенихин,  
основатель российской  
научной школы  
конструкторов АСУ  
оборонного назначения*

стижения нашей страны в области научно-технологического развития были получены потому, что были созданы и получили государственную поддержку научные школы Генеральных конструкторов этих проектов.

Имена И. В. Курчатова, С. П. Королева, В. С. Семенихина, В. С. Бурцева, И. А. Мизина и многих других выдающихся конструкторов систем оборонного назначения навсегда останутся в истории развития России. Сегодня их опыт востребован и должен быть эффективно использован [6].

Учитывая изложенное выше, хотелось бы обратить внимание заинтересованных читателей на некоторые монографии и статьи, которые в последние годы появились в нашей стране по тематике организации деятельности предприятий и специалистов оборонного комплекса нашей страны [5; 19; 20]. Они вполне пригодны для использования в системе подготовки руководителей и специалистов научно-технологической сферы современной России.

## **Новые информационные средства государственного управления**

В условиях цифровой трансформации общества открываются новые возможности для повышения эффективности управления социально-экономическими процессами. Прежде всего здесь нужно отметить системы и средства информатики для оказания государственных услуг. В нашей стране для этих целей создана система многофункциональных информационных центров, которые сегодня имеются практически во всех городах России. Правительство РФ настойчиво расширяет функции этих центров, и это уже дает большой социальный эффект. Сокращаются затраты социального времени при оформлении пенсионных дел, оплаты услуг ЖКХ и решения целого ряда других вопросов повседневной жизни населения.

В последнее время планируется даже возможность выполнения и некоторых других финансовых операций, например, установления гражданами самозапрета на получение банковских кредитов от их имени посторонними лицами. Все это повышает доверие граждан России к органам государственной власти, что с лихвой оправдывает те средства, которые она затрачивает на оказание государственных услуг населению в цифровой форме.

Однако в нашей стране имеются и другие информационные средства управления социально-экономическими процессами на федеральном, региональном и ведомственном уровнях, которые еще недостаточно эффективно используются. Речь идет о **Системе распределенных ситуационных центров (СРСЦ)**, которые в настоящее время созданы практически во всех регионах нашей страны, а также – в министерствах и ведомствах [6]. Мало того, для обучения государственных чиновников и специалистов по эксплуатации этих Центров в Российской академии государственной службы создан специальный учебный ситуационный центр. Но, несмотря на это,



*Рис. 5. Общий вид операционного зала отраслевого ситуационного центра*

задача эффективного использования СРЦС в системе государственного управления не решена до сих пор. Основная причина этого – недостаточная подготовленность государственных служащих в области использования новых информационных средств и технологий управления. И эту задачу необходимо решить в ближайшие 5–7 лет [7].

## **Заключение**

Содержание рассмотренных выше проблем глобальной безопасности, а также задач государственного управления по их решению хорошо известно и может показаться банальным. Но ведь в современной реальности пока все иначе, и практическая деятельность в этой области не соответствует требованиям нашего времени. Примером здесь может служить малоэффективная деятельность ООН в области проблем обеспечения устойчивого развития цивилизации. Принятая в 2015 году на 70-й сессии Генеральной Ассамблеи ООН программа действий в этой области до 2030 года практически не выполняется, и ни одна из заявленных в ней семнадцати глобальных целей не достигнута [13]. Поэтому решать проблемы устойчивого развития придется на другом уровне – новых региональных объединений государств Евразийского континента [17].

На уровне национальных государств приоритетом управления сегодня является, главным образом, рост ВВП и объемов внешней торговли. А проблемы глобальной безопасности находятся на втором плане. Коммерциализация науки, образования и культуры привела человечество к той роковой черте, за которой у него нет безопасного будущего. Поэтому кардинальному изменению философии государственного управления сегодня просто нет альтернативы, так как на карту поставлена судьба мировой цивилизации. Время предупреждений прошло. Настало время принятия судьбоносных решений [16]. Какими они будут, покажет уже ближайшее будущее.

## Список литературы

1. *Барташ А. А.* Мировая гибридная война. Москва: Горячая линия-Телеком. 2023. 540 с.
2. *Дашкевич В. С.* Великое культурное одичание: Арт-анализ. Москва: Russian Chess House, 2016. 720 с.
3. *Зацаринный А. А., Колин К. К.* Подготовка руководителей организационных структур как ключевая проблема цифровой трансформации России // Социогуманитарные проблемы укрепления субъектности России. Сборник материалов XIII Международного научно-практического междисциплинарного симпозиума «Рефлексивные процессы и управление» (20 октября 2023 г., Москва). Москва: Когито-Центр, 2023. С. 59–64.
4. *Зацаринный А. А., Колин К. К.* О проблеме формирования института руководителей в условиях цифровой трансформации общества // Рефлексивные процессы и управление. Сборник материалов XII научно-практического междисциплинарного симпозиума (17–18 октября 2019 г., г. Москва). Москва: Когито-Центр, 2019. С. 289–292.
5. *Зацаринный А. А.* Система обмена данными: люди, события, факты. Монография. Москва: ТОРУС ПРЕСС, 2021. 516 с.
6. *Зацаринный А. А., Шабанов А. П.* Об информационной поддержке деятельности в системах управления критическими технологиями на основе ситуационных центров // Системы управления, связи и безопасности, 2015, № 4. С. 98–113.
7. *Зацаринный А. А., Шабанов А. П.* Системные аспекты эффективности ситуационных центров // Вестник Московского университета им. С. Ю. Витте. Серия 1: Экономика и управление, 2013, № 2. С. 110–123.
8. *Ильинский И. М.* Доклад на XII Международной конференции «Высшее образование для XXI века: Воспитание – вызовы современности XXI века» // Знание. Понимание. Умение. 2022. № 4. С. 5–18.
9. *Ильницкий А. М.* Стратегия гегемона – стратегия войны // Военная мысль. 2023. № 3. С. 18–36.
10. *Колин К. К.* Глобальная безопасность и приоритеты ООН на ближайшее десятилетие // Стратегические приоритеты. 2020. № 1–2. С. 49–60.

11. *Коллин К. К.* Глобальное информационное пространство как ресурс и инструмент влияния на международные отношения // Информационные процессы, системы и технологии. 2023. № 1. С. 6–15.
12. *Коллин К. К.* Интеллектуальная безопасность – новая глобальная проблема XXI века // Стратегические приоритеты. 2019. № 3–4. С. 99–111.
13. *Коллин К. К.* Половинчатая стратегия: критический анализ новой стратегии ООН в области устойчивого развития // Партнерство цивилизаций. 2016. № 1–2. С. 33–41.
14. *Коллин К. К.* Предотвратить мировую войну – главная задача человечества в XXI веке // Стратегические приоритеты. 2017. № 2. С. 4–8.
15. *Коллин К. К.* Системный кризис культуры // Стратегические приоритеты. 2014. № 3. С. 6–27.
16. *Коллин К. К.* Человечество на переломе: проблема выбора целей и стратегии глобального развития // Знание. Понимание. Умение. 2022. № 3. С. 33–49.
17. Перспективы и стратегические приоритеты восхождения БРИКС. Научный доклад саммиту БРИКС. Москва: МИСК-ИНЭС- НКИ БРИКС, 2014. 392 с. URL: file:///C:/Users/student/Downloads/sokraschennaya\_versiya\_doklada.pdf
18. *Печчеи А.* Человеческие качества. Москва: Прогресс, 1985. 313 с.
19. Система жизни академика В. С. Семенихина. Биографическая монография. Москва: НИИ АА им. Академика В. С. Семенихина, 2018. 352 с.
20. *Соколов И. А., Зацаринный А. А., Захаров В. Н., Коллин К. К.* О роли академика И. А. Мизина в развитии информационных технологий и их применении в государственных интересах. К 90-летию со дня рождения // Системы и средства информатики. 2025. Т. 35, № 1. С. 3–40.
21. *Тарко А. М.* Прогнозы “Ядерной зимы”: история и возможные последствия глобальных и региональных войн. Гуманитарные вызовы и угрозы XXI века. Т. I. Москва: Изд-во МосГУ, 2023. С. 39–45.
22. *Уткин А. И.* Американская стратегия для 21 века. Москва: Логос, 2000. 272 с.

# КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ КАК ОСНОВА РОМАНТИЧЕСКОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

УДК 930.85

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-18-29>

**Хаосюань ЛЮ,**

аспирант кафедры культурологии,  
Институт социально-гуманитарного образования,  
Московский педагогический государственный университет,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: kh\_lu22@student.mpgu.edu

*Аннотация.* В статье автор опирается на утверждение, что романтизм как стиль глубоко укоренен в китайской музыкальной культуре, а культурные коды как устойчивая система символов, ценностей, норм и моделей поведения народа выступают предпосылками «романтической константы» закреплённой в традиционной художественной культуре Китая. На основе анализа содержания музыкальных и литературных произведений автор приходит к выводу, что китайский романтизм имеет уникальный национальный характер, который приобрёл на основе глубинных национальных культурных кодов. При этом автор не исключает влияния элементов европейского романтизма, которые в ходе их интеграции в китайскую романтическую традицию приобретают характер переменных культурных кодов, решая задачи интеграции китайской музыкальной культуры в мировую.

*Ключевые слова:* китайские культурные коды, китайская романтизм, романтическая константа.

*Для цитирования:* Лю Хаосюань. Культурные коды как основа романтической составляющей в музыкальной культуре Китая // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 18–29. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-18-29>

## CULTURAL CODES AS THE BASIS OF THE ROMANTIC COMPONENT IN THE WORKS OF TRADITIONAL MUSICAL ART OF CHINA

**Haoxuan Liu,**

Postgraduate at the Department of Culturology,  
Institute of Social Studies and Humanities,  
Moscow Pedagogical State University,  
Moscow, Russian Federaton,  
e-mail: kh\_lu22@student.mpgu.edu

*Abstract.* In the article, the author relies on the assertion that romanticism as a style is deeply rooted in Chinese musical culture, and cultural codes as a stable system of symbols, values, norms and behavior patterns of the people are the prerequisites for the “romantic constant” enshrined in the traditional artistic culture of China. Based

on an analysis of the content of musical and literary works, the author concludes that Chinese romanticism has a unique national character, which it acquired based on deep national cultural codes. At the same time, the author does not exclude the influence of elements of European romanticism, which, during their integration into the Chinese romantic tradition, acquire the character of variable cultural codes, solving the problems of integrating Chinese musical culture into the world musical culture.

*Keywords:* Chinese cultural codes, Chinese romanticism, romantic constant.

*For citation:* Liu Haoxuan. Cultural Codes as the Basis of the Romantic Component in the Works of Traditional Musical Art of China. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 18–29. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-18-29>

Романтизм, как важная часть европейской культуры XIX века, оказал глубокое влияние на последующее художественное творчество и общественные тенденции. Однако сильная эмоциональная выраженность и индивидуализм, присущие романтизму на уровне мироощущения, могут быть описаны как константные характеристики в художественной культуре различных стран и народов, в том числе, и в китайском традиционном музыкальном искусстве. Исследование особенностей романтизма в традиционном китайском музыкальном искусстве, если исходить из концепции «романтической константы в истории художественной культуры» М. Н. Шеметовой [11, с. 5], сопряжено с потребностью определения наиболее устойчивых элементов духовной жизни народа, вне зависимости от исторической эпохи. В данном случае речь может идти о культурных кодах как наборе характеристик, образов и устойчивых представлений, доставшихся от предков.

Как известно, культурный код определяет набор образов, которые связаны с каким-либо комплексом стереотипов в сознании нации и помогает понимать ее поведенческие реакции, определяет народную психологию, культуру и менталитет. Культурные коды также служат основой для создания и интерпретации культурных произведений и символов, что дает основание предполагать обращение в своём творчестве представителей романтизма всех стилей, эпох и народов к их базовым значениям.

Культурные коды подвергаются эволюции и изменениям с течением времени, постоянно обновляясь и развиваясь в ходе обменов с другими культурами, социальными изменениями и под влиянием других факторов [14]. Для лучшего понимания того, как формируются и выражаются культурные коды, их разделяют на константные и переменные. Константные определяются такими факторами, как территория и климат, социальная жизнь и общественное сознание, а также – типом национального мышления, менталитетом. Эти факторы существуют веками, не меняются или меняются крайне медленно. Переменные факторы, влияющие на коды, более изменчивы, и к ним относятся философия, литература, эстетика, искусство, субкультуры, религия, идеология и прочее [4]. Именно это обстоятельство может стать основой

для исследования культурных кодов в традиционной китайской музыкальной культуре как предпосылки существования романтической составляющей в традиционной китайской музыкальной культуре в целом.

Специалист в области этнопсихолингвистики В. В. Красных определяет код культуры как макросистему «характеристик объектов картины мира, объединенных общим категориальным свойством; это некая понятийная сетка, используя которую носитель языка категоризирует, структурирует и оценивает окружающий его и свой внутренний миры» [3, с. 232]. Культурный код – это набор ключевых символов, ценностей, норм, традиций и моделей поведения, совокупность ценностей, норм и символов, определяющих определенную культуру или общество. Он формируется и передается через такие виды культурной практики, как язык, образование, искусство, религия, обычаи и традиции [5]. В каждом культурном типе присутствует основной культурный код, открытый к изменению и самопорождению новых, вторичных культурных кодов – по их связи со структурами социальных кодов [2, с. 31]. Культурный код – это способ сохранения и передачи информации, тип культурной памяти, уникальные культурные коннотации и исторические контексты.

Повествовательная основа произведений искусства имеет глубокое символическое значение, что подразумевает трансляцию определенных культурных кодов. Произведения китайского музыкального театра наполнены знаками и символами из сюжетов, относящихся к народной культуре, отражающих этническую, религиозную и социально-классовую принадлежность персонажей, дающих представление о времени и месте действия. Китайская художественная мысль всегда подчеркивает связь с национальными культурными традициями, что позволяет рассматривать эту особенность в более широкой национально-культурной перспективе, связывая ее с романтическим стилем в традиционном китайском музыкальном искусстве.

Анализ произведений художественной культуры Китая на основе культурных кодов может быть использован для выявления и лучшего понимания содержания романтической составляющей традиционного китайского искусства и музыки, в частности. Романтизм как стиль характерен не только для музыкальной формы, но и глубоко укоренен в духе китайской культуры. Выражение романтических эмоций имеет давнюю и глубокую историческую традицию в китайской музыке. Творческое отношение, ориентированное на эмоции, соответствует романтическим качествам, воплощенным в традиционной китайской музыке. Музыкальные композиции часто тесно связаны сюжетными линиями с природными ландшафтами и с эмоциональными переживаниями персонажей, демонстрируют богатые и нежные романтические краски.

Традиционная китайская музыка несет в себе богатство эмоциональной экспрессии и культурного подтекста благодаря уникальной мелодике, ритму,

тембру и лиризму. В качестве примера можно привести гуцинь – один из первых китайских национальных струнных инструментов. Наиболее знаковые произведения музыки для исполнения на этом инструменте имеют вполне романтические названия: «Гуанлин сань», «Высокие горы и текущая вода» и так далее. Монофон гуциньской музыки выражает сугубо восточную музыкальную концепцию, отражает эстетический вкус и философское мышление древних китайских литераторов, а каждая нота демонстрирует неограниченные возможности для музыкального выражения благодаря тонким навыкам игры и богатым изменениям тембра [12]. Это один из культурных кодов, отсылающих слушателей к романтическим основаниям традиционной китайской музыки.

Стремление китайцев к романтике проистекает из их традиционного культурного наследия, поскольку с древних времен китайцы умели выражать стремление к лучшей жизни и глубокое понимание жизни и природы через поэзию, живопись, музыку и другие формы искусства. Например, в поэме о династии Тан, Ли Бай писал: «Яркий лунный свет, пролитый на окно, как будто на земле был слой серебряного крема», что вполне совпадает с изображением и выражением романтических манифестов других древних литераторов. Эта романтика касается не только любви, но природы, семьи, дружбы, патриотизма и других культурно-смысловых кодов.

Романтические тенденции в традиционной китайской культуре находятся под влиянием традиционных ценностей, сочетают в себе мудрость древней китайской философии в контексте идей «конфуцианства» и «даосизма». Так концепция «небесного и человеческого единства» в конфуцианской философии обращается к гармонии межличностных отношений и внутренней гармонии, тесной связи человека с порядком Вселенной и природы, что обеспечивает философскую поддержку романтической константы.

В традиционной китайской литературе романтизм выражается главным образом в восхвалении природы и пейзажа, а также – в стремлении найти высший смысл жизни. Поэт династии Тан Ли Бай и поэт династии Сун Тао Юаньмин являются типичными представителями этого стремления к натуралистической духовности, и эта концепция нашла яркое воплощение в литературных произведениях Тао Юаньмина, Ли Бая и других писателей.

Эти и другие примеры позволяют утверждать, что выражение романтических смыслов имеет давнюю и глубокую историческую традицию в традиционной китайской музыке. Музыкальные композиции часто тесно связаны с сюжетными линиями, природными ландшафтами и эмоциями персонажей, демонстрируя богатые и нежные романтические краски. Если говорить о проявлении романтической константы в современных музыкальных формах, то следует отметить, что китайские композиторы объединили композиционные особенности и выразительные приемы западной романтической музыки с традиционной китайской музыкой и культурными традициями,

создав музыкальные произведения с характерными национальными особенностями и уникальным стилем китайского романтизма, продиктованным содержанием. Так, на наш взгляд, произведение китайского композитора Цинчжу «Я живу у истоков реки Янцзы» является одним из наглядных примеров слияния китайского и западного стилей музыкальной композиции при сохранении уникального культурного подтекста, благодаря чему он приобретает самобытный национальный характер.

Музыкальная форма – как конституирующая совокупность – формирует специфику жанра, который является статичным понятием, бессознательным по отношению к историческому бытию, а с другой стороны, универсальность его использования, обусловленная факторами национальных традиций, а также запрограммированностью образа, приобретает характер кода культурной идентичности. Об этом свидетельствует тот факт, что подавляющее большинство китайской музыки является программной, то есть апеллирующей к человеческому разуму и сознанию [13, с. 5].

В первую очередь китайскую музыку от западной отличает пентатоника – гамма, состоящая из пяти звуков, каждый из которых образует с остальными «чистые», благозвучные сочетания. Такая музыкальная особенность характерна именно для Поднебесной, тогда как в большинстве стран используется звукоряд из семи ступеней – до, ре, ми, фа, соль, ля, си. И далеко не все они образуют благозвучные сочетания. Основу китайской гаммы определяют пять тонов: гун (宮), шан (商), цзяо (角), чжэн (徵), юй (羽).

Еще в древности было обнаружено, что музыка разной тональности вызывает у людей разные чувства. «Слушая мелодию в тоне гун, люди становятся кроткими, спокойными и более широкими во взглядах. Слушая мелодию в тоне шан, люди становятся прямыми и строгих правил, любящими справедливость. Слушая мелодию в тоне цзяо, люди становятся чувствительными к страданиям других и человеколюбивыми. Слушая мелодию в тоне чжи, люди начинают радоваться хорошему и любят оказывать благодеяния. Слушая мелодию в тоне юй, люди становятся собранными, соблюдающими порядок и проявляют любовь к обрядам», – пишет в своем трактате «Книга о музыке» историограф династии Хань, писатель и астроном Сыма Цянь. Открыв это свойство музыки, в Древнем Китае ее стали использовать для лечения болезней и очищения души и разума. Чтобы успокоить и нормализовать ритмы организма, музыканты играли медленно и ритмично.

В Китае существует широкий набор традиционных музыкальных инструментов, в том числе «хулуси», «шэн», который является разновидностью трубного органа, а также бамбуковые флейты, «сяо», «гуцин», «гучжэн» и другие. В китайской музыке флейта Цзяху прослеживает более чем 8000-летнюю историю, что позволяет сделать вывод, что люди уже в то время делали музыкальные инструменты, сочиняли и исполняли музыку. Во времена династии Западная Чжоу при дворе была создана целая

система обрядов и музыки, а Цинь Цин, знаменитый певец того времени, был также прекрасным учителем вокальной музыки. В период династии Цинь и Хань появился «Юэфу», который унаследовала династия Чжоу, собиравшая и классифицирующая произведения народной музыки, а также поддерживающая творчество большого количества музыкантов для выступлений по различным поводам.

В эпоху династии Хань на северо-западных рубежах Китая начала развиваться барабанная музыка, которая дала начало современной народной духовой и ударной музыке. При династии Хань появилась программа «Байси», в которой сочетались песни и танцы, акробатика и актерское мастерство [15, с. 2]. Музыка гуцинь династий Вэй и Цзинь воплощает мысли литераторов о безразличии к славе и богатству и о стремлении к внутреннему покою. Цзикан – известный писатель и музыкант этого периода, чья музыкальная эстетика отражена в теории «Звук без печали». Автор рассуждает о природе музыки, взаимосвязи музыки и эмоций и выдвигает точку зрения «музыка без печали», то есть музыка – это объективно существующий звук, а счастье или печаль – это чувство, возникающее при соприкосновении с духом людей, и между ними нет причинно-следственной связи. Музыка служит лишь средством выражения чувств.

Народная музыка династий Суй и Тан создавалась и исполнялась на основе повседневной жизни и эмоциональных переживаний трудового народа, тексты отражали любовь людей к жизни, были богаты экспрессией и яркими музыкальными образами, тексты могли трансформироваться в соответствии с различными случаями и настроениями, а также передавали религиозные идеи. В эпоху династии Тан музыка, используемая на придворных банкетах, называлась «музыкой Янь», и музыкальная культура в этот период была очень процветающей, что нашло отражение в развитии системы и создании «Лиюань», организации, специализирующейся на музыкальном образовании, для обучения инструменталистов и воспитания музыкантов. Одним из шедевров династии Тан является «Нишань юйи» – произведение, сочетающее в себе музыку и танец, исполняемый в сопровождении чжэн, сяо, флейты, конго и других этнических оркестровых инструментов. Социальная стабильность и экономическое процветание были социальной основой музыки в этот период.

Династия Сун была одним из самых важных периодов в развитии китайской музыки «цю пай», которая представляет собой своеобразную структуру китайской оперной музыки, являющейся основной структурной формой рэп-музыки и инструментальной музыки. То есть, если использовать «цю пай» в качестве основной структурной единицы, то несколько различных «цю пай» будут соединены в комплект в соответствии с определенной главой, представляя собой музыку спектакля. Формирование и развитие «цю пай» неразрывно связано со слиянием литературной жизни, литературы

и искусства, а также народной культуры династии Сун. Произведения литераторов династии Сун, таких как Оуян Сю и Су Ши, часто были насыщены музыкальными элементами, которые нередко выражались через «цю пай». Например, работа «Сяосян шуйюнь» – это музыкальная композиция, основанная на мелодиях «цю пай» династии Сун, демонстрирующая элегантность и деликатность музыки династии Сун. Музыка «цю пай» династии Сун отличается элегантностью и утонченностью, что в полной мере отражено в операх Юнцзя. Сочетая народные песни и местные особенности, разные оперы Юнцзя демонстрируют уникальный художественный стиль [10].

После династии Сун оперы Сун и Юань вступили в новый этап развития. Юаньские мизансцены, как представитель оперы, ознаменовали собой пик в искусстве китайской оперы. Становление и развитие юаньских мизансцен опер не только унаследовало суть композиций «цю пай» династии Сун, но и вобрало в себя творческие концепции юаньских литераторов, что сделало музыку опер более красочной. В то же время южные народные песни и местные особенности постепенно интегрировались в оперу, в результате чего оперное искусство приобрело более региональные черты [8, с. 93].

Еще одной важной особенностью театра династии Юань стало принятие «саньцюань», то есть более гибких правил рифмовки песенных текстов, позволяющих использовать в одном произведении смесь простых, верхних и склоняемых иероглифов, если они могли быть гармонизированы фонетически. Это важное понятие в древнекитайской теории музыки, и такие правила рифмовки сделали музыкальность и ритмический смысл юаньских опер богаче и разнообразнее, а также оказали далеко идущее влияние на более поздние лирические композиции.

Процветание оперы в период правления династии Юань не только обогатило форму китайской музыки, но и способствовало развитию теории оперы. Во времена династий Мин и Цин развитие оперной музыки достигло новых высот, а формы оперы стали более разнообразными: помимо традиционных разноплановых опер появились новые формы оперы, такие как «Пекинская опера» и «Куньцзюй опера», которые были инновациями и развитием на основе предыдущих династий. Что касается инструментальной музыки, то разнообразие народной инструментальной музыки и техники исполнения значительно выросло в период династий Мин и Цин. Совершенствование и улучшение традиционных инструментов, таких как гучжэн и пипа, сделало народную музыку более красочной, а также повлияло на внедрение и локализацию западных инструментов.

Как известно, от Опиумной войны конца династии Цин, через серию антиимпериалистических и антифеодалных революционных движений, до современности, в которой прошло более 100 лет, развитие китайской музыкальной культуры в основном является пересечением традиционной музыки и западной музыки. Развитие революционных народных песен было

первым всплеском традиционной музыки. Формирование Пекинской оперы в оперной музыке затронуло всю страну; появилось целое поколение знаменитых актеров, таких как Мэй Ланфан и Чэн Яньцю. Различные местные оперы также достигли быстрого развития. Национальная инструментальная музыка характеризуется появлением различных народных коллективов, исполняющих инструментальную музыку, что свидетельствует о том, что развитие национальной инструментальной музыки имеет глубокую традиционную основу. Кроме того, увеличилось количество компиляций и публикаций различных партитур для цитры и пипы [15, с. 3].

Эволюция китайской музыкальной культуры в XX веке была историческим этапом, полным перемен и инноваций, охватывающим широкий спектр музыкальных произведений. Развитие музыки в этот период отражает не только социальные изменения и культурный обмен, но и локальные поиски и практику китайских музыкантов перед лицом иностранного культурного влияния. В начале XX века, с привнесением японской культуры и продолжающимся влиянием западной музыки, китайское музыкальное образование претерпело значительные изменения. Появление школьного музыкального образования ознаменовало формализацию китайского музыкального образования, привнеся традиционную форму передачи знаний от учителя к ученику в официальную систему школьного музыкального образования [9, с. 76]. Это стало не только революцией в традиционной форме музыки, но и создало новую почву для создания последующих музыкальных произведений. Однако, поскольку китайская музыка не переживала настоящего развития более века, многие композиторы не имели национального самосознания и не отражали свои национальные музыкальные особенности. Во время движения за новую культуру Четвертого мая профессиональные музыканты, такие как Сяо Юмэй, активно выступали за национализацию и популяризацию музыки и искусства, и их композиции оказали глубокое влияние на китайскую музыкальную сцену. Между тем произведения Ван Гуанци, Лю Тяньхуа, Чжао Юаньрен и других представляли собой более типичный стиль революционных песен того времени, которые обычно имели сильную политическую тематику и массовую основу, подчеркивая важность союза рабочих и крестьян и революции.

В 1930-е годы, с подъемом пролетариата, быстро развивалась новая музыка со своим уникальным содержанием и формой. Творчество Нье Эра – влиятельный представитель этого направления, чьи музыкальные произведения часто напрямую отражают жизнь и борьбу рабочих и крестьян, демонстрируя особый современный характер. После начала антияпонской войны антияпонские песни стали важной формой поднятия боевого духа армии и народа, а также важной формой выражения национальных эмоций, и большинство этих песен были основаны на теме антияпонского спасения и имели сильный дух патриотизма. В 1938 году (в революционной базе

сопротивления Яньань) движение за перестройку литературы и искусства (вэйи цзяочжэн юньдун) способствовало созданию новой художественной формы, сочетающей песни, танцы и драму – янгэцзюй (пьесы янгэ). Яньаньская опера янгэцзюй, интегрирующая в себе драматургию, музыку и хореографию, не только обогатила литературно-художественную жизнь Яньаня, но и стала эпохальным достижением в истории китайской музыки. [10, с. 117]. Опера Янцзы (Речная опера) демонстрирует не только ярко выраженные региональные особенности, но и новаторские художественные решения, воплощая творческие принципы «национализации» (усвоения национальных традиций) и «народности» (ориентации на широкие массы). В 1945 году опера «Беловолосая девушка», созданная по мотивам народной легенды (а не одноимённого произведения Лу Синя), стала первой крупномасштабной оперной постановкой периода становления Нового Китая. Она не только ознаменовала новый этап в развитии китайского музыкального театра, но и стала эталоном для последующих музыкально-сценических произведений.

После 1949 года, с образованием Нового Китая, развитие музыки в Китае вступило в новый период. Скрипичный концерт «Лян Чжу» еще раз доказывает возможность сочетания китайской и западной музыки, показывает, как композитор, сохраняя дух оригинального произведения, выражает остроту и печаль истории любви через музыкальный язык. Сохранение и развитие местных музыкальных стилей, таких как цзяннаньский шелк и бамбук и гуандунская музыка, с другой стороны, отражало уважение и наследование традиционной культуры. Постепенно появляются музыкальные темы с национальными особенностями, которые наследуют основы китайской народной музыки и впитывают современные западные композиционные техники, становясь новыми темами этого периода, идеальным сочетанием китайского классического шика и атмосферы современного западного искусства. Китайские композиторы объединили древние стихи и тексты и создали музыкальную форму с уникальными национальными характеристиками – классическую поэтическую песню. Классические китайские поэтические песни – важная форма искусства в истории музыки XX века, в которой западные композиторские техники удачно сочетаются с классической китайской поэзией и традиционной пентатонической настройкой, образуя новую, китайскую и национально самобытную музыку. 1930–1940-е годы были самым процветающим временем для китайской классической поэзии и художественной песни, когда появилось большое количество выдающихся композиторов и множество классических художественных песен, что оказало глубокое влияние на развитие китайской художественной песни.

В 1929 году музыкальный теоретик и композитор Цин Мастер написал художественную песню «Идти на восток по реке Янцзы», основанную на произведении писателя Су Ши из династии Северная Сун «Нянь ну цзяо – вос-

поминания о Красном утесе в древние времена», что повлекло за собой развитие нового жанра, объединяющего китайскую древнюю поэзию и художественную песню. Данное произведение признано первой в истории новой китайской музыки песней в жанре камерной вокальной лирики (романса), написанной на стихи классического поэтического канона [1, с. 53]. Таким образом, было положено начало возрождению произведений древнекитайской поэзии, что привело к появлению собственно поэтически-художественного песенного жанра в его строгом понимании. Хуан Цзы, Лю Сюэань также являются очень представительными из прекрасных композиторов этого периода, их работы «Роза трех желаний», «Погоня» – все имеют отличный художественный стиль. Художественные песни этого периода не только унаследовали национальную музыку, но и стали важным дополнением и логическим развитием современной китайской музыки.

Что касается современного периода, то в китайской музыке романтизм глубоко интегрировался в локальный контекст девестернизированным образом, сформировав комплексный феномен, сочетающий эмоциональное выражение, реконструкцию национальной идентичности и синтез с технологическими медиа. Его суть заключается в творческой трансформации духовного ядра романтизма в условиях глобализации и цифровой эпохи. Вместе с тем эмоциональное выражение в китайской музыке, характерное для традиционного романтизма (как, например, героико-трагический эпос в кантате Сянь Синхая «Желтая река»), уступило место исследованию интимных индивидуальных чувств, городского одиночества и экзистенциальной тревоги.

Как указывает в своих исследованиях специалист в области музыкальной эстетики Сун Цзинь, современные композиторы воспринимают национальное своеобразие как «демонтируемый акустический материал», разбираемый на элементы [6, с. 104]. Музыканты больше не прибегают к прямому заимствованию мелодий народных песен или тембров традиционных инструментов. Вместо этого они деконструируют их символическое значение – пентатонику, мелодические обороты и вокализацию пекинской оперы, используя электронную обработку, коллаж и межкультурный синтез, чтобы достичь «неоромантического национализма» (синь ланман миньцзучжуи).

Сущность романтизма в современной китайской музыке – это заключение «постромантического контракта» (хоу ланман хэюэ), где технология выступает медиумом для высвобождения таких романтических элементов, как глубина чувств, ценность индивида, таинственность природы из их западного исторического контекста XIX века. Они переукореняются (чун синь шугу) в китайской цифровой реальности, «тревоге идентичности» и «глобальной ностальгии». Лирическая традиция, проистекающая из их поэтического мира танской поэзии и интонированной декламации пекинской оперы, прививается к постмодернистским технологиям. Формируется симбиотическое

романтическое выражение, одновременно ностальгическое и лишенное бунтарства. Это знаменует завершение окончательного усвоения (сяохуа) европейского романтизма китайской музыкой в процессе модернизации – он больше не является заимствованным стилем, а стал органической составляющей локальной музыкальной ДНК.

Рассматривая панораму научных работ, посвященных изучению различных аспектов и проблем китайской музыкальной культуры, нельзя не прийти к выводу, что китайская музыка в процессе своего развития продемонстрировала уникальный стиль, сопоставимый с европейской романтической музыкой, стиль, который не только отражает глубокое наследие китайской культуры, но и объединяет в себе основные черты европейской романтической музыки. В ходе своего развития китайская музыка претерпела трансформацию от традиционной к современной, и в этом процессе она не только сохранила богатые элементы народной музыки, но и постепенно сформировала свой собственный уникальный стиль с китайской спецификой на основе своих глубинных культурных кодов. Но это не исключает элементы заимствований, которые институционализируются и приобретают характер переменных культурных кодов, а также решают важные проблемы, связанные с динамикой китайской музыкальной культуры, ее интеграции в мировую.

## Список литературы

1. Ван Юхэ. История современной китайской музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002. 377 с. (на китайском языке).
2. Кравченко А. И. Культурология: учебное пособие для вузов. 4-е изд. Москва: Академический Проект; Трикста, 2003. 496 с.
3. Красных В. В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: курс лекций. Москва: Гнозис, 2002. 284 с.
4. Липкина С. А., Ходырев И. С. Культурный код как основа для формирования локального стиля // Дизайн-Мейт. URL: <https://design-mate.ru/read/an-experience/cultural-code-local-style>
5. Макиенко С. А. Культурный код народа и человека // Проза.ру. URL: <https://proza.ru/2023/08/10/598>
6. Сун Ц. Китайская музыка в условиях пост-западной модернизации. Москва: Искусство, 2016. 150 с.
7. Сун Я. Исследование остаточных звуков разных опер Юнцзя на примере 38 песен из «Цзюй Гуан Дачэн»: дис. ... канд. искусствоведения. Ханчжоу: Ханчжоуский педагогический университет, 2012. 215 с. (на китайском языке).
8. Сюй Ц. Анализ песен, использованных в «Неправильном стоянии» и «Маленьком Сунь Ту» // *Literary Heritage*. 2007. № 6. С. 86–97. (на китайском языке).

9. Тянь Е. О влиянии школьной музыки начала XX века на современное музыкальное образование в Китае // Журнал Ляонинского педагогического административного института. 2005. № 3. С. 76–77 (на китайском языке).
10. Цзи Сяохуа. Создание и откровение Яньаньской оперы Янь в период Луйи // Yuefu Xincheng (журнал Шэньянской консерватории музыки). 2012. № 4. С. 117–121. (на китайском языке).
11. Шеметова М. Н. Романтическая константа в истории художественной культуры: дис. ... канд. культурологии. Санкт-Петербург, 2000. 267 с.
12. Юй Х. Какие культурные коды содержит китайская музыка гуцинъ // Гуанмин жибао. Guangming Daily. URL: [https://culture.gmw.cn/2022-03/25/content\\_35612398.html](https://culture.gmw.cn/2022-03/25/content_35612398.html) (на китайском языке).
13. Huaxin L. Development of Chinese Piano Art of the 20th Century in the Context of Adaptation of Western Influences // Baltic Journal of Legal and Social Sciences. 2023. № 3. С. 123–129.
14. Johnson D. What is the difference between cultural identity and national identity? // Similar Different. URL: <https://similardifferent.com/difference-between-cultural-identity-and-national-identity/>
15. Ruan C., Lin C.-T. Research on the Construction of Vocal Music Teaching Mode Based on Deep Learning Model // Computer-Aided Design and Applications. 2023. Vol. 20, No. S12. URL: [https://cad-journal.net/files/vol\\_20/CAD\\_20%28S12%29\\_2023\\_202-215.pdf](https://cad-journal.net/files/vol_20/CAD_20%28S12%29_2023_202-215.pdf)

# ФОРМИРОВАНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ САХА (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИНСТИТУТА ГЕОКУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ)

УДК 39

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-30-39>

**Мария Николаевна ЛОСКИНА,**

аспирант-соискатель кафедры культурологии,  
Северо-Восточный федеральный  
университет им. М.К. Аммосова,  
Якутск, Российская Федерация;  
ведущий методист, руководитель службы повышения  
квалификации и профессиональной переподготовки,  
Институт геокультурного развития Республика Саха (Якутия),  
Якутск, Российская Федерация,  
e-mail: Loskina\_mariya@mail.ru

*Аннотация.* В статье рассмотрены основные проблемы формирования этнокультурной идентичности саха, которые выражаются в создании условий, в поддержке культуры, в сохранении исторической памяти, в передаче уникальных обычаев и традиций подрастающему поколению. Отмечена необходимость системной работы по формированию этнокультурной идентичности. Рассмотрены направления деятельности Института геокультурного развития при Министерстве культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия) по сохранению и развитию этнокультурной идентичности и обозначены направления формирования этнокультурной идентичности саха. При этом, учитывая выявленные в ходе исследований вопросы формирования этнокультурной идентичности, необходимо учесть проблемы, выражающиеся в том, что в современном обществе, подрастающее поколение начинает утрачивать связь с прошлым под воздействием других культур, образа жизни, интернета, постепенной утраты родного языка, переезда молодежи из сельской местности в города.

*Ключевые слова:* этнокультурная, этническая и культурная идентичность, история, культура, традиции, ценности, личность..

*Для цитирования:* Лоскина М. Н. Формирование этнокультурной идентичности саха (на примере деятельности Института геокультурного развития) // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 30–39. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-30-39>

## FORMATION OF THE ETHNOCULTURAL IDENTITY OF THE SAKHA (USING THE EXAMPLE OF THE INSTITUTE OF GEOCULTURAL DEVELOPMENT)

**Maria N. Loskina,**

Postgraduate at the Department of Cultural Studies,  
North-Eastern Federal University named after M.K. Ammosov,  
Yakutsk, Russian Federation;  
leading methodologist, head of advanced training service  
and professional retraining, Institute of Geocultural Development,  
Republic of Sakha (Yakutia), Yakutsk, Russian Federation,  
e-mail: Loskina\_mariya@mail.ru

*Abstract.* The article examines the main problems of the formation of the ethnocultural identity of the Sakha, which are expressed in the creation of conditions, in the support of culture, in the preservation of historical memory, in the transmission of unique customs and traditions to the younger generation. The necessity of systematic work on the formation of ethno-cultural identity is noted. The directions of activity of the Institute of Geocultural Development under the Ministry of Culture and Spiritual Development of the Republic of Sakha (Yakutia) for the preservation and development of ethno-cultural identity are considered and the directions of formation of the ethnocultural identity of Sakha are outlined. At the same time, taking into account the issues of ethno-cultural identity formation identified in the course of research, it is necessary to take into account the problems expressed in the fact that in modern society the younger generation is beginning to lose touch with the past under the influence of other cultures, lifestyles, the Internet, the gradual loss of their native language, and the relocation of young people from rural areas to cities.

*Keywords:* ethnocultural, ethnic and cultural identity, history, culture, traditions, values, personality.

*For citation:* Loskina M. N. Formation of the Ethnocultural Identity of the Sakha (Using the Example of the Institute of Geocultural Development). *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 30–39. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-30-39>

В связи с глобализацией и с обострившейся ситуацией миграции разных народов по всему миру проблема культурной и этнической идентичности приобретает еще большую актуальность. Сложившаяся проблема затрагивает и Республику Саха (Якутия). Этнокультурная идентичность саха – это сформировавшееся на протяжении нескольких столетий под влиянием различных факторов многогранное явление, которое включает в себя уникальное сочетание языка, культуры, традиций, верований, исторической памяти, самосознания саха. Сохранение, развитие национальной культуры – это первостепенная задача, которая требует бережного отношения к памятникам истории и культуры, к традиционному народному художественному творчеству, к традициям своих предков [9]. Возрождение и сохранение традиций, народной культуры, обычаев и обрядов является важнейшей задачей современности. Сегодняшняя эпоха в мире, в том числе в Якутии, характеризуется глобализацией, быстрым развитием технологий и урбанизацией, что неизбежно ведет к утрате культурного наследия народов.

В последние годы в Республике Саха (Якутия) этнокультурное воспитание, этнокультурная компетентность для формирования этнокультурной идентичности стремительно завоевывает социокультурное пространство. Идет целенаправленная культурная деятельность, которая ориентирована на возрождение, сохранение этнокультурных ценностей [2].

Проблемы этнокультурной идентичности рассматривались многими российскими учеными, такими как Ю. В. Арутюнян, Г. В. Старовойтова, Л. М. Дробижева, Г. У. Солдатова, Н. М. Лебедева, Т. Г. Стефаненко, И. В. Малыгина, В. Ю. Хотинец, В. А. Тишков, К. В. Калинина и другими. При этом проблемы формирования этнокультурной идентичности народа саха мало изучены. Обзор научных исследований выявил недостаточное внимание к исследованию этнокультурной идентичности саха. Отсутствие осознания уникальности своего родного края, недостаточное внимание к сохранению и развитию аутентичных ценностей, разделяемых местными сообществами в условиях глобализации и регионального выравнивания, составляют проблему, которую предлагается решить различными методами и путями. Исследованию данной тематики посвящены работы региональных ученых – К. Д. Уткина, Н. А. Алексеева, Д. Г. Брагиной, Г. С. Поповой, В. В. Илларионовым, М. М. Прокопьевой и других.

И. В. Малыгина считает, что «этнос и нация рассматриваются как последовательные стадии этногенеза, связанные общим «культурным ядром». Именно в этом значении разные исторические типы этноса объединяются понятием «этнокультурная общность» или «этнокультурная идентичность» [5].

Региональные исследователи рассматривают особенности этнокультурной идентичности на примере культуры саха, этапов и уровней процесса идентификации в современных этнокультурных и социальных условиях. Так, У. А. Винокурова, отмечает, что этнические ценности, модель этнической идентичности и нормы связывают культуру этноса с духовным миром личности, этносоциальное и индивидуальное бытие [3].

Д. Г. Брагина утверждает, что этническое самосознание, идентичность якутов (саха) остается на стабильном уровне благодаря выработанным на Севере приемлемым взаимным стереотипам, которые позволяют сохранять межэтнические отношения [1].

Г. С. Попова считает, что согласно трем субстанциям Кут для саха присуща этнокультурная идентичность, что в корне саха заложена идентичность с самого рождения [8]. Н. Г. Никифорова трактует «национальную идентичность» как понятие более широкое, чем «национальное самосознание», ибо одним из важных элементов «самости» народов России является их экономико-политическое самоопределение [6].

В Республике Саха (Якутия) проживают более 140 представителей разных народов. По данным государственной статистики, в Республике Саха (Якутия) 41% населения – саха, 45% – русские, 11,3% – другие националь-

ности, 2,8% – малочисленные народы Севера [7]. В процессе взаимодействия с другими национальностями народ саха испытывает значительную трансформацию, что сказывается на развитии культуры саха в целом. Этнокультурная идентичность саха формируется на принципах единства природы и человека, духовного единения народов, сохранения традиционных духовно-нравственных ценностей, укрепления культуры и исторической памяти, воспитания подрастающего поколения на традициях и обычаях саха [9].

## **Направления деятельности Института геокультурного развития**

Приоритетная стратегическая цель в Республике Саха (Якутия) – формирование этнокультурной идентичности саха, воспитание единого национального самосознания. Для достижения этой цели необходимо выработать новые направления через самосознание каждого человека к формированию этнокультурной идентичности. Это будет сложный, многогранный процесс, который разворачивается на протяжении всей жизни каждого человека под влиянием различных факторов, отражающих уникальную культуру, историю, мировоззрение саха. Важнейшими этнокультурными факторами идентичности являются сохранение якутского языка, уникальной культуры и традиций, верования, исторической памяти, самосознания саха [3].

Основным направляющим центром этнокультурной деятельности в Республике Саха (Якутия) является Институт геокультурного развития при Министерстве культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия) (далее – Институт), созданный в 2021 году. Институт ведет основную деятельность в части укрепления системной работы по осмыслению и укреплению геокультурной и этнокультурной идентичности народов, проживающих в республике, и преобразований в духовно-культурной сфере. Является ведущим отраслевым координирующим центром по разработке и реализации инновационных проектов культуры и искусств на региональном, всероссийском и международном уровне. В связи с этим в данной работе на примере деятельности Института геокультурного развития ставилась цель – обобщать направления формирования этнокультурной идентичности саха и раскрыть новые формы и приемы.

Важными направлениями сохранения и формирования этнокультурной идентичности народа саха являются развитие социокультурных практик, поддержка творческих инициатив и проектов, направленных на продвижение традиционных ценностей народа саха, на сохранение и популяризацию историко-культурного наследия, развитие культурно-познавательного туризма, развитие художественного образования и творческого воспитания подрастающего поколения.

В перечень приоритетных проектов Института по развитию этнокультурной идентичности народа саха внесены девять проектов, которые утверждены Министерством культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия) и будут осуществляться командами с 2020 по 2027 год.

1. «Создание Арктического центра эпоса и искусств» – действующий высокотехнологичный многозальный культурный комплекс на 1500 мест «Арктический центр эпоса и искусств», символ лидерства культуры и искусства Якутии в Арктике;
2. «Обеспечение организации и деятельности единой системы по эпическому наследию народов Якутии Домов Олонхо» – единая региональная система государственных и муниципальных учреждений Республики Саха (Якутия), основным видом деятельности которых является сохранение, развитие и продвижение эпического наследия народов Республики Саха (Якутия), включая «Дома Олонхо» в муниципальных образованиях;
3. «Развитие кадровых ресурсов сферы культуры и искусств» – подготовка и развитие кадров новой формации;
4. «Лаборатория комплексных геокультурных исследований Арктики» – практико-ориентированные проекты: подготовка и проведение общественного форума «Геокультуры Северной Евразии»; подготовка Фестиваля «Геокультуры Арктики» (традиционное и современное искусство, театр, архитектура, дизайн, конкурсы проектов); подготовка и проведение Первой Арктической биеннале современного искусства (Нулевая Арктическая биеннале проведена в 2016 году); полевые комплексные геокультурные исследования в Республике Саха (Якутия); выбор пилотной площадки (улус, наслеги) подготовка и проведение экспедиции; разработка типовой региональной программы комплексного геокультурного исследования;
5. «Создание мультимедийного искусства Республики Саха (Якутия)» – создание интерактивного пространства, где технологии и искусство сливаются воедино, обеспечивая многоуровневый опыт для посетителей; зал станет платформой для образовательных программ, культурных мероприятий и интерактивных выставок;
6. «Международное и межрегиональное сотрудничество и продвижение геокультурных событий Якутии на мировом уровне»;
7. «Коммуникационно-стратегическая деятельность в медиасфере»;
8. «Геокультурный туризм» – реализация совместно с Министерством предпринимательства и туризма Республики Саха (Якутия) Национального проекта «Туризм и индустрия гостеприимства» на территории Республики Саха (Якутия);
9. «Формирование этнокультурной и геокультурной идентичности народов Республики Саха (Якутия) через организацию культурной програм-

мы, значимых государственно-общественных событий Республики Саха (Якутия), выездных семинаров и других мероприятий» – научно-популярные просветительские лекции по истории и культуре народов Якутии, государственной политике, идентичности территорий, участие и организация конференций, круглых столов, встреч с населением, работа с республиканскими и муниципальными НКО, работниками культуры на местах (до 24 выездов в год в улусы и города республики).

### **Формирование этнокультурной и геокультурной идентичности народов Республики Саха (Якутия)**

С целью формирования этнокультурной идентичности Институт организует масштабные мероприятия, такие как Собрание общественности Республики Саха (Якутия) по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей, в котором принимают участие представители всех районов и городов республики – культуры, науки, образования, общественности, молодежи, органов власти и так далее. Целями собрания общественности республики является конструктивное обсуждение задач и стратегии сохранения и укрепления традиционных ценностей, их передача от поколения к поколению; реализация миссии народов республики как хранителей и защитников традиционных российских духовно-нравственных ценностей; воспитание человека, обладающего не только высоким профессионализмом, но и высокими духовными установками; создание условий для укрепления духовно-нравственных ценностей и развития культурной самобытности всех народов Якутии.

Идея проведения собрания общественности возникла после встреч с жителями улусов, с главами наслегов и улусов. Возникло слово и движение «ТҮМҮҮ», что означает «действие по объединению, консолидации», происходит консолидация вокруг традиционных ценностей, культуры саха. Аббревиатура ТҮМҮҮ расшифровывается следующим образом: Т – Төрүт – традиционные, Ү – Үгэс – ценности, М – Мин – мои, Ү – Үүнэр – растущий, Ү – Үктэлим – ступени, что в переводе с якутского на русский означает «традиционные ценности – моя опора (ступени) для развития». Символом движения стал образ опоры и движения – два стремени лошади (рисунок 1).

Итогом собрания общественности стало массовое мероприятие в спорткомплексе «Триумф», в котором участвовало более четырех тысяч человек. Среди участников было очень много молодежи, которые подхватили идею Собрания общественности и движения «ТҮМҮҮ». Тогда зародилось еще одно движение «Поколение ТҮМҮҮ», совершенно новое поколение, которое чтит и хранит традиционные духовные ценности саха. Это массовое действие объединило народ саха. Именно сейчас, в трудные времена, нужны такие мероприятия, формирующие этнокультурную идентичность, объединяющие народ саха.



*Рисунок 1. Символ движения «ТҮМҮҮ» – два стремени лошади, олицетворяющие образ опоры и движения*

В 2023 году Собранием общественности Республики Саха (Якутия) проведена работа на одиннадцати тематических дискуссионных площадках: «Сакральная география – пространство культуры»; «ТҮМҮҮ – традиционные ценности»; «Искусство будущего – нейросеть»; «ИТИИ – воспитание»; «Пушкинская карта – культура в школе»; «Умная библиотека – интеллектуальное развитие»; «Учитель! Перед именем твоим...»; «ЭЛЛЭЙААДА: о происхождении народа саха»; «Синергия творчества – волонтеры культуры»; «Духовно-нравственный смысл труда»; «Календарные праздники – культурная ОЙКУМЕНА». На всех площадках и в мероприятиях приняло участие 1059 делегированных участников. По итогам проведенной работы участники Собрания сформулировали Резолюцию Собрания общественности Республики Саха (Якутия) по укреплению традиционных духовно-нравственных ценностей. Участники собрания, осознавая свою ответственность перед будущим, подтверждая актуальность ранее принятых документов в сфере духовных ценностей, утвердили «Манифест духовных ценностей народов Якутии».

В рамках собрания общественности был организован геокультурный семинар «ЭЛЛЭЙААДА: о происхождении народа саха», в ходе работы которого была презентована книга И. И. Николаева «О происхождении народа саха» под эгидой Академии Наук Республики Саха (Якутия). В работе семинара приняли участие около двухсот человек. По итогам семинара Институту рекомендовано расширить научные исследования по проблемам культурогенеза народов Якутии и геокультурного развития республики. Было предложено разработать эскиз статуи Эллэя, прародителя народа саха, и возвести ее в этнокультурном комплексе на местности Чочур Муран. На второй части семинара были прослушаны доклады на тему «Современные взгляды на этно и культурогенез народа саха», где были раскрыты темы: «Якутские средне-

вековые протестарные элиты: к постановке проблемы»; «К вопросам южных истоков якутской литературы»; «Поэтический синтаксис жанров якутского фольклора»; «Особенности неотрадиционализма и его отражения в культурном ландшафте Якутии» и «Гендерная археология Якутии».

По итогам работы Собрания общественности были представлены идеи, предложения, проекты по формированию традиционных духовно-нравственных ценностей, по укреплению гражданского единства, идентичности и самобытности, сохранению исторической памяти.

Самым масштабным мероприятием для формирования этнокультурной идентичности саха является ысыах. Ысыах – это национальный праздник саха, отмечается обычно в период с 21 по 22 июня. Эти дни – дни летнего солнцестояния и возрождения природы, поэтому ысыах в Якутии самый важный и почитаемый праздник, который символизирует начало жизненного цикла и процветания. На ысыахе проводится множество обрядов, таких как поклонение солнцу, алгыс, очищение, кормление огня, ритуальное распитие кумыса, танцы осуохай, спортивные состязания. Ысыах наполнен разной символикой, связанной с солнцем, плодородием, обновлением. Масштаб праздника с каждым годом все больше и больше, на ысыахе собираются более тысячи людей, одетых в национальные костюмы с национальными украшениями.

История ысыаха уходит корнями в глубокую древность: ысыах возник как обряд, связанный с культом солнца, как источника жизни и плодородия, как праздник весеннего пробуждения природы, символизирующий окончание долгой холодной зимы и начало благоприятного времени для жизни и хозяйствования. Также для саха, которые традиционно занимались скотоводством, ысыах был особенно важен, поскольку отмечал начало летнего сезона выпаса скота и обеспечивал благополучие стада. В древности на ысыахе обязательно присутствовал шаман и проводил обряды на установление связи с духами предков и просил благословения и защиту от злых духов. Сведения о ысыахе, как о древнем празднике, можно найти в героическом эпосе Олонхо. Со временем ысыах приобрел более четкую структуру, которая включает в себя определенные обряды, игры и ритуальные действия, которые передаются из поколения в поколение. В период советского времени ысыах подвергался ограничениям, запретам, так как считали, что ысыах призывает к «язычеству» и «национализму». Несмотря на все это, саха продолжали отмечать ысыах и сохранили свои традиции и обычаи. После принятия национальной концепции в постперестроечный период в Республике Саха (Якутия) началось активное возрождение национальной культуры; ысыах с этого момента начал отмечаться с большим размахом, вовлекая множество участников и гостей. Большое внимание начали уделять национальной одежде, украшениям. Ысыах получил статус национального праздника и стал поддерживаться государством, что способствовало его широкому распространению и популяризации по всей

стране и миру. С течением времени некоторые обряды ысыаха претерпели изменения, но сохранили свою основную суть и символическое значение.

Институт геокультурного развития является главным оператором Ысыаха Олонхо, масштабного праздника, посвященного якутскому героическому эпосу Олонхо, признанному в 2005 году ЮНЕСКО шедевром устного и нематериального культурного наследия человечества [4]. Ысыах Олонхо, как отдельный праздник в честь эпоса Олонхо, начали проводить с 2006 года. Он прошел в Сунтарском улусе, что имеет большое значение, так как Сунтар славится своими знаменитыми ысыахами, известными олонхосутами и запевалами осуохай. Во время ысыаха было проведено пятьдесят два культурных мероприятий, всего участников было 3791 человек. На каждом Ысыахе Олонхо сооружается Аал Луук Мас – великое древо жизни, растущее на середине Серединого мира.

В рамках проведения Ысыаха Олонхо в Сунтаре был открыт Первый Дом Олонхо, который заложил начало строительства Домов Олонхо. Сейчас по республике действуют 10 Домов Олонхо и 30 этнокультурных центров духовного развития. Основное направление деятельности Домов Олонхо – популяризация олонхо, изучение и пропаганда фольклора, традиций, обычаев саха, поддержка талантливых сказителей олонхо.

Следующий Ысыах Олонхо в 2008 году был проведен в Таттинском улусе, где родились известные люди народа саха, такие как А. Е. Кулаковский – Эксөкүлээх Элөксөй, П. А. Ойунский, А. И. Софронов – Алампа, выдающиеся олонхосуты И. Н. Винокурова – Табахырова, К. Г. Оросина и другие.

В 2009 году Ысыах Олонхо прошел в Усть-Алданском улусе, где официально зарегистрировано самое большое количество олонхосутов – 94 сказителя.

В 2010 году Ысыах Олонхо проведен в Горном улусе, где жили известные олонхосуты Петр Колесов, Василий Потапов, Петр Жирков, о которых еще при жизни ходили легенды.

Следующие ысыахи Олонхо провели в 2011 году – Мирнинский район, 2012 год – Нюрбинский улус, 2013 год – Мегино-Кангаласский улус, 2014 год – Хангаласский улус, 2015 год – Чурапчинский улус, 2016 год – Верхоянский улус, 2017 год – Вилюйский улус, 2018 год – Алданский улус, 2019 год – Намский улус, 2021 год – Олекминский улус, 2022 год – Верхневилуйский улус, 2023 год – Оймьяконский улус, 2025 год – Нерюнгринский улус.

Ысыах Олонхо является масштабным мероприятием для сплочения народа саха, для формирования идентичности саха. Олонхо – это живой памятник культуры, древнейший архетип мифологического сознания народа саха.

Таким образом, в результате рассмотрения деятельности Института геокультурного развития можно сделать вывод, что масштабные мероприятия способствуют формированию этнокультурной идентичности. После проведенных исследований можно выделить следующие направления формирования этнокультурной идентичности саха:

- осмысление и укрепление геокультурной и этнокультурной идентичности народа;
- развитие социокультурных практик, поддержка творческих инициатив и проектов, направленных на продвижение традиционных ценностей народа саха;
- сохранение, популяризация историко-культурного наследия;
- развитие культурно-познавательного туризма, художественного образования и творческого воспитания подрастающего поколения;
- популяризация героического эпоса Олонхо, признанного ЮНЕСКО шедевром устного и нематериального культурного наследия человечества;
- изучение обрядов и ритуалов, для сохранения и передачи самобытной культуры;
- пропаганда традиционного верования народа саха Айыы, олицетворяющего светлые силы;
- осознание уникальности истории и культуры народа саха.

## Список литературы

1. Брагина Д. Г. Этнические и этнокультурные процессы в Республике Саха (Якутия). Новосибирск: Наука, 2005. 207 с.
2. Винокурова Е. П. Культурные возможности этноса // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Аспирантские тетради. Санкт-Петербург, 2008. № 32 (70). Часть I. С. 122–125.
3. Винокурова У. А. Проблемы этнокультурного развития Республики Саха Якутия Текст. // Этносоциальные процессы в Сибири. 2006. Вып.7. С. 120–123.
4. Иванов В. Н. Олонхо – уникальное явление в мировой эпической культуре. Якутск: Издательский дом СВФУ, 2014. 158 с.
5. Малыгина И. В. Российская идентичность в контексте цивилизационных разломов Запада и Востока // Мир культуры и культурология: Альманах Научно-образовательного культурологического общества России. Санкт-Петербург, 2015. Вып. 4. С. 309–314.
6. Никифорова П. Г. Национальная идентичность народа саха в условиях глобализации: автореф. дис. ... канд. философ. наук. Якутск. 2010. 26 с.
7. Официальная статистика Республики Саха (Якутия): URL: <https://14.rosstat.gov.ru/folder/33698>
8. Попова Г. С. О менталитете и языке этноса в условиях глобализации // Сибирская ментальность и проблемы социокультурного развития региона (5–6 июля 2006 г.). Всероссийская научно-практическая конференция. Сборник докладов. Т. 2. Улан Удэ,. 2006. С. 284–292.
9. Этнокультурная идентичность народов Сибири и сопредельных территорий. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН. 2019. 592 с.

---

---

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

## ЖИВОПИСЬ И ТАНЕЦ: РЕЖИМЫ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ «ПОЭТИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ: ПУТЕШЕСТВИЕ ЛЕГЕНДАРНОГО ПЕЙЗАЖА»)

УДК 792.8; 75.047

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-40-51>

### **Елена Эдуардовна ДРОБЫШЕВА,**

доктор философских наук, доцент,  
профессор кафедры балетмейстерского образования,  
Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой,  
e-mail: pestelena@yandex.ru

### **Юэ Ду,**

аспирант, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой,  
e-mail: galvaneckelha@gmail.com

*Аннотация.* Китайский танцевальный спектакль «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа», подготовленный «Группой восточных исполнительских искусств» в 2021 году, стал международным хореографическим блокбастером. Но уникальность данной постановки заключается именно в ее синтетической природе. По форме это современный пример единения искусств – воплощение идеи Гезамткунстверк. Живопись, танец, музыка составляют великолепный ансамбль возможностей каждого вида искусств по отдельности, усиливающих во взаимодействии. В статье предложен систематический анализ межмедийных моделей выразительности между живописью и танцем в рамках танцевального спектакля и их потенциального влияния на познавательную деятельность и эмоциональный опыт зрителей. Посредством анализа текста, танцевальных фрагментов и образов «картины» выявляются отношения между техникой живописи и языком танца на нарративном уровне; также обсуждается роль круглой сцены как генератора пространственно-временного диалога.

*Ключевые слова:* национальная китайская живопись, современный танцевальный театр, синтез искусств, семиотический анализ взаимодействия видов искусств, мультимедийные арт-технологии, нарратив в искусстве.

*Для цитирования:* Дробышева Е. Э., Ду Юэ. Живопись и танец: режимы репрезентации (на примере танцевального спектакля «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа») // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 40–51. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-40-51>

**PAINTING AND DANCE: INTERMEDIAL  
REPRESENTATION IN THE DANCE DRAMA  
«POETIC DANCE: THE JOURNEY  
OF A LEGENDARY LANDSCAPE PAINTING»**

**Elena E. Drobysheva,**

DSc in Philosophy, Associate Professor,  
Professor at the Department of Ballet Master Education  
Academy of Russian Ballet named after A. Ya. Vaganova,  
e-mail: pestelena@yandex.ru

**Yue Du,**

Postgraduate student,  
Academy of Russian Ballet named after A. Ya. Vaganova,  
e-mail: galvaneckelha@gmail.com

*Abstract.* The Chinese dance drama “Poetic Dance: The Journey of a Legendary Landscape Painting”, produced by the China Oriental Performing Arts Group in 2021, has become an international choreographic blockbuster. Its distinctiveness lies in its synthetic nature. In form, it exemplifies the unity of the arts – an embodiment of Gesamtkunstwerk. Painting, dance, and music form a magnificent ensemble, where each art’s capabilities are not only showcased but amplified through interaction. This article offers a systematic analysis of the intermedial models of expressivity between painting and dance within the dance drama framework and explores their potential impact on audiences’ cognitive engagement and emotional experience. Through textual and dance-segment analysis, and an examination of imagery derived from the “painting”, the relationship between painting techniques and dance language at the narrative level is revealed; the role of the revolving stage as a generator of spatio-temporal dialogue is also discussed.

*Keywords:* traditional Chinese painting; contemporary dance theatre; synthesis of the arts; semiotic analysis of inter-art relations; multimedia art technologies; artistic narrative.

*For citation:* Drobysheva E. E., Du Yue. Painting and Dance: Intermedial Representation in the Dance Drama «Poetic Dance: the Journey of a Legendary Landscape Painting». *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 40–51. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-40-51>

## **Введение**

С 23 по 24 мая 2025 года китайский танцевальный спектакль «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» стал открывающим мероприятием XVII Международного театрального фестиваля имени А. П. Чехова и блистал на сцене Большого концертного зала Московского Кремля. Эта танцевальная постановка, дебютировавшая в августе 2021 года в Пекине, продолжает вызывать широкий интерес как в профессиональном сообществе, так и за его пределами. С момента официального утверждения инициативы «Организация международного сотрудничества Шелковый путь» правительством Китая в 2010 году сотрудничество между Китаем и Россией не только усилилось в торгово-экономической сфере, но и стало более интенсивным в культурной области. Первое московское представление «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» способствовало углублению культурно-художественного обмена между двумя странами

и продемонстрировало инновации нарративной структуры современного китайского танцевального театра и его преемственность.

«Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» безусловно является уникальным произведением. Режиссура и постановка авторов Чжоу Лия и Хань Чжэнь задали оригинальным образом новую точку отправления и назначения творческого процесса, искали новые темы выражения, исследовали новые нарративные логики и сформировали новую визуализацию образа «зелёно-голубого» (青绿) – важнейшего художественного приема использования переливов цвета. Вдохновляющий источник идеи для танцевального спектакля – крупномасштабная живопись из десяти величайших шедевров китайской живописи: длинная свитковая горизонтальная картина «Горы и воды на тысячу ли», созданная талантливым художником Ван Симэнем во время эпохи при императоре Хуэйцзуне в третьем году правления династии Сун (1113 год).

Спектакль продолжает традицию китайской свободы образа и не является подражанием западному современному танцу; за задумкой стоит философия газообразного дыхания<sup>1</sup> и трансцендирования, достигаемая в произведении как философское состояние единения небесного и человеческого. В статье Е. Чжилян «Локальные темы, современное сознание, современная трансформация – современное значение танцевального спектакля "Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа"» отмечается: «Произведение выиграло от современного нарратива, выбирающего локальные темы, что превращает известное произведение и известную картину в богатый пласт локального культурного ресурса; это позволяет осуществлять исторический диалог через тысячелетия, подлежащий глубокому творческо-переводческому преобразованию и инновационному развитию на основе углубленного изучения историко-культурных ресурсов и их повествовательных слоев» [3, с. 73]. Таким образом, успех «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» обусловлен его инновационной нарративной структурой и творческо-переводческим преобразованием.

В данном исследовании мы формируем концептуальную основу для «механизма перевода» информации с разных «носителей» (различных художественных медиа) – в данном случае – через анализ сценографии и изображений на свитках с использованием сравнительного изучения текстов сценариев и фрагментов спектаклей. Ориентируясь на соответствия между уровнями кодификации, контекстуализации и повествования, эта основа нацелена на создание воспроизводимого аналитического подхода для исследования процессов создания современного мультимедийного танцевального спектакля.

---

<sup>1</sup> Философия газообразования (кит. 气化哲学) рассматривает «ци» (кит. 氣/炁) как первоисточник всего во вселенной и объясняет возникновение, развитие и изменение космических и природных явлений через движение и трансформацию ци. Эта философия охватывает как естественные процессы газообразования в природе, так и теории газообразования в человеческом организме

## Межмедийные выражения и их характеристики

Танец и живопись, будучи, в широком смысле слова, пластическими искусствами, обладают своими специфическими характеристиками формообразования<sup>2</sup>. Пластичность танца включает два аспекта: во-первых, формирование пластики движений и поз человеческого тела; во-вторых, композиционное построение танцевальных форм и сценических картин. Пластичность живописи относится к художественному образу, непосредственно проявляющемуся на холсте и доступному для чувственного восприятия. Хотя оба вида искусства способны создавать визуальные эффекты через работу со светотенью, цветовой палитрой и композицией, различия между этими двумя медиа представляют собой давний и труднопреодолимый барьер. Например, живопись существует в плоскости, тогда как танец занимает трёхмерное пространство. Создание живописного произведения может происходить прерывисто во времени, но, будучи завершённым, оно не может избежать прошлого времени, это фиксированный момент, извлечённый из потока времени. Создание танца может осуществляться отдельно во времени и с распределением обязанностей команды его создателей, представляя собой непрерывное динамическое повествование. «Благодаря различным пространственно-временным свойствам, танец обладает ритмом, движением и множественностью точек зрения, которых лишена живопись, тогда как плоскостность и статичность живописи отсутствуют в танце» [1, с. 9].

Применительно к современному искусству мы видим расширение проблемы преодоления подобных «медийных барьеров», в основном благодаря распространению новейших мультимедийных арт-технологий. Основатель московско-тартуской семиотической школы Ю. М. Лотман, исследуя текстовые структуры и семиотическое моделирование, выдвинул концепцию, согласно которой «перевод представляет собой фундаментальный механизм искусства»: «В данном контексте перевод понимается не только как межъязыковая трансформация, но и как семиотический обмен информацией, где взаимодействие между различными типами и культурами по сути является межтекстовым переводом» [Цит. по: 9, с. 129]. Этот процесс включает три уровня: кодовый, контекстуальный и нарративный. Переводческая трансформация от живописного образа к хореографическому представляет собой глубокий диалог между танцевальным и изобразительным искусством. На *кодовом* уровне осуществляется преобразование линий, цвета и фактуры живописи

---

<sup>2</sup> Традиционное деление видов искусств на пространственные (пластические), временные и пространственно-временные уже в 1970-е годы было подвергнуто критике, например, в трудах М. С. Кагана. Он писал, что такого рода упрощение следует «расценить как явное теоретическое недоразумение», поскольку «когда говорят о делении искусств на пространственные, временные и пространственно-временные, имеют в виду не различие их изобразительных способностей, а различие формы их бытия» [2, с. 270–273].

через картографирование хореографических движений, реквизита и светового решения. *Контекстуальный* уровень воссоздает пространственно-временные отношения между сценическими ситуациями и нарративными сегментами. *Нарративный* уровень обеспечивает сохранение и трансляцию ключевых живописных образов и хореографических повествовательных линий через различные медиа. Посредством механизма перевода живопись и танец преодолевают барьеры имманентно присущих им свойств, открывая новые возможности для взаимодействия и взаимного перевода между различными художественными формами. Такой подход позволяет не только сохранять, но и обогащать художественное содержание при его переходе из одной знаковой системы в другую, демонстрируя продуктивность семиотического подхода к исследованию межвидовых взаимодействий в искусстве.

Элементы трансмедийного нарратива в спектакле «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» и границы их взаимодействия с живописными образами включают: 1) содержательное наполнение практики трансмедийного нарратива; 2) семиотическое соответствие между танцевальным спектаклем и живописью; 3) структурный анализ временной оси и нарративной глубины. Данный спектакль использует в качестве художественной основы одно из шедевров китайской пейзажной живописи – «Горы и воды на тысячу ли». Через объективную «третью перспективу» он репрезентирует параллельное видение современного исследователя древностей и гениального художника из глубин этой самой древности<sup>3</sup>.

Структура спектакля выстроена вокруг семи глав: «Разворачивая свиток», «Нанесение контуров», «Набивка шелка», «В поисках камня», «Создание кисти», «Растирание чернил» и «Живая живопись». Эти главы последовательно раскрывают сложный творческий процесс создания свитка «Горы и воды на тысячу ли» художником эпохи Сун – Ван Симэном. Несмотря на то, что спектакль является интерпретацией всемирно известного живописного произведения, «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» не ограничивается простой репрезентацией «имперского пейзажа» эпохи Северной Сун или углублением в личные переживания и эстетические предпочтения Ван Симэна. Вместо этого через трансмедийный нарратив, объединяющий танец и живопись, спектакль воплощает «дух гор и вод», присущий коду китайской культуры. Он трансформирует статичный момент живописного изображения в динамичный, многоперспективный сюжет, используя уникальные медийные свойства танцевального искусства. Это придает «Горам и водам на тысячу ли» новую жизнь, позволяя истории Ван Симэна преодолеть столетия и вновь обрести эмоциональную силу, способную глубоко тронуть зрителя.

<sup>3</sup> Это обеспечивается вводом в повествование нашего современника – археолога. Именно он ведёт зрителя по структуре живописного свитка, являясь медиумом и между временными пластами, и между художественными текстами – живописным и танцевальным.

Китайская пейзажная живопись, сосредоточенная на изображении природных ландшафтов, представляет собой традиционное художественное направление, зародившееся в эпоху династии Цзинь (266–420 гг.), пережившее расцвет в период Тан и окончательно оформившееся как ключевой жанр к эпохе Северной Сун. Стилистически она подразделяется на направления: «сине-зелёные пейзажи», «золотисто-бирюзовые пейзажи», «монохромная тушь», «светло-пурпурные пейзажи» и «киноварные пейзажи». Теоретические основы жанра были заложены в IV веке художником и теоретиком Гу Кайчжи, который в трактате «Беседы о живописи» утверждал, что из всех сюжетов сложнее всего изображать человека, за ним следует пейзаж, а в работе «Записки о живописи на горе “Терраса облаков”» разработал теорию «передачи духа», ставшую вехой в развитии китайской эстетики. Дальнейшее становление теории пейзажа связано с эпохой Южных династий, когда философ Цзун Бин в «Предуведомлении к изображению гор и вод» сформулировал принцип использования формы для выражения духа, связав даосскую философию с художественной практикой и провозгласив пейзаж инструментом постижения Дао. Эти идеи, включая концепции «единства Неба и человека» и «природы как учителя», сохранили актуальность в современной китайской живописи, а их параллели с эстетикой танца («подражание естественности», «единство Неба и человека») создают теоретическую основу для современных междисциплинарных проектов на стыке изобразительного и хореографического искусства.

Стиль «сине-зелёных пейзажей», основанный на использовании минеральных пигментов – азурита и малахита, в основном применяется для изображения ярких горных ландшафтов, лесных массивов и водных источников, подразделяясь на «крупную» и «утонченную» техники: первая характеризуется четкими контурами, минимальной штриховкой и насыщенными цветами, вторая представляет собой легкое нанесение сине-зелёных оттенков поверх монохромной туши с подкрашиванием. Шедевр «Горы и воды на тысячу ли», выполненный в интенсивной палитре с преобладанием глубоких сине-зелёных тонов, воплощает монументальный природный ландшафт, что относит его к «крупной» технике. Это единственное произведение, созданное северосунским художником Ван Симэном в возрасте восемнадцати лет, после чего он исчез из исторических хроник; часть китайских исследователей считает, что он скончался вскоре после завершения работы. Свиток размером 51,5 см в высоту и 1191,5 см в длину запечатлел величественные пейзажи эпохи Северной Сун. Композиционно произведение использует преимущества традиционного горизонтального свитка с перспективой, разделяющего изображение на шесть секций, где каждая часть акцентирует горные массивы, соединённые мостами или водными потоками, создавая эффект единого, но вариативного пространства с меняющимися видами при каждом шаге.

При интерпретации этого грандиозного наследия хореографы Чжоу Лия и Хань Чжэнь столкнулись с ключевой задачей – трансформацией визуальной системы, сосредоточенной вокруг «сине-зелёной» палитры, из живописной плоскости в танцевальную. Помимо сценографии и костюмов, центральным элементом спектакля «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» стал групповой танец исполнительниц, олицетворяющих «сине-зелёные горы»: синхронные повороты, приседания с опущенным взглядом, перенос веса между ногами и волнообразные движения корпусом (прогибы вперед, назад или в стороны) визуализируют динамику горных цепей, достигая междисциплинарного единства между живописными и хореографическими образами. Этот насыщенный персонифицированный язык устанавливает метафизическую связь между Ван Симэном и сине-зеленым пространством, воплощая даосский принцип взаимопроникновения духа гор и творца.

### **Модальности междисциплинарной репрезентации: от живописного образа к танцевальному нарративу**

Формирование китайского танцевального театра изначально происходило в рамках теоретических и эстетических принципов советского классического балета с сохранением традиционной структуры, включающей сюжетный танец, характерный танец и пантомиму. С началом политики реформ и открытости в китайской хореографии были реализованы ряд новаторских инициатив: первоначально трансформации подверглась стилистика танцевального языка, затем произошло расширение нарративных структур и углубление психологической разработки персонажей. Эволюция творческого мышления привела к современному состоянию, где традиционные и современные формы китайского танцевального театра сосуществуют в едином культурном пространстве. Термин «современный танцевальный театр» здесь употребляется в эстетическом, а не историографическом значении: он отражает не временные рамки «современного Китая», а парадигму художественной современности, включающую эстетическую модернизацию и кросс-культурную перспективу в её актуальном прочтении.

Современная нарративная парадигма в танцевальном театре, опираясь на определенную стилистическую основу, ориентирована на формирование телесного дискурса персонажей, свободного от жёсткой привязки к «типологизированному языку» движений, комбинаторике реалистичной пластики или акцентированной «пантомимической» выразительности. Данный подход характеризуется повышенной экспрессивностью, абстрактностью и доминированием образно-символического начала над буквальностью повествовательностью.

«Методология постановки и педагогики китайского танцевального театра охватывает творческий процесс на уровнях выбора материала, концептуализации, структуры и языка, где структура и язык являются базовыми элементами. В отличие от традиционных форм, современный танцевальный театр акцентирует значимость структуры, особенно психо-временных последовательностей, где её организация отражает художественную концепцию хореографа» [7, с. 59]. Если нарратив традиционного спектакля опирается на «текст», то семиотический анализ его создания раскрывает, как символы формируют коды, а те, в свою очередь, будучи вплетенными в ткань произведения, создают полифонию подтекстов для зрительской интерпретации. Ситуативные коды танцевального театра интегрируют такие нарративные элементы, как движение (телесное и психическое единство), свет, сценографию и музыку. В то время как традиционные постановки фокусируются на сюжетном повествовании, современные смещают акцент на разработку персонажей и концептуальные высказывания, порождая метафорические коды хореографии.

«Китайский теоретик искусства Юй Пин, ссылаясь на работу Дж. Лакоффа "Метафоры, которыми мы живём", концептуализировал эволюцию нарратива в современном китайском танцевальном театре как переход от пантомимного повествования к метафорическому» [7, с. 60]. Метафора здесь – не просто литературный прием, а сенсорно-когнитивный феномен, соединяющий чувственный опыт с рациональным мышлением через воображение. Метафорические коды охватывают ситуативные, структурные, онтологические и междисциплинарные аспекты, концентрируясь на конструировании социогуманитарных процессов, что неизбежно затрагивает «танцевальность психики» – не поверхностную пластическую выразительность, а постепенный сдвиг от внешнего действия к психологической глубине.

Успех спектакля «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» с точки зрения нарративной структуры обусловлен художественным столкновением концептов «внутренней живописи» и «предельного воплощения пейзажа», что гармонизирует сложное взаимодействие между повествованием и эмоцией, репрезентацией и экспрессией. Постановка использует концепцию параллельных временных плоскостей, выстраивая диалог между эпохами через бинарную структуру, где линия художника Ван Симэна переплетается с сюжетной аркой современных исследователей из Запретного города, соединяя тысячелетнюю историю искусства. Зритель, следуя за персонажем-исследователем, погружается в реконструкцию древних технологий создания кистей, туши, бумаги, минеральных пигментов и обработки металлов, затем проходит период лёгкого ученичества Ван Симэна в Академии живописи, чтобы в финале стать свидетелем его мучительного поиска «сине-зелёного» видения.

Глубинная убедительность спектакля коренится не только в точном соответствии классической теории творчества – «внешнего постижения природы и внутреннего обретения источника» (外师造化, 中得心源), но и в резонансе с китайской космологической концепцией «единства неба и человека», а также – с эстетическими принципами свитка «Горы и воды на тысячу ли». Как утверждает Лу Цзююань, «Вселенная – это мое сознание, мое сознание – это Вселенная», где индивидуальный дух мыслится способным к синэстетическому единению с природой и космосом. «В постановке это реализуется через два аспекта: во-первых, через демонстрацию ремесла как пути к Дао в сценах работы мастеров, во-вторых, через хореографическую визуализацию творческих исканий Ван Симэна в поисках вдохновения» [1, с. 11].

В свитке «Горы и воды на тысячу ли» Ван Симэн использует характерную для китайской пейзажной живописи технику рассеянной перспективы, адаптированную в спектакле «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» через хореографическую интерпретацию композиционных принципов (ближний, средний и дальний планы горных массивов). Танцовщицы, изменяя пластические формы и динамику движений, визуализируют вершины, воссоздавая живописную структуру. Режиссёр-постановщик преодолевает межвидовые барьеры искусства, точно передавая с помощью пластического языка телесные особенности линий дворцовой эпохи Сун – утонченность и графическую четкость: хрупкие силуэты исполнителей сочетают мягкость с энергией, что соответствует эстетике «тонких и сильных линий», реконструируя доминирующий вкус эпохи Сун. В эпизодах «Нанесение контуров», «Набивка шелка», «В поисках камня» и «Создание кисти» движения мастеров репрезентируют суть их ремёсел, а костюмы интегрируются в среду, достигая состояния «единства сознания и материи».

Хотя «Горы и воды на тысячу ли» олицетворяют вершину панорамной синезелёной живописи Сун, они лишены нарративной определённости и связанной с ней логики, понятной современному зрителю. Однако хореографы, используя уникальную нарративную способность танца, визуализируют на сцене весь творческий процесс Ван Симэна, вовлекая аудиторию в «погружение в свиток». Через наблюдение за технологическими практиками возникает глубокий художественный опыт: для Ван Симэна – экзистенциальное переживание вдохновения, состояние «созерцательного слияния с таинственным», ведущее к творческому прорыву; для зрителя – опыт, активирующий «метафорический код танцевальности психики», где восприятие синхронизируется с действием через точки семиотического сопряжения. В «Поэтическом танце: Путешествие легендарного пейзажа» зрительское восприятие раскрывается в полной мере, соучаствуя в создании «нарративной вселенной» с её глобальным психохронотопом. «Это отражает ключевую тенденцию современного китайского танцевального театра: редукцию конкретных кодов в пользу метафоричности и расширения в социокультурный контекст» [7, с. 61].

Помимо этого, в танцевальном спектакль «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» используются современные звуковые и световые технологии, создающие серию межмедийных визуальных феноменов, где виртуальная и наличная реальности переплетаются и дополняют друг друга. Эмоциональная категория в китайской традиционной эстетике занимает высокое положение, а взаимоотношения между эмоциональным состоянием и пейзажем (вещью) становятся ключевым фокусом художественного восприятия.

В сценическом дизайне основная сцена состоит из четырех концентрических вращающихся платформ, которые могут двигаться как в одном направлении, так и против него, создавая непрерывно изменяющееся движение на сцене и порождая богатые философские значения. Во-первых, такая конструкция позволяет добавить новые измерения помимо действий исполнителей, усиливает направленность персонажей, а одинаковое или альтернативное вращение создает атмосферу внутренней борьбы и драматического противоречия героя; во-вторых, «круглая сцена обладает бесконечной открытостью и служит превосходной метафорой масштабного времени и пространства» [1, с. 11].

В рамках древнекитайской философии круг символизирует модель космического времени и пространства, олицетворяет непрерывное вращение жизни, взаимосвязь всего сущего – время, пространство и жизнь могут быть охвачены этим грандиозным космологическим пейзажем; и, наконец, использование круглой вращающейся платформы в сочетании с позиционированием исполнителей создает эффект циклического диалога во времени и пространстве. По мере развития сюжета вращение сцены претерпевает новые вариации, и завершение спектакля на окружной сцене заставляет современного исследователя Имперского дворца и Ван Симэня постоянно рассматривать произведение «Горы и воды на тысячу ли» в качестве центра круга, тем самым намекая на их взаимное восприятие через свиток в разном времени и пространстве. Конструкция круглой сцены символизирует слияние различных времен и пространств, позволяя зрителю осуществлять обширные ассоциации во время вращения. Она обладает мощной визуальной выразительностью и художественной символикой; такое очевидное соединение драмы и пейзажа (景) усиливает эмоциональную (情) силу образа в «Горы и воды на тысячу ли», делая скрытое, неотретушированное и неявное в пейзаже телесно актуализированным, наглядным и пространственным. В результате зрители идентифицируются с современным исследователем Имперского дворца и с Ван Симэном, сопереживая их жизненным судьбам и красоте его произведения. Хронотопология – в случае с искусством вообще и с подобными примерами произведений в духе Гезамткунстверк, в частности, – не выглядит буквальным «очевидным инструментом описания и оценки, поскольку вопрос о роли временных параметров не имеет однозначного ответа – как среди исследователей, так и среди практиков художественного процесса» [2, с. 77].

## Заключение

Нашей целью было исследование механизма реализации межмедийного повествования в современном китайском сценическом танце, отправной точкой которого была опора на формы выражения в живописи и танце. На основе анализа современного китайского танцевального произведения «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» формируется теоретическая рамка «код / контекст / нарративная структура» и методология «механизм перевода». Посредством интерпретации текстовых сцен и анализа образа свитка выявляется процесс трансляции, реорганизации и внедрения образности из «Горы и воды на тысячу ли» в танцевальную лексику и нарративные линии, а также обсуждается влияние секретных кодов-метафор на «играемость сердца» (внимательность и эмоциональная подвижность). Данное исследование на теоретическом уровне впервые эффективно интегрирует метафоры-коды, образность ландшафта и эстетический перевод в единый путь творческого искусства, который может быть перенят в практике создания произведений. Мы акцентируем общие черты танца и живописи в плане передачи духовной атмосферы и репрезентации окружающей среды, подчеркивая, что различия в музыкальном и сценическом дизайне между двумя стадиями не являются препятствием, а реализуются через принципы хореографической организации эмоционального подъема и спада, ритмической организации и драматургического продвижения – принципы, общие для двух видов искусства. Балетный критик Л. А. Линькова в работе «О драматургии балета» выделяет наиболее распространённые явления: контрастность соседних эпизодов, эмоциональные подъемы и спады, осмысленная ритмическая организация, устремленность к кульминации. Это относится не только к хореографической, но и к живописной режиссуре [6, с. 57]. Художественная репрезентация событий – до, во время и после их наступления – должна быть отражена через дизайн образов, а конструирование художественной образности должно подчиняться драматургическим законам, чтобы избежать художественной неправдоподобности сюжета. Следовательно, синтез духа и атмосферы между живописью и танцем достигается через соблюдение и воспроизведение указанных закономерностей, что обеспечивает единство и воспроизводимость межмедийного повествования. Полагаем, что в случае дальнейшего совершенствования историографии исследуемой нами темы, а также – получения новых «полевых» доказательств и создания более ясного доказательного каркаса на методологическом уровне, предложенная рамка обеспечит более надежные аналитические инструменты и творческие пути для будущих межмедийных нарративных практик.

## Список литературы

1. Ван Инань. Переход между медиа: от картины «Горы и воды на тысячу ли» до «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» как межмедийное исследование // Журнал Пекинской академии танца. 2022. № 05. С. 8–13. (на китайском языке)
2. Дробышева Е. Э., Цискаридзе Н. М. «Живая аксиология»: разговор философа с художником о ценностях современной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 74–86.
3. Е Чжилян. Локальные темы, современное сознание, современная трансформация – современное значение танцевального спектакля «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» // Журнал культурных и художественных исследований. 2022. № 15. С. 73–77.
4. Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.
5. Ли Цзяньсюнь. Поэтизация характера в современном танцевальном искусстве Китая: трактовка эстетической ценности произведения «Поэтический танец: Путешествие легендарного пейзажа» // Журнал Пекинской академии танца. 2022. № 05. С. 14–18. (на китайском языке)
6. Линькова. Л. А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. 1979. № 3. С. 54–71.
7. Му Юй. Конструкция и трансформация повествования в китайском танцевальном театре // Журнал Пекинской академии танца. 2022. № 04. С. 56–67. (на китайском языке)
8. Портнова Т. В. Изучение структурной организации драматургии танца на основе произведений живописи // Европейский журнал социальных наук. 2018. № 9. С. 175–182.
9. Чжоу Цичао. Структура текста, имитация символов, культурный перевод – три ключевые теоремы Юрия Лотмана // Общественные науки Чжэцзяна. 2022. № 10. С. 123–130. (на китайском языке)

# ЭВОЛЮЦИЯ ГОРОДСКИХ ЗРЕЛИЩНЫХ ФОРМ В РОССИИ XVIII – НАЧАЛО XX ВЕКОВ

УДК 7.036.1

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-52-62>

## **Виктор Петрович ГЕПФНЕР,**

лицо, прикрепленное для подготовки диссертации,  
кафедра культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [vpgepfner@gmail.com](mailto:vpgepfner@gmail.com)

*Аннотация.* В статье анализируется публичная культура России, активное формирование которой начинается с преобразований Петра I. Это определило и хронологический диапазон исследования: с начала XVIII века до начала XX века, где своего рода опорными точками выступают ассамблеи и эксперименты в театральной жизни и можно выделить три этапа трансформации (зарождение светской культуры в XVIII веке, демократизация зрелищных форм в XIX веке, экспериментальность в театральном искусстве начала XX века). Проблематика рассматривается через призму комплекса различных аспектов, прежде всего, социально-политического и культурфилософского. Автор подчеркивает, что факторами изменений выступают не только художественно-эстетические, но и социально-экономические и технологические факторы. Городские зрелища этого периода наделены целостностью и демонстрируют движение от традиционного к инновационному. Однако автор подчеркивает почвенность возникающих форм зрелищного искусства, связь с национальной культурой. Театральность в этот период становится одной из главных характеристик зрелищных форм. Проведенный анализ доказывает, что для изучения зрелищного искусства как феномена и причин его эволюции необходимо опираться на комплексный подход.

*Ключевые слова:* зрелищное искусство, городские зрелищные формы, публичная культура, зрелищное искусство, городские зрелища, театр, концерт, кабаре.

*Для цитирования:* Гепфнер В. П. Эволюция городских зрелищных форм в России XVIII – начало XX веков // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 52–62. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-52-62>

## **THE EVOLUTION OF URBAN PERFORMANCE FORMS IN RUSSIA XVIIIth – EARLY XXth CENTURIES**

### **Viktor P. Gepfner,**

Applicant at the Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: [vpgepfner@gmail.com](mailto:vpgepfner@gmail.com)

*Abstract.* This article analyzes Russian public culture, the active formation of which began with the reforms of Peter the Great. This determined the chronological scope of

the study: from the early XVIIIth century to the early XXth century, where assemblies and experiments in theatrical life serve as reference points. Three stages of transformation can be distinguished (the emergence of secular culture in the XVIIIth century, the democratization of spectacular forms in the XIXth century, and experimentalism in theatrical art at the beginning of the XXth century). The problematic is considered through the prism of a complex of various aspects, primarily socio-political and cultural-philosophical. The author emphasizes that factors of change include not only artistic and aesthetic factors, but also socio-economic and technological ones. Urban spectacles of this period are imbued with integrity and demonstrate a movement from the traditional to the innovative. However, the author emphasizes the inherent nature of emerging forms of performing arts and their connection with national culture. Theatricality during this period becomes one of the main characteristics of spectacular forms. The conducted analysis proves that in order to study the performing arts as a phenomenon and the reasons for its evolution, it is necessary to rely on a comprehensive approach.

*Keywords:* performing arts, urban performance forms, public culture, performing arts, urban spectacles, theatre, concert, cabaret.

*For citation:* Gepfner V. P. The Evolution of Urban Performance Forms in Russia XVIIIth – early XXth Centuries. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 52–62. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-52-62>

Выявление причин трансформации зрелищных форм в отечественном искусстве XVIII – начала XX веков предполагает анализ комплекса аспектов, связанных с этим процессом. В связи с этим перед исследователем, обращающимся к изучению данной темы, встает несколько принципиальных задач.

Во-первых, поскольку спектр зрелищных форм достаточно широк и включает множество видов, необходимо указать, какие из них станут предметом рассмотрения в данной статье. Прежде всего, речь пойдет о городских зрелищах, поскольку в течение XIX века жизнь города претерпела существенные трансформации, что не могло не отразиться на развитии художественной культуры в целом.

Во-вторых, необходимо определить факторы формирования и развития зрелищности в отечественной искусстве XIX–XX веков, поскольку одним из свойств зрелищности выступает ее обусловленность историко-культурным контекстом эпохи (в частности, то, что может быть зрелищным в XIX веке, перестает быть таковым для зрителя XX века).

В-третьих, говоря об особенностях русской культуры многие исследователи пишут о ее двойственности, о присущем ей «маятниковом» развитии. Исходя из этого возникает вопрос: присуща ли эта характеристика зрелищным формам отечественного искусства?

Затрудняет исследование и то обстоятельство, что количество видов зрелищ в России, начиная с XIX века, растет. Для получения целостного представления о зрелищном искусстве той эпохи есть необходимость представить его типологию, опираясь на следующие критерии:

- место проведения (городские и деревенские);
- формат мероприятия (публичные – приватные, придворные – домашние);
- инициатор проведения (официальные – неофициальные);
- социальный статус участников (например, народные гулянья, дворянские балы);
- почвенность (опора на национальные традиции, влияние культуры Западной Европы).

Предложенная типология достаточно условна, и чаще можно встретить классификацию видов зрелищного искусства, строящуюся на используемых средствах выразительности (слово, движение, визуальность). Однако в данном случае имеет смысл выделить указанные выше критерии, поскольку российское общество до конца XIX века имело четкую социальную структуру, которая и детерминировала выбор зрелищной формы, ее формат и содержание. Более того, опираясь на эту типологию становятся очевидны культурные ресурсы, к которым имела доступ каждая из социальных групп. Достоинством предложенной классификации выступает и возможность отнесения зрелищной формы сразу к нескольким типам. Так, например, устраиваемые на Масленицу гулянья, хотя и отличались масштабом, но «не входили в ряд официальных увеселений, устраиваемых ежегодно по высочайшему повелению. Праздники “на балаганах”, в которых наиболее ярко проявилась традиция народного театрального искусства, привлекали горожан обилием зрелищ и развлечений, атмосферой игровой активности и непринужденного веселья» [2, с. 21]. То есть рождение этого вида зрелища было связано как с древнейшими языческими традициями, приуроченными к окончанию зимы и встрече весны, так и западноевропейскими развлекательными формами.

Итак, музыкальная и театральная жизнь начала XVIII и начала XX веков связана тем, что в течение обозначенного периода они становятся социально значимыми для российской городской культуры. Они зависели от городской инфраструктуры и отражали социальную стратификацию, эволюционировали от сословных к публичным и стали площадкой для художественных экспериментов.

## **Формирование публичного пространства зрелищности в XVIII – середине XIX веков**

Итак, рассмотрим пространство российского города, активное переустройство которого начинается при Петре I. До XVIII века уклад жизни горожанина мало отличался от крестьянского образа жизни: повседневность была детерминирована церковью и ее праздничным календарем, а комплекс зрелищно-развлекательных форм был весьма схож (главным образом, выступления скоморохов и народные гулянья). Даже «в придворном кален-

даре XVII века основой для расположения знаковых дат и приуроченных к ним мероприятий выступает годовой цикл православных литургических праздников, включающий также дни тезоименитства царя и его предков» [6, с. 200]. Однако при Петре I ситуация меняется и в придворном календаре «происходит совмещение церковных и светских праздников» [6, с. 200], которые были связаны, прежде всего, с военными победами России (например, по случаю подписания Ништадского мира был устроен недельный маскарад) и празднованием Нового года. Эти театрализованные зрелища проводились по инициативе царя, контролирующего весь процесс подготовки, начиная от идеи и программы до выбора сюжетов росписей на возводимых для праздника триумфальных арках.

В петровскую эпоху резко увеличивается и мобильность населения, что было связано и с рекрутством и военными походами, и с основанием новых городов. Так, для строительства Петербурга по указу царя только в 1709 году в город было направлено 40 тысяч мастеров из разных губерний. Прибытие такого числа работников привело к формированию уникальных традиций Петербурга, поскольку совместное проживание мастеров позволило им познакомиться с обычаями и обрядами разных регионов России. Это культурное разнообразие стало одной из отличительных черт новой столицы, создав здесь особую атмосферу. Схожие процессы, пусть и менее масштабные, происходили и в других российских городах, что, в конце концов, приводит к формированию светской городской культуры, одним из элементов которой, безусловно, выступали ассамблеи. Указ об их проведении Петр I подписывает в ноябре 1718 года: «Ассамблея – слово французское, которое на русскомъ языкѣ однимъ словомъ выразить невозможно, обстоятельно сказать, вольное въ которомъ домѣ собраніе или съѣздъ дѣлается не только для забавы, но и для дѣла, ибо тутъ можетъ другъ друга видѣть и о всякой нуждѣ переговорить, также слышать, что гдѣ дѣлается, притомъ же и забавы. А какимъ образомъ оныя ассамблеи отправлять, опредѣляется ниже сего пунктомъ» [3, с. 23–24]. Таким образом, благодаря проведенным в 1700–1720-е годы преобразованиям, следствиями которых становятся секуляризация сознания (прежде всего, горожанина) и изменение его образа жизни, происходит трансформация культурного ландшафта России и увеличение видов зрелищ.

Дальнейший процесс трансформации города был связан с экономическими и социально-политическими преобразованиями (особенно после реформ 1860-х годов, когда закладываются основы капиталистических отношений), которые привели к изменению городского ландшафта. В частности, рост дифференциации общества и появление четкого зонирования городского пространства (промышленные районы, центр – периферия), но всему этому предшествовало резкое увеличение численности городского населения (в первую очередь, за счет крестьянства): в 1863–1897 годы рост составил

200%, и еще 70% – к 1917 году. Самым густонаселенным городом был Петербург, где число жителей достигло 1 млн 200 тысяч человек, немного ему уступала Москва (около 1 млн). Бурно развивались города Сибири (в частности, Омск, Томск, что было результатом строительства в 1897 году Сибирской железной дороги, в целом же население в регионе буквально за 15–20 лет увеличилось в 2 раза), многие промышленные поселки, благодаря активизации экономики, превращаются в города (например, Орехово-Зуево, Нижний Тагил и другие).

Таким образом, во второй половине XIX века в России окончательно формируется «городской» уклад, который диктовал правила обустройства территории: различные виды транспорта, учитывая расширение границ города, общественные пространства (магазины, театры, парки, библиотеки, музеи и пр.) и, безусловно, новые формы зрелищной культуры.

Эта тенденция находит отражение и в языке. «Еще в середине XIX в. в лексиконе русского образованного человека начинают появляться слова “публика” и “публичный”, которые в словаре 1894 г. трактуются как “общедоступный”, “предназначенный для всех”» [5, с. 231]. Эти новые понятия отражали происходившие в российском обществе перемены, а настоящими символами эпохи, площадками, где встречались различные социальные слои, испытывавшие общие переживания, стали театр, публичные музыкальные представления и цирк.

Таким образом, можно констатировать, что к середине XIX века под влиянием урбанизации и секуляризации складывается городская публика как субъект культуры и пространство для ее досуга.

## **Музыкальная культура как отражение социокультурных трансформаций в XIX веке**

Городское зрелищное искусство XIX века невозможно представить без музыки, которая в этот период всюду сопровождала жителя города, начиная от академических концертов и заканчивая различными видами уличной музыки (концерты в садах и парках, шарманщики), музыкой на балах, в ресторанах и трактирах. Однако следует отметить количественную разницу в проводимых мероприятиях в первую и вторую половину XIX столетия. Кроме того, при изучении материалов, оставленных очевидцами из России и Европы, можно встретить противоположные точки зрения. Так, если наши соотечественники пишут не только о разнообразных формах музыкальных зрелищ, но и об их насыщенности (в частности, «в исторических очерках, мемуарах, объявлениях и периодической печати часто помещались описания всевозможных праздничных вечеринок, балов, маскарадов, концертов и спектаклей, говорящие о том, что количество публичных выступлений в Петербурге первой трети XIX века

было весьма велико» [4, с. 16]), то иностранцы отмечают, что публичных увеселений в России не так много, а преобладают частные и семейные формы времяпрепровождения. Согласно традиции, сформировавшейся еще в предшествующие периоды, концертный сезон начинался в октябре и длился до Пасхи с перерывом на январь – февраль, и возобновлялся в мае. С 1830-х годов концерты активно проводились летом, в публичных садах и парках (часто для этих целей использовали военные оркестры, которые исполняли и патриотические произведения). Отчасти закреплению этой традиции послужило открытие в 1837 году железной дороги до Царского Села, в связи с чем требовалось популяризировать этот вид транспорта и было принято решение о проведении публичных концертов в здании Павловского вокзала (будучи детьми на них присутствовали и А. А. Ахматова, и О. Э. Мандельштам).

В предшествующий период посещение дворянами концертов стало одним из закрепившихся видов досуга, а в систему образования этого сословия входило обязательное обучение игре на инструменте. Это давало им возможность знакомиться с западноевропейскими музыкальными новинками. Деятельность этих музыкантов-любителей сыграла важную роль в развитии концертной практики, поскольку именно они стали первыми участниками публичных концертов. Так, с 1840 по 1851 год действовало «Симфоническое музыкальное общество» в графском дворце Виельгорских, закрывшееся по причине отсутствия средств. Но уже в 1850 году в доме князя А. Ф. Львова было создано «Концертное общество», оказавшее влияние на возникновение в 1859 году Русского Музыкального общества (РМО). Во второй половине XIX века доступ к этому виду досуга получают и другие социальные группы. Так, на протяжении 10 лет (1850–1860) для небогатой публики проводились «Университетские концерты». В 1862 году по инициативе М. А. Балакирева была открыта «Бесплатная музыкальная школа», в которую принимались представители всех сословий. Одним из направлений ее деятельности становится проведение концертов, целью которых было приобщение разночинной публики к музыкальному искусству. «На протяжении XIX века происходит концептуализация термина “просвещение”, которое превращается в ядерный концепт» и «при этом происходит расширение его смыслового пространства» [6, с. 209], поэтому всю проводимую в этом направлении отечественными музыкантами работу следует рассматривать в контексте идей русского гуманизма, формирование которого относится еще ко второй половине XVIII века.

Таким образом, музыка из приватного дворянского занятия становится компонентом публичной культуры, а примерами демократизации зрелища является деятельность Российского музыкального общества и Бесплатной музыкальной школы.

## **Театральная жизнь рубежа XIX – начала XX века: от коммерциализации к художественному эксперименту**

Театральная жизнь России во второй половине XIX века тоже претерпевает существенные изменения. Во-первых, увеличивается количество провинциальных городов, где открываются театры (Нижний Новгород, Киев, Уфа, Орел и другие), и активизируется гастрольная деятельность профессиональных трупп (география расширяется до 50 российских городов). Во-вторых, трансформируется система управления театральным делом. Уже в 1870-е годы Дирекция императорских театров выдавала разрешение на постановки частным лицам, благодаря чему на постоянной основе в российских городах начинают работать частные театры (например, Театр-буфф, театр Берга, «Заведение искусственных минеральных вод» в столице, Театр-буфф и «Эрмитаж» в Москве). В 1882 году монополия императорских театров была вообще отменена, что дало толчок к появлению антреприз. В результате этих изменений в России сложилась странная ситуация: в столицах преимущественно работали государственные театры, а в провинции, главным образом, частные. Для устранения этой диспропорции столичные театральные деятели открывали студии, которые со временем превращались в частные театры. Так, на основе Артистического кружка А. Н. Островского и Н. Г. Рубинштейна в 1860-е годы был создан театр, проработавший более 20 лет.

Появление частных театров отразилось и на типе театрального здания. Если для государственного театра возводилось отдельно стоящее здание (например, театр в Одессе, построенный в 1887 году Ф. Фельнером и Г. Гельмером), то частные театры арендовали небольшие сцены в клубах и даже торговых центрах. Кроме того, произошедшие после реформ 1860-х годов сословные изменения оказали влияние и на устройство зрительного зала, где ложи постепенно заменялись амфитеатром. Для большего эмоционального воздействия на зрителя при проектировании здания применялись технические новшества (например, вращающаяся сцена, что позволяло мгновенно менять декорации, создавать световые эффекты). Одним из ведущих архитекторов того времени, специализирующимся на возведении театральных зданий, был В. А. Шретер. Благодаря ему появляются здания театров в Рыбинске, Киеве, Тифлисе, Иркутске, Нижнем Новгороде.

«Театр данного времени следует считать “театром актера”, поскольку режиссерские спектакли являются пока большой редкостью. Успешность постановки зависела от таланта и многоликости артиста. В пореформенной России меняется социальный состав актерской среды, поскольку теперь артистами становились даже представители дворянских фамилий. Это связано с растущей общественной ролью театра и, соответственно, повышением

социального статуса артиста» [5, с. 238]. Однако здесь необходимо сделать важное уточнение: чем ближе подступы к XX веку, тем сложнее провести границу между тем, что называется «высоким» искусством и «низким», к которому относят зрелищно-развлекательные формы. Несмотря на расцвет театрального искусства в этот период и огромный интерес к театральным постановкам, художественная критика и театральные деятели начала XX века писали и говорили о кризисе театра, о необходимости пересмотра концепции «театра актера». Именно с этим связаны поиски и эксперименты в 1900-е годы К. С. Станиславского, стремящегося уйти от натуралистического театра и обращающегося к символизму М. Метерлинка, В. Э. Мейерхольда с его идеей создать новый театр, основанный на гротеске и эксцентрике, В. Ф. Комиссаржевской, мечтавшей об одухотворенном театре, благодаря которому зрители преобразятся. Все эти искания требовали не только опоры на философские теории, но и поиска адекватных им стилевых ориентиров и жанровых форм. Эти поиски приводят к тому, что «в начале XX века концепты “культура” и “творчество” становятся центральными для русской интеллигенции» [6, с. 229], где творчество приобретает расширенную трактовку. Благодаря этим экспериментам в русском искусстве рождается «театр режиссера», театр, воплощающий на сцене художественную идею постановщика. Художественный процесс, который происходил в этот период, был многовекторным. Большая часть горожан в начале XX века посещала театры, у публики были разные запросы (от получения эстетического удовольствия до желания лишь повеселиться), которые могли быть удовлетворены, учитывая разнообразие театральных сцен. Но именно ожидания зрителей определяли успех или провал спектакля, что приводило к дискуссиям художественных критиков. Благодаря этому происходила концептуализация режиссерских подходов, поскольку происходившая полемика вынуждала их четко определить свою позицию. Эта творческая активность в соединении с философией художественной свободы инициировала рождение новых синтетических форм зрелищного искусства, одной из которых становится кабаре, который довольно быстро распространился по России. «Новый тип зрелища очень скоро вырос в серьезного конкурента своих старших братьев – “больших театров”, отнимая у них зрителя и переманивая актеров» [10, с. 6]. Этот вид развлечения, возникнув в Западной Европе, на русской почве трансформировался. Прежде всего, это касается среды, в которой он возник, и – как следствие – эстетических установок. Если в европейских кабаре публика преимущественно состояла из художественной интеллигенции, богемы, то генезис русского кабаре связан, прежде всего, с артистической средой. Русское кабаре в момент возникновения – это, своего рода, актерский клуб (так, например, и родилась в 1908 году «Летучая мышь» как клуб актеров МХТ), где царила эстетизация смеха. Да, организационно кабаре Петербурга или Москвы не отличалось от подобного заведения в Берлине или

Париже (в частности, пародийность, ведущий-конферансье). Однако смеховая культура, сформировавшаяся в России в предшествующие периоды, не могла не сказаться на становлении художественно-эстетического аспекта искусства кабаре. Д. С. Лихачев отмечает, что «в древнерусском смехе есть одно загадочное обстоятельство: непонятно, каким образом в Древней Руси могли в таких широких масштабах терпеться пародии на молитвы, псалмы, службы, на монастырские порядки и т. п.» [7]. То есть можно утверждать, что зрелищно-смеховой компонент выступает имманентным свойством отечественной культуры, которой, помимо прочего, присущи двойственность и бинарность, что нашло отражение и в формах зрелищного искусства, где сопряжены профанное – сакральное, умозрительное – предметное.

Таким образом, зрелищные формы искусства в отечественной художественной культуре XVIII – начала XX века весьма многочисленны и разнообразны. Многие из них, возникнув еще в XVIII столетии, изменяясь, приобретали новые очертания, однако сохраняли при этом почвенность, укорененность в национальные традиции. За два века они прошли трехэтапную эволюцию. Первый этап был связан со становлением светской публичной культуры в XVIII века, следующий, приходящийся на XIX век, характеризуется демократизацией и профессионализацией зрелищных форм. Результатом этого этапа становится создание профессиональных музыкальных и театральных школ в Москве и Петербурге. Знакомство с их принципами стало возможным в силу активизации диалога столиц и провинции (в частности, гастрольная деятельность, издание специализированных журналов, переезд актеров и музыкантов при получении ангажемента в другой регион и прочее). Театральность в этот период выступает как одна из характерных тенденций в зрелищном искусстве (в контекст указанной тенденции вписывается и театрализованная модель поведения русского дворянства, особенно при императорском дворе), поэтому фокус внимания был направлен именно на развивавшиеся в этом русле его формы – театр и музыкальные представления.

Основой же третьего этапа становятся эксперимент и синтез, которые возникают как ответ на кризис традиционных форм зрелищного искусства рубежа XIX – начала XX века. Для новых видов зрелищной культуры, формирующихся в этот период, характерны доступность и открытость, что соответствовало запросам российского общества. Ценность этих форм публичной культуры была связана не только с развлекательным аспектом, но и с возможностью синтеза различных видов искусства (одним из них, в частности, становится кабаре, истоком которого выступают кафешантаны; закрытие же их после Октябрьской революции приводит к выходу эстрады на сцену официального искусства). Трансформация зрелищных форм искусства в России XIX – начала XX века отражает изменения, происходившие в социально-политической и технологической сферах. Под

воздействием урбанизации и технологизации расширяется спектр зрелищ. Например, одним из развлечений в начале XX века становится обзор города с крыши высотного здания. В газетах публиковались объявления, где горожане это могут сделать. Так, в Москве на крыше Центрального почтамта для этих целей была оборудована специальная площадка. Самым же высоким зданием (10 этажей) к 1912 году был Дом Нирнзее (Большой Гнезниковский пер., 10, архитектор Э. К. Нирнзее), который москвичи так и называли «Крыша». Подъем на смотровую площадку стоил всего 20 копеек, поэтому многие горожане могли позволить себе это развлечение. Кроме того, в доме располагалось кабаре, кинотеатр, по вечерам играл оркестр, поэтому неудивительно, что это место становится центром притяжения для многих горожан. Одним из следствий указанного процесса становится и эволюционирование зрелищных форм к концу XIX века в сторону профессионализации. Помимо этого, зрелищное искусство в начале XX века под влиянием эстетических установок авангарда и модернизма приобретает экспериментальный характер, развивается в контексте идеи «синтеза искусств». Поиск новых форм зрелищности, где зритель из пассивного участника превращается в со-творца, демонстрирует кризис традиционной культуры. Необходимо учитывать и воздействие на отечественное зрелищное искусство культуры Запада, которая сначала способствовала становлению оперы и балета в России, а к концу XIX века – кинематографа и кабаре. Однако специфика локального контекста отечественной культуры, трансформирующего их, придали этим новым формам зрелищного искусства уникальный колорит. Послереволюционный период продуцирует появление новых зрелищных форм культуры (в частности, массовые празднества), где зрелищность начинает выполнять функцию идеологической мобилизации. На их примере можно проследить сдвиг в переосмыслении эстетики зрелищного искусства.

### Список литературы

1. *Алянский Ю.* Увеселительные заведения старого Петербурга. Санкт-Петербург: Аврора, 2003. 352 с.
2. *Конечный А. М.* Петербургские народные гулянья на масленой и пасхальной неделях // Петербург и губерния. Историко-этнографические исследования. Ленинград: Наука, 1989. С. 21–53.
3. *Невский проспект. 1703–1903.* Культурно-исторический очерк жизни Санкт-Петербурга за два века – XVIII и XIX. Санкт-Петербург: Издательство А. И. Вильворга, 1903. 186 с.
4. *Савельева Ю. В.* Зрелищный Петербург: музыка и развлечения в первой трети XIX века. Санкт-Петербург: Гиперион, 2013. 236 с.
5. *Синявина Н. В.* История русской культуры. Москва: ИНФРА-М, 2016. 316 с.

6. *Синявина Н. В.* Концепт «устремленность в будущее» как элемент концептосферы русской культуры: монография. Москва: Московский государственный институт культуры, 2022. 364 с.
7. Смех в Древней Руси. URL: [https://royallib.com/book/kollektiv\\_avtorov/smeh\\_v\\_drevney\\_rusi.html?ysclid=mhkm3ku553735405863](https://royallib.com/book/kollektiv_avtorov/smeh_v_drevney_rusi.html?ysclid=mhkm3ku553735405863)
8. *Слуцкая Е. А., Почуйко О. В., Хведченя А. А.* Театр-кабаре в дореволюционной России и его жанровое своеобразие // Общество. Среда. Развитие. 2020. № 1. С. 47–55.
9. *Соковиков С. С.* Русская зрелищная культура: целостность в разнообразии художественно-эстетических проявлений // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2018. Т. 18. № 4. С. 52–56.
10. *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. Москва: Молодая гвардия, 2005. 527 с.

# ЕВРАЗИЙСКИЙ ТЕАТР: ИСТОКИ ЯВЛЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ

УДК 792.01

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-63-79>

## **Эдуард Евгеньевич МАНЗАРХАНОВ,**

доцент кафедры театрального искусства,  
Восточно-Сибирский государственный институт культуры,  
Улан-Удэ, Бурятия, Российская Федерация,  
e-mail: ehd-manzarkhanov@yandex.ru

*Аннотация.* В статье рассматриваются истоки евразийского театра в западной театральной культуре и проблемы его идентификации в контексте дезинтеграции театральных систем и культур. Исследование опирается на работу Э. Барбы, ученика Э. Гротовского, который пытается концептуализировать этот феномен с помощью различных текстовых интерпретаций. В ходе анализа автор статьи ссылается на результаты последних исследований, а также на научные работы и полевые исследования, проведенные идеологом концепции. Одной из ключевых предпосылок для диалога между Востоком и Западом в области театрального искусства становится ориентализм. Он открывает двери для таких театральных явлений, как театральная антропология и антропологический театр. Эти процессы, в свою очередь, вызывают ряд изменений в западной театральной системе; возникает и такое явление, как евразийский театр. Тем не менее, несмотря на многочисленные аргументы, в первую очередь со стороны идейного вдохновителя, автору статьи не удалось выявить характерные черты евразийского театра, позволяющие безошибочно идентифицировать это явление в творчестве режиссеров-постановщиков в начале XX века. Это свидетельствует о том, что процесс становления евразийского театра продолжается.

*Ключевые слова:* Эудженио Барба, евразийский театр, ориентализм, театральная антропология, антропологический театр, восточный театр, западный театр.

*Для цитирования:* Манзарханов Э. Е. Евразийский театр: истоки явления и проблемы идентификации // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 63–79. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-63-79>

## **THE EURASIAN THEATER: THE ORIGINS OF THE PHENOMENON AND THE PROBLEMS OF IDENTIFICATION**

### **Eduard E. Manzarkhanov,**

CSc in Art History, Associate Professor  
at the Department of Theatrical Art,  
East Siberian State Institute of Culture  
Ulan-Ude, Buryatia, Russian Federation,  
e-mail: ehd-manzarkhanov@yandex.ru

*Abstract.* This article examines the origins of Eurasian theatre in Western theatre culture and the problems of its identification in the context of the disintegration of theatrical systems and cultures. The study draws on the work of E. Barba, a student of E. Grotowski, who attempts to conceptualize this phenomenon through various textual interpretations. In the course of the analysis, the author of the article refers to the results of recent research, as well as to scholarly works and fieldwork conducted by the ideologist of the concept. Orientalism becomes a key prerequisite for dialogue between East and West in the field of theatre arts. It opens the door to such theatrical phenomena as theatrical anthropology and anthropological theatre. These processes, in turn, cause a number of changes in the Western theatre system; such a phenomenon as Eurasian theatre also emerges. Nevertheless, despite numerous arguments, primarily from the ideological inspirer, the author of the article has failed to identify the characteristic features of Eurasian theatre that would allow for the unmistakable identification of this phenomenon in the work of directors of the early 20th century. This indicates that the process of formation of the Eurasian theatre continues.

*Keywords:* Eugenio Barba, Eurasian theater, orientalism, theatrical anthropology, anthropological theater, oriental theater, western theater.

*For citation:* Manzarkhanov E. E. The Eurasian Theater: the Origins of the Phenomenon and the Problems of Identification. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 63–79. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-63-79>

## **Сложность определения термина «евразийский театр» на разных этапах исследования у Эудженио Барба**

Во второй половине XX века в европейском театре произошёл окончательный сдвиг в идейно-эстетических концепциях, который сформировал два направления в современном театральном искусстве. Одним из них стал поиск истинных корней театра, стремление возродить утраченные традиции театра мистериального. Основоположники этого направления, такие как П. Брук и Е. Гротовский, создали «театр Традиций», который они называли «театром Истоков» [1, с. 32–38]. Еще одно явление, которое возникло под влиянием культурных революций на Западе, связано с западной философией XX века. На искусство оказали влияние нарративы западной философии и синтез идей, а также – научно-технический прогресс и усиливающийся догматизм режиссерского театра в западной театральной системе. Эти тенденции способствовали появлению новых зрелищных форм на стыке театра и современного искусства, таких как перформанс, инсталляция, акция, перформативный театр и иммерсивный театр. Этот вид театра постоянно находится в поиске новых выразительных средств и их модернизации, что обусловлено непрерывным техническим развитием.

В начале XXI века мы сталкиваемся с различными обстоятельствами, среди которых особенно выделяются два: мейнстрим и глобалистская культура. В этой связи актуальность сохранения традиционных течений в искусстве, таких как *театр Истоков* или *театр Традиций*, становится всё более очевидной.

В 1970-е годы тенденции, обозначенные польским реформатором Ежи Гротовским, привели его ученика и продолжателя Эудженио Барба к идее *евразийского театра*, которую он пытается реализовать уже не одно десятилетие. Определение того, что есть *евразийский театр*, было трактовано итальянским режиссером в разное время в разных интерпретациях.

На первом этапе формирования идеи определения имели явно абстрактный или романтично-философский характер. Некоторые определения объемом до нескольких страниц не имели тогда, в 1970–80-е годы, четких очертаний, что говорит о том, что идея евразийского театра только-только осознавалась.

Вот только некоторые из них:

- «Евразийский театр – это... „Встреча“. Окультуренный жест, без силы и жизненной энергии. Для того чтобы артист оставался жизнеспособным – необходимо время от времени встряхиваться, обращаясь к древнему себе, подобно „дионисовым мистериям“, разрушить в себе псевдоцивилизованное и рациональное»;
- «Кто знает себя и других, никогда не станет делить Восток и Запад»;
- «В своих научных изысканиях я всегда ищу равновесие между мирами, ищу действительную связь между Западом и Востоком»;
- «В поисках динамической связи между этими мирами и заключается цель нового театрального процесса, строящегося на «обломках» старой археологии. Станиславский, Мейерхольд, Копо, Арто, Брехт, Декру, Юлиан Бек, Гротовский – не являются выразителями идей «европейских традиций» и, конечно, не отражают традиции Востока. Они являются представителями Евразии. Восток и Запад не могут быть разделены... Весь мой театральный опыт проходил в этом течении Запад – Восток, который я теперь называю Евразией» [4, с. 76–77].

В многочисленных высказываниях автора идеи можно увидеть стремление выразить главный тезис. Э. Барба как будто подводит итог диалогу, который начался между западным и восточным театрами ещё в начале прошлого века. Он постоянно намекает, что без достижений и философии восточного театра современный театр не смог бы развиваться в разных направлениях: быть полисемантическим, поликультурным, экспериментальным, разностильным, синтетическим и так далее [5, с. 32–34].

В своих работах Э. Барба, анализируя творчество ведущих режиссеров XX века, называет их основоположниками евразийского театра. Из этого можно сделать вывод, что истоками этого явления можно считать ориентализм, театр жестокости, эпический театр, театральную антропологию и, в конечном итоге, антропологический театр.

В своих более поздних работах Э. Барба значительно расширил свое понимание «евразийского театра». Теперь он определяет этот термин не как классический диалог между Востоком и Западом, а как событие, в котором

стираются границы между участниками и возникает творческий консенсус, невзирая на культурные различия.

Таким образом, «евразийский театр» подразумевает не географическое понятие, но театр, в котором объединяются две или более театральные традиции [5, с. 32].

С давних времён в истории искусства можно найти множество примеров взаимодействия и взаимного обогащения различных культур и направлений. В результате этих процессов возникли не только поликультурные жанры в музыке, живописи и хореографии, но и полноценные художественные системы, как в латиноамериканской или североамериканской культурах [7; 8; 30].

Сегодня для Э. Барба «евразийский театр» – это условное обозначение межкультурного взаимодействия. Это не новое сценическое искусство или театральная система со своей собственной школой и традициями. Скорее, это динамичная концепция, которая может проявиться в любом театре и в любом месте.

В интервью, данном в 2016 году, Эудженио Барба попытался объяснить свою позицию еще более кратко: «выйти за ограничения, навязанные культурой». То есть так называемая *Встреча* может состояться не только между представителями разных театральных культур или между двумя театральными традициями. Она может случиться внутри одного человека, как это произошло со многими реформаторами европейского и русского театров.

Известно, что многие из этих реформаторов не имели возможности лично встречаться с представителями театральных культур. Они не были в странах с давними театральными традициями. Поэтому так называемая *Встреча* чаще носила опосредованный характер, без возможности прямого диалога и обмена мнениями и опытом в разных областях сценического искусства. Однако это не мешало им получать необходимую информацию из других источников и добиваться творческих результатов.

С другой стороны, опыт театральных режиссёров начала XX века, который был связан с изучением восточных театральных традиций, позволил обогатить европейский театр и искусство, находившиеся в то время под интенсивным влиянием полярных по своей сути художественных идей и концепций. Эти открытия способствовали развитию и становлению режиссерского искусства, которое нуждалось в новых принципах, законах и решениях для воплощения новых эстетических идеалов, поскольку классические подходы были либо частично исчерпаны, либо утрачены.

Итак, согласно исследованиям Э. Барбы, евразийский театр возник в период формирования профессионального режиссерского искусства, на рубеже XIX–XX веков, когда в европейской культуре и искусстве наблюдался подъём ориентализма. В это время европейские и русские режиссёры начали свои первые эксперименты в ориентальном направлении. Эти эксперименты стали

основой для развития театральной антропологии. Впоследствии антропологический подход стал отличительной чертой зрелой режиссуры и неотъемлемым элементом такого явления, как евразийский театр.

### **От романтического ориентализма и модерна к театральной антропологии**

Современный дискурс на тему ориентализма в Западной Европе и России, особенно в контексте изобразительного искусства и театра, раскрывает множество слоев культурного взаимодействия. Сегодня ориентализм в искусстве не рассматривается как только *экзотизация* восточных культур. Еще в начале XX века стало очевидно, что это сложный и многогранный процесс, в котором отразилось как стремление к сопереживанию и пониманию (творчество Поля Гогена, Василия Верещагина, Фелисьяно Фабби, Жана-Луи Жерома, Николая Рериха), так и культивирование стереотипов и предвзятостей (романтический балет, музыка и театр модерна).

В изобразительном искусстве ориентализм стал популярным благодаря использованию восточных мотивов, колористики, сюжетов и тем, которые интерпретировались в контексте западной эстетики. Эти произведения не только пробуждали интерес к Востоку, но и способствовали формированию определенных стереотипов о восточных культурах [22; 23].

В европейском театре, как доказывает в своих исследованиях Е. В. Шахматова, наблюдалась аналогичная ситуация. Режиссеры-постановщики заимствовали восточные элементы, чтобы соответствовать требованиям синтетического театра, который стремился как объединять различные виды искусства – драму, музыку, танец и сценографию, так и создавать экзотическую атмосферу.

С другой стороны, Запад не только заимствовал восточные образы и идеи, но и адаптировал их к своей культурной и художественной среде. Это способствовало формированию особого подхода в теории и творчестве, который открыл новые горизонты для западной культуры, позволяя ей развивать свои собственные художественные идеи через призму восточной философии и эстетики. Достаточно вспомнить работы и художественные идеи таких выдающихся деятелей, как Л. Бакст, Н. Рерих, В. Э. Мейерхольд, У. Батлер Йейтс, Г. Крэг, А. Арто и многих других представителей европейской и русской культуры.

В итоге ориентализм в европейском искусстве и театре стал не только отражением культурных предубеждений, но и ярким примером культурного обмена и взаимовлияния. Европейских и русских художников притягивал образ Востока с его необычными костюмами, нравами, традициями и укладом жизни. Из всех аспектов, которые их интересовали, наиболее значимыми были нравы, традиции и отношение к жизни, а также темы любви и смерти.

Эти черты стали отличительными особенностями ориентализма как эстетического направления, что, в свою очередь, дополняло и усиливало модный тогда стиль модерн.

В своей научной работе «Искания европейской режиссуры и традиции Востока» Е. В. Шахматова, подводя итоги, выделяет три направления взаимодействия европейской и русской культуры с восточной традицией.

Первая из них характеризуется «...эксплуатацией модных восточных мотивов, интерпретируемых по-европейски, во всех областях культуры и искусства. К этому направлению, без сомнения, можно отнести «опереточный ориентализм».

Вторая – это попытка «доподлинного, натуралистического воспроизведения на сцене восточного быта и реалий, обычаев и традиций иной театральной культуры» на европейской сцене. И таким образом «приобщение, заимствование, обогащение, поиск новых путей развития искусства западного».

И третья, которая, по мнению Елены Васильевны, была наиболее плодотворной, связана с использованием «приемов восточной традиции в связи с потребностями развития европейского театра, стремящегося к синтезу искусств на сцене» [26, с. 36].

Итогом исследований по ориентализму начала XX века, на наш взгляд, можно считать вывод, сделанный Колесниковым А. Г. в статье «Ориентализм русской музыкальной сцены: проблемы эстетической эволюции XX века», «<... > что театр как емкий культурно-эстетический феномен вовлечен в процесс роста и развития, открыт объективно возникающей новизне – но не замещает ею полностью базовые ценности и основные цеховые инстинкты! <...> В нем сильна способность воспринимать вертикаль собственного исторического развития, умение в каждой эпохе услышать живой звук, различить актуальную духовную составляющую. Не вытеснение, а сосуществование, вот что составило смысл театральной эволюции в области сценических ориентализмов в XX веке» [14, с. 21–22]. Эта идея и объясняет, почему постановки таких классических балетов и опер, как «Корсар», «Баядерка», «Дочь фараона» и «Бахчисарайский фонтан», сохраняют свою прелесть и жизненность столь долгое время.

Тем не менее, несмотря на растущий интерес европейских и русских художников и мыслителей к восточной культуре, искусству и философии, который способствовал формированию культурного фона, связанного с модой на Восток и повышением осведомленности о нем, а также созданию художественного направления как одного из векторов развития западного искусства, в театральном искусстве ориентальная линия развития не случилась. И этому есть объяснимые причины, главная из которых – повальное увлечение новой художественной модой, а именно – эстетикой модерна.

Основной целью стиля модерн, как известно, было «преодоление эклектики искусства предыдущих эпох и создание нового художественного языка».

Из-за этого режиссёры-новаторы были вынуждены следовать за фантазией и игровой стихией, которые требовало современное искусство. Эстетизм, соответствующий духу времени, а также стилизация и гротеск, являющиеся неотъемлемыми чертами эпохи, были тесно связаны с идеей сохранения духовности в человеке и «преображения жизни с помощью искусства» [18].

В театрах России и Европы постановки, созданные в стиле ориентализма до 1920-х годов, имели схожие черты. В них было мало элементов реализма, этнологии и антропологии, а преобладало абстрактное представление о Востоке, основанное на искаженных сведениях из ограниченного количества источников [14].

Поэтому в ориенталистских экспериментах русских режиссёров, которые изначально были в оппозиции к натуралистическому искусству и академическому театральному наследию XVII–XIX веков, прослеживается стремление найти выход из сложившегося положения. Этот выход режиссеры видят прежде всего в игровой природе театра, которая раскрывается особенно ярко в постановках на восточные сюжеты. Такие фантазии еще больше укрепляют романтический образ Востока, где за внешней помпезностью и экзотикой как будто скрываются некие таинства сакральных знаний.

И далее, в начале XX века, начинается сложный период перехода от модерна к осмыслению новых тенденций, которые были весьма разнообразными – от реализма и авангардизма до концепций эпического и экзистенциального театров. Не в силах справиться с этими новыми вызовами, некоторые театральные мыслители и практики нередко оказывались в творческом тупике. Поэтому интерес к Востоку и стремление найти там новые знания были направлены исключительно на то, чтобы вдохновить европейский и русский театры. Западные деятели проявляли особое внимание к сценическому искусству, сценографии, драматургии, а также к принципам и законам, которые использовались в восточном театре. Эти знания были особенно важны в процессе поиска новых подходов к обучению актерскому мастерству. Они стали основой для разработки методики, направленной на воспитание актёра, способного успешно справляться с вызовами современного искусства и профессиональной режиссуры. Однако в то время не было идеи объединить в одном спектакле элементы западного и восточного театра как равноправные части единого целого. Подобного инсайта в театральной мысли среди новаторов западного театрального искусства еще не предполагалось.

Театральный ориентализм прошёл все этапы сближения с культурой Востока и восточным театром – от экзотического романтизма до изучения техники актёра и прямого заимствования приемов и принципов режиссуры и сценографии. Ориентальные же постановки европейских и русских режиссёров XX века только положили начало диалогу между Западом и Востоком.

Сложный процесс, протекающий в культуре и искусстве Запада и России в этот переломный период, оказал влияние на творчество всех участников того фееричного действия. Порой, противоречивые порывы, увлечение новыми веяниями, с одновременной попыткой вернуться к истокам театра, обнажить его изначальную суть, изнутри раздирала западный театр, заставляя временами апологетов уходить в диаметрально противоположные устремления. Многочисленные театральные направления, заполнившие европейское искусство, создали атмосферу, в которой каждый реформатор был вынужден действовать нестандартно. В поисках выхода из этой запутанной ситуации они могли быстро менять свои взгляды. Проходя через множество этапов освоения жанров, форм и подходов к творчеству, они переходили от натурализма к модерну, от модерна к авангарду и, наконец, к театральной антропологии.

Одним из таких ярких экспериментаторов, по мнению современных исследователей, являлся Николай Николаевич Евреинов (1879–1953). Ближе всего к тому, что Э. Барба считает театральной антропологией в исканиях своих предшественников, был именно Н. Н. Евреинов. «Одинаково чуждый как реализму Художественного театра, так и условному театру В. Э. Мейерхольда, Евреинов-теоретик искал «третий путь» [10, с. 4].

Рядом с ним стоит еще одна фигура – Александр Таиров, который, как известно, также проявлял активный интерес к восточному театру. Он даже присутствовал на знаменитой встрече с Мэй Ланьфаном в числе других приглашенных из театральной интеллигенции Москвы [19]. Спектакли «Сакунтала» и «Желтая кофта», поставленные А. Таировым, не имели тогда большого успеха у публики. Однако, как оказалось, спустя столетие, они стали необходимым и важным опытом. Эти постановки не только способствовали развитию режиссерского искусства и началу диалога между двумя культурами, но и подтвердили возможность освоения актерской техники, основанной на принципах существования актера на сцене, отличных от русской школы. [21, с. 231–238; 26, с. 112–133].

Не получив признания у своих коллег, А. Я. Таиров и Н. Н. Евреинов на долгое время были забыты мировой театральной общественностью. Возможно, поэтому их имена не упоминаются в статьях Э. Барбы и Н. Саварезе о евразийском театре и истории ориентализма в театральном искусстве. Однако последние исследования в области российского театроведения показывают, что Николай Николаевич Евреинов значительно опередил своих современников в поиске новых путей развития театра как искусства: «Теоретические взгляды Евреинова во многом опередили свое время. Понятие «театральность» он вывел за рамки собственно сценического искусства (включив в него игру, ритуал, зрелище и главное – саму жизнь, внедрив «театральность» во все эпохи, культуры, общественные институты, а затем и в биологическую сферу)» [13, с. 144]. Более того, как отмечает В. В. Иванов, в своих теоретических работах

Н. Евреинов продвинулся ещё дальше – от театральной антропологии к идее антропологического театра и к концепции «театра жестокости»: «Театральная эстетика и режиссерская методология XX века на практике подтвердили заявленную им подвижность, относительность границ театра. В текстах Евреинова 1910-х годов можно обнаружить предвестия сюрреалистического театра, «театра жестокости» [10, с. 5].

Стремление Н. Н. Евреинова к беспредметному, нетенденциозному театру было близко исканиям Станислава Игнация Виткевича в области «чистой формы». Многие из теоретических разработок Евреинова перекликаются с влиятельными философско-культурологическими идеями XX века. Главные его сочинения «Театр как таковой» и «Театр для себя» на двадцать лет предвосхитили труд Йохана Хейзинги «Homo Ludens», в котором понимание игры как жизненно необходимой потребности в преображении во многом сближается с еврейновской «театральностью» [13, с. 5].

Согласно определению, данному Э. Барбой, театральная антропология – это наука, изучающая поведение актера и его тело во время спектакля. Она отличается от других направлений антропологии, таких как культурная, философская и физическая антропология. П. Павис в своём словаре театра также отмечает, что предметом театральной антропологии является именно актёр и его тело во время представления, а не сам спектакль [5, с. 7; 20, с. 48].

С этой точки зрения, инструменты «исследования», принятые в театральной антропологии, в полной мере применялись Н. Н. Евреиновым и А. Я. Таировым. Как известно, они серьезно изучали китайский театр при постановке спектакля «Желтая кофта», а Александр Таиров – еще и индийскую культуру и театр в ходе работы над драмой Калидасы «Сакунтала» в Камерном театре [26, с. 111–118, 123–133; 27, с. 229–232]. Только результаты у каждого были разные, так как цели и задачи при постановке одного и того же материала у них отличались. У Таирова – это поиск методов воспитания актера нового типа. Евреинов же стремился выйти за рамки традиционного тематического дискурса, который был свойственен как русскому, так и европейскому театру, и искал свой собственный театральный язык, продолжая путь, начатый ещё в «Вампуке» – ориентальной фантазии-феерии в стиле модерн [11, с. 76].

Н. Н. Евреинов не сразу перешёл от наивно-романтического ориентализма к антропологической линии в режиссуре. Начав с модернистской эстетики, затем, когда создавал спектакль «Желтая кофта», стремясь к этнографической точности, он осознал необходимость этнологического подхода к изучению китайского театра и культуры [9].

В ходе своих теоретических размышлений Н. Н. Евреинов, тонко ощущая новые возможности, открывающиеся в театре в контексте исторических событий и катаклизмов в России в 1910-е и 20-е годы, приходит к идеям, которые на несколько десятилетий опережают тенденции развития евро-

пейского театра в XX веке: «В конечном счете идеи Евреинова могут казаться наивными, аргументация случайной. Но как бы то ни было, именно Евреинов открыл сферу рефлексии, что впоследствии назвали театральной антропологией, которая хоть и не стала сферой точного знания вплоть до последнего времени, тем не менее приобрела все признаки реального существования влияния» [13, с. 144,]. С этой точки зрения в своих научных работах творчество Н. Н. Евреинова описывают и другие исследователи [9; 10; 27].

## **Сценические ориенталии на советской сцене**

Антропологический подход в театре при создании спектакля предполагает изучение не только актерской техники и постановочных принципов, принятых в другой театральной системе, но и традиций эстетического восприятия и социальной перцепции. Также необходимо исследовать весь этнографический и культурный контекст, в котором формировались актерские традиции и формы конкретного театрального явления [25].

Помимо тех базовых подходов антропологического театра, указанных в статье П. М. Степановой, возникших в экспериментах культовых режиссеров периода культурной революции 1960–70-х годов, существуют и другие критерии формирования творческого подхода, такие как методы социальной антропологии, историко-культурологический анализ и сбор информации, куда входит и религиозно-обрядовый аспект (антропология религии) и другие [24; 25].

В середине 1920-х годов происходят еще два события, связанные непосредственно с театральным ориентализмом и театральной антропологией. Это два спектакля, поставленные в театрах Советского Союза, которые имели большой резонанс в культурной жизни новой страны. Так как они были поставлены в контексте политических и культурных процессов, связанных со становлением молодой республики, то спектакли носили ярко выраженный революционный характер и были объединены общей темой, которая была особенно актуальна в то время – «борьба угнетенных масс за свои права и свободу». Возможно, поэтому эти спектакли не стали событием в театральном мире, как предыдущие спектакли Мейерхольда и апологетов режиссуры, но в ракурсе опыта сценических ориенталий и театральной антропологии именно они становятся завершающей точкой театрального ориентализма, идущего от начала столетия.

Обе пьесы – «Рычи, Китай!» Сергея Третьякова и «Индия в огне» ленинградского драматурга Г. С. Венецианова – были основаны на реальных событиях.

Пьеса «Рычи, Китай!» – о восстании китайских горожан после расстрела английскими властями двух китайских рабочих и о его жестоком подавлении.

Автор пьесы, Сергей Третьяков, был свидетелем этих событий, и воспоминания о них, сохранившиеся в его памяти, нашли свое отражение на бумаге, став основой для создания драматургического текста [29].

Вторая пьеса состоялась благодаря двум ученым-востоковедам, Александру Михайловичу Мерварту и Людмиле Александровне Мерварт (известные русские советские ученые в области этнографии, индологии и лингвистики) [15]. Находясь в экспедиции по заданию от Музея антропологии и этнографии с 1914 по 1918 год в Южной Азии, А. М. Мерварт, будучи свидетелем разных по жанру и направлению театральных зрелищ – от демонических плясок в исполнении театра масок *колана дува*, представлений кашмирских скоморохов, до классической танцевальной драмы *катхакали*, – собрал богатейший материал по индийскому театру.

В ходе анализа постановки и текста пьесы авторы статьи выявили огромное количество фактов, свидетельствующих о серьезном исследовании жизни индийцев в социальном, религиозном, культурологическом аспектах. В пьесе через мельчайшие детали раскрывается система отношений, принятая в индийском обществе, сотканная из верований, привычек, суеверий, сложившихся в быту традиций, драматических противоречий: «Диалоги пересыпаны терминами, отражающими местный колорит: *саиб/сааб/сагиб* (у индусов – господин; обращение низшего к высшему), *сипаи* (наемные солдаты, рекрутировавшиеся европейцами из числа местного населения.), *тали* (брачное украшение женщины-индуски, продажа тали символизирует развод), *машак* (кожаный мешок), *арати* (в индуизме – огненный ритуал, в ходе которого объект поклонения освещается зажженным светильником), *прэта/преты* (неприкаянные голодные духи умерших, в течение некоторого периода после смерти остающиеся жить среди людей), *писачи* (в индуизме – бес, пожирающий плоть демон), *бхуты* (злые духи, один из низших разрядов демонов), *зенана* (женская половина дома, гарем), *парда* (занавес, покрывало), *тамаша* (песенно-танцевальные представления о героях-воинах периода маратхских войн /XII в./; затем стали народным зрелищем, отражающим современную жизнь Индии)...». «А между тем эти диалоги как раз и объясняют реакцию и поведение персонажей, важнейшие концептуальные понятия образа жизни: понятие кастовой нечистоты (фабрикант Гопаль Сен – Индийские реалии на советской сцене в середине 1920-х годов – ругает свою сестру Минакши за то, что она помогла жене пария сапожника поставить на голову кувшин с водой), проклятье иметь в доме вдову (по мнению Гопаль Сена, его сестра – девушка-вдова Минакши – «источник всех моих несчастий»), положение вдов (после смерти нареченного супруга с Минакши «сорвали нарядные одежды, обрили голову, превратили в пугало для людей»), самосожжение вдов (Девендра-Сен предлагает своей сестре Лилавати совершить сати – самосожжение – после гибели ее мужа врача Кунду)» [15, с. 125–127].

В сюжете пьесы присутствует образ Махатмы Ганди – великого политического деятеля, символ борьбы за независимость современной Индии. В музыкальном сопровождении звучат индийские мотивы, обработанные композитором Н. М. Стрельниковым на основе религиозных песен. Актёры теперь одеты не в выдуманные костюмы, а максимально приближенные к аутентичным. В их руках – реквизит, соответствующий эпохе. Декорации отражают современную жизнь индийцев того времени [15, с. 122–124]. Таким образом, в создании пьесы использовался материал, собранный на основе исследований индийской культуры и общества методами этнической, социальной и культурологической антропологии.

Премьера спектакля «Рычи, Китай!» режиссера Федорова В. состоялась на сцене театра имени Мейерхольда в 1926 году. Помимо воссоздания драматического события из истории современного Китая, также, как и в пьесе «Индия в огне», пьеса Сергея Третьякова изобилует деталями из повседневной жизни китайцев – в речи, в одежде, в отношениях между представителями разных социальных слоев, сословий, возрастов, детей, мужчин и женщин, в презрительном отношении английских колонизаторов к местному населению и в ответной реакции китайского народа на бездушие и незаконность действий со стороны британских властей. Таким образом, в написании пьесы соблюдался один из основных принципов соцреализма – следование исторической правде, «правдивое, исторически-конкретное изображение действительности».

В спектакле Вс. Э. Мейерхольд использует ряд сценических приемов, которые значительно повышают художественную ценность постановки в истории режиссерского театра. Чего, например, не хватило в спектакле «Джумад Машид». Как отмечается в статье «Интерпретация творческого мышления Вс. Э. Мейерхольда на материале постановки «Рычи, Китай!» Ян Наньцзя, одним из таких приемов было звуковое решение спектакля. Использование звукового фона, создаваемого из многочисленных шумов, звуков, характерных для улиц китайского портового города. При исполнении звукоряд из голосов, шумов, криков и других звуков развивался не стихийно (насколько известно, Вс. Э. Мейерхольд не любил импровизацию на сцене), а имея четкую ритмическую структуру, следовал строго установленной партитуре. Также использовался прием *параллельных множественных пространств* (или *открытый монтаж планов действия*). Прием, который «позволяет отразить динамичную смену места действия», что также было свойственно китайскому традиционному театру [29, с. 114–115].

В ходе совместной работы с режиссёром В. Фёдоровым Всеволод Эмильевич Мейерхольд не только воссоздал атмосферу жизни китайского народа с этнографической точностью, но и мастерски передал характер каждого персонажа – от главных героев до второстепенных персонажей и статистов в массовых сценах. Исходя из материала о постановке, использование при-

ёмов и сценические решения, характерные для традиционного китайского театра, позволило режиссеру усилить национальный колорит и пластически разнообразить пространство сцены.

На сцене было создано полотно современного Китая с богатой культурой, красочного своими яркими праздниками и традициями, однако переживающего трудные времена и вынужденного бороться за свою свободу и независимость: «Важную роль играет великая мощь сценического положения. Картина с розами и народными китайскими массами опирается на законы формирования рисунка. Прием включения естественных и прекрасных пейзажей, используемый при создании спектакля, гармонично сочетался с богатыми и многогранными звуковыми эффектами радости и веселья» [29, с. 112].

Постановка «Джума Машид» по пьесе ленинградского драматурга Г. С. Венецианова «Индия в огне» была поставлена в 1927 году сразу несколькими режиссерами и сразу в нескольких городах Советского Союза [15]. Наибольший резонанс со стороны театральных критиков вызвал спектакль «Джума Машид» в Московском драматическом театре в постановке режиссеров А. Д. Дикого и В. М. Бебутова. Спектакль категорически не был принят критиками за «излишнюю экзотичность, гротесковость, мелодраматизм». Несмотря на выбранный ориентир в советском искусстве в сторону реализма, при создании спектакля, видимо, не обошлось без влияния опыта *сценических ориенталий* дореволюционного периода. Сегодня иронию такой отрицательной оценки можно увидеть в том, что эти так называемые недостатки являются признаком тщательной работы над созданием действительности, над воплощением социальной среды, соблюдением культурных особенностей и уклада жизни индийцев, что «было бы невозможно без соответствующего знания этнографических реалий, основу которого театральным деятелям могли создать в те времена только Мерварты» [15, с. 120].

Наиболее удачной, по мнению авторов статьи, была постановка режиссера А. Л. Грипич в Большом драматическом театре в Ленинграде в 1928 году. Имея опыт постановки спектакля в Одесском Русском драматическом театре, в БДТ А. Л. Грипич пошел приблизительно по такому же пути, что и Вс. Мейерхольд: «Постановка строится на принципах конструктивного реализма. Действие организовано на ритмической размерности и игре сценических фактур. Путь построения картины – монтаж действенных кусков. В этом случае музыкальное оформление входит в спектакль органически. Материальное оформление состоит из основной установки (падающие плоскости, занимающие всю сцену, и вертикальные стволы), которая путем механизации и доставления других частей дает то роццу у мечети, то рабочий квартал, то дворец магараджи». В результате, как отмечают авторы статьи, постановка А. Л. Грипича «отличалась глубиной, выразительностью мизансцен, мастерским построением массовых сцен» [15, с. 120–124].

## Долгое становление евразийского театра

При всей сложности и неоднозначности процесса ориентализма в начале XX века, в рамках которого, по мнению Э. Барба, закладывались основы евразийского театра, развитие западного театрального искусства в ориентальном направлении не имело такого значения, как, например, реалистическое искусство, модерн, система Станиславского и другие значимые события в культуре и искусстве того времени.

Тем не менее, интерес европейских и русских деятелей театра, занимающихся поиском новых подходов и практик, к восточной культуре и театру, а также стремление представителей сценического искусства Востока к диалогу создали условия для более тесного сотрудничества. Это привело к появлению новых театральных направлений, которые станут основными в исследованиях театра XX века, таких как театральная антропология и антропологический театр.

Весь историко-культурный контекст эпохи способствовал возникновению этих тенденций, которые нашли отражение в творчестве и теоретических разработках ряда выдающихся мыслителей, таких как Н. Евреинов, А. Арто, Е. Гротовский, Т. Кантор, П. Брук и другие. Их идеи стали ключевыми в понимании природы театра и продолжают оказывать влияние на процессы в современном театре.

В 1979 году Э. Барба основал Международную школу театральной антропологии (ISTA). В рамках этой школы проводятся тренинги и собирается обширная информация, особенно о технике актеров различных восточных театральных систем. По последним данным, это направление остается приоритетным в ISTA и по сей день [31; 32].

Если говорить о евразийском театре как о явлении, то нельзя назвать евразийским театром все постановки, связанные с ориентальным направлением в западном театре. Они являются именно театральным ориентализмом или *сценическим ориентализмом*. В данном контексте мы видим только заимствование форм, приемов, принципов и сюжетных коллизий из другой театральной традиции ради творческого опыта, чтобы обогатить свое сценическое искусство, для поиска выхода из ментального кризиса, который переживали европейский и русский театры.

В процессе исследования диалога между двумя театральными традициями, который продолжается на протяжении всего XX века, можно выделить несколько ярких примеров евразийского театра. Одним из таких примеров являются классические постановки Питера Брука и Арианы Мнушкин. В этих постановках наблюдается глубокий синтез западных и восточных театральных систем, который проявляется не только во внешних приемах и атрибутах, но и в ментальном настроении актёров. Это особенно заметно в отношении актёров европейского происхождения, которым для глубокого погружения

в материал требуется особая степень концентрации. Для достижения этой концентрации они осваивают определённые техники, часто основанные на восточных методах сценического искусства.

В настоящее время процесс идентификации евразийского театра как культурного феномена становится еще более сложным из-за утверждений Марины Александровской-Даксбури, представленных в её научно-методической работе «Профессиональная подготовка актеров в пространстве Евразийского театра XXI века» [1]. В своей работе Марина Александровская-Даксбури рассматривает «евразийский театр» через призму таких понятий, как «евразийство», «евразийская культура» и «традиция». Каждое из этих понятий охватывает множество аспектов и требует комплексного изучения с привлечением знаний из различных научных дисциплин.

### Список литературы

1. *Александровская М. Б.* Профессиональная подготовка актеров в пространстве евразийского театра XXI века. Санкт-Петербург: Чистый лист, 2011. 392 с.
2. *Арто А.* Восточный театр и западный театр (Theatre oriental et theatre occidental) // Театр и его двойник. Москва: Мартис, 1993. С. 93–182.
3. *Арто А.* Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: Театр и его двойник. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. 442 с.
4. *Барба Э.* Бумажное каноз: трактат о Театральной Антропологии. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. 304 с.
5. *Барба Э.* Никола Саварезе. Словарь театральной антропологии: тайное искусство исполнителя. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2010. 318 с.
6. Большая российская энциклопедия 2004–2017. URL: [https://old.bigenc.ru/fine\\_art/text/222174](https://old.bigenc.ru/fine_art/text/222174)
7. *Букреев В. А.* Музыкальная культура Америки в аспекте особенностей фьюжн-стилистики // Вестник культурологии. 2022. № 4. С. 143–153.
8. *Виноградова Д.* Риджионализм: дух настоящей Америки глазами художников начала XX века // artflash. URL: <https://artflashmagazine.ru/ridzhionalizm-duh-nastoyashhej-ameriki-glazami-hudozhnikov-nachala-xx-veka/>
9. *Вострова Г. А.* У истоков театральной антропологии: Н. Н. Евреинов // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 4. С. 185–192.
10. *Джурова Т. С.* Концепция театральнойности в творчестве Н. Н. Евреинова. Санкт-Петербург, 2010. 157 с.
11. *Евреинов Н. Н.* В школе остроумия: Воспоминания о театре “Кривое зеркало”. Москва: Искусство, 1998. 365 с.
12. *Евреинов Н. Н.* Тайные пружины искусства: статьи по философии искусства, этике и культурологии, 1920–1950 г. г. Москва: Esse homo: Logos altera, 2004. 194 с.

13. *Иванов В. В.* От ретеатрализации театра к театральной антропологии // Театр XX века. Закономерности развития: памяти Б. И. Зингермана. Москва: Индрик, 2003. С. 125–144.
14. *Колесников А. Г.* Ориенталии русской музыкальной сцены: проблемы эстетической эволюции в XX в. // Становление системы К. С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока: коллективная монография. Москва: Российский институт театрального искусства ГИТИС, 2023. С. 7–24.
15. *Котин И. Ю., Краснодемская Н. Г., Соболева Е. С.* Индийские реалии на советской сцене в середине 1920-х годов (к истории МАЭ) // Русский ориентализм: (наука, искусство, коллекции). Санкт-Петербург: Кунсткамера: МАЭ РАН, 2019. С. 113–134.
16. *Крэг Э. Г.* Воспоминания, статьи, письма. Москва: Искусство, 1988. 397 с.
17. *Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть 2: 1917–1939. Москва: Искусство, 1968. 643 с.
18. Модерн // Рувики: интернет-энциклопедия. URL: <https://ru.ruwiki.ru/wiki/Модерн>.
19. *Мэй Лань-фан.* Сорок лет на сцене: запись Сюй Цзи-чуаня: пер. с китайского. Москва: Искусство, 1963. 499 с.
20. *Павис П.* Словарь театра. Москва: Изд-во ГИТИС, 2003. 516 с.
21. *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство, 1908–1917. Москва: Наука, 1990. 278 с.
22. *Сидельникова А.* Ориентализм: паломничество в страну Востока. URL: <https://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post467622950/>
23. *Синявина Н. В.* Ориентализм в европейском искусстве XVIII – начала XX веков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 35–43.
24. *Степанова П. М.* Формирование базовых подходов антропологического театра и театральной антропологии // Культура и искусство. 2022. № 1. С. 19–30.
25. *Чернявская Ю. В.* Этническая культурология: концепты, подходы, гипотезы. Минск: Белгородский государственный университет культуры и искусств, 2010. 263 с.
26. *Шахматова Е. В.* Искания европейской режиссуры и традиции Востока. Москва: URSS, сор. 2012. 173 с.
27. *Шахматова Е. В.* Ориентальная линия в творчестве Н. Евреинова // Становление системы К. С. Станиславского в контексте эпохи Серебряного века: влияние Востока. Москва: Российский институт театрального искусства ГИТИС, 2023. С. 216–239.
28. *Шахматова Е. В.* Роль Востока в поиске новых форм театральной выразительности // Мифологема «Восток» в философско-эзотерическом контексте культуры Серебряного века. Москва: Академический проект, 2020. С. 50–59.
29. *Ян Н.* Интерпретация творческого мышления В. Э. Мейерхольда на материале постановки «Рычи, Китай!» // Университетский научный журнал. 2020. № 52. С. 111–118.

30. American Identities. Contemporary Multicultural Voices. Middlebury College Press, 1994. 204 p.
31. *Eugenio Barba*. Anthropological Theatre // JTA – Journal of Theatre Anthropology. 2023/2024. № 3–4. P. 45–46.
32. *Marco De Marinis*. Barba, the Third Theatre and the Discovery of Theatre Anthropology // JTA – Journal of Theatre Anthropology. 2023/2024. № 3–4. P. 21–31.

# НЕКОТОРЫЕ СТОРОНЫ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ СОЛЬНОЙ И КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

УДК 780.6(470)

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-80-89>

**Татьяна Александровна КУЗНЕЦОВА-ОБОРИНА,**

профессор кафедры фортепиано и струнных  
оркестровых инструментов,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация;  
профессор кафедры инструментального исполнительства,  
Российская государственная специализированная  
академия искусств,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: oborinia@mail.ru

*Аннотация.* В статье рассматриваются некоторые стороны музыкальной жизни нашей Родины в годы Великой Отечественной войны. Подчеркивается тот факт, что, несмотря на трудные испытания, жизнь в стране продолжалась и наполнялась новым суровым и, вместе с тем, созидательным характером. Эвакуация работников искусства и целых творческих коллективов способствовала развитию музыкального и театрального искусства в отдалённых городах России и других республиках Советского Союза. Также плодотворный след оставили после себя мастера искусств. Их деятельность в этих городах помогала существенно поднять профессиональный уровень, в частности, в музыкальных видах искусств. Во многом это повлияло на открытие новых учебных заведений по подготовке музыкальных и музыкально-театральных кадров. Достаточно интересно проявило себя и композиторское искусство. В статье приводятся некоторые сочинения сольного и камерного жанра, написанные в этот тяжёлый период. Знакомство с местным фольклором помогало поиску новых композиторских и исполнительских методов развития.

*Ключевые слова:* сольные произведения, камерное творчество, эвакуация, струнно-смычковые инструменты, композиторское творчество.

*Для цитирования:* Кузнецова-Оборина Т. А. Некоторые стороны развития советской сольной и камерной музыки для струнно-смычковых инструментов в годы Великой Отечественной Войны // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 80–89. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-80-89>

## SOME ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF SOVIET SOLO AND CHAMBER MUSIC FOR STRINGED INSTRUMENTS DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR

**Tatyana A. Kuznetsova-Oborina,**

Professor at the Department of Piano  
and String Orchestral Instruments,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation;  
Professor at the Department of Instrumental Performance,  
Russian State Specialized Academy of Arts,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: oborinia@mail.ru

*Abstract.* The article examines some aspects of the musical life of our Homeland during the Great Patriotic War. It is emphasized that, despite the difficult trials, life in the country continued and was filled with a new harsh and, at the same time, creative character. The evacuation of art workers and entire creative teams contributed to the development of musical and theatrical art in remote cities of Russia and other republics of the Soviet Union. The masters of art have also left a fruitful trail. Their activities in these cities helped to significantly raise the professional level, in particular, in musical arts. In many ways, this influenced the opening of new educational institutions for the training of musical and musical-theatrical personnel. The art of composition also proved to be quite interesting. The article contains some works of the solo and chamber genre written during this difficult period. Familiarity with local folklore helped in the search for new compositional and performing development methods.

*Keywords:* solo works, chamber music, evacuation, string-bowed instruments, compositional creativity.

*For citation:* Kuznetsova-Oborina T. A. Some Aspects of the Development of Soviet Solo and Chamber Music for Stringed Instruments during the Great Patriotic War. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts.* 2025, no. 4 (59), pp. 80–89. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-80-89>

Война резко ворвалась в общественную жизнь страны и внесла изменения, которые коснулись абсолютно всех её сфер. Государственная программа эвакуации, которая начала свою работу в первые же дни войны, была направлена на спасение жизней людей, сохранение и развитие промышленных и оборонных предприятий, отечественной культуры. Конечно же, события войны нашли своё отражение в искусстве и, в частности, в музыкально-исполнительском и композиторском творчестве. Показательно, что все жанры музыкального искусства в это период продолжили своё развитие и в каждом из них по-своему отразилась та суровая эпоха, в каждом были свои определённые достижения. Программа эвакуации не только сохраняла творческие коллективы и работников искусства, но и способствовала развитию этих видов искусств в местах их пребывания. Киностудии получили возможность доснимать фильмы, начатые до войны, и снимать новые. Театры ставили новые спектакли, музыкальные коллективы делали серьёзные программы. Учащиеся продолжали обучение. Объединительным мотивом была вера в победу. Фронтовики, труженики тыла и (что очень страшно)

попавшие в оккупацию – все говорили после войны, что в нашей победе сомнений не было никогда, несмотря ни на какие трудности.

Мы хорошо знаем, что в первые же месяцы войны стали создаваться творческие бригады для концертов в войсках, в прифронтовых полосах, в госпиталях. Концерты могли носить сборный характер, куда входили актёры, певцы, музыканты. В других случаях бригада могла состоять из драматических актеров, которые играли определенный спектакль, применительно к фронтовым условиям. Наконец, это могло быть два человека – солист-исполнитель и аккомпаниатор. Всё зависело от конкретной ситуации. Важно, что искусство в своих лучших образцах было необходимо. И музыканты тоже вносили свой вклад в это общее дело. Одним из примеров является деятельность выдающегося советского скрипача Д. Ф. Ойстраха, который «во время Великой Отечественной войны <...> играет в госпиталях, на фронте; в 1942 году выступает в осажденном Ленинграде.» [6, с. 151]. За эту деятельность во время войны Ойстраху была присуждена Государственная премия. Интересен пример из жизни талантливого советского виолончелиста Даниила Шафрана. В начале войны, когда родители с оркестром Ленинградской филармонии эвакуировались в Новосибирск, «<...> молодой музыкант уходит добровольцем в народное ополчение» [1, с. 6]. Через несколько месяцев его тоже отправляют в эвакуацию. Там, наряду с серьезными занятиями, он играет в госпиталях, с группой музыкантов выезжает на фронт, где участвует в концертах на только что освобожденных территориях. Авторы очерка о Шафране приводят одно из его воспоминаний: «Эти поездки <...> стали важными вехами моего человеческого становления. Я увидел, что такое война, я ощутил все тяготы, которые она принесла людям» [1, с. 8].

Наиболее подвижной группой музыкантов является квартет. Каждый музыкант несёт свой инструмент сам и условия для выступления квартету нужны минимальные. К тому же в результате соединения инструментов одной семьи «достигается такое единство и слитность звучания, что слушатель воспринимает игру четырёх исполнителей так, словно в ней выражена воля одного коллективного мыслителя и музыканта» [3, с. 79]. Это своего рода мини-оркестр, способный исполнять самую разную музыку – от классической до обработок народных песен. Именно так и выстраивался репертуар квартетов. Две особенности – подвижность и репертуарное разнообразие – были причиной того, что именно квартеты (и до революции, и во время всего довоенного периода) совершали самые далёкие поездки в разные районы нашей страны с просветительской целью. Во время войны на первом плане были чувство долга и великой благодарности советским воинам – защитникам Родины. Изменения в репертуаре коснулись обработок советских песен, написанных до войны и во время нее. Их тогда знал и любил весь народ. Одним из таких коллективов был квартет имени Комитаса, который сложился из выдвиненцев Московской консерватории. Состав квартета

по разным причинам менялся, но в военное время его участниками были А. Габриэлян, Г. Сарабян, М. Териан, С. Асламазян.

Достаточно активно продолжило развиваться и композиторское творчество. Находясь в эвакуации, композиторы активно помогали работе местных учебных заведений, делились своими знаниями. В частности, белорусский композитор Н. И. Аладов преподавал в Саратовской консерватории, А. В. Богатырёв руководил учебной и научной работой в консерватории Свердловска. Но и сами композиторы получали новые впечатления, знакомясь с особенностями музыкальной культуры народов той местности, в которой им пришлось жить и трудиться во время войны. Это неизбежно сказалось на их творчестве. Изменения, связанные с войной, повлияли прежде всего на круг музыкальных образов. Если до войны преобладали ясные, бодрые и даже веселые образы, то теперь появились сдержанные, суровые, трагические. Данная статья предполагает лишь краткий обзор произведений, написанных для струнно-смычковых инструментов в жанре камерно-ансамблевого и сольного исполнительства.

Основной задачей камерной музыки традиционно является отражение внутреннего мира человека. В связи с этим в ней присутствует большая доля обобщения. В период войны в области камерной музыки, как и в других жанрах, появились новые образы, соответствующие эпохе – суровые, драматические, тревожные. Но наряду с этим широкое развитие получили очень теплые, лирические образы, а также и бытовые. Прямого и непосредственного отражения события военных лет почти не нашли в камерных сочинениях, за небольшим исключением. Это программные трио М. Ф. Гнесина «Памяти наших погибших детей» (1943) и Г. Г. Крейтнера «Памяти Зои Космодемьянской» (1942). В этих произведениях «само название говорит о намерении композиторов связать их непосредственно с образами войны» [2, с. 81]. Произведением камерного жанра, в котором наиболее ярко отразилась тревожная атмосфера эпохи, является фортепианное трио Д. Д. Шостаковича «Памяти И. Соллертинского», написанное им в 1944 году. В нём нашли отражение самые различные образы, но характерным является общая неразрешенность конфликта. В этом же жанре написаны трио М. Ф. Гнесина, а также фортепианное трио белорусского композитора А. В. Богатырёва. В этом сочинении ярко выделяются две линии развития: лирико-драматическая и народно-бытовая.

Квартет во время войны получил особенно большое развитие. Помимо ранее приведённых причин, этому во многом способствовала однородность инструментов состава. Квартетов написано достаточно много и различных. Не все из них содержат настроение той грозной эпохи, но характерным является тот факт, что в определенной части этих сочинений композиторы смогли в рамках старой классической формы воплотить новое суровое содержание. Показательны в этом смысле три квартета Н. Я. Мясковского:

№ 7, № 8, № 9. Суровость, сдержанность, свойственная творчеству композитора в принципе, оказалась как никогда более созвучной времени. Квартеты написаны соответственно в 1941, 1942, 1943 годах. Наиболее значительным из них является Девятый квартет. По характеру очень напряженный и беспокойный, с четко продуманной стройной композицией, он ярко выявляет черты зрелого стиля композитора.

Характерным для квартетного творчества в военное время стало использование композиторами тем песен народов СССР. Этому способствовал тот факт, что основная часть композиторов жила в эвакуации на Урале, Кавказе, в Средней Азии. Музыканты квартета и ранее исполняли народные песни в качестве коллективной импровизации, но для профессиональной камерной музыки это не было типичным. В связи с этими новшествами появились новые композиторские и исполнительские приемы, исходящие из структуры народной песни. В частности, большое распространение получила форма вариаций. Так, Второй квартет Д. Д. Шостаковича (1944) интересен оригинальным претворением бытовых, национальных интонаций и вариационной формой в финале.

Второй квартет С. С. Прокофьева (1941) был написан в Нальчике, где композитор познакомился с творчеством народов Северного Кавказа, что и нашло отражение в тематике сочинения. Был использован народно-диатонический склад мелодии, сопоставление разнообразных ритмов, колористические возможности струнных инструментов. В гармонии соответствующим образом передавался тембровый эффект кварто-квинтовых звуко сочетаний.

Своеобразен пятичастный «Славянский квартет» В. Я. Шебалина (1943). В нём композитор сумел органично объединить разные по стилистике славянские темы – русские, сербские, украинские, польские. Претворяя традиции русской классической музыки, композитор придавал этим темам современное толкование, подчеркивая тему дружбы народов как основную.

В жанре инструментального концерта основной задачей было развитие симфонизированного концерта, где – наряду с виртуозной сольной партией – богато развита партия оркестра, которая дополняет общее содержание произведения. Такая задача стояла, в частности, перед русским советским концертом. Для успешного её решения в русской музыке уже были очень яркие примеры. Это концерты П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, А. П. Аренского, которые послужили мощной и надежной основой для создания концертов именно симфонического жанра.

Считается возможным рассматривать этот период не с 1941-го по 1945-й, а с 1941 по 1947 год. Такой подход объясняется тем, что вживание героико-трагедийной линии в жанр концерта происходило непросто и не сразу. Во время войны в музыке ещё присутствовал лирико-драматический и лирико-жанровый характер. Последний нашёл развитие еще в предвоен-

ные годы. Поэтому часто концерты, написанные в первые годы войны, были во многом созвучны настроениям мирной жизни, а события военных лет нашли свое отражение во многих концертах, написанных в период с 1945 по 1947 год, когда мысли и чувства находили выражение в звуках.

Самым значительным концертом, написанным во время войны, стал концерт Н. П. Ракова (1944) для скрипки с оркестром. Концерт впервые был блестяще исполнен Д. Ф. Ойстрахом в Ленинграде 20 ноября 1944 года. В Москве он состоялся в этом же году 9 декабря. По мнению А. А. Соловцова, концерт «отличает мужественный характер, песенность мелоса, “особая” песенность, без прямого цитирования народных мотивов, но воспринимаемая как русская народная» [5, с. 110]. Функция оркестра носит ещё вспомогательный характер, а эмоциональный строй сравнительно однопланов. Некоторые смелые приёмы письма происходят только в ладо-гармонических и тембровых средствах развития. Так в творчестве композитора проявил себя один из путей преодоления традиционализма.

Большое развитие получила линия лирико-драматических концертов с опорой на традиции русской классики XIX и начала XX веков. К ним относятся альтовый концерт Б. И. Антюфеева (1943), концерт для виолончели с оркестром Р. М. Глиэра (1946). Лучшим является виолончельный концерт Н. Я. Мясковского. Написанный в 1944 году, он впервые был исполнен С. Н. Кнушевицким 17 марта 1945 года. В одном из отзывов говорится: «Виолончельный концерт Мясковского принадлежит к тем сочинениям, в которых воплощена мечта русского человека о светлом “желанном мире”, о духовной опоре, которая помогает пережить военное лихолетье» [2, с. 78]. Концерт сочинялся Мясковским в период наибольшего сближения с традициями кучкистов. С точки зрения инструментальной специфики, концерту немного не достаёт эффектности, видимо автор такой задачи и не ставил, но его виртуозность достаточно интересна мелодической содержательностью и интонационным напряжением, мужественным характером лирики.

Промежуточным между концертами лирико-драматическими и трагедийными является скрипичный концерт А. М. Лобковского. К трагедийной линии концертного жанра следует отнести альтовый концерт Г. С. Гамбурга. Этот концерт – единственный пример отражения военной темы в альтовой литературе. Он написан в 1943 году, а исполнен впервые Е. В. Страховым в Москве 30 октября 1945 года.

Вершиной развития трагедийной линии в инструментальном концерте советского периода нашей Родины стал Концерт для скрипки с оркестром Д. Д. Шостаковича. Теперь мы знаем его как Первый. Работал над ним композитор уже после окончания войны – в 1947 году. Только в 1955 году концерт был впервые исполнен Д. Ф. Ойстрахом в Ленинграде и поразил слушателей силой своего драматизма. Концерт структурно аналогичен симфониям и ка-

мерным ансамблям Шостаковича. Четырехчастный цикл построен на разительных контрастах: от лирического Ноктюрна к состоянию ожесточенной борьбы и трагическому гротеску Скерцо, от него к патетическому и гневному эпосу Пассакалии, через драматизм каденции к наполненному жизненной народной силой финалу. Наиболее отличительной чертой концерта является его симфоничность. Очень выразительно об этом пишет И. М. Ямпольский: «Глубина и мощь исполнительской концепции, разнообразие выразительных средств, с помощью которых артист раскрывает сложный мир человеческих чувств, воплощенных композитором в этой симфонии для скрипки с оркестром, не только покоряет, но и потрясает» [12, с. 94].

Годы 1941–1947, благодаря широкому охвату явлений жизни, отражению сложных конфликтов, философской и этической глубине созданных произведений, считаются значимым периодом в истории русского советского инструментального концерта, когда он достигает высшего уровня симфонического жанра.

Достаточно интересно, хоть и с разной степенью интенсивности, развивалось композиторское творчество для струнно-смычковых инструментов в союзных республиках нашей, тогда единой, страны. Композиторы Украины и Белоруссии, будучи эвакуированными в республики Средней Азии, так же, как и русские, обращались к местным народным мелодиям. Здесь можно назвать пьесу А. Ф. Зноско-Боровского «В Туркмении» (1942), где использованы две туркменские песни и Фортепианный квинтет М. А. Скорульского (1943), сочиненный на основе казахских мелодий Абая Кунанбаева.

Основная часть камерных сочинений украинских и белорусских композиторов характеризуется более глубоким проникновением в национальный фольклор. На Украине это Шестой квартет П. Т. Глушкова на темы украинских народных песен (1940), струнный квартет С. Д. Орфеева (1941), Четвертый струнный квартет (1943) и сюита на украинские народные темы для струнного квартета Б. Н. Лятошинского. Особенное же значение в творчестве композитора в это время имеют Второе трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1942) и «Украинский квинтет» (1942). Вторая редакция квинтета была сделана в 1945 году. Б. Н. Лятошинский – по складу своего дарования симфонист, и это сказалось на его камерных сочинениях. Они всегда отличаются напряженностью и насыщенностью звучания. В этих сочинениях «в ряде случаев Лятошинский использовал не только подлинные народные мелодии, но и оригинальный тематизм. И вся музыкальная ткань сочинения органически пронизана национальным колоритом» [7, с. 32]. Трио и «Украинский квинтет» явились новым словом, и по пути, намеченному в этих произведениях, во многом пошло дальнейшее развитие жанра в украинской музыкальной культуре. Будучи одним из лучших произведений Лятошинского, «Украинский квинтет» в 1945 году был отмечен Государственной премией.

В Белоруссии, кроме укрепления связей с национальными истоками, углубляется драматическое и лирическое начало. Таковыми являются квартеты Второй Н. И. Аладова (1943) и Второй П. П. Подковырова (1943). В других республиках камерное творчество было не очень многочисленно.

В Эстонии и Армении больше проявился интерес к форме циклической инструментальной сонаты для струнных с фортепиано. Эстонский композитор Э. А. Капп написал Вторую Сонату для скрипки с фортепиано в 1944 году. По отзывам слушателей, во время её исполнения возникало предчувствие скорой победы. В Армении в этот период создаются скрипичные сонаты. Их авторами были композиторы В. Г. Тальян (1943) и А. Степанян (1943). Наиболее значительным является квартет Н. К. Чемберджи (1943–1944), который был удостоен Государственной премии. В Грузии из немногочисленных сочинений выделяется Фортепианное трио Ш. М. Тактакишвили (1944).

В республиках Средней Азии этот жанр не разрабатывался, так как не имел для этого соответствующей основы. Но нужно отметить, что именно во время войны в Алма-Ате был создан квартет прекрасным русским советским скрипачом и педагогом, учеником Л. С. Ауэра, И. А. Лесманом. Это послужило толчком для развития и создания произведений такого жанра, но уже в послевоенные годы.

Концертный жанр в союзных республиках развивался неровно. На Украине создан один Концерт для скрипки с оркестром композитором Глушковым (1944.). В Белоруссии – два, и тоже для скрипки с оркестром, композитором Подковыровым (1941 и 1945 г.). Первый из них посвящён легендарному лётчику Н. Гастелло. Молдавское концертное творчество представлено скрипичным концертом Няги (1944). В его финале композитор использовал особый колорит мелодий народных молдавских музыкантов (лэутаров). Это был первый в Молдавии концерт для скрипки и единственный на тот период времени. Одним из первых исполнителей был Л. Б. Коган.

В Грузии жанр концерта развивался достаточно интенсивно. Написаны были скрипичные концерты И. И. Туския (1944), Первый С. Ф. Цинцадзе (1947), Р. К. Габичвадзе (1946), виолончельные О. В. Тактакишвили (1947), Первый С. Ф. Цинцадзе (1947). Большинство концертов имеет национальную народную основу. Композиторы либо цитируют народные мелодии, либо сочиняют в стиле народных песен. Аналогично развивается концертное творчество в Армении. Авторы концертов: скрипичного – Г. Е. Егиназарян (1943), виолончельных – А. И. Хачатурян и А. С. Айвазян. Г. Н. Хубов, исследуя творчество А. И. Хачатуряна, высказал мнение о том, что его виолончельный концерт может составить единую «триаду» с написанными ранее фортепианным и скрипичным. Но только виолончельный концерт строже по стилю и лиричнее своих предшественников.

В Азербайджане военный период положил начало развитию концертного жанра. Одноголосие народной музыки задержало здесь развитие симфо-

нического и концертного творчества. Но азербайджанские композиторы удивительно быстро овладевают современными средствами гармонии и полифонии и добиваются их органического слияния с национальными видами музыкального искусства. Отмечается склонность к двойным и тройным концертам. Так, кроме Концерта для скрипки с оркестром С. И. Гаджибекова (1945), написаны Концерты для скрипки и фортепиано с оркестром Ф. И. Амирова (1946), для виолончели и фортепиано с оркестром Алескерова (1947.). В отличие от грузинских и армянских композиторов, азербайджанские композиторы почти никогда не цитируют народные мелодии. Темы их концертов оригинальны. В этом сказались определенные свойства народной музыки, где широко развивалось импровизационное начало.

В Латвии композитор Я. М. Кепитис пишет концерт для скрипки с оркестром (1945), который по характеру относится к лирико-драматической линии. В Эстонии уже в 1941 году был написан скрипичный концерт композитором Э. Тубиным. Интересен отзыв о нём Л. Н. Раабена: «Свежий, чем-то похожий на музыку Сибелиуса, весь на народных мотивах, этот концерт был скрытым вызовом фашистскому режиму, свидетельствуя о патриотических чувствах, овладевших Тубиным» [5, с. 146].

Подводя итог периоду военных лет, нужно отметить, что каждая национальная культура внесла самобытные черты в композиторское творчество нашей Родины. Однако в творчестве русских, а затем белорусских и украинских композиторов темы войны находили самое непосредственное воплощение, в отличие от композиторов других республик. И это понятно. Жители этой части страны на себе испытали жестокость врага, ужасы оккупации, гибель близких людей. Композиторы других республик больше уделяли внимание национальным особенностям, благодаря чему их сочинения получили значительную роль в рамках местной культуры. Камерное и концертное творчество развивалось интенсивно, хотя и не во всех республиках равномерно. На этом этапе оно имело единую направленность. Для многих республик период войны явился мощным импульсом для рождения этих жанров или для более интенсивной их разработки. Самым главным было появление новых тем, рожденных эпохой, и воплощение их композиторами в своих сочинениях. Эти темы по окончании войны не только не исчезли из творчества композиторов, но напротив, привлекали к себе всё больше. Темы подвига, героико-трагедийные темы есть и в творчестве более поздних времен. Они представлены в более обобщенном философском плане. Примером могут служить ансамбли Д. Д. Шостаковича, виолончельный концерт М. С. Вайнберга и другие. Следует добавить, что в связи с новой темой, появились новые средства художественной выразительности, новые принципы построения формы, которые стали основой для создания многих произведений и получили дальнейшее развитие в послевоенные и последующие годы.

## Список литературы

1. *Ивашкин А. В.* Даниил Шафран: Творческий портрет. Москва: Музыка, 1980. 32 с.
2. История музыки народов СССР. 1941–1945. Т. III. Москва: Советский композитор, 1972. 543 с.
3. *Коган П. П.* Вместе с музыкантами. Москва: Музыка, 1964. 78 с.
4. Музыкально-энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
5. *Раабен Л. Н.* Советский инструментальный концерт. Ленинград: Музыка, 1967. 307 с.
6. *Раабен Л. Н.* История русского и советского скрипичного искусства. Москва-Ленинград: Музыка, 1978. 198 с.
7. *Самохвалов В. Я.* Борис Лятошинский. Киев: Музична Україна, 1981. 51 с.
8. Советские композиторы. Краткий биографический справочник. Москва: Советский композитор, 1957. 695 с.
9. Творческие портреты композиторов / Популярный справочник. Москва: Музыка, 1990. 444 с.
10. *Хубов Г. Н.* Арам Хачатурян. Москва: Советский композитор, 1962. 441 с.
11. Энциклопедический музыкальный словарь. Москва: Государственное научное издательство “Большая Советская энциклопедия”, 1959. 326 с.
12. *Ямпольский И. М.* Давид Ойстрах. Москва: Музыка, 1968. 143 с.

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ТАНЦА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕГО КИТАЯ: ОТ РИТУАЛЬНОГО ЗНАКА К ЭСТЕТИЧЕСКОМУ ИДЕАЛУ

УДК 75.04+76.01+73.04

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-90-98>

**Цзыцзянь ЛИ,**

аспирант кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: lizijian02@vip.qq.com

*Аннотация.* В статье исследуется художественная трансформация образа танца в изобразительном искусстве Древнего Китая от неолита до династии Тан. На основе анализа наскальных росписей, погребальных рельефов, пещерных фресок и станковой живописи прослеживается эволюция визуальной репрезентации танца – от сакрального ритуального знака архаической эпохи Хань к духовной метафоре в буддийской и даосской иконографии и, наконец, к самодостаточному эстетическому феномену танской эпохи. Показано, что танец в китайской визуальной культуре никогда не был просто декоративным мотивом, но выступал как семиотически насыщенная форма, в которой тело в движении становилось языком выражения космологического порядка, социальной иерархии, духовного состояния и эстетического совершенства. Особое внимание уделено трансформации художественного языка на протяжении двух тысячелетий: от схематичной графики, условной стилизации и строгой симметрии архаических и ханьских памятников к асимметрии, ритмической текучести, композиционной невесомости и пластической индивидуализации, характерным для пещерных фресок эпохи Суй-Тан и светской живописи династии Тан. В статье проводится идея о том, что изображение танца функционировало как форма визуального мышления, в которой композиция, жест и поза несли онтологическую, этическую и эстетическую нагрузку.

*Ключевые слова:* танец, изобразительное искусство Древнего Китая, иконография, фэйтянь, конфуцианство, буддизм, даосизм, ритуал, художественная форма, эстетический идеал.

*Для цитирования:* Ли Цзыцзянь. Художественная трансформация образа танца в изобразительном искусстве Древнего Китая: от ритуального знака к эстетическому идеалу // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 90–98. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-90-98>

## THE ARTISTIC TRANSFORMATION OF THE DANCE MOTIF IN ANCIENT CHINESE VISUAL ART: FROM RITUAL SIGN TO AESTHETIC IDEAL

Zijian Li,

Postgraduate student,  
Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: lizijian02@vip.qq.com

*Abstract.* The article examines the artistic transformation of the dance motif in ancient Chinese visual art from the Neolithic period to the Tang dynasty. Through the analysis of rock paintings, funerary reliefs, cave murals, and hanging-scroll paintings, the study traces the evolution of dance's visual representation: from a sacred ritual sign in archaic times, through the ethical model of Confucian normativity during the Han dynasty, to a spiritual metaphor in Buddhist and Daoist iconography, and ultimately to a self-sufficient aesthetic phenomenon in the Tang era. The research demonstrates that dance in Chinese visual culture was never merely a decorative motif but functioned as a semiotically dense form wherein the moving body became a language expressing cosmological order, social hierarchy, spiritual condition, and aesthetic perfection. Particular attention is given to the transformation of artistic language over two millennia – from the schematic graphics, conventional stylization, and strict symmetry characteristic of archaic and Han-period monuments to the asymmetry, rhythmic fluidity, compositional weightlessness, and plastic individualization found in Sui-Tang cave murals and secular Tang painting. The article argues that the depiction of dance operated as a mode of visual thinking, in which composition, gesture, and posture carried ontological, ethical, and aesthetic significance.

*Keywords:* dance; ancient Chinese visual art; iconography; feitian; Confucianism; Buddhism; Daoism; ritual; artistic form; aesthetic ideal.

*For citation:* Li Zijian. The Artistic Transformation of the Dance Motif in Ancient Chinese Visual Art: from Ritual Sign to Aesthetic Ideal. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 90–98. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-90-98>

В древнекитайском изобразительном искусстве образ танца не существовал как изолированный эстетический мотив, но последовательно трансформировался в рамках художественной системы, отражая смену культурных парадигм. Его репрезентация прошла путь от сакрального знака, графически кодированного ритуального жеста в наскальных и земляных росписях неолита к этической модели, закреплённой в канонизированных композициях эпохи Хань, затем к духовной метафоре в буддийских и даосских образах фэйтянь и, наконец, к самодостаточному эстетическому идеалу в искусстве династии Тан. На каждом этапе художественная форма танца переосмыслилась. Тело в движении становилось то проводником космического порядка, то носителем нормативной дисциплины, то визуальным эквивалентом просветления или слияния с дао, то, в конечном итоге, предметом художественного созерцания. Это был многослойный эволюционный процесс, в котором ритуальное, этическое, трансцендентное и эстетическое сосуществовали вместе, пересекались и взаимно трансформировались. Танец в китайской

художественной культуре перманентно являлся центральным визуальным элементом, в котором движение тела выступало не столько объектом изображения, сколько средством, выражающим структуру мироздания, нормы поведения, состояние духа и идеал формы.

В архаический период – от позднего неолита до бронзового века – танец в изобразительном искусстве Древнего Китая функционирует как сакральный знак, встроенный в ритуальные и мифологические структуры визуального дискурса. Его изображение фиксирует не эстетическое переживание или зрелищность, а телесное действие как форму коммуникации с потусторонним. «Танец можно назвать невербальной формой коммуникации, выявляющей культурное содержание, которое находится за пределами словесного (вербального) способа общения. Язык его зрим и отличен от значимости слова» [4, с. 59]. Эта функция определяет особенности художественной репрезентации: фигуры танцующих лишены индивидуализации, анатомической достоверности и эмоциональной экспрессии; вместо этого художественный язык строится на графической условности, схематизме и повторяемости, что подчеркивает символическую, а не нарративную природу изображения.

Центральным памятником, иллюстрирующим эту модель, является земляная роспись из археологического комплекса Дадивань (провинция Ганьсу), датируемая приблизительно 5000 годом до нашей эры. На ней изображены две фигуры в идентичных позах: скрещенные ноги с приподнятыми носками, поднятые и согнутые в локтях руки с палками, запрокинутые головы с развевающимися волосами. Интерпретации фигур варьируются от погребального ритуала до шаманского вызова духов, однако все исследователи сходятся в том, что сцена фиксирует сакральное, а не повседневное действие. Визуальная форма росписи строится не на передаче динамики, а на кодировании состояния: асимметричные плечи и углы изгиба рук передают метафизическое состояние, связывая сцену с мифологическим комплексом плодородия, смерти и воскрешения. Поза не столько изображает движение, сколько выступает семиотическим знаком, встроенным в архаическую систему мировосприятия. Подобный подход в репрезентации танца прослеживается в наскальных росписях Иншаня (Внутренняя Монголия) и Цаньюаня (Юньнань), где фигуры наделены зооморфными чертами с удлиненными конечностями, масками, головными уборами в виде рогов или птичьих клювов, визуализируя «ритуальное перевоплощение и связь с духами природы» [3, с. 119] и указывая на шаманскую природу действия. Движение тела выступает средством трансцендирования человеческого состояния, а художественная форма подчеркивает трансперсональность (отсутствие лиц, угловатость линий, обобщенность силуэтов).

Художественные стратегии архаического этапа опираются на устойчивые композиционные структуры – круг, центр, вертикаль, кодирующие космологические представления. В росписях Хуашаня (Гуанси), где более 1800 фигур

изображены в «лягушкообразных» позах, композиция организована как ритуальное обращение, ориентированное вниз – к реке Цзоцзян, что подтверждает интерпретацию сцены как жертвенного жеста, направленного к водным духам. Намеренное упрощение телесного силуэта отражает не примитивность техники, а сознательный отказ от индивидуализации, где тело становится проводником коллективного ритуального смысла. Аналогично в изображениях из Уланчаба фигура в прогибе назад с запрокинутой головой и круговой розеткой, символизирующей солнце, фиксирует солярный культ, а танец не изображает обращение к стихии, непосредственно являясь самим обращением.

В эпоху Хань (III век до нашей эры – III век нашей эры) образ танца в китайском изобразительном искусстве претерпевает фундаментальную трансформацию, превращаясь из архаического сакрального жеста в нормативный визуальный знак, интегрированный в систему конфуцианской этики и государственной идеологии. Если в неолитических и бронзовых репрезентациях танец выступал медиатором между человеком и потусторонним миром, то в ханьской визуальной культуре телесное движение подчиняется строгой регламентации, символизируя не экстатическую связь с духами, а ритуальную дисциплину и социальную иерархию. В конфуцианской системе, достигшей институциональной зрелости в эпоху Хань, танец приобретает функцию визуального выражения социального порядка, моральных норм и политической структуры. Эта функция реализуется через стандартизацию поз, симметрию композиции и подавление телесной экспрессии – художественные формы, превращающие танец в пластическую аллегория конфуцианских понятий «ли» (ритуал) и «жэнь» (гуманность).

Наиболее репрезентативным свидетельством этой трансформации является каменный рельеф из святилища Улян (Шаньдун), датируемый эпохой Восточной Хань, изображающий церемониальную процессию симметричных фигур с вытянутыми руками, согнутыми под прямым углом локтями, слегка расставленными ногами и прямым корпусом. Визуальная структура подчинена строгой симметрии и повторяемости; фигуры лишены индивидуальности и выступают как части единого ритуального тела. Отсутствие портретной характеристики, статичность поз и иерархическая композиция с центральной выделенной фигурой не ограничивают художественную выразительность, но конструируют образ коллективного подчинения норме. Акцент на симметрии и повторяемости символизирует идею ритуала как нормы, предписывающей каждому человеку соответствующее место и форму поведения в социальной системе. Рельеф из Улян репрезентирует идеал упорядоченного, морально выверенного социума, в котором телесное становится знаковой проекцией этического.

На другой каменной гравюре из Шицяоцзянь (провинция Хэнань) изображена танцовщица с развернутыми длинными рукавами, кружащаяся в танце, символизирующем плавность, уравновешенность и ритуальную красоту.

Несмотря на кажущуюся динамику, движение здесь канонизировано: поза сбалансирована, жесты умеренны, тело не выходит за пределы вертикальной оси. Танец не выражает страсти, но служит пластической метафорой внутренней гармонии и ритуальной уместности. В гравюре из уезда Сицзян представлена сцена «танца в ответ» – ритуального жеста, где «одна [фигура] приглашает другую на танец, словно просто вставая и готовясь присоединиться к радостному танцу» [8, с. 49]. Даже в этом, внешне свободном танцевальном сюжете, танец функционирует как этический акт, оформляющий социальное взаимодействие и задающий рамки вежливости.

Особую роль в институционализации танца играют погребальные изображения. На керамических сосудах и рельефах гробниц эпохи Хань танцующие фигуры часто чередуются с держащими ритуальные предметы, четко прослеживая чередование движения и статики, визуализируя конфуцианскую диалектику внешнего ритуала и внутренней добродетели, где танец становится формой телесного проявления морального порядка. Пространство танца в изображении всегда ограничено архитектурным фризом, краями сосуда или рамой рельефа, что символически совпадает с конфуцианским идеалом меры. И даже при множестве фигур композиция остается строго упорядоченной, подчеркивая доминирование социальной структуры над индивидуальной экспрессией.

Телесные позы в ханьских репрезентациях танца подчинены единому канону: руки разведены или слегка подняты, ладони открыты; ноги на равном расстоянии, без шага или динамики; лица обезличены. Эти элементы системно исключают импровизацию и спонтанность, формируя систему визуальных знаков, в которой движение тела подчинено ритуалу, в чем проявляется глубокая корреляция между художественной формой и конфуцианской моральной установкой, где танец выступает не средством самовыражения, а инструментом воспроизводства этической нормы.

В IV–VIII веках образ танца в китайском изобразительном искусстве претерпевает очередной качественный сдвиг. Если в ханьской традиции он функционировал как нормативный знак этической и социальной упорядоченности, то в искусстве периода Троецарствия, Цзинь и Суй – особенно в буддийских и даосских репрезентациях – танец становится художественной метафизикой, в которой движение тела выражает не социальную принадлежность, а духовное состояние. Этот переход сопровождается радикальным преобразованием визуального языка, в котором на смену симметрии, статике и сдержанности приходят асимметрия, текучесть и композиционная невесомость. В пещерной живописи Дуньхуана, рельефах Тяньлуншаня и других религиозных ансамблях танец более не подчинен земной логике опоры и веса, а конструирует визуальную модель трансцендентного опыта, где телесная пластичность становится эквивалентом внутреннего просветления или слияния с дао.

Центральной фигурой этой новой иконографической парадигмы выступает фэйтянь – небесная танцовщица или апсара, чье тело изображается в состоянии непрерывного движения. В отличие от ханьских рельефов, где фигуры привязаны к горизонтальной плоскости и позы стандартизированы, фэйтянь в пещерах Могао (особенно № 220 и № 320) парят в живописном пространстве, «сопровожаемые музыкой, цветами и световыми формами» [2, с. 93–94]. Их тела вытянуты, руки и ноги образуют спиралевидные изгибы, а развевающиеся ленты формируют ритм, направленный не к центру, а в открытое пространство, что указывает на отказ от конфуцианской логики централизации и иерархии в пользу модели «плавающего» образа, где значение несет не поза, а траектория. «Летающая апсара, расписанная древнекитайскими мастерами, демонстрирует бесконечную жизненную силу и божественную мощь, проявляя таинственную фантазию буддийского мира» [7, с. 473]. Эта «сила» – не физическая, а духовная. Пластичность тела становится знаком внутренней отрешенности, а динамика – формой медитативного сосредоточения.

Особое значение имеет композиция «танец с обратной арфой» из пещеры № 112 в Могао. Танцовщица на одной ноге, с согнутой второй, изогнутым телом и склоненной головой стоит на цветке лотоса, держа арфу за спиной, в позе, сочетающей баланс и напряженную грацию. Эта поза вписана в сюжет «Музыка и танец из Сутры созерцания бесконечной жизни» и символизирует акт божественного служения, а не светское зрелище. Как отмечает Гао Цзя Синь, «ее движение способствует погружению в самосозерцание» [1, с. 208]. Фигура включена в ансамбль небесных музыкантов, что подчеркивает синестетическую природу буддийского духовного опыта, где движение, звук и цвет образуют единое целое.

Однако танец в буддийском искусстве не всегда выражает просветление, фиксируя момент духовного испытания. В «Пещера тысячи Будд» № 8 (Цяньфодун) танцовщица изображена перед Буддой в экспрессивной, почти чувственной позе с напряженным телом, поднятыми руками и взглядом, устремленным на центральный образ. Подобные сцены, как и в пещере № 83 в Кизиле, иллюстрируют «Предание о танцовщице, ставшей бхикшунью» – легенду о Цин Хуалянь, дочери учителя танцев, преобразившейся под присутствием Будды. Здесь танец становится сюжетом духовного пути, в котором движение тела выражает страсть и гордыню, в то время как неподвижность Будды демонстрирует покой нирваны. Визуальный контраст между динамикой сансары и статичностью нирваны буквально зафиксирован в пластике и композиции.

В это время также развивается даосская модель репрезентации танца, в которой акцент смещается с просветления на «у вэй» – недеяние как высшую форму действия, что также находит воплощение в образах фэйтянь, чья пластичность приобретает черты природной спонтанности. Их движения

лишены цели, иерархии и фиксированной формы, композиции с фэйтянями фрагментарны, подвижны, асимметричны, а их лица не индивидуализированы, что подчеркивает отказ от субъектности. В пещере № 285 фэйтяни окружают Будду, но «они не направлены ни к фигуре Будды, ни от него», что, по интерпретации Чен Жуй-жуя, является «визуальным выражением освобождения» [9, с. 22]. Тело здесь не служит и не символизирует. Оно просто существует в потоке, что соответствует даосской философии, где форма есть продолжение пустоты.

В эпоху Тан (618–907) образ танца в китайском изобразительном искусстве окончательно отстраняется от ритуальной функции и этической нормативности, превращаясь в самодостаточный художественный идеал, в котором движение тела становится предметом эстетического созерцания, что воплощается в пластической насыщенности, индивидуализированной форме, сольному выступлению. «В эпоху династии Тан китайский танец переживал период беспрецедентного расцвета, вызванного быстрым социально-экономическим ростом, что способствовало появлению разнообразия художественных стилей» [5, с. 224]. В этом контексте изображение танца выступает не просто элементом фиксации придворного зрелища, но становится образом открытости, зрелости и эстетической мощи империи.

Ярким подтверждением подобной эстетизации является изображение танцовщицы в свитке Гу Хунчжуна «Ночной банкет Хань Сицзюя» (династия Южная Тан, X век). Фигура Вань Ушань, исполняющей танец «Люйяо» (Зеленая талия), занимает композиционный центр второй части картины. Ее поза (изгиб талии, плавные движения рук, струящиеся шелковые одежды) представляет не ритуальный жест, а выверенную хореографическую форму, подчеркивающую грацию и внутреннюю собранность. Танец включен в светскую элитарную практику: хозяин вечера, министр Хань Сицзюй, задает ритм на барабане цзягу, демонстрируя культурную компетентность. Здесь иерархия конструируется не через симметрию и повтор, как в эпоху Хань, а через визуальную драматургию, где фигура танцовщицы становится фокусом внимания и эстетического восприятия. В могиле генерала Чжэн Жэньтая (Шэньси) обнаружена статуэтка, запечатлевшая момент вращения (тело танцовщицы слегка наклонено, руки развернуты, юбка и рукава застыли в динамике), характерный для танца ху сюань – согдийского вихревого танца, пришедшего с запада по Шелковому пути. Ассимиляция танца не воспринималась как чуждость, а органично включалась в имперскую эстетику как знак космополитизма. В статуэтках из Янчжоу (провинция Цзянсу) танцовщицы изображены в сложных, почти акробатических позах, где каждая линия тела работает как элемент композиционного ритма. Фигура здесь существует сама по себе – без нарративного или ритуального фона, что свидетельствует о переходе к самостоятельной репрезентации, не требующего ритуального или социального контекста.

Художественная модель танца в эпоху Тан характеризуется вниманием к женскому телу как носителю эстетического канона. В отличие от архаических и ханьских изображений, где тело лишено индивидуальности, или буддийских фэйтянь, чьи фигуры растворены в невесомом потоке движения, танские визуальные образы танцовщиц подчеркивают телесную материальность: округлые объемы, устойчивая постанка тела, плавные изгибы рук и тщательно проработанные прически. Эти черты отражают господствовавшую в эпоху Тан культурную установку, согласно которой идеал красоты основывался не на изящной хрупкости, а на зрелой физической форме, ощутимой плотности и внутренней собранности. В картинах Чжоу Фана («Придворные дамы с цветами в причёсках», «Дама с веером») эта эстетика приобретает завершенное выражение. Как отмечает Сун Вэй, «женщины, одетые в великолепные костюмы с тщательно подобранной цветовой гаммой, выглядят грациозно и роскошно» [5, с. 224]. Подобная роскошь не носит декоративного характера, а выступает визуальной метафорой устойчивости, гармонии и культурного могущества, достигнутых в период расцвета империи Тан.

Особую роль в эстетизации танца играет его интеграция в придворную структуру как инструмент легитимации власти через культуру. На фреске из гробницы премьер-министра Хань Сю (Сиань) изображено совместное музыкально-танцевальное представление, в котором «музыканты двух народов используют музыкальные инструменты друг друга, что символизирует открытые и доброжелательные отношения между людьми в то время» [6, с. 262]. Такие сцены конструируют идеологический миф о Тан как центре цивилизованного мира, где культурное разнообразие упорядочено эстетикой. В рельефе гробницы Ли Шоу (Саньюань) запечатлено придворное представление с двадцатью четырьмя музыкантами, шестью танцовщицами и членами императорской семьи – композиция, в которой танец функционирует как визуальный эквивалент государственного порядка, но уже не через этическую дисциплину, а через художественную изысканность.

Эволюция образа танца в древнекитайском изобразительном искусстве от неолита до династии Тан представляет собой последовательную трансформацию визуального смысла, обусловленную глубинными сдвигами в культурной, философской и социальной парадигме. На ранних этапах танец выступает как семиотически насыщенный ритуальный жест, в котором тело лишено индивидуальности и функционирует как проводник сакрального; его форма определяется не динамикой, а символической позой. В эпоху Хань он инкорпорируется в систему конфуцианской нормативности, где художественная стилизация (симметрия, статичность, обезличенность) превращает движение в визуальную модель этического порядка. С IV века визуальная репрезентация танца переходит в сферу трансцендентного: в буддийских и даосских образах тело освобождается от земной тяжести,

а пластичность становится эквивалентом внутреннего состояния просветления или слияния с дао. К эпохе Тан завершается процесс эстетической автономизации и танец становится предметом художественного созерцания, в котором индивидуализированная форма тела воплощает не столько религиозный или моральный идеал, сколько культурное самосознание империи. На всех этапах изображение танца остается не иллюстративным элементом, а языком визуального мышления, средством, в котором композиция, жест и поза несут онтологическую, этическую и эстетическую нагрузку.

## Список литературы

1. *Гао Цзя Синь, Николаева Д. А.* Функции и семантика национального китайского танца: традиции и современность // Современная научная мысль. 2019. № 3. С. 205–209.
2. *Линь Пейлян.* О художественной привлекательности линий в китайской живописи: на примере дуньхуанской фрески «Летящие апсары» // Древняя и современная культура. 2025. № 25. С. 92–94. (на китайском языке).
3. *Минь Вэй, Су Цин.* Исследование идеологического подтекста наскальных рисунков Цанььюань // Китайская газетная индустрия. 2013. № 4. С. 119. (на китайском языке).
4. *Никулина Е. А.* Танец как предмет культурологического исследования // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2016. Т. 2 (68). № 2. С. 55–61.
5. *Сун Вэй.* Влияние классической китайской живописи на современный танец: от картины до медиатехнологий // Мир науки, культуры, образования. 2025. № 2 (111). С. 224–226.
6. *Сян Юйнин, Сян Бинчжэ.* Китайское искусство в эпоху династии Тан и формы его презентации в музеях КНР в начале XXI в. // Вопросы музеологии. 2021. Т. 12. № 2. С. 257–267.
7. *Фань Цзюнь.* Возрождение дуньхуанского танца в современной хореографии Китая // Танцевальное искусство. 2025. Т. 5. Вып. 3. С. 470–481.
8. *Цзи Сюэян.* Танец в изобразительном искусстве. Пекин: Издательство «Национальности», 2016. 247 с. (на китайском языке).
9. *Chen Rui-rui, Shang Jun-rui.* The Interpretation of Dunhuang Flying Apsaras' Dancing Body Language // Journal of Beijing Dance Academy. 2015. № 4. Pp. 20–24.

# РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ЮЖНОЙ КОРЕИ

УДК 7.036

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-99-107>

**Софья Михайловна ЦИКЛАУРИ,**

преподаватель кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [mr.granner@gmail.com](mailto:mr.granner@gmail.com)

*Аннотация.* Статья посвящена анализу трансформации женских образов как репрезентации, идеологически обусловленной культурным и историческим процессом. Исследование выявляет традиционные культурные коды, сформированные неоконфуцианской этикой, определяющей роли женщин в социуме («мудрая мать и добрая жена») и их положение в художественной традиции эпохи Чосон. В XX–XXI веках на фоне стремительной модернизации страны и попытки достичь гендерного равенства, женский образ стал важной частью культурного производства Южной Кореи. В работе рассматривается влияние женских образов Кореи эпохи Чосон, а также – глобальных феминистских дискурсов на творчество ключевых фигур современного искусства Южной Кореи, таких как Юн Соннам, Чо Ён Чу и Ли Буль. Их работы служат инструментом деконструкции патриархальных норм, гендерных стереотипов и навязанных стандартов, а также – конструирования нового образа женщины. Через перформансы, инсталляции и визуальные образы они поднимают проблемы самоидентификации женщин, исследуют темы материнства и социального давления.

*Ключевые слова:* Южная Корея, современное искусство, женский образ, репрезентация, идентичность.

*Для цитирования:* Циклаури С. М. Репрезентация женских образов в современном искусстве Южной Кореи // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 99–107. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-99-107>

## REPRESENTATION OF FEMALE IMAGES IN CONTEMPORARY SOUTH KOREAN ART

**Sofia M. Tsiklauri,**

Lecturer of the Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: [mr.granner@gmail.com](mailto:mr.granner@gmail.com)

*Abstract.* The article is devoted to the analysis of the transformation of female images as a process of representation, ideologically determined by cultural and historical process. The study reveals how traditional cultural codes formed by Neo-Confucian ethics determined the roles of women in society (“wise mother and kind

wife”) and their position in the artistic tradition of the Joseon era. In the twentieth and nineteenth centuries, amid the rapid modernization of the country and attempts to achieve gender equality, the female image became an important part of South Korea’s cultural production. The work examines the influence of Korean women’s images of the Joseon era, as well as global feminist discourses on the work of key figures of South Korean contemporary art such as Yoon Seongnam, Cho Yong Joo and Lee Bul. Their works serve as a tool for deconstructing patriarchal norms, gender stereotypes and modern standards, as well as constructing a new image of women. Through performances, installations and visual images, they raise issues of women’s self-identification, explore themes of motherhood and social pressure.

*Keywords:* South Korea, contemporary art, female image, representation, identity.

*For citation:* Tsiklauri S. M. Representation of Female Images in Contemporary South Korean Art. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 99–107. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-99-107>

В современном обществе огромную роль играет символическая и знаковая реальность, важнейшими компонентами которой являются визуальные образы. Образ как знак стал не только частью художественного творчества, но и идеологическим инструментом воздействия. Визуальные образы составляют семиотическую основу современного общества, облегчая или искажая восприятие информации. Они пронизывают все сферы жизни, включая культуру и искусство, которое «берет на себя смелость исследовать и актуальные для современной культуры идентификационные процессы» [3, с. 95]. Визуальные образы становятся не столько отражением реальности, сколько инструментом ее конструирования, формируя модели поведения, которые используются как механизмы влияния. Ключевым процессом здесь выступает репрезентация, которая всегда идеологически обусловлена и зависит от исторического, социального и культурного контекста. Ярким примером служат женские образы в современном искусстве Южной Кореи, которые активно трансформируют общественную реальность.

Но женский образ в современном южнокорейском обществе часто воспринимается как эстетический объект, а не как носитель культурного кода, что указывает на патриархальный устой общества и на использование образа женщины в качестве манипулятивного инструмента. Для понимания современного искусства Южной Кореи и репрезентации женских образов в первую очередь следует знать культурно-идеологический и исторический контексты развития искусства Кореи, а также – строго регламентированное положение женщины в обществе.

Идеология конфуцианства, основанная на строгом социальном и гендерном неравенстве, оказала огромное влияние на складывание современной этики Южной Кореи, в том числе семейной и трудовой. В эпоху Чосон (1392–1910) место женщин в обществе определяла доктрина неоконфуцианства. Взаимоотношения женщин с обществом строго регулировались и строились

прежде всего на принципе подчинения. Согласно идеологии «пубуюбёль» (букв. «разница между супругами») мужчина и женщина – изначально существа неравные: женская энергия Инь по своей природе пассивная и темная, а мужская энергия Ян – активная и светлая. Из-за пассивности своей энергии женщина и должна была подчиняться мужчине. Чем выше было положение женщины, тем более ограничена она была в своих действиях: аристократкам не разрешалось выходить на улицу и показываться мужчинам – не членам семьи, в то время крестьянки, которые работали наравне с мужем, были своеобразным исключением, хотя их положение было еще хуже [4, с. 108]. Женских образов в искусстве того времени мало: ни в литературе, ни в живописи изображение женщин мужчинами не одобряется, так как «истинный конфуцианец должен уметь контролировать свои чувства и желания». Единственные женские образы мы можем наблюдать в немногочисленном творчестве аристократок, а также кисэн – артисток развлекательного жанра, фактически – куртизанок.

Одной из самых известных женщин, память о которой дошла до нашего времени, считается поэтесса Хо Нансорхон (1563–1589). Родилась она в семье интеллектуала и уже в 8 лет поражала всех талантом. Ее стихи посвящены боли от утраты двоих детей, страданиям женщины, которая обязана подчиняться своему мужу, и мечте о жизни без страданий. Но в истории она оставила свой след только благодаря брату, литератору Хо Гюну, который издавал ее стихи в Корее и в Китае. Но если в Китае её творчество получило признание и должную высокую оценку, то в Корее, где поэзия считалась неприличным занятием для женщины, ее образ подвергался критике: «У Нансорхон есть талант, но нет чувства достоинства».

В изобразительном искусстве одной из самых известных представительниц является Син Саимдан (1504–1551). Ей приписывается около 30 картин, а также створки ширм с вышивкой [4, с. 110]. Её отец, а после и муж поддерживали ее, дома она получила образование, в том числе художественное, муж поощрял ее занятия живописью. В картинах можно увидеть лишь ботаническую живопись: травы, насекомые, характерные для женской живописи. Но корейцы всегда видели в ней в первую очередь не талантливую художницу, а мудрую мать и хорошую жену: у неё было семеро детей, многие из которых стали известными деятелями Кореи. Но несмотря на это в современном обществе Южной Кореи в условиях борьбы женщин за свои права образ Син Саимдан используется как ориентир в этом направлении [2, с. 190].

Другое положение было у кисэн: им не только разрешалось проявлять свои таланты – это было одной из их прямых обязанностей. «Для поддержания интересной беседы девушки получали классическое китайское образование, владели навыками каллиграфии знали классическую литературу, поэзию» [8, с. 135].

В XX веке образ мудрой матери и доброй жены немного видоизменился. Из-за развития женского образования «мудрая мать» теперь обозначала женщину, получившую образование и способную с учётом полученных знаний лучше воспитать детей. «Добрая жена» – женщина, которая любит семью и заботится о муже. Этот идеальный образ корейской женщины продолжал свое существование благодаря политике японских колониальных властей.

В 1920–1930-х годах в корейском обществе появляются «шинёджа» (букв. – «новые женщины»). Они были первыми женщинами-аристократками в истории Кореи, сумевшими публично подвергнуть сомнению систему неоконфуцианских ценностей. С их поддержкой в это время выходили журналы, в которых пропагандировались новые для Кореи идеи. Концепции развивались в направлении права женщин на свободную любовь. Но в целом движение «новых женщин» влияния на положение женщин в обществе не оказало, так как они были аполитичны и не вовлечены в национально-освободительное движение, которое действовало против японских оккупантов в то время, за что и были раскритикованы.

В 1948 году Конституция Республики Корея провозглашала равенство всех граждан перед законом, что положило начало процессу изменения не только социального положения женщин, но и изменению культурных практик, жестко регулирующих жизнь женщины. Женщина уравнивалась в правах с мужчинами, а также под защитой закона стали находиться материнство и детство. Участие женщин в жизни общества ограничивалось деятельностью общественно-политических организаций. В 50–70-е годы XX века они занимались идеологической поддержкой действующего авторитарного правительства и были нужны лишь в той степени, в которой помогали мобилизовать женщин для реализации тех или иных задач государства. Поэтому этот период деятельности данных организаций способствовал тому, что неоконфуцианские культурные практики продолжали функционировать в обществе. Но уже в середине 70-х годов положение дел немного меняется: из-за государственных кампаний, направленных на развитие сельской местности, в общественную деятельность были вовлечены деревенские женщины, что привело к их единению. В это время были созданы независимые оппозиционные женские организации на основе движения за демократизацию Южной Кореи, которые «стали площадками по обмену опытом и знаниями между женщинами разных поколений, что выполняло в основном функцию объединения и взаимопомощи» [4, с. 119].

Говоря об изменении образа женщины в Южной Корее во второй половине XX века, стоит отметить влияние западной культуры, а именно США. В конце 1990-х годов молодое поколение художников после открытия границ в поисках ответа на вопрос, что такое современное искусство, поехало получать профессиональное художественное образование за рубежом. Там

они познакомились с постмодернизмом и концептуальным искусством, с новой визуальной образностью [1]. Сейчас концептуальное искусство является основным направлением современного южнокорейского искусства. Темы, которые поднимаются южнокорейскими художницами, являются актуальными как в мире, так и в Южной Корее. Несмотря на диалог культур, явное ориентирование развития на западный образец и заимствование западных ценностей, гендерное неравенство продолжает быть актуальной и животрепещущей проблемой современного общества Южной Кореи. [1, с. 111] Модернизационный скачок, который совершила страна в слишком сжатые сроки, не помог убрать глубокой разрыв в социально-экономическом положении женщин и мужчин. Именно это и стало причиной обращения к «женской теме» в искусстве конца XX – начала XXI века.

Стремительная индустриализация Южной Кореи во второй половине XX века, «экономическое чудо» побудили женщин массово вступать в ряды рабочего класса, поддерживающего экономику страны после двух войн [6, с. 6]. Но кроме работы женщины продолжали быть обязаны выполнять работу по дому, следить за детьми, ведь конфуцианский уклад семьи никуда не делся. Их борьба в оковах патриархального общества стали важной темой, поднимающейся в искусстве Южной Кореи на рубеже XX–XXI веков [11]. В это время женщины стали свободны творчески и начали поднимать важные темы, затрагивающие их как, в первую очередь, независимых личностей. Они стали создавать искусство именно на основе своего жизненного опыта, пытаясь через творчество не только самоидентифицировать себя в условиях быстро меняющегося общества, но и выразить свою гражданскую позицию. Произведения искусства взяли на себя роль сопротивления всем формам угнетения, включая традиционное конфуцианство, многие века принижавшее женщину. Такие произведения искусства можно считать как творческим продуктом истории, так и потенциальным агентом преобразований – не только в социуме, но и в сознании человека.

В системе конфуцианских ценностей женщина ниже мужчины по социальному положению, что повлияло на её жизненный опыт, а также – на типичный образ «идеальной» конфуцианской женщины. Главным качеством женщин традиционного корейского общества были «самоотверженность и самопожертвование во имя брака и детей, особенно их воспитания» [9, с. 75]. Только эти черты в женском образе были почитаемы, поэтому женщины Кореи до недавнего времени идентифицировали себя с супругом и со своими детьми, не отделяя свою личность и жизнь от быта семьи.

Важную роль в смене взгляда на репрезентацию женских образов в современном искусстве Южной Кореи сыграло творчество Юн Соннам. Художница стала одной из основательниц феминистического художественного движения в ЮК, её даже называют «крестной матерью» корейского феминизма. Примечательным фактом ее биографии является то, что профессиональную

художественную деятельность она начала в возрасте сорока лет. В своем творчестве она передает не только свои переживания как женщины, дочери и матери, но и страдания своей матери, которая воспитывала шестерых детей [9, с. 73]. Ее первые скульптурные работы посвящены матери и трудностями материнства, усилиям, которые нужно приложить для воспитания и поддержания жизни другого человека.

Целью своей жизни и своего творчества как художницы Юн Соннам сделала борьбу с гендерным неравенством и преобразование культурных и социальных практик, что впоследствии изменит положение, образ женщины и его восприятие обществом в сознании современного человека. Ее популярные во всем мире инсталляции, перформансы и выставки работ касаются разнообразных проблем положения женщины в обществе Южной Кореи. В своих сериях работ «Розовая комната» и «Быть ограниченной» она, будучи опытной женщиной, не умаляет роль женщин в обществе и в различных социальных институтах, но подвергает критике общество и такую характеристику женского образа, как самоотверженность. Она боролась и продолжает бороться против этого определения корейской женщины, так как считает, что проживая свою жизнь для других, идентифицируя себя со своей семьей, мужем и детьми, женщина теряет чувство собственного достоинства. Основную проблему восприятия женщин она видела в том, что все жертвы, которые ожидаются от женщины в корейском обществе, часто воспринимаются как нечто само собой разумеющееся. Как считает Хва Ён Чо Карузо, автор статьи «Искусство как политический акт», в своих работах она выражает «суицидальное» состояние женского ума, который уже не идентифицирует себя с семьей, но «из-за давления общества не может развиваться в другом направлении так, как бы хотелось» [9, с. 86]. Юн Соннам с помощью своего творчества критикует общество, в котором женщина подвергается давлению со стороны тех социально-культурных практик, которые она поддерживает.

Говоря о «суицидальном» состоянии женского образа в современной культуре ЮК, следует упомянуть творчество Чо Ён Чу. Сама она провела молодость за границей, поэтому, приехав обратно в Южную Корею и подвергнувшись культурному шоку, Ён Чу испытала чувство отчуждения, потери и давление со стороны общества, потому что она жила не так, как подобает жить девушке ее возраста. Поэтому, познакомившись с жестокой реальностью корейской женщины, она начала через своё творчество, через сатиру, которая высмеивает реальность, показывать современное корейское общество, его проблемы и унижающие женщину культурные практики. Она создала серию танцевальных фильмов (коротких перформансов) с женщинами среднего возраста – «аджумма» (букв. «тетушка»). «Аджумма» в корейском обществе являются проявлением святого материнства, вокруг них создан образ самоотверженных женщин, которые пожертвовали всем

ради своих детей и семьи. Танец, который создала Чо Ён Чу, – акт сострадания, поддержки и борьбы против стереотипов, связанных с «тетушками», так как в обществе образ женщин среднего возраста, тех самых, которые во время стремительной индустриализации и развития ЮК самоотверженно занимались своей семьёй и работали на благо государства, чаще воспринимается негативно, а само наименование «тетушек» в некоторых случаях используется как оскорбление [11]. Уже не идентифицирующие себя с детьми и мужем, но еще не осознавшие свою культурную самоидентичность и иногда подвергающиеся нападкам за попытки «найти себя» – эти женщины среднего возраста и их образы в искусстве находятся в «суицидальном» и подвешенном состоянии. Эти женщины, вырастив своих детей, начинают испытывать кризис самоидентичности, поэтому Чо Ён Чу и поднимает тему их положения в корейском обществе, борясь со стереотипами, выстроенными вокруг их образа в искусстве, и пытаюсь укрепить их феминистические взгляды, которые могут им помочь обрести культурную самоидентификацию.

Также огромное влияние на смену восприятия женского образа в южнокорейском искусстве оказала художница Ли Буль. Кроме инсталляций, которые стали известны на весь мир в 90-х годах XX века, (например «Majestic Splendor»), получили широкую популярность её выставки на тему деконструкции представлений о гендере, красоте и женском теле, а именно – недостижимого идеала женщины в южнокорейском обществе. Своей серией работ «Киборги» она поднимает тему несовершенства человеческого тела, несмотря на явно обратное стремление человека к абсолютному совершенству [10, с. 33]. Висящие в воздухе фигуры одного цвета (объединение классических греческих скульптур и японского анимэ) – попытка художницы показать, что стремление как к идеальному телу, так и идеальному образу изначально обречено на провал. Сначала может показаться, что фигуры совершенны (насколько могут быть совершенны фигуры с механическими элементами), но потом приходит осознание, что у идеальных на первый взгляд «кукол» нет той или иной конечности. По мнению Е. А. Хохловой, этим Ли Буль пытается сказать, что «мечта об идеальном теле для женщины – несостоятельна», так как в патриархальном обществе девушку осудят в любом случае, и каждый раз в ее «идеальном» образе для окружающих чего-то будет не хватать [7, с. 216]. Эти несовершенные фигуры, созданные рукой Ли Буль, показывают положение женщины в южнокорейском обществе, её «подвешенность», её всё ещё не однозначные роли, все стандарты красоты, навязанные женщинам, и их обязанность следовать этим стандартам.

Таким образом, в современном обществе образы женщин в искусстве не так далеко ушел от образов женщин эпохи Чосон, но, по крайней мере, женщины осознали свое место в этом мире и в этой принижающей их системе. Также художницы не пользуются установившимся в обществе патриархальным культурным кодом, не отказываются от своей феминности

и женского опыта. Образ женщины все еще ассоциируется в основном – как у ценителей искусства, так и у самих авторов – с определенным набором ролей: дочь, мать, жена. Но и нового появилось много: с помощью символов, знаков, метафор, образов и внедрения своего собственного опыта в свои произведения искусства художницы критикуют оставшиеся еще от традиционного уклада жизни устои общества, тем самым создавая новые культурные практики. Эти новые культурные практики и ценности способны не только изменить положение женщин в корейском обществе и взгляды на репрезентацию женщин в искусстве, но и действительно повлиять на мировоззрение обычного человека и его мнение по поводу роли женщины в обществе. В современном искусстве Южной Кореи ярко выражена общемировая тенденция, когда «вместо поиска уже сформированного, готового порядка, акцент делается на активном конструировании собственной системы ценностей и смысла, идентичности» [5, с. 123]. Женский образ активно деконструируется и реконструируется через новые смыслы на стыке глобальных трендов и локального опыта.

### Список литературы

1. *Воеводина Л. Н.* Динамика визуальных исследований и новый дискурс художественной образности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 54–62.
2. *Вострикова Е. А.* Син Саимдан – женщина-художник: опыт реконструкции творческой биографии. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГПХА. 2020. № 2–1. С. 179–193.
3. *Гаврилина Л. М.* Парадоксы идентичности в художественном пространстве XX–начала XXI века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 1 (99). С. 86–96.
4. *Ким Н. Н., Хохлова Е. А.* Эволюция социального положения женщин в Корее: от традиционного общества к современности // Восток. 2017. № 3а. С. 106–122.
5. *Синявина Н. В.* Современное искусство и новые технологические возможности: проблемы и перспективы развития // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 3 (125). С. 122–129.
6. *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.
7. *Хохлова Е. А.* Современное южнокорейское искусство: попытка систематизации // Корея 70 лет после освобождения: коллективная монография. Москва: ИВД РАН. 2015. С. 211–220.

8. Хохлова Е. А. Частная жизнь корейской знати. Запреты, положение женщин, быт и идеалы эпохи Чосон. Москва: МИФ, 2025. 256 с.
9. Hwa Young Choi Caruso. Art as a Political Act: Expression of Cultural Identity, Self-Identity, and Gender by Suk Nam Yun and Yong Soon Min // *The Journal Of Aesthetic Education: University of Illinois Press*. 2005. № 3 9. P. 71–87.
10. Hyesook J. Woman, body, and posthumanism: Lee Bul's Cyborgs and monsters. // *Asian Journal Of Women's Studies*. 2017. № 23(1). P. 29–48.
11. 김흥희. 상실과 차별의 시대... 지금, 여기 '작은 이야기'로 전하는 '큰 울림' (Эпоха утраты и дискриминации... Теперь здесь в «маленькой истории» – «большой толчок») / *경향신문* (Газета Кёнхян): [khan.co.kr], 2021.08.17. URL: <https://www.khan.co.kr/culture/art-architecture/article/202108172140005> (на корейском языке).

---

---

# СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

## ПРОФЕССИОГРАММА КАК ИНСТРУМЕНТ ОЦЕНКИ СПЕЦИАЛИСТА В ОБЛАСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 378: 793.3

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-108-120>

**Татьяна Виталиевна САБАНЦЕВА,**

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры режиссуры и хореографии,

Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского,

Омск, Российская Федерация,

e-mail: [sabtv@mail.ru](mailto:sabtv@mail.ru)

*Аннотация.* Статья посвящена изучению профессиональных функций современного специалиста в области хореографического искусства, а также выявлению взаимосвязи трудовых и профессионально-личностных характеристик, необходимых для реализации в профессии. Профессиограмма представлена двумя блоками: трудограмма и психограмма. Выявлены основные трудовые функции – педагогическая, балетмейстерско-постановочная, управленческо-организаторская, репетиторская, исполнительская. Сформирован необходимый комплекс профессионально-личностных качеств для каждой трудовой функции. Выявлены значимые позиции обновленной профессиограммы: образовательная для студентов – обновление востребованных сведений о получаемой профессии, для преподавателей – выстраивание педагогической траектории в освоении учебной дисциплины; профориентационная для абитуриентов предоставляет в перспективе возможности будущей профессии; квалификационная для работодателя дает четкое соотношение трудовых функций и профессионально-личностных качеств, необходимых для занимаемой должности. Приведен пример практического применения в образовательной программе студентов формирования багажа профессионально-личностных качеств, необходимых для определенного вида трудовых функций.

*Ключевые слова:* профессиограмма, трудовые функции, студенты-хореографы, профессионально-личностные качества.

*Для цитирования:* Сабанцева Т. В. Профессиограмма как инструмент оценки специалиста в области хореографического искусства // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 108–120. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-108-120>

## PROFESSIONAL GRADE AS A TOOL FOR ASSESSING A SPECIALIST IN THE FIELD OF CHOREOGRAPHIC ART

**Tatiana V. Sabantseva,**

CSc in Pedagogy, Associate Professor  
at the Department of Directing and Choreography,  
Dostoevsky Omsk State University,  
Omsk, Russian Federation,  
e-mail: sabtv@mail.ru

*Abstract.* The article is devoted to the study of the professional functions of a modern specialist in the field of choreographic art, as well as to identifying the relationship between work and professional-personal characteristics necessary for self-fulfillment in the profession. The professionogram is presented in two blocks: a workogram and a psychogram. The main work functions are identified – pedagogical, choreographing and staging, managerial and organizational, tutoring, performing. The necessary set of professional and personal qualities for each work function is formed. Significant positions of the updated professionogram are identified: educational for students – updating the in-demand information about the acquired profession, for teachers – building a pedagogical trajectory in mastering the academic discipline; career guidance for applicants provides prospective opportunities for the future profession; qualification for the employer provides a clear correlation between work functions and professional-personal qualities required for the position held. An example of practical application in the educational program of students of the formation of a baggage of professional and personal qualities necessary for a certain type of work functions is given.

*Keywords:* job description, job functions, student choreographers, professional and personal qualities.

*For citation:* Sabantseva T. V. Professional Grade as a Tool For Assessing a Specialist in the Field of Choreographic Art. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 108–120. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-108-120>

Современный мир стремительно меняется, трансформируя все аспекты жизни человека в обществе. Образование – это главная ступень в развитии личности, а образование в вузе или среднем специальном учебном заведении – это ступень профессиональной подготовки специалиста определенного направления, место, где человек осваивает навыки профессии, которые помогут ему самореализоваться и быть успешным в современном мире. Ценностные приоритеты общества, и в частности рынка труда, уснавливают и вектор в образовании, которое должно быть ориентировано на формирование личности, способной взаимодействовать в обществе и стремительно адаптироваться в условиях перемен и в то же время – развивать индивидуальность студента, способность к креативному мышлению в преобразовании хореографической культуры. На модернизацию образовательных программ оказывают влияние несколько факторов: во-первых, потребности конкретного региона в специалистах определенного профиля; во-вторых, само обновление комплекса профессиональных компетенций специалиста и, в-третьих, появление новых профессий, необходимых для

жизни в развитом обществе. Поддерживать актуализацию профессиональных образовательных программ позволит профессиограмма, которая изучает и раскрывает преобразование профессии в различные этапы времени и аккумулирует обновленные профессиональные данные. Она способствует также трансформировать и модернизировать процесс обучения студента на этапе его подготовки в вузе или колледже, тем самым позволяя сформировать специалиста, востребованного в конкурентном обществе. В. А. Шеховцова подтверждает наше предположение, полагая, что «профессиограмма как эталонная структурно-содержательная модель трудовой деятельности является одним из действенных инструментов формирования профессионального самосознания и профессионально важных качеств будущих педагогов» [12, с. 15]. Б. Л. Лебедев считает, что «профессиограмма – это описательно-технологическая характеристика различных видов профессиональной деятельности, сделанная по определенной схеме и для решения определенных задач. Этот документ, определяющий функциональное содержание профессиональной деятельности, систему знаний, умений и навыков, обеспечивающих ее эффективность и дающих обоснование дисциплин, формирующих соответствующие качества специалиста» [8, с. 54]. И. Л. Балымов и В. А. Парамонова акцентируют внимание на профессиографическом подходе, «направленном на изучение содержания и целей профессиональной деятельности, требований, которые предъявляет профессия к субъекту труда, его навыкам, способностям и личностным качествам. Таким образом, именно профессиография позволяет найти практическое решение вопроса о профессионально важных, и наоборот недопустимых, неприемлемых качествах для каждой конкретной профессии, а, следовательно, и вопроса о профессиональной пригодности претендента на ту или иную профессиональную позицию. Ведущим методом, используемым в профессиографии является профессиограмма» [1, с. 37].

Представленные позиции исследователей о значимости и востребованности постоянного обновления данных профессиограммы конкретного специалиста, динамические преобразования в его профессиональной деятельности, следствием чего являются новые требования к профессии, приводят в настоящее время к рассмотрению актуального вопроса о профессиональных компетенциях специалиста в области хореографического искусства нынешнего времени, которому посвящена эта статья. Ведь актуальной задачей современного профессионального образования является подготовка компетентного, творческого, самостоятельного специалиста в области хореографического искусства, готового к поиску в педагогике хореографии, генерированию новых идей, принятию нетрадиционных решений на любом, даже самом ответственном уровне, осуществляющего педагогический, творческий и руководящий функционал.

«Руководитель хореографического любительского коллектива – та личность, вокруг которой концентрируются на больший или меньший срок интересы участников коллектива. Он фактически творец коллектива. Но для того, чтобы создать этот своеобразный, в идеале, творческий организм, он должен чутко понимать интересы тех, кто увлечен, кто, любя искусство, посвящает ему свой досуг. Потому он должен быть и одаренным педагогом» [10, с. 66]. Функционал этого специалиста очень многогранен и заключается «в органичном сочетании художественно-исполнительских, общепедagogических и социально-психологических моментов, что должно обеспечить не только высокую профессиональную, техническую выучку, но и формирование соответствующего уровня общей культуры, эстетического развития участников коллектива» [7, с. 43].

Таким образом, современное обновление практических знаний о детальном описании трудовых функций специалистов в области хореографического искусства и детальном описании личностных характеристик, необходимых для успешности в профессии, поможет в решении проблемных ситуаций, возникающих в системе образования при подготовке студентов-хореографов, что отражает главную цель работы.

Современная творческая индустрия сегодня – это коллаборация различных видов, направлений, идей и даже различных творческих коллективов. А это новые требования к готовности личности, расширение профессиональных компетенций. Долгое время специалист в области хореографии ассоциировался только с работой в классе, с работой по обучению искусству движения различных возрастных категорий. Но в сегодняшние дни профессиональный арсенал функций значительно расширился и не ограничивается работой только в хореографическом зале. Постоянно востребованным является обновление содержательного компонента профессиограммы, которая раскрывает личность специалиста на разных этапах, демонстрирует обновления, которые возникают под воздействием глобализации общества. Ведь специалист-хореограф XXI века – это человек, который может «позиционировать себя непосредственно как постановщик танцевальных композиций, как танцовщик индивидуального жанра или же в составе танцевального коллектива, а также как автор-постановщик балетных спектаклей» [5, с. 132], и «профессиональный педагог-хореограф вбирает в своей деятельности функции педагога-репетитора и балетмейстера» [6].

Изучение вопроса личностных и профессиональных характеристик педагога-хореографа нашло отражение в работах Т. В. Сабанцевой [9], Т. С. Борисенко [3], Г. Ф. Богданова [2], О. Б. Буксиковой [4], Ч. Хуан [11]. Исследователи выявили разные значимые параметры профессиограммы педагога-хореографа, демонстрирующие область трудовых функций и личностных характеристик. Т. В. Сабанцева акцентирует внимание на важности сохранения уровня физической подготовленности на протяжении

всей профессионально-трудовой деятельности, Т. С. Борисенко в основу профессиограммы педагога-хореографа заложила три вида деятельности – «художественно-образовательная, художественно-техническая и исполнительская», требующие сформированности определенных компетенций.

«Профессия педагога-хореографа базируется на целом комплексе знаний, умений, навыков, в контексте которых сформированность личных качеств, включающих направленность личности, педагогическое призвание, педагогическую культуру, а также способность владеть своим телом на уровне грамотной подачи и донесения материала до обучающихся <...>обладать способностью мобильного реагирования на стремительные изменения окружающей социально-культурной среды. Важную роль в эффективном руководстве образовательным процессом играет характер педагога, основанный на его темпераменте, который биологически обусловлен индивидуальным типом высшей нервной деятельности» – приоритетные черты профессиограммы, по мнению О. Б. Буксиковой. Ч. Хуан обращает внимание на то, что «хореографическое искусство – это интенсивно развивающийся культурный процесс, в котором происходит постоянное переосмысление ценностей и наполнение их новыми «современными» смыслами. Поэтому бакалаврам, обучающимся по направлению подготовки «Хореографическое искусство» важно быть готовыми к таким динамичным и прогрессивным тенденция. Поэтому студента следует готовить не только к узконаправленной педагогической работе в будущем, но и к работе в смежных видах деятельности».

Действительно, система подготовки в вузе студента-хореографа должна быть гибкой, динамичной и постоянно видоизменяемой под потребности работодателей, учета потребностей детей и подростков, с которыми в будущем может работать студент. Поэтому постоянная актуализация профессиограммы специалистов в области хореографического искусства неоспорима.

Практический акцент доказательности обновления данных профессиограммы, а, следовательно, актуальности затрагиваемого нами вопроса, был подтвержден в ходе опроса студентов выпускного курса учебных заведений г. Омска (ОмГУ им. Ф. М. Достоевского, Омский колледж культуры и искусств и Омский музыкально-педагогический колледж, общее число выборки – 38 человек). Всем респондентам было предложено ответить на вопрос: «Знаете ли Вы весь спектр своих трудовых функций и профессионально-личностные качества, необходимые для их выполнения по специализации (или профилю) своего обучения?». Большая часть респондентов, а именно 84%, ответила «да», при этом выделила главной трудовой функцией – педагогическую; 14% – ответили «нет», так как предполагают сменить профессиональную направленность и 2% – «испытывают затруднения в ответе». Это объясняется тем, что студент не владеет изменениями в области трудовых функций в предполагаемой его будущей профессии, которые продиктованы постоянными трендами рынка труда.

Второй группой участвующих в опросе выступили руководители хореографических коллективов и педагоги хореографических отделений детских школ искусств г. Омска (общее число выборки – 34 человека). Вопрос «Полезны ли Вам будут современные сведения о профессиограмме специалистов в области хореографического искусства?» получил однозначный ответ «да».

Таким образом, можно сказать, составление профессиограммы с учетом изменений, вызванных временем, актуально по позициям:

- образовательной: для студентов – обновление востребованных сведений о получаемой профессии; для преподавателей – выстраивания педагогической траектории в освоении учебной дисциплины с учетом времени;
- профориентационной: для абитуриентов наглядно предоставляются в перспективе возможности будущей профессии;
- квалификационной: для работодателя описано четкое соотношение трудовых функций и профессионально-личностных качеств, необходимых для занимаемой должности.

Проведя предварительное теоретическое изучение вопроса, а также изучив практическую значимость исследования в подтверждение необходимости рассмотрения, нами предполагается разработать профессиограмму специалиста в области хореографического искусства, включающую два основных блока: блок *трудограмма* и блок *психограмма*.

Блок *трудограмма* выделяет основные профессиональные направления деятельности и детальное описание функций, которые может выполнять студент-хореограф после завершения обучения в вузе.

Блок *психограмма* – это развернутое описание профессионально-личностных качеств, необходимых для выполнения определенного направления деятельности в профессиональной хореографической сфере.

Сравнительный анализ двух блоков (*трудограммы* и *психограммы*) выявил следующие показатели взаимосвязи и представляет собой обновленную структуру профессиограммы:

- педагогическая функция (проведение обучающих уроков по различным направлениям хореографического искусства) предполагает сформированность определенных профессионально-личностных качеств, необходимых в профессии, таких как педагогический такт, целеустремленность, стрессоустойчивость, уравновешенность, способность не теряться в экстремальных ситуациях, справедливость, современность (соответствие развитию поколений и обновлению методик преподавания), толерантность, хорошая физическая подготовленность, пунктуальность;
- балетмейстерско-постановочная функция (создание хореографических номеров для различных возрастных групп) предполагает владение всесторонней эрудицией в областях истории, философии, смежных

областях искусства; предусмотрительность; внимание к деталям; аналитичность мышления; развитый объем внимания; хорошая физическая подготовленность; владение инновациями в хореографии; креативность;

- управленческо-организаторская функция (менеджмент и маркетинг хореографического коллектива) предполагает владение грамотной профессиональной речью, активностью, умением грамотно и эффективно распределять время, умением прогнозировать результат, способностью быть лидером; подразумевает умение управлять собой, умение четко и кратко формулировать информацию, навыки брендинга, хорошо развитые мнемические способности (свойства памяти);
- репетиторская функция (проведение репетиций по отработке техники исполнительского мастерства участников хореографического коллектива) предполагает владение педагогическим тактом, целеустремленностью, стрессоустойчивостью, уравновешенностью, способностью не теряться в экстремальных ситуациях, толерантностью, хорошей физической подготовленностью, пунктуальностью, знанием профессиональных методик, психолого-педагогической зрелостью и наблюдательностью, организаторскими способностями;
- исполнительская функция (артист балета) предполагает наличие целеустремленности, стрессоустойчивости, уравновешенности, способности не теряться в экстремальных ситуациях, понимание современности (владение современными техниками танца), наличие хорошей физической подготовленности, пунктуальности, артистичности, музыкальности.

Рассмотрим итоги исследования с двух сторон – теоретической и практической, которые, в свою очередь, коррелируют друг с другом; теоретические сведения служат основой для решения практических задач, служат основой в будущем профессиональном ориентировании как для абитуриента, так и для студента-выпускника, выступают мониторингом оценки готовности и соответствия профессии.

Изложенный теоретический материал в профессиограмме интересен и востребован как для самого студента, так и для работодателя. Для студента – это ориентир для формирования профессионально-личностных качеств во время учебы, проистекающих из конкретных трудовых функций, а для работодателя – это своего рода «модель специалиста» с описанием специфики профессионального труда и списка норм и требований, предъявляемых к человеку, то есть это характеристика требований к определенной должности, на которую претендует выпускник вуза.

В представленной профессиограмме сосредоточены обновленные сведения с позиций изменений на рынке труда. Если ранее хореограф ассоциировался только с педагогической направленностью в своей деятельности, то сегодня – это организатор и управленец, способный совмещать

несколько трудовых направлений в одном лице, это человек, способный создавать хореографические композиции для разных возрастных групп и руководить хореографическим коллективом, руководитель, который может заниматься кадровой, финансовой, концертно-организационной программой одновременно. В связи с этим в обновленной профессиограмме появилось организационно-управленческое направление деятельности, ранее не входящее в описание профессии специалиста в области хореографического искусства и требующее, требующее изучения комплекса дисциплин для формирования требуемых компетенций у студента.

Итак, блок трудограммы включает основные направления и описание функций: педагогическая, балетмейстерско-постановочная, управленческо-организационная, репетиторская и исполнительская. Все функции обладают рядом схожих профессионально-личностных качеств, таких как педагогический такт и грамотная речь, знание методики различных танцевальных направлений, стрессоустойчивость, хорошая физическая подготовленность и ряд других. Заметим, что имеются качества, без владения которыми невозможно выполнять определенные должностные обязанности. Так, не обладая умением прогнозировать результат, быть лидером, уметь управлять собой, формулировать четко и кратко информацию, владеть навыками брендинга, исполнять управленческо-организаторские функции в области хореографического искусства просто невозможно. Успеха в продвижении и развитии, например, хореографического коллектива не будет.

Совершенствование образовательной позиции, которая выражается в постоянном обновлении образовательных программ вуза, невозможно без обновления данных профессиограммы. Эти два компонента напрямую коррелируются, что характеризуется обновлением учебных дисциплин в программах подготовки современного студента в зависимости от трендов и потребностей рынка труда региона и страны в целом. Сегодня, наряду с базовыми профилирующими дисциплинами по различным видам и техникам хореографического искусства, возникает необходимость введения новых, направленных на формирование компетенций студента для реализации управленческо-организаторских трудовых функций, педагогическим и исполнительским. Выпускник должен владеть инновациями как в педагогике хореографии, так в исполнительских техниках, чтобы быть востребованным в профессии, быть конкурентоспособным в большом объеме развивающейся индустрии хореографического искусства.

Попробуем провести аналитику образовательной программы направления подготовки «Хореографическое искусство», реализуемую на базе ОмГУ в соответствии с компонентами трудограммы, изложенными в обновленной профессиограмме специалиста в области хореографического искусства и востребованными компетенциями конкурентоспособного специалиста на рынке труда:

- педагогическая функция формируется на блоке дисциплин, таких как Инноватика хореографического образования; Учебная практика: практика по получению первичных профессиональных умений и навыков; Производственная практика: педагогическая практика, Танец и методика преподавания: классический танец, народно-сценический танец, джазовый танец, современный танец, историко-бытовой танец; Партнеринг;
- балетмейстерско-постановочная функция – Мастерство хореографа; Анализ танцевально-музыкальных форм; Основы хореографической драматургии; Режиссура и актерское мастерство в хореографии; Производственная практика: творческая практика, Танец и методика преподавания: классический танец, народно-сценический танец, джазовый танец, современный танец, историко-бытовой танец; Партнеринг;
- управленческо-организаторская функция – Инноватика хореографического образования; Основы проектной деятельности в культуре; Проектная практика; Командная проектная работа;
- репетиторская функция – Мастерство хореографа; Основы репетиторской работы; Производственная практика: педагогическая практика;
- исполнительская функция – Профессионально-прикладная физическая культура: хореографический тренаж; Производственная практика: творческая практика, Танец и методика преподавания: классический танец, народно-сценический танец, джазовый танец, современный танец, историко-бытовой танец; Партнеринг.

Как мы видим, представленное соотношение компонентов трудограммы обновленной профессиограммы специалиста в области хореографического искусства полностью отражает специфику учебного процесса студента-хореографа в вузе с целью формирования у него общепрофессиональных, универсальных и профессиональных компетенций.

Все компоненты трудограммы, а именно, педагогический, балетмейстерско-постановочный, репетиторский, исполнительский и управленческо-организаторский, вырабатывают блок профессиональных и общегуманитарных дисциплин, позволяющий студентам-хореографам получить базовые знания в методике различных танцевальных техник, в истории России и мировых культур, педагогике художественного творчества и многое другое.

Следует обратить внимание на то, что каждый компонент трудограммы развивается еще из определенного набора дисциплин в взаимосвязи с практикой. Это позволяет поддерживать актуализацию образовательной программы и связь с работодателями региона, делает возможным студенту-хореографу теоретическую базу знаний применять сразу в практической деятельности, проходя определенный вид практики на протяжении всего периода обучения.

Разберем поэтапно каждый компонент трудограммы.

**1) Педагогический компонент.** Один из важнейших компонентов, потому что исполнительская деятельность занимает непродолжительный этап трудовой карьеры выпускника по хореографии различного уровня подготовки в связи с высокими физическими требованиями и специалист в области хореографического искусства для продолжения трудовой деятельности может выбрать именно педагогический профиль. Учебный план по направлению «Хореографическое искусство» ОмГУ как раз формирует блок компетенций, необходимых для успешности в педагогической деятельности: студент-хореограф получает комплекс знаний по танцевальным техникам (от классического танца до партнеринга) и исследует инновационные процессы в хореографической педагогике, связанные как с появлением особенностей в техниках танца, так и со спецификой преподавания современным детям, которые сегодня отличаются от предшествующих поколений. Практические навыки этого компонента студент-хореограф осуществляет на нескольких видах производственных практик: получение первичных профессиональных умений и навыков, а также на педагогической практике. Получение отзывов и характеристик от партнеров, от специалистов-работодателей в области хореографического искусства позволяет выстраивать траекторию обновления базовых профессионально-хореографических дисциплин в зависимости от потребностей предприятий региона.

В частности, основными заказчиками выступают детские школы искусств и хореографические коллективы областных и городских дворцов творчества, в которых студенты-хореографы отрабатывают педагогический навык по различным направлениям хореографического искусства с разными возрастными группами.

**2) Балетмейстерско-постановочный компонент.** Умение и навык сочинительской деятельности является основным в работе педагога-хореографа, репетитора или балетмейстера-постановщика. Необходимо владеть методикой сочинения комбинаций разного уровня: от учебной комбинации для проведения урока до создания цельной хореографической композиции. Этот навык формирует важная дисциплина – «Мастерство хореографа», продолжительность которой составляет весь период обучения, на каждом из которых, предусмотрено выполнение разного уровня сложности постановочной работы. Показателем владения компетенциями является прохождение творческой практики с разработкой композиционного плана, описанием идейно-тематического анализа, драматургии и сценографии хореографической композиции. Студент-хореограф на период завершения обучения способен сочинить хореографический текст в соответствии с музыкальной драматургией и представить композицию на сценической площадке.

- 3) Управленческо-организаторский компонент.** Теоретические знания студент-хореограф получает в ходе освоения дисциплин «Практикум управления проектами» и «Основы проектной деятельности в культуре». Применение теории на практике осуществляется через такие виды деятельности, как «Проектная практика» и «Командная проектная работа», реализация которых начинается уже со 2 курса. Этот вид деятельности учит студентов добиваться успеха в команде, учит разделять объем работы, делегировать различные формы деятельности в зависимости от интереса личности и профессионально-личностных его качеств. Но итогом работы выступает единый творческий продукт, где каждый участник команды отвечал и выполнял свои функции. В этой работе студент уже может первостепенно определиться, какая «роль» ему более подходит, а главное, в какой он может себя проявить как профессионал. Эта работа позволит на выходе из вуза студенту точно понять свою готовность к тому или иному виду трудовой деятельности, предусмотренной в профессиограмме.
- 4) Репетиторский компонент.** Получая в будущем специальность в области хореографического искусства, не каждый студент проявляет умения и навыки именно в балетмейстерской работе по созданию танцевальных композиций разного уровня сложности, но при этом реализует свой профессиональный потенциал в работе репетитора, то есть в деятельности, связанной с проработкой поставленного конкретного хореографического текста с исполнителями. Этот компонент трудового графика формируется и на учебных дисциплинах, и на практике во время учебной деятельности.
- 5) Исполнительский компонент.** Обладая хорошим уровнем профессионально-физической подготовленности, студент-хореограф после обучения в вузе может выбрать стартовой позицией своей трудовой деятельности исполнительский вид работы. Готовность к этому компоненту образовательная программа ОмГУ полностью обеспечивает за счет большого объема профильных дисциплин по различным танцевальным техникам, поэтому у студента есть возможность реализоваться в коллективах и балетных труппах различного жанра – от классического балета до современных направлений хореографии. Потребность региона в подготовке таких кадров достаточно высока, так как деятельность осуществляют достаточно много театров, в штатном расписании которых имеются вакансии артистов балета, а также несколько муниципальных ансамблей танца и омская филармония, где артистами балета омского русского народного хора работают выпускники разных лет, получившие хореографический профиль обучения в ОмГУ.

Таким образом, программа подготовки «Хореографическое искусство» в ОмГУ имеет комплексный подход к формированию учебных дисциплин,

отражающих как реформы в высшем образовании, например, введение фундаментального ядра по специальности обучения, так и наполнение универсальной направленности профильных дисциплин по хореографии, осуществляющих подготовку специалиста конкурентного и востребованного в сегменте профессионального труда.

Практический аспект исследования является значимым в профориентационных и квалификационных позициях, так как полное описание профессии, формулирует требования к решению практических задач в профессиональной деятельности специалиста в области хореографического искусства.

Подводя итог, отметим, что в данном исследовании аргументированно представлено соотношение трудовых функций и личностно-профессиональных качеств. Эти данные и проведенный анализ способны помочь выпускнику вуза, осваивающему образовательную программу по направлению подготовки «Хореографическое искусство» или «Народная художественная культура: Руководство хореографическим любительским коллективом», в определении направленности его трудовой деятельности с целью более успешного старта в профессии.

## Список литературы

1. *Балымов И. Л.* Теоретическая модель коммуникативной профессиограммы социального работника // Сетевой журнал. 2017. № 2. С. 34–40.
2. *Богданов Г. Ф.* О профессиональной компетентности специалистов в области хореографического искусства // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2016. № 2 (21). С. 40–43.
3. *Борисенко Т. С.* Профессиограмма в профессионально-педагогической подготовке руководителя хореографического любительского коллектива // Педагогическое образование в России. 2020. № 1. С. 65–73.
4. *Буксикова О. Б.* Личностно-профессиональные качества педагога-хореографа как фактор успешной творческой деятельности // Опыт, проблемы и пути повышения качества подготовки специалистов в сфере культуры и искусства: Материалы XXI Всероссийской научно-практической конференции (25–26 марта 2024 года, Улан-Удэ): сборник научных трудов. Улан-Удэ: Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2024. С. 125–127.
5. *Бухвостова Л. В.* Балетмейстер и коллектив. Орел: Орловский ГИИиК, 2011. 248 с.
6. *Гутковская С. В.* Профессиональная подготовка специалиста-хореографа в вузе: концептуальный подход // Новая педагогическая мысль. 2012. № 2. С. 218–220.
7. *Излева Л. Д.* Методика педагогического руководства любительским хореографическим коллективом: учебное пособие. Челябинск: Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2013. 60 с.

8. *Лебедев Б. Л.* Социальная работа в России: теория, история, общественная практика. Москва: Союз, 2017. 346 с.
9. *Сабанцева Т. В.* Профессиограмма специалистов в области хореографического искусства // Хореографическое искусство и образование: традиции, проблемы и перспективы развития: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (21 мая 2010 года, Омск): сборник научных трудов. Омск: Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 2012. С. 40–43.
10. *Уральская В. И.* Рождение танца. Москва: Советская Россия, 1982. 144 с.
11. *Хуан Ч.* Развитие профессиональных навыков, личностных качеств и педагогической культуры хореографа в процессе профессиональной деятельности // Актуальные проблемы науки и образования в условиях современных вызовов: Материалы XVII Международной научно-практической конференции (27 декабря 2022 года, Москва): сборник научных трудов. Москва: Печатный цех, 2022. С. 113–117.
12. *Шеховцова Е. А.* Профессиограмма как инструмент формирования важных качеств студентов-педагогов // Ученые записки Санкт-Петербургского университета технологий управления и экономики. 2021. № 1 (73). С. 14–19.

# ФОРМИРОВАНИЕ ЭТНОКУЛЬТУРНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ БУДУЩИХ ХОРЕОГРАФОВ ПУТЕМ ПРИБЛИЖЕНИЯ К КАЗАХСКОМУ ТАНЦЕВАЛЬНОМУ НАСЛЕДИЮ

УДК 372.878(574)

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-121-136>

## **Толкын Магзумовна АМРЕЕВА,**

старший преподаватель ОП режиссура,  
хореографии и культурно-досуговой работы,  
Западно-Казахстанский университет  
имени Махамбета Утемисова,  
Уральск, Республика Казахстан;  
аспирант кафедры педагогики и психологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: tolkin-80@mail.ru

*Аннотация.* В статье на примере анализа авторских концепций развития хореографической подготовки и систем классификации танцевального наследия (О. В. Всеволодская-Голушкевич, У. Д. Джанибеков, А. К. Кульбекова) рассматриваются проблемы и перспективы формирования этнокультурных компетенций у студентов в процессе освоения ими учебных дисциплин цикла казахских народных танцев. Внимание фокусируется на противоречиях и проблемах этнокультурного подхода к освоению образовательных программ, взаимосвязи содержательных и технологических компонентов методик обучения, к обоснованию ключевых причин систематизации народных казахских танцев.

*Ключевые слова:* казахский танец, этнокультурные компетенции, типологии народного танца, танцевальное наследие, содержательная компонента, авторские концепции, программы обучения.

*Для цитирования:* Амреева Т. М. Формирование этнокультурных компетенций будущих хореографов путем приобщения к казахскому танцевальному наследию // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 121–136. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-121-136>

## **FORMATION OF ETHNOCULTURAL COMPETENCIES OF FUTURE CHOREOGRAPHERS THROUGH FAMILIARIZATION WITH THE KAZAKH DANCE HERITAGE**

**Tolkyn M. Amreeva,**

Senior Lecturer at the Department of Choreography

and Cultural and Leisure Activities, West Kazakhstan University named after Makhambet Utemisov; Uralsk, Republic of Kazakhstan; Postgraduate Student at the Department of Pedagogy and Psychology, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: tolkin-80@mail.ru

*Abstract.* Using the example of the analysis of the author's concepts of the development of choreographic training and dance heritage classification systems (O. V. Vsevolodskaya-Golushkevich, U. D. Dzhanibekov, A. K. Kulbekova), the article examines the problems and prospects of the formation of ethno-cultural competencies among students in the process of mastering the academic disciplines of the cycle of Kazakh folk dances. Attention is focused on the contradictions and problems of the ethno-cultural approach to the development of educational programs, the interrelation of the substantive and technological components of teaching methods, the substantiation of the key reasons for the systematization of Kazakh folk dances.

*Keywords:* Kazakh dance, ethnocultural competencies, typologies of folk dance, dance heritage, content component, author's concepts, training programs.

*For citation:* Amreeva T. M. Formation of Ethnocultural Competencies of Future Choreographers through Familiarization with the Kazakh Dance Heritage. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 121–136. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-121-136>

## **Введение: актуализация вопросов типологии казахских народных танцев**

Казахский народный танец – важная часть ценнейшего этнокультурного достояния Республики Казахстан. В этом контексте он требует комплексной оценки состояния, систематизации и углубленного научного осмысления в целях сохранения, обеспечения перспективного развития и использования в образовательном процессе университетов.

С точки зрения совершенствования подготовки специалистов хореографии все более четко проявляется потребность в изучении этнокультурной составляющей казахских народных танцев. В этой связи исследование теоретических основ и существующего опыта внедрения этнокультурного подхода в систему подготовки бакалавров хореографии выявило ряд проблем. Они порождены противоречиями между богатым этнокультурным наследием многонационального и мульти-конфессионального казахстанского общества и недостаточной степенью его реализации в системе профессионального высшего образования. В частности – дисбалансом между ростом потребности населения в возрождении уникальных танцевальных традиций и ограниченным вниманием к этому запросу в основных учебных программах высшего хореографического образования, когда в вузах отсутствуют разработанные научно-теоретические основы процесса формирова-

ния соответствующих этнокультурных компетенций у будущих бакалавров хореографии.

Различные авторские подходы к созданию типологии казахских народных танцев сходятся во мнении и подчеркивают важность и приоритет содержательного аспекта танцев (этнокультурного, смыслового). Однако практика обучения, как правило, сосредоточена на исполнительской технике, что создает противоречие между теорией и практикой. Кроме того, расхождения во взглядах на истоки определенных народных танцев, размытость границ между разными танцевальными жанрами и отсутствие согласованной типологии усложняют их систематизацию.

На данный момент задача создания унифицированной, признанной всеми и подкрепленной научными данными классификации казахских народных танцев вряд ли может найти свое решение. Чтобы эта инициатива была реализована, необходимо придать типологиям народных казахских танцев – кроме структурного – еще и содержательный статус, создав для этого надежную исследовательскую основу. Действующие схемы классификации зачастую оказываются несопоставимыми, поскольку опираются на различные социальные, ритуальные или тематические принципы.

Таким образом, классификация народных казахских танцев важна как для сохранения всей полноты этнического танцевального наследия, так и для подготовки нового поколения хореографов, обладающего способностью анализировать этнокультурный контекст и технические особенности народного танцевального искусства, создавать его художественные интерпретации, сохраняя этническую самобытность казахской хореографической культуры.

### **Систематизация казахских танцев: ключевые причины**

Проведение исследований и разработка методических рекомендаций по проблеме классификации народных казахских танцев обусловлена рядом факторов, среди которых ключевыми мы считаем следующие.

1. *Сохранение культурного наследия.* В этом контексте систематизация данных о народных казахских танцах позволяет зафиксировать существующие образцы, выявить их общие черты, специфические характеристики, а также реконструировать исторический контекст возникновения и эволюции каждого из них. Данный процесс критически важен для предотвращения утраты уникальных элементов традиционной аутентичной культуры.
2. *Научное исследование и интерпретация.* Изучение многообразия казахских народных танцев с использованием этнокультурного подхода способствует выявлению различных научных подходов к оценке состояния и динамики развития народного искусства, определению

наиболее репрезентативных образцов и углубленному осмыслению роли танца в социокультурном пространстве и его значения для идентичности народа. Систематизированная база данных создает условия для проведения детального сравнительного анализа, выявления закономерностей в развитии танцевальных традиций и для установления взаимосвязей с другими формами художественного творчества, включая музыкальное искусство, устное народное творчество и декоративно-прикладное искусство.

3. *Педагогическая значимость классификаций* состоит в разработке типологии казахских танцев, которая станет действенной основой для формирования структурированных учебных программ по казахскому народному танцу и оптимизации методик подготовки специалистов в области хореографии. Это обеспечивает перспективу развития, передачу знаний о традиционных танцах будущим поколениям с максимальной степенью аутентичности и полноты и поддерживает тем самым преемственность культурных обычаев и ценностей.
4. *Содействие инновационному развитию казахской хореографии*. Систематизированные данные о традиционных танцах служат основой для создания новых хореографических произведений, сочетающих аутентичные элементы национальной идентичности с актуальными тенденциями современного искусства. Знание исторических корней позволяет осуществлять творческую интерпретацию наследия при сохранении его этнической специфики.
5. *Повышение международной конкурентоспособности казахской культуры*. Разработка классификации казахских народных танцев, основанной на научных принципах, способствует эффективному отбору и презентации образцов национального культурного достояния за рубежом, что подчеркивает богатство и многообразие культурного ландшафта Республики Казахстан.

## **Авторские подходы и концепции**

Говорить о существовании единой общепризнанной и исчерпывающей классификации казахских народных танцев в данный период времени не приходится. Однако есть работы ученых, внесших значительный вклад в изучение и систематизацию казахского народного танца. Анализ исследований и научных источников информации о проблеме классификации казахских народных танцев выявляет целый ряд заслуживающих внимания авторских подходов, оказавших значительное влияние на поиски потенциально общепризнанной и обоснованной системы классификации. Стремление к разработке такой системы обусловлено необходимостью адекватного отражения многогранности традиционного танцевального наследия.

**Смысловая концепция О. В. Всеволодской-Голушкевич.** Огромный вклад в изучение казахского народного танца, предложив оригинальную систему его классификации, внесла Ольга Всеволодовна Всеволодская-Голушкевич (1917–1993). Её подход отличался от распространённых тогда европейских методик, которые основывались преимущественно на формальных признаках (например, количество участников, музыкальный размер). Она акцентировала внимание на смысловой составляющей танца, его связи с обрядами, традициями и мировоззрением народа [3]. Её классификация казахских народных танцев, как результат умелого сочетания научного системного подхода и обобщения опыта реальной хореографической практики, до настоящего времени считается одной из самых авторитетных и подробных и широко применяется в учебном процессе по циклу дисциплин народного казахского танца. Общая структура классификации представлена тремя основными группами казахских народных танцев: танцы-игры, бытовые и эпические (героические) [2].

1. Танцы-игры (обрядовые, свадебные, развлекательные и другие) характеризуются легкостью, игривостью, часто связаны с обрядами ухаживания, играми между юношами и девушками. Акцент на имитации движений животных или действий человека в каких-либо ситуациях. Примером может служить танец «Кыз куу» (преследование девушки) – один из самых известных танцев – имитация погони: демонстрирует ловкость и смекалку юноши в попытках «поймать» девушку. Различные вариации могут быть связаны с приветствием гостей, поздравлениями молодоженов. А также – игровые танцы без конкретного обряда. Примером могут служить «Ак сулек» (Белый хоровод) и «Кок сулек» (синий хоровод). «Ак сулек» – парный танец, передаёт чувства нежности, чистоты, любви к родной земле, уважение к предкам. Это танец, выражающий светлые эмоции и духовную связь с природой; исполняется медленно, круговыми движениями, при этом совершаются широкие, размашистые шаги и вращения. «Кок сулек» – схожий по характеру с «Ак сулек», но может иметь более динамичный характер движений: быстрые вращения, прыжки, более четкие шаги, включает элементы импровизации. Танец требует физической выносливости и координации. Участники одеваются в синие или темно-синие платья, символизирующие небо и воду – важные элементы казахской культуры, ассоциирующиеся с благородством и духовной силой.

2. Бытовые танцы повествуют о сценах и событиях из повседневной жизни, труда, быта степняков-кочевников, включая три подгруппы: танцы-имитации поведения животных; танцы, изображающие бытовые сцены; праздничные танцы.

К танцам, имитирующим поведение животных, что характерно для кочевой культуры казахов, относятся, например, «Кыран термеу» (качание орла) – имитация полета и грации орла, «Коси тереу» (качание журавля) –

имитация движений журавля во время брачных игр. А также – имитации повадок других животных, лошади, верблюда, змеи и так далее, например, «Камажай» (культ змеи), «Тепен-көк» (неукротимый скакун), «Қара жорға» (черный иноходец), «Бала қыран» (молодой сокол) и другие.

Танцы, связанные с работой по дому (приготовление еды, прядение шерсти, изготовление ковра и так далее): «Өрмек-би» (танец ткачей), «Киіз басу» (возделывание шерсти), «Ынгойтоқ» (зарисовки из жизни); танцы, изображающие сцены охоты: «Коян-беркут» (охота беркута на зайца) «Мерген» (меткий стрелок) «Құсбегі-дауылпаз» (приручение ловчей птицы); танцы, отражающие труд скотовода.

3. Эпические (героические) танцы – наиболее сложные по содержанию и мастерству исполнения – повествуют о подвигах батыров, исторических событиях, отражают представления народа о мире. Часто сопровождаются пением «айтыса» (импровизированного поэтического состязания акынов) и музыкальным сопровождением. Танцы-повествования рассказывают о подвигах богатырей, их силе и отваге. Примером служат танцы, повествующие о конкретных батырах – например, таких как Керей, Карасай. Или, например, танец «Ак булак» (белый источник), посвященный герою, который добыл воду для людей.

Танцы, изображающие исторические события, важные моменты истории казахского народа, образуют новое направление казахской танцевальной культуры, поскольку традиционные казахские танцы рассказывают о повседневной жизни, трудовых процессах и элементах природы, а не о конкретных исторических эпизодах. Подобные сюжеты стали воплощаться с появлением современного казахского народно-сценического танца, который развивался под влиянием балетмейстеров новой формации, таких как Даурен Абилов [1]. Стали появляться танцы, повествующие о важных моментах истории, хоть и не всегда напрямую изображающие конкретные события, а скорее передающие дух и эмоции прошлых времен. Тем не менее, этот важный элемент соответствует данной классификации. Достаточно назвать известные масштабные постановки Д. Абилова, такие как «Қазақ хандығы» (Казахское Ханство), «Алтын дауры» (Золотой век), в которых видны элементы различных казахских народных танцев, адаптированные для создания единого художественного образа.

Классификация О. В. Всеволодской-Голушкевич не является абсолютно жесткой. Многие танцы могут сочетать элементы из разных категорий, их трудно однозначно отнести к одной из классических категорий. Более того, современные казахские танцы развиваются, появляются новые формы, которые могут иметь региональные отличия в исполнении и содержании танцев.

К числу ключевых характеристик классификации О. В. Всеволодской-Голушкевич следует отнести иерархическую структуру и учёт социального контекста танца. Ее система строится как пирамида, где на вершине нахо-

дятся наиболее фундаментальные типы танцев, а дальше располагаются более частные формы. Главным критерием является «социальная функция» танца. Она выделяла не столько технические приемы, сколько то, ради чего этот танец исполнялся. *Ритуальные танцы* связаны с обрядами инициации, похоронными церемониями, благополучием скота и так далее. Эти танцы считались священными и имели строгие правила исполнения. *Обрядовые танцы* имеют связь с определёнными событиями в жизни человека или общества (свадьбы, праздники урожая). В отличие от ритуальных, они менее строго регламентированы. *Игровые танцы* предназначены для развлечения и отдыха, часто связаны с играми и соревнованиями. *Танцы-имитации* изображают животных, явления природы, людей, занимающихся каким-либо делом. Это один из самых распространённых типов казахских танцев.

О. В. Всеволодская-Голушкевич учитывала также региональные особенности танцев, связывая их с конкретными племенами и территориями Казахстана. Она выявила существенные различия в танцевальных традициях северного, южного и восточного регионов страны.

Таким образом, в её классификации наличествует синтез признаков: классификация не опирается на один единственный критерий, а сочетает социальную функцию, географическое положение и некоторые формальные признаки (например, характер движений, музыкальное сопровождение). При этом акцент делается на «танце-повествовании»: особое внимание уделялось танцам, которые рассказывали истории или передавали определённые знания, что позволяет рассматривать танец как форму устной народной традиции.

В чем новизна данной классификации? До неё большинство исследователей фокусировались на внешней форме танца – движениях, ритме, костюмах. Всеволодская-Голушкевич предложила, во-первых, системно подходить к выбору, структурированию знаний о танцевальном наследии, выявлению общих закономерностей и изучению различий между танцами в разные периоды времени и у разных этнических сообществ. Во-вторых, стала рассматривать танец в его этнокультурном контексте, как часть системы верований и обычаев народа. Её классификация позволила глубже понять смысл казахского танца и его роль в жизни общества. Несмотря на огромный вклад, система Голушкевич также подвергалась критике за некоторую схематичность и сложность применения. Тем не менее, её работа оказала огромное влияние на дальнейшее изучение казахского народного танца и стала основой для многих последующих исследований. Она заложила фундамент для понимания танца как сложного социокультурного явления.

***Теория интегральной организации традиционного танца У. Д. Джанибекова.*** В изданной в 1990 году монографии известного государственного и общественного деятеля, этнографа и историка, исследователя казахской культуры У. Д. Джанибекова (1931–1998) «По следам легенды о золотой

домбре» содержится обширная историко-этническая и этнокультурная характеристика танцевального наследия казахов и обоснование классификации, состоящей из четырех основных групп казахских народных танцев, систематизированных по признакам сюжетной направленности, характера и манеры исполнения. В этом контексте автор выделяет:

- ритуально-обрядовые – «Баксы ойыны», «Айкосак» (пляски баксы), «Жезтырнак» (пляска ведьмы), «Буынби» (танец суставов), «Жар-жар» (пляска с одноименной ритуальной песней), «Коштасу» (прощание невесты с подругами), «Айда, былпым» (танец молодухи), «Келиншек» (танец молодухи с парнем), «Шалкыма» (танец на каблуках);
- воинственно-охотничьи – «Сайыс» (поединок), «Акат» (танец по мотивам древней мужской пластики), «Клышпан-би» (танец с саблей), «Мерген» (танец с луком), «Коян-буркут» (заяц и беркут), «Кусбеги – дауылпаз» (танец с ловчей птицей и дауылпазом);
- бытовые подражательные – «Ормек-би» (танец ткачей), «Ортеке» (танец козла-прыгуна), «Каражорга» (бег иноходца), «Тепенкок» (бег скакуна);
- массовые – «Алка-котан» (дословно – бок о бок), «Алтынай», «Кербез-би», «Ыргакты» («Казкатар»; «Балбраун», «Утыс-би», «Кокпар», «Косалка», «Шашу» и др.) [4, с. 258]

Данная классификация отличается интегрированным, комплексным подходом, учитывающим не только формальные признаки (музыкальное сопровождение, движения), но и социальный контекст, функциональную роль танца, его происхождение и символический смысл. Джанибеков рассматривал танцы как отражение истории, быта и культуры казахского народа. Он подчеркивал связь танца с определенным регионом, племенем или социальной группой.

Функциональность классификации, выраженная в ее разделении на ритуально-обрядовые, подражательные бытовые и массовые танцы, позволяет выстроить программу обучения, охватывая весь путь эволюции и развития казахской этнической танцевальной культуры. Такой подход по-своему универсален, он помогает будущему хореографу не только получить новое знание, но и осознать роль танца в жизни казахов, рассматривать его исторически – от периода архаичной танцевальной пластики, истоков и предпосылок зарождения до многообразия форм современного казахского танцевального творчества.

В отличие от позиций других авторов классификаций, У. Джанибеков не отдает предпочтения ни сюжетно-тематической линии танца, ни поискам раз и навсегда выработанной системе жестов и движений; эта классификация опирается не только на структуру танца или музыкальное сопровождение, но также и на смысловое содержание танца, отражаемое в движении. Джанибеков подчеркивает, что границы между этими категориями могут быть размытыми и один и тот же танец может сочетать элементы разных

типов. Для его подхода характерно стремление к сбалансированности содержательных и технологических составляющих казахского танца, оценке их как взаимосвязанных и равноправных факторов развития народной танцевальной культуры. Он дополняет состав сгруппированных танцев новыми источниками их содержания: в частности, это лирико-эпические поэмы «КызЖибек», «Козы-Корпеш – БаянСулу», «Айман – Шолпан», предвосхищающие появление отдельной группы в последующих моделях-классификациях – группы эпических танцев.

Говоря о необходимости изучения фольклора, памятников материальной культуры, письменных источников, он замечает: «Хотя многие канонические формы древних плясок не дошли до нас, в памяти народной остались их сюжетная тематика, традиционные увлечения многих поколений, идеалы танцевальной пластики, ибо этот вид искусства у казахов никогда не ограничивался определенной, раз и навсегда выработанной системой жестов, движений и “механикой” танца». В то же время, подчеркивает Джанибеков, «нельзя не учитывать и то обстоятельство, что народные танцы сегодня становятся уделом лишь профессионалов, когда массы практически не танцуют по-казахски, <...> как это ни парадоксально, только отдельные знатоки танцевального фольклора могут назвать и показать такие характерные движения и жесты казахского танца, составляющие его основу, как «Сак журис» (осторожный ход), «Сыпайы журис» (изящный ход), «Камтыма» (пластика рук), «Шынжара» (бегущие волны), «Окше алмасу» (ход с поворотом), «Молдас» (приседание), «Айналмалы -ауыспалы» (переменный ход с вращением), «Ок-ш елеу» (ход с каблука), «Суйретпе» (скольжение), «Сырма» (поземка), «Дулей» (вьюжные закручивания), «Зарылдауык» (вихрь), «Буркасын» (полет метели), «Орама» (наматывание), «Ширатпа» (сучение), «Буранбел» (гибкость талии) и др.» [4, с. 258–270].

Классификация Узбекали Джанибекова предлагает интересную перспективу изучения казахского танцевального искусства, акцентируя внимание на его глубокой связи с фольклором и культурными традициями народа. Она позволяет лучше понять роль танца как средства передачи знаний, ценностей и эмоций. Особое значение автор придает влиянию устного народного творчества, усиливая повествовательную основу народных танцев, где можно обнаружить – «наряду с чисто волшебными повествованиями космогонические, генеалогические, топонимические сказания, предания, легенды» – разнообразие тематики казахской сказки, «особенно волшебной, представляющей во многом синкретическую форму» [4, с. 279]

Важно понимать, что классификация У. Джанибекова – это одна из первых попыток систематизации огромного массива информации о казахских танцах. Поэтому она стала основой для дальнейших исследований. Ее системообразующими признаками явились две основных компоненты: с одной стороны, содержание и функции народных танцев, а с другой – структура

движений, ритмы и музыкальное сопровождение. Этот подход заложил основу для дальнейшего развития хореографических исследований в Казахстане.

**Содержательная типология А. К. Кульбековой.** В 90-е – начале 2000-х в Казахстане активно развивались научные исследования с целью выявления потенциала и обоснований подходов к восстановлению и сохранению этнокультурного наследия. Это выразилось как в теоретических и методических изысканиях в области этнокультуры, так и в вопросах формирования этнокультурной подготовки в системе высшего хореографического образования. Однако вопросы содержательной компоненты народных казахских танцев рассматривались вне поля этнокультурного подхода: в программах обучения приоритеты были отданы освоению традиционной техники и отработке исполнительских навыков будущих хореографов.

В этих условиях, анализируя перспективы обучения казахским народным танцам с учетом современных тенденций развития хореографии, А. К. Кульбекова своей публикацией «Содержательные аспекты казахского народного танца» (2008) впервые привлекла внимание научного сообщества и экспертов к смысловой, содержательной стороне казахских танцевальных традиций, предложив рассматривать ее изучение как качественно новый путь развития хореографического образования. Она подчеркнула необходимость обучения будущих хореографов не только технике, но и основам этнической культуры, утверждая, что именно «анализ содержания и тематики танцевальных сюжетов позволил определить видо-жанровую структуру казахского танца, это: трудовые или бытовые, зооморфные, сатирические, лирические, комические, сказочные, передаваемые народными умельцами различными выразительно-танцевальными средствами» [9, с. 256].

На основе анализа источников и научных открытий свою классификацию А. К. Кульбекова формулирует как видо-жанровую структуру, сделав упор на осмысление этнокультурной значимости танца. Поэтому основным критерием, формирующим идейно-художественную и тематическую принадлежность танца, она считает его содержательный признак, а «ключевым аспектом содержания казахского танца является его народность, определяющаяся глубиной традиций, образов, идей народа различных исторических эпох» [8, с. 68–69].

Жанровое деление в данной классификации проявляется как через анализ структуры и композиции тех или иных танцев, так и через описание различий смыслового содержания и хореографической пластики – например, ритуальных танцев от игровых, хороводов от плясовых. жанровых особенностей лирических, сказочных, шуточных и так далее танцев. Тем самым, видо-жанровая специфика позволяет автору разделить танцы в зависимости от изображаемых событий, явлений природы, характеров людей, чувств и эмоций на две основные категории. Первая из них включает группы танцев, которые, в свою очередь, отличаются друг от друга по направленности содержания, манерой исполнения, разнообразием выразительных движений,

жестов и танцевальной пластики: 1) ритуально-обрядовые; 2) воинственно-охотничьи; 3) бытовые-подражательные; 4) социально-сюжетные; 5) массовые и сольные; 6) плясовые (танцы на хореографическую лексику) [8, с. 61].

Классификация не является статичной. А. К. Кульбекова учитывала возможность локальных различий, например, регион происхождения и распространения того или иного танца; наличие/отсутствие характерных элементов, смешение различных типов танцев и появление новых форм. Так, массовые танцы могли быть игровыми («Кокпар» – козлодрание), или обрядовыми («Бақсы ойыны» – игры шаманов), а обрядовые действия переосмысливались и принимали форму плясовой игры; так возникли «Аю би» – медвежья пляска, «Қаз қатар» – гусиный ряд, «Қоян би» – пляска зайца.

Вторая категория типологической классификации – это танцы, основанные на сочетании структурно-композиционных и смысловых признаков:

- на структуре движения: с круговым построением («круг» нес в себе смысл неразрывной связи человека со вселенной), цепочным, линейным построением, с использованием элементов игры;
- танцы, различающиеся по количественному составу исполнителей (массовые, групповые, парные, одиночные);
- танцы, различающиеся по гендерному признаку (мужские, женские, смешанные).

Общий принцип классификации обоснован сложившимися за многие традиции народных умельцев-исполнителей и авторов передавать новым поколениям свои знания и умения в танцевальном искусстве. Каждая из этих групп внутри далее подразделяется по форме организации и характеру движений, музыкальному сопровождению, региональным особенностям.

Говоря об инновационном характере данной точки зрения, мы считаем ее не только своеобразным призывом сместить акцент с техники исполнения на понимание смысла и этнокультурной значимости танца, но и поворотным моментом в развитии подготовки хореографов народного казахского танца. В этом контексте примечательна социальная позиция А. К. Кульбековой в отношении приумножения образцов казахской этнической культуры. Она подчеркивает, что «только глубокое изучение древней культуры казахов, заложенной в памяти народа, развивающейся с другими формами общественного сознания, позволит сохранить истинную народность танца и передать ее последующим поколениям», поможет избежать привычки «лицезреть танцы бессодержательного характера, основанные на пустой лексике, не имеющей под собой ни народных традиций, ни манеры, ни духовной культуры народа» [8, с. 101–102]. Эта задача остается актуальной и по сей день. Она не отменяет и не отрицает важности технической подготовки будущего хореографа, а подчеркивает необходимость содержательной характеристики танцевальных движений с учетом равнозначности и взаимозависимости всех элементов, составляющих комплекс казахского народного танца.

## **Методический контекст: объединяющие факторы к сведению начинающих хореографов**

Представленные материалы позволяют нам остановиться на некоторых моментах методического характера, которые, как мы предполагаем, будут способствовать пониманию изложенных авторских подходов и освоению содержания учебных программ из цикла казахских народных танцев.

Рассмотренные выше классификации демонстрируют вектор эволюционного развития знаний и представлений о казахском танцевальном наследии – как всей совокупности традиционных казахских танцев, так и в части отдельных самобытных образцов в рамках различных выделенных категорий и подгрупп.

Эта поступательная трансформация танцев отражена авторами классификаций, принадлежащими к разным поколениям исследователей. Но в динамике преемственности их взглядов мы видим достаточно полную картину развития народных танцев, начиная с их истоков, где запечатлены генетические корни народа, его мировоззрение и древние верования, и заканчивая современными типологиями, учитывающими многогранные связи – социокультурные аспекты, структуру, композицию, семантику, содержательные и технические особенности, и многие другие факторы.

В структуре танцевального наследия имеют место образцы материальной и духовной этнокультуры казахов. В том числе: элементы архаичной пластики, разнообразная лексика фольклорных композиций, видо-жанровое и тематическое разнообразие танцев, совокупность обрядовых, трудовых, охотничьих, игровых, подражательных и состязательных сюжетов, многообразие и глубокий смысл казахского орнамента, костюмов и атрибутики, особенности идейного содержания, глубина характеров изображаемых персонажей. Всё это принадлежит к разным культурно-историческим периодам, отражает понимание мира и эмоции разных поколений и в своей совокупности составляет содержательную компоненту учебной программы, которую предстоит освоить каждому студенту.

В контексте сказанного, казахский народный танец – это аутентичное выражение образа жизни, возникшее среди кочевых общин, населявших просторы Великой степи. Он сформировался из давних местных обычаев, поверий, рассказов и жизненных ситуаций, отражая важные моменты истории, окружающий мир, самобытность народа, его культуру и традиции, природу и повседневность через узнаваемые темы, сюжеты, спонтанные движения, одежду, реквизит и музыкальное сопровождение.

*Культурно-исторические особенности казахского танца* связаны с племенной структурой общества, кочевым образом жизни, природой, уникальностью обычаев и традиций, отражающих богатство этнического наследия казахского этноса. Развитие народного танца проходило через передачу

образцов из «рук в руки», из поколения в поколение, благодаря устойчивости танцевальной культуры к историко-культурному выживанию и конкуренции, а также – традициям преемственности и импровизации. Важнейшими историко-культурными факторами, повлиявшими на сохранение потенциала народной танцевальной культуры стали результаты научной и творческой деятельности основоположников казахского народного танцевального искусства, социально-экономические и демографические изменения XX века, приведшие к созданию системы профессиональной подготовки хореографов в Казахстане, а также – интеграция этнокультурного компонента в современную казахстанскую образовательную систему.

*Смысловая нагрузка* является важнейшим компонентом казахского народного танца и предполагает наделение танцевальных движений каждого конкретного танца характеристиками и содержанием соответствующего культурно-исторического периода посредством символизма, изобразительности, эмоционального и социального выражения, ритма и композиции. Смысловая нагрузка всегда имеет адресное предназначение, конкретна по времени, месту, характеру персонажей, событийному ряду и видео-жанровой принадлежности танца.

*Идейно-тематическая направленность традиционного казахского танца* выражается не только в эстетике танцевальных движений, но является отражением духовных и нравственных ценностей, мировоззрения и социальной роли как отдельного человека, так и этнической группы, сообщества. Можно выделить несколько ключевых аспектов тематики, свойственных этнокультуре казахов: почитание природы и животных, демонстрация силы, выносливости и воинских подвигов, отражение духа единства и готовности к борьбе за свободу, акцент на семейных ценностях, взаимопомощи и уважении к старшим, связь с духовностью (шаманские мотивы). Со временем некоторые элементы танцев могли приобретать новые значения или адаптироваться к новым условиям, что требует от хореографа глубокого понимания истории, культуры, традиций и верований народа, а также – учета конкретной специфики региона и контекста исполнения.

*Техническая и технологическая специфика.* Формирование этнокультурной компетенции при изучении казахского народного танцевального искусства представляет собой единство двух взаимосвязанных и взаимозависимых составляющих – смысловой (содержательной) и технологической. Технологическая сторона (танцевальная технология) представляет собой целенаправленную систему применяемых для художественно-образного решения танца форм, средств и приемов исполнения, состоящую из танцевальных движений и жестов, соответствующих костюмов, атрибутики, музыкального и светозвукового сопровождения танца. Понятие «танцевальная технология» иногда определяют как синоним понятия «техника исполнения». Это также комплексное понятие, но функционально более узкое. Оно заклю-

чает в себе артистизм исполнителя при передаче эмоций и образов через движения, мимику и взгляд; предполагает демонстрацию умений выразить специфику танцевальных движений и ритмов, где каждый жест и шаг имеет символическое значение; требует владения мастерством импровизации, имитации, подражания и другими способами выразительности.

## Выводы

1. Систематизированные подходы к созданию типологий различных народных танцев, применяемые О. В. Всеволодской-Голушкевич, У. Д. Джанибековым и А. К. Кульбековой, закрепили свои позиции в системе профессиональной подготовки будущих хореографов в вузах Казахстана, где они получили широкое применение, приобрели классический статус и стали фундаментом программ обучения мастерству народного и народно-сценического казахского танца. Кроме того, в учебном процессе эта структурная основа позволяет дифференцированно подойти к изучению аутентичной основы постановок и танцевального наследия выдающихся балетмейстеров – Ш. Жиенкуловой, Д. Абирова, З. Райбаева, Б. Аюханова, М. Тлеубаева.

2. Потенциал углубления хореографической подготовки, опираясь на предложенные классификации, мы видим в создании методики, направленной на формирование у начинающих хореографов этнокультурных компетенций. Это возможно при изучении ими образовательных программ бакалавриата таких профилирующих дисциплин, как «Наследие казахского танца» и «Теория и методика преподавания казахского танца». Важно, чтобы выпускник-хореограф обладал не только теоретическими знаниями истории и генезиса национальной казахской хореографии, но и пониманием эволюции традиционного мировоззрения кочевой культуры, включая устные предания, музыкальный фольклор, ментальную культуру этноса. Наряду и в соответствии с этим – владел практическими исполнительскими умениями и навыками в области казахского танцевального искусства. Хореографов, владеющих исключительно техникой исполнения, назвать достаточно компетентными для полноценного владения народным танцевальным наследием нельзя.

3. Применительно к вопросам формирования этнокультурных компетенций будущих хореографов представленные классификации дают основания для утверждения о том, что

- национальный казахский танец в Казахстане должен изучаться как в аспектах содержательности, так и в жанрово-видовой, гендерной, образной специфике, а также с учетом социально-культурных, духовно-ментальных ценностей и аутентичных форм казахов-степняков. Именно эти характеристики являются отличительными в сравнении с другими танцевальными этнокультурами мира.

- содержательная компонента танца отображается тематикой, сюжетной линией и/или их повествовательно-художественной интерпретацией, но ими не ограничивается, равно как и отдельные движения, несомненно, способные в умелом исполнении выразить этническую принадлежность к этнической природе казахского танца. Но в полной мере этнокультурная специфика танца раскрывается в сочетании смыслового содержания и системной последовательности самобытных движений и отражения с их помощью народных традиций, образа жизни, преданий старины и событий истории.
- Системообразующими признаками программ и методик обучения студентов искусству народных и народно-сценических казахских танцев должны стать две основные компоненты: с одной стороны, содержание и функции народных танцев, а с другой – структура движений, ритмы и музыкальное сопровождение. Иными словами – содержательная и технологическая составляющие в структуре казахского аутентичного танца и в процессе его сценических интерпретаций.
- Авторские подходы в образовательных программах к анализу происхождения, распространения и принадлежности тех или иных танцев внутри формируемых групп и категорий, а также – к характеристике особенностей каждого конкретного танца, осуществляются по признаку этнокультурной идентификации – отнесения к тем или иным этносам, этническим сообществам, этническим группам и территориям.
- Этнокультурная специфика народного казахского танца обусловлена следующим: этнической сущностью танцевальной культуры, унаследованной от традиционного образа жизни казахского народа; высоким уровнем адаптивности и сохранения этносом своей идентичности в историческом контексте; возросшим интересом к народным танцам как результатом обновления системы ценностной ориентации и культурных идеалов в обществе; богатством форм народного творчества, отражающих многовековую культуру казахов. Самобытность образа жизни казахского этноса проявляется в традиционных видо-жанровых структурах, уникальных ритуальных и обрядовых, бытовых и игровых движениях и композициях (хореографических рисунках, жестах и позах), в музыкальном сопровождении, костюмах и атрибутике, а также – в условиях социокультурной внешней и внутренней среды, отражаемых танцем.

4. Анализ типологий и концепций О. В. Всеволожской-Голушкевич, У. Д. Джанибекова и А. К. Кульбековой, а также изучение подходов ряда других специалистов к выявлению особенностей генезиса и семантики народных казахских танцев (И. В. Радченко [10], Т. О. Изим [6], А. А. Тати [11] О. Ф. Гузь), показывает, что классификации разрабатываются с разными целями, применительно к разным ситуациям и для решения разных про-

блем. Как правило, они не являются жесткими структурами, и это характерно для казахской танцевальной культуры, поскольку некоторые танцы могут попадать сразу в несколько категорий. Так, например, существуют региональные различия в содержательных и исполнительских элементах танцев. Поэтому классификации целесообразно рассматривать как взаимодополняющие, а не противоречащие друг другу. Тем самым, комбинированный подход позволяет получить более полное представление о многообразии народных танцев.

### Список литературы

1. *Абиров Д. Т.* Казахские народные танцы. Москва. 2-е издание. Алматы: Өнер, 2014. 112 с.
2. *Всеволодская-Голушкевич О. В.* Баксы ойыны. Алматы: Рауан, 1992. 152 с.
3. *Всеволодская-Голушкевич О. В.* Школа казахского танца. Алматы: Өнер, 1994. 184 с.
4. *Джанибеков У. Д.* Эхо... По следам легенды о золотой домбре. Алматы: Өнер, 1990. 305 с.
5. *Жиенкулова Ш.* Танцы друзей. Алма-Ата: Мектеп, 1989. 139 с.
6. *Изим Т. О.* Бытие традиционного танцевального искусства казахского народа // *Central Asian Journal of Art Studies*, 2021. Т. 6. № 2. С. 122–139.
7. Казахи. Москва: Наука, 2021. 846 с. URL: <https://iea-ras.ru/?p=644>
8. *Кульбекова А. К., Изим Т. О.* Теория и методика преподавания казахского танца: учебное пособие. Алматы: Эверо, 2014. 200 с.
9. *Кульбекова А. К.* Содержательные аспекты казахского народного танца // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2008. № 3 (19). С. 253–257.
10. *Радченко И. В.* Формирование этнокультурных компетенций студенческой молодежи средствами хореографического искусства: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Тамбовский госуниверситет им. Г. Р. Державина. Тамбов, 2012. 27 с.
11. *Тати А. А.* Программные требования по дисциплине «Теория и методика преподавания казахского танца» в высших учебных заведениях для специальности «050409 – Хореография». Алматы: TST-Company, 2009. 56 с.
12. *Шанкибаева А. Б.* Казахская хореография: развитие форм и художественных средств: монография, 2-е изд. Алматы: Альманахъ, 2020. 179 с.

# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ИЗМЕРЕНИЯ ВЛИЯНИЯ ЭНЕРГЕТИКОВ И ВЕЙПИНГА НА РАБОТОСПОСОБНОСТЬ СТУДЕНТОВ В ПРАКТИКЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ВУЗОВ МЕТОДОМ ПРОБЫ РУФЬЕ

УДК 378.147.091.3

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-137-152>

## **Андрей Александрович ПОПОВ,**

кандидат педагогических наук, доцент,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [popov\\_aa@mgik.org](mailto:popov_aa@mgik.org)

## **Ксения Игоревна ВАСИНА,**

старший преподаватель,  
Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина  
(Технологии. Дизайн. Искусство),  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: [volvenkina-ev@yandex.ru](mailto:volvenkina-ev@yandex.ru)

## **Екатерина Евгеньевна ЛУКАШИНА,**

старший преподаватель,  
Государственный университет по землеустройству,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: [ekaterina.evgenевна.lukashina@mail.ru](mailto:ekaterina.evgenевна.lukashina@mail.ru)

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию влияния энергетических напитков и курения электронных сигарет на работоспособность студентов вузов, занимающихся профессиональным образованием. Используется классический метод оценки функционального состояния организма – проба Руфье, основанная на изменении частоты сердечных сокращений (ЧСС) до, во время и после стандартной физической нагрузки. Получены результаты эмпирического исследования, проведенного в ряде вузов России, таких как Московский государственный институт культуры, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина, Государственный университет по землеустройству. Изучено влияние на ЧСС трех основных факторов: употребления энергетических напитков, курения электронных сигарет и совместного использования обоих стимуляторов. Полученные данные обработаны и проанализированы с помощью статистических методов. Установлено, что прием энергетиков и курение электронных сигарет приводят

к увеличению индекса Руфье, свидетельствующему о повышенных нагрузках на сердечно-сосудистую систему и сниженной физической работоспособности. Наиболее существенные отклонения отмечены у студентов, практикующих совместное использование обоих типов стимуляторов. В заключении статьи даны практические рекомендации по улучшению физического состояния студентов и формированию осознанного отношения к собственному здоровью – с учетом выявленных корреляций между вредными привычками и физической активностью.

*Ключевые слова:* педагогические измерения, студенты, профессиональное образование, работоспособность, энергетики, электронные сигареты.

*Для цитирования:* Попов А. А., Васина К. И., Лукашина Е. Е. Педагогические измерения влияния энергетиков и вейпинга на работоспособность студентов в практике профессионального образования вузов методом пробы Руфье // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 137–152. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-137-152>

## **PEDAGOGICAL MEASUREMENTS OF THE INFLUENCE OF ENERGY DRINKS AND VAPING ON STUDENTS' WORKING CAPACITY IN THE PRACTICE OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS USING THE RUFIE TEST**

**Andrey A. Popov,**  
CSc in Pedagogy, Associate Professor,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: [popov\\_aa@mgik.org](mailto:popov_aa@mgik.org)

**Ksenia I. Vasina,**  
Senior Lecturer, Kosygin Russian  
State University (Technologies. Design. Art),  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: [volvenkina-ev@yandex.ru](mailto:volvenkina-ev@yandex.ru)

**Ekaterina E. Lukashina,**  
Senior Lecturer,  
State University of Land Management,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: [ekaterina.evgenyevna.lukashina@mail.ru](mailto:ekaterina.evgenyevna.lukashina@mail.ru)

*Abstract.* The article is devoted to the study of the effect of energy drinks and smoking electronic cigarettes on the performance of university students engaged in vocational education. The classical method of assessing the functional state of the body is used – the Roufier test, based on changes in heart rate (HR) before, during and after standard physical activity. The paper presents the results of an empirical study conducted in several Russian universities, such as the Moscow State Institute of Culture, the Russian State University named after A. N. Kosygina, State University of Land Management. The effect of three main factors on heart rate has been studied: consumption of energy drinks, smoking electronic cigarettes and the combined use of both stimulants. The data obtained has been processed and analyzed using statistical methods. It was found that taking energy drinks and smoking electronic cigarettes lead to an increase in the Roufier index, indicating increased stress on the cardiovascular system and decreased physical performance. The most significant deviations were noted in students who practice the combined use of both types of stimulants. The article concludes with practical recommendations for improving the physical condition of students and forming a conscious attitude to their own health, considering the revealed correlations between bad habits and physical activity.

*Keywords:* pedagogical measurements, students, vocational education, efficiency, energy, electronic cigarettes.

*For citation:* Popov A. A., Vasina K. I., Lukashina E. E. Pedagogical Measurements of the Influence of Energy Drinks and Vaping on Students' Working Capacity in the Practice of Higher Education Institutions Using the Rufie Test. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 137–152. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-137-152>

Современная образовательная среда предъявляет высокие требования к физической выносливости и умственным способностям студентов вузов, особенно в условиях интенсификации учебного процесса и увеличения нагрузки. Бесспорно, высшее образование открывает перед студентами широкие перспективы выбора профессии. Молодежь, поступающая в университеты, имеет уникальную возможность освоить практически любую специальность, будь то инженерия, медицина, педагогика или творческие направления. Однако успешная карьера невозможна без крепкого здоровья и хорошей физической формы, ведь именно эти качества обеспечивают высокую работоспособность и способность эффективно справляться с профессиональными обязанностями [8, с. 458].

Работодатель сегодня ценит сотрудников, обладающих не только глубокими знаниями и компетенциями, но и крепким здоровьем, позволяющим выдерживать интенсивный ритм современной трудовой деятельности. Именно поэтому формирование компетентностной модели современного специалиста включает в себя не только интеллектуальное развитие, но и заботу о физическом состоянии обучающихся [4, с. 37]. В связи с этим инклюзивный подход становится неотъемлемой частью образовательного процесса, обеспечивая студентам выносливость, стрессоустойчивость и готовность успешно выполнять любые профессиональные задачи. Здоровье и физическая активность способствуют повышению эффективности учебной деятельности, улучшают когнитивные функции мозга и укрепляют иммунитет, снижая риск заболеваний.

Среди факторов, влияющих на работоспособность обучающихся, особого внимания заслуживают поведенческие привычки, такие как употребление энергетических напитков и курение электронных сигарет. Эти явления приобретают широкое распространение среди молодежи, однако научные исследования их влияния на физиологическое состояние организма остаются недостаточными.

Встречается несколько определений понятия «электронная сигарета». Одно из них: «Электронная сигарета (ЭС, вейп, е-сигарета) – электронное устройство, генерирующее высокодисперсный аэрозоль, который вдыхает пользователь. Основные части устройства составляют мундштук, батарея и атомайзер, включающий нагревательный элемент, картридж или резервуар

со специальной жидкостью-наполнителем» [8]. Жидкость обычно содержит никотин и ароматические добавки, в отдельных случаях – тетрагидроканнабинол [8]. Процесс курения электронных сигарет и других подобных устройств называется вейпингом [10]. По-другому можно сказать, что это специализированный ингалятор – устройство, испаряющее ароматизированную жидкость (часто – с никотином) и этим имитирующее курение.

Факты свидетельствуют, что электронные сигареты вредны для здоровья и небезопасны. Из-за относительной новизны вейпинга по состоянию на 2020 год нет отчетливых представлений о его долгосрочном воздействии на здоровье. Воздействие электронных сигарет на здоровье сильно зависит от устройства (тип, характеристики, модификации), а также – от индивидуальных особенностей пользователя (частота использования, длительность затяжки, двойное потребление). Трудности с определением масштаба негативного эффекта на организм от электронных сигарет связаны также с новизной продукта, недостатком длительных репрезентативных исследований и многообразием модельного ряда [11].

Исследования показывают, что вейпинг воздействует на защитные барьеры легких, снижая мукоцилиарный клиренс и провоцируя перибронхиальное воспаление и фиброз. Ряд веществ, содержащихся в аэрозоле устройств, проявляет мутагенные свойства, провоцирует окислительный стресс, связан с повышенным артериальным давлением. Помимо жидкости-наполнителя, которая чаще всего состоит из пропиленгликоля, глицерина и ароматизаторов, в составе жидкостей для электронных сигарет содержатся дополнительные компоненты, некоторые из которых представляют потенциальную опасность для здоровья [11]. В выделяющемся паре при курении электронных сигарет содержится 31 опасное для здоровья вещество [3]. Несколько основных веществ, приносящих вред здоровью человека, описаны в таблице 1.

Название	Описание	Действие на организм
Никотин	Компонент, обеспечивающий зависимость.	Вызывает привыкание, негативно влияет на работу нервной системы, повышает риск развития сердечно-сосудистых заболеваний и оказывает негативное воздействие на плод при беременности.
Ароматизаторы	Используются для придания вкусовых качеств жидкости.	Многие ароматизаторы безопасны при употреблении внутрь пищи, но их ингаляционное применение способно вызвать раздражение дыхательных путей

Название	Описание	Действие на организм
Ароматизаторы	Используются для придания вкусовых качеств жидкости.	и спровоцировать аллергические реакции.
Двуокись углерода (CO <sub>2</sub> )	Иногда добавляется для улучшения ощущения парения.	При избыточном количестве может вызвать головные боли и головокружение.
Формальдегиды и ацетальдегиды	Токсичные химические соединения, способные выделяться при перегреве спиралей испарителей.	Являются канцерогенами и раздражителями дыхательной системы.
Акролеин	Образуется при разложении глицерина при высоких температурах.	Это сильнодействующий раздражитель верхних дыхательных путей, глаза и кожи, способен повреждать клетки легких.
Диэтиленгликоль	Аналогично глицерину используется в качестве растворителя.	Может содержать примеси, опасные для здоровья, включая следы токсинов.
Свинец, кадмий, хром и прочие тяжелые металлы	Обнаруживаются в следовых количествах в некоторых устройствах и жидкостях.	Попадание тяжелых металлов в организм ведет к хроническим заболеваниям органов дыхания и общему отравлению организма.
Антрацен и пирен	Полициклические углеводороды, возникающие при сгорании органических соединений.	Могут оказывать неблагоприятное воздействие на легкие и иммунную систему.
Искусственная форма витамин Е	Совместно с действующим веществом тетрагидроканнабинола может вызывать болезнь легких «EVALI»	EVALI – ассоциированная с употреблением смесей для электронных сигарет или вейпинга болезнь легких (e-cigarette, or vaping, product use associated lung injury). Изначально она по своим симптомам напоминает пневмонию, однако ее нельзя подавить при помощи антибиотиков и других лекарств [2].

Таблица 1. Основные компоненты жидкостей для электронных сигарет

Вероятно, что потребление электронных сигарет увеличивает риск развития сердечно-сосудистых и онкологических заболеваний, неблагоприятных репродуктивных последствий. Растет число доказательств, что электронные сигареты и вейпинг могут приводить к «поражению лёгких, связанному с потреблением вейпов и электронных сигарет», напоминая острую двустороннюю пневмонию. Употребление электронных сигарет с содержанием никотина детьми и подростками в долгосрочной перспективе может привести к негативным последствиям для развития мозга и к никотиновой зависимости. Кроме того, молодые люди, использующие электронные сигареты, находятся под риском развития хронического бронхита.

Ряд исследований свидетельствует, что электронные сигареты «менее вредны», чем обычные. Некоторые производители продвигают устройства как якобы безопасную альтернативу курению. Однако эффективность вейпов при отказе от курения мало изучена, а всесторонних исследований рисков для здоровья недостаточно. ВОЗ сомневается в результативности и безопасности ЭС. Эксперты организации, а также представители Американского онкологического общества и Управление по санитарному надзору за качеством пищевых продуктов «FDA» выражают озабоченность популярностью вейпинга и рекомендуют полностью отказаться от курения в любых его формах [11].

Название	Описание	Действие на организм
Кофеин	Основное действующее вещество, оказывающее возбуждающее действие на центральную нервную систему	В больших количествах кофеин вызывает нервозность, бессонницу, тахикардию и повышенное кровяное давление. Особенную угрозу представляет высокая концентрация кофеина в одной порции энергетика, превышающая рекомендованную суточную норму (до 400 мг/сут.).
Таурин	Аминокислота, используемая организмом для метаболизма жиров и поддержки иммунной системы.	Превышение рекомендуемых доз таурина (более 3 г/день) может привести к мышечным спазмам, головным болям и проблемам с пищеварением.
Гуарана	Натуральный источник кофеина, содержащийся в семенах растения гуараны.	Гуарана усиливает стимулирующий эффект кофеина, увеличивая вероятность появления симптомов перенасыщенности (нервозность, учащенное сердцебиение, беспокойство).

Название	Описание	Действие на организм
Витамины группы В	Энергетики обогащаются витаминами В6 и В12, необходимыми для выработки энергии клетками.	Чрезмерное потребление витаминов группы В может привести к нарушению сна, гиперактивности и другим нежелательным реакциям.
Сахар и углеводы	Обычно содержание сахара в энергетиках превышает рекомендуемый дневной лимит (около 25 г в сутки).	Сахар способствует быстрому подъёму энергии, сопровождаемому быстрым падением сил (так называемый «сахарный кризис»), вызывая усталость и слабость. Частое употребление сладких напитков увеличивает риск ожирения, диабета второго типа и кариеса зубов.
Карнитин	Карнитин помогает транспортировке жирных кислот в митохондрии клеток, улучшая метаболизм.	Передозировка карнитина может привести к расстройствам пищеварения, тошноте и диарее.
Красители и консерванты	Химические добавки, придающие напиткам привлекательный вид и продлевающие срок хранения.	Аллергические реакции, расстройства желудка и кишечника возможны при постоянном употреблении искусственных красителей и консервантов.

*Таблица 2. Основные компоненты энергетических напитков и их влияние на организм*

Кроме того, исследователи считают выгоды общественного здравоохранения от сокращения табачной эпидемии за счет популяризации электронных сигарет сомнительными, так как растет привязанность к новым средствам доставки никотина (ДН) среди ранее не куривших. ЭСДН зачастую внешне похожи на сигареты, их популярность способна подорвать борьбу против употребления табака за счёт нормализации образа курильщика.

Еще одна вредная привычка – употребление энергетиков. Энергетические напитки становятся популярными среди студентов благодаря своему бодрящему эффекту, однако их постоянное употребление может нанести серьезный ущерб здоровью [9]. Ингредиенты, содержащиеся в большинстве энергетиков, и их возможное негативное влияние на организм студентов указаны в таблице 2 [7].

Последствия постоянного употребления энергетиков могут быть следующими:

- нервозность, повышенная возбудимость и раздражительность;
- проблемы со сном и развитием нарушений циркадных ритмов;
- головокружение, мигрени и приступы гипертонии;
- ослабление иммунитета и замедленное восстановление после болезни;
- повреждение зубной эмали и повышенный риск развития кариеса;
- нарушения пищевого поведения и склонность к перееданию;
- хроническая усталость и истощение ресурсов организма вследствие колебаний уровней глюкозы в крови.

Постоянное употребление энергетических напитков создает дополнительную нагрузку на сердечно-сосудистую систему, почки и печень, делая организм восприимчивым к болезням и осложнениям. Студентам рекомендуется соблюдать умеренность в потреблении энергетиков и выбирать натуральные способы повышения работоспособности, такие как правильное питание, полноценный сон и регулярные тренировки.

В связи с вышесказанным о вреде стимуляторов Государственная Дума неоднократно вносила проекты законов об ограничении либо полном запрещении продажи данных продуктов [5; 6]. Однако до конца этот вопрос, видимо, остается нерешенным.

Актуальность изучения рассматриваемых вопросов (электронные сигареты, энергетики) обусловлена необходимостью разработки педагогических подходов, направленных на сохранение здоровья студентов и повышение эффективности образовательного процесса.

Для сохранения здоровья и положительного влияния на работоспособность студентов является прежде всего оценка его состояния с точки зрения физической готовности к работе. Одним из методов оценки функционального состояния организма является проба Руфье, позволяющая объективно оценить уровень физического развития и адаптивные возможности сердечно-сосудистой системы. Данный метод представляется перспективным инструментом педагогического мониторинга, позволяющим своевременно выявлять риски снижения работоспособности и разрабатывать профилактические мероприятия.

Гипотеза: исследование в этом направлении (корреляция ЧСС в зависимости от стимуляторов) позволит выявить педагогически значимые закономерности, определить факторы риска и предложить рекомендации по оптимизации учебно-воспитательного процесса с целью повышения качества подготовки будущих специалистов.

Цель настоящей статьи заключается в изучении влияния употребления энергетиков и курения электронных сигарет на физическую и психоэмоциональную работоспособность студентов профессиональных образовательных учреждений с использованием методики измерения пробы Руфье.

В настоящей статье были рассмотрены следующие методы исследования.

1. Проба Руфье – основной метод измерения и адаптации сердечно-сосудистой системы и оценки физического состояния студентов. Проба Руфье основана на оценке изменения частоты сердечных сокращений (ЧСС) до, во время и после стандартной физической нагрузки (30 приседаний за 45 секунд) [8, с. 459].
2. Анкетирование – предварительный опрос студентов, позволяющий собрать информацию о приеме энергетических напитков и курении электронных сигарет накануне занятия.
3. Анализ показателей ЧСС – сравнение средних значений индекса Руфье между различными категориями студентов (принявших энергетики, курящих электронные сигареты, совмещающих оба фактора и отказавшихся от стимуляции).

Эти методы позволили оценить физическую работоспособность студентов, формируя возможную основу дальнейших рекомендаций по профилактике негативных воздействий энергетиков и электронных сигарет на учебный процесс.

Исследование было проведено в нескольких вузах: Московский государственный институт культуры, г. Химки (далее МГИК), Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва (далее РГУ) и Государственный университет по землеустройству (далее ГУЗ). Для оценки функциональных возможностей организма применялась стандартная методика *проба Руфье*, которая позволяет количественно оценивать физическое развитие и адаптацию сердечно-сосудистой системы студентов к нагрузкам. По методу Руфье оценивались показатели частоты сердечных сокращений (ЧСС):

- P<sub>1</sub>: исходная частота пульса в покое,
- P<sub>2</sub>: пульс сразу после стандартной нагрузки (30 приседаний за 45 секунд),
- P<sub>3</sub>: восстановительная ЧСС спустя одну минуту отдыха [8, с. 459].

Для расчета индекса Руфье (I) использовалась формула:

$$I = \frac{4(P_1 + P_2 + P_3) - 200}{10} \quad (1)$$

Интерпретация индексов пробы Руфье с точки зрения работоспособности студентов указана в таблице 3 [1, с. 80].

Индекс Руфье отражает общий уровень физического развития и способности организма адекватно реагировать на стандартные физические нагрузки (таблица 3), давая представление о работоспособности студентов. Чем ниже показатель, тем лучше физическое состояние и выше потенциал организма переносить учебные и бытовые нагрузки.

Интервал индекса	Физическое состояние	Уровень работоспособности
$I \leq 5$	Отличное	Высокая работоспособность, отличная реакция сердечно-сосудистой системы на нагрузку. Показатель характерен для хорошо физически развитых студентов.
$5 < I \leq 10$	Хорошее	Нормальная работоспособность, хорошая реакция организма на физическую нагрузку. Подходящее значение для большинства здоровых студентов.
$10 < I \leq 15$	Удовлетворительное	Средняя работоспособность, умеренная нагрузка на сердце. Показатель сигнализирует о возможном снижении физических способностей студента.
$15 < I \leq 20$	Слабое	Низкая работоспособность, значительное напряжение сердечно-сосудистой системы даже при небольшой нагрузке. Требуется обратить внимание на укрепление здоровья.
$I > 20$	Крайне плохое	Очень низкая работоспособность, серьезные нарушения функций сердечно-сосудистой системы. Возможно, необходимо медицинское обследование и коррекция режима нагрузок.

Таблица 3. Интерпретация градации индекса Руфье

В исследовании участвовало 446 студентов первых и третьих курсов. Возраст опрашиваемых:

- 1 курс 18–19 лет (221 человек) – студенты МГИК, РГУ;
- 3 курс 20–21 год (225 человек) – студенты МГИК, ГУЗ.

На третьем курсе исследование проводилось на семинаре по дисциплине «Безопасность жизнедеятельности», в рамках лекции по теме «Здоровый образ жизни», на первом курсе на занятиях по физической культуре.

Анкета исследования содержала следующие пункты:

- «1. Курс;
2. Группа;
3. Пол;
4. Возраст (полных лет);
5. Поставьте «галочку» в нужном пункте:

А) Принимал(а) энергетики за 1 час или менее до занятия \_\_\_\_\_;

Б) Употреблял(а) электронные сигареты за 1 час или менее до занятия \_\_\_\_\_;

В) Принимал(а) и энергетик, и электронные сигареты за 1 час или менее до занятия \_\_\_\_\_;

Г) Не принимал(а) энергетик и не курил(а) электронные сигареты в этот день \_\_\_\_;

6. Дополнительная информация о себе \_\_\_\_\_ (возможно Вы принимаете лекарства или препараты, назначенные врачом, влияющие на ЧСС);

7. Значение P 1 \_\_\_\_;

8. Значение P 2 \_\_\_\_;

9. Значение P 3 \_\_\_\_;

10. Найдите индекс Руфье по формуле:  $\langle I = (4 \times (P_1 + P_2 + P_3) - 200) / 10 \rangle = \text{_____}$ .

Студенты, которые принимали энергетические напитки и вейпы за два и более часов, в этот день допускались к пробе Руфье, но в эксперимент их показания не вошли, так как влияние этих препаратов на ЧСС в этом случае могло быть неявным.

Студенты, которые плохо чувствовали себя в этот день, к пробе Руфье не допускались. Также они не были допущены к занятиям по физической культуре. В семинаре по безопасности жизнедеятельности (теоретической части) студенты, сказавшие, что у них не совсем хорошее самочувствие, участвовали. Они не участвовали непосредственно в самом эксперименте «Проба Руфье», но формулу считали вместе со всеми, взяв средние данные ЧСС.

Подгруппы	1. Без потребления стимулирующих веществ		2. Употреблял(а) электронные сигареты		3. Принимал(а) энергетики		4. Электронные сигареты + энергетики	
	1	3	1	3	1	3	1	3
Курсы	1	3	1	3	1	3	1	3
Количество (чел.)	149	152	48	44	5	8	19	21
Индекс Руфье (ср.)	10,9	9,7	12,2	10,8	14,4	17,4	15,1	14,9

Таблица 4. Средние показатели индекса Руфье студентов 1, 3 курсов

Индекс Руфье студентов, положительно ответивших на пункт «б» анкеты, тоже не учитывался в эксперименте.

Собранные данные обрабатывались статистическими методами, рассчитывалась средняя величина индекса Руфье для каждой категории испытуемых. Полученные значения сравнивались внутри групп (первого и третьего курса) и между четырьмя группами, согласно употреблению стимулирующих веществ перед занятием, позволяя сделать выводы о влиянии указанных факторов на физическую подготовку и работоспособность студентов (таблица 4). Интерпретация показателей таблицы 4:

***Группа без потребления стимулов.***

Курс-1. Количество студентов: 149 чел. Средний индекс Руфье: 10,9.

Интерпретация: по таблице градации (интервал  $10 < I \leq 15$ ) – удовлетворительное состояние. Несмотря на отсутствие отличных показателей ( $I \leq 5$ ), группа студентов этого возраста имеет нормальное функционирование сердечно-сосудистой системы и среднюю физическую работоспособность.

Курс-3. Количество студентов: 152 чел. Средний индекс Руфье: 9,7.

Интерпретация: по таблице градации (интервал  $5 < I \leq 10$ ) – хорошее состояние. Большинство студентов демонстрируют нормальные показатели физической подготовленности и устойчивые функции сердечно-сосудистой системы.

***Группа потребителей электронных сигарет.***

Курс-1. Количество студентов: 48 чел. Средний индекс Руфье: 12,2.

Интерпретация: согласно градации (интервал  $10 < I \leq 15$ ) – удовлетворительное состояние. Хотя показатель немного хуже, чем у контрольной (первой) группы, это всё же нормальный уровень функционирования организма для студентов этого возраста.

Курс-3. Количество студентов: 44 чел. Средний индекс Руфье: 10,8.

Интерпретация: результат соответствует удовлетворительному уровню (градация  $10 < I \leq 15$ ). Эта группа демонстрирует некоторое ухудшение физической готовности по сравнению с контрольной группой, что подтверждает возможное негативное влияние электронных сигарет на функциональность организма.

***Группа потребителей энергетиков.***

Курс-1. Количество студентов: 5 чел. Средний индекс Руфье: 14,4.

Интерпретация: близкий к верхней границе интервала  $10 < I \leq 15$ , граничащий с плохим результатом ( $15 < I \leq 20$ ). Высокий показатель, как при повышенной нагрузке на сердечно-сосудистую систему. Пониженный уровень физической работоспособности.

Курс-3. Количество студентов: 8 чел. Средний индекс Руфье: 17,4.

Интерпретация: высокий показатель попадает в интервал  $15 < I \leq 20$ , соответствующий слабому уровню физической подготовленности. Работа сердца приравнивается к существенному напряжению. Что указывает на низкую работоспособность.

**Группа смешанного потребления (сигареты + энергетики).**

Курс-1. Количество студентов: 19 чел. Средний индекс Руфье: 15,1.

Интерпретация: уже попадает в интервал  $15 < I \leq 20$ , обозначаемый как слабый уровень физической подготовленности. Сердечно-сосудистая система испытывает значительную нагрузку даже при минимальной физической активности.

Курс-3. Количество студентов: 21 чел. Средний индекс Руфье: 14,9.

Интерпретация: практически близкое к нижней границе плохого результата ( $15 < I \leq 20$ ). Данная комбинация значительно снижает функциональные резервы организма и ухудшает физическую работоспособность.

Привычка употреблять электронные сигареты или энергетические напитки отрицательно сказывается на работе сердечно-сосудистой системы студентов, повышая ее уязвимость к физическим нагрузкам, и как следствие – низкая работоспособность. Особенно ярко эта тенденция проявилась в комбинированной группе, демонстрирующей худшие показатели.

В рамках настоящего исследования корреляции работоспособности студентов в зависимости от приема стимулирующих веществ также были подсчитаны проценты студентов каждого курса по категориям вредных привычек (на основании таблицы 3).

Результаты выглядят следующим образом.

Без потребления стимуляторов: 1 курс – 67,4%; 3 курс – 67,6%. Процент студентов, не употребляющих никаких стимуляторов, незначительно вырос с 67,4% на первом курсе до 67,6% на третьем курсе. Можно считать, что доля студентов, сознательно выбирающих здоровый образ жизни, остаётся примерно стабильной.

Пользователи электронных сигарет: 1 курс – 21,7%; 3 курс – 19,6%. Доля студентов, предпочитающих электронные сигареты, снизилась с 21,7% на первом курсе до 19,6% на третьем курсе. Это положительное явление, свидетельствующее о некотором уменьшении популярности электронных сигарет среди старших курсов студентов.

Пользователи энергетических напитков: 1 курс – 2,3%; 3 курс – 3,6%. Незначительное увеличение доли пользователей энергетиков с 2,3% до 3,6%. Однако абсолютные цифры невелики, поэтому говорить о серьезной тенденции сложно.

Совместное использование (вейпы, энергетические напитки): 1 курс – 8,6%; 3 курс – 9,3%. Наблюдается минимальный рост совместителей электронных сигарет и энергетиков с 8,6% до 9,3%. Это может указывать на некоторый интерес к сочетанию этих веществ, хотя большинство студентов осведомлены об их известном вреде.

В итоге, несмотря на небольшую положительную динамику отказа от одних вредных привычек (электронные сигареты), другие привычки (совместное использование стимулирующих веществ) слегка увеличились.

В заключение можно сказать, что прием энергетических напитков и курение электронных сигарет оказывают существенное негативное влияние на работоспособность и физическое состояние студентов, занимающихся профессиональным образованием в высших учебных заведениях.

С помощью исследования выявлено, что учащиеся, активно употреблявшие энергетические напитки или курящие электронные сигареты, демонстрируют значительные отклонения в показателях от среднего индекса Руфье, показанного для этого возраста и отражающего адаптацию организма к физическим нагрузкам. Наибольшие отклонения наблюдаются в группах студентов, совмещающих две вредные привычки: анализ представленных данных ясно показывает постепенное ухудшение физической работоспособности студентов с увеличением количества используемых стимуляторов.

Проведенный количественный анализ показал, что большинство студентов предпочитают воздерживаться от употребления стимуляторов, однако существуют небольшие группы, систематически прибегающие к этим вредным для организма веществам, что ухудшает их физическую работоспособность.

Результаты исследования подчеркивают важность информирования студентов о вреде энергетических напитков и электронных сигарет, а также необходимость внедрения специальных мероприятий, направленных на пропаганду здорового образа жизни и обучение правильному управлению энергией и стрессом. В связи с этим приемлемы будут следующие практические рекомендации.

1. Повышение осведомленности студентов. Организация регулярных занятий и лекций по вопросам отрицательного влияния вредных стимуляторов на организм.
2. Мониторинг состояния здоровья студентов. Регулярные медицинские осмотры и обследования, позволяющие отслеживать изменения в состоянии сердечно-сосудистой системы и предупреждать заболевания.
4. Индивидуальная работа с проблемными случаями. Индивидуальная консультация психологов и врачей для студентов, находящихся в зоне повышенного риска.

Полученные данные служат основой для дальнейшей разработки эффективных педагогических технологий, ориентированных на улучшение физического здоровья и повышения академической успеваемости студентов. Важнейшей задачей является разработка механизмов противодействия формированию зависимых моделей поведения и создание условий для гармоничного сочетания учебы и заботы о собственном здоровье.

## Список литературы

1. *Архипова Т. Н., Борисова И. В., Васильева А. С. и др.* Современные направления и тренды развития образования в год педагога и наставника: монография. Самара: ООО НИЦ «ПНК», 2023. 122 с.
2. Болезнь «вейперов» связали с использованием марихуаны, витамина Е и кустарных устройств // ТАСС НАУКА: URL: <https://nauka.tass.ru/nauka/7922963>
3. Вейпинг. Электронные средства доставки никотина // ФБУЗ «Центр гигиенического образования населения» Роспотребнадзора: URL: <https://cgon.rospotrebnadzor.ru/naseleniyu/zdorovyyu-obraz-zhizni/veyping-elektronnye-sredstva-dostavki-nikotina>
4. *Гилев Г. А., Максимов Н. Е., Щепелев А. А.* О стратегии воспитания здорового, физически подготовленного студента // Проблемы совершенствования физического воспитания студентов: материалы всероссийской научно-методической конференции, посвященной 85-летию РГУ нефти и газа имени И. М. Губкина. Москва: Российский государственный университет нефти и газа (национальный исследовательский университет) имени И. М. Губкина, 2015. С. 35–37.
5. О проекте федерального закона N 31191–6 «Об ограничениях в сфере розничной продажи и потребления тонизирующих безалкогольных и слабоалкогольных напитков и о внесении изменений в Кодекс Российской Федерации об административных правонарушениях» (Постановление Государственной Думы Федерального Собрания РФ от 13 ноября 2012 г. N 1112–6 ГД). URL: <https://base.garant.ru/70271964/#friends>
6. Об ограничениях в сфере розничной продажи и потребления тонизирующих безалкогольных и слабоалкогольных напитков и о внесении изменений в Кодекс Российской Федерации об административных правонарушениях (проект федерального закона N 31191–6, 2012 г.). URL: <https://sozd.duma.gov.ru/bill/31191-6>
7. *Пастушенко Е. Е., Пастушенко Е. Е., Умаров М. М., Пастушенко А. Е.* Энергетики. Анализ восприятия студентами энергетических стимуляторов // Обучение, развитие, воспитание в современном образовательном процессе: сборник статей III Международной научно-практической конференции. Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская И. И.), 2022. С. 90–96.
8. *Серикова Ю. Н., Нечаева А. Ю., Рогозина А. Н., Гладких Е. Н.* Оценка уровня работоспособности сердца студентов по показателю «проба Руфье» // Ученые записки университета им. П. Ф. Лесгафта. 2020. № 11 (189). С. 457–462.
9. *Умаров М. М.* Влияние энергетиков на функциональные характеристики студентов при подготовке к спортивным соревнованиям // Актуальные вопросы науки и практики: сборник научных статей по материалам X Международной научно-практической конференции. Уфа: Общество с ограниченной ответственностью «Научно-издательский центр «Вестник науки», 2023. С. 115–119.

10. Что нужно знать о вейпинге // ФБУЗ «Центр гигиенического образования населения» Роспотребнадзора: URL: <https://cgon.rospotrebnadzor.ru/naseleniyu/zdorovyy-obraz-zhizni/cto-nuzno-znat-o-veipinge>
11. Электронная сигарета // РУВИКИ: URL: [https://ru.ruwiki.ru/wiki/Электронная\\_сигарета](https://ru.ruwiki.ru/wiki/Электронная_сигарета)

# ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ КАК ПРОСТРАНСТВО ИДЕНТИФИКАЦИИ: КАК СТУДЕНТУ-ПИСАТЕЛЮ ВПИСАТЬ СЕБЯ В ТРАДИЦИЮ

УДК 37.01

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-153-162>

**Александра Максимовна МИХАЙЛОВСКАЯ,**  
преподаватель НИУ «Высшая школа экономики»,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: alexandra.kaverkina@gmail.com

**Юлия Геннадьевна КУРОВСКАЯ,**  
доктор педагогических наук, доцент,  
ведущий аналитик лаборатории сравнительной педагогики  
и истории образования Центра развития образования,  
Российская академия образования,  
Москва, Российская Федерация;  
профессор Московского государственного  
технического университета  
имени Н. Э. Баумана,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: kurovskaja@mail.ru

*Аннотация.* Статья посвящена процессу обучения творческому письму, основу которого составляет сознательное «вписывание» студента в литературную традицию для формирования у него устойчивой авторской позиции через непосредственный диалог с авторитетами прошлого. Литературное наследие понимается как открытое непрерывное диалогическое пространство, в котором формируется нарративная идентичность будущего писателя через его взаимодействие с текстом. На конкретных примерах описывается педагогическая практика, основанная на трех принципах, трансформирующих традиционный подход к изучению истории литературы: принцип активного диалога, принцип субъективации знания и принцип освоения и преодоления. Представленная практика позволяет рассматривать историю литературы как своего рода «мастерскую» творческого самоопределения и развития будущих литераторов.

*Ключевые слова:* образование, литературное мастерство, обучение творческому письму, история литературы, нарративная идентичность.

*Для цитирования:* Михайловская А. М., Куровская Ю. Г. История литературы как пространство идентификации: как студенту-писателю вписать себя в традицию // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 153–162. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-153-162>

## LITERARY HISTORY AS A SPACE OF IDENTITY: HOW A STUDENT WRITER CAN FIT INTO TRADITION

**Alexandra M. Mikhaylovskaya,**

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

**Yulia G. Kurovskaya,**

DSc in Pedagogy, Associate Professor,  
Leading Analyst, Laboratory of Comparative Pedagogy  
and History of Education, Center for Education Development,  
Russian Academy of Education;  
Moscow, Russian Federation  
Professor, Bauman Moscow State Technical University,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: kurovskaja@mail.ru

*Abstract.* This article explores the process of teaching creative writing, which is based on consciously “inserting” students into literary tradition to develop a stable authorial position through direct dialogue with past authorities. Literary heritage is understood as an open, continuous dialogic space in which the future writer’s narrative identity is formed through their interaction with the text. Specific examples are used to describe a pedagogical practice based on three principles that transform the traditional approach to studying literary history: the principle of active dialogue, the principle of subjectivization of knowledge, and the principle of mastering and overcoming. This practice allows us to view literary history as a kind of “workshop” for the creative self-determination and development of future writers.

*Keywords:* education, literary mastery, creative writing training, literary history, narrative identity.

*For citation:* Mikhaylovskaya A. M., Kurovskaya Y. G. Literary History as a Space of Identity: How a Student Writer Can Fit into Tradition. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 153–162. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-153-162>

Современная цифровая эпоха характеризуется беспрецедентной доступностью художественных текстов, нарративов и культурных кодов, что создает для студента-писателя парадоксальную среду: с одной стороны, он получает неограниченный доступ к мировому литературному наследию, с другой стороны, в условиях информационной перегруженности появляется риск эклектики в творчестве обучающегося и утраты им собственного авторского голоса. В этом контексте проблема формирования у будущих писателей устойчивой авторской идентичности с учетом литературного наследия приобретает особую актуальность и требует новых педагогических решений в обучении творческому письму.

Традиционная модель преподавания истории литературы, построенная на пассивном усвоении «канона», демонстрирует свою ограниченность в подготовке современных авторов: в этом случае студент является лишь внешним наблюдателем, а не активным участником диалога с культурной традицией, где происходят «процессы освоения культуры личностью и со-творения, продолжения ею культуры» [6, с. 18–19].

Как справедливо отмечает Д. Майерс, истинной целью изучения любого искусства является создание произведения, что предполагает необходимость трансляции полученных знаний в практическую плоскость творческого высказывания [9]. Однако образовательная практика часто игнорирует этот принцип, разделяя теоретическое изучение литературы и практику письма.

Тем не менее формирование авторской идентичности в процессе обучения творческому письму может происходить во многом благодаря изучению существующего литературного канона: ключевой тезис исследования заключается в том, что процесс обучения творческому письму может быть существенно трансформирован через специальную педагогическую стратегию сознательного «вписывания» студента в литературную традицию.

Такой подход позволяет сформировать устойчивую авторскую позицию через непосредственный диалог с авторитетами прошлого, превращая историю литературы из статичного свода знаний в живое пространство идентификации.

### **Теоретико-методологическая рамка: литературная традиция как диалогическое пространство**

В ходе анализа процесса формирования авторской идентичности у будущих писателей мы обратились к концепции интертекстуальности и диалогизма, показывающие преемственность культурных канонов как основу литературного диалога. Понятие интертекстуальности, предложенное Ю. Кристевой для описания подлинной сущности литературных текстов, предполагает их смысловую многослойность благодаря неизолированности текстов, то есть включенности их в общее литературное пространство, их взаимодействию и переплетению друг с другом на основе отсылок к тем или иным знакомым читателю и ставшим прецедентными названиям, персонажам, событиям, ситуациям, мотивам, сюжетам. Согласно Ю. Кристевой, «всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)» [5, с. 429]. Интертекстуальность создает своего рода живой пространственно-временной диалог между двумя текстами, где части одного дополняют, развивают и усиливают другой, и способствует тем самым переосмыслению читателем контекста воспринимаемого произведения, что способствует порождению новых идей. Важно отметить, что в толковании интертекстуальности Ю. Кристева опиралась на диалогическую концепцию М. М. Бахтина, который при изучении словотворчества, рассматривая суть «органической двуголосости и внутренней диалогичности живого становящегося слова» [2, с. 140] и особенностями переплетения смыслов в литературных произведениях, утверждал, что ни одно слово (устное или письменное) не существует само по себе, оно

всегда несет в себе смысл предшествующих слов. И в этом случае активна роль читателя и контекста: слово в литературе всегда обращено к кому-то, оно ожидает ответа / реакции / отклика и поэтому имманентно, согласно своей природе, ориентировано на разговор автора с читателем, в котором последний приобщается к созданию смысла.

Дальнейшее развитие идеи интертекстуальности нашло отражение в работах Р. Барта, который рассматривал ее как неперемное условие существования самого текста (так называемого *между-текста*), представляющего собой «идуущее на наших глазах производство, «подключенное» к другим текстам, другим кодам (сфера интертекстуальности) и связанное тем самым с обществом, с Историей, но связанное не отношениями детерминации, а отношениями цитации» [1, с. 424] в виде узнаваемых цитат (не явных и завыченных, но латентных и анонимных), перекликающихся «голосов» и типовых сюжетных моделей. В результате каждый новый текст как неотъемлемая составляющая интертекстуального поля является реакцией на другие тексты (то есть он, говоря своим голосом, одновременно откликается на голоса других, включенных в его повествовательную канву, текстов), а литературное наследие воспринимается как открытое диалогическое пространство, в котором ни один текст не существует обособленно от других текстов, словно *Ding an sich*; напротив, он находится в непрерывном эфоническом взаимодействии с другими текстами, что порождает новые и новые интерпретации, открытия и смыслы.

Этим идеям созвучно представление П. Рикёра о нарративной идентичности, истинная природа которой понимается в диалектике самости (уникальности и способности меняться) и тождественности (тем, что остается неизменным в личности), конструирующей «Я». Нарративная идентичность формируется у личности посредством «прочтения» собственной жизни на фоне литературных произведений и интерпретируется как история, конструируемая и рассказываемая человеком о себе с опорой на «большие истории» культуры: готовые, созданные ранее и транслируемые сквозь пространство и время культурные сюжеты, сценарии, ситуации, тексты. Иными словами, через нарратив и диалог между текстом и жизнью конституируется сама личность. «Литературные повествования и истории жизни отнюдь не исключают, а взаимно дополняют друг друга – вопреки или благодаря контрасту между ними. Такая диалектика напоминает нам, что повествование образует часть жизни, прежде чем отправиться в изгнание из жизни в письмо; повествование возвращается в жизнь сообразно многочисленными путями присвоения и ценой неодолимого напряжения» [7, с. 198]. Здесь два пространства – литературы и личности – пересекаются, образуя диалог культурного текста и индивидуального опыта, где (за)рождается, развивается, обновляется человеческая идентичность.

Углубление понимания процесса формирования авторской идентичности студентов мы находим в идеях основоположника культурно-исторического подхода в психологии Л. С. Выготского, который придал анализу культуры новое – психологическое – измерение, объясняя, как взаимодействие с ней формирует мышление и личность. Согласно Л. С. Выготскому, мышление и речь оказываются ключом к пониманию природы человеческого сознания, поскольку слово (а значит язык как главный культурный знак) является выражением исторической природы человеческого сознания, развитие которого в свою очередь напрямую связано с развитием слова. «Сознание отображает себя в слове, как солнце в малой капле вод. Слово относится к сознанию, как малый мир к большому, как живая клетка к организму, как атом к космосу. Оно и есть малый мир сознания. Осмысленное слово есть микрокосм человеческого сознания [3, с. 318]. Литературная традиция, рассматриваемая в рамках культурно-исторической психологии, служит мощным культурным знаком, несущим в себе и передающим другим идеи и чувства, и, проникая в структуру мышления и чувств человека, она создает среду, где формируется его сознание. Транслируя многовековой опыт поколений, тексты, сюжеты и образы художественных произведений оказывают влияние на развитие мыслительных и творческих способностей, эмоциональной сферы и ценностных установок человека и тем самым формируют его психику. Нарративное пространство одновременно социализирует личность и индивидуализирует культуру через ее личное восприятие. В этом плане идеи Л. С. Выготского согласуются с концепциями М. М. Бахтина и П. Рикёра, помогая понять, как литературный диалог влияет на развитие человеческого сознания.

Как практическое воплощение идей диалогизма и нарративной идентичности в образовательном процессе можно рассматривать личностно-ориентированный подход к обучению (см. о научно-педагогической школе личностно-развивающего образования, основатель и руководитель В. В. Сериков, [8]). Применительно к авторской идентичности будущих писателей суть данного подхода заключается в смещении фокуса с передачи знаний как таковых на развитие личности обучающегося посредством диалога с художественным текстом. Если у М. М. Бахтина и Ю. Кристевой диалогичность рассматривается на уровне текстов, у П. Рикёра и Л. С. Выготского – на уровне взаимосвязи текста и сознания, то личностно-ориентированный подход к обучению литературному мастерству соединяет эти уровни в реальном акте чтения. В данном случае литературная традиция представляет собой пространство встречи художественного текста с читателем, и эта встреча становится событием, которое ознаменовывает собой и рождение нового смысла, и развитие личности читателя, и продолжение жизни традиции. Поскольку каждый студент, интерпретируя то или иное произведение, заново переживает культурные смыслы и вплетает их в свою собственную

«историю», то диалог времен и культур приобретает измерение непосредственного личного опыта обучающегося, а литература не только рассматривается как хранительница прошлого, но наделяется способностью говорить с каждым конкретным человеком на языке его души и сердца, обогащая и его, и культурную традицию.

Таким образом, история литературы предстает не как теория и хронология, а как живое непрерывное диалогическое пространство, в которое студент может сознательно «войти», чтобы через диалог с прошлым построить свою нарративную идентичность как автора.

### **Педагогическая практика: от усвоения канона к диалогу с ним**

Описываемая педагогическая практика основывается на трех принципах, трансформирующих традиционный подход к изучению истории литературы. В основе практики, во-первых, лежит принцип активного диалога, предполагающий кардинальное смещение образовательного фокуса с вопроса «что написано» на проблему «как я могу это использовать в собственном творчестве». Такой подход превращает литературное наследие из объекта пассивного изучения в живого собеседника, с которым возможна содержательная полемика и творческое взаимодействие.

Вторым ключевым принципом выступает субъективация знания, направленная на перевод историко-литературного материала в плоскость личного опыта студента. Этот процесс предполагает не просто усвоение информации о литературных направлениях или биографиях писателей, но формирование персонализированного отношения к культурному наследию. Через механизмы идентификации и проекции студент учится обнаруживать в классических текстах лично значимые смыслы и нарративные стратегии, актуальные для его собственного творческого становления.

Особую значимость приобретает принцип освоения и преодоления, разработанный применительно к авторитетным текстам и предполагающий двухэтапную работу: погружение и интерпретацию классического произведения с последующей его сознательной творческой трансформацией. Данный принцип позволяет избежать как подражания традиции, так и отрицания ее, открывая пространство для продуктивного диалога между прошлым и настоящим, между литературным канонам и индивидуальным творческим поиском.

Реализация этих принципов на практике находит свое выражение в системе конкретных педагогических техник и упражнений, которые могут быть адаптированы к различным образовательным контекстам. Рассмотрим репрезентативные примеры такой работы, демонстрирующие переход от теоретического осмысления традиции к ее практическому освоению в творчестве студентов.

**Практика 1. Тематические задания на ответ автору прошлого.**

Центральное место в предлагаемой практике занимают тематические задания, ориентированные на создание текстов-ответов классическим авторам и произведениям. В этом случае реализуется принцип диалогичности, преобразующий историко-литературный материал в активный ресурс творческого самоопределения студентов. В отличие от традиционных аналитических эссе такие задания предполагают создание художественных текстов, вступающих в сознательную интертекстуальную игру с классическими образцами. Конкретная реализация включает несколько типологически различных форматов.

1. Письмо персонажу – упражнение, направленное на преодоление временной и культурной дистанции через установление личностного контакта не с автором, а с героем классического произведения. Например, задание написать письмо Анне Карениной от лица современной молодой женщины требует не только глубокого понимания мотиваций и обстоятельств героини Толстого, но и рефлексии над трансформацией социальных норм, гендерных ролей и психологических конфликтов в современном контексте. Подобная практика способствует развитию эмпатии и исторического воображения, позволяя студенту обнаруживать вневременной потенциал классических образов.

2. Сиквел / приквел – техника, ориентированная на исследование нарративных лакун и потенциальных вариантов развития классического сюжета. Например, задание написать продолжение романа «Герой нашего времени» после отъезда Печорина требует от студента анализа логики развития характера, незавершенных сюжетных линий, а также решения сложной стилистической задачи – сохранения интонационного строя и языковой манеры оригинала. Этот формат развивает у обучающегося способность к нарративному прогнозированию и погружению в поэтику конкретного автора.

3. Ответ с другой точки зрения – практика деконструкции канонического текста через смещение фокуса повествования. Например, пересказ легенды о Данко из «Старухи Изергиль» Горького от лица самого героя или одного из следовавших за ним людей позволяет выявить скрытые идеологические и этические противоречия текста, проблематизировать однозначные трактовки и освоить технику нарративной неустойчивости. Данное задание формирует у студента критическое отношение к тексту и понимание относительности любой точки зрения.

4. Транспонирование в другую эпоху – метод актуализации классических конфликтов через их перенос в современные реалии. Например, задание перенести конфликт драмы Островского «Гроза» в условия современного российского города требует от студента идентификации универсального ядра конфликта (противостояние личности и общества) и поиска его актуальных эквивалентов. Эта техника развивает у обучающегося способность

к культурологическому анализу и идентификации вневременных сюжетов в исторически отличных обстоятельствах.

Описанные форматы предполагают обязательную рефлексивную часть, в ходе которой студенты анализируют, какие аспекты классического текста оказались наиболее продуктивными для творческого диалога, какие смысловые изменения произошли в результате смены перспективы и как осуществленный акт ответа повлиял на их понимание как классического произведения, так и собственных творческих возможностей.

**Практика 2. Переписывание канона.** Данная практика представляет собой комплексную методику, направленную на организацию коллективного исследования механизмов трансляции и трансформации классических сюжетов в современной культуре. Практику можно условно поделить на три этапа, сочетающих аналитическую, исследовательскую и творческую деятельность студентов.

На аналитическом этапе осуществляется углубленный групповой разбор канонического текста, в ходе которого выявляются его ключевые тематические комплексы, структурные особенности и архетипические образы. Например, при работе с классическими романами особое внимание уделяется анализу нарративной структуры, специфике хронотопа, а также трансформации образа «лишнего человека» в русской литературной традиции. Этот этап позволяет сформировать у студентов системное понимание классического произведения как сложного художественного единства.

Исследовательский этап предполагает поиск и сравнительный анализ современных реинкарнаций изучаемого канона в различных медийных форматах – от киноадаптаций и сериальных версий до видеоигр и интернет-мемов. Студенты исследуют, как архетипические образы и сюжетные схемы классических произведений трансформируются в современном культурном контексте, какие аспекты оригинала актуализируются, а какие, напротив, редуцируются или получают новое смысловое наполнение.

Завершающий творческо-рефлексивный этап предполагает создание студентами собственных проектов – художественных текстов, сценариев или эссе, представляющих авторскую версию «переписывания» канона. Обязательным условием является сопровождение проекта развернутым комментарием, в котором студент обосновывает выбор тех или иных трансформационных стратегий, анализирует их соответствие или полемику с исходным текстом, а также формулирует собственную позицию по отношению к культурной традиции.

Подобная практика позволяет не только углубить понимание студентами классических текстов, но и сформировать у обучающихся метапредметное представление о литературе как живом, развивающемся организме, где прошлое постоянно актуализируется через диалог с современностью, а собственное творчество осознается как закономерный этап в непрерывном процессе культурной преемственности.

Апробация описанных педагогических практик позволяет выявить ряд значимых образовательных результатов, свидетельствующих об эффективности предложенного подхода. Прежде всего отмечается формирование у будущих писателей устойчивой авторской позиции. В процессе сознательного «вписывания» обучающихся в литературную традицию у них происходит преодоление психологического барьера перед канонической литературой: классические авторы перестают восприниматься как недостижимые гении, а становятся равноправными собеседниками в интертекстуальном диалоге. Это подтверждается как в письменных работах студентов, так и в ходе семинарских дискуссий, где обучающиеся демонстрируют способность к аргументированной полемике с классическими текстами.

Важным результатом является глубокое усвоение историко-литературного материала, достигаемое за счет перехода пассивного чтения в активную творческо-аналитическую деятельность. Как показывают наблюдения, студенты, выполнявшие задания из описываемой практики, демонстрируют более системное понимание поэтики классических произведений, нежели при традиционных формах работы с текстом. Это проявляется в способности выделять структурные закономерности, идентифицировать интертекстуальные связи и анализировать трансформацию художественных приемов в разных культурных контекстах.

Особого внимания заслуживает развитие критического и метатекстового мышления студентов. Через описанную практику у обучающихся формируется понимание литературы как живого, развивающегося организма, где каждое новое произведение вступает в сложные диалогические отношения с предшествующей традицией. Этот мета-уровень осмысления литературного процесса позволяет будущим писателям не только анализировать конкретные тексты, но и понимать механизмы культурной преемственности.

Наконец, предложенный подход способствует преодолению эклектики в творческих работах студентов. Сознательное вступление в диалог с традицией позволяет осмысленно работать с чужими художественными кодами, избегая как простого подражания, так и механического заимствования. Студенты учатся не просто использовать готовые нарративные схемы, а творчески трансформировать их в соответствии с собственным художественным замыслом и современным культурным контекстом.

Представленная педагогическая практика демонстрирует эффективный путь превращения истории литературы из своеобразного «музея», где студенты выступают пассивными наблюдателями, в живую «мастерскую» творческого самоопределения и развития. Через систему диалогических упражнений литературная традиция раскрывается как динамичное пространство возможностей для собственного высказывания, где каждый классический текст, который, согласно С. В. Ивановой, «наслаиваясь и растекаясь, несет все новые интерпретации» [4, с. 46], становится не объектом поклонения

и подражания, а полем для интеллектуального и художественного эксперимента.

Исследование подтверждает исходный тезис о том, что авторская идентичность формируется не в вакууме, а в сложном процессе диалогического взаимодействия с культурным прошлым. Именно в этом осознанном «споре», в жесте «присвоения и преодоления» канона может родиться современный писатель, способный не просто повторять усвоенные уроки, а вести равноправный разговор с великими предшественниками.

В конечном счете, предложенный подход утверждает особую миссию творческого образования в современную эпоху – воспитание автора, который чувствует себя не подражателем или одиноким гением, но наследником и продолжателем великой культурной и литературной традиции.

### Список литературы

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
2. *Бахтин М.* Слово в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. С. 72–233.
3. *Выготский Л. С.* Мышление и речь: психологические исследования / Под редакцией и со вступительной статьей В. Колбановского. Москва; Ленинград: Государственное социально-экономическое издательство, 1934. 326 с.
4. *Иванова С. В.* Современное образовательное пространство в социокультурном и геополитическом аспектах // Ценности и смыслы. 2014. № 2 (30). С. 40–49.
5. *Кристева К.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. Москва: Прогресс, 2000. С. 427–457.
6. *Кудрина Е. Л., Ярошенко Н. Н., Ануфриева Н. И., Жарков А. Д., Жаркова А. А., Илларионова Л. П., Ипполитов С. С., Каменец А. В., Майковская Л. С., Мацукевич О. Ю., Христидис Т. В., Шарковская Н. В., Акунина Ю. А., Тимофеева С. В.* Педагогика культуры: теоретические основания и инновационный потенциал: монография. Москва: Московский государственный институт культуры, 2024. 240 с.
7. *Рикёр П.* Я-сам как другой. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2008. 416 с.
8. *Сериков В. В.* Опыт научно-педагогической школы личностно-развивающего образования // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Проблемы высшего образования. 2018. № 2. С. 11–18.
9. *Myers D. G.* The Rise of Creative Writing // Journal of the History of Ideas, Apr., 1993. Vol. 54, No. 2. P. 277–297.

# О ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТИ ВВЕДЕНИЯ ДИАЛЕКТОСТРАНОВЕДЕНИЯ В ПРЕПОДАВАНИЕ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

УДК 811'28:372.881.1

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-163-176>

## **Наталья Вениаминовна МАКШАНЦЕВА,**

доктор педагогических наук, доцент,  
начальник Научно-Исследовательской Лаборатории  
«Перспективные исследования русского языка в современном  
мире», профессор кафедры преподавания русского языка  
как родного и иностранного, Нижегородский Государственный  
Лингвистический Университет им. Н. А. Добролюбова,  
Нижний Новгород, Российская Федерация,  
e-mail: makshan@lunn.ru

## **Марта ВАЛЕРИ,**

кандидат филологических наук,  
старший преподаватель кафедры романо-германской  
филологии, Нижегородский Государственный  
Лингвистический Университет им. Н. А. Добролюбова,  
Нижний Новгород, Российская Федерация,  
e-mail: valerimarta82@yandex.ru

*Аннотация.* В статье обосновывается целесообразность введения феномена диалектострановедения в образовательные программы по изучению иностранных языков. Определив восприятие и понимание самого понятия «диалект» в разных регионах мира, в данной работе доказывается, что изучение такого лингвистического феномена весьма актуально, в частности для стран, живущих в режиме диглоссии. В диглоссических регионах мира диалект не ограничивается лингвистическим аспектом отклонения от языковой нормы, наоборот – его изучение и понимание теснейшим образом связано с достижением глубочайшего уровня погружения в особенности, историю, традиции и социологические свойства стран(–ы) изучаемого языка. Однако пока научный интерес к такому аспекту лингвокультуры страдает очевидной фрагментарностью и полностью исключается из программы изучения языка как иностранного, становится недоступным иностранцам. Это существенно сказывается на возможности – как для любителей, так и для профессионалов – достичь не только высокого уровня владения языком и культурой для эффективного общения с носителями изучаемого языка, но и глубины мировоззрения и ценностей региона, его социума. Дается такому научному подходу на стыке лингвистики, страноведения и культурологии определение диалектострановедение, интегрированный термин подобно понятиям как лингвокультурология, лингвострановедение, лингвосфера. В итоге подчеркивается, что усвоение диалектострановедения позволяет учащимся усвоить лингвосферу, укрепляет лингвокультурологическую компетенцию, является ключом к совершенному познанию изучаемого языка.

*Ключевые слова:* диалектострановедение, лингвосфера, языковая картина мира, преподавание иностранных языков, диалекты, диглоссия, лингвистическое пространство, мировоззрение, язык как основа идентичности, методика преподавания.

*Для цитирования:* Макшанцева Н. В., Валери М. О целесообразности введения диалектострановедения в преподавание иностранных языков // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №4 (59). С. 163–176. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-163-176>

## **ABOUT THE EXPEDIENCY IN INTRODUCING LINGUODIALECT CULTURAL STUDIES IN FOREIGN LANGUAGE TEACHING**

**Natalia V. Makshantseva,**

DSc in Pedagogy, Associate Professor,  
Head of the Research Laboratory «Advanced Studies of the Russian Language in the Modern World»,  
Professor at the Department of Russian Language as Native and Foreign Language, Nizhny Novgorod State Linguistic University named after N. A. Dobrolyubov,  
Nizhny Novgorod, Russian Federation,  
e-mail: makshan@lunn.ru

**Marta Valeri,**

CSc in Philology, Senior Lecturer  
at the Department of Roman-German Philology,  
Nizhny Novgorod State Linguistic University named after N. A. Dobrolyubov,  
Nizhny Novgorod, Russian Federation,  
e-mail: valerimarta82@yandex.ru

*Abstract.* This article substantiates the feasibility of introducing the phenomenon of dialectal cultural studies into foreign language curricula. By identifying the perception and understanding of the concept of “dialect” in different regions of the world, this paper demonstrates that the study of this linguistic phenomenon is highly relevant, particularly for countries experiencing diglossia. In diglossic regions of the world, dialect is not limited to the linguistic aspect of deviation from the linguistic norm; on the contrary, its study and understanding are closely linked to achieving a profound level of immersion in the characteristics, history, traditions, and sociological properties of the country(ies) speaking the language being studied. However, scholarly interest in this aspect of linguaculture remains fragmented and is completely excluded from foreign language curricula, becoming inaccessible to foreigners. This significantly impacts the ability of both amateurs and professionals to achieve not only a high level of proficiency in the language and culture for effective communication with native speakers of the target language, but also a profound understanding of the worldview and values of the region and its society. Such a scientific approach at the confluence of linguistics, area and cultural studies is named linguodialect cultural studies, an integrated term analogous to cultural linguistics, cultural studies or linguasphere. Ultimately, it is emphasized that the acquisition of dialectal studies allows students to grasp the linguistic sphere, strengthens their linguistic and cultural competence, and is the key to a complete understanding of the language being studied.

*Keywords:* Dialect Cultural Studies, linguasphere, linguistic world picture, Foreign Language teaching, dialects, diglossia, linguistic space, worldview, language as basis of identity, teaching method.

*For citation:* Makshantseva N. V., Valeri M. About the Expediency in Introducing Linguodialect Cultural Studies in Foreign Language Teaching. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 4 (59), pp. 163–176. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-459-163-176>

Освоение иностранного языка в современном мире не ограничивается знанием его как «инструмента» общения. Язык – это основа духовной, культурной, гражданской идентичности.

В ноябре 2024 года уральским федеральным университетом была организована конференция под названием «Лингвосфера: междисциплинарные подходы в лингвистике и изучении иностранных языков», где обсуждались вопросы исследования и практического применения «современных технологий преподавания иностранных языков», а также изучение «актуальных проблем межкультурной коммуникации и коммуникативных практик» [12]. «Лингвасферой» назвали в Московском Государственном Лингвистическом Университете профессиональную лингвистическую универсиаду 2024/2025 учебного года [13], а с 2000 года в Москве работает российское отделение международной исследовательской организации «Обсерватория Лингвосферы», которая занимается изучением языкового разнообразия в современном мире [14]. На главной странице сайта организации можно ознакомиться с понятием «лингвосфера»: его можно сравнить с известным понятием “ноосфера”, которое предложил в начале XX века великий русский ученый Владимир Вернадский. Если “ноосфера” – это область распространения человеческого разума, то “лингвосфера” является ее своего рода составной частью: к ней относится все то, что связано с человеческой коммуникацией [5]. Термин “лингвосфера” предложил Дэвид Долби (David Dalby), лингвист из Великобритании (Лондонский и Уэльсский университеты), который разработал проект по изучению и системному описанию языков и языковых сообществ мира [13]. Девиз Обсерватории Лингвосферы: *Во вселенной языков голос каждого человека – это звезда*. Под “голосом” в данном случае понимается индивидуальное языковое поведение каждого из более чем шести миллиардов жителей Земли; это слово используется как более “человечное” взамен скорее технического термина “идиолект”. Целью Обсерватории является наблюдение за современным состоянием и развитием лингвосферы, при котором каждое языковое сообщество можно было бы представить как в его локальном, так и в общемировом контексте [13]. Картографическая база данных Лингвосферы (*Linguasphere Mapbase*) должна представлять собой подробные карты распространения языков и диалектов по всем ареалам мира [13]. Реестр Лингвосферы (*Linguasphere Register*) предоставляет подробную классификацию и глобальный указатель языков и диалектов мира в соответствии с их генетической близостью, и служит основой общей базы данных по языкам мира [13].

Представляется, что понятие “лингвосфера” актуально в дидактике, и современная тенденция в преподавании иностранного языка стремится к включению в образовательный процесс многих аспектов языкового общения (делового, разговорного, цифрового языка), но, на наш взгляд, систематически пренебрегается весьма важный вопрос, связанный с изучением диалектов.

*Цель данной работы* представляет собой обоснование целесообразности изучения *диалектостраниковедения* в рамках образовательных курсов иностранных языков для овладения лингвосферой как вселенной социокультурных смыслов и контекстов изучаемого языка.

*Методика исследования* предполагает анализ диалектов разных языков мира, их роли в определении самоидентификации народа, обсуждение целесообразности их присутствия в образовательных программах преподавания языка как иностранного, чтобы достичь востребованного в современном мире уровня лингвокультурологической компетенции.

*Новизна работы* заключается в обосновании изучения диалектов на основе страноведения и лингвострановедения для приобретения различных языковых компетенций и для обеспечения погружения учащихся в лингвосферу.

## **Определение теоретических понятий**

В науке пока нет понятия *диалектостраниковедения*, поэтому необходимо обращаться к более широким понятиям – страноведение и лингвострановедение. В большой российской энциклопедии понятие “страноведение” определяется как «комплексная научно-образовательная дисциплина, позволяющая всесторонне изучать страны, синтезируя различные данные о них» [3], а “лингвострановедение” – как «методическая дисциплина, реализующая практику отбора и презентации в учебном процессе сведений о национально-культурной специфике речевого общения языковой личности с целью обеспечения коммуникативной компетенции иностранцев», изучающих язык как иностранный [1].

Термин «диалект» также нуждается в уточнении. Итальянская лингвистика, например, определяет диалект как «вариант одного языка», но такое определение требует дополнительного уточнения: ведь с точки зрения социолингвистики, диалект – язык, подчиняющийся другому языку, с генеалогической точки зрения он является языком, развившимся из другого языка, а в лингвистическом смысле он – вариант языка, не имеющий собственных грамматических правил и не понимаемый теми, кто его не знает [23]. Однако, учитывая специфику итальянской языковой картины мира, ученые употребляют еще понятия «местные варианты итальянского языка» и «региональные итальянские языки», чтобы обозначать варианты,

которые употребляются на разных территориях Италии, отличаются друг от друга произношением, лексикой и грамматикой. Среди них есть варианты, не относящиеся к стандартному итальянскому языку, которые можно считать диалектами в лингвистическом смысле, но не в генеалогическом, поскольку они происходят от латыни. В другой группе числятся независимые языки – братья итальянского, которые наоборот можно считать диалектами в социолингвистическом смысле, поскольку они мало распространены (только в северных и южных регионах Италии)<sup>1</sup> [23].

Согласно словарю испанского языка королевской академии Испании, диалект – это вариант языка, не получивший социального статуса языка, а также лингвистическая система, рассмотренная по отношению к группе разных языков, исходящих из общего корня [22], в то время как на сайте института Сервантеса можно найти более точное определение, включающее еще и понятия регионального и местного говоров. Следовательно, диалект – исходящая из общего мертвого или живого языка система знаков, обычно характеризующаяся ограничением, но не представляющая сильных отличий по сравнению с языками общего происхождения, в то время как региональные говоры характеризуются выраженными особенностями определенного региона, не пользующимися гармоничностью диалекта (иными словами, это обедненные диалекты, употребляемые исключительно в устном общении), а местные говоры являются лингвистическими структурами с мало определенными чертами, чье употребление ограничивается небольшими географическими территориями [17].

Обратимся к китайскому определению понятия диалекта. Следует отметить, что некоторые употребляемые на территории страны варианты являются между собой взаимопонимаемыми, а некоторые нет, поэтому последние уместно называть отдельным языком, а не вариантом национального языка. Что касается письменного языка, затрудняет определенное сосуществование упрощенной и традиционной письменных систем (это в основном касается мандаринского китайского, то есть варианта языка, на котором говорят, например, на Тайване и в Сингапуре) [24]. В результате употребляются разные понятия, характеризующие подгруппы каждого диалекта, такие как ветки, говоры, акценты, точки, макрогруппы, кластеры и тому подобное [18].

Лингвисты, занимающиеся арабским языком, считают диалектом устную (разговорную) форму языка, которая отличается в зависимости от страны, региона и даже города и характеризуется гибкой грамматикой, часто меняющейся лексикой и разнообразностью в произношении [27, с. 155].

---

<sup>1</sup> На самом деле даже не все диалекты северных и южных регионов Италии полностью соответствуют данной классификации, поскольку некоторые из них славятся многовековой литературной традицией, включают научно-технические термины и стандартный вариант, поэтому сложно найти всеобщее определение.

Наконец, русские ученые понимают понятие диалекта следующим образом: «разновидность конкретного языка, употребляемая в качестве средства общения лицами, связанными тесной территориальной, социальной или профессиональной общностью. Различаются территориальные и социальные диалекты. Территориальные диалекты выделяются на разных частях территории распространения данного языка и характеризуются различиями в звуковом строе, грамматике, словообразовании, лексике. Сложность диалектного членения языка отражается в ряде названий ареальных единиц. Наиболее употребительны из них следующие: группа говоров (элементарная, минимальная ареальная единица языка), наречие (наиболее крупная единица диалектного членения, совокупность диалектов, объединенных общими признаками), диалектная зона (территория распространения комплекса таких диалектных черт, которым за её пределами обычно соответствуют члены диалектных различий, совпадающие с чертами литературного языка или не образующие на других территориях пучков изоглосс). В научной литературе термин «диалект» может употребляться как синоним всех этих названий ареальных единиц языка, а также как синоним термина «говор» [10].

Хотя и бывают общие черты в приведенных определениях, очевидно, что на более глубоком уровне в каждом языке придаются этому понятию разные нюансы в зависимости от того, какой оттенок значения оно приобретает в соответствующей культуре. Таким образом, можно считать диалектом все, что находится в широком диапазоне между самостоятельным языком, присутствующим на определенной территории и употребляемым носителями совместно с другим – общеупотребительным – языком, и говором, понимаемым как «наименьшая территориальная разновидность языка, используемая в качестве средства общения жителями одного или нескольких соседних, обычно сельских, населённых пунктов, не имеющих территориально выраженных языковых различий» [9].

С учетом сказанного, можно определить и понятие *диалектостраниковедение*. Это комплексное всестороннее изучение феномена диалекта в рамках национально-лингвокультурной специфики речевого общения языковой группы с целью обеспечения коммуникативной компетенции иностранцев, изучающих язык как иностранный.

## **Актуальность изучения феномена диалекта иностранцами**

Многие страны мира находятся в лингвистическом положении диглоссии, то есть их уроженцы общаются, чередуя употребление официального/стандартного языка и диалекта. Проявление диглоссии может иметь более или менее масштабный характер в зависимости от регионов, лингвистической

практики, политической обстановки, роли языка в определении и сохранении социокультурных национальных ценностей.

В арабских странах диглоссия – это относительно стабильная лингвистическая обстановка, в которой вдобавок к основным диалектам языка, существует сильно отличающийся и высоко закодированный вышестоящий вариант, являющийся инструментом широкого и уважаемого литературного корпуса, который употребляют как правильный в формальном общении в письменной форме, но никогда в повседневном общении [27, с. 156–157]. Носители арабского усваивают изначально диалект, а только после поступления в школу начинают изучать стандартный язык, хотя именно в нем они видят инструмент, с помощью которого выражаются, передаются и распространяются культурные, религиозные и основные для самоидентификации ценности арабского мира [27, с. 155].

Что касается китайского языка, стандартный вариант считается языком образованных, социально изысканных, авторитетных и формальных людей, в то время как диалекты ассоциируются с такими качествами как солидарность, фамильярность, близость, честность. Более того, диалекты обеспечивают поддержание групповой солидарности среди членов одной семьи или местной общины и региональной идентичности, на которую опирается современное китайское общество. В некоторых регионах и в частности в территориях кантонского языка, умение говорить на диалекте считается инструментом для социального обеспечения индивидуума; наоборот, люди, говорящие только на современном стандартном китайском языке, подвергаются дискриминации [20, с. 35].

Итальянская Конституция в трех статьях рассматривает языковую модель, согласно которой лингвистическое разнообразие считается скорее культурным достоянием, нежели опасностью для национального единства. Несмотря на отличия в употреблении диалекта в разных регионах (в северо-восточном и в южном Италии оно более масштабно), диалекты для итальянцев все еще являются предпочитаемым языком для общения в семье, с друзьями; наблюдается широкое употребление диалекта (–ов) в сериалах, в рекламе, в Интернете и представляет собой более эффективный инструмент для выражения эмоции так на фоне спонтанной, так и в искусственной ситуации общения (например, во время спора, артистического выступления, в музыке, в театре, в расслабленной обстановке). Стоит еще упомянуть этнографические исследования, результаты которых привели к появлению словарей диалектов и говоров, выпуска сборников литературных произведений, открытия этнографических музеев и центров для изучения и сохранения диалектов [21].

Гибкость понятия диалекта позволяет выявить его в разных формах отклонений от преобладающего русского языка, от «форм(ы) национального языка, распространенной в определенной местности и имеющей некоторые

фонетические (звуковые) и лексические (словарные) особенности/отличия» до национальных культур и языков, через социальные диалекты, такие как сленг, профессиональный жаргон и арготизмы. «Таким образом, в русском языке диалекты – это неотъемлемая часть устного наследия, обладающая большой культурной ценностью. Они тесно связаны с историей развития русского языка как такового и продолжают существовать и развиваться в наши дни, независимо от уровня образования их носителей. С повышением мобильности людей и развитием коммуникаций они действительно часто начинают сглаживаться, а некоторые и вовсе исчезать, но непременно должны быть сохранены как память и как ключи к пониманию значительных пластов нашей истории» [7].

Сложна ситуация испаноговорящих стран. «В настоящее время испанский язык является комплексной системой, состоящей из национальных и региональных языков, с соответствующими вариантами, нормами и критериями, определяющими престижность в их употреблении» [25, с. 440]. В общем можно сказать, что испанская языковая культура является мультиполярной, динамичной совокупностью национальных и региональных испанских языков [25, с. 441]. Картину усложняют так называемые латиноамериканские языки. Понятие «испанский язык Америки» относится к многочисленной совокупности разных вариантов одного и того же языка, так как идиома Кубы – это не идиома Аргентины, Мексики, Перу, Чили и так далее, поскольку некоторые из них более похожи на кастильский, а другие на андалузский испанский [26, с.3], хотя в них можно обнаружить слова и термины африканского происхождения (результат торговли рабами во время захвата Америки европейскими государствами) [26, с. 5]. Несмотря на все местные свойства, однако, американские варианты испанского все-таки не так сильно отличаются, как иберийские [26, с. 6].

Приведенные примеры всего лишь часть лингвистической картины мира, но они достаточны, чтобы доказать, что диалекты – это не просто языковой феномен, являющийся отклонением от нормы, но с ним связываются традиции, история, социокультурное развитие, политические аспекты жизни, самоидентификация народов стран Земли. Именно поэтому он является неотъемлемой частью той *лингвосферы*, в которой носители живут и общаются.

## Как и кто изучает феномен диалекта

Много разных дисциплин посвящено изучению диалекта в регионах мира. Главная из них, естественно, это лингвистика, но есть еще этимология, лексикография, социология, страноведение, регионалистика и большая группа смешанных научных направлений и наук, таких как социолингвистика, этнолингвистика, филологическая регионалистика.

В данной работе не будем подробно говорить о том, как более классические дисциплины, такие как лингвистика, социолингвистика или лексикография, изучают диалекты. Достаточно напоминать, что лингвистика изучает состояние, внутренние изменения диалектов в историческом ракурсе и занимается их классификацией согласно языковым критериям; социолингвистика описывает, как и в каких случаях разные социальные группы употребляют диалект в определенной стране в связи с языковыми обычаями, традициями и общественным восприятием; лексикография сосредоточена на изучении лексики разных вариантов языка. Есть еще более специфическая дисциплина под названием диалектология. Основная задача русской диалектологии «познакомить студентов с одной из разновидностей общенародного русского языка – диалектами, дать их системное описание и классификацию» [11, с. 3]. Итальянская диалектология развивается параллельно современной лингвистике и основывается на исторической грамматике диалектов и ее описательной модели, которая позже доведет до развития в направлении лингвистической географии, результатом которого является создание разных лингвистических атласов итальянского языка и его региональных вариантов [28]. Подобным образом все региональные варианты диалектологии – от китайской до арабской – исследуют в основном только распространение и образование разных субвариантов языка, в большей или в меньшей мере включая и хронологическое рассмотрение их развития и взаимосвязи с обществом. На наш взгляд, интереснее сосредоточить внимание на новых научных дисциплинах, таких, как филологическая регионалистика, этнология и этнолингвистика.

Л. В. Полякова в статьях «Регион как источник творчества и объект науки о литературе» [15] и «Филологическая регионалистика в системе гуманитарных наук» [16] утверждает, что на фоне противоположного воздействия, с одной стороны, глобализации и с другой – подъема национального самосознания, региональные особенности становятся актуальными. В частности, филологическая регионалистика помогает «использовать филологический инструментарий, чтобы системно исследовать и описать особенности характера, содержания, закономерностей развития жизни регионов в их историческом движении» [15, с. 22], а литературоведческое краеведение является одним «из путей познания особенностей жизни региона, именно с опорой на тематические и жанровые классификации произведений; структурно-поэтический анализ текстов; литературно-критических, текстологических реалий; комментирование, толкование, издание, составление научной библиографии и написание научной биографии писателей» [15, с. 22].

В этом случае феномен диалекта как выразительного средства специфики региона изучается исключительно с точки зрения текстов регионального характера.

Этнолингвистика – «отрасль лингвистики, изучающая отношения между языком и культурой, а также особенности восприятия мира разными этниче-

скими группами – это раздел языкознания, ориентирующий исследователя на рассмотрение соотношения и связи языка и духовной культуры языка и народного менталитета, языка и народного творчества, их взаимозависимости и разных видов их корреспонденции. Современная этнолингвистика, возникшая внутри комплексной науки о человеке – культурной антропологии – сохраняет тесные связи со смежными дисциплинами – семиотикой (наукой о знаковых системах), психологией, лингвокультурологией в рамках новой антропоцентрической парадигмы» [8, с. 65]. Согласно классификации Н. И. Толстого, основателя славянской этнолингвистической школы, дисциплина исследует разные типы культур, в том числе народную, «со своими специфическими наречиями и говорами» и так называемую третью культуру, то есть городскую, использующую «просторечия и негативно влияющую на сохранение самобытности и богатства культур и языков славянских народов» [8, с. 66]. Резюмируя, можно сказать, что «объектом этнолингвистики являются все составляющие компоненты языка – как в его устной форме (фольклор, диалект, городская речь, наречие), так и все многообразие письменных текстов» [8, с. 65].

В данном контексте диалект представляет собой один из многочисленных компонентов объекта исследования, которое в основном фокусируется на взаимосвязи языка и культуры.

Понятие «этнокультура» связывается с проблемой поддержки и развития языкового и культурного разнообразия России в рамках преподавания родных языков в российской системе образования [4]. Родные языки обеспечивают не только сохранение «этнокультурной идентичности народов, образующих российское общество, но и одно из главных условий и факторов обеспечения межнационального согласия и укрепления государственности страны» [4, с. 20]. Считается, что в связи со Стратегией государственной национальной политикой РФ на период до 2025 года «основополагающими целевыми ориентирами национальной политики государства являются: укрепление общероссийского гражданского самосознания, сохранение и развитие этнокультурного многообразия, гармонизация национальных и межнациональных отношений» [4, с. 26]. Но при этом в настоящее время в перечне образовательных программ нет учебников для обучения этническому языку как родному и как государственному [4, с. 27].

Здесь проблема диалекта (в смысле этнического варианта языка, не связанного с вышестоящим официальным вариантом) изучается не в своей сущности, а в своем социокультурном и политическом значении в связи с самоидентификацией народов многонационального государства, каким является Российская Федерация, и проблемой его сохранения в рамках общенациональной системы образования.

Таким образом, приведенные примеры доказывают, что практика анализа феномена диалекта весьма фрагментарна и часто ограничена лишь

отдельными аспектами. Не хватает комплексной, всеобъемлющей дисциплины, с помощью которой можно охватить одним взглядом многогранные аспекты диалекта, от историко-лингвистического до культурологического, с учетом лексикографического и лингвострановедческого обсуждения. Более того, вышеупомянутые дисциплины разработаны и представлены для изучения на разных уровнях образования исключительно носителями, то есть людьми, живущими в той же языковой среде, которой принадлежит и объект исследования. Диалекты должны быть предметом рассмотрения на занятиях по иностранному языку.

### **Почему диалекты необходимо включать в программы по преподаванию иностранного языка**

В последнее время наметилась тенденция рассмотрения возможности включения нестандартных вариантов языка в образовательные программы. Это наблюдается в разных странах, особенно таких как Италия, Испания. В статье Ю. В. Гавриловой «Краткий обзор диалектальной ситуации в Италии» подчеркивается, что нет возможности познакомить учащихся с диалектными особенностями Италии, поскольку «в аудитории изучается в основном литературная норма, знание которой дает возможность читать итальянскую прессу, слушать радио или смотреть телепередачи, ... [однако] необходимо все же по возможности готовить студентов, изучающих итальянский язык, к тем диалектальным различиям, с которыми они могут столкнуться в будущем на практике, в рабочей поездке или во время отдыха, приехав в тот или иной регион Италии» [6, с. 31]. Такая позиция обуславливает обсуждение культурного аспекта в преподавании языка как иностранного. Исследование исходит из постулата, что нет смысла говорить абстрактным образом, когда речь идет о преподавании языков, поскольку изучать иностранный язык не значит просто усвоить правила и синтаксис, то есть познакомиться с языком как инструментом общения, а скорее это значит погружать его в социокультурную среду, где им пользуются. Кто изучает иностранный язык, должен осознать, что необходимо освоить еще и связанную с ним культуру [19].

В контексте преподавания испанского как иностранного тоже обсуждается необходимость изменить традиционный подход. В статье «О важности диатопического дифференцирования в преподавании испанского языка как иностранного» [25] отмечается, что, в отличие от устаревшей распространенной идеи, общий испанский язык не совпадает с кастильским вариантом, поэтому уместно считать южноамериканские диалекты вариантами, а не отклонением от нормы. Важно поддержать подход, согласно которому необходимо полностью воспринимать сосуществование разных вариантов

кодификации испанского языка, тесно связанных с идеей, что они обеспечивают желание носителей в разных регионах испаноговорящего мира выразиться языком, подчеркивающим и перфекционирующим собственную национальную идентичность. Следовательно, преподаватель должен обеспечить студентам доступ к большому количеству вариантов, с целью их распознавания и понимания [25, с. 442]. Только таким образом можно остаться верными многоцентрическому характеру испанского языка.

Теории экспертов и преподавателей итальянского и испанского языков доказывают, что подход в дидактике изучения языка как иностранного начинает меняться и что существуют и практическое, и научное основания, чтобы рассмотреть возможность ввести в программы языковых курсов изучение региональных и местных нестандартных вариантов языка, определение которых будет зависеть от общепринятого в обсуждаемом регионе понятия «диалекта». С нашей стороны добавляем, что знакомство с вариантами изучаемого языка не мешает освоению стандарта, наоборот – обеспечивает доступ к лингвосфере, гарантируя более глубокое понимание взаимосвязей между языком, его субстандартными вариантами и социальным восприятием их употребления, региональными традициями, местными обычаями, историческим развитием языка и географическим расположением говорящих на нем социальных групп.

## **Заключение**

Традиционный подход в преподавании языка как иностранного не предусматривает ознакомление с диалектами. Чтобы осмыслить важность изучения нестандартных региональных вариантов языка иностранцами, необходимо учитывать гибкость самого понятия диалекта и специфики его значения в разных регионах мира и понятие «лингвосфера». Учащийся, ознакомившись с лингвосферой, владеет иностранным языком на высочайшем уровне, ему доступны скрытые значения выбранного носителем образа выражения в определенных ситуациях общения (в том числе в плане национальной, религиозной и культурной идентификации), взаимоотношения между историей страны и развитием языка в том или ином варианте. Иными словами, это та «языковая картина мира» изучаемой страны, которая «несет в себе изображение мира при помощи языковых средств, которое и создает наглядное представление о предметах и явлениях окружающей действительности» [2, с. 5]. Стоит добавить, что достижение такого высочайшего уровня лингвокультурологической компетенции является необходимым не только профессионалам, таким как переводчики, но и языковым помощникам, создателям рекламных и цифровых контентов, требующих лингвокультурной адаптации при представлении на инокультурном рынке, поскольку позволяют быстрее и качественнее выполнить передачу и обработку информации, ее трансформации из одной лингвосферы в другую.

В науке изучение феномена диалекта встречается во многих дисциплинах, в которых его обсуждают с разных точек зрения и с минимальным взаимодействием между собой, поэтому оно является ограниченным и фрагментарным. Необходимым является введение нового направления в программы преподавания иностранных языков – *диалектострановедение*, которое по образцу страноведения и лингвострановедения представляет собой комплексное всестороннее изучение феномена диалекта в рамках национально-лингвокультурной специфики речевого общения языковой группы с целью обеспечения коммуникативной компетенции иностранцев, изучающих язык как иностранный.

Усвоение основы *диалектострановедения* позволяет учащемуся окунуться в лингвосферу, разобраться в любой ситуации общения, охватить скрытые, завуалированные значения слов и идиомы, ознакомиться с социокультурными тонкостями истории, литературы, рекламы, музыки. Словом, *диалектострановедение* является ключом к познанию сокровищ изучаемого языка.

## Список литературы

1. Азимов Э. Г., Щукин А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). Москва: Издательство ИКАР, 2009. URL: [https://methodological\\_terms.academic.ru/853/ЛИНГВОСТРАНОВЕДЕНИЕ](https://methodological_terms.academic.ru/853/ЛИНГВОСТРАНОВЕДЕНИЕ)
2. Алефиренко Н. Ф. Картина мира и этнокультурная специфика слова // Научные ведомости № 14 (69), 2009. С. 5–9.
3. Большая российская энциклопедия. Страноведение. URL: <https://bigenc.ru/c/stranovedenie-a03159>
4. Борзояков С. А. Состояние и перспективы родных языков в российской системе образования // Образовательные стандарты и педагогическая практика. Наука и школа № 6, 2017. С. 20–30
5. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера, Москва: Наука, 1989. 261 с.
6. Гаврилова Ю. В. Краткий обзор диалектальной ситуации в Италии // Научные труды Московского гуманитарного университета № 3, 2020. С. 25–32
7. Диалекты и говоры современного русского языка кратко – примеры, особенности, история формирования Проект Снегирь, 2024. Электронный ресурс URL: <https://snegir.org/post/dialekty-russkigo-yazika/>
8. Ивукина Е. В. Современная этнолингвистика в контексте лингвокультурологии // На пути к гражданскому обществу № 3 (51), 2023. С. 65–67
9. Касаткин Л. Л. Говор. Большая российская энциклопедия. Электронный ресурс. URL: <https://old.bigenc.ru/linguistics/text/4045721>
10. Касаткин Л. Л. Диалект. Большая российская энциклопедия. Электронный ресурс. URL: <https://old.bigenc.ru/linguistics/text/4046120>
11. Касаткин Л. Л. Русская диалектология. Москва: Академия, 2005, 288 с.
12. Лингвосфера: междисциплинарные подходы в лингвистике и изучении ино-

- странных языков. Портал научных мероприятий Уральского Федерального Университета. URL: <https://scievent.urfu.ru/Linguasphere2024>
13. Московский Государственный Лингвистический Университет. Лингвасфера. Профессиональная лингвистическая универсиада. URL: <https://linguasphere.linguanet.ru/>
  14. Обсерватория Лингвосферы. URL: [http://lingvarium.org/paedia/linguasphere/new\\_sfera.shtml](http://lingvarium.org/paedia/linguasphere/new_sfera.shtml)
  15. Полякова Л. В. Регион как источник творчества и объект науки о литературе // Филологическая регионалистика. № 1–2. Тамбов, 2009. С. 21–27
  16. Полякова Л. В. Филологическая регионалистика в системе гуманитарных наук. // Филологических регионалистика. № 2 (8). Тамбов, 2012. С. 7–12
  17. Alvar M. Hacia los conceptos de lengua, dialecto y hablas. // Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-los-conceptos-de-lengua-dialecto-y-hablas-0/html/00ec1fec-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hacia-los-conceptos-de-lengua-dialecto-y-hablas-0/html/00ec1fec-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html)
  18. Andriolo S. Putonghua e Beifang Fangyan. Traduzione di tre articoli accademici sul confronto tra cinese moderno standard e dialetti mandarini. URL: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/18605/846800-1230839.pdf?sequence=2>
  19. Celentin P., Serragiotto G. Il fattore culturale nell'insegnamento della lingua | Laboratorio Itals. URL: <https://www.itals.it/alias/il-fattore-culturale-nellinsegnamento-della-lingua>
  20. Cinese moderno – Università l'orientale – CINESE MODERNO Storia e sociolinguistica 1 Introduzione II – Studocu. URL: <https://www.studocu.com/it/document/universita-degli-studi-di-napoli-parthenope/abilita-linguistica-in-lingua-spagnola/cinese-moderno-universita-lorientale/36454535>
  21. D'Agostino M. Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo // Enciclopedia – Treccani L'Italia e le sue Regioni, 2015. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/sociolinguistica-dell-italiano-contemporaneo\\_\(L'Italia-e-le-sue-Regioni\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/sociolinguistica-dell-italiano-contemporaneo_(L'Italia-e-le-sue-Regioni)/)
  22. Dialecto. Definición // Diccionario de la lengua española. RAE ASALE. URL: <https://dle.rae.es/dialecto>
  23. Ghilardelli M. Definizione di Dialetto. URL: <https://patrimonilinguistici.it/dialetto-definizione/>
  24. Kinmen Rising Project, Introduzione alla lingua cinese, le sue varietà e dialetti. URL: [https://kinmen.altervista.org/lingua\\_cinese/](https://kinmen.altervista.org/lingua_cinese/)
  25. Lafuent S. Importanza della diversità diatopica nell'insegnamento della lingua spagnola come L2 // LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, vol.1, n.1 (2012), pp. 439–446. URL: <http://www.fupress.com/bsfm-lea>
  26. Menegaldo M. G. Lo spagnolo d'America. Caratteristiche linguistiche e suggerimenti didattici per insegnanti di studenti ispanofoni. URL: [https://www.cestim.it/argomenti/06scuola/06scuola\\_moduli%20alias\\_lo%20spagnolo%20d'america.pdf](https://www.cestim.it/argomenti/06scuola/06scuola_moduli%20alias_lo%20spagnolo%20d'america.pdf)
  27. Salem A. Solimando C. L'insegnamento dell'arabo a studenti arabofoni: una tematica attuale e complessa, (a cura di) G. Lancioni, C. Solimando. "Didattica dell'arabo e certificazione linguistica: riflessioni e iniziative", Roma TrE-Press, 2018.
  28. Vignuzzi U. Dialettologia italiana. // Enciclopedia dell'italiano, 2010. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/dialettologia-italiana\\_\(Enciclopedia-dell'italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dialettologia-italiana_(Enciclopedia-dell'italiano)/)

*Для заметок*

---

*Для заметок*

---

*Для заметок*

---

## 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](mailto:vestnik-mguki@mail.ru)**
  - а) все статьи проходят двойное слепое рецензирование и публикуются бесплатно. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов, а также возможность вносить изменения в название

и текст статьи по согласованию с автором. Позиция редакции может не совпадать с точкой зрения авторов;

- б) до рецензирования оригинальность статьи проверяется в системе «Антиплагиат». В журнал принимаются статьи со степенью оригинальности текста не менее 75%. Цитаты занимают не более 20 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 находящимся 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](mailto:vestnik-mguki@mail.ru)**
  - a) all articles are double-blind peer-reviewed and published free of charge. The editorial board reserves the right to select materials, as well as the ability to make changes to the title and text of the article in agreement with the author. The position of the editors may not coincide with the point of view of the authors;
  - b) prior to reviewing, the originality of the article is checked in the Anti-Plagiarism system. The journal accepts articles with a degree of 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, i. e. 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. Dziov**,  
DSc in Pedagogy, Professor

#### DEPUTY EDITOR

**A. M. Mazuritsky**,  
DSc in Pedagogy, Professor

#### DEPUTY EDITOR, EXECUTIVE EDITOR

**T. N. Suminova**,  
DSc in Philosophy, Professor

#### EDITOR

**V. A. Sadikova**

#### TECHNICAL EDITOR

**D. A. Fomicheva**

#### LAYOUT

**R. M. Pavlovsky**

#### *Editorial office address (actual):*

141400, Moscow region, Khimki-6,  
Bibliotchnaya str., 7, building 2, room B-304, MGIK

#### *Contact phone number*

(495) 570-01-04

#### *The official website of the magazine*

<http://kio.mgik.org/>

#### *E-mail to the editorial offices of the MGIK scientific journals:*

[vestnik-mguki@mail.ru](mailto:vestnik-mguki@mail.ru)

Signed to the press: 12/17/2025. Format 70x100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Conditional printed sheets 15,28. Circulation 500 copies. The price is free.  
Printed from the finished original layout in the MGIK 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.