

## 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)
- Серегин Николай Васильевич**, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный работник культуры РФ (Алтайский государственный институт культуры)
- Синявина Наталья Владимировна**, доктор культурологии, доцент (Московский государственный институт культуры)
- Тихонова Валерия Александровна**, доктор философских наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации (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)

№2 (57), 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

- Синявина Н. В., Громова М. В.**  
Культурная политика цифрового государства .....6
- Мазурицкий Г. А.**  
Цифровые технологии как угроза исторической достоверности  
в контексте документального кино ..... 17
- Кот Ю. В.**  
Методика преподавания основ историософии  
русского мира в вузах России .....28
- Ван Цишэнь**  
Формирование социалистического реализма  
в китайской живописи 50-х годов XX века под влиянием  
советской художественной школы К. Максимова.....38
- Буторов С. А.**  
Туризм в России на современном этапе: проблемы и перспективы .....46
- Воеводина Л. Н.**  
Постсубкультуры в медийном пространстве.....60

### Искусствоведение

- Ли Цзыцзянь**  
Этнический танец в китайской живописи  
второй половины XX века в контексте формирования  
образа многонационального нового Китая .....71
- Мамед-Заде Наилья Фаик Кызы**  
Современные тенденции в хореографии:  
импровизация и цифровые технологии .....87

## Социокультурные практики

**Суминова Т. Н.**

Проектирование дополнительных профессиональных образовательных программ для сферы креативных индустрий в вузах культуры: теоретико-методические ориентиры ..... 94

**Кадрулёва А. В.**

Методы внедрения фасилитации в образовательный процесс современного танца высших учебных заведений ..... 114

**Пастушенко Е. Е., Пастушенко Е. Е.**

Выпускники Московского государственного института культуры: творческий путь режиссера Галины Николаевны Пастушенко ..... 129

**Егошина Н. Б., Фокина С. Л.**

Методика обучения аудированию на примере изучения английского языка ..... 141

**Кузовникова Т. Б., Багирова Е. В.**

Воспитательные функции бальной хореографии и танцевального спорта ..... 154

**Давыдов Д. А.**

Диалогический аспект современного театрального образования ..... 167

## Библиотечноеведение, библиографоведение и книговедение

**Соловьева И. А., Алексеев Н. С.**

Библиотека как пространство социокультурного взаимодействия с молодежью ..... 175

№2 (57), 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

<b>Sinyavina N. V., Gromova M. V.</b> Cultural Policy of the Digital State .....	6
<b>Mazuritsky G. A.</b> Digital technologies as a threat to historical accuracy in the context of documentary filmmaking .....	17
<b>Kot Yu. V.</b> Methods of teaching the basics of historiography of the Russian world in Russian universities .....	28
<b>Wang Qishen</b> The Formation of Socialist Realism in Chinese Painting of the 1950s under the Influence of the Soviet Art School of K. Maksimov.....	38
<b>Butorov S. A.</b> Tourism in Russia at the present stage: problems and prospects.....	46
<b>Voevodina L. N.</b> Post-Subcultures in the Media Space .....	60

### Art history

<b>Li Zijian</b> Ethnic dance in Chinese painting of the second half of the 20th century in the context of the formation of the image of multinational new China.....	71
<b>Mammad-Zade Nailya Faik Kyzy</b> Modern trends in choreography: improvisation and digital technologies.....	87

## Socio-cultural practices

### **Suminova T. N.**

Designing Additional Professional Educational Programs  
for the Creative Industries in Cultural Universities:  
Theoretical and Methodological Guidelines..... 94

### **Kadruleva A. V.**

Methods of implementing facilitation in the educational  
process of contemporary dance in higher education institutions..... 114

### **Pastushenko E. E., Pastushenko E. E.**

Graduates of the Moscow state institute of culture:  
the creative path of director Galina Nikolaevna Pastushenko ..... 129

### **Egoshina N. B., Fokina S. L.**

The methodology of teaching listening  
using the example of learning English ..... 141

### **Kuzovnikova T. B., Bagirova E. V.**

Educational functions of ballroom choreography and dance sport ..... 154

### **Davydov D. A.**

The Dialogical Aspect of Modern Theatre Education..... 167

## Library Science, Bibliography and Book Studies

### **Solovieva I. A., Alekseev N. S.**

Library as a space of socio-cultural interaction with young people ..... 175

---

---

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

## КУЛЬТУРНАЯ ПОЛИТИКА ЦИФРОВОГО ГОСУДАРСТВА

УДК 323.21

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-6-16>

### **Наталья Владимировна СИНЯВИНА,**

доктор культурологии, зав. кафедрой культурологии,  
профессор кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация;  
профессор кафедры мировой культуры,  
Московский государственный лингвистический университет,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: cleo2401@mail.ru

### **Маргарита Валерьевна ГРОМОВА,**

магистрант кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: rita-gromova@myrambler.ru

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию процессов формирования цифрового государства в контексте цифровизации государственного управления и реализации государственной культурной политики. В условиях ускоренного развития информационного общества особое внимание уделяется трансформации взаимодействия между государством и гражданами в цифровом пространстве, где ключевую роль играет уровень цифрового доверия. Цифровое государство рассматривается не только как совокупность технологий, упрощающих документооборот и административные процессы, но и как культурно-ценностная система, определяющая рамки коммуникации и идентичности. Анализируется влияние цифровой среды на государственную культурную политику, а также – её значение как инструмента поддержки суверенитета и ценностного единства общества. Отдельное внимание уделено феномену цифрового следа и его роли в укреплении доверия и формирования образа гражданина в цифровом пространстве. Рассматриваются риски, связанные с приватностью и контролем за персональными данными, которые могут снижать доверие к цифровому государству. В работе делается вывод о том, что развитие цифрового государства требует баланса между прозрачностью, контролем и обеспечением приватности, а также – адаптации государственной культурной политики к условиям цифровой среды для формирования единого ценностного поля.

*Ключевые слова:* цифровое государство, государственная культурная политика, цифровизация, цифровое доверие, цифровой след, ценности.

*Для цитирования:* Синявина Н. В., Громова М. В. Культурная политика цифрового государства // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 6–16. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-6-16>

## CULTURAL POLICY OF THE DIGITAL STATE

**Natalia V. Sinyavina,**

DSc in Cultural Studies, Head of the Department of Cultural Studies, Professor at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation; Professor at the Department of World Culture, Moscow State Linguistic University, Moscow, Russian Federation, e-mail: cleo2401@mail.ru

**Margarita V. Gromova,**

undergraduate student at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: rita-gromova@myrambler.ru

*Abstract.* The article presents the results of the study of the processes involved in the formation of a digital state in the context of the digitalization of public administration and the implementation of state cultural policy. In the context of the rapid development of the information society, special attention is paid to the transformation of interactions between the state and citizens in the digital space, where the level of digital trust plays a key role. The digital state is considered not only as a set of technologies that simplify document management and administrative processes, but also as a cultural and value-based system that defines the framework of communication and identity. The article analyzes the impact of the digital environment on state cultural policy, as well as its role as a tool for supporting sovereignty and value unity within society. Particular attention is given to the phenomenon of the digital footprint and its role in strengthening trust and shaping the image of the citizen in the digital space. The risks associated with privacy and the control of personal data, which may reduce trust in the digital state, are also examined. The authors conclude that digital state development requires a balance between transparency, control, and protection of privacy, as well as the adaptation of state cultural policy to the conditions of the digital environment in order to create a unified value framework.

*Keywords:* digital state, state cultural policy, digitalization, digital trust, digital footprint, values.

*For citation:* Sinyavina N. V., Gromova M. V. Cultural Policy of the Digital State. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 6–16. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-6-16>

Формирование информационного общества на современном этапе развития стало одним из приоритетов современного государства. Во многом именно единый цифровой контур, являющийся цифровой сетевой средой, включающей все государственные и многие негосударственные системы, обеспечивает формирование комфортных условий существования во всех сферах жизни. Скорость и удобство государственных услуг для граждан безусловно определяют привлекательность цифрового государства и определяют развитие данного вектора.

В первую очередь, чтобы сформировать подобную систему, необходимо разработать и провести ряд мероприятий по цифровой трансформации государственного управления для обеспечения нового уровня предоставления государственных услуг. Реформа подобного масштаба требует больших

финансовых ресурсов и может проводиться с двумя возможными целями: упрощение государственного управления (цифра остается в статусе инструмента) и создание цифрового государства (цифра становится средой) [11, с. 42]. Выявление ценностных установок и моральных императивов акторов трансформации необходимо для того, чтобы определить границы цифрового государства, его функциональные возможности. Поскольку цифровизация процессов государственного управления находится в динамике, а акторы происходящих трансформаций не всегда очевидны, представляется верным исследовать только те тенденции, которые можно условно назвать устойчивыми. В связи с этим в рамках данной исследовательской работы мы остановились на анализе государственной политики в цифровом пространстве.

Для достижения указанной исследовательской цели необходимо решить следующие задачи:

- описать границы цифрового государства;
- выявить функциональные возможности цифрового государства;
- рассмотреть цифровизацию государственной культурной политики в качестве метода для формирования цифрового государства и поддержания его ценностных установок;
- оценить позитивные и негативные аспекты цифровизации государственной культурной политики.

Решение этих задач видится нам через призму действующего законодательства. Трансформация правовых, экономических, социальных, государственных институтов актуализировала изменение правовой системы, позволяющей государству полноценно функционировать и в условиях цифрового пространства в качестве цифрового государства.

Само по себе понятие «цифровое государство» окончательно еще не вошло в научный дискурс, однако достаточно часто используется в общественном дискурсе как нечто само собой разумеющееся, априори очевидное всем.

Понятие «цифровое государство» остается дискуссионным, и даже в правовой литературе все еще нет единого мнения относительно отражающих его феномена и использования функционала других сфер. Э. А. Золаев считает, что «цифровое государство – это информационно-технологическая организация политико-правового взаимодействия граждан и органов публичной власти» [4, с. 1587]. Так, государственная платформа, оснащенная элементами искусственного интеллекта, взаимодействует не только с гражданами, но и общественными, коммерческими организациями и органами публичной власти, а также является пространством для осуществления взаимодействия для всех участников между собой. Основная задача подобной коммуникационной системы заключается в упрощении документооборота между органами государственной власти, органами местного самоуправления и учреждениями, предоставляющими государственные и муниципальные услуги.

Некоторые исследователи не дают определения цифровому государству, но предпринимают попытку описать признаки цифрового государства. И. В. Шахновская выявляет размытость государственных (территориальных) границ, обеспечение информационного суверенитета (как в техническом, так и в правовом аспекте), наличие и действенность цифрового механизма защиты прав человека, вовлечение права в процесс информатизации и др. [14, с. 135]. Во многом данные признаки соотносятся со стремлением повысить эффективность государственного сектора, его результативность и открытость для граждан, поскольку требуется нивелировать накопившееся за период COVID недоверие к органам государственной власти для упрощения коммуникации между гражданами и государственным аппаратом.

Среди исследователей феномена цифрового государства наблюдается разделение на более узкое понимание цифрового государства – как политической организации, осуществляющей публичную власть не только в цифровом пространстве, и более широкое понимание – как непосредственно организованное в цифровой среде информационное общество. Представители второго подхода в качестве главного принципа объединения выделяют схожесть социально-экономических интересов, несмотря на различие политического положения. Данная система подразумевает «прозрачные» отношения между членами коммуникации и высокий уровень контроля как со стороны органа власти, к которому обращена коммуникация, так и со стороны граждан, чаще всего иницилирующими коммуникацию.

Документом, представляющим противоположную точку зрения на цифровое государство, предстает Глобальный цифровой договор, предложенный ООН. Его главными тезисами являются ликвидация всех цифровых барьеров [2, с. 1] и установление значимости негосударственных акторов в управлении Интернетом [там же, с. 8–9], что ставит под сомнение реализацию непосредственно цифрового государства. Отсутствие поддержки в России данной инициативы ООН отражает стремление к реализации цифровой версии государственной, в том числе культурной политики, а значит и сохранению суверенитета через государственный контроль над деятельностью граждан в цифровом пространстве.

Сохранение суверенных черт государства становится важной частью формирования цифрового государства и отражается в «прозрачном» виде коммуникации. Поскольку цифровое государство все еще остается в действующих территориальных границах, несмотря на «размытость границы», на которую указывает И. В. Шахновская, территориальные ограничения существуют и необходимы для сохранения целостности государственной границы. Как следствие, внутри цифрового государства управление ведется действующей на территории политической властью, которая во многом определяет вектор приоритетности информационных ресурсов и устанавливает нормы и правила существования в информационном пространстве.

Отчасти это отражается на доступности и разнообразии информации. Долгосрочная программа развития российского сектора сети Интернет предполагает импортозамещение, а также ограждение граждан России от идеологически деструктивной и не отвечающей российским ценностям информации [10]. К частным примерам можно отнести проект «Знание. Вики» – аналог Википедии, которую сейчас активно развивает Российское общество «Знание», вовлекая преподавателей и студентов в написание статей.

Главенство государственного языка и поддержание правовых норм также оказываются важной составляющей цифрового государства, так как являются, с одной стороны, частью культурного достояния и основным способом коммуникации, а с другой – способом формирования идентичности граждан, основанной на осмыслении себя и окружающего мира в рамках культурной парадигмы, в том числе заложенной в языке как части суверенитета. Даже на цифровом уровне появляется необходимость регулирования практической жизни общества на основании ценностных ориентаций, социокультурных норм индивидуального и коллективного, содержащегося в законодательных актах.

Следует подчеркнуть важность фактора доверия к власти, определяющего коммуникацию между всеми ее членами и выступающего в качестве залога уверенности в совпадении интересов коммуникантов. Поскольку часть коммуникации государства с гражданами переходит в цифровое пространство, возникает необходимость в новой форме доверия – цифровом доверии, то есть свободной и добровольной передаче информации в цифровом пространстве при взаимодействии с органами власти.

По тем тенденциям, которые наблюдаются в сфере цифровизации государственного управления, можно судить о предпринимаемых попытках перенести все сферы жизни в цифровое пространство. Для молодого поколения цифровизация государственных услуг способствует повышению уровня доверия: развитие цифровых технологий обуславливает и упрощение использования платформ со сторон каждого коммуницирующего, что, в свою очередь, влияет на систему управления. Для поколения, привыкшего к другому формату осуществления взаимодействия с государством, уровень доверия может оставаться на обычном уровне или даже падать.

Перевод деятельности государства в цифровой формат вызывает формирование цифрового (электронного) правительства, под которым следует понимать «важную модернизацию работы органов публичной власти государства, связанную с внедрением и использованием новых цифровых технологий в работе органов государства и местного самоуправления, их взаимодействием при помощи цифровых технологий, а также с установлением постоянной обратной цифровой связи с гражданами и институтами гражданского общества, в целях их вовлечения в обсуждение, а в случаях,

установленных законодательством, и в решение важных государственных и муниципальных проблем» [13, с. 565].

Цифровое правительство структурно-онтологически входит в цифровое государство, является необходимой его частью, обеспечивающим прозрачность государственного управления и деятельности администраций. Во многом именно деятельность цифрового правительства как актора, выступающего от лица института цифрового государства, влияет на уровень доверия населения. Цифровое правительство отвечает за достоверность информации, создает возможности для проявления гражданской инициативы («Активный гражданин», «Мой город» и др.).

Вовлечение населения в жизнь города, в том числе в развитие культурного ландшафта города, напрямую зависит от соотношения ценностей, которые регулируют коммуникацию: при совпадении ценностных ориентиров повышается качество коммуникации в связи с выстраиванием «прозрачности» отношений за счет единых представлений о мире. Платформы и сайты цифрового государства являются именно такой площадкой, позволяющей декларировать совпадение по ценностям или транслировать определенные ценности, чтобы они были присвоены населением. Ценностное совпадение правительства и населения, также как и эффект узнавания своих ценностей в цифровом пространстве, влияет на коэффициент доверия населения в положительную сторону. Использование богатого арсенала средств коммуникации в цифровом пространстве позволяет цифровому правительству воздействовать как на рациональном (сознательном уровне), так и на эмоциональном – на мнение населения [3, с. 62], что впоследствии создает предпосылки для формирования общих интересов.

В то же время сбор и хранение данных, необходимых для осуществления прозрачности, вызывают тревогу у большей части населения [9, с. 56–57]. Ощущение слежки и использования персональных данных в нежелательных гражданами целях уменьшают коэффициент доверия, что, в свою очередь, является причиной сопротивления к тотальной цифровизации и усложнению данного процесса для государства. В данном случае речь идет о разновозрастных гражданах, которые или не стремятся делиться данными постоянно, в том числе для создания своего публичного имиджа за счет цифрового пространства, или стараются делать свои социальные сети приватными, доступными исключительно для узкого круга лиц. Тем не менее даже подобные виды приватности условны, поскольку при сборе информации в цифровом пространстве государство имеет больше возможностей, что связано, в первую очередь, с системами безопасности: государство не может одновременно в полной мере гарантировать и безопасность, и приватность [7, с. 86].

В некоторых случаях желание граждан сохранить независимость от государства представляется почти комичным. Так, подавляющее число граждан охотно использует эти данные для регистрации на сайтах [5], однако часть

все еще предпочитает не «привязывать» подобные страницы друг к другу, поскольку на Госуслугах хранятся важные личные данные. Отчасти подобное сохранение независимости от государственной системы считается небезопасным, тем не менее граждане не стремятся оставлять свои личные данные и пользуются не связанными со своим именем и настоящими данными страниц как гарантом личной безопасности.

Таким образом, процесс цифровизации и становления цифрового государства характеризуется противоречивыми тенденциями: прозрачность государства для граждан повышает уровень доверия, однако необходимость предоставить свои персональные данные для обеспечения прозрачности – напротив, вызывает страх цифрового правительства и цифрового государства.

Государственная культурная политика, несмотря на активные процессы цифровизации, регламентируется законом о государственной культурной политике – базовым документом для регуляции культурных процессов и инициатив в нашей стране. В Указе № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» указано, что любые процессы, происходящие в России, должны быть ценностно обусловлены. Под культурными процессами подразумевается не только культурное развитие и функционирование государственных и муниципальных программ, но и формирование идентификационной специфики граждан, влияющих на коэффициент доверия к власти как в реальности, так и в цифровом пространстве.

Основными органами, планирующими и принимающими решения по вопросам направленности культурной политики, являются органы государственной власти, а основными органами, реализующими культурную политику государства, являются культурные институты, аккумулирующие опыт ценностных ориентаций, согласованных на государственном уровне. Во многом это позволяет через упрощенную коммуникацию популяризировать культуру, а также выстраивать формы организованного досуга, впоследствии развивающие интерес к культуре у граждан нашей страны, что поднимает статус научно-исследовательских и учебных заведений культуры и искусства. Вследствие этого возникает потребность в выстраивании и поддержке международного имиджа государства [6, с. 280].

Процессы реализации культурной политики направлены, в первую очередь, на построение в быстро меняющемся мире стабильных представлений о взаимосвязях общечеловеческих ценностей с глубинным содержанием национальной культуры и парадигмой будущего человечества.

Реализация культурной политики в цифровом государстве неизбежно влечет за собой феномен цифрового следа как феномена цифровой культуры. С одной стороны, цифровой след представляет собой уникальный набор действий в цифровом пространстве [1, с. 10], по которому возможно составлять мнение о конкретном гражданине, его интересах и ценностях; с другой – для

составления статистических данных, а также сбора информации о работе порталов и сайтов, на которых непосредственно функционирует цифровое государство, необходимо многократное повторение одного и того же действия. В таком случае складывается ситуация, при которой формирующемуся цифровому государству необходимо увеличивать количество цифрового следа, в том числе за счет системы бонусов для граждан (призы за онлайн голосование, система баллов за участие в жизни города и другие).

Поощрение цифрового следа влияет на культуру доверия, что отражает, например, высокий процент онлайн-проголосовавших на последних выборах 2024 года: по данным Центральной избирательной комиссии 90% граждан выбрали электронный вариант голосования [8]. Во многом это показывает, насколько данная система отвечает ценностным установкам граждан, позволяет им, с одной стороны, оставаться в привычном ритме жизни, а с другой, – проявлять активную гражданскую позицию и участвовать в жизни государства.

Отчасти это отражает функционирование государственной культурной политики в цифровом пространстве. Публикуемые гражданами материалы и используемые ими платформы, отвечающие ценностным требованиям, заложенным в «Основах...», являются непосредственным продолжением актуализации как закона о культурной политике, так и необходимости в цифровом следе. Во многом именно оставляемый пользователями сети след влияет на формирование векторов государственной культурной политики и следующую за ней информационную доступность.

В связи с переводом государственной культурной политики в «цифру» важно, чтобы ценностное объединение вокруг государства отвечало заложенным целям, то есть решало проблематику передачи культурно-исторического нарратива и формировало российское общество в рамках установленных законом ценностей. Цифровое государство также оставляет цифровой след – цифровизация российской культуры позволяет использовать цифровой след как инструмент мягкой силы на внешнем, глобальном цифровом пространстве. Стали доступнее произведения искусства, образовательный и просветительский контент. Например, для просмотра балета не обязательно покупать билет непосредственно в театр, поскольку современные цифровые технологии позволили оцифровать и отреставрировать старые записи спектаклей для показа их в кинотеатрах или трансляции на онлайн платформах. Аналогичная система сформировалась для показа старого кино, не только советского, но и зарубежного, отвечающего целям и задачам государственной культурной политики.

Онлайн-трансляции важных государственных или социокультурных мероприятий позволили расширить круг зрителей, предоставили возможность большому количеству граждан быть вовлеченными в культурную жизнь государства. К этому же относятся многочисленные публичные страницы

в социальных сетях у представителей власти. Основной целью является не только передача информации, но и выстраивание прямой коммуникации с гражданами. Данные тенденции являются модернизацией органов публичной власти, позволяющей выстраивать отношения на уровне ценностей, повышать уровень доверия за счет использования знакомых пользователям инструментов, слов и символических конструкций. Это позволяет в том числе оправдывать деятельность государственных органов и транслировать официальную позицию государства в цифровое пространство через неформальную коммуникацию.

С другой стороны, несмотря на обоснованные ограничения информационного разнообразия, в том числе за счет блокировки или торможения трафика некоторых социальных сетей на территории нашей страны, по данным опросов, россияне продолжают использовать данные ресурсы, публиковать там материалы и взаимодействовать с другими пользователями [12]. Это может указывать или на техническую и технологическую неготовность формирующегося цифрового государства к подобным вызовам, и в данном случае цифровые барьеры, установленные непосредственно государством, не работают и часто не являются препятствием для расширения информационного поля граждан, или – на лояльность государства к внешним информационным пространствам, признание права граждан на свободу в выборе форм и источников получения информации.

В заключение хотелось бы отметить, что на данный момент развитие российского цифрового государства за счет ускорения технологического развития идет достаточно быстро и во многих сферах жизни эффективно. Цифровое государство, несмотря на несформированность границ, учитывает все действующие законодательные акты, следит за исполнением закона в социальных сетях и на крупных площадках, транслирующих тексты культуры; стремится сохранять целостность государственной границы и развивать доверительные отношения с гражданами для создания единого ценностного поля, в котором не только государство защищает интересы граждан, но и граждане способны солидаризироваться с позицией государства в целях защиты суверенитета.

Государственная культурная политика выступает регулятором отношений между государством и гражданами, а ее перевод в «цифру» становится методом для поддержания ценностных установок, принятых на территории России. В данном случае ее функционирование подтверждает ограничение доступа к идеологически деструктивной и не отвечающей российским ценностям информации.

Выстраивание доверительных отношений государства и граждан, основанных на единых ценностных установках, позволяет цифровому государству эффективнее развивать свои функциональные возможности, поскольку внедрять услуги и упрощать коммуникацию с органами государственной

власти, представленными на определенных цифровых порталах, становится легче. Граждане оставляют больше цифровых следов, а значит – предоставляют больше информации, на основании которой возможно сделать систему проще и эффективнее.

Ко всему прочему важно отметить, что представительство органов публичной власти непосредственно в социальных сетях становится частью формирования культуры доверия и формирования имиджа российской культуры в актуальных для граждан пространствах социальных сетей. Подобная близкая коммуникация положительно влияет на восприятие государственного управления за счет условной «личной коммуникации» с представителем власти.

Тем не менее цифровое государство находится только на начальной стадии своего развития, поскольку, несмотря на повышение качества коммуникации на государственных площадках и в социальных сетях, размытость государственной границы в цифровом пространстве все еще сильна. Это влияет, в первую очередь, на доступность информации, так как граждане нашей страны продолжают использовать закрытые к прямому доступу социальные сети и платформы, что показывает несовпадение представлений о ценностных установках и взглядах на размещенные материалы. Это может не отражаться на доверии к государству, но представляет собой обход государственной блокировки.

Также стоит отметить стремление граждан к ощущению приватности и безопасности при распространении материалов о себе. Если часть пользователей охотно оставляет цифровые следы, регулярно публикуя свои фотографии, тексты или размышления, то другие стремятся закрывать личные страницы от посторонних или не публиковать материалы, которые могут как-либо давать другим людям информацию о пользователе страницы.

Создание цифрового государства, как в широком, так и в узком смысле, является важным и актуальным направлением, которое необходимо развивать не только на федеральном уровне, но и на уровне субъектов федерации и муниципалитетов.

Даже при условии высокого уровня доверия к сервисам цифрового правительства в России на сегодняшний день, остаются неясными вопросы разработки показателей цифрового доверия и последующих шагов по его улучшению. С каждым годом использование цифровых порталов государства становится все более эффективным за счет улучшения системы. Укрепление ценностей путем реализации задач государственной культурной политики требует учитывания сложностей функционирования в цифровом пространстве при анализе коммуникации в рамках формирующегося цифрового государства. С учетом активного развития общественных отношений в рамках институтов цифрового государства важно адаптироваться и определить свой собственный вектор развития, который будет наиболее подходящим для нашей страны.

## Список литературы

1. *Гайдаш О. В.* Феномен цифрового следа в современном обществе // Вестник магистратуры. 2020. № 6 (105). С. 10–12.
2. Глобальный цифровой договор “Пакт во имя будущего” от 22.09.2024 № A/RES/79/1 // Организация Объединенных Наций. 2024.
3. *Дугин Е. Я.* Власть доверия и доверие власти // Власть. 2018. № Т 26. № 8. С. 60–66.
4. *Золаев Э. А.* Цифровое государство как новый этап развития общества // Креативная экономика. 2021. Т. 15, № 5. С. 1583–1594.
5. *Капранов О.* Россияне максимально доверяют авторизации через “Госуслуги” // Российская газета URL: <https://rg.ru/2024/08/29/rossiiane-maksimalno-doveriaiut-avtorizacii-cherez-gosuslugi.html>
6. *Лавринова Н. Н.* Культурная политика // Аналитика культурологии. 2010. № 17. С. 278–288.
7. *Ланир Дж.* Приватность: с какой стороны посмотреть // В мире науки. 2014. № 1. С. 85–92.
8. *Насекина А.* Памфилова оценила явку в дистанционном голосовании // ura.news URL: <https://ura.news/news/1052815065>
9. *Понкин И. В.* Концепт электронного государства в рамках новой системы публичного управления // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Юридические науки. 2013. Выпуск 4. С. 52–58
10. Указ Президента Российской Федерации “Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей” от 09.11.2022 № 809. URL: <https://pravo.gov.ru>
11. *Фурсова Д. А.* Информационно-коммуникативная среда как пространство существования digital-номада // Культурное наследие России. 2020. № 3 (30). С. 41–46.
12. Четверть опрошенных россиян пользуются заблокированными в России сервисами через VPN // ТАСС. URL: <https://tass.ru/obschestvo/14613293>
13. *Шабеева О. А.* Цифровое государство как явление современной реальности: понятие и сущность // Вестник Удмуртского университета. Серия «Экономика и право». 2024. № 34 (3). С. 563–569.
14. *Шахновская И. В.* Понятие и признаки цифрового государства // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия D: Экономические и юридические науки. 2022. № 6. С. 134–137.

# ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ КАК УГРОЗА ИСТОРИЧЕСКОЙ ДОСТОВЕРНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

УДК 004.032.6

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-17-27>

**Григорий Александрович МАЗУРИЦКИЙ,**  
магистрант факультета медиакоммуникаций  
и аудиовизуальных искусств,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [grimazur@rambler.ru](mailto:grimazur@rambler.ru)

*Аннотация.* В данной статье рассматривается актуальная проблема использования искусственного интеллекта (ИИ) в производстве документальных фильмов. Автор анализирует потенциальные риски, связанные с активным внедрением цифровых технологий в современную документалистику, включая возможность масштабных фальсификаций исторических событий. Особое внимание уделяется этическим и правовым аспектам применения ИИ, а также – необходимости разработки эффективных механизмов контроля за достоверностью контента. Подчеркивается, что в условиях стремительного развития нейросетей и алгоритмов глубокого обучения документальное кино может утратить статус надежного источника исторической памяти. В связи с этим предлагаются меры по регулированию использования ИИ в кинопроизводстве, направленные на сохранение объективности и правдивости документального жанра.

*Ключевые слова:* цифровые технологии, искусственный интеллект, нейросети, документальное кино, историческая достоверность, фальсификация истории, этика ИИ, цифровая документалистика.

*Для цитирования:* Мазуриций Г. А. Цифровые технологии как угроза исторической достоверности в контексте документального кино // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 17–27. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-17-27>

## DIGITAL TECHNOLOGIES AS A THREAT TO HISTORICAL ACCURACY IN THE CONTEXT OF DOCUMENTARY FILMMAKING

**Grigory A. Mazuritsky,**  
master's student of the Faculty of Media Communications  
and Audiovisual Arts, Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: [grimazur@rambler.ru](mailto:grimazur@rambler.ru)

*Abstract.* This article explores the pressing issue of artificial intelligence (AI) integration in documentary filmmaking. The author examines potential risks associated with the widespread adoption of digital technologies in modern documentaries,

including the possibility of large-scale historical falsifications. Special attention is paid to the ethical and legal implications of AI use, as well as the need for developing effective mechanisms to ensure content authenticity. It is emphasized that, amid rapid advancements in neural networks and deep learning algorithms, documentary films may lose their status as a reliable source of historical memory. Consequently, the study proposes regulatory measures for AI application in film production aimed at preserving the objectivity and integrity of the documentary genre.

*Keywords:* digital technologies, artificial intelligence, neural networks, documentary films, historical authenticity, historical falsification, AI ethics, digital documentary.

*For citation:* Mazuritsky G. A. Digital technologies as a threat to historical accuracy in the context of documentary filmmaking. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 17–27. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-17-27>

В эпоху стремительного развития цифровых технологий документальное кино сталкивается с вызовами, ставящими под вопрос его основополагающий принцип достоверности. Современные инструменты, такие как компьютерная графика и нейросети, открывают возможности для реконструкции и даже генерации исторических событий. Неправильное использование этих технологий создает риск подмены реальных фактов художественными или идеологическими интерпретациями. С одной стороны, цифровые технологии помогают восстанавливать утраченные архивные материалы, оживляя прошлое. С другой стороны, отсутствие четких правил и этических норм создает почву для манипуляций, когда зрителям предлагается не объективное свидетельство, а тщательно смоделированная версия истории.

Особую тревогу вызывает использование искусственного интеллекта для создания «синтетических» документов, таких как фальшивые интервью и сгенерированные хроникальные сцены, которые практически невозможно отличить от подлинных. В связи с этим возникает острая необходимость в разработке правовых и профессиональных механизмов верификации.

Эти механизмы должны помочь сохранить доверие к документальному кино как к важному источнику исторической памяти. Цифровизация, расширяя творческие возможности, требует пересмотра критериев аутентичности и повышения ответственности создателей перед обществом.

Необходимо отметить, что современный этап развития документально-го кинематографа охарактеризован активным внедрением интерактивных и мультимедийных технологий, что приводит к трансформации классических принципов организации экранного повествования.

Следует подчеркнуть, что появление, распространение и развитие Интернета и других новых информационно-коммуникационных технологий оказали влияние на профессию журналиста, в частности – на работу современных документалистов. Интернет изменил прежде существовавшую структуру СМИ тремя способами.[1]:

- сетевые технологии раскрыли потенциал журналиста как посреднической силы в демократическом обществе;
- интернет-пространство предложило профессионалам колоссальный массив информационных ресурсов и бесконечные технологические возможности для осуществления работы;
- сочетание мультимедийных и интерактивных ресурсов помогло создать свой собственный тип журналистики в сети – так называемую «цифровую» или «интернет-журналистику».

Следует уточнить, что интерактивность в документальном кино проявляется не только в технической возможности взаимодействия с аудиторией, но и в формировании особого типа коммуникации, при котором зритель становится активным участником процесса осмысления реальности. В то же время мультимедийность – как важнейшая характеристика современного медиапространства – позволяет документалистам использовать комплекс выразительных средств, включающий в себя аудиовизуальное сопровождение, текстовые комментарии, инфографику, анимацию и компьютерную графику. Особое значение приобретает вопрос профессионального владения этими технологиями, так как их применение требует от автора не только технических навыков, но и глубокого понимания специфики документального высказывания. Одним из важнейших аспектов современного документального кино является аудиовизуальная составляющая, которая должна соответствовать как художественным задачам, так и требованиям достоверности. Следует иметь в виду, что технологические возможности не должны усложнять документальный фильм, а служить инструментом более полного раскрытия авторского замысла. Современные исследования медиасреды показывают, что сочетание интерактивных и мультимедийных технологий открывает новые перспективы для развития документального кино, однако их применение требует точного обоснования и должно учитывать как творческие задачи, так и этические нормы документалистики. В этой связи ключевое значение приобретает вопрос сохранения равновесия между технологическими возможностями и документальной достоверностью, которое является ключевым для понимания сущности современного документального кино. Примером может послужить проект «Кирилл Разлогов. Мемуары», в центре внимания которого – фигура кинокритика Кирилла Разлогова. Для создания картины были применены инновационные методы, в частности – технология искусственного интеллекта для анимирования старых фотоснимков и оригинальная предметная анимация. Закадровый текст, составленный из диктофонных записей голоса Разлогова, комментирует происходящее на экране. Дополнительным элементом фильма стало эксклюзивное интервью с режиссером, которое прежде не демонстрировалось широкой публике.

Стоит отметить, что анализ современных документальных проектов демонстрирует, что интерактивные технологии позволяют существенно расширить возможности жанра, так как нелинейная структура интерактивного документального кино позволяет зрителю самостоятельно выстраивать маршрут «движения» по фильму, что принципиально меняет устоявшуюся модель восприятия просматриваемого контента. Проект «Хочу верить» [1] может служить примером подобного рода произведений. Это интерактивный документальный фильм, представляющий собой веб-документальный проект, созданный «РИА Новости» и приуроченный ко Дню народного единства. В основе данного мультимедийного фильма лежит реальная история о молодых людях, находящихся в поиске своего духовного пути и изучающих различные религиозные традиции. Преодолевая религиозные и национальные барьеры, герои углубляются в самопознание, стремясь не к противопоставлению своих взглядов и убеждений, а к обнаружению объединяющих аспектов и общих ценностей.

Перспективы развития интерактивной документалистики связаны с дальнейшей интеграцией новых технологических инструментов. Особый интерес представляет развитие иммерсивных технологий в российском документальном кино. При участии фонда «Защитники Отечества» и Межрелигиозного совета России был снят документальный сериал «Пути Твои» [1], состоящий из пяти эпизодов. Главными героями выступают протоиерей Виктор Иванов, имам Хамза Хафизов и артист Илья Глинников. Они совершили автопробег из Уфы в Донецк, чтобы поддержать солдат и привезти им гуманитарный груз. Во время путешествия герои фильма рассуждают о вере, религии, добре и зле, самопожертвовании и любви. В конечном счете они приходят к пониманию, что убеждения людей могут быть близки, а общечеловеческие принципы особенно значимы в сложные периоды. Этот фильм – не просто документальная лента, а глубокий анализ человеческой природы и общечеловеческих ценностей, объединяющих представителей различных культур и вероисповеданий.

Считаем нужным особенно подчеркнуть, что в условиях цифровой трансформации медиасреды документальное кино сталкивается с беспрецедентными вызовами, которые связаны с соблюдением исторической достоверности. Современные технологии создания и обработки визуального контента, с одной стороны, позволяют расширить выразительные возможности документалистики, а с другой – создают новые риски фальсификации истории. В этой связи отдельно стоит упомянуть одно из ответвлений документалистики, так называемые псевдодокументальные фильмы (мокьюментари), жанр игрового кино, который имитирует документальную стилистику, но основывается на вымышленных событиях или личностях. В цифровую эпоху, когда границы между реальностью и фикцией всё больше размываются, подобные фильмы превращаются в своеобразный инструмент для манипу-

ляции историческим сознанием. Как отмечает Б. Николс, «документальное кино всегда констатирует реальность через нарративные стратегии, но псевдодокументалистика доводит этот процесс до абсурда, создавая иллюзию достоверности там, где её нет» [цит. по: 3]. Стоит отметить, что манипуляции с достоверностью уже создавали прецеденты в истории. Например, радиопостановка Орсона Уэллса «Война миров» (1938) [2] вызвала панику среди слушателей, которые приняли фантастический сюжет за реальный репортаж. В документальном кинематографе автор фильма «Военная игра» Питер Уоткинс [2] использовал формат телерепортажа для изображения ядерного катаклизма, что привело к запрету его показа на телевидении. В связи с этим можно сделать вывод, что псевдодокументальное кино в цифровую эпоху зачастую превращается в инструмент переписывания истории.

Зрителей то и дело пытаются удивить псевдосенсационными и редкими съемками, заведомо зная, что эти кадры давно разоблачены специалистами. В эту категорию входят съемки «снежного человека» в лесу и вскрытие трупа «инопланетянина» [2]. На современном этапе развитие технологий искусственного интеллекта уже позволяет создавать реалистичные фальсификации исторических кадров. Показательным примером является вирусное видео «Казахско-Динозаврская война», опубликованное в 2023 году в социальной сети «ВКонтакте». Несмотря на очевидную абсурдность сюжета, безупречная детализация, аутентичные костюмы и убедительный голос диктора заставляют малограмотного зрителя сомневаться: а вдруг это подлинная хроника? Данный пример демонстрирует фундаментальную проблему цифровой эпохи. Если сегодня нейросети создают безобидные мемы, завтра они могут генерировать «доказательства» несуществующих исторических событий для политических манипуляций. Уже сейчас фальшивые кадры могут выглядеть убедительнее архивных записей. Особую опасность представляет потенциальная «перезапись» истории – когда фейковые видео о ключевых событиях прошлого начнут вытеснять подлинные свидетельства. Кризис доверия к визуальным источникам неизбежен – люди будут задаваться вопросом «а не нейросеть ли это?» даже при просмотре настоящей хроники. Решение требует комплексного подхода: от законодательного регулирования (обязательная маркировка AI-контента) до развития медиаграмотности. Без этих мер мы рискуем оказаться в мире, где граница между правдой и вымыслом окончательно исчезнет, а документальное кино утратит статус достоверного исторического источника.

Эволюция угроз исторической достоверности прошла несколько этапов: в аналоговую эпоху манипуляции с кинохроникой носили преимущественно ручной характер и были легко распознаваемы специалистами. Характерной иллюстрацией может служить практика редактирования документальных кадров в советских фильмах 1930–1950 годов, когда из некоторых кадров были удалены изображения репрессированных политических деятелей.

С наступлением цифровой эпохи характер угроз видоизменился, так как современные технологии позволяют создавать высококачественные фальсификации, выявить которые обычному зрителю становится затруднительно. Особую опасность представляют технологии «глубокой фальсификации», или по-другому «deepfake», которые в последние годы активно проникают в цифровое пространство. Как отмечает Лев Манович в работе «Язык новых медиа», подобные практики создают принципиально новую ситуацию в документалистике, когда граница между подлинным и искусственным становится всё более размытой [5].

В России процесс формирования таких механизмов находится на начальной стадии. Важным шагом стало создание в 2022 году Экспертного совета по документальному кино при Министерстве культуры РФ, в задачи которого входит разработка стандартов работы с архивными материалами. Однако, как отмечается в отчёте Совета за 2023 год, существующие регламенты пока не могут учитывать риски, связанные с нейросетевыми технологиями. Особого внимания заслуживает опыт зарубежных архивных институций. Британский институт кино (BFI) в 2021 году запустил программу «Digital Authenticity», включающую создание базы цифровых отпечатков архивных материалов, разработку протоколов верификации для документалистов и образовательные курсы по цифровой грамотности.

Аналогичные инициативы наблюдаются и в профессиональном сообществе. Международная ассоциация документального кино (IDA) в 2023 году приняла этический кодекс, регламентирующий использование технологий ИИ. В документе особо подчеркивается необходимость маркировки всех фрагментов, созданных с помощью нейросетей, сохранение оригинальных источников в неизменном виде и возможность открытого диалога со зрителем о природе использованных технологий.

Особой проблемой представляется использование архивных материалов в новом контексте. В российском документальном кино это реализуется в практике цветной реставрации кадров хроники. Одним из свидетельств может служить совместный российско-американский проект «Цвет Времени – Война» [8]. Этот проект был приурочен к 70-летию начала Великой Отечественной войны и снят в необычном жанре, который авторы обозначили как документальная опера, используя вместо закадрового текста советские и немецкие песни военных лет. «Идея фильма – показать войну, такой, какой её видели в 1941–1945 годах; передать исторически достоверные цвета военной униформы, знамен, военной техники, и всего, что было связано с военными событиями, – комментирует продюсер фильма Игорь Лопатенок. – Мы поняли, как много может дать цвет современному молодому зрителю: цвет открывает в новом ключе старые черно-белые кадры, которые молодежь уже не способна воспринимать как что-то, что может её касаться» [8]. Авторы проекта умышленно стремились к изме-

нению подхода к фильмам о войне, используя клиповый монтаж, отретшировал и колонизировал множество хроникальных кадров. Однако некоторые пользователи интернета выразили своё негативное мнение о проекте, отметив, что многие зрители предпочитают смотреть чёрно-белые фильмы, особенно на такую серьёзную тему, а не изображение, которое подверглось колоризации.

В ходе работы было проведено исследование применения нейросетевых технологий в современной документалистике. Это позволило сформировать комплексное представление о потенциале и ограничениях искусственного интеллекта (ИИ) в данной области. Особое внимание было уделено опыту отечественных и зарубежных кинематографистов в использовании ИИ для восстановления архивных видеоматериалов. На примере работ Дениса Ширяева было продемонстрировано, что современные алгоритмы, такие как DAIN и ESRGAN, значительно улучшают качество исторической хроники, увеличивая разрешение до 4K с частотой 60 кадров в секунду и повышая плавность движения. Однако подобная обработка может приводить к определённой степени «дорисовки» визуального ряда, что требует от документалистов осторожности. Анализ фильма Питера Джексона «Они никогда не станут старше» показал, как нейросети не только улучшают изображение, но и эмоционально приближают зрителя к историческим событиям через колоризацию и «оживление» кадров. Этот опыт был сопоставлен с практикой красноярской студии «Енисей кино» в области оцифровки архивных плёнок. Исследование российского проекта «Автор сценария: нейросеть» показало, что языковые модели, такие как ChatGPT, могут помогать сценаристам, но требуют постоянного контроля и корректировки. Нейросеть способна генерировать большие объёмы текста, но ее предложения часто нуждаются в доработке. Выделены перспективные направления применения ИИ: автоматизация трудоемких процессов, создание визуальных реконструкций, генерация вспомогательных материалов. Внедрение этих технологий поднимает этические вопросы, связанные с достоверностью в документальном кино.

Таким образом, нейросети могут стать ценным инструментом для документалистов, но их применение требует профессионального подхода и соблюдения этических норм. ИИ способен взять на себя технические аспекты, но творческая концепция должна оставаться под контролем человека. Перспективы развития видятся в создании специализированных ИИ-инструментов для документального кино.

Основываясь на исследованном материале, можно заключить, что современная документалистика находится на этапе радикальной трансформации, когда устоявшиеся представления о подлинности требуют пересмотра. В связи с этим необходимо обозначить ключевые моменты, определяющие авторскую позицию в отношении данной проблемы.

Во-первых, прогресс медиатехнологий необратим. При грамотном подходе инновации, как показывают примеры последних лет («Романовы», «Рюриковичи»), могут расширить возможности репрезентации исторической правды, а не только её искажать.

Во-вторых, основной вопрос сегодня – не технологии, а кризис профессиональной этики. Анализ российских и зарубежных примеров показывает, что большинство проблем возникает из-за сознательного нарушения стандартов, а не из-за недостатка инструментов верификации. Важно разработать новый этический кодекс для документалистов цифровой эпохи, включающий принципы прозрачности технологий, сохранения оригинала и ответственного повествования.

В-третьих, ошибочно рассматривать проблему только в технологическом или профессиональном аспекте. Успешное сохранение исторической достоверности требует комплексного подхода – развития технологической инфраструктуры, совершенствования нормативно-правовой базы, профессионального образования документалистов и повышения медиаграмотности аудитории. В российском контексте важно найти золотую середину между технологическим развитием и защитой исторической памяти. Опыт работы с военной хроникой в проектах к празднованию Дня Победы демонстрирует, что цифровые технологии способны актуализировать историческую правду для новых поколений.

В условиях глобализации медиaprостранства и стремительного развития цифровых технологий документальные проекты, посвященные ключевым событиям истории, приобретают особую значимость. Великая Отечественная война остается одним из центральных элементов национальной идентичности России, и ее осмысление через призму документального кино, телевизионных спецпроектов и мультимедийных платформ позволяет не только сохранить память о подвиге народа, но и транслировать ее новым поколениям.

Особенность современной документалистики заключается в ее способности сочетать академическую достоверность с эмоциональной вовлеченностью. В отличие от сухих учебников истории, кино- и телепроекты, такие как «Уроки войны с Сергеем Минаевым» (2024) или «Цвет истории» (2023), используют визуальные приемы, делая прошлое ближе и понятнее для зрителя. Применение технологий искусственного интеллекта для колоризации хроники, интерактивные карты сражений и VR-реконструкции усиливают эффект присутствия, что особенно важно для молодежи, привыкшей к потреблению яркого цифрового контента.

Однако цифровая среда создает и серьезные риски. Распространение фейков, упрощенных трактовок и откровенных фальсификаций требует от создателей документальных проектов строгого следования принципам исторической достоверности. В этом контексте особую роль играют архивы,

экспертные интервью и научные консультации, которые должны лежать в основе любого серьезного исторического исследования.

Современная журналистика, особенно в сфере документалистики, выполняет функцию связующего звена между академическим знанием и массовой аудиторией. В отличие от научных публикаций, журналистские материалы обладают большей доступностью и способностью оперативно реагировать на актуальные запросы общества.

В случае с проектами, посвященными 80-летию Победы, журналисты не просто рассказывают о событиях прошлого, но и участвуют в формировании общественного мнения. Расследовательские спецпроекты, такие как «Как освобождали Европу» («РЕН ТВ», 2025), основанные на рассекреченных архивных документах, выполняют важную миссию – они опровергают мифы, разоблачают фальсификации и возвращают в публичное поле забытые имена и факты.

Одной из ключевых задач журналистики в этом контексте становится борьба с девальвацией исторической памяти. В эпоху, когда социальные сети позволяют распространять альтернативные версии истории без должной проверки, профессиональные СМИ и документальные платформы (такие как «Rutube» с его проектами к 80-летию Победы) берут на себя роль фильтров достоверности.

Несмотря на все преимущества цифровых технологий их использование в документалистике сопряжено с рядом вызовов. Во-первых, существует риск подмены фактов зрелищностью: например, AI-реконструкции и художественные реконструкции событий могут случайно или намеренно исказить детали. Во-вторых, алгоритмы соцсетей часто продвигают конспирологические и упрощенные версии истории, что требует от создателей контента дополнительных усилий по верификации информации.

В этих условиях особое значение приобретают:

- научная экспертиза – привлечение историков, архивистов и ветеранов для консультаций;
- медиаграмотность аудитории – просветительские проекты, объясняющие, как отличать достоверные источники от фейков;
- междисциплинарное сотрудничество – совместная работа журналистов, документалистов и ученых над крупными историческими проектами.

В рамках профессиональной деятельности автору данной работы повезло заниматься реализацией проектов, связанных с производством документального кино. В связи с этим, считаем целесообразным отметить одну из наиболее значимых работ. Наш неигровой проект «Аллея Ангелов. Мысли вслух» [11] посвящён исследованию механизмов формирования исторической памяти и конструирования образа врага в условиях современных информационных войн. Данное исследование сосредоточено

на изучении трагической гибели детей в Донбассе, ставших жертвами вооруженного конфликта, спровоцированного действиями военизированных групп, захвативших контроль над Украиной в результате государственного переворота 2014 года.

Особое внимание уделяется выявлению и анализу тех идеологических факторов, которые способствовали нарастанию насилия и привели к столь печальным последствиям для мирного населения региона.

Работа направлена на всестороннее рассмотрение обстоятельств, приведших к гибели детей, и установление взаимосвязи между идеологическими установками и эскалацией конфликта в Донбассе.

Фильм начинается с рассказа о мемориале «Аллея ангелов» в Донецке, посвященном 117 детям, погибшим на Донбассе. Приводятся данные судмедэксперта Дмитрия Калашникова, согласно которым 35 из этих детей погибли уже в 2022 году из-за неразорвавшихся снарядов. Однако фильм не ограничивается констатацией фактов – он исследует системные процессы, лежащие в основе трагедии.

На примере конкретных кейсов (включая кадры с участием депутата Львовского совета Ирины Фарион, проводящей идеологическую обработку детей в детском саду) демонстрируется, как формируется ненависть к России на государственном уровне. Анализируются публичные заявления украинских политиков, включая Петра Рублевского и Петра Порошенко, которые открыто призывали к насилию против русскоязычного населения.

Особое внимание уделено процессу реабилитации нацизма в современной Украине: легализации символики дивизии СС «Галичина», маршам под эсэсовские песни, подаваемым как часть «национального возрождения».

Фильм построен как многослойное исследование, соединяющее архивные материалы, свидетельства очевидцев и экспертный анализ. Его цель – не только зафиксировать факты, но и показать, как историческая память подвергается манипуляциям, а ненависть становится инструментом политики.

Заключительная часть фильма, сопровождаемая песней на стихи прославленного поэта Евгения Евтушенко «Хотят ли русские войны», акцентирует идею предостережения: фильм призван сохранить память о произошедшем, чтобы избежать повторения подобных трагедий в будущем.

Подводя итоги главы, можно констатировать, что современные технологические инновации кардинально меняют облик документального кино, способствуя большему уровню погружения и усиливая эмоциональную вовлеченность аудитории. Различные мультимедийные средства, такие как анимация, визуальные эффекты и интерактивные компоненты, расширяют возможности повествования и повышают образовательную ценность, но вместе с тем могут приводить к упрощенному представлению сложных исторических событий. Внедрение новых медиатехнологий трансформирует

роль документалистики, усиливая ее значимость как инструмента познания социальной реальности, но одновременно выдвигает на первый план вопросы объективности и достоверности информации.

Особое внимание в нашем исследовании мы пытались уделить анализу рисков для исторической достоверности в условиях цифровизации. Применение интерактивных форматов и технологий искусственного интеллекта нередко приводит к смещению фокуса с фактического содержания на зрелищность, что подчеркивает важность строгого следования этическим нормам при цифровой обработке архивных источников.

В итоге мы пришли к выводу, что развитие документального кино в цифровую эпоху демонстрирует не только его способность к адаптации, но и потребность в разработке методологических принципов верификации контента. В дальнейшем необходимо сосредоточить усилия на нахождении гармонии между технологическим прогрессом и сохранением исторической достоверности.

### Список литературы

1. *Алекян М. В., Ерицян А. Е.* Некоторые содержательные проблемы контента интернет-СМИ: от «хайпа» к манипуляциям // Регион и мир. Социологические науки. 2023. № 5. С. 93.
2. *Баблевская С. А.* Кинохроника: правда или ложь? // Успехи современной науки. 2017. Т. 8. № 3. С. 62–65.
3. *Дорожук Е. С.* Методика погружения как приём репрезентации этнокультуры на документальном экране (на материале этнодокументалистики республики Татарстан). URL: <https://researchjournal.org/media/articles/12000.pdf>
4. *Кочканьян А. А.* Пути твои // Okko.tv. URL: <https://okko.tv/serial/puti-tvoi>
5. *Манович Л.* Язык новых медиа. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. 399 с.
6. *Мащенко Н. А.* Хочу верить // Ria.ru. URL: <https://ria.ru/20131104/974313534.html>
7. *Нуриев В. А.* Расцветенная война // Ng.ru. URL: [https://www.ng.ru/cinematograph/2011-08-11/8\\_opera.html](https://www.ng.ru/cinematograph/2011-08-11/8_opera.html)
8. *Павлюченков О. В.* Цвет времени – Война // Ria.ru. URL: <https://ria.ru/20110815/415205456.html>
9. *Топоров А. А.* Путь радио-постановки «Война Миров» Орсона Уэлса // Stopgame.ru. URL: <https://stopgame.ru/blogs/topic/116790>
10. *Уоткинс П.* Военная игра // Vk.com. URL: [https://vk.com/video-39234830\\_165258074](https://vk.com/video-39234830_165258074)
11. *Мазурицкий А. М.* Аллея Ангелов. Мысли вслух // Rutube.ru. URL: <https://rutube.ru/video/05bcb8e75ae5e31cd0cfb513d72ff70c>

# МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ОСНОВ ИСТОРИОСОФИИ РУССКОГО МИРА В ВУЗАХ РОССИИ

УДК 304.42 : 378

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-28-37>

## **Юрий Владимирович КОТ,**

и. о. декана факультета медиакоммуникаций  
и аудиовизуальных искусств,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: kotkot\_76@mail.ru

*Аннотация.* В статье рассматриваются подходы к преподаванию основ историософии Русского мира в российских вузах на направлениях «Философия» и «История» уровня бакалавриата. Обоснована актуальность изучения историософии Русского мира в контексте государственной образовательной политики и задач патриотического воспитания молодежи. Проведен обзор идейных основ историософской традиции Русского мира – от классических мыслителей (Ф. М. Достоевский, Н. Я. Данилевский) до современных концепций, повлиявших на формирование данной дисциплины. Предложена методология преподавания, включающая принципы, педагогические приемы и формы учебной работы (лекции, семинары, проектная деятельность, междисциплинарные связи и др.), обеспечивающие эффективное усвоение материала. Приведены примеры учебных дисциплин и программ, соответствующих ФГОС и нацеленным на формирование у студентов целостного мировоззрения и культурной идентичности на основе ценностей Русского мира. В заключение подчеркнута значимость историософии Русского мира как средства духовно-нравственного развития студентов и укрепления их гражданско-патриотической позиции.

*Ключевые слова:* Русский мир, историософия, патриотическое воспитание, методика преподавания, мировоззрение, культурная идентичность, образовательная программа.

*Для цитирования:* Кот Ю. В. Методика преподавания основ историософии русского мира в вузах России // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 28–37. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-28-37>

## **METHODS OF TEACHING THE BASICS OF HISTORIOSOPHY OF THE RUSSIAN WORLD IN RUSSIAN UNIVERSITIES**

### **Yuri V. Kot,**

Acting Dean of the Faculty of Media  
Communications and Audiovisual Arts,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation,  
e-mail: kotkot\_76@mail.ru

*Abstract.* The article discusses approaches to teaching the basics of historiosophy of the Russian world in Russian universities in the fields of “Philosophy” and “History” at the bachelor’s level. The relevance of studying the historiosophy of the Russian world in the context of state educational policy and the tasks of patriotic education of youth is substantiated. The review of the ideological foundations of the historiosophical tradition of the Russian world is carried out, from classical thinkers (F. M. Dostoevsky, N. Y. Danilevsky) to modern concepts that influenced the formation of this discipline. A teaching methodology is proposed, including principles, pedagogical techniques and forms of educational work (lectures, seminars, project activities, interdisciplinary communication, etc.), ensuring effective learning of the material. Examples of academic disciplines and programs that comply with the Federal State Educational Standard and are aimed at forming students’ holistic worldview and cultural identity based on the values of the Russian world are given. In conclusion, the importance of historiosophy of the Russian world as a means of spiritual and moral development of students and strengthening their civic and patriotic position is emphasized.

*Keywords:* Russian world, historiosophy, patriotic education, teaching methods, worldview, cultural identity, educational program.

*For citation:* Kot Yu. V. Methods of teaching the basics of historiosophy of the Russian world in Russian universities. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 28–37. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-28-37>

Современная государственная образовательная политика Российской Федерации придает особое значение воспитанию патриотизма, уважения к отечественной истории и традициям. В высшей школе это реализуется, в том числе, через содержание гуманитарных дисциплин, ориентированных на формирование гражданской идентичности и мировоззренческих основ личности студентов [8]. Историософия Русского мира – относительно новое направление учебно-научной работы, находящееся на пересечении философии истории, культурологии и патриотического воспитания. Под историософией понимается философское осмысление исторического процесса, поиск смысла истории в контексте мировоззренческих ценностей. В свою очередь, концепт Русского мира подразумевает совокупность духовно-культурных и исторических связей русского народа и связанных с ним народов, особый тип цивилизационной общности, основанный на русском языке, православной традиции и общности исторической судьбы. Идея Русского мира акцентирует уникальный путь России как самобытной цивилизации, обладающей собственным историческим предназначением и миссией в мире.

Актуальность включения основ историософии Русского мира в программы подготовки историков и философов обусловлена несколькими факторами.

Во-первых, в условиях геополитических и идеологических вызовов актуально укрепление национального самосознания и духовно- нравственных ценностей обучающихся. Историософский подход позволяет студентам осмыслить исторический путь России не только фактически, но и в ценностно-смысловом измерении, увидеть в истории Родины реализацию определенной идеи или миссии.

Во-вторых, в новых ФГОС ВО для направлений «История» и «Философия» среди целей обучения прямо указано воспитание патриотизма и уважения к истории и культуре своей страны. Концепция преподавания истории России для всех направлений подготовки, утвержденная Минобрнауки (2023), также предусматривает, что историческое образование в вузе нацелено на развитие гражданственности и патриотических чувств у студентов. История и смежные дисциплины призваны стать важным каналом трансляции ценностей, формирующих общероссийскую идентичность и мировоззрение студентов. В этом контексте курс по историософии Русского мира служит эффективным инструментом для интеграции исторических знаний с идеями о роли России в мире и воспитания у молодежи гордости за свою страну.

В-третьих, актуальность данного курса определяется и запросом современной культурной политики на выявление и актуализацию ценностей Русского мира. Как отмечается исследователями [9; 3; 6], выработка духовных смыслов Русского мира и их внедрение в общественное сознание рассматривается сегодня как важнейшая задача, требующая опоры на классические традиции отечественной философской мысли. Преподавание историософии Русского мира в вузе – это один из способов решения данной задачи через образование, когда студенты не просто изучают историю и философию, но учатся соотносить исторические факты с идеалами и ценностями, осмысливать предназначение своей страны.

По мысли современного философа А. А. Королькова, национальное своеобразие – не противоположность общечеловеческому, а путь к нему, поскольку истинно общечеловеческие ценности раскрываются через национальные культуры. Для историософии Русского мира это означает признание того, что Русский мир – носитель универсальных ценностей в особой, русской форме. Кроме того, Корольков уделяет внимание воспитанию мировоззрения: в работе «Духовные основания русской школы» (2004) он настаивает, что образование должно формировать у молодежи цельную картину мира, основанную на традиционных ценностях, и противостоять духовному кризису современности. Эти идеи напрямую соотносятся с задачами курса: преподавание историософии Русского мира призвано восполнить мировоззренческий вакуум у студентов, дать им ценностные ориентиры и чувство связи с исторической родиной [6].

Таким образом, введение дисциплины «Основы историософии Русского мира» в учебные планы философских и исторических направлений подготовки является своевременным и социально значимым шагом. В данной статье раскрываются теоретико-методические основы этого курса, анализируются ключевые идеи, на которых он строится, и предлагаются педагогические методы для эффективной реализации учебной программы.

В идейный фундамент курса входят труды славянофилов (А. Хомяков, И. Киреевский), религиозных философов начала XX века (Н. Бердяев – автор книги «Русская идея», И. Ильин, С. Булгаков), мыслителей русского зарубежья (Георгий Флоровский, Иван Ильин, Константин Зайцев и др.), а также современных исследователей русской цивилизации (Л. Гумилёв с теорией пассионарности, А. Панарин, современный евразийский дискурс).

Историософская традиция Русского мира опирается на богатое идейное наследие отечественной философской и общественно-исторической мысли. Её истоки прослеживаются в сочинениях классиков XIX – начала XX века, формировавших представление о «русской идее» и особом пути России, а также – в трудах мыслителей советского и постсоветского периода, переосмысливших эти идеи в новых исторических условиях. В рамках данного обзора выделим ключевые концепции и имена, повлиявшие на формирование курса «Историософия Русского мира».

Ф. М. Достоевский (1821–1881) – один из первых, кто сформулировал понятие русской национальной идеи в историософском ключе. В знаменитой «Пушкинской речи» (1880) Достоевский связал предназначение русского народа с его всеобщей христианско-братской миссией. Он утверждал, что стать подлинно русским – значит послужить делу всемирного примирения народов и духовного единения человечества на основе любви. Писатель провозгласил особое призвание России – «вместить в свою русскую, всечеловеческую и всеобъединяющую душу всех наших братьев» [4, с. 312], указав Европе путь к избавлению от противоречий через русское всечеловечное начало. Достоевский верил, что гений русского народа способен выразить идеал всечеловеческого братства. В «Дневнике писателя» он развивал мысль, что русская национальная идея по сути своей есть всечеловечность, стремление к объединению народов. Такая историософия русского мессианизма, основанная на православно-христианских ценностях, позже легла в основу концепций Русского мира как духовно-культурного пространства с универсальной спасительной миссией. Достоевский своим творчеством и публицистикой заложил один из краеугольных камней историософии Русского мира – идею о России как носителе особого всечеловеческого идеала и ответственного служения человечеству.

Н. Я. Данилевский (1822–1885) – автор фундаментального труда «Россия и Европа» (1869), считается основоположником цивилизационного подхода в русском историософском сознании. Он обосновал идею множественности самостоятельных культурно-исторических типов (цивилизаций) и решительно отверг существование единой общечеловеческой цивилизации. Данилевский утверждал, что каждая нация и цивилизация имеет свой особый путь и призвана решить свою уникальную историческую задачу, вне вклада которой нельзя говорить о прогрессе всего человечества. Применительно к России и славянству его вывод был однозначен: Россия – не младшая вер-

сия Европы, а особый самобытный мир. «Общечеловеческой цивилизации не существует и не может существовать» [2, с. 56], – писал мыслитель, отвергая западнцентричные догмы. Он доказывал, что у русского (славянского) культурно-исторического типа своя самостоятельная миссия, и призывал к сознательной независимости русского развития от Запада. Данилевский фактически ввел понятие «Русский мир» как отдельная цивилизационная общность, противопоставленная западноевропейской. Его идеи о неправомерности измерения русской истории чужими мерками Европы и о национальной основе государства как главном условии его жизнеспособности стали идейной платформой для многих позднейших философов русской идеи. Например, Данилевский писал: «Европа не только нечто нам чуждое, но даже враждебное» [2, с. 112], указывая на ценностный конфликт цивилизаций. Для историософии Русского мира концепция Данилевского важна тем, что утверждает самобытность русского исторического пути и право России идти своим «третьим путем». Эти идеи находят продолжение и в современной государственной риторике о «особом пути России» [2, с. 271].

В российских вузах постепенно накапливается опыт интеграции тематики Русского мира и историософии в образовательные программы по истории и философии. Данные курсы могут вводиться как специальные дисциплины по выбору, либо соответствующий материал включается в уже существующие обязательные курсы. Рассмотрим некоторые примеры и практики, соответствующие требованиям федеральных государственных образовательных стандартов (ФГОС) и направленные на реализацию целей, обсуждаемых выше.

**Специальные курсы и модули по теме «Русский мир».** В ряде университетов введены авторские курсы, непосредственно посвященные концепции Русского мира. Так, в Московском педагогическом государственном университете (МПГУ) для студентов педагогических направлений реализуется спецкурс «Русский мир в контексте мировых цивилизаций». Целью этого курса заявлено сформировать у студентов целостное представление об особенностях русской цивилизации, о месте и роли России в истории мира. В задачи входит изучение культурно-ценностных ориентиров России и воспитание патриотизма и уважения к традициям страны. Данный курс имеет междисциплинарный характер, что отражено во взаимосвязи с другими дисциплинами – историей, философией, социологией, политологией. Тематический план включает разделы: «Славянская основа русского мира», «Византийское наследие русской православной цивилизации», «Русский мир между Востоком и Западом», «Русская идея» и др. Примечательно, что данный курс отнесен к общекультурному кластеру и мировоззренческим дисциплинам, формирующим у студентов общекультурные компетенции (например, способность анализировать историческое развитие общества для формирования гражданской позиции ОК-2; умение использовать фило-

софские знания для формирования научного мировоззрения ОК-1). Таким образом, он служит образцом того, как содержание историософии Русского мира встраивается в логику ФГОС, развивая необходимые компетенции.

Подобные курсы могут вводиться и на философских факультетах. Например, в учебных планах подготовки бакалавров философии зачастую предусмотрены дисциплины по выбору или спецсеминары, посвященные истории русской философской мысли. В их рамках тема Русского мира и русской идеи может быть одной из центральных. Например, курс «История русской философии» (базовая дисциплина для направления 47.03.01 Философия) включает изучение взглядов славянофилов, почвенников, религиозных философов начала XX века, где естественным образом обсуждаются историософские идеи о судьбе России. Преподаватели могут добавлять специальные лекции о концепции Русского мира в современной философской публицистике, о философско-культурных параллелях между «русской идеей» и «русским миром». Так, в одной из недавних публикаций отмечается органическая связь идеи Русского мира с классической русской идеей, где Русский мир понимается как продолжение нравственного идеала русской историософии. Если такие материалы включены в программы, студенты философских факультетов получают возможность проанализировать современную концепцию в свете традиции и оценить ее философское содержание.

**Обязательные курсы с компонентами историософии.** В 2022 году в российских вузах введена новая дисциплина общегуманитарного цикла – «Основы российской государственности». Этот курс, по замыслу Министерства науки и высшего образования, должен стать одной из ключевых составляющих патриотического и гражданского воспитания студентов всех специальностей. Примерная программа «Основы российской государственности» включает модули по истории российской государственности, конституционным основам, государственным символам, а также – раздел о ценностях и идеалах российского народа. В последнем, в частности, освещаются концепции «русской мечты», «русского пути», роль православия и других религий, место России в современном мире и так далее. Фактически данный курс затрагивает многие вопросы, которые находятся в поле историософии Русского мира: историческая миссия России, ее цивилизационная идентичность, связь времен и поколений. Таким образом, хотя курс и не называется прямо «Русский мир», он реализует близкие задачи – формирование у обучающихся целостного представления о своем государстве, его прошлом и будущем, воспитание гордости за принадлежность к нему. В университетах, где читаются «Основы российской государственности», можно методически связать его с курсом историософии Русского мира или интегрировать важные элементы историософии в рамках этого обязательного предмета. Например, при изучении культурных основ российской государственности логично рассказать о русской идее Достоевского или концепции соборности

Хомякова как духовных базисах. Это позволит выполнить требования ФГОС по воспитанию гражданско-патриотических качеств, не вводя дополнительных учебных часов.

**Учебно-методическое обеспечение.** Для обеспечения высокого качества преподавания разрабатываются учебно-методические материалы, соответствующие ВАК и ФГОС. Составляются учебные пособия, хрестоматии, включая тексты классиков историософии. Например, существует антология историко-философской мысли под ред. А. А. Королькова, где структурирован материал по истории философии, включая вопросы для студентов; подобное пособие можно адаптировать, включив раздел по Русскому миру. Поскольку тема дисциплины во многом междисциплинарная, ценные источники информации – электронные научные библиотеки и базы данных (CyberLeninka, eLIBRARY) с подборками статей по ключевым словам «русская идея», «Русский мир», «патриотическое воспитание» и т. п. [7]. Значительную помощь преподавателю окажут труды, перечисленные в настоящей статье: их можно рекомендовать студентам для рефератов и докладов. Кроме того, фонд «Русский мир» и «Изборский клуб» публиковали сборники и материалы, доступные онлайн, которые содержат аналитические статьи и аналитические доклады по идеологии Русского мира (например, работы В. Назарова, С. Курганова и др.). Эти материалы, при критическом отборе, можно включать в список литературы курсов.

При разработке или адаптации учебных программ преподаватель должен учитывать требования ФГОС 3++ по конкретному направлению. Для направлений «История» и «Философия» в рабочих программах обычно закладываются такие результаты обучения, как способность формировать научное мировоззрение на основе философско-исторических знаний и анализировать ключевые этапы истории для формирования гражданской позиции. Дисциплина историософии Русского мира в полной мере нацелена на достижение этих результатов. Как видно из приведенного выше примера, курс «Русского мира» прямо формирует компетенции ОК-1 и ОК-2 (мировоззренческую и гражданско-патриотическую) у студентов-педагогов. То же относится и к студентам-историкам: изучая историософию, они учатся критически осмысливать исторические явления, что подпадает под общепрофессиональные компетенции историка (способность критически работать с исторической информацией, формировать целостные представления). Более того, уже в формулировках цели подготовки историков (в ФГОС) указано: «реализация задач воспитания патриотизма, уважения к истории и традициям нашей страны» [1]. Курс, о котором идет речь, непосредственно служит реализации этих задач, а значит – полностью соответствует духу и букве стандартов.

Наконец, отметим, что в некоторых вузах материал по историософии включается также в воспитательную внеучебную работу. Например, проводятся лектории, факультативы, клубы по интересам – например, «философ-

ский кружок», обсуждающий русскую идею; конкурсы эссе на патриотические темы; выставки и экспозиции, связанные с русской историей и культурой. Все это создает благоприятный фон для основного учебного процесса и усиливает усвоение ценностей Русского мира. В перспективе, можно ожидать появление и типовых учебных программ по историософии Русского мира, рекомендованных Министерством или УМО, особенно в контексте обновления образовательных стандартов. Такая стандартизация позволила бы распространить успешный опыт по всей системе высшего образования.

Преподавание основ историософии Русского мира в высших учебных заведениях России отвечает насущным требованиям времени, сочетая образовательные и воспитательные цели. Рассмотрев историко-идейные основания данного курса, методику его реализации и примеры программ, мы приходим к следующим выводам.

Во-первых, историософия Русского мира актуальна и востребована как средство формирования у студентов цельного взгляда на историю и современность своей страны. В условиях глобальных идеологических противоречий и информационных войн важно, чтобы молодое поколение имело устойчивое мировоззренческое ядро, основанное на понимании национальных ценностей и идеалов. Курс историософии Русского мира, интегрируя знания истории, философии, культуры, позволяет дать такое ядро: студент осознает уникальность и ценность российского цивилизационного опыта, вписывает себя в непрерывную цепь поколений. Как отмечают исследователи, выявление и культивирование историософской парадигмы Русского мира становится одной из важнейших задач современной культурной политики. Значит, и система образования должна откликаться на эту задачу, что она и делает, вводя соответствующие дисциплины.

Во-вторых, методика преподавания данного курса продемонстрировала свою эффективность. Использование проблемных обсуждений, работы с текстами классиков, выполнение творческих заданий способствует не только лучшему усвоению материала, но и развитию критического мышления и эмпатии у студентов. Они учатся не слепо принимать ту или иную идеологию, а анализировать, дискутировать, делать самостоятельные выводы – и в итоге более осознанно и крепко усваивают патриотические ценности. Такое сознательное патриотическое воспитание качественно отличается от формального: оно основывается на личном понимании и переживании исторических смыслов, а не на догматическом внушении. Например, обсуждая цитаты Достоевского или Ильина, молодежь переживает опыт диалога с великими умами, что глубже затрагивает их убеждения.

В-третьих, рассмотренные примеры показывают, что уже сегодня существуют удачные модели учебных программ, гармонично сочетающие требования стандарта с тематикой Русского мира. В них делается упор на компетентностный подход: через изучение историософии формируются

универсальные и профессиональные компетенции (мировоззренческие, аналитические, коммуникативные). Таким образом, достигается соответствие ФГОС и курс вписывается в образовательный процесс без ущерба для фундаментальной подготовки. Напротив, он укрепляет общекультурную основу образования, что особо подчеркнуто в стандартах (неслучайно история, философия, культурология отнесены к обязательным дисциплинам для всех профилей подготовки). Важнейший результат внедрения историософии Русского мира в вузовский курс – это вклад в формирование личностной зрелости и идентичности студентов. Через изучение исторических судеб и идей своей Родины молодые люди находят ответы на вечные вопросы: кто мы как народ? в чем наше предназначение? какими ценностями руководствоваться? Такое образование способствует воспитанию граждан, которые не только знают факты истории, но и понимают их смысл, ощущают гордость и ответственность за продолжение традиций. В условиях, когда внешние силы нередко пытаются навязать молодежи искаженные образы прошлого и разрушить культурную преемственность народа России, такая мировоззренческая «прививка» особенно ценна.

Подводя итог, следует сделать вывод о том, что методика преподавания историософии Русского мира демонстрирует синергетический эффект: она соединяет академическое знание и воспитание патриотизма, индивидуальное размышление и коллективное обсуждение, историю и современность. Данный курс можно рассматривать как элемент духовно-нравственной безопасности государства, ведь он укрепляет в душах новых поколений опору на родную культуру и историю. В перспективе дальнейшее развитие этой дисциплины – создание единых методических рекомендаций, обмен опытом между вузами, подготовка кадров преподавателей – позволит еще шире распространить практику ее преподавания. Русский мир как историко-культурная реальность продолжает развиваться, и осмысление его в университетских аудиториях – залог того, что будущие философы, историки, да и все образованные граждане России будут хранителями и проводниками национальной идеи и культурной идентичности. А это, в конечном счете, служит укреплению единства общества и успеху страны в исторической перспективе.

Методология преподавания историософии Русского мира предполагает разнообразие форм и методов, центральное место среди которых занимают проблемно-дискуссионные методы и диалогическое взаимодействие. Такой подход соответствует целям курса: не просто дать студентам знания, но и сформировать у них способность самостоятельно рассуждать о месте России в мире, соотносить исторические факты с ценностями, сформулировать собственную позицию. Опыт внедрения подобных методик показывает, что студенты проявляют живой интерес к вопросам национальной истории и идеи, охотно участвуют в дискуссиях, а главное – начинают более осознанно относиться к своему гражданскому и культурному наследию.

## Список литературы

1. Аннотация рабочей программы дисциплины «Русский мир в контексте мировых цивилизаций». МПГУ, 2021. URL: <https://mpgu.su/prepodavatelyam/kursyi-po-vyiboru/institut-sotsialno-gumanitarnogo-obrazovaniya/annotatsiya-rabochey-programmyi-distiplinyi-russkiy-mir-v-kontekste-mirovyih-tsvilizatsiy/>
2. *Данилевский Н. Я.* Россия и Европа. Москва: Книжный Клуб Книговек, 2011. 524 с.
3. *Даренский В. Ю.* Русский мир // Русский мир: Энциклопедический словарь. Киев: Радуга, 2008. С. 212–215.
4. *Достоевский Ф. М.* Пушкинская речь. Дневник писателя // Полное собрание сочинений. В 30 т. Т. 24. Москва: Наука, 1984. 586 с.
5. Концепция преподавания истории России для неисторических специальностей. Утверждена Минобрнауки РФ, 2023. URL: <https://minobrnauki.gov.ru/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D0%B8%D1%8F1.pdf>
6. *Корольков А. А.* Духовные основания русской школы. Бийск: Белорусский государственный педагогический университет, 2004. 165 с.
7. *Корольков А. А.* Русская идея и общечеловеческая культура // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Философия и культурология. 2015. Вып. 4. С. 127–133.
8. *Кот Ю. В.* Историософская парадигма русского мира (нравственно-религиозные аспекты) // Вестник Московского государственного университета культуры. 2023. № 2. С. 32–42.
9. *Лихачёв Д. С.* Русская культура. Москва: Искусство, 2000. 512 с.
10. ФГОС ВО 3++ по направлению 46.03.01 «История» (утверждено Приказом Минобрнауки РФ № 882 от 07.08.2014.) URL: [https://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/46\\_03\\_01\\_Istoria.pdf](https://fgosvo.ru/uploadfiles/fgosvob/46_03_01_Istoria.pdf)

# ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ 50-х ГОДОВ XX ВЕКА ПОД ВЛИЯНИЕМ СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ К. МАКСИМОВА

УДК 1(091):7

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-38-45>

## **Ван ЦИШЭНЬ,**

аспирант кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Российская Федерация,  
e-mail: 1321892358@qq.com

*Аннотация.* Статья посвящена анализу развития социалистического реализма в живописи Китая 1950-х годов и его ключевой роли в формировании новой идеологической системы. Автор подчеркивает, что социалистический реализм выступал не только как художественный стиль, но и как инструмент идеологической работы, способствующий формированию коллективной идентичности и общественных ценностей. Особое внимание уделяется деятельности советского художника Константина Максимова, организовавшего курс по масляной живописи в Центральной академии изящных искусств в Пекине. Через методику «структурный рисунок – переходная живопись – тематическая композиция» он передал нормы советской художественной школы, успешно адаптированные к китайскому контексту. Эта система обучения способствовала переходу китайских художников к героической и гражданской проблематике. В заключение подчеркивается, что художественное сотрудничество между СССР и КНР представляло собой не только технический обмен, но и глубокое взаимодействие идеологических парадигм, демонстрируя потенциал искусства как медиатора между политическими структурами и культурными контекстами.

*Ключевые слова:* социалистический реализм в Китае, Константин Максимов, китайская масляная живопись, структурный рисунок, революционное содержание, локализация, межкультурные коммуникации.

*Для цитирования:* Ван Цишэнь. Формирование социалистического реализма в китайской живописи 50-х годов XX века под влиянием советской художественной школы К. Максимова // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 38–45. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-38-45>

## THE FORMATION OF SOCIALIST REALISM IN CHINESE PAINTING OF THE 1950s UNDER THE INFLUENCE OF THE SOVIET ART SCHOOL OF K. MAKSIMOV

Wang Qishen,

Postgraduate student, Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: 1321892358@qq.com

*Abstract.* This article focuses on the development of socialist realist painting in 1950s China and its critical role in constructing a new ideological framework. It argues that socialist realism was not merely an artistic style but a tool of ideological engineering, actively shaping collective identity and social values. Special attention is given to the Soviet painter Konstantin Maksimov's teaching practice at the Central Academy of Fine Arts in Beijing. Through a structured methodology of "structural drawing – transitional tone – thematic creation," Maksimov transmitted the ideological norms embedded in Soviet art and successfully localized them. His pedagogical model facilitated a shift in Chinese artists' focus from individual expression to collective heroic narratives. The article further posits that the Sino-Soviet exchange in art education was not simply a matter of technical transfer but a deep ideological-cultural interaction, illustrating how art can mediate between political structures and cultural contexts.

*Keywords:* Socialist Realism in China, Konstantin Maksimov, Chinese oil painting, structural drawing, revolutionary content, localization; intercultural communication.

*For citation:* Wang Qishen. The Formation of Socialist Realism in Chinese Painting of the 1950s under the Influence of the Soviet Art School of K. Maksimov. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 38–45. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-38-45>

С установлением дипломатических отношений на основе Договора о дружбе, союзе и взаимной помощи между КНР и СССР от 14 февраля 1950 года китайская сторона получила не только политическую защиту и экономическую поддержку, но и беспрецедентный доступ к советскому культурно-образовательному опыту. В это время в Китае остро ощущалась нехватка системного обучения реалистической живописи: до 1950-х годов профессиональная подготовка по масляной живописи велась фрагментарно, главным образом под влиянием практики «мастер-классов» и частных школ, тогда как системный академический курс, подобный западноевропейскому, только начинал формироваться. В этих условиях в феврале 1955 года советское правительство направило в Пекин профессора Константина Мёфодьевича Максимова (1913–1993), признанного мастера соцреализма и двукратного лауреата Сталинской премии, который прибыл в качестве руководителя и консультанта только что созданного в Центральной академии изящных искусств (САФА) двухлетнего учебного курса по масляной живописи [5, с. 256]. Уже в первые месяцы своей работы Максимов совместно с администрацией САФА разработал «идеологическо-художественный стандарт по масляной живописи» (1955), в котором была чётко структурирована программа из трёх компонентов – рисунок, колористика и творческая

практика. На тот момент в обучении применялось понятие «структуры» в духе системы Чистякова [3, с. 215], а также – монохромной «переходной живописи» для выработки навыков работы со светотеневыми отношениями; идеологическая составляющая подразумевала принцип «искусство служит политике» и настоятельный призыв к «выделению типичного» через погружение в жизнь народа. Именно сочетание политической функции искусства и системного технического тренинга, введённого Максимовым, стало отправной точкой для перехода китайской масляной живописи от прежней, частной практики к единой государственной образовательной системе, что заложило основу для формирования «революционного содержания в национальной форме» [1, с. 19–27].

В качестве главных архивных материалов при изучении данного этапа развития китайской живописи нами привлекались программно-методические документы и лекционные конспекты 1955–1957 годов из фондов Центральной академии изящных искусств (CAFA Archive), а также – устные истории участников класса художников Жана Цзяньцзюня (интервью 1985 года) и Фэн Сюэфэна (интервью 1990 года), хранящиеся в собрании Oral History CAFA. Среди монографий опирались на труд Си Цзинчжи «Максимов» (2010) и автобиографию Цзинь Шаньи и Цао Ханьвэня «Мой путь к масляной живописи» (2000); для теоретического обоснования использовались статьи Гу Ли (2013) «Принятие и трансформация творческого принципа социалистического реализма...» и Фэн Фаси (1955) «Быть мыслящим художником». Для анализа применялись историко-архивный метод, дискурсивный анализ идеологических установок и иконографический сравнительный анализ выпускных работ.

В январе 1957 года Центральная академия изящных искусств официально опубликовала первую редакцию «Учебного плана по масляной живописи», в которой впервые системно зафиксирована триединая структура учебного процесса: «структурный рисунок – колористика – практика». В тексте плана, разработанном при участии профессора К. М. Максимова и пекинских методистов, подчёркивалось, что именно такая трёхкомпонентная схема обеспечивает целостное овладение – как пластическими приёмами, так и идеологическим наполнением соцреалистического искусства [7, с. 7–9].

Одновременно «идеологическо-художественный стандарт» определил довольно жёсткий пятичасовой ежедневный режим занятий: два часа отводилось на глубокий структурный анализ предмета в рисунке (включая черепно-мышечный аппарат и пространственное построение), три часа – на практическую отработку техники масляной живописи (монохромная переходная живопись, колористические исследования). Такой распорядок, с одной стороны, гарантировал студентам постоянное совершенствование навыков, а с другой – способствовал погружению в партийно-идеологическую программу «искусство служит политике»: в течение каждого дня занятия

начинались с обязательного доклада о «новостях социалистического строительства» и обсуждения тематических эскизов, посвящённых текущим производственным задачам [8, с. 34].

С февраля 1955 года, сразу после прибытия в Пекин, К. М. Максимов приступил к внедрению в идеологическо-художественный стандарт САФА принципов «структурного рисунка», унаследованных от Павла Петровича Чистякова<sup>1</sup> (1831–1919). Уже к маю 1955 года в «идеологическо-художественный курс по масляной живописи» были по сути своей введены ежедневные занятия, на которых студенты шаг за шагом разбирали поэтапное «разложение» натурального предмета на базовые геометрические формы (цилиндр, куб, сфера) с обязательным учётом костяка и мускулатуры. Такой метод анализа как раз и позволял добиться не просто точного силуэта, но и глубинной пластической убедительности объёмов.

Параллельно, начиная с осени 1956 года, Максимов ввёл практику монохромной (гризайль), рассчитанную на формирование умений работать с градациями света и тени без отвлечения на цветовые нюансы. В течение трёхмесячного курса студенты сначала выполняли линейно-масштабные эскизы в одной ахроматической тональности, а затем последовательно добавляли локальные колористические акценты, чтобы научиться «видеть» форму и освещение как неделимое целое. Данная техника, призванная устранить привычку «отделять» цвет от тонального рисунка, сразу же оказалась ключевым звеном при переходе к полноценной работе в масле и легла в основу всей последующей программы колористики САФА [11, с. 186–223].

В середине 1950-х годов в практике Центральной академии изящных искусств окончательно утвердился идеологический принцип «революционного содержания + национальной формы». Уже в мае 1953 года, вернувшись из второго визита в СССР, Сюй Бэйхун говорил о том, что советское искусство представляет собой «социалистическое содержание, национальную форму», ставшее образцом для подражания в Китае. Под этим девизом в работах ведущих художников САФА конца 1950-х годов – например, у Дун Сивуня в «Церемония основания государтсва» (1953) и Ши Лу в «Передислокация в северный Шэньси» (1954) – сочетались масштабный исторический нарратив, монументальная композиция и характерные для китайской традиции плоскостные заливки цветом и декоративные мотивы.

Уже в первых выпускных выставках (1957, 1960) почти все дипломные работы были по сути своей посвящены образам строителей и рабочих, сим-

---

<sup>1</sup> Пáвeл Пeтрóвич Чистякóв (23 июня [5июнь] 1832, село Пруды, Тверская губерния, Российская империя – 11 ноября 1919, Детское Село, Петроградская губерния, РСФСР) – русский живописец и график, сторонник академизма, один из наиболее влиятельных петербургских художников пореформенной эпохи, педагог; мастер исторической картины, также работал как портретист и жанрист. Создатель авторского метода художественной подготовки, известного под его именем – так называемой системы Чистякова.

волам социалистического строительства. Как отмечает исследователь Инь Шуаньси, в творчестве художников САФА этого периода системно появлялись сцены коллективного труда – металлургов, трактористов, строителей плотин и гидростанций, что подчёркивало реальную связь искусства с повседневным жизненным опытом новоявленных трудовых героев. Так, серия этюдов У Шу-юнь, выполненная на строительстве плотины Три ущелья («Водоем назван в честь кладбища тринадцатого императора династии Мин», 1956–1957), демонстрирует не только мастерство пространственного моделирования и структурного рисунка, но и монументальную драматику массового труда, ставшую характерной чертой социалистического реализма в Китае.

Внедрение триединой структуры подготовки и жёсткого идеологического курса по сути своей очень прямо отразилось на качестве и содержании выпускных работ конца 1950-х и начала 1960-х. Технические нововведения – «структурный рисунок» и монохромная «переходная» живопись – создали у студентов чёткое представление о связи формы и света, что позволило единообразно воспроизводить пространственные конструкции, характерные для соцреалистического стиля. Но все же наиболее существенным стало изменение творческих установок: от камерных сюжетов и «бытового» ландшафта школа перешла к масштабным историческим эпопеям, концентрировавшимся на образе народа как движущей силы прогресса [4].

Идеологическое обоснование «искусство служит политике» и доктрина «революционного содержания и национальной формы» обладали по сути двумя плюсами одновременно: они требовали от художника чёткого отражения государственно значимых тем (стройки, социалистического индустриализма, торжественных митингов) и в то же время предусматривали сохранение элементов традиционной эстетики (рельефные цветочные заливки, декоративные мотивы, «плоскостная» композиция). Подобный баланс в итоге и обеспечивал не только чисто визуальную достоверность, но и национальную идентификацию, и в итоге героическая повседневность китайского народа оказывалась подана не как простая копия советского образца, а как «борьба по-китайски» с использованием родных культурных кодов [2, ф. 12, оп. 3, ед. хр. 45].

Однако уже к началу 1960-х стало очевидно, что строгие рамки тематического заказа и идеологический контроль на самом деле неизбежно ограничивают творческую инициативу. Появляются первые жалобы студентов на «однообразие сюжетов» и «штампованность композиционных решений» [10, фонд 7, ед. хр. 112.]. В репрезентативных работах того периода проявляется мастерство владения материалом, но всё чаще возникает ощущение «декоративного повторения» индустриальных тем [8, с. 34].

Система партийно-идеологического руководства в художественной сфере, восходящая к резолюциям Яньаньского форума по литературе и искусству (2 мая 1942 года), где Мао Цзэдун впервые провозгласил принцип «искус-

ство служит рабочим, крестьянам и солдатам», обеспечила доминирование партийного заказа над эстетическими поисками. В последующие годы это положение было подтверждено серией официальных документов и выступлений: в мае 1951 года Чжоу Ян в Центральном литературном институте предписывал «усилить перевод и пропаганду» социалистического реализма как «духовной пищи для народа»; в сентябре 1953 года Фэн Сюэфэн назвал его «основным методом творчества и критики» [6, № 1].

Однако системная «диктатура содержания» вскоре показала свою не состоятельность при учёте богатства китайской культурной традиции: уже в июле–августе 1958 года на теоретическом совещании в Хэбэйской партшколе Мао Цзэдун выдвинул идею «двойного сочетания реализма и романтизма» как способа сохранить партийный курс, но при этом включить в искусство элементы народных и классических форм. Финальной институционализацией этого подхода стала III Всекитайская конференция литературы и искусства (22 июля – 13 августа 1960 года), где в докладе Чжоу Яна «Путь социалистической литературы и искусства в Китае» метод двойного сочетания был по сути своей объявлен «наилучшим методом творчества», официально заменив прежнюю «теорию социалистического реализма».

В итоге получилось, что за менее чем двадцать лет партийная художественная политика прошла путь от прямого подчинения искусства политическим задачам к более гибкой стратегии, предполагающей синтез «революционного содержания» и «национальной формы» через сочетание реалистических и романтических начал. Это, конечно же, и создало теоретическую основу для дальнейшей локализации социалистического реализма в китайском искусстве [8, с. 34].

Политика «пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», провозглашённая Мао Цзэдуном 28 апреля 1956 года на расширенном заседании Политбюро ЦК, стала ключевым механизмом смягчения догматического принципа [4] «искусство служит политике» и стимулирования творческой диверсификации в китайском искусстве. Впервые с Яньаньского форума (1942) государство разрешило художникам не только следовать образцам социалистического реализма, но и свободно заимствовать из национальных традиций – от техники тушевой заливки до композиционных приёмов классической «литературной живописи». В результате на уровень официальной художественной практики была поднята локальная адаптация соцреализма, создавались праздничные полотна на тему строительства социализма, которые сочетали монументальную монографичность портрета трудящихся с декоративными мотивами дуньхуанских фресок, проходят дебаты о гармонии народного и партийного в сюжетах и форме.

Технические заимствования, внедрённые Максимовым (структурный рисунок, монохромная эстетика) и эволюционировавшие в САФА, получили по сути своей в новых условиях некую возможность интеграции с нацио-

нальным художественным языком. Так в образцовой картине Дун Сивуня «Церемония основания государства» (1953) архитектурный скелет, отточенный по методике Чистякова, перекликается с плоскостными цветовыми заливками, заимствованными из традиции китайской декоративной живописи. Параллельно «Румынский класс» Эугена Попы (1961–1962) внёс элементы модерна: «революцию линии» (энергетическая контурная рисунка) и «эмоциональную выразительность цвета» (контрасты холодных и тёплых тонов), что активизировало поиск синтеза европейских техник и местных эстетических кодов.

Долгосрочным последствием этих процессов стала прочная методологическая основа, на которой в эпоху реформ и «открытости» после 1978 года выстроились многоплановые эксперименты: плюралистический реализм 1980–1990-х, «новая волна» и поверхность личной символики, опирающиеся на академические навыки структурного анализа и работы со светом и цветом САФА. В XXI веке ведущие кафедры САФА продолжают преподавать «структурный рисунок» и колористику по «монохромному переходу», одновременно поощряя студентов к творческому синтезу идеологического и национального, что демонстрирует живучесть и универсальность методики, заложенной в середине 1950-х годов.

Таким образом, система Максимова стала катализатором перехода от эстетики к идеологии институционализации социалистического реализма в Китае. Она была по сути своей катализатором перехода от разрозненных мастерских к единой академической парадигме художественного образования. Созданный в 1957 году единый идеологическо-художественный стандарт, включавший структурный рисунок, колористику и творческую практику, довольно надёжно закрепил в учебных программах Центральной академии изящных искусств и ряда региональных вузов стандарты, позволившие молодым художникам быстро освоить и тиражировать наиболее эффективные приёмы реалистической живописи. Технические новшества – глубокий анализ анатомии и пространственной формы по методике Чистякова и освоение монохромной «переходной» живописи для формирования единства объёма и света в сочетании с жёстким идеологическим курсом («искусство служит политике», «революционное содержание и национальная форма») – радикально изменили как художественный язык, так и тематические приоритеты масляной живописи в Китае.

Полученные результаты демонстрируют модель успешного культурного переноса, когда совместная работа советских и китайских педагогов не просто повторила зарубежную доктрину, но адаптировала её под местные реалии и традиции. В сочетании глобальной идеологической установки и национальных эстетических представлений родилась уникальная методика обучения, обеспечившая переход от частной, фольклорно-академической практики периода до 1949 года к современным академическим стандартам.

Безусловно, деятельность Максимова демонстрирует, что художественная система может стать инструментом идеологической трансформации и носителем культурной адаптации в условиях интенсивного культурного обмена.

Изучение опыта Максимова не только углубляет историческое знание об искусстве живописи в Китае, но и предоставляет новые концептуальные рамки для изучения процессов культурного и идеологического заимствования.

### Список литературы

1. *Гу Ли*. Принятие и трансформация творческого принципа социалистического реализма в ранний период основания Китайской Народной Республики // Журнал Хэнаньского педагогического университета (издание по философии и социальным наукам). 2013. Т. 40. № 3. С. 19–27 (На китайском языке).
2. *Мао Цзэдун*. Стенограмма выступления на Яньаньском форуме по литературе и искусству 2 мая 1942 г. Архив Центральной академии изящных искусств (CAFA Archive), ф. 12, оп. 3, ед. хр. 45 (На китайском языке).
3. *Плеханов Г. В.* Искусство // Москва: Новая Москва, 1922. 215 с.
4. Постановление Политбюро ЦК КПК «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ», 28 апреля 1956 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.gov.cn/test/1956-04/28/content\\_300123.htm](http://www.gov.cn/test/1956-04/28/content_300123.htm) (дата обращения: 23.04.2025). (На китайском языке).
5. *Си Цзинчжи*. Максимов. Монография. Наньчан: Изд-во изобразительного искусства Цзянси, 2010. 256 с. (На китайском языке).
6. *Фэн Сюэфэн*. За преодоление отсталости в искусстве и высокое отражение великой реальности // Вэнь бао. 1953. № 1. (На китайском языке).
7. *Фэн Фаси*. Быть мыслящим художником // Изобразительное искусство. 1955. № 12. С. 7–9. (На китайском языке).
8. Центральная академия изящных искусств. Учебный план по масляной живописи / сост. К. М. Максимов и Педагогический совет CAFA. Пекин: CAFA, 1957. 34 с. (На китайском языке).
9. *Цзинь Шаньшань, Цао Ханьвэнь*. Мой путь к масляной живописи автобиография / Цзинь Шаньшань, Цао Ханьвэнь. Чанчунь: Цзилинское изд-во изобразительного искусства, 2000. 312 с. (На китайском языке).
10. *Цзяньцзюнь Ж.* Устное интервью участника «Учебный класс по масляной живописи» 1955–1957 гг., 1985 г. Архив Oral History CAFA, фонд 7, ед. хр. 112. (На китайском языке).
11. *Чирков В. Ф.* Место соцреализма в истории искусства XX века // Искусство Евразии. 2023. № 1 (28). С. 186–223.

# ТУРИЗМ В РОССИИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

УДК 5.10.1.

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-46-59>

## **Сергей Алексеевич БУТОРОВ,**

доктор философских наук, профессор,  
Институт сервисных технологий  
Российского государственного университета туризма и сервиса,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: butors1952@yandex.ru

*Аннотация.* В статье рассматриваются вопросы, связанные с характеристикой состояния и перспектив развития туризма в России на современном этапе. Дается статистика выездного и въездного туризма на конец 2024 года. На основе анализа отечественных и зарубежных источников автор доказывает, что российская туристическая индустрия, несмотря на сложную международную обстановку в мире и проводимую странами Запада политику санкций в отношении России, реализует свой потенциал с целью обеспечения комфортного отдыха и досуга как внутренних, так и иностранных туристов. Приводится анализ причин, которые препятствуют реализации имеющихся возможностей, прежде всего в сфере внутреннего туризма. В работе приводятся конкретные предложения по выводу российской туристской индустрии и сервиса на качественно новый уровень. Автор считает, что успешная реализация национального проекта «Туризм и гостеприимство» станет прорывом для отрасли в условиях сложных геополитических реалий. По отрасли науки работа подготовлена по направлению «Культурология».

*Ключевые слова:* выездной и въездной туризм, политика санкций, политизация, индустрия гостеприимства, сервис, инфраструктура, туристическая отрасль.

*Для цитирования:* Буторов С. А. Туризм в России на современном этапе: проблемы и перспективы // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 46–59. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-46-59>

## **TOURISM IN RUSSIA AT THE PRESENT STAGE: PROBLEMS AND PROSPECTS**

### **Sergey A. Butorov,**

DSc in Philosophy, Professor,  
Institute of Service Technologies of Russian  
State University of Tourism and Service,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: butors1952@yandex.ru

*Abstract.* The article discusses issues related to the characteristics of the state and prospects of tourism development in Russia at the present stage. The statistics of outbound and inbound tourism for the end of 2024 are given. Based on the analysis of domestic and foreign sources, the author proves that the Russian tourism industry,

despite the difficult international situation in the world and the policy of sanctions against Russia pursued by Western countries, is realizing its potential in order to ensure comfortable rest and leisure for both domestic and foreign tourists. The analysis of the reasons that hinder the realization of existing opportunities, primarily in the field of domestic tourism, is given. The paper provides specific proposals for bringing the Russian tourism industry and service to a qualitatively new level. The author believes that the successful implementation of the national project "Tourism and Hospitality" will be a breakthrough for the industry in difficult geopolitical realities. In the field of science, the work was prepared in the direction of "Cultural studies".

*Keywords:* outbound and inbound tourism, sanctions policy, politicization, hospitality industry, service, infrastructure, tourism industry.

*For citation:* Butorov S. A. Tourism in Russia at the present stage: problems and prospects. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 46–59. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-46-59>

Туризм стал за последние годы одной из приоритетных отраслей российской экономики. В разработанной правительством в 2024 году программе развития отрасли ставится задача обеспечить к 2030 году рост доли туризма в ВВП России в 5 процентов. Заметно расширился и научный интерес отечественных исследователей к проблематике туристической отрасли [5; 8; 11]. Пандемия COVID – 19 и проводимая на протяжении последних нескольких лет недружественными государствами политика санкций в отношении России губительным образом сказываются на отечественной туристической отрасли. Постпандемийный период выхода туристической России оказался более сложным и затяжным по сравнению с зарубежными странами. Это обусловлено, в первую очередь, тем, что российская туристическая отрасль характеризуется более низким уровнем интеграционных связей, чем в государствах Евросоюза, несопоставимым потенциалом и финансовыми возможностями, которыми они располагают по сравнению с Россией и рядом других факторов. Между тем главным препятствием для развития отрасли стала санкционная политика, которую страны Запада на протяжении последних лет ведут в отношении России. Она привела к существенному сокращению масштабов выездного туризма. В 2024 году россияне совершили более 29 млн поездок за пределы страны, 11,6 млн из них – с туристическими целями, что на четверть больше по сравнению с соответствующим периодом прошлого года [2]. Безусловным лидером рынка выездного туризма в России осталась Турция (около 4,48 млн туристов); на второй позиции – Объединенные Арабские Эмираты (около 1,47 млн человек); третьей страной стал Египет (1,19 млн туристов)[2]. Для сравнения: количество туристов, посетивших Францию в 2024 году, – более 89 млн человек; Испанию – приблизительно 84 млн гостей; США – более 79 млн [15].

Проблемы, которые существуют сегодня в сегменте выездного туризма России, обусловлены рядом факторов политического характера, негативно

сказывающихся на деятельности отрасли. Одним из них стала политизация туризма, проводимая западными странами во главе с США. Юридически туристы из России могли и могут отправиться в путешествие в США и страны Евросоюза. На практике Соединенные Штаты и их ближайшие союзники нарушают правовой статус туриста и международного путешественника, а также – положение из Гаагской декларации по туризму 1989 года, предусматривающее возможность использования свободного времени отдельных лиц и основного средства межличностных связей, политических, экономических и культурных контактов [4]. Для того, чтобы отправиться в туристическую поездку, физическое лицо обязано получить визу для въезда и выезда из страны. Россияне лишены такой возможности, так как получение туристической визы для посещения этих государств обставлено бесчисленным множеством бюрократических преград, требований, вплоть до прямого отказа заявителю. Американское посольство в Москве на протяжении последних нескольких лет не занимается консульским обслуживанием российских граждан. Формально турист из России может обратиться с целью получения туристической визы для поездки в США в американские посольства в ряде стран постсоветского пространства, а также в европейских государствах. Однако, как показывает практика, заявители получают отказ.

Кардинально изменились подходы государств Евросоюза, связанные с выдачей виз гражданам Российской Федерации. ЕС приостановил в одностороннем порядке действие Соглашения между Российской Федерацией и Европейским сообществом об упрощении выдачи виз гражданам России и Евросоюза 2006 года. Существенно возросла стоимость консульского сбора за визу. До введения ограничений в 2022 году стоимость ее оформления обходилась гражданам России в 35 евро. Сегодня она возросла более чем в 2 раза и составляет 80 евро. Продолжительность процедур обработки ходатайств об оформлении виз увеличилась с 30 до 45 рабочих дней. Дипломатические представительства стран Евросоюза значительно сократили количество выдаваемых для граждан России долгосрочных виз.

В связи с принятием недружественными государствами санкций против России у отечественного туриста существует ряд других препятствий. Одна из них – действующий с 2022 года запрет правительства США на пролет воздушных судов российских авиакомпаний над территорией страны. Выдвинутая Россией в феврале 2025 года инициатива по восстановлению прямого воздушного сообщения между двумя странами пока остается без ответа. Страны Евросоюза с марта 2022 года также закрыли воздушное пространство для российских самолетов. Более того, в феврале 2025 года – ровно через месяц после инаугурации – президент США Д. Трамп продлил на один год санкции против России, которые были введены американской стороной в предшествующие годы. По нашему глубокому убеждению, вряд ли можно рассчитывать на быстрые перемены в отношениях между Россией

и Западом, связанные с возможностью отечественных туристов свободно путешествовать по этим странам.

По оценкам российских экспертов и специалистов в области туристической отрасли, в 2025 году россияне – вследствие ослабления позиций рубля на международном валютном рынке – будут реже совершать туристические поездки за рубеж. Как свидетельствуют прогнозы туроператоров, турпоток увеличится приблизительно на 5 процентов, тогда как в 2024 году был отмечен его рост на 20 процентов. В текущем году аналитики прогнозируют открытие новых туристических направлений, а также – расширение прямых авиасообщений.

В 2025 году предполагается расширение географии пляжного отдыха. На протяжении последних нескольких лет такими странами были Турция и Египет. Сегодня растет число россиян, которые предпочитают отдыхать в китайском Хайнане, где есть прямое авиасообщение с Россией, действует безвизовый режим и создана русскоязычная туристическая инфраструктура. Специалисты в области туризма также прогнозируют, что в 2025 году произойдет замедление выездного туризма по числу бронирований. Намечается уменьшение количества дней тура для отдыхающих, а также снижение в выборе уровня отеля. Вселяют оптимизм и надежды для туристической отрасли официальная информация Министерства транспорта Российской Федерации о запуске прямого авиасообщения между Россией и Саудовской Аравией, Кувейтом и Индонезией. Между тем запуск рейсов на такие страны, как Филиппины, Малайзия и Бразилия в ближайшей перспективе пока не предвидится. Значительно возросло число российских туристов, которые проявляют интерес к путешествиям в африканские страны.

В 2024 году Россию с туристическими целями посетили 1,57 млн иностранных граждан. В 2023 году въездной турпоток составил 670 тыс. человек. Самым благоприятным для туристической отрасли России был 2019 год, когда страну посетило более 5 млн зарубежных граждан, указавших целью визита «туризм» [3]. К 2030 году планируется увеличить количество поездок иностранных туристов в четыре раза и добиться приезда в страну около 16 млн зарубежных гостей [7]. Следует признать, что в отечественной туристической отрасли существует ряд проблем. Совет по стратегическому развитию и национальным проектам на своем заседании под председательством В. В. Путина 19 декабря 2021 года признал провальную реализацию проекта «Туризм и индустрия гостеприимства» [10]. Решения, которые были приняты после заседания Совета, послужили толчком для приоритетного развития отрасли, в первую очередь, внутреннего туризма. Финансовые расходы на реализации национального проекта «Туризм и индустрия гостеприимства» в 2025–2030 годах составят порядка 3,6 трлн руб. Из федерального бюджета предполагается выделить 501 млрд рублей. Наибольшую сумму – 2,8 трлн рублей – правительство планирует привлечь из внебюджетных источ-

ников. Из региональных бюджетов на реализацию национального проекта будет направлено 260 млрд рублей [7].

Развитие туризма многократно увеличивает рост инвестиций в другие смежные отрасли производства – строительство дорог, инфраструктуры, в развлекательную и образовательную индустрии, в возрождение историко-культурного наследия. На наш взгляд, особое значение для развития внутреннего туризма имеет строительство мини отелей и гостевых домов в регионах России, располагающих туристическими ресурсами. По мнению отечественных исследователей в области туризма и гостеприимства, мини отели пользуются широкой популярностью в Европе и США [1, с. 80]. Цены на номера в малых гостиницах и гостевых домах во Франции, Испании, Италии и других европейских туристических странах высокие. Однако существующий на гостиничном рынке этих государств широкий выбор предложений в разных сегментах позволяет путешественнику найти доступную для него гостиницу, проживание в которой обеспечит ему экономию некоторых средств.

На наш взгляд, заслуживает внимания изучение проблемы, связанной с развитием туризма в малых городах России. Как нам представляется, в работах исследователей, посвятивших свои публикации этой теме, внимание сконцентрировано преимущественно на регионах, имеющих давние туристические традиции. Как правило, это города и поселения, расположенные по маршруту «Золотое кольцо России» и «Серебряное кольцо России», которые в работах исследователей имеют преимущественно позитивный образ [8; 9; 11; 13]. С. Н. Смирнов, анализируя влияние развития туризма на социально-экономическое развитие в населенных пунктах России, выбрал 10 малых городов Европейской части страны с численностью постоянного проживания населения до 50 тыс. человек (Ярославская, Владимирская, Калужская области и др.) [9, с. 144]. Приводимые в работе С. Н. Смирнова туристические дестинации являются успешными, и они широко известны как в России, так и за рубежом. Однако нельзя не признать, что города, расположенные по этим туристическим маршрутам, имеют свои социальные, экономические, демографические и другие проблемы, но исследователи, как правило, обходят их стороной.

Полагаем, пришло время популяризации других малых городов, которые располагают не меньшими ресурсами исторического и культурного наследия и вполне могут составить конкуренцию ведущим туристическим брендам страны. Приведем лишь некоторые из них, расположенных в Центральной части России (в скобках после названия города последовательно указаны год его основания и численность населения): Республика Мордовия – (г. Ардатов, 1671 г., 8 тыс.; г. Инсар, 1648, 7 тыс.; г. Краснослободск, 1571 г., 9 тыс.; г. Темников, 1536 г., 6 тыс.); Нижегородская область – (г. Арзамас, 1552 г., 103 тыс.; г. Балахна, 1474 г. 47 тыс.; г. Городец, 1152 г., 29 тыс.; с.

Дивеево, 1559 г. 7 тыс.; г. Лысково, 1410 г., 21 тыс.); Пензенская область – (г. Белинский, 1708 г., 8 тыс.; г. Городище, 1681 г., 8 тыс.; г. Каменка, XVII в., 33 тыс.; г. Кузнецк, 1699 г., 78 тыс.; г. Нижний Ломов, 1636 г., 20 тыс.; г. Никольск, 1761 г., 19 тыс.; г. Сердобск, 1698 г. 30 тыс.; г. Спасск, 1663 г., 7 тыс.; г. Сурск, 1849 г., 6 тыс.); Рязанская область – (г. Михайлов, 1137 г., 10 тыс.; г. Ряжск, 1502 г., 21 тыс.; г. Сапожок, 1605 г., 3 тыс.); Республика Татарстан – г. Болгар – 920 г., 8 тыс.; г. Елабуга, 1007 г., 74 тыс.; г. Лаишево, 1557 г., 9 тыс.; г. Мамадыш, 1391 г., 16 тыс.; г. Мензелинск, 1564 г. 16 тыс.; г. Тетюши, 1578 г., 10 тыс.; Свяжск, 1551 г., 266); Чувашская Республика – (г. Алатырь, 1552 г., 33 тыс.; г. Ядрин, 1590 г., 8 тыс.; с. Порецкое, 1591 г. 5 тыс.); Ульяновская область – (г. Барыш, XVII век, 15 тыс.; г. Дмитровград (Мелекес), 1698 г., 108 тыс.; г. Инза, 1897 г., 16 тыс.; г. Сенгилей, 1666 г., 6 тыс.). Многие из этих дестинаций уже входят в туристические кластеры и успешно работают. В Нижегородской области стал популярным туристический кластер «Арзамас – Дивеево – Саров». Несколько рекреационно-туристических кластеров создано в Республике Татарстан: «Свяжск», «Великий Булгар», «Нариман», «Рыбная Слобода», «Камское Устье». В Чувашской Республике, где на протяжении столетий в мире и согласии проживают представители около ста национальностей, формируется рекреационно-туристический кластер «Этническая Чувашия». На наш взгляд, исследовательский интерес по образованию отдельного туристического кластера заслуживает город Алатырь, основанный Иваном IV Грозным в 1552 году как форпост Русского государства. Между тем нельзя не отметить, что город, имеющий уникальную историю и располагающий богатым архитектурным и культурным наследием, пока остается малоизвестным в стране. В нем побывал и основал его как крепость первый царь всея Руси Иван IV Васильевич; князь, государственный деятель, видный военачальник и градостроитель XVI века Григорий Осипович Засекин (с 1583 по 1587 годы – воевода Алатыря). В июне 1767 года в период своего путешествия по Волге посетила Алатырь императрица Екатерина II Великая, а в 1780 году даровала ему статус города. В мае 1919 года в период Гражданской войны Алатырь посетил председатель ВЦИК РСФСР М. И. Калинин. В годы Великой Отечественной войны (в 1941 и 1942 годах) в период формирования в Алатыре 141 стрелковой дивизии город дважды посещал видный государственный и военный деятель, Маршал Советского Союза К. Е. Ворошилов.

В истории Российского государства Алатырь не раз оказывался в эпицентре масштабных крестьянских волнений. В 1670 году город был занят войсками Степана Разина, а в июле 1774 года, в период Крестьянской войны 1773–1775 годов под предводительством Емельяна Пугачева, в Алатыре на протяжении нескольких дней находился сам Пугачев со своими бунтовщиками. В период Отечественной войны 1812 года в Алатыре был сформирован полк, вошедший в состав Симбирского ополчения. Алатырь – родина

многих выдающихся людей России, среди которых Кикин Петр Андреевич, 1776 года рождения, военный и государственный деятель Российской империи, генерал-майор, статс-секретарь при императоре Александре I, получивший ранение при Бородинской битве, а затем участвовавший в походе русской армии 1813–1814 годов в Европу. П. А. Кикин, будучи меценатом, организовал Общество поощрения художников, задачей которого было оказание всевозможной помощи творческим личностям. Им была оказана меценатская поддержка художникам братьям Александру и Карлу Брюлловым, Алексею Венецианову и многим другим. Нельзя не отметить, что П. А. Кикин стал инициатором возведения в Москве Храма Христа Спасителя. В Алатыре, в Парке ветеранов, установлена мемориальная доска в честь почетного горожанина П. А. Кикина.

Другим представителем из плеяды известных деятелей науки и культуры, уроженцев города Алатыря, является выдающийся русский и советский ученый-математик, основатель современной русской школы кораблестроения, инженер-кораблестроитель, академик Петербургской академии и Академии наук СССР Алексей Николаевич Крылов. В честь А. Н. Крылова назван кратер на Луне. В память об ученом Академией наук была учреждена премия имени академика А. Н. Крылова, которая присуждается «за выдающиеся работы по использованию вычислительной техники в решении задач механики и математической физики». Имя А. Н. Крылова было присвоено головному, ведущему научно-исследовательскому институту судостроительной отрасли СССР – ЦНИИ имени академика А. Н. Крылова. Бюст великого ученого установлен на одной из улиц города, а на его родине в близлежащей, переименованной в его честь деревне Крылово, создан мемориальный музей.

В Алатыре родился Виктор Александрович Мазарин – архитектор, мастер московского модерна, автор работы особняка Арсения Морозова на Воздвиженке. В. А. Мазарин участвовал в проектировании павильонов для Всемирных выставок в Париже (1889 год) и в Антверпене (1894 год).

В 1919 году в Алатыре жил и работал орнитолог, охотовед, исследователь Севера, профессор Сергей Александрович Бутурлин – один из организаторов первого в СССР Института природоведения. До настоящего времени в городе сохранилось здание, в котором располагался институт.

С городом Алатырем связана судьба известного советского художника, ваятеля, мастера скульптуры, представителя стиля модерн Степана Дмитриевича Эрзи (Нефедова), которого в 30-е годы прошлого столетия называли «русским Роденом». В Алатыре прошли годы его детства и юности, где он начал учиться живописи и скульптуре, а затем работал в иконописных мастерских. Эрзя учился скульптуре у известных мастеров в Москве С. Волнухина и П. Трубецкого, жил и учился в Италии. В 1926 году эмигрировал в Париж, а затем – в Аргентину. За годы жизни в Буэнос-Айресе научился

создавать скульптуры из местных пород дерева – квебрахо и альгарробо. В 1950 году скульптор вернулся в СССР. Советское правительство выделило ему мастерскую в Москве. Именем С. Эрзи названы несколько художественных музеев в стране, улицы в Москве и Саранске. В честь С. Эрзи в Алатыре в сквере у Свято-Троицкого мужского монастыря установлена бронзовая скульптура. На здании обувной фабрики (дом купцов Поповых) размещена мемориальная доска в память о том, что с 1899 по 1901 год в этом здании работал известный скульптор. В Алатыре сохранился дом, в котором С. Эрзя провел свои юношеские годы (внесен в список памятников истории регионального значения).

В Алатыре родился Константин Петрович Горшенин – советский государственный деятель, народный комиссар юстиции РСФСР (1940–1943 гг.), первый Генеральный прокурор СССР (1943–1948 гг.). К. П. Горшенин участвовал в подготовке Нюрнбергского и Токийского судебных процессов над главными военными преступниками, виновными в развязывании Второй мировой войны и Великой Отечественной войны советского народа против нацистской Германии. На здании межрайонной прокуратуры г. Алатыря в честь К. П. Горшенина установлена мемориальная доска, а также его именем названа одна из улиц города.

В Алатыре родился советский конструктор-оружейник Алексей Иванович Судаев. Конструкторский талант военного инженера проявился в годы Великой Отечественной войны, когда он создал образец пистолета-пулемета, который по ряду характеристик имел многочисленные преимущества над автоматом ППШ конструктора Г. С. Шпагина.

Алатырь, именуемый многими как духовный центр Поволжья, со своим уникальным историко-культурным наследием, известными всей России храмами и монастырями, способен привлечь тысячи туристов из самых отдаленных регионов страны. «Церквей в Алатыре 9 каменных (в том числе 2 собора) и 2 деревянные, 2 каменных монастыря и 4 каменные часовни; других зданий 47 каменных и 1413 деревянных, из них жилых 18 каменных и 1332 деревянных, – говорится в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (сведения на 1890 год – С.Б.), – имеются: тюрьма; земская больница; почтово-телеграфная контора V класса; детское сиротское убежище; общество взаимного кредита; мужская и женская прогимназии, городское 3-классное училище, духовное училище, уездное училище, мужское приходское училище и волостное» [14, с. 357–358].

В Алатыре находится старейший храм города и всей Симбирской губернии – Храм Усекновения главы Иоанна Предтечи, который был заложен царем Иоанном Грозным в 1552 году при походе на Казань. Здание собора было деревянным, и в 1670 году сожжено бунтовщиками Степана Разина. По приказанию царя Алексея Михайловича здание собора было восстановлено в камне в московском стиле мастерами каменного дела из Москвы.

Другой достопримечательностью города является Кафедральный собор Рождества Пресвятой Богородицы. Это также один из самых древних храмов Алатыря, заложенный в 1747 году. Он расположен на крутой возвышенности левого берега реки Суры в историческом центре города. В 1936 году храм был закрыт, колокольня разрушена, а само здание использовалось в различных хозяйственных целях. В 90-е годы храм был восстановлен, и с 1994 года в нем возобновлено богослужение.

Исторической знаменитостью города является и Церковь Казанской иконы Божией Матери. Построенная в 1779 году в стиле эклектики на месте деревянной церкви, которая была сожжена войсками Е. Пугачева, она на протяжении многих лет являлась одним из архитектурных символов города. В настоящее время ведутся строительные и реставрационные работы по восстановлению первоначального вида храма. С 2011 года восстанавливают также Свято-Духову Алатырскую пустынь, основанную в начале XVII столетия.

Еще одной святыней города является Свято-Троицкий монастырь, основанный в 1584 году. При нем имеется Троицкий собор, Сергиевская церковь с приделом в честь Казанской иконы Божией Матери, пещерный храм, жилые и хозяйственные постройки. Все строения каменные XVIII–XIX веков. Уникальной в этом едином архитектурном ансамбле является колокольня, общая высота которой от уровня земли до основания креста составляет 81,6 м. Размер колокольни позволяет видеть ее шпиль и слышать звон колоколов практически в любом месте города.

Киево-Николаевский Новодевичий монастырь в Алатыре, основанный в 1639 году игуменьей Ладинского и Прилуцкого монастыря Елисаветой, стал также духовным местом паломничества тысяч прихожан из самых отдаленных уголков России. Архитектурный комплекс монастыря состоит из отреставрированных зданий надвратного храма Николая Чудотворца (1737 года постройки), трехпрестольного Вознесенского храма (1753 года), церкви Покрова Пресвятой Богородицы с пристроенным приделом (1670 года) в честь Дмитрия Ростовского – епископа, духовного писателя, а также – хозяйственных и жилых построек. Территория ограждена старинной каменной стеной с угловыми башенками. Среди почитаемых святынь монастыря – икона святителя Николая Чудотворца и Казанская икона Божией Матери, пожертвованные в 1639 и 1640 годах царем Михаилом Федоровичем.

Исторические события XX столетия – Гражданская война, Великая Отечественная война 1941–1945 годов, другие значимые вехи, не обошли стороной Алатырь. На рубеже 1941–1942 годов в Алатыре была сформирована 141-я стрелковая дивизия, в которую были призваны мобилизованные из соседних областей и регионов. Летом 1942 года соединение приняло участие в героической обороне Воронежа, а затем с боями дошла до Чехословакии. В 1941–1942 годах в Алатыре вдоль реки Сура был сооружен

Сурский оборонительный рубеж – сегмент из системы обороны протяженностью в несколько сот километров и проходивший по территории нескольких областей России. Он состоял из оборонительной полосы, включавшей в себя долговременные огневые точки, систему коммуникаций, снабжения, окопов, блиндажей, дотов и дзотов, других фортификационных сооружений. Алатырь и Алатырский район – родина четырнадцати Героев Советского Союза. В их честь в Парке ветеранов города воздвигнута Стела, которая служит для горожан символом памяти о защитниках Отечества. Памятные места в городе, существующая в Алатыре инфраструктура – базис для развития в регионе военно-патриотического туризма.

Годы сталинских репрессий также оставили свой трагический след в судьбе города. В 30–50-е годы в тридцати трех километрах от Алатыря, в поселке Первомайский, располагалась Алатырская исправительно-трудовая колония № 1 НКВД Чувашской АССР, где погибли около 100 священников, более 150 церковнослужителей и тысячи простых граждан из окрестных чувашских сел, монахи и монахини закрытых в Алатыре монастырей. Сегодня здесь открыт мемориальный комплекс жертвам политических репрессий, который включает в себя храм, придорожный поминальный крест, ротонду и часовню.

Приведенное в работе описание памятников истории, жизни и деятельности ряда известных всей стране деятелей, событий прошлого свидетельствует о том, что город Алатырь располагает уникальным потенциалом для развития культурно-просветительского, культурно-исторического, культурно-религиозного и других видов туризма. На сегодняшний день в России насчитывается около 800 малых городов. Значительная часть из них пока остается на обочине ведущих туристических маршрутов по причине недостаточной известности. Туристические кластеры в малых городах, располагающих соответствующим потенциалом и ресурсами, представляется возможным сформировать сегодня практически во всех федеральных округах России. Полагаем, что в современных условиях их создание диктуется не только расширением сети туристических маршрутов, экономической целесообразностью и коммерческой выгодой. Проблема становится государственной, общенациональной, требующей решения сегодня. Время, природные факторы, деятельность самого человека постепенно разрушают памятники истории и культуры. Российское общество призвано сохранить это богатство для последующих поколений.

Говоря о будущих туристических кластерах, приоритетом следует считать сохранение самобытности малых городов, защита расположенных в них исторических и культурных памятников. Но не менее важным должно стать повышение уровня культуры туризма в этих городах. Понятие «культура туризма» подразумевает не культурный туризм. Оно, на наш взгляд, с более широким смыслом и значением. Неприемлемо, чтобы луг внутри Суздальского кремля служил местом выгона для мелкого рогатого скота. Недопустимо также, чтобы территория, прилегающая к туристическому объ-

екту, становилась стихийным рынком для реализации местными жителями своей продукции. Немец, который живет между Бингером и Бонном, выращивая на своем участке виноград и изготавливая из него Рейнское вино, не торгует им у Кельнского собора. Французский фермер, производитель козьих сыров, также не расхаживает с лотком у исторических памятников и не предлагает туристам свою продукцию. Для этого у каждого из них существует лавка, где турист может купить то же вино и сыр по доступным ценам. Ряд европейских стран – Франция, Италия, Испания, Великобритания, – относятся к группе государств, имеющих многолетние туристические традиции. России необходимо создавать свой собственный стиль туризма, который, помимо традиционного русского гостеприимства, высокого качества сервисного обслуживания и предоставляемых услуг, имел бы достойный уровень культуры. Посещение туристического объекта призвано передать путешественнику вид своей первозданности, атмосферу исторической эпохи.

Росту туристического потока в малых городах способствует креативно разработанный досуг. В Чувашской Республике традиционным становится фестиваль хмелеводства и пивоварения. Ежегодно в августе в республику съезжаются представители пивоваренных компаний и туристы из многих регионов страны. Праздник пива проходит в течение недели и включает в себя культурно-массовую программу. Проведение такого рода мероприятий призвано не подражать немецким и австрийским Октоберфестам (нельзя не признать, что в них много позитивного), но и предоставить любителям этого напитка возможность продегустировать отечественный продукт, который не уступает по качеству и содержанию зарубежным аналогам.

Проблемная экология является еще одной причиной, вследствие которой россияне отдают предпочтение зарубежным курортам. Со значительной долей уверенности можно предположить, что экологическая катастрофа в Керченском проливе в конце 2024 года, которая привела к разливу мазута из российских нефтетанкеров, негативно скажется на туристическом сезоне в регионах Черноморского побережья.

Одна из острых проблем в отрасли – нехватка туристических кадров. По оценкам экспертов, число вакансий в сфере туризма и гостеприимства выросло в 2024 году на 40–60 процентов. Специалисты считают, что в 2030 году дефицит кадров в туристской индустрии может составить порядка 400 тысяч человек. Из года в год падает престиж работы в туристической отрасли. Большинство аналитиков склоняются к тому, что одной из главных причин оттока кадров являются низкие оклады, снижение привлекательности профессий, востребованных в отрасли. Вряд ли стоит оспаривать эти аргументы. Однако по нашему мнению причина имеет более глубокий характер. Туризм как отрасль экономики остается глубоко зависимой от влияния внешних факторов – распространения эпидемий, пандемий, геополитических перемен на международной арене.

В 2020 году стартовала программа, в рамках которой государство компенсировало путешественникам часть средств за отдых в России. Проект был нацелен на развитие внутреннего туризма. Он был продлен до 2022 года. Стало известно, что программа туристического кэшбэка носила временный характер, и в бюджете на 2023–2025 годов средства на ее реализацию не предусмотрены. На наш взгляд, отказ от этой меры финансовой поддержки отдыхающих также негативно скажется на отрасли.

Далеко не в полной мере по развитию внутреннего туризма учитывается зарубежный опыт. Как нам представляется, заслуживает внимания изучение китайского опыта. В период пандемии COVID – 19 Китай эффективнее, чем другие страны, использовал потенциал и резервы внутреннего туризма. Когда Китай был закрыт для посещения иностранными туристами, в стране строились новые гостиничные комплексы, обустроивались зоны отдыха и система коммуникаций.

Не менее значим опыт по использованию природных богатств для развития туристской индустрии и гостеприимства в Исландии, которая входит в тройку ведущих стран Европы по доле туризма в экономике страны. Не отличаясь теплым климатом, государство специализируется на экологическом туризме и сумело занять в этом сегменте лидирующие позиции в мире. Благодаря своим главным достопримечательностям – ледникам, периодически извергающимся вулканам, известным всему миру гейзерам, – исландцы сумели привлечь в страну миллионы туристов со всего мира. Им удалось создать туристический продукт – знаменитую «Блауа Лоунид» или «Голубую лагуну» со своим термальным источником, который оказался самым популярным местом для проведения досуга прибывающих в страну гостей и путешественников. Следует признать, что исландская практика рационального природопользования на благо людей и государства оказалась пока невостребованной и мало изученной в нашей стране. Россия по сравнению с родиной викингов располагает не сопоставимыми с Исландией ресурсами термальных источников. Их значительно больше. Один из них – на Камчатке. Создание здесь курортной зоны уровня «Голубой лагуны» и новых горнолыжных курортов кардинально изменило бы социально–экономическую и демографическую ситуацию в регионе, где из года в год наблюдается отток рабочей силы. Реализация такого проекта позволила бы сделать Камчатку местом отдыха туристов не только с Дальнего Востока, но и из Китая, Японии и Кореи. Примечательно, что исландский опыт туристического бизнеса вызвал у китайских специалистов значительный интерес. В 2011 году предприниматель из Китая пытался приобрести земельный участок, размер которого составлял порядка 0,3 процента территории Исландии. Предполагалось использовать его для развития элитного туризма и гостиничного комплекса. Бизнес-проект подразумевал возведение отеля, строительство термальных бань, конюшен, поля для игры в гольф, других

объектов туристической инфраструктуры. Однако сделка с землей была признана недействительной, поскольку противоречила внутреннему законодательству исландского государства. Приведенный пример рядовой сделки с землей между китайским миллионером и исландским правительством – свидетельство креативности, перспективного подхода китайца к проблеме. Экологический туризм, Арктика из года в год становятся популярнее и все больше привлекают к себе путешественников со всего света.

В заключение полагали бы целесообразным сделать некоторые выводы. Въездной и выездной туризм в России переживает далеко не простые времена. На наш взгляд, сегодня будет алогичным и нерациональным выстраивать тот или иной сценарий перспектив и развития отечественной туристской индустрии. С твердой убежденностью можно сказать лишь одно: Россия, как никакая другая страна в мире, располагает неограниченными резервами для развития внутреннего туризма. Полагаем, что его развитие в условиях проводимой странами Запада против России санкционной войны призвано стать частью процесса импортозамещения. Помнить надо лишь о следующем: России на протяжении более чем тысячелетия удавалось выходить с победой из самых сложных исторических перипетий.

### Список литературы

1. *Авилова Н. Л.* Малые отели России: проблемы и перспективы развития. URL: [cyberleninra.ru/article/n/malye-oteli-rossii-i-perspectivy-razvitiya/](http://cyberleninra.ru/article/n/malye-oteli-rossii-i-perspectivy-razvitiya/)
2. Въездной туризм в России вырос на четверть по итогам 2024 года. URL: [interfax-russia.ru/tourism/news/vyezdnoy-turizm-iz-rossii-vyros-na-chetvert-po-itogam-2024-goda](http://interfax-russia.ru/tourism/news/vyezdnoy-turizm-iz-rossii-vyros-na-chetvert-po-itogam-2024-goda)
3. Въездной туризм в России в 2024 году: цифры, тренды, рынки, маршруты. URL: [atorus.ru/article/vezdnoy-turizm-v-rossii-v-2024-godu-cifry-trendy-rynki-marshruty-60666](http://atorus.ru/article/vezdnoy-turizm-v-rossii-v-2024-godu-cifry-trendy-rynki-marshruty-60666)
4. Гагская декларация межпарламентской конференции по туризму 1989 г. Гаага, 10–14 апреля 1989 г. URL: [Гагская декларация.pdf](#)
5. *Крутик А. Б.* Экономика и предпринимательство в социально-культурном сервисе и туризме: учебник для выс. школы. Москва: Академия, 2007. 216 с.
6. *Максим Решетников:* за 11 месяцев 2024 года количество иностранных туристов в России выросло на 40%. URL: [economy.gov.ru/material/news/maksim\\_reshetnikov\\_za\\_11\\_mesyacev](http://economy.gov.ru/material/news/maksim_reshetnikov_za_11_mesyacev)
7. Минэк оценил расходы на нацпроект по туризму в 3, 5 трлн рублей. URL: [vedomosti.ru/economics/articles/2024/06/27/1046431-minek-otsenil-rashodi-natsproekt-po-turizmu](http://vedomosti.ru/economics/articles/2024/06/27/1046431-minek-otsenil-rashodi-natsproekt-po-turizmu)
8. Савельев Ю. В., Толстогузов О. В. Управление развитием туризма в регионе. Опыт реализации стратегии Республики Карелия: монография. Петрозаводск: Издательство Карельского Научного центра РАН, 2008. 141 с.

9. Смирнов С. Н. Туризм в малых городах России. URL: [cyberleninka.ru/article/n/turizm-v-malih-gorodah-rossii/viewer](https://cyberleninka.ru/article/n/turizm-v-malih-gorodah-rossii/viewer)
10. Совместное заседание Госсовета и Совета по стратегическому развитию и нацпроектам. URL: [kremlin.ruevents/president/transcripts/deliberations/64736/videos](https://kremlin.ruevents/president/transcripts/deliberations/64736/videos)
11. *Тростин Е. А.* Золотое кольцо России глазами историка: монография. Москва: Эксмо, 2024. 200 с.
12. *Усыскин Г. С.* Очерки истории российского туризма: монография. Санкт-Петербург: Герда, 2007. 224 с.
13. *Шубина М. М., Горшкова М. А., Горшкова П. В.* Культурное наследие и его роль в формировании духовности общества (на примере «Золотого кольца России»). URL: [cyberleninka.ru/article/n/rulturnoe-nasledie-i-ego-rol-v-formirovanii-duhovnosti-obschestva-na-primere-zolotogo-koltsa-rossii/viewer](https://cyberleninka.ru/article/n/rulturnoe-nasledie-i-ego-rol-v-formirovanii-duhovnosti-obschestva-na-primere-zolotogo-koltsa-rossii/viewer)
14. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона в 86 т. Т. 1. Петербург, 1890.
15. Most Visited Countries 2025. URL: [worldpopulationreview.com/country-rankings/most-visited-countries](https://worldpopulationreview.com/country-rankings/most-visited-countries)

# ПОСТСУБКУЛЬТУРЫ В МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

УДК 301.085

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-60-70>

## **Лариса Николаевна ВОЕВОДИНА,**

доктор философских наук,  
профессор кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: lvoevodina5@mail.ru

*Аннотация.* В статье рассматриваются постсубкультуры как формы молодежных объединений эпохи постмодерна, анализируются постсубкультурные исследования и основные концепции. Показывается, что постсубкультуры активно выполняют функцию культурного микса и обновления эстетики, создавая гибридные стили через смешение элементов из разных эпох, жанров и географических контекстов. Эта функция отражает глобализированный характер современной культуры, где цифровые платформы ускоряют обмен идеями, а идентичность становится все более гибкой и перформативной. Медиацентричность является характерной чертой постсубкультур, а социальные сети и интернет-платформы становятся главной ареной для формирования и демонстрации идентичности. Они возникают вокруг мемов и интернет-трендов, предлагая участникам альтернативные реальности, игровые практики и эстетизированные формы досуга для ухода от рутины (например, через косплей, мемы, виртуальные сообщества). Постсубкультуры активно взаимодействуют с рынком, становясь не только потребителями, но и агентами коммерциализации. Их влияние проявляется в создании новых трендов, формировании спроса на специфические товары и услуги. Постсубкультуры не столько противостоят обществу, сколько адаптируются к нему, выполняя функции социализации, самовыражения и культурного обмена.

*Ключевые слова:* молодежные постсубкультуры, постсубкультурные исследования, постмодернизм, концепции постсубкультуры как неоплемен, флешмоб, мем-культура, концепция постсубкультуры как субпоток, типологии субкультур, функции субкультур, сетевые постсубкультуры.

*Для цитирования:* Воеводина Л. Н. Постсубкультуры в медийном пространстве // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 60–70. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-60-70>

## **POST-SUBCULTURES IN THE MEDIA SPACE**

**Larisa N. Voevodina,**  
DSc in Philosophy, Professor  
at the Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: lvoevodina5@mail.ru

*Abstract.* The article examines postsubcultures as forms of youth associations of the postmodern era, analyzes postsubcultural research and basic concepts. It is shown

that post-subcultures actively perform the function of a cultural mix and aesthetic renewal, creating hybrid styles through the mixing of elements from different eras, genres and geographical contexts. This feature reflects the globalized nature of modern culture, where digital platforms accelerate the exchange of ideas and identity becomes more flexible and performative. Media-centricity is a characteristic feature of post-subcultures, and social networks and Internet platforms are becoming the main arena for the formation and demonstration of identity. They arise around memes and Internet trends, offering participants alternative realities, gaming practices, and aestheticized forms of leisure to escape from routine (for example, through cosplay, memes, and virtual communities). Post-subcultures actively interact with the market, becoming not only consumers, but also agents of commercialization. Their influence manifests itself in the creation of new trends, the formation of demand for specific goods and services. Post-subcultures do not so much oppose society as adapt to it, fulfilling the functions of socialization, self-expression and cultural exchange.

*Keywords:* youth postsubcultures, postsubcultural studies, postmodernism, concepts of postsubculture as a neo-tribe, flash mob, meme culture, concept of postsubculture as sub-streams, typologies of subcultures, functions of subcultures, network postsubcultures.

*For citation:* Voevodina L. N. Post-Subcultures in the Media Space. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 60–70. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-60-70>

Под влиянием цифровизации и глобализации в 1980–2000-х годах происходят существенные изменения форм и способов продуцирования субкультур в мире, которые приводят к появлению новых молодежных субкультурных сообществ, радикально отличающихся от прежних. Исследователи обратили внимание на то, что молодежные группы перестали быть устойчивыми и жестко организованными. В условиях креативной экономики появились новые формы идентичности, культурная принадлежность стала носить временный и эклектичный характер, что соответствовало трендам развития культуры постмодерна. Индивид мог одновременно принадлежать нескольким молодежным группам или практикам, например, слушать рэп, одеваться как эмо, и при этом увлекаться эзотерикой и видеоиграми. Стиль молодежных групп стал не столько протестом, сколько модой, брендом и индивидуальным выбором, то есть они позиционировали себя вне идеологических, классовых рамок, размывая границы между «мейнстримом» и «альтернативой».

Эти культурные и социальные изменения потребовали выработки новых научных подходов и концепций, которые бы отражали новую социокультурную реальность. На этом фоне западные исследователи выдвинули постсубкультурную парадигму как попытку критического пересмотра классических теории субкультур, прежде всего марксистско-структуралистского подхода Бирмингемской школы, которая усматривала в субкультурах протест молодежи против классового и социального неравенства, расовой дискриминации, установленного порядка вещей. В настоящее время «классических» субкультур практически не существуют: они уходят в андеграунд, трансформируются и наделяются иными смыслами [7].

Понятие «постсубкультура» было введено в научный оборот А. Чэмберсом и получило распространение в 2000 году благодаря работам Д. Магглтона [18]. В 1990 году понятие «постсубкультура» использовал также С. Редхед. Основными теоретиками постсубкультуры, которые заявили о необходимости пересмотра концепта «субкультура» ввиду появления новых форм молодежной культуры и объединений, являются зарубежные исследователи С. Редхед, Р. Вайнцирль, Р. Хитцлер, М. Маффесоли, С. Торнтон, Д. Магглтон, А. Беннетт и другие.

На основе наиболее известных теоретических подходов и современных исследований (С. Редхед, Д. Магглтон, М. Маффесоли и др.) можно выделить следующие типы постсубкультур: субпоток, неоплемена, цифровые (онлайн-ориентированные) постсубкультуры, коммерциализированные гибриды, постсубкультуры как симулякры, пародии.

Одной из значительных теорий является постсубкультурная концепция субпоток немецкого социолога Роберта Вайнцирля [23]. Он предложил выделить два вида молодежных субкультур: исторические и современные, которые он обозначил как субпоток. К первым он относил популярные субкультуры, функционировавшие в XX веке: моды, панки, готы, стилиги, скинхеды и др. Он полагал, что исторические субкультуры носили зачастую классовый характер, были своего родом формой социального протеста. Современные субпоток не столь чувствительны к данным аспектам реальности. Если субкультуры имели постоянный характер, то субпоток представляют собой временные, непостоянные объединения, в которых участники ценят индивидуальность и креативность больше, чем групповую сплоченность, поскольку это посттрадиционные объединения, которые соотносятся с эпохой постмодерна.

Постсубкультуры характеризует установка на развлечения и смешение стилей (например, мем-культура, вирусные челленджи в TikTok (#SeaShanty), локальные флешмобы (уличные перформансы) и др. Для субпоток характерны флюидность (текучесть) – отсутствие четких границ, когда постсубкультуры легко смешиваются, меняются и адаптируются к новому. Субпоток гибки и фрагментарны, они не имеют устойчивой структуры, и их участники совмещают элементы разных стилей, причем целью деятельности является творческая самореализация, развлечение и отдых. К различным видам субпоток относят клубный, рейв-поток, коллективные ролевые игры виртуального и реального коммуникативных пространств. Одним из распространенных типов игровых форм молодежного субпоток является флешмоб, который организуется участниками в определенном пространстве для выполнения одновременных коллективных действий в расчете на коммуникацию со зрителями, при этом неожиданность данного действия вызывает реакцию удивления и принятия и часто подхватывается зрителями, которые могут превращаться в участников флешмоба. Характер-

ное отличие от субкультур заключается в том, что субпоток не несет в себе девиантных или делинквентных элементов [6].

Еще одной популярной интерпретацией постсубкультур является концепция неоплемен. Дэвид Маффессоли – французский социолог, один из первых в 1988 году ввел понятие неотрибализма (neotribalism) и термин «неоплемена» [17]. Он утверждал, что массовое общество, вместо того чтобы создавать массу индивидов, привело к созданию множества небольших групп – «племен» (фр. tribus). Маффессоли описывает постсовременное общество как состоящее из временных, эгалитарных, бесклассовых, «летучих», нестабильных, эмоционально связанных групп – неотриб, объединённых вкусом, стилем или настроением участников. Неоплемена характеризуются отсутствием жесткой структуры, они базируются на эмоциональной связи, а не на идеологии. Например, это фанаты К-поп, киберпанк-энтузиасты, киберготы, сочетающие готику и техноэстетику, Dark Academia-сообщества в Pinterest, объединенные любовью к классической литературе и винтажному стилю, байкеры, а также – объединения людей, которые селятся за городской чертой и живут по образцам племенной жизни традиционных племен (в США – «Psy-Tribe», «Moon-Tribe»).

Неоплемена – это новые формы социальной коллективности, которые бросают вызов привычным моделям политики и традиций. Массовое общество, вместо того чтобы создавать массу индивидуумов, привело к созданию общества, разделённого на племенные группы, общность которых основывается на сходстве образа жизни, вкусовых предпочтений, используемых модных брендах и элементах потребительской культуры.

Концепция Маффессоли о неоплеменах была поддержана и развита британским социологом Энди Беннетом в конце 90-х годов, чтобы заменить им «устаревшее» понятие субкультуры [12]. Он является одним из главных теоретиков постсубкультуры, критиком традиционных субкультурных теорий, он предложил также концепции «сцен» (scenes), «стиль жизни» («lifestyle») и «культура вкуса» («taste cultures») вместо «субкультур» [12]. Он утверждает, что молодежь больше не привязана к устойчивым группам: стиль стал индивидуализированным способом самовыражения. Молодежная культура не представляет собой что-то статичное, она очень изменчива и эклектична.

Исследовательское внимание Беннета было направлено на изучение молодежной музыки и танцевальной культуры. Он считал, что музыка, которую создают и потребляют молодые люди, влияет на их чувство самоидентификации и помогает конструировать социальный мир, в котором они определяют свою идентичность. Для обоснования этого вывода Беннет использует серию оригинальных исследований танцевальной музыки, рэпа, бхангры, рока, «белого» хип-хопа. Он подчеркивает не субкультурную, а племенную форму коллективного объединения, взаимодействия и гибкую идентичность. Танцевальные и клубные постсубкультуры довольно точно подпадают под характеристики концепции неоплемен.

Следует отметить, что существуют критически настроенные исследователи, которые упрекают постсубкультурные концепции в метафоричности и расплывчатости основных терминов – «неоплемена», «сцена» (Ж.-Ф. Госсю) и др., в специфическом и узком предмете исследования, отказе от выявления классовых и социальных причин формирования молодежных групп (Т. Шилдрик, Р. Макдональд) [2, с. 26]. В меньшинстве остаются те, кто защищает понятие «субкультуры», продолжает изучение субкультур в классическом смысле, то есть стремятся к тому, чтобы сохранить элементы субкультурной теории и «субкультурной принадлежности, однако признают появление новых гибридных форм, особенно в Интернете.

Еще один вид молодежных объединений – это цифровые (онлайн-ориентированные) постсубкультуры, которые существуют преимущественно в Интернете (Тикток, Инстаграм, Телеграм) для создания альтернативных социальных иерархий, где авторитет определяется не возрастом, а контентом, а оффлайн-активность вторична или вообще отсутствует. По мнению З. Баумана, цифровая коммуникация усиливает неустойчивость идентичности [1]. В условиях цифровизации коммуникация становится ключевой функцией постсубкультур, трансформируя их структуру, способы взаимодействия и идентичность участников. Особенностью коммуникации в цифровых постсубкультурах являются гибридность, стирание границ между оффлайн- и онлайн-взаимодействием: например, киберпанк-сообщества сочетают реальные фестивали с виртуальными арт-проектами.

Коммуникация строится на мемах, визуальных кодах и игровом сленге, что ускоряет распространение идей, а ирония и абсурд служат инструментами сопротивления мейнстриму. Их чертами являются отсутствие серьезности, игра с образами, кратковременность – быстрое возникновение и исчезновение. Нет долгосрочных традиций, как у классических субкультур, например, байкеров или металлистов. Это, например, либертарианцы-мемологи, политические темы им служат основой для создания мемов; киберготика – виртуальная эстетика без глубокой философии готы; мягкие (soft) субкультуры (пастельные анимешники, Cottagecore).

Цифровые постсубкультуры – это пример глобального и локального взаимодействия различных культур: К-поп фэндомы адаптируют корейские музыкальные тренды под западную моду (улично-спортивный стиль с неоновыми акцентами), а также объединяют фанатов из разных стран через трансляцию концертов в виртуальной реальности, а локальные субкультуры (например, российские «ванильки») используют глобальные тренды, но добавляют национальные нарративы. Таким образом, они стирают границы между странами, создавая глобальные комьюнити.

Цифровые постсубкультуры формируют новые формы коммуникации (мемы, стикеры, визуальные тренды) и существуют преимущественно в онлайн-пространстве, где цифровые технологии определяют их эстетику,

ценности и социальные практики. Они генерируют виртуальные миры в форме видеоигр, VR-сообществ. Создается новая киберпанк-эстетика, в которой реальность замещается технологичными пространствами, заполненными мрачными визуальными образами депрессивного ночного города с неоновыми огнями. Городская среда воспринимается как враждебная человеку, создается ощущение неминуемой глобальной катастрофы. Свойствами киберпанк-эстетики выступают высокие технологии, низкий уровень жизни и цифровые антиутопии.

Цифровые платформы TikTok и Instagram ускоряют распространение гибридных эстетик: NFT-арт постсубкультура – цифровые художники продают коллажи из ретро- и футуристических элементов. Формируются Интернет-сообщества (фэндомы, Reddit-группы, TikTok-сцены) и виртуальные геймерские кланы (в Fortnite, Genshin Impact).

В отличие от панков или хиппи с их традиционными формами протеста, открытым сопротивлением и идеологической борьбой, постсубкультуры редко борются с системой напрямую. Вместо прямого конфликта с системой участники постсубкультур используют пародию, абсурд, мемы и игровые практики, чтобы выразить несогласие с социальными нормами, политикой или культурными стереотипами. Это позволяет выразить несогласие в мягкой, неконфронтационной форме.

Основные черты критики и иронии в постсубкультурах выступают в форме деконструкции авторитетов, создания игровой дистанции, меметической критики, цинизма как защитного механизма. Так, деконструкция авторитетов происходит с помощью иронии, направленной на развенчание догм, стереотипов массовой культуры и т. п. Цифровые постсубкультуры избегают прямого противостояния, предпочитая игровую дистанцию, симуляцию и гиперболизацию (например, троллинг, абсурдные флешмобы), что позволяет сохранять безопасность, оставаясь в рамках цифрового пространства. Меметическая критика осуществляется с помощью создания мемов, которые становятся инструментом коллективного осмеяния, позволяя быстро распространять сатиру без явного авторства, например, ироничные образы «ванилек» или «офисного планктона». В цифровых постсубкультурах цинизм выступает как защитный механизм.

Постсубкультуры, в отличие от классических субкультур, часто выполняют функцию эскапизма и развлечения. Эта функция особенно актуальна в условиях цифровой эпохи, где виртуальные пространства и гибридные идентичности становятся инструментами ухода от рутины и социального напряжения. Эскапизм – стремление уйти от действительности в мир иллюзий – проявляется в постсубкультурах через создание виртуальных миров, фэнтези-нарративов, увлечение аниме, косплеем, литературой в жанре фэнтези (например, вселенные «Гарри Поттера» или «Властелина Колец»), где логика чудес заменяет жесткие социальные нормы. Игровые практики выступают как способ кон-

струирования новых «Я» посредством коммуникации: флешмобы, ролевые игры превращают повседневность в перформанс, игровые практики. Эскапизм является адаптивным механизмом в условиях стресса, а развлечения воспринимаются как инструмент сопротивления рутине. Постсубкультуры трансформируют развлечения в инструмент креативного самовыражения. Г. Дженкинс в книге «Конвергентная культура» отмечал, что цифровые платформы позволяют фанатам смешивать контент, создавая новые формы [16].

Фестивали, рейвы, киберпанк-вечеринки, флешмобы становятся центрами опыта формами спонтанного игрового протеста против урбанистической монотонности, где фанаты создают альтернативные социальные иерархии. Эскапизм и развлечения в постсубкультурах – это не просто бегство от реальности, а сложные стратегии адаптации к стрессам постиндустриального общества. Они сочетают игровую свободу, креативность и риски десоциализации, требуя баланса между самореализацией и сохранением социальных связей. Эскапизм в постсубкультурах может быть позитивным, снимающим стресс, развивающим креативность (например, арт-сообщества DeviantArt) и негативным: видеоигровая зависимость, уход в виртуальность как форма социальной депривации [10].

Постсубкультуры, в отличие от классических субкультур, активно взаимодействуют с рыночными механизмами, являясь не только потребителями, но и агентами коммерциализации на фоне усиления роли потребления и индивидуального выбора в современном обществе [14]. Постсубкультуры становятся «просьюмерскими», смешивая потребление и производство контента, социальные медиа создают новые формы молодежной социализации. Примерами подобных цифровых постсубкультур могут служить киберготы – виртуальные арт-коллективы, использующие AI для создания музыки и графики; аниме-додзинши: самоиздающиеся комиксы, распространяемые через Telegram-каналы; гламурные нуар-сообщества: эстетика «Dark academia» в Pinterest и Instagram.

Влияние постсубкультур проявляется в создании новых трендов, формировании нишевых рынков и интеграции в маркетинговые стратегии брендов. Коммодификация постсубкультур выражается в том, что культурные символы, которые создаются постсубкультурой, легко присваиваются индустрией моды и развлечений, стирается грань между протестом и потреблением. Коммерциализированные гибриды существуют в виде коллаборации брендов с постсубкультурными трендами, когда происходит сращивание постсубкультур с модой и маркетингом. Они практически теряют протестный потенциал и превращаются в товар (например, гранж от масс-маркетов). К таким явлениям можно отнести К-роп фэндомы как двигатели мерчандайзинга, стимпанк-аксессуары в массовой моде. Одной из первых данные процессы рассматривала Сара Торнтон в книге «Клубные культуры» (1995), когда анализировала субкультурный капитал и его коммерциализацию [21].

Постсубкультуры быстро впитываются модой, маркетингом и медиа, они создают новые ниши для бизнеса (мерч, стриминг, цифровое искусство). Постсубкультуры формируют спрос на уникальные товары (мерч, косплей-атрибутику, цифровой контент), что стимулирует развитие специализированных бизнесов. Например, К-поп фэндомы генерируют многомиллионные продажи альбомов и мерчандайза, аниме-сообщества создают спрос на стриминговые платформы (Crunchyroll) и локальные фестивали.

Среди ключевых аспектов коммерциализации постсубкультур можно назвать создание нишевых рынков и коллаборации с брендами. Компании используют эстетику постсубкультур для создания ограниченных коллекций (Nike и Off-White, Gucci и Dapper Dan). Цифровые инфлюенсеры, связанные с субкультурами, становятся амбассадорами брендов. Постсубкультуры являются частью платформенной экономики, соцсети (TikTok, Instagram) монетизируют контент постсубкультур через рекламу и партнерские программы. Мем-культура генерирует прибыль для брендов через виральные челленджи (например, #SeaShanty на TikTok), а киберпанк-эстетика вдохновляет дизайн технологических продуктов (Apple, Razer).

Участники постсубкультур (художники, музыканты) монетизируют свои работы через NFT, Patreon, Bandcamp и таким образом происходит трансформация культурного капитала в финансовый. Таким образом, постсубкультуры – активные участники рынка, чьи практики переопределяют границы между культурой и коммерцией. Их влияние изучается через призму концепции культурного капитала, конвертацию культурного капитала в экономический через субкультурные практики (Бурдьё), платформенную экономику, роль фанатов в формировании рыночных трендов (Дженкинс) и гибкость потребительских практик в условиях глобализации, потребительской гибкости (Бауман).

Коммерциализация постсубкультур носит противоречивый характер, в качестве ее положительного эффекта следует назвать развитие малого бизнеса (инди-бренды, фан-арт); что касается негативных последствий, то это такие, как потеря аутентичности, эксплуатация символов субкультур корпорациями, в частности, использование гранж-стиля массовыми ритейлерами.

Еще одной концепцией постсубкультуры является представление о ней как о симулякре (Ж. Бодрийяр), пародии на классические субкультуры (например, «ванильки» – ирония над романтическими образами), использование абсурда и гипербола для деконструкции норм мемными сообществами или в ироничных течениях «нормисов» (пародия на норкор).

Постсубкультуры отражают «текущую» идентичность» (З. Бауман) и гибридизацию глобальной культуры. Их типы варьируются от временных субполюсов до цифровых сообществ, где ключевыми чертами становятся ирония, виртуализация и коммерциализация, гибридность – смешение стилей, жанров и идей из разных культур (например, К-поп в синтезе с уличной модой

и киберпанком). Отсутствуют чистые формы, только ремиксы и коллажи, что свидетельствует о постмодернистском характере постсубкультур. Протест и альтернативность заявлены в мягкой форме иронии, абсурда, эклектики, например, мем-сообщества (тикток-трэндс) пародируют социальные нормы, снижая их значимость. Культурный микс и обновление эстетики присущи постсубкультуре, в ней смешиваются элементы из разных эпох и субкультур, создавая новые стили (например, «гранж-ретро», «винтажный техно»), что делает культуру более динамичной и разнообразной. С. Торнтон отмечала, что субкультурный капитал теперь строится на умении комбинировать разнородные стили [21].

Примерами обновления эстетики и гибридизации стилей могут служить киберлоки у киберготов: дреды из компьютерных кабелей и пластика как символ синтеза органического и технологичного, киберготы объединяют готическую мрачность с футуристическими технологичными акцентами (пластик, неон, микросхемы); стимпанк смешивает викторианскую эстетику с альтернативной технологической историей, создавая «ретрофутуризм» и стимпанк-моду – корсеты с шестеренками, очки-гоглы – ревизия викторианского стиля через призму научной фантастики; Dark Academia – смешение классической литературы (Оскар Уайльд), университетской эстетики и готических мотивов в Pinterest-образах. Присутствует заимствование из поп-культуры и нишевых жанров: эстетика E-girl/E-boy вбирает элементы аниме, гранжа 1990-х и мем-культуры; киберпанк-сообщества интегрируют мотивы из кино («Бегущий по лезвию»), литературы и видеоигр («Cyberpunk 2077»).

Постсубкультуры показывают временный и гибридный характер молодежных объединений, отказ от стабильной идеологической и классовой принадлежности, которые были характерны для ранних субкультур. Они отражают эпоху цифрового общества: изменчивы, ироничны и сосредоточены на самовыражении, а не на противостоянии системе. Формируется особая цифровая идентичность: индивид обозначает свое присутствие в публичной среде на платформах и сервисах с помощью гипервизуальных и гипертекстуальных средств, проявляя себя в гибридной форме. Ирония становится способом сохранить автономию без прямого столкновения. Критика и ирония в постсубкультурах – это стратегии мягкого сопротивления, позволяющие выражать несогласие без прямого конфликта. Они отражают цифровую трансформацию протеста, где мемы и пародия заменяют лозунги и баррикады.

Цифровая коммуникация превращает субкультуры в динамичные сети, где идентичность конструируется через контент, а не идеологию. Это открывает возможности для творчества, но также усиливает риски фрагментации общества. Культурный микс в постсубкультурах – это не хаотичный коллаж, а осознанная стратегия создания новых смыслов с помощью рекомбинации старых элементов. Такие практики отражают запрос на индивидуальность в условиях глобализации и цифровизации, где эстетика становится языком

самоидентификации. В современном обществе массового потребления постсубкультуры оказывают влияние на рынок и выполняют функцию коммерциализации. Постсубкультуры отказываются от радикальной идеологии, в них отсутствуют жесткие политические или философские доктрины (в отличие от панков или скинхедов) и классовой интерпретация. В отличие от субкультур, которые рассматривались через призму классовой борьбы, постсубкультуры – это скорее про стиль, творчество, самовыражение. Акцент ставится на эстетике, а не на протесте.

Постсубкультуры не столько противостоят обществу, сколько адаптируются к нему, выполняя функции социализации, самовыражения и культурного обмена. Они отражают ценности поколения, выросшего в эпоху интернета: гибкость, иронию, визуальность и глобальную connected-идентичность.

### Список литературы

1. *Бауман З.* Текучая современность. Пер. с англ. под ред. Ю. В. Асочакова. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 240 с.
2. *Булатова Е. И.* Концептуализация молодежной социальности в постсубкультурных исследованиях: теория «новых племен»//Обсерватория культуры. 2015. № 2. С. 24–28.
3. *Воеводина Л. Н.* Основные типологии молодежных субкультур и их функционал в современном обществе//Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 3 (125) С. 40–52.
4. *Воеводина Л. Н.* Субкультуры как формы коллективной идентичности и социального сопротивления //Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 2 (124). С. 60–68.
5. *Жаркова М. А.* Концепция субпотоков в рамках постсубкультурного подхода к изучению молодежных субкультур//Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2012. № 3(27). С. 42 – 45.
6. *Жаркова М. А.* Молодёжный субпоток: особенности формирования, функционирования и трансформации в современном российском обществе: на примере флешмоба города Казани. Диссертация кандидата социологических наук, Казань, 2013.
7. *Омельченко Е. Л.* О субкультурах и молодежных сценах. <https://spb.hse.ru/soc/youth/rmf/news/197068421.html?ysclid=me18rnm1l4658398086>
8. *Омельченко Е. Л.* Уникален ли российский случай трансформации молодежных культурных практик? //Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2019. № 1. С. 3–27.
9. *Чернышенко В. В.* Постсубкультуры эпохи постмодерна как новый феномен молодежной культуры // VII Всероссийская научная конференция с международным участием «Булгаковские чтения». Орел: ГОУ ВПО «Орловский государственный университет», 2013. С.264–267.

10. *Шапинская Е. Н.* Эскапизм в пространстве массовой культуры // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 1 (106). С. 180–185.
11. *Bennett A.* Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place. Palgrave Macmillan, 2000. 246 p.
12. *Bennett A.* Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship Between Youth, Style and Musical Taste, *Sociology*, 1999. 33(3). Pp. 599–617.
13. *Blackman S.* Subculture: The Fragmentation of the Social. Routledge, 2005. 280 p.
14. *Chaney D.* Lifestyles. London: Routledge, 1996. 208 p.
15. *Gelder K.* Subcultures: Cultural Histories and Social Practice. London: Routledge, 2007. 320 p.
16. *Jenkins H.* Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: NYU Press, 2006. 308 p.
17. *Maffesoli M.* The Time of the Tribes: The Decline of Individualism // *Mass Society*, trans/ D. Smith. London: Sage, 1996 [orig. 1988]. 224 p.
18. *Muggleton D.* Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style. Oxford: Berg, 2000. 208 p.
19. *Mugg D., Weinzierl R.* What is “The Post-subcultural Studies” Anyway? // *The Post-Subcultures Reader* / Ed. D. Muggleton, R. Weinzierl. Oxford: Berg, 2003.
20. *Robards B., Bennett A.* MyTribe: Postsubcultural manifestations of belonging on social network sites. *Griffith University, Issue of Sociology*, 2011, 45 (2). Pp. 303–317.
21. *Thornton S.* Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital. Cambridge: Polity Press, 1995. 192 p.
22. *Waltz M.* Zwei Topographien des Begehrens: Pop/Techno mit Lacan // *Bonz J.* Sound, Signatures, Pop-Splitter, Frankfurt a. M., 2001. S. 214–231.
23. *Weinzierl R.* Subcultural Protest in Times of the Pop-Entrepreneur, 2001. [Электронный ресурс]. URL: <https://transversal.at/transversal/1001/weinzierl/en?hl=Weinzierl>

---

---

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

## ЭТНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА МНОГОНАЦИОНАЛЬНОГО НОВОГО КИТАЯ

УДК 75.04+76.01+73.04

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-71-86>

**Ли Цзыцзянь,**

аспирант кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: lizjian02@vip.qq.com

*Аннотация.* Статья посвящена анализу репрезентации этнического танца в китайской живописи второй половины XX века как значимого визуального инструмента в процессе формирования образа многонационального Нового Китая. Автор рассматривает изображение этнического танца в живописи как символическую форму культурной коммуникации, выполняющую функции интеграции и диалога между центром и периферией, традицией и современностью. Методологической основой исследования выступает концепция диалога М. Бахтина, дополненная теориями культурной гибридности Х. Бхабхи, семиотической модели культуры Ю. Лотмана и герменевтическими подходами П. Рикера. Исследование демонстрирует, что в творчестве таких китайских художников XX века, как Е Цяньюй, А Лао, Хуан Чжоу и Чэнь Гуанцзянь, этнический танец приобретает статус визуального высказывания, наделенного политико-культурной значимостью. Через анализ художественных техник, иконографии и стилистических стратегий автор выявляет, как живопись трансформирует этническое в универсальный символ национального единства. Статья показывает, что изображение танца в китайской живописи стало механизмом визуального мифотворчества, легитимирующего культурное многообразие как основу целостной национальной идентичности.

*Ключевые слова:* китайская живопись, этнический танец, национальное единство, визуальная репрезентация, диалогическая теория, Е Цяньюй, А Лао, Хуан Чжоу, Чэнь Гуанцзянь, Новый Китай.

*Для цитирования:* Ли Цзыцзянь. Этнический танец в китайской живописи второй половины XX века в контексте формирования образа многонационального нового Китая // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 71–86. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-71-86>

## ETHNIC DANCE IN CHINESE PAINTING OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF THE IMAGE OF MULTINATIONAL NEW CHINA

Li Zijian,

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 analyses the representation of ethnic dance in Chinese painting of the second half of the 20th century as a significant visual tool in the process of forming the image of multinational New China. The author considers the representation of ethnic dance in painting as a symbolic form of cultural communication that performs the functions of integration and dialogue between the center and periphery, tradition and modernity. The methodological basis of the study is M. Bakhtin's concept of dialogue, supplemented by H. Bhabha's theories of cultural hybrid, Y. Lotman's semiotic model of culture and P. Ricoeur's hermeneutical approaches. The study demonstrates that in the work of twentieth-century Chinese artists such as Ye Qianyu, A Lao, Huang Zhou and Chen Guangjian, ethnic dance acquires the status of a visual statement endowed with political-cultural significance. Through analyses of artistic techniques, iconography and stylistic strategies, the author reveals how painting transforms the ethnic into a universal symbol of national unity. The article shows that the depiction of dance in Chinese painting has become a mechanism of visual myth-making that legitimizes cultural diversity as the basis of a coherent national identity.

*Keywords:* Chinese painting, ethnic dance, national unity, visual representation, dialogue theory, Ye Qianyu, A Lao, Huang Zhou, Chen Guangjian, New China.

*For citation:* Li Zijian. Ethnic dance in Chinese painting of the second half of the 20th century in the context of the formation of the image of multinational new China. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts.* 2025, no. 2 (57), pp. 71–86. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-71-86>

Вторая половина XX века ознаменовалась в Китае масштабными политико-культурными преобразованиями, в ходе которых изобразительное искусство стало важным инструментом визуализации новой социальной реальности. Одной из ключевых задач, стоявших перед художниками этого периода, стало формирование образа единой, многонациональной китайской нации. В этом контексте особую распространенность в китайской живописи получили изображения этнических танцев, ставшие устойчивым визуальным символом гармонии между народами, населяющими КНР. Художники Е Цяньюй, А Лао, Хуан Чжоу, Чэнь Гуанцзянь и другие обращались к теме национального танца не как к объекту этнографического изображения, а как к средству выстраивания диалога с традицией, обществом и современностью. В их работах танец становился визуальным языком, с помощью которого артикулировались ценности культурной самобытности и национального многообразия. Через образы этнического танца китайская живопись конструировала символическую «модель Нового Китая» – силь-

ного многонационального государства, где каждая культура занимает свое почетное место.

Методологическую основу статьи составляет концепция диалога, разработанная М. Бахтиным в контексте литературного анализа, но получившая широкое применение в культурологических и искусствоведческих исследованиях. М. Бахтин писал, что любое высказывание – это не завершённый монолог, а часть бесконечной коммуникационной цепи, «каждое высказывание – это звено в очень сложно организованной цепи других высказываний» [1, с. 261]. В этом смысле танцующая фигура в китайской живописи второй половины XX века становится визуальным высказыванием, в котором слышны голоса этнического меньшинства, художника, государства, традиции. Именно эта полифоническая структура смысла, в которой образ не сводится к одному источнику значения, делает бахтинский подход продуктивным в анализе изображения этнического танца в живописи. Вместо того, чтобы искать в изображении «доминантный» смысл, бахтинская теория учит вниманию к внутреннему диалогу образа – между телом и духом, движением и покоем, художником и персонажем, центром и периферией. Художник в таких условиях выступает не диктатором смысла, а посредником, медиатором культурных голосов, которым он создает пластическую форму высказывания, что особенно ясно проявляется в изображении этнического танца, где голос дается этническому меньшинству традиционно неслышимому и угнетаемому культурным центром.

Для политико-культурного контекста Китая второй половины XX века диалог имеет не столько эстетическое, сколько идеологическое значение, создавая образ страны, «где многочисленные этнические группы живут в согласии и единстве» [5, с. 141]. Государство стремится к визуальной артикуляции многонационального единства, и живопись становится важным инструментом этого процесса. По мысли М. Бахтина, любая культура не является монологической и статичной, а представляет собой динамичное взаимодействие различных голосов и смыслов. Философ также отмечает, что понимание смысла высказывания развивается на границе двух сознаний, двух субъектов, что подчеркивает диалогическую природу культурных процессов. Как констатирует С. Ячин в статье «Феномен Бахтина и загадка культуры», «именно субъект-субъектное» (или интерсубъектное) отношение формирует пространство культуры» [6, с. 39]. Чем более централизовано общество, тем сложнее сохранить этот диалог. Тем не менее в китайской живописи, изображающей этнические танцы, выявляется намерение преодолеть данный конфликт. В этом контексте особенно актуальны и современные культурологические теории, развивающие бахтинскую идею в постколониальном ключе. Так, исследователь Х. Бхабха предлагает концепт «третьего пространства», в котором формируются гибридные культурные формы. «Культура никогда не бывает цельной, чистой. Любая культура, как

утверждает Х. Бхабха, это всегда сложное соединение разнородных частей, культурный гибрид, обладающий тем, что можно назвать культурным «многоголосьем» [3, с. 110]. Гибридные культурные формы выступают не компромиссом, а новой формой идентичности, рождающейся в процессе диалога. Изображения этнического танца можно интерпретировать как воплощение этого третьего пространства, где традиция и современность, этничность и государственность, локальное и универсальное пересекаются, создавая образ китайской нации как полифонического целого.

Подход Ю. Лотмана к культуре как семиотической системе позволяет дополнить диалогическую рамку и обратить внимание на внутреннюю структуру художественного образа, то есть на то, как сам по себе визуальный объект организован и что он может значить. Танец в живописи может быть рассмотрен как модель ритуального действия, имеющего не только эстетическую, но и символическую функцию, где каждый элемент – жест, линия, костюм, ракурс – несет символическую нагрузку. Но эта система не закрыта, не замкнута на себя, а обращена к зрителю и требует интерпретации, что делает образ герменевтическим событием, открытым для прочтения и соучастия. Такое понимание согласуется с философией П. Рикера, для которого символ всегда говорит больше, чем можно выразить словами, и требует культурной интерпретации. «Рикеровская версия герменевтики направлена на интерпретацию человеческих творений как символически-опосредованных устремлений» [4, с. 253]. Танец переводит телесную культуру в визуальный символ, который «говорит» не только о пластике, но и о месте этноса в общем теле нации. Соединение бахтинского понятия диалога с культурологическими теориями идентичности, памяти и визуальной репрезентации позволяет рассматривать китайскую живопись этнического танца как сложный семиотический и политико-культурный акт, направленный на формирование многосоставного образа Нового Китая.

Танец в любой культуре является неповторимым сочетанием телесного, ритуального и символического. Он одновременно обращен к физическому движению и к глубинным слоям коллективной памяти, связывая конкретное этническое сообщество с его традицией, бытом, верованиями и формами самовыражения. В фокусе китайской живописи второй половины XX века этнический танец выступает не столько жанровой сценой, сколько носителем социокультурной матрицы, в которой зашифрованы представления о народной душе, истории и самости. Тело танцующего в китайской традиции обладает особой семантической нагрузкой, осмысляясь как знак, несущий идею гармонии человека с природой и обществом. Обращение к этническому танцу позволяет художникам визуализировать этот телесный знак и как общекультурный объект, и как воплощенный дух конкретной народности.

Важно отметить также, что танцевальный сюжет как субъект высказывания в китайской живописи второй половины XX века вступает в диалог

с жанровыми традициями самого искусства. Он наследует древние формы китайской живописи (фрески Дуньхуана, придворные сцены эпохи Тан), одновременно переосмысляя их через призму реализма, экспрессионизма, карикатурности и стилизации, в зависимости от художественного метода каждого живописца, что делает танец интермедиальной формой, соединяющей телесное движение, ритм музыки, традицию изображения и идеологическое послание.

Каждое обращение к теме этнического танца крупнейших китайских художников второй половины XX века (Е Цяньюй, А Лао, Хуан Чжоу, Чэнь Гуанцзянь и др.) сопровождалось разработкой индивидуального художественного языка, в котором находили отражение как традиционные техники китайской живописи, так и новаторские эстетические стратегии.

Выдающийся китайский художник Е Цяньюй (叶浅予, 1907–1995) занимает ключевое место в истории китайской живописи XX века как мастер, заложивший основы репрезентации танца в новом художественном каноне, представляющем пример синтеза китайских классических живописных традиций и новейших тенденций западного искусства. В живописи Е Цяньюя ярко выражено соединение двух противоположных техник традиционной китайской живописи: гунби (工笔, «прилежная кисть») – акцентируется на детальной проработке формы и анатомической точности и цзяньби (简笔, «лаконичная кисть») – предполагающая экономию выразительных средств и стремление к передаче сущности объекта посредством минимальных, но выразительных линий. Как подчеркивает В. Г. Белозерова, данные «техники имеют диаметрально противоположные психологические и духовные установки: в «прилежной кисти» требуется выдержать единство «десяти тысяч штрихов», в «лапидарной кисти» необходимо вмещать в одном штрихе пластику «десяти тысяч штрихов». Техника гунби воплощает принцип се шэн 寫生 («писать натуру»), техника цзяньби – принцип сеи 寫意 («писать идею»)» [2, с. 348]. Е Цяньюй, используя обе техники в одном произведении, добивался одновременно документальной точности и философской глубины, что особенно проявляется в его танцевальных композициях. Не обучавшись ни в СССР, ни в Западной Европе, в отличие от многих своих современников, Е Цяньюй тем не менее сумел интуитивно интегрировать актуальные элементы реализма, перспективы, теневого моделирования и анатомической точности в индивидуальную манеру, основанную на китайском понимании гармонии формы и идеи. Он, по выражению Ху Биня, стремился «не нарисовать танец на сцене, а нарисовать танец в сердце» [11, с. 100], тем самым превращая достоверное изображение танца в форму медитативного наблюдения и философской рефлексии.

Становление интереса к танцу как к художественной теме началось у Е Цяньюй в 1940-е годы во время пребывания в Индии. Серия работ, таких как «Женщина, танцующая с цветком» (1949), демонстрирует влияние индий-

ской традиции на формирование его понимания телесности и движения, выражая во внешней динамической форме экстатичные внутренние состояния. Цитируя Чжао Лижуну: в танцевальных композициях художника «достигался эффект неподвижности посреди движения, что похоже на “стоп-кадр” в кино» [12, с. 155]. Фигуры, находясь в динамике, одновременно кажутся застывшими, что создает трансцендентный, вневременной пластический образ.

Во второй половине XX века тема танца становится центральной в живописной практике Е Цяньюя. Его работы, созданные в 1960–1970-е годы, такие как «Танец на Тибетском плато» (1960) (Рис. 1), «Танец подношения цветов» (1961) и «Питье из одной реки» (1962), демонстрируют зрелый художественный стиль, отличающийся гармонией линии и цвета, тонкой пластической проработкой движения и яркой этнографической достоверностью.

В этих картинах движение фигур подчинено строгому ритму композиции, где каждый жест становится носителем смысловой нагрузки. Художник уделяет особое внимание этнографической репрезентации, передавая точные детали костюмов, жестов, музыкальных инструментов. При этом важна не просто фиксация внешних черт, но передача культурной специфики и ритуального значения танца в жизни народов. Так, в картине 1992 года «Танец национального единства» (Рис. 2) изображены танцующие представители трех этнических групп – ханьцев, тибетцев и уйгуров – в знаковых позах и в традиционных костюмах. Симметричная композиция, яркие насыщенные цвета, отсутствие фона и замкнутость круга танцующих создают символический образ идеальной гармонии, моделируя визуальный код единства китайской нации.



Рисунок 1. Е Цяньюй. Танец на Тибетском плато (1960)

В образах танца у Е Цяньюя проявляется глубокая социальная ангажированность художника: он стремится показать радость жизни, многообразие и красоту китайского народа в новом историческом контексте. Его произведения представляют собой визуальное выражение оптимизма и символическую картину культурного возрождения. Художник не просто фиксирует этнические особенности, но создает обобщенный образ национальной идентичности, в которой разнообразие культур становится источником эстетической и политической силы. Этнический танец в картинах Е Цяньюя выступает как визуальный медиатор между культурной традицией и модернизированным социалистическим настоящим. Его живопись демонстрирует возможность построения диалога между Востоком и Западом, между индивидуальным и коллективным, между художественным высказыванием и государственным нарративом.

Младший современник Е Цяньюя А Лао (阿老, 1920–2015) принадлежит к числу ведущих художников второй половины XX века, чье творчество ознаменовало становление соцреалистического искусства в Китае и отразило глубокую переоценку роли этнического компонента в формировании национальной визуальной культуры.

Своеобразие графичной и динамичной живописной манеры письма А Лао было обусловлено как его профессиональной биографией, так и глубоко гуманистическим мировоззрением, ориентированным на эмоциональный отклик и культурную эмпатию. С 1940-х годов он активно работал как художник-иллюстратор, создавая пропагандистские плакаты и агитационные рисунки, в которых уже тогда отмечалась склонность к лаконизму, остроте линий и выразительности телесного жеста, а в последующие десятилетия этот визуальный язык трансформировался в сложную систему художественных знаков.



Рисунок 2. Е Цяньюй. Танец национального единства (1992)

Обращение А Лао к теме танца произошло в 1970–1990-х годах, когда художник разрабатывает целую серию произведений, посвященных этническим танцам различных народностей Китая – ханьцев, тибетцев, монголов, корейцев, даев и других. Танец в его работах служит не только знаком этнической культуры, но и метафорой душевного откровения. Как подчеркивает Инь Цзяньхун, «его “танцевальные зарисовки” характеризуются простым языком, точной лепкой, плавными линиями и простой художественной концепцией» [8, с. 132]. Линия в работах А Лао становится основным выразительным средством. Она не только очерчивает контуры фигуры, но и передает ритм, настроение, внутреннюю пластику танца. Зачастую художник использует контраст между тонкой основной линией и более насыщенной вспомогательной, создавая эффект визуальной полифонии, аналогичной музыкальному аккомпанементу. Подобное решение отчетливо прослеживается в работах «Яньбяньский танец с барабанами» (1973) (Рис. 3) и «Танец с пипой» (1975), где вспомогательная линия оттеняет основную, придавая образу внутреннюю ритмическую насыщенность и динамику.

Цветовое решение работ А Лао играет вторичную, но концептуально важную роль. Минималистичное добавление ярких акцентов в этнические костюмы или элементы декора (веера, пояса, головные уборы) акцентирует внимание на культурной специфике, усиливая декоративную выразительность изображения. Контраст между чернильной графикой и локальными вкраплениями цвета позволяет добиться сбалансированной визуальной структуры, в которой этническое становится узнаваемым и эстетически привлекательным.

Показательной в панораме работ художника является работа «Танец с кубками и чашами» (1973) (Рис. 4), посвященная монгольской танцевальной традиции. Центральная фигура танцовщицы, удерживающей пиалы на голове и в руках, представлена в состоянии совершенного равновесия и сосредоточенности. Детализация костюма,



Рисунок 3. А Лао. Яньбяньский танец с барабанами (1973)



Рисунок 4. А Лао. Танец с кубками и чашами (1973)

украшений, позы – все подчеркивает этнографическую достоверность, но одновременно и универсальность образа. Это уже не просто сценка из быта, а гимн этнической грации, синтез пластики и духовности. Работа демонстрирует, как из визуального нарратива о танце возникает метафора культурного достоинства.

Художественная практика А Лао строится на двойной системе репрезентации: с одной стороны, она глубоко укоренена в традиции китайской тушевой живописи, с другой – открыта к влияниям модернизма, включая элементы экспрессионизма, символизма и даже наивного искусства. Эта двойственность позволяет художнику обращаться к сложным темам этничности, телесности, не сводя их к пропагандистскому дискурсу. Его танцевальные образы – это фигуры чувствующего, живого тела, вписанного в культурный контекст и обладающего собственной интонацией. Творчество А Лао представляет собой образец реалистического искусства, в котором танец становится репрезентацией этнического начала и средством этического высказывания, подчеркивающего ценность культурной специфики в рамках общей национальной идентичности. Его художественный метод основан на тонкой балансировке между обобщением и конкретикой, формальной строгостью и пластической свободой, что делает его визуальный язык глубоко гуманистичным и в то же время политически актуальным.

Один из наиболее влиятельных китайских художников второй половины XX века Хуан Чжоу (黄胄, 1925–1997), чье творчество воплотило синтез традиционной китайской живописи, новаторского формального поиска и политической вовлеченности, обращался к теме этнического танца, отличающейся у художника исключительной выразительностью, масштабностью и смысловой плотностью. В его работах визуальный образ становится про-

странством утверждения новой социальной реальности, где этническая культура представлена не как архаичное наследие, а как живое и динамичное начало строящейся полифонической нации.

Одной из важнейших характеристик живописной манеры Хуан Чжоу является техника так называемой «соломенной линии» (草线) – изломанной, многослойной, насыщенной, передающей экспрессию и движение. В отличие от канонической китайской тушевой линии, основанной на четкости и сдержанности, его мазки обладают внутренней динамикой и становятся носителями ритма, что было особенно эффективно при изображении танцевальных сцен, где движения тел требуют текучести и гибкости линии. Подобная техника позволяла создать эффект живой, вибрирующей поверхности, где движение как бы продолжается за пределами холста.

Работы Хуан Чжоу – «Когда цветут яблони» (1952), «Национальное единство» (1959), «Уйгурский танец» (1986) (Рис. 5), «Синьцзян-уйгурский танец» (1987) – представляют тщательно выстроенные социально-художественные конструкции, в которых каждая фигура, каждый жест, каждый цветовой акцент выполняют идейную функцию. В этих произведениях этнический танец выступает метафорой освобождения, обновления, возвращения народа к своей культуре в условиях социального развития. Хуан Чжоу изображает представителей национальных меньшинств не как экзотических Других, а как равноправных субъектов, полноправных участников национального проекта.

Композиционно картины Хуан Чжоу строятся по принципу массовой сцены, в которой каждая фигура сохраняет индивидуальность, но одновременно встроена в общий ритмический поток, что соответствует концепции полифонического общества, в котором разнородные «голоса» звучат одновременно и согласованно. Массовость изображений подчеркивает социалистический



Рисунок 5. Хуан Чжоу  
«Уйгурский танец» (1986)

посыл – танец становится коллективным действием, выражением единства. Образец такого подхода – «Национальное единство» (1959) (Рис. 6), в котором запечатлены десятки персонажей, рассматриваемых с верхнего ракурса. Фигуры участников прописаны эскизно, но имеют индивидуальные характеристики и узнаваемость.

В плане иконографии Хуан Чжоу особое внимание уделяет этнографической точности и пластике движения. Танцующие фигуры, оживленные сцены празднования уйгурского народа в Синьцзяне изображены в момент максимальной экспрессии жеста, в кульминации ритма, что придает сценам визуальную динамичность. Их позы полны внутренней свободы, а жесты – выразительной силы. Композиция построена таким образом, чтобы передать живую и величественную динамику торжества: фигуры танцоров словно парят в воздухе, а музыканты добавляют сцене ритм. Это не эстетизация этничности, а утверждение ее культурной субъектности. Более того, танец в его работах не только ритуал, но и форма социальной мобилизации, визуальный язык, через который художник выражает идеи национального возрождения, культурного многообразия и гражданской сплоченности.

На концептуальном уровне творчество Хуан Чжоу можно интерпретировать через призму диалогического взаимодействия центра и периферии. Его внимание к западным регионам Китая – прежде всего Синьцзяну – неслучайно. Художник рассматривал их как места, где происходят глубокие социокультурные изменения, сопряженные с процессом «национального освобождения» в рамках социалистического государства. Изображая народные танцы этих регионов он вовлекается в процесс свидетельства их трансформации: от «подавленных» к «освобожденным», от «фольклорного объекта» к «историческому субъекту». Изображение танца в таком контексте



Рисунок 6. Хуан Чжоу «Национальное единство» (1959)

не столько эстетическая форма, сколько метафора свободы, достоинства и включенности в единую нацию.

Как справедливо указывает Чэн Чжэн, «после первого посещения Синьцзяна художник нашел объект для выражения своих чувств, и с тех пор, особенно после того, как в 1950-х годах он поселился там, индивидуальность Хуан Чжоу обрела целостность, а его уникальная чувствительность, смелая и необузданная личность соприкоснулась со смелым и необузданным темпераментом уйгуров, казахов и других этнических групп, которые жили в пустыне и оазисах и умели хорошо петь и танцевать. У него появилось новое поле для самовыражения, а красота Великого Северо-Запада открылась миру благодаря смелой кисти Хуан Чжоу» [10, с. 239]. Его живопись фиксирует момент культурной встречи (между художником и изображаемыми, между центром и окраиной), делая ее полем визуального диалога, где ни одна сторона не растворяется, но обогащается и утверждается.

Творчество Чэнь Гуанцзянь (陈光健, 1936–2024), посвященное танцевальной тематике, представляет неповторимое явление в китайской живописи второй половины XX века, сочетающее в себе художественную изысканность, лирическую чувствительность и глубокое гуманистическое содержание. В отличие от экспрессии Хуан Чжоу или динамической графичности Е Цяньюя и А Лао, визуальный стиль Чэнь Гуанцзянь строится на принципах мягкой эмоциональности, камерности и эмпатии, «отражая труд, праздничные обычаи и душевные настроения людей» [9, с. 73], благодаря чему ее изображения этнического танца приобретают особую интимную и созерцательную интонацию.

Центральной темой художественной практики Чэнь Гуанцзянь является человек в его повседневной жизни и в контексте культурной традиции. Танец, как форма телесного выражения культуры, выступает у художницы не столько сценическим представлением или этнографической зарисовкой, сколько эмблемой внутренней гармонии, связи поколений и человеческого достоинства. В ее работах танец часто оказывается не актом публичного действия, а состоянием души, выражаемым через утонченную пластику жестов и мягкую ритмику композиции.

Отличительной чертой художественной манеры Чэнь Гуанцзянь является своеобразная «кукольность» образов, достигаемая за счет специфической стилизации: округленные, слегка наивные формы, преувеличенные пропорции, упрощенные лица с мягкими чертами. Эта стилизация отсылает к детскому восприятию мира. Художница сознательно использует этот прием как метафору чистоты, искренности и культурной невинности. Образы танцующих становятся визуальными аллегориями детской радости, единства с природой и преданной любви к традиции.

В техническом плане Чэнь Гуанцзянь опирается на традиции китайской живописи в стиле сеи (写意) – «свободного письма», характеризующегося интуитивностью мазков, использованием разреженных чернильных ли-

ний и активной работой пустого пространства. Особое внимание она уделяет технике фэйбай (飞白) – «летающего белого», при котором мазок оставляет просветы, создавая ощущение вибрации и полупрозрачности. Эти художественные приемы позволяют изображать танец как невесомое, эфемерное явление, приближенное к сновидению или воспоминанию, тем самым разрушая жесткую границу между реальностью и воображением. Линия в работах Чэнь Гуанцзянь не столько очерчивает форму, сколько передает внутреннюю музыкальность образа. Ее мазки обладают качеством каллиграфической живости, что роднит ее стиль с древней китайской живописной традицией эпохи Тан, особенно в жанровых сценах с придворными танцовщицами. Примеры таких интертекстуальных переключек можно увидеть в ее картинах, озаглавленных



Рисунок 7. Чэнь Гуанцзянь.  
Танец Тан (1988)

«Танец Тан» (1988, 1990, 1991, 1993) (Рис. 7), где фигуры танцующих женщин словно парят в воздухе, окруженные дыханием вечности.

Тематика этнического танца в ее творчестве охватывает широкий спектр культурных традиций: от классических китайских придворных танцев до сцен с участием уйгуров, тибетцев, монголов, корейцев, и других народов. В каждой из этих работ художница стремится не к этнографической точности, как у Е Цяньюя, а к эмоциональной проникновенности: ее интересует не столько факт, сколько переживание. В работах «Синьцзянский танец» (1980, 1986, 1987) (Рис. 8), фигуры танцоров передают не столько движения, сколько настроение – легкость, радость, сопричастность, а в «Танце Лхасы» (1979) художница избегает композиционной перегрузки, предпочитая сосредоточиться на одном-двух персонажах, чья поза или взгляд становится смысловым центром картины.

В содержательном отношении Чэнь Гуанцзянь следует гуманистической линии, в центре которой – женский взгляд на культуру и традицию. В ее изображениях танца фокус сосредоточен на таких аспектах, как забота, близость, материнство, внимание к телу как к «дому» культуры. Эта феминизирован-

ная оптика позволяет по-новому взглянуть на тему национального единства – не как на героическое преодоление, а как на интимную сопричастность, мягкое слияние многонациональной «семьи». Как справедливо замечает Лю Сюэцзин, «фигурные картины Чэнь Гуанцзяня по своему сюжетному содержанию переламаывают шаблонную практику фигурных картин начала основания Нового Китая, которые последовательно интерпретировали априорные темы с сюжетными повествованиями, и прекрасно сочетают политический дискурс с жизненным опытом и художественным выражением, подчеркивая тематический подтекст идей, одновременно фиксируя и передавая трогательные моменты, а также значимые сердечные чувства с искренними эмоциями, и подчеркивая женский нежный и теплый эстетический интерес современной реалистической живописи» [7, с. 46].



Рисунок 8. Чэнь Гуанцзянь.  
Синьцзяньский танец (1987)

Живопись китайских художников, запечатлевших этнический танец во второй половине XX века (не только Е Цяньюй, А Лао, Хуан Чжоу и Чэнь Гуанцзянь, но и Лю Веньси, Ши Гуолян, Ян Чжигуан, Чэнь Юйсян) становится формой визуальной мифологии, где единство различных этносов представлено как естественное и непротиворечивое. Через формальные приемы – композицию, цвет, линию, иконографические коды – художники создают нарратив, в котором каждый этнос представлен в эстетически привлекательной и гармоничной форме, устраняющей конфликт и подчеркивающей «естественное» сосуществование. Композиционно такие работы зачастую строятся на принципах симметрии, хороводного движения, парности или круговой организации, что визуально символизирует согласие, равновесие и цикличность общественной жизни. Отсутствие драматургического конфликта и эмоциональной напряженности подчеркивает идеологическое послание: этничность – не источник разлома, а условие культурного богатства и единства. Искусство в этом случае становится средством мягкой мобилизации: оно не навязывает единство, а эстетически его внушает,

утверждая культурное многообразие как ценность, но внутри рамок единого политического целого.

Выводы. Этнический танец в китайской живописи второй половины XX века выступает не столько тематическим мотивом или декоративным элементом, сколько визуальной формой культурной коммуникации, сочетающей в себе эстетическое, социальное и политическое измерения. Его репрезентация становится способом артикуляции диалога между центром и периферией, между традицией и модернизацией, между культурной спецификой и государственным универсализмом. На фоне глобальных и внутренних трансформаций, происходивших в Китае после 1949 года, изображение этнического танца в китайской живописи превращается в универсальный язык визуального взаимодействия, позволяющий выразить как идеалы национального единства, так и уважение к культурному многообразию. Изображение этнического танца в работах китайских художников становится медиатором межкультурного и межэтнического понимания, каналом символической интеграции и формой выражения «воображаемого сообщества» нового социалистического Китая. Он соединяет художественное с идеологическим, личное с коллективным, культурное с политическим и тем самым воплощает собой одну из важнейших задач визуального искусства – создание образов не только отражающих реальность, но и формирующих ее.

### Список литературы

1. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
2. *Белозерова В. Г.* Анатомия традиционной китайской живописи // Общество и государство в Китае. 2015. № 2. Т. 45. С. 342–370.
3. *Дробышева Е. П.* Культуры, нации и идентичности в ситуации «политического антагонизма и неравенства» // Идеи и идеалы № 1 (3). Т. 2. 2010. С. 110–116.
4. *Медведев Н. В.* Герменевтическая философия Поля Рикера // Вестник Томского государственного университета. Выпуск 10 (114). 2012. С. 252–256.
5. *Цю Цян, Гаврилина К. Н.* Многообразие и единство: национальные меньшинства в живописи нового Китая (1949–2022) // Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова». Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова, 2023. № 1. Ч. 1. С. 138–143.
6. *Ячин С. Е., Петракова Н. В.* Феномен Бахтина и загадка культуры: от диалога к интертекстуальности // Коммуникативные исследования. 2023. Т. 10. № 1. С. 38–52.

7. 刘雪静. 陈光健人物画的审美特色探析 // 文学艺术. 2019. № 3(34). 页.46–47 = Лю Сюэцзин. Анализ эстетических характеристик фигурных картин Чэнь Гуанцзяня // Литература и искусство. 2019. № 3(34). С. 46–47.
8. 尹建宏. 试析20世纪中国美术“舞蹈速写”现象 // 文萃艺荟.学术新见. 2018. № 3. 页.133–134. = Инь Цзяньхун. Сравнительный анализ феномена «Танцевальных эскизов» в китайском изобразительном искусстве 20 века // Литература и искусство. Академическое новое мнение. 2018. № 3. С. 133–134.
9. 王江. 少数民族题材中国画创作与研究 / 博士论文; 中央民族大学. 北京: 2009. 238页. = Ван Цзян. Создание и исследование китайской живописи на темы меньшинств: дис. ... канд. наук; Центральный национальный университет. Пекин, 2009. 238 л.
10. 程征. 黄胄研究. 北京: 北京工艺美术出版社, 1999. 362页. = Чэн Чжэн. Исследования о Хуан Чжоу. Пекин: Пекинское издательство искусств и ремесел, 1999. 362 с.
11. 胡斌. 寄情画面意笔工写 – 叶浅予舞蹈人物画风格研究 // 安徽理工大学学报(社会科学版) 2014 年5月. 第16卷第3期. 页.100–102. = Ху Бинь. Исследование стиля рисования танцевальных фигур Е Цянюя // Журнал Аньхойского технологического университета (общественные науки). май 2014. Т. 16. № 3. С. 100–102.
12. 赵力忠. 叶浅予文集. – 北京: 中国文联出版社, 2007. 347页. = Чжао Лижун. Собрание сочинений Е Цянюя. Пекин: Издательство Китайской федерации литературы и искусства, 2007. 347 с.

# СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ХОРЕОГРАФИИ: ИМПРОВИЗАЦИЯ И ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

УДК 75.04+76.01+73.04

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-87-93>

## **Наиля Фаик Кызы Мамед-Заде,**

аспирант кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [emilchikemin2012@gmail.com](mailto:emilchikemin2012@gmail.com)

*Аннотация.* В статье рассматриваются основные тенденции развития современной хореографии. Из строго структурированной дисциплины, подчинённой академическим канонам балета, она превратилась в многослойное, интердисциплинарное и критическое поле, в котором тело становится средством философского эстетического высказывания, технического эксперимента. В статье показывается, что современная хореография перестаёт быть изолированным видом искусства. Она становится интерактивным, синтетическим и концептуально насыщенным полем, где тело, пространство, медиа и звук взаимодействуют на равных. Современная хореография исходит из того, что сцена является пространством для перформативных действий, где границы между жанрами размываются. Хореография становится языком, в котором можно мыслить, спорить, чувствовать. Это делает её важнейшей частью современного культурного ландшафта, чувствительным барометром изменений, происходящих в обществе и человеке. Цифровые технологии превращают танец в мультисенсорное, интерактивное и гибридное искусство, где границы между физическим и виртуальным, живым и цифровым, исполнителем и зрителем размываются. Это открывает новые перспективы для исследования тела, движения и пространства в хореографии XXI века.

*Ключевые слова:* искусствоведение, хореография, современный танец, импровизация в современном танце, импровизационная хореография, постдраматический театр, мультимедийные средства в танце, перформанс.

*Для цитирования:* Мамед-Заде Наиля Фаик Кызы. Современные тенденции в хореографии: импровизация и цифровые технологии // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 87–93. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-87-93>

## **MODERN TRENDS IN CHOREOGRAPHY: IMPROVISATION AND DIGITAL TECHNOLOGY**

### **Nailya Faik Kyzy Mammad-Zade,**

Postgraduate Student of the  
Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation,  
e-mail: [emilchikemin2012@gmail.com](mailto:emilchikemin2012@gmail.com)

*Abstract.* The article examines the main trends in the development of modern choreography. From a strictly structured discipline subordinated to the academic canons of ballet, it has turned into a multi-layered, interdisciplinary and critical field in which the body becomes a means of philosophical aesthetic expression, technical experiment. The article shows that modern choreography is no longer an isolated art form. It becomes an interactive, synthetic and conceptually saturated field where body, space, media and sound interact on equal terms. Modern choreography proceeds from the fact that the stage is a space for performative actions, where the boundaries between genres blur. Choreography becomes a language in which one can think, argue, and feel. This makes it an essential part of the modern cultural landscape, a sensitive barometer of the changes taking place in society and man. Digital technologies are turning dance into a multisensory, interactive and hybrid art, where the boundaries between physical and virtual, live and digital, performer and viewer are blurred. This opens up new perspectives for exploring the body, movement, and space in 21st century choreography.

*Keywords:* art criticism, choreography, modern dance, improvisation in modern dance, improvisational choreography, post-drama theater, multimedia means in dance, performance.

*For citation:* Mammad-Zade Nailya Faik Kyzy. Modern trends in choreography: improvisation and digital technologies. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 87–93. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-87-93>

В XXI веке хореография радикально трансформировалась. Это связано с общими изменениями в художественной культуре, в которой усиливается внимание к телесности, идентичности, новым технологиям и глобальным проблемам. Современная хореография, таким образом, выходит за пределы эстетики – она функционирует как язык, способ мышления и форма культурного действия. Одной из ключевых тенденций в современной хореографии является переосмысление тела. Современное танцевальное искусство рассматривает тело не только как исполнительный инструмент, но как носитель памяти, идентичности и эстетического опыта. Такое тело становится текстом, подлежащим интерпретации и анализу, чему способствует яркая выразительность. По мнению известного немецкого искусствоведа Ханса-Тиса Лемана, который в 1999 году написал знаменитую новаторскую книгу «Постдраматический театр», где пересмотрел аристотелевскую концепцию театра, современный танец – это постструктуралистская форма сценического высказывания, а «современная сцена всё чаще предлагает тело не как объект, а как субъект высказывания – автономный и политически ангажированный» [5, с. 114]. Его концепция «постдраматического» театра выражается также в том, что он считает современный танец не связанным с драматическим текстом, он становится автономным от него, а если драма и существует, то весьма условно, поскольку воспринимается как что-то архаичное. По его мнению, современный театр уходит от такой эстетической категории, как мимесис, подражание реальности, меняются взаимоотношения зрителей и актеров, в современное искусство проникают мультимедийные технологии.

Это особенно ярко проявляется в работах немецкой танцовщицы и хореографа Пины Бауш, которая превратила хореографию в способ исследования внутреннего мира личности, социальных связей, межличностных отношений. Тело становится пространством, где разворачивается диалог между личным и общественным. Оно уже не обязано демонстрировать технику, красоту или грацию – оно способно страдать, сопротивляться, протестовать и молчать. Такая позиция радикально изменила представление о танце и его функциях.

Импровизация, процессуальность и разрушение форм – такова характеристика современного танца. В отличие от классического балета с его фиксированной формой, современная хореография акцентирует внимание на процессе, случайности, непредсказуемости. Импровизация становится не вспомогательной практикой, а основным инструментом создания танца. В центре внимания современного хореографа оказывается не завершённая форма, а открытый процесс телесного взаимодействия, построенный на отклике и присутствии. Танец – это не продукт, а событие, разворачивающееся «здесь и сейчас». Эта открытость позволяет хореографии выходить за рамки сцены, вовлекая зрителя в танцевальное пространство. Зритель становится свидетелем не законченного спектакля, а живого исследования движения, тела, ритма и пространства.

Современная хореография отказывается от идеи танца как зафиксированной композиции с заранее заданной структурой. Вместо этого усиливается внимание к движению как процессу, к временности, к спонтанному возникновению формы. Такое направление часто называют «процессуальной хореографией» (*process-oriented dance*), где основой становится не результат, а сам акт телесного взаимодействия, как с пространством, так и с партнёрами, временем и зрителями. Современный хореограф работает не над повторяемой формой, а над ситуацией, в которой тело становится чувствительным к моменту и пространству. Импровизация перестаёт быть заполнением пустоты и становится эстетической и философской категорией. Современный танец воспринимается как своеобразная форма мышления, акцент ставится на свободе движения и индивидуальности творчества.

Хореография здесь приближается к перформативной практике, в которой движение существует лишь в момент исполнения и каждый жест уникален. Это разрушает понятие «репертуара» как фиксированного произведения. Хореографу важно оставить пространство для неожиданного, чтобы танец случился, а не был сконструирован. Подобный подход делает хореографию сродни исследованию: каждое выступление – эксперимент, в котором движение не воспроизводится, а возникает заново. Американский хореограф, танцовщик и теоретик Стив Пэкстон, основатель контактной импровизации, считал танец актом присутствия в физическом диалоге. «Идея контактной импровизации зиждется на концепции обретения «своего животного», использованной Пэкстоном на первом этапе создания этой танцевальной тех-

ники. «Свое животное» понимается как глубинное физическое «я», которому необходимо научиться доверять и, устраняя один из уровней самоконтроля, высвободить его. Необходимо идти по пути собственного физического опыта в соответствии с теми образами и ассоциациями, которые возникают у человека в процессе движения. «Пластические находки возникают в процессе как взаимодействие физических законов с живой структурой тела» [4, с. 79].

Современные искусствоведы считают, что импровизация в современном танце связана не только с отказом от формы, но и с отказом от иерархии, авторства, технического доминирования. В этом контексте важным становится то, что тело на сцене существует не как объект тренировки, а как субъект чувствительности и свободы. На практике это проявляется, например, в работах Мег Стюарт, где импровизация позволяет хореографии быть подвижной, нечёткой, гибкой. Сама исполнительница становится соавтором действия, а граница между хореографом и танцовщиком размывается.

Процессуальность также актуальна в связи с влиянием философии феноменологии и идей Мерло-Понти, который утверждал, что «тело – это не объект в мире, а способ быть в мире» [6, с. 168]. Такая позиция подчёркивает важность субъективного восприятия и телесной интуиции в создании хореографического текста.

Особое место занимает использование методов соматики – телесных практик, направленных на самонаблюдение и интуитивное движение. Хореография здесь становится формой телесной рефлексии, способом чувствования и осознания тела в реальном времени. Как пишет Ивонна Райнер, одна из ключевых фигур постмодернистского танца: «Танец – это не то, что создаётся, а то, что обнаруживается через тело» [13, р. 23].

Таким образом, современная импровизационная хореография превращает сцену в лабораторию движения, а тело – в исследовательский инструмент. Это радикальный отход от балетной культуры, построенной на повторяемости, иерархии и контроле. Вместо точности – вариативность. Вместо исполнения – присутствие.

Современная хореография всё чаще размывает границы между танцем и другими видами искусства. Сегодня постановка может включать элементы театра, видеоарта, музыки, архитектуры, цифровых технологий и визуального дизайна. Это создаёт синкретическую форму искусства, где движение тела взаимодействует с пространством, светом, звуком и медиа.

Современный танец утратил автономность, превратился в платформу для экспериментов, где визуальные медиа, звук, свет и пространство становятся равноправными партнёрами движения. Такое расширение возможностей позволяет хореографии быть не только визуальной, но и концептуальной. Танец становится исследованием пространства и времени, взаимодействием с аудиторией и технологией. Например, работы Анны Терезы де Кеерсмакер и Уильяма Форсайта объединяют сложные музыкальные структуры

с минималистичной визуальной и телесной. Таким образом, современная хореография перестаёт быть изолированным видом искусства. Она становится интерактивным, синтетическим и концептуально насыщенным полем, где тело, пространство, медиа и звук взаимодействуют на равных. Современная хореография исходит из того, что сцена является пространством для перформативных действий, где границы между жанрами размываются. Современные хореографы также активно используют интерактивные технологии. Коллектив Adrien M & Claire B в проекте Digital Body создал виртуальное пространство, где движения танцора захватываются сенсорами и преобразуются в цифровой образ в реальном времени. Взаимодействие физического и цифрового тел делает движение многомерным и позволяет исследовать новые уровни визуальной и эмоциональной коммуникации.

По словам исследователя С. Хартмана, «цифровая хореография превращает тело в медиум, способный взаимодействовать с визуальными и звуковыми потоками, создавая синтетическое пространство опыта» [10, р. 77].

Кроме того, растёт интерес к перформативным инсталляциям, где движение становится частью арт-объекта. Танцор, световые и звуковые эффекты и интерактивные элементы образуют единый художественный организм. Например, работы французского театра CCN de Créteil используют лазерные проекции и датчики движения, создавая сцены, где границы между танцем, перформансом и визуальным искусством исчезают. Мультимедийная хореография XXI века – это форма, в которой движение тела неотделимо от технологического и визуального контекста. Танец выступает своеобразной формой, исследовательской платформой для взаимодействия человека и медиа.

Интердисциплинарность также проявляется в сотрудничестве с музыкантами, художниками, архитекторами и программистами. Такая интеграция позволяет создавать гибридные формы, размывающие традиционные жанровые границы, а сам танец превращается в мультисенсорный опыт. Хореография сегодня может включать в себя текст, видео, звук, движение и даже научные данные.

Необходимо отметить влияние цифровых технологий на современное искусство. Цифровизация изменила не только форму хореографических постановок, но и сам способ производства, репрезентации и восприятия танца. Виртуальная и дополненная реальность, видеомэппинг, 3D-анимация, сенсоры движения, технологии захвата тела (motion capture) и генеративные алгоритмы стали частью современного хореографического арсенала.

Цифровые технологии радикально трансформировали современную хореографию, расширяя возможности для создания, репрезентации и восприятия танца. Сегодня хореография выходит за рамки физической сцены, интегрируясь с виртуальной реальностью (VR), дополненной реальностью (AR), motion capture, интерактивными проекциями и генеративной анимаци-

ей. Это позволяет создавать новые формы взаимодействия между телом, пространством и зрителем.

Танец в цифровом пространстве перестаёт быть линейным и фиксированным. Каждое движение может быть трансформировано, тиражировано и интегрировано в интерактивные системы.

Кроме того, цифровизация открывает новые возможности для дистанционного и сетевого искусства. Платформы типа YouTube, TikTok, Instagram и специализированные онлайн-галереи позволяют хореографам демонстрировать работы глобальной аудитории, а также экспериментировать с формами участия зрителей. Развитие онлайн-платформ позволило танцу стать более демократичным и вирусным. Танец перестаёт быть элитарной практикой – он существует в потоковой культуре, на экране телефона, в сетевой коммуникации.

Интеграция цифровых технологий в хореографию не только меняет способы создания танца, но и его восприятия. Зритель становится активным участником, а танец – иммерсивным опытом.

Хореография выступает как форма социальной рефлексии. Современные хореографы всё чаще используют танец как способ высказывания на острые общественные темы – от экологической катастрофы до войны, от гендерной политики до расовых конфликтов. Тело становится политическим инструментом. Это касается как протестных перформансов на улицах, так и сценических постановок, напрямую говорящих о социальном неравенстве, насилии или травме. В работах хореографов Хофеша Шехтера, Джерома Белля, Ромео Кастеллуччи танец становится политическим действием, пространством коллективной памяти, способом критики. Таким образом, современная хореография совмещает эстетику с этикой, телесность – с ответственностью. На фоне быстрых социальных и культурных изменений, современная хореография представляет собой открытое и гибкое пространство, в котором соединяются искусство, философия, технология и политика. Она выходит за пределы жанров, телесных норм и сценических рамок. Тело в современном танце – это не объект, а субъект действия, обладающий голосом, памятью и волей.

### 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. *Девятова О. Л., Пичуева А. А.* Танцевальная культура в цифровую эпоху // Обсерватория культуры. 2022. Том 19. № 4. С. 372–380.
3. Каннингем М. «Гладкий, потому что неровный...». Москва: Арт Гид; Музей современного искусства «Гараж», 2019. 240 с.

4. *Лаерова С. В., Новик Ю. О.* Внутреннее пространство и пластическая коммуникация в контактной импровизации Стива Пэкстона // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 5. С. 78–85.
5. *Леман Ханс-Тис.* Постдраматический театр. Москва: ABCdesign, 2013. 312 с.
6. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. Санкт-Петербург: Наука, 1999. 544 с.
7. *Сироткина И. Е.* Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перфомансы. Антология текстов о танце. Москва; Санкт-Петербург: Бослен; Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020. 256 с.
8. *Шубаева М. М., Волобуев В. А.* Искусство как культурная универсалия // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. № 2 (49). С. 5–15.
9. *Forsythe William.* Choreographic Objects. Frankfurt am Main: Theaterverlag, 2010. 168 p.
10. *Hartman S.* Digital Performance and Interactive Choreography. London: Routledge, 2018. 224 p
11. *Le Roy Xavier.* Retrospective. Berlin: HAU Hebbel am Ufer, 2014. 132 p.
12. *Lepecki A.* Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. New York: Routledge, 2006. 160 p.
13. *Rainer Y.* Feelings Are Facts: A Life. Cambridge, MA: MIT Press, 2006. 400 p.

---

---

# СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

## ПРОЕКТИРОВАНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ ДЛЯ СФЕРЫ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ

УДК 377.5:008:005.591.6:004.9

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-94-113>

**Татьяна Николаевна СУМИНОВА,**

доктор философских наук, профессор,  
директор Издательского центра,  
профессор кафедры педагогической теории  
и практики социально-культурной деятельности,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [tsuminova@yandex.ru](mailto:tsuminova@yandex.ru)

*Аннотация.* Актуальность темы обоснована в контексте цифровой трансформации, социокультурной динамики и ценностно-ориентированной экономики. Утверждается, что развитие креативного сектора требует гибких, адаптивных моделей подготовки кадров, обеспечивающих постоянное профессиональное обновление, междисциплинарную интеграцию и формирование новой профессиональной субъектности. Рассмотрены нормативно-правовые основы, регламентирующие требования к программам дополнительного профессионального образования (ДПО). Особое внимание уделено ключевым подходам – компетентностному, андрагогическому, деятельностному, ценностно-ориентированному, инновационно-технологическому, системно-деятельностному и предпринимательскому, а также – модели 7-S, обеспечивающим разработку и коммерциализацию образовательных программ в условиях реальных запросов современного рынка труда. Обозначены основные принципы проектирования (системность, единство целей и содержания, преемственность, ориентация на потребности целевой аудитории) и требования к реализации программ (структурные компоненты, механизмы итоговой аттестации и организационно-педагогические условия). Подчеркнута значимость модульного построения программ ДПО, гибких траекторий обучения и интеграции цифровых инструментов. Центры непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры рассмотрены как ключевые структурные

элементы системы ДПО. На примере успешного опыта кафедры педагогической теории и практики социально-культурной деятельности факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура» раскрыта реализация модельного подхода к разработке и внедрению программ ДПО для креативных индустрий. Преакселерационные форматы представлены как инновационный инструмент подготовки специалистов, ориентированных на предпринимательство и проектную деятельность в условиях креативной экономики. Перечислены критерии эффективности программ ДПО и подчеркнута научно-практическая значимость процесса проектирования этих образовательных продуктов как основы профессионального роста работников сферы культуры в условиях ценностно-ориентированной экономики. Обозначены перспективные направления развития системы ДПО с учетом вызовов цифровой эпохи и трансформаций рынка труда в креативном секторе.

*Ключевые слова:* дополнительное профессиональное образование, креативные индустрии, проектирование образовательных программ, вузы культуры, предпринимательский подход, цифровая трансформация, рынок труда, профессиональное развитие, ценностно-ориентированная экономика.

*Для цитирования:* Сумина Т. Н. Проектирование дополнительных профессиональных образовательных программ для сферы креативных индустрий в вузах культуры: теоретико-методические ориентиры // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 94–113. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-94-113>

## **DESIGNING ADDITIONAL PROFESSIONAL EDUCATIONAL PROGRAMS FOR THE CREATIVE INDUSTRIES IN UNIVERSITIES OF CULTURE: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL GUIDELINES**

**Tatyana N. Suminova,**  
DSc of Philosophy, Professor,  
Director of the Publishing Center,  
Professor at the Department  
of Pedagogical Theory and Practice  
of Social and Cultural Activities,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation,  
e-mail: [tsuminova@yandex.ru](mailto:tsuminova@yandex.ru)

*Abstract.* The relevance of the topic is justified in the context of digital transformation, socio-cultural dynamics, and a value-oriented economy. It is argued that the development of the creative sector requires flexible, adaptive models of workforce training that ensure continuous professional renewal, interdisciplinary integration, and the formation of new professional subjectivity. The regulatory and legal framework governing the requirements for continuing professional education (CPE) programs is examined. Special attention is paid to key approaches – competency-based, andragogical, activity-based, value-oriented, innovation-technological, system-activity, and entrepreneurial – as well as the 7-S model, which ensure the development and commercialization of educational programs in response to the real demands of the modern labor market. The main design principles are outlines (systematic approach, unity of goals and content, continuity, orientation to the needs of the target audience) along with requirements for program implementation (structural components, final assessment mechanisms, and organizational-pedagogical conditions). The importance of modular construction of CPE programs, flexible learning trajectories, and the

integration of digital tools is emphasized. Centers for continuing education and professional development of creative and managerial personnel in the cultural sphere are considered key structural elements of the CPE system. The successful experience of the Department of Pedagogical Theory and Practice of Social and Cultural Activity at the Faculty of State Cultural Policy of the Moscow State Institute of Culture is presented as a case study within the federal project «Creative People» of the national project «Culture», revealing the implementation of a model approach to the development and introduction of CPE programs for the creative industries. Pre-acceleration formats are presented as an innovative tool for training specialists focused on entrepreneurship and project activities in the creative economy. The criteria for the effectiveness of CPE programs are listed, and the scientific and practical significance of the design process of these educational products as a basis for the professional growth of cultural sector workers in a value-oriented economy is emphasized. Prospective directions for the development of the CPE system are identified, taking into account the challenges of the digital era and transformations of the labor market in the creative sector.

*Keywords:* continuing professional education, creative industries, education program design, universities of culture, entrepreneurial approach, digital transformation, labor market, professional development, value-oriented economy.

*For citation:* Suminova T. N. Designing Additional Professional Educational Programs for the Creative Industries in Universities of Culture: Theoretical and Methodological Guidelines. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 95–113. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-95-113>

Креативные индустрии сегодня занимают ключевое место в развитии ценностно-ориентированной экономики России, синтезируя искусство, инновационные технологии и предпринимательство. В условиях стремительных изменений профессионального сообщества возникает необходимость постоянного совершенствования компетенций, освоения новых междисциплинарных методов и повышения адаптивности специалистов. В этом контексте разработка и реализация программ дополнительного профессионального образования (далее – ДПО) в вузах культуры выступает важным механизмом формирования квалифицированных кадров, способных эффективно работать в динамичном креативном пространстве.

Во-первых, такие программы *обеспечивают непрерывность профессионального развития специалистов творческих профессий*, способствуя освоению актуальных подходов, востребованных в условиях цифровизации, глобализации и трансформации культурного пространства.

Во-вторых, они *укрепляют взаимодействие между академическим сообществом и индустрией*, создавая условия для более тесной кооперации с представителями бизнеса, креативных кластеров и государственных институтов.

В-третьих, *система ДПО в вузах культуры выступает механизмом трансляции передовых практик, инновационных методик и современных управленческих решений*, актуальных для развития креативных индустрий.

При этом важно учитывать, что дополнительное образование – в соответствии с пунктом 14 статьи 2 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ (в ред. от 28.02.2025) – представляет

собой «вид образования, направленный на всестороннее удовлетворение образовательных потребностей человека в интеллектуальном, духовно-нравственном, физическом и (или) профессиональном совершенствовании и не сопровождается повышением уровня образования» [8]. Это определение подчеркивает гибкость ДПО и его готовность быстро реагировать на запросы профессионального сообщества, особенно в креативной сфере.

В связи с этим значимым этапом институционального обновления системы ДПО стало реформирование ее нормативной базы в соответствии с Приказом Минобрнауки России от 24.03.2025 № 266 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным профессиональным программам», которым признан утратившим силу Приказ Минобрнауки РФ от 01.07.2013 № 499 с тем же названием. Новый регламент, вступающий в силу с 1 сентября 2025 года и действующий до 1 сентября 2031 года, устанавливает порядок реализации программ ДПО в двух основных форматах – повышение квалификации и профессиональная переподготовка [4]. Эти положения соотносятся с нормами статьи 76 Федерального закона от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (ред. от 28.02.2025 № 30-ФЗ) [8], закрепляющей правовой статус указанных форматов ДПО. Таким образом, данные изменения формируют методическую и правовую основу для проектирования образовательных программ, соответствующих современным вызовам в сфере культуры и креативных индустрий.

Это, в свою очередь, требует глубокого понимания природы креативных индустрий как быстро меняющегося сегмента экономики, в котором пересекаются культурные, технологические и предпринимательские процессы. Такие индустрии характеризуются высокой степенью инновационности, нестандартными форматами занятости, гибкой структурой управления и стремительной сменой трендов. В условиях цифровой трансформации и глобализации возрастает потребность в кадрах, обладающих не только профильными знаниями, но и креативным мышлением, проектной компетентностью, цифровой грамотностью и готовностью к постоянному профессиональному обновлению.

С учетом этих особенностей проектирование программ ДПО должно базироваться на совокупности теоретико-методологических подходов, обеспечивающих гибкость, адаптивность и соответствие актуальным запросам отрасли. При этом важно принимать во внимание и специфику целевой аудитории – взрослых обучающихся с разным уровнем профессионального и культурного капитала.

В качестве ключевых теоретико-методологических оснований выступают: концепция непрерывного образования (lifelong learning), активно развиваемая в рамках докладов ЮНЕСКО [11], теория андрагогики, модель опытного обучения, а также принципы модульного и практико-ориентированного обучения, получившие развитие в рамках компетентностного подхода.

Эти теоретико-методологические ориентиры позволяют обеспечивать актуальность содержания, гибкость структуры и результативность реализации программ в условиях постоянно меняющихся требований профессионального сообщества.

К числу ключевых подходов относится компетентностный подход [10; 17], обеспечивающий соотнесение содержания программ с профессиональными требованиями, предъявляемыми к специалистам в условиях креативной экономики. Он акцентирует внимание на формировании комплекса знаний, навыков и установок, необходимых для эффективного функционирования в культурных и творческих секторах.

Андрагогический подход обеспечивает учет возрастных, когнитивных и мотивационных особенностей обучающихся, что особенно важно в контексте повышения квалификации специалистов с различным профессиональным и жизненным опытом [3; 14]. Он ориентирует на практикоцентричное и субъектное обучение, предусматривающее активное участие слушателей в процессе конструирования собственных образовательных траекторий.

Деятельностный подход [9] позволяет формировать у обучающихся способности к решению реальных профессиональных задач через включение в проектную, исследовательскую и культурно-просветительскую деятельность, что критически важно для подготовки кадров в креативной среде.

Проектирование программ ДПО в данной сфере требует реализации междисциплинарного подхода [13; 15], предполагающего синтез гуманитарных, управленческих и цифровых знаний. Это способствует формированию интегративных компетенций, соответствующих трансформирующейся структуре профессиональной деятельности в креативных индустриях.

Особое значение приобретает ценностно-ориентированный подход, отражающий необходимость воспитания уважения к культурному наследию, идентичности, социальной ответственности и национальным приоритетам в культурной политике [5]. Это особенно актуально в контексте формирования новой модели российской культурной идентичности и перехода к ценностной экономике.

Востребованным является инновационно-технологический подход, обеспечивающий внедрение цифровых решений, гибридных форматов обучения, мультимедийных технологий, а также таких проектных методик, как дизайн-мышление, сторителлинг, геймификация, которые становятся важным ресурсом современной образовательной практики [16].

Системно-деятельностный подход, являющийся основой отечественной образовательной парадигмы, обеспечивает целостное проектирование программ, в которых цели, содержание, методы и формы обучения взаимосвязаны и ориентированы на достижение устойчивых образовательных результатов [1].

Предпринимательский подход представляется крайне актуальным, особенно для сферы креативных индустрий и образования в сфере культуры. Такой подход позволяет формировать образовательные продукты, устойчивые к изменениям внешней среды и способные удовлетворять актуальные запросы рынка труда.

С точки зрения классических экономических теорий, предпринимательство понимается как источник инноваций и трансформаций. В частности, Йозеф Шумпетер в работе «Теория экономического развития» (1912) [18] рассматривал предпринимателя как агента «творческого разрушения» (*creative destruction*), способного формировать новые структуры и модели деятельности. Это положение применимо и к образовательному дизайну, предполагающему обновление содержания и форматов обучения в ответ на вызовы времени. Питер Друкер в книге «Инновации и предпринимательство» (1985) [2; 12] утверждает, что предпринимательство – это системный, ориентированный на инновации подход к управлению, позволяющий эффективно адаптироваться к изменениям и создавать ценность в различных сферах, в том числе и в сфере образования.

Применительно в системе ДПО предпринимательский подход выражается в следующих аспектах:

- *ориентация на рынок и потребности потребителя*: программы проектируются на основе анализа рынка труда, что позволяет сделать их востребованными и практически применимыми;
- *гибкость и инновационность*: быстрая адаптация к изменяющимся трендам, технологиям и новым профессиям делает программы актуальными и конкурентоспособными;
- *разработка образовательного продукта как бизнес-модели*: программа рассматривается как самостоятельный продукт, требующий маркетингового анализа, позиционирования и оценки эффективности;
- *коммерциализация и устойчивость*: предпринимательский подход способствует созданию самокупаемых программ и развитию образовательного предпринимательства, особенно важного для вузов культуры;
- *развитие предпринимательских компетенций у слушателей*: в содержание программ включаются модули по менеджменту в сфере культуры, креативному бизнесу, социальному предпринимательству, что усиливает их практическую направленность.

Таким образом, предпринимательская логика проектирования программ ДПО обеспечивает их рыночную адаптивность, устойчивость и инновационный потенциал, соответствуя требованиям времени и ожиданиям профессионального сообщества.

Комплексное использование обозначенных теоретико-методологических оснований позволяет создавать образовательные программы, обладающие

высокой степенью вариативности и оперативности, что обеспечивает качественную подготовку кадров для креативных индустрий в условиях цифровой и социокультурной трансформации.

Вместе с тем для обеспечения структурной целостности и согласованности компонентов образовательной программы целесообразно привлекать управленческие инструменты организационного анализа. Одним из таких инструментов является модель 7-S, разработанная консалтинговой компанией McKinsey & Company [19], которая объединяет семь ключевых элементов: Strategy, Structure, Systems, Shares Value, Skills, Style и Staff. Эта модель позволяет рассматривать взаимосвязь между стратегическими, структурными, функциональными и ценностными элементами организации. В контексте подготовки специалистов для креативных индустрий особую значимость приобретают такие составляющие, как Strategy (определение приоритетных направлений развития программ), Structure (организация учебного процесса, в том числе модульная структура и гибкие форматы обучения), Skills (формируемые компетенции), а также Shared Values (разделяемые ценности, обеспечивающие идентичность и устойчивость образовательной экосистемы).

Применение модели 7-S позволяет выстраивать согласованную архитектуру программ ДПО, адаптированную к вызовам цифровой экономики и задачам культурной политики. При этом ключевым условием эффективности разработки таких программ выступает соблюдение нормативных основ, определяющих единые подходы к их содержанию и структуре. В соответствии с пунктом 14 статьи 2 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» № 273-ФЗ (ред. от 28.02.2025) [8], организации, осуществляющие образовательную деятельность, разрабатывают соответствующие программы ДПО на основе примерных или типовых дополнительных профессиональных программ, утвержденных уполномоченными федеральными государственными органами исполнительной власти.

Разработка программ ДПО в сфере креативных индустрий требует соблюдения ряда принципов, определяющих методологические и содержательные основания образовательного контента, выстроенного в соответствии со следующими принципами:

- *системность* – рассмотрение всех компонентов программы как элементов более сложных и взаимосвязанных структур, тематических блоков или модулей;
- *единство* – соблюдение единых концептуальных оснований и стратегических ориентиров при проектировании программ;
- *целостность* – обеспеченность взаимосвязанности, взаимодополняемости и функциональной согласованности программ, формирующих единое образовательное пространство;

- *полнота* – наличие всех необходимых элементов содержания, достаточных для достижения цели программы в соответствии с выбранной концепцией и парадигмой;
- *конкретность* – четкое и обоснованное описание содержания, его характеристик и взаимосвязей, отражающее способы реализации материала в образовательном процессе;
- *модульность* – структурирование программ на основе модульного принципа с учетом динамики индивидуальных и общественных запросов, а также возможности свободного выбора обучающимися содержания, объема и форм освоения;
- *процессуальность* – выстраивание логики реализации образовательного содержания, последовательное изложение модулей, определение форм, методов и средств обучения, а также механизмов взаимодействия с обучающимися в пределах общего объема программы;
- *контролируемость* – четкая формулировка и измеримость результатов, применение адекватных и прозрачных методов оценки, фиксации и корректировки, соответствующих целям и содержанию программ ДПО в сфере креативных индустрий.

Указанные принципы проектирования образовательных программ ДПО обуславливают необходимость соблюдения нормативных требований, обеспечивающих их практическую реализацию. Согласно пунктам 1–2 статьи 13 Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации», к общим требованиям реализации образовательных программ относятся:

- осуществление программ организацией, ведущей образовательную деятельность, как самостоятельно, так и через сетевые формы;
- применение различных образовательных технологий, среди которых дистанционные и электронные формы обучения [6].

В соответствии с пунктом 3 статьи 16 названного закона [7], при использовании электронного обучения и дистанционных технологий образовательная организация обязана обеспечить функционирование электронной информационно-образовательной среды. Такая среда должна включать информационные технологии, технические средства, электронные информационные и образовательные ресурсы (в том числе учебно-методические материалы), а также – государственные информационные системы и обеспечивать освоение образовательных программ в полном объеме, независимо от местонахождения обучающихся.

Для создания такой среды необходимо опираться на определение образовательной программы, закрепленное в законодательстве. Согласно пункту 9 статьи 2 указанного закона, образовательная программа – это «комплекс основных характеристик образования (объем, содержание, планируемые результаты) и организационно-педагогических условий, который представлен в виде учебного плана, календарного учебного графика, рабочих программ

учебных предметов, курсов, дисциплин (модулей), иных компонентов, оценочных и методических материалов, а также в предусмотренных настоящим Федеральным законом случаях, – в виде рабочей программы воспитания, календарного плана воспитательной работы, форм аттестации» [8].

Структура программы ДПО отражает указанное определение и содержит цель, комплекс основных характеристик образования (объем, содержание, планируемые результаты) и организационно-педагогические условия, представленные в виде учебного плана, календарного учебного графика, рабочих программ учебных предметов, курсов, дисциплин (модулей), иных компонентов, оценочных и методических материалов, а также форм аттестации [4].

Исходя из этого, актуальность и эффективность современных программ ДПО для специалистов креативных индустрий определяются рядом ключевых требований.

Во-первых, это *содержательные компоненты программы*. Для программ повышения квалификации необходимо четко представить описание компетенций, что позволит соотнести образовательные результаты с требованиями профессиональной среды. В программах профессиональной переподготовки важно дать характеристику новой квалификации и соответствующих видов профессиональной деятельности. При этом обязательным является учет профессиональных стандартов и квалификационных требований.

Во-вторых, *целевая направленность содержания* – дисциплины, модели, практики и стажировки должны обеспечить соответствие планируемых результатов освоения программы актуальным запросам отрасли, интеграцию современных тенденций развития креативной экономики и практико-ориентированный характер всех компонентов.

В-третьих, *дидактические принципы проектирования программ* должны обеспечивать оптимальность объема учебной нагрузки с учетом интенсивности освоения новых компетенций, сбалансированность теоретических и практических компонентов, обязательное включение компетенций, востребованных в креативной экономике, а также – гибкость структуры, позволяющую оперативно корректировать содержание в соответствии с изменениями профессиональных стандартов и рыночных условий.

Соблюдение этих требований является необходимым условием создания эффективных программ ДПО, которые способствуют подготовке специалистов, способных успешно функционировать и развиваться в условиях динамичной и постоянно меняющейся сферы креативных индустрий.

Таким образом, комплексный подход к проектированию и реализации программ ДПО, основанный на современных методологических принципах, цифровых технологиях и адаптации к потребностям ценностно-ориентированной и креативной экономик, создает прочный фундамент для профессионального роста кадров, обеспечивая их конкурентоспособность на рынке труда и инновационное развитие отрасли.

В этой связи вузам культуры при разработке программ ДПО для креативных индустрий важно учитывать следующие ключевые аспекты. Во-первых, содержательное наполнение программ требует четкой детализации профессиональных компетенций, соответствия актуальным квалификационным требованиям, а также учета и раскрытия современных отечественных и международных практик. Во-вторых, необходима дифференциация видов программ:

- программы профессиональной переподготовки, направленные на формирование компетенций для нового вида профессиональной деятельности и получение дополнительной квалификации;
- программы повышения квалификации, ориентированные на совершенствование существующих профессиональных компетенций, развитие новых навыков в рамках текущей квалификации и повышение профессионального уровня специалистов.

Сегодня значимым условием для успешной профессиональной карьеры является не только профильное образование, связанное с технологическими, культурологическими и менеджерскими методами в креативных индустриях, но и владение спектром актуальных *soft skills* – креативным мышлением, творческим личностным потенциалом и способностью к инновационной деятельности.

В связи с этим специалистам, работающим в сфере креативных индустрий, необходимо обладать тремя группами профессиональных компетенций:

- *отраслевыми*, связанными с реализацией конкретного вида творческой деятельности (исполнительское и визуальное искусство, музыка, информационные технологии и др.);
- *предпринимательскими* – для ведения креативного бизнеса (применение принципов креативной экономики, знание нормативно-правовой базы в области авторского права и смежных прав, защиты интеллектуальной собственности, навыки эффективной коммуникации, лидерские и командные качества);
- *универсальными когнитивными*, значимыми для создания инновационного продукта (креативное мышление, стратегическое мышление, умение анализировать большие объемы разнообразной информации и др.).

В целях формирования этих компетенций в контексте ценностно-ориентированной экономики при разработке и реализации программ ДПО для сферы креативных индустрий рекомендуется менять образовательные парадигмы, используя современные форматы и цифровые инструменты обучения. В частности, актуальны проектное обучение, командное участие и коучинг, интерактивное вовлечение в образовательный процесс, проведение онлайн-дискуссий в рамках форумов и экспертных

площадок, геймификация и симуляторы для отработки навыков и развития компетенций, в том числе цифровые, а также – проектирование индивидуальных треков обучения, обеспечивающих персонализацию образовательной траектории.

В условиях динамичного развития креативной экономики эти современные методы повышают актуальность совершенствования системы ДПО. Практика показывает, что наиболее эффективным решением становится внедрение модульного подхода к организации образовательного процесса, который позволяет гибко реагировать на изменяющиеся требования рынка труда.

Основу данного подхода составляют следующие ключевые элементы:

- *структурирование образовательных программ* на автономные содержательные блоки – модули, каждый из которых отражает четко определенные цели и результаты обучения, обладает законченностью и логической целостностью, а также может комбинироваться с другими модулями в различных вариантах (при разработке модулей важно учитывать нормативные требования профессиональных стандартов, квалификационных характеристик, закрепленных в справочниках по соответствующим должностям, профессиям и специальностям, а также отраслевые регламенты и ведомственные нормативные акты);
- *система измерения учебной нагрузки*, основанная на применении зачетных единиц, где одна единица соответствует 36 академическим часам (учитывается весь спектр учебной деятельности – аудиторные занятия, самостоятельная работа, практические задания; общий объем программы определяется образовательной организацией с учетом профессиональных стандартов и потребностей рынка труда);
- *гибкая организация учебного процесса*, предусматривающая вариативность сроков и времени освоения программы, индивидуальные образовательные траектории и другие механизмы персонализации обучения.

Преимущества модульного подхода в системе ДПО вузов культуры, ориентированной на креативные индустрии, заключаются в оперативном обновлении образовательного контента в соответствии с изменениями профессиональной среды, в возможности персонализации образовательных маршрутов, эффективном сочетании теоретической подготовки и практико-ориентированного обучения, а также – в соответствии принципам непрерывного образования.

Особое значение приобретает интеграция модульного принципа с цифровыми образовательными технологиями. Это позволяет реализовывать *смешанное обучение (blended-learning)* с акцентом на теорию и практику, использовать онлайн-платформы для организации учебного процесса, внедрять интерактивные методы оценки результатов обучения.

Перспективным направлением развития является создание сетевых образовательных программ, объединяющих ресурсы нескольких образовательных организаций и работодателей креативных индустрий. Такой подход позволит максимально приблизить содержание обучения к реальным производственным процессам и создать эффективную систему подготовки кадров для креативной экономики.

Вместе с тем не менее важным аспектом современных подходов к организации образовательного процесса в сфере креативных индустрий становятся модульные принципы и гибкие траектории обучения, обеспечивающие персонализацию образовательной траектории и оперативное обновление содержания программ.

Современная образовательная парадигма ДПО предполагает синтез традиционных и инновационных форматов обучения. К наиболее эффективным методам подготовки специалистов креативных индустрий относятся:

- *интерактивные методы* (деловые игры, тренинги, мастер-классы), способствующие развитию soft skills;
- *практико-ориентированные формы* (проектная работа, выездные занятия), обеспечивающие формирование востребованных профессиональных компетенций;
- *индивидуальные консультации*, позволяющие персонализировать образовательный процесс.

Завершение образовательной программы ДПО предполагает:

- *проведение итоговой аттестации* в форме защиты выпускной работы, портфолио достижений, демонстрационного экзамена;
- *выдачу документов об образовании* – диплома о профессиональной переподготовке, удостоверения о повышении квалификации или справки об обучении (для тех, кто не завершил программу).

Документальное сопровождение программ ДПО осуществляется на бланках установленного образца и удостоверяет квалификацию, дающую право на осуществление профессиональной деятельности.

Обучение по программам ДПО реализуется на основании договора об образовании, который заключается в простой письменной форме с лицом, зачисляемым на обучение, и (или) с физическим или юридическим лицом, берущим на себя обязательства по оплате. Финансирование может осуществляться как за счет средств физических и юридических лиц, так и бюджетных ассигнований федерального и региональных уровней.

Формы обучения и сроки освоения дополнительных профессиональных программ (далее – ДПП) определяются соответствующей образовательной программой и (или) условиями заключенного договора. При этом продолжительность программы повышения квалификации не может составлять менее 16 академических часов, а программы профессиональной переподготовки – менее 250 часов [4].

Рекомендуемой формой реализации ДПП выступает очно-заочная форма с применением дистанционных образовательных технологий. При проектировании программ необходимо учитывать, что срок их освоения должен обеспечивать достижение планируемых результатов обучения и формирование новых компетенций (или квалификации), заявленных в содержании курса.

К освоению программ ДПО, в том числе ориентированных на сферу креативных индустрий, допускаются лица, имеющие профессиональное и (или) высшее образование, а также обучающиеся по программам среднего профессионального и (или) высшего образования.

Образовательная программа разрабатывается и утверждается образовательной организацией с учетом потребностей обучающегося и (или) заказчика – физического или юридического лица, по инициативе которого реализуется дополнительное профессиональное образование.

Проектирование образовательных программ для креативных индустрий должно включать следующие ключевые элементы: 1) многоуровневую независимую экспертизу со стороны отраслевых специалистов, потенциальных работодателей и академического сообщества; 2) четкие механизмы признания компетенций выпускников; 3) комплексный анализ условий реализации с учетом ресурсной базы, нормативных ограничений и факторов отраслевого рынка.

В контексте подготовки кадров для креативных индустрий вузам культуры рекомендуется использовать высокотехнологичное оборудование, современное программное обеспечение, а также внедрять модели сетевого взаимодействия и элементы дуального обучения. Такой подход способствует формированию актуального профессионального профиля, развитию компетенций, востребованных на рынке труда, и реализации индивидуальной образовательной траектории на базе ведущих организаций креативной экономики, в составе которых субъекты малого и среднего бизнеса.

Для обеспечения соответствия программ требованиям кадровой подготовки в экономике креативного сектора вузам культуры необходимо заблаговременно планировать ресурсы на техническое оснащение учебных аудиторий, повышение квалификации преподавателей в области современных технологий и методик, а также – разработку учебно-методических комплексов по ключевым направлениям креативных индустрий.

В рамках государственной политики в сфере культуры эти подходы получили институциональное развитие благодаря реализации федеральных программ и национальных проектов.

Формирование современной модели ДПО в сфере культуры происходило в контексте реализации федерального проекта «Творческие люди» (национальный проект «Культура») и Указа Президента Российской Федерации от 7 мая 2018 г. № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года». На ос-

нове принципа непрерывного образования была создана инновационная система профессионального роста работников культуры, предусматривающая создание специализированных Центров непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры (далее – Центры). Данные Центры продолжают функционировать и сегодня на основании положений, утвержденных приказами руководителей соответствующих образовательных учреждений и решениями их Ученых советов.

С 2025 года деятельность Центров, в том числе на базе Московского государственного института культуры, осуществляется в рамках процессных мероприятий «Обеспечение деятельности системы управления в сфере культуры» государственной программы Российской Федерации «Развитие культуры». Реализация программ повышения квалификации в этих условиях требует учета специфики образовательной организации, традиций подготовки высококвалифицированных кадров, наличия научно-педагогического и инфраструктурного потенциала.

Одним из значимых примеров практической реализации этих принципов является деятельность кафедры социально-культурной деятельности (в настоящее время – кафедра педагогической теории и практики социально-культурной деятельности) факультета государственной культурной политики МГИК, которая с 2020 года активно участвует в разработке и реализации программ ДПО (курсов повышения квалификации) в рамках федерального проекта «Творческие люди».

Первой была разработана и реализована программа «Инновационные технологии креативных индустрий и арт-менеджмента в современной России» (2020), направленная на освоение современных форматов культурной деятельности и актуальных управленческих решений. На основе апробированных методик и полученных результатов в 2021 году была модернизирована и запущена обновленная программа «Проектный подход и инновационные формы культурной деятельности (на примере креативных индустрий и арт-менеджмента в России)», реализация которой продолжалась вплоть до 2025 года.

Разработчиками и ведущими экспертами данных программ выступили:

- Н. Н. Ярошенко, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой педагогической теории и практики социально-культурной деятельности, проректор по учебно-методической деятельности МГИК;
- Т. Н. Суминова, доктор философских наук, профессор, директор Издательского центра, профессор кафедры педагогической теории и практики социально-культурной деятельности МГИК;
- Ю. А. Акунина, кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогической теории и практики социально-культурной деятельности, начальник управления научной политики и инноваций МГИК;

- О. В. Ванина, кандидат педагогических наук, доцент, заместитель заведующего кафедрой педагогической теории и практики социально-культурной деятельности МГИК;
- И. М. Родионов, кандидат педагогических наук, вице-президент Российской ассоциации парков и производителей аттракционов (РАППА, г. Москва).

Этот опыт иллюстрирует практическую реализацию современных теоретико-методологических подходов к проектированию программ ДПО для сферы креативных индустрий в условиях национальных культурных инициатив.

Продолжающееся развитие форматов дополнительного образования в креативной сфере обуславливает необходимость поиска новых решений, сочетающих гибкость, практикоориентированность и инновационный потенциал.

Современные методологические подходы к проектированию программ ДПО в сфере креативных индустрий требуют интеграции новых форматов, соответствующих логике инновационного и предпринимательского развития отрасли. Одним из таких форматов становятся преакселерационные образовательные курсы, которые все чаще рассматриваются как эффективный инструмент профессиональной подготовки в контексте дополнительного образования.

Преакселерационные программы позволяют обучающимся получить целостное представление о процессе реализации инновационного проекта: от формирования идеи и оценки ее рыночного потенциала до этапов планирования, разработки и практической реализации. Их содержательная структура ориентирована на последовательное освоение всех стадий проектной деятельности – от идеи до внедрения, а также на специализацию по актуальным направлениям креативной экономики, что делает такие программы особенно актуальными для внедрения в систему повышения квалификации и переподготовки в вузах культуры.

С методической точки зрения ключевая задача преакселерационных программ заключается в оценке и развитии предпринимательских идей, способных обеспечить коммерциализацию результатов научно-исследовательской и проектной деятельности. Таким образом, они способствуют формированию предпринимательского мышления и проектной культуры у специалистов креативных индустрий, что полностью соответствует современным трендам развития культурной политики и креативной экономики в России.

Для включения в содержание программ ДПО вузов культуры преакселерационные подходы могут быть эффективно дополнены следующими актуальными образовательными технологиями:

- *проектное обучение (project-based learning)*: обучение организуется вокруг разработки реального проекта, основанного на значимой для креативной сферы идее (такой формат способствует формированию практических навыков проектного управления, командной работе и эффективной коммуникации);
- *проблемно-ориентированное обучение*: в основе учебного процесса находятся кейсы и профессиональные задачи, отражающие специфику деятельности в креативных индустриях (это позволяет студентам осваивать не только содержательные, но и процессуальные аспекты будущей профессиональной деятельности);
- *интеграция образовательной среды и культурного пространства*: обучение выходит за пределы классических аудиторий, в образовательный процесс вовлекаются реальные социокультурные контексты, креативные сообщества и профессиональные практики;
- *обучение через искусство (art-based learning)*: использование художественных практик (импровизация, театр, визуальные искусства) в образовательных целях способствует развитию креативного и предпринимательского мышления, лидерских и управленческих компетенций (искусство в данном контексте выступает не только как объект, но и как средство трансформационного обучения, формирующее уникальные компетенции, востребованные в креативных индустриях).

Использование преакселерационных программ в контексте проектирования программ ДПО позволяет не только актуализировать содержание образования, но и расширить методический инструментарий вузов культуры, нацеленных на подготовку профессионалов нового типа – гибких, креативных, предпринимательно ориентированных, способных к реализации проектов в высоко конкурентной и быстро меняющейся среде.

При этом важно не только разрабатывать и применять новые образовательные форматы, но и адекватно оценивать их результативность для обеспечения качества подготовки специалистов.

Эффективность программ ДПО, направленных на подготовку кадров для креативного сектора экономики, целесообразно оценивать по следующим критериям:

- *результативный* – достижение поставленных образовательных целей, соответствие требованиям профессиональных стандартов, сформированность профессиональных компетенций;
- *процессуальный* – соблюдение нормативных требований к структуре программ, качество организации образовательного процесса, достаточность ресурсного обеспечения;
- *институциональный* – эффективность управления образовательной деятельностью, квалификация преподавательского состава, удовлетворенность потребителей оказываемыми образовательными услугами.

Вузам культуры, реализующим программы ДПО для креативных индустрий, рекомендуется разрабатывать не только организационно-распорядительные документы – внутренние стандарты качества образования, положения об организации образовательного процесса, регламенты контроля качества, методические инструкции и рекомендации, – но и такие функциональные механизмы, как регламентация учебного процесса, стандартизация требований к программам, организация взаимодействия структурных подразделений и проведение мониторинга качества.

Совершенствование системы ДПО в вузах культуры в условиях Четвертой промышленной революции (по К. Шваб) требует существенных структурных преобразований. Одним из ключевых направлений таких изменений становится цифровая трансформация, реализуемая через внедрение современных цифровых платформ и аналитических инструментов, направленных на повышение прозрачности, управляемости и результативности образовательного процесса.

В числе приоритетных направлений трансформации можно выделить следующие:

- *цифровизация процессов оценки и сопровождения образовательных траекторий*: внедрение платформ для мониторинга образовательных результатов, использование технологий обработки больших данных (Big Data) для анализа эффективности программ, развитие цифровых портфолио профессиональных компетенций обучающихся;
- *углубление институциональной интеграции*: формирование системы профессиональных сертификатов, создание отраслевых центров оценки квалификаций, активное распространение практики демонстрационных экзаменов как формы объективной оценки прикладных компетенций;
- *совершенствование нормативно-правового обеспечения*: гармонизация требований к документам об образовании, разработка профессиональных стандартов нового поколения, внедрение механизмов признания результатов неформального (non-formal) образования и практико-ориентированного обучения.

Современная система ДПО в вузах культуры, нацеленная на подготовку кадров для креативных индустрий, должна отличаться высокой степенью гибкости и адаптивности, акцентом на практико-ориентированное содержание, многоуровневой системой оценки качества, а также интегрированным нормативно-методическим обеспечением, учитывающим специфику креативной экономики.

Учет этих ключевых аспектов при разработке программ ДПО для сферы креативных индустрий не только способствует повышению эффективности образовательного процесса, но и отражает научно-практическую

значимость, заключающуюся в обеспечении адресной подготовки кадров, реализации принципа непрерывного образования и соответствии динамично развивающимся требованиям отрасли.

Это позволит не только гибко реагировать на запросы ценностно-ориентированной и оранжевой экономики, но и создаст прочную основу для ее динамичного развития.

Однако для максимальной эффективности системы необходимо реализовать дополнительные организационно-методические решения, а именно: использовать модульный принцип построения программ, что обеспечит персонализацию траекторий обучения, оперативную актуализацию отдельных компонентов программ и реализацию принципа «just-in-time» обучения; развивать механизмы независимой оценки компетенций, что предполагает создание отраслевых центров сертификации, внедрение цифровых портфолио и применение методов аутентичного оценивания; применять цифровые технологии в образовательном процессе, такие как разработка VR-стимуляторов профессиональной деятельности, внедрение AI-ассистентов для персонализации обучения и создание цифровых платформ для коллаборативного обучения.

Перспективы развития ДПО в данной сфере напрямую связаны с дальнейшей цифровизацией образовательных процессов; расширением взаимодействия с профессиональным сообществом и индустриальными партнерами; формированием единой системы независимой оценки квалификаций; разработкой типовых локальных нормативных актов, обеспечивающих единые подходы к проектированию и реализации образовательных программ.

Реализация указанных направлений позволит вузам культуры не только повысить качество подготовки специалистов в сфере креативных индустрий, но и выстроить эффективную модель непрерывного профессионального развития, адекватную вызовам цифровой экономики и требованиям современного рынка труда.

Отраженные теоретико-методические ориентиры проектирования программ ДПО в вузах культуры представляют собой не только ответ на актуальные вызовы профессионального сообщества, но и важный стратегический ресурс становления ценностно-ориентированной экономики солидарного российского общества с интегративным строем. Образовательные практики, реализуемые в рамках таких программ, направлены на подготовку специалистов, способных интегрировать культурные, гуманитарные и предпринимательские подходы. Это способствует развитию профессиональной субъектности, социальной ответственности и готовности к созданию нематериальных активов – доверия, идентичности, символического капитала, – являющихся основой устойчивого развития как креативного сектора, так и системы культуры в целом.

## Список литературы

1. *Даутова О. Б., Муштавинская И. В.* Новая идеология ФГОС: реализация системно-деятельностного подхода в образовании: методическое пособие. Москва: Русское слово – учебник, 2015. 216 с.
2. *Друкер П. Ф.* Бизнес и инновации / Пер. с англ. Москва [и др.]: Вильямс, 2007. 423 с.
3. *Змеев С. И.* Андрагогика: основы теории, истории и технологии обучения взрослых. Москва: Per Se, 2007. 271 с.
4. Приказ Министерства науки и высшего образования Российской Федерации от 24.03.2025 г. № 266 «Об утверждении порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным профессиональным программам» URL: <https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=493676&ysclid=mbxr8729yd994792841>.
5. Реализация ценностного подхода в образовании: коллективная монография /Отв.ред. Л. А. Ибрагимова, О. И. Истрофилова. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2014. 153 с.
6. Статья 13. Общие требования к реализации образовательных программ // Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 23.05.2025) «Об образовании в Российской Федерации» URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174/96a55e6276d23fa2609de2846df744c4feecd927/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/96a55e6276d23fa2609de2846df744c4feecd927/).
7. Статья 16. Реализация образовательных программ с применением электронного обучения и дистанционных образовательных технологий // Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 23.05.2025) «Об образовании в Российской Федерации» URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174/9ab9b85e5291f25d6986b5301ab79c23f0055ca4/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/9ab9b85e5291f25d6986b5301ab79c23f0055ca4/).
8. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (ред. от 28.02.2025 № 30-ФЗ) URL: <https://normativ.kontur.ru/document?moduleId=1&documentId=490994>.
9. *Фокин Ю. Г.* Теория и технология обучения. Деятельностный подход: учебное пособие для вузов. 4-е изд., перераб. и доп. Москва: Юрайт, 2025. 237 с.
10. *Хуторской А. В.* Компетентностный подход в обучении: научно-методическое пособие. Москва: Эйдос; Изд-во Института образования человека, 2013. 73 с.
11. *Delors J. et al.* Learning: The Treasure Within. Report to UNESCO of the International Commission on Education for the Twenty-first Century. Paris: UNESCO Publishing, 1996. 248 p.
12. *Drucker P. F.* Innovation and Entrepreneurship: Practice and Principles. New York: Harper & Row, 1985. 277 p.
13. *Klein J. T.* Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice. Detroit: Wayne State University Press, 1990. 200 p.

14. *Knowles M. S.* The Modern Practice of Adult Education: Andragogy versus Pedagogy. New York: Association Press, 1970. 384 p.
15. *Lattuca L. R., Voigt L. J., Fath K. Q.* Does Interdisciplinarity Promote Learning? Theoretical Support and Researchable Questions // The Review of Higher Education. 2004. Vol. 28. № 1. P. 23–49.
16. *Laurillard D.* Teaching as a Design Science: Building Pedagogical Patterns for Learning and Technology. London: Routledge, 2012. 274 p.
17. *Mulder M.* (Ed.). Competence-based Vocational and Professional Education: Bridging the Worlds of Work and Education. Cham: Springer, 2017. 1142 p.
18. *Schumpeter J. A.* Theorie der wirtschaftlichen Entwicklung: Eine Untersuchung über Unternehmervergewinn, Kapital, Kredit, Zins und den Konjunkturzyklus. Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1912. 548 s.
19. *Waterman R. H., Peters T. J., Phillips J. R.* Structure is not organization // Business Horizons. 1980. June. Vol. 23. № 3. P. 14–26.

# МЕТОДЫ ВНЕДРЕНИЯ ФАСИЛИТАЦИИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ

УДК 378

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-114-128>

## **Анастасия Владимировна КАДРУЛЁВА,**

старший преподаватель кафедры современной хореографии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [kadruleva@yandex.ru](mailto:kadruleva@yandex.ru)

*Аннотация.* В статье актуализируется проблема совершенствования образовательного процесса для студентов высших учебных заведений Российской Федерации, обучающихся современному танцу. Автор статьи раскрывает несоответствие применения одних только традиционных подходов к потребностям, которые возникают у обучающихся этому виду искусства; он характеризует сложившуюся систему преподавания как авторитарную и недостаточно гибкую. В статье рассматриваются базовые принципы современного танца, раскрывается их связь с принципами организации обучения, подчеркивается, что сегодня на первый план выдвигается интерес к личности и индивидуальности танцовщика, поэтому процесс обучения современному танцу должен быть ориентирован на формирование творческой активности ученика, его способности к самостоятельному развитию. В качестве приема, который может оптимизировать эти процессы, предлагается рассмотреть актуальный сегодня метод фасилитации. Раскрываются основные принципы фасилитативного обучения: принцип задачности, модульности, диалогичности и др. Систематизируя ряд технологий фасилитации, уже применяемых в педагогике современного танца, автор предлагает рассматривать их как вспомогательные техники, которые могут внедряться и комбинироваться с другими методами преподавания.

*Ключевые слова:* современный танец (contemporary dance), фасилитация, хореографическое образование, принцип задачности, принцип модульности, принцип диалогичности, принцип индивидуальности, оценочное суждение.

*Для цитирования:* Кадрулёва А. В. Методы внедрения фасилитации в образовательный процесс современного танца высших учебных заведений // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 114–128. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-114-128>

## METHODS OF IMPLEMENTING FACILITATION IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF CONTEMPORARY DANCE IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

**Anastasia V. Kadruleva,**

Senior Lecturer at the Department  
of Modern Choreography,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: kadruleva@yandex.ru

*Abstract.* The article highlights the problem of improving the educational process for students of higher educational institutions of the Russian Federation studying contemporary dance. The author of the article reveals the discrepancy between the application of traditional approaches alone and the needs that arise among students of this art form, characterizes the current teaching system as authoritarian and insufficiently flexible. The article examines the basic principles of contemporary dance, reveals their connection with the principles of the organization of training, emphasizes that today the interest in the personality and individuality of the dancer is coming to the fore, therefore, the process of teaching contemporary dance should be focused on the formation of creative activity of the student, his ability to independent development. As a technique that can optimize these processes, it is proposed to consider the current facilitation method. The basic principles of facilitative learning are revealed: the principle of task-based approach, modularity, dialogic approach, etc. Systematizing a number of facilitation technologies already used in the pedagogy of contemporary dance, the author suggests considering them as auxiliary techniques that can be introduced and combined with other teaching methods.

*Keywords:* contemporary dance, facilitation, choreographic education, the principle of task-based approach, the principle of modularity, the principle of dialogic, the principle of individuality, value judgment.

*For citation:* Kadruleva A. V. Methods of implementing facilitation in the educational process of contemporary dance in higher education institutions. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 114–128. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-114-128>

Современный танец (Contemporary dance) возникший в начале XIX века, можно рассматривать как феномен, впоследствии ставший своеобразной альтернативой классическому балету. Отказавшийся от традиционных хореографических форм, приверженный эксперименту и проникнутый бунтарским духом, современный танец постоянно трансформируется. В основе этой трансформации лежит рефлексия, предметом которой становятся наиболее значимые и дискуссионные процессы, происходящие в обществе, в том числе и в сфере искусства. Современный танец не имеет единого стиля и единой методики преподавания, а распространяется чаще всего через преподавание на различных мастер-классах, где в основе обучения лежат разнообразные авторские методики и техники.

Современный танец предполагает особый тип художественного мышления, который на первый план выдвигает человеческое тело и его индивидуальную неповторимость. Н. В. Курюмова в своей диссертации «Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности» (2011) рассматривает «те-

лесное» начало в качестве смысловой доминанты всей культуры XX века и определяет современный танец как «способ невербального, пластического “осмысления” происходящего в культуре “поворота” к телу и к телесному, тактильному восприятию мира» [3, с. 3]. «От тела, понимаемого функционально, в качестве инструмента создания идеального художественного образа, – к телу как субстанции, как самодостаточному источнику значений и смыслов. Отказ от дуальности тела и сознания – холистическое понимание тела, как единства, фиксирующего факт непосредственного телесного бытия, присутствия человека в собственном теле» [3, с. 14]. В системе целостного восприятия «внешнего» и «внутреннего» ведущую роль играет индивидуальность танцовщика, его интерпретация субъективного опыта и естественного выражения своего «я» с помощью тела. Современный танец становится прибежищем для тех, кто ранее был вытеснен на периферию маргинальности, специфика танца выдвигает на первый план неповторимость индивида, его личные особенности, порой не отвечающие традиционным требованиям. Именно этот фактор в значительной степени усиливает и актуализирует проблему «соответствия и несоответствия» нормам общества, позволяет танцовщику быть собой, избавляет от необходимости изображать того или иного персонажа, вживаться в роль. «Многие философы считают, что в данный момент рождается новый тип человека и новая хореография является проявлением этого процесса. Вырисовывается человек с системой мышления, в большей степени основанной на иррациональности, чем рациональности. Это новое мышление называют чаще всего нелинейным, и ведущими характеристиками его указывают неопределенность, фрагментарность, или, лучше сказать, мозаичность, стохастичность и т. д. По мнению Е. Режабека, его следует назвать «диспутационно-диалогическим», – пишет педагог-хореограф Т. В. Вольфович [9, с. 101]. Беря за основу базовые принципы танца модерн, соматические свойства и законы физики, современный танец органично внедряет в свой контекст другие хореографические стили, не боится использовать весь прошлый опыт танцевального наследия и различных телесных практик, что делает его максимально эклектичным видом искусства, порой неожиданным в плане используемого арсенала движений. Отсюда следует, что чем больше разнообразного практического опыта получает танцовщик, тем шире диапазон его телесных возможностей, умений и навыков. Уходя от традиционных приемов в создании хореографии, современный танец делает акцент на соавторстве и сотворчестве. Здесь роли танцовщика и хореографа практически сливаются. Востребованным в поле профессиональной деятельности на сегодня становится универсальный танцовщик, имеющий разнообразные навыки: исполнительский – умение качественно исполнить чужую хореографию, импровизаторский – умение создавать танец спонтанно, креативный – умение не только разработать заданную идею, но и сгенерировать собственную.

На сегодняшний день в России высшее образование по профилю «современный танец», как правило, имеет педагогический уклон. Танцовщиков обучают в звене среднего специального образования – в колледжах и академиях танца, а в высших учебных заведениях готовят педагогов и хореографов. Прежде всего это связано с небольшим количеством театров и трупп современного танца в России, что приводит к минимальной востребованности узкопрофильной специальности «танцовщик современного танца». А между тем, подавляющее большинство танцовщиков современного танца зарабатывают на жизнь именно преподавательской деятельностью. Заметим, что обучение специализации «педагог современного танца», не облегчает процесс обучения, а значительно усложняет. Ведь педагог современного танца, прежде всего, сам должен являться сильным, ярким танцовщиком, творческой единицей, уметь мыслить нестандартно, «думать телом», исследовать и не бояться эксперимента, иметь гибкость для создания многоуровневого процесса обучения, учитывать процессы постоянной трансформации современного танца. В этой связи закономерно актуальным становится вопрос о подготовке специалистов в области современного танца.

Каким же должен быть образовательный процесс, создающий плодотворную почву для развития и раскрытия личности, а не механического взращивания рядов танцовщиков, отвечающих стандартным нормам и требованиям? Резонно предположить, что традиционная система, построенная на авторитарном принципе преподавания, не будет отвечать запросам воспитания нового поколения танцовщиков. «Существующая система образования вообще и художественного в частности сложилась весьма давно, и рассчитана она на человека классического европейского типа, то есть человека с рационалистическим мышлением» [9, с. 101]. Современная ситуация ставит новые задачи перед педагогической системой: главной задачей образования становится организация такой стимулирующей обстановки, где обучающийся смог бы развить собственную индивидуальность, имея возможность самостоятельно получать информацию, необходимую для личностного развития. «Это, в свою очередь, обозначает трансформацию учебного процесса от ориентированного на накопление знаний к процессу, ориентированному на формирование творческой активности ученика, способного к самостоятельному поиску. В данном случае процесс обучения превращается в самообучение и роль педагога, возможно, будет заключаться лишь в том, чтобы не мешать» [9, с. 101].

Хореографическое образование давно применяет различные педагогические методы, предлагающие иррациональные подходы, ориентированные на развитие у обучающихся творческого мышления и интуиции. Внедрение методов обучения, создатели которых не боятся отходить от общепринятых стандартов, применяется не только в художественном образовании. Одним из самых актуальных и широко применяемых таких методов является

фасилитация. Термин происходит от английского глагола «to facilitate», что в переводе означает «облегчать, помогать, способствовать». Теоретические основы фасилитации охватывают широкий спектр возможностей и новых подходов, которые определяют ее применение в образовательном процессе исходя из необходимости обновления педагогической практики. Хотя термин «фасилитация» в современном его значении появился относительно недавно, идеи, лежащие в основе этого метода, имеют глубокие корни в истории педагогики. Одним из ранних примеров фасилитации можно считать метод Сократа, известный как «сократовский диалог». Сократ не был учителем в традиционном смысле, он не передавал знания своим ученикам напрямую, вместо этого он задавал вопросы, которые побуждали учеников думать самостоятельно и приходиться к собственным выводам. Этот метод известен как майевтический, от греческого слова «майевтика», что означает «повивальное искусство». Сократ считал, что истина уже существует в сознании человека и его задачей было помочь ей «родиться» через диалог [2]. Платон, ученик Сократа, продолжил развивать идею диалога как способа познания истины. В своей Академии, одной из первых высших школ в мире, Платон использовал дискуссионную форму обучения, где студенты обсуждали различные философские вопросы. Можно считать, что это была своего рода ранняя форма фасилитации, где учитель выступал скорее как модератор, чем как ментор, передающий знания с авторитарной позиции [6].

В XX веке одной из знаковых фигур в развитии метода фасилитации стал американский психолог Карл Рэнсом Роджерс (1902–1987). В своей теории, относящейся к гуманистической психологии, он выделяет понятие «Я-концепции» как фундаментального компонента, который формируется у субъекта в процессе взаимодействия с социумом, а именно – в межличностных отношениях. «Я-концепция» репрезентирует относительно устойчивое представление человека о самом себе. Она способствует формированию самоидентичности, определяет и сохраняет структуру ценностей человека. «Я-концепция» возникает в процессе познания и оценки себя через отдельные образы в условиях взаимодействия с внешним миром [4, с. 75]. Свою теорию Роджерс считал универсальной, поэтому активно внедрял ее в различные сферы. Особо значимый вклад он внес в педагогику, создав антропоцентричный тип обучения, построенный на фасилитарных техниках и являющийся альтернативой традиционному авторитарному обучению. «Карл Роджерс различает два типа учения: бессмысленное и осмысленное. Учение первого типа – принудительное, безличностное, интеллектуализированное, оцениваемое извне, направленное на усвоение значений. Напротив, учение второго типа – свободное и самостоятельно иницируемое, лично вовлеченное, влияющее на всю личность, оцениваемое самим учащимся, направленное на усвоение смыслов как элементов личностного опыта. Основная задача учителя – фасилитатора (стимулирование и иницирование) осмысленного учения» [7, с. 7].

Французский физик, основатель собственной системы работы с движением, Моше Фельденкрайз (1904–1984) считает, что именно осознанность становится фундаментальной основой для проявления внутренней воли, стремления к личностному развитию. В своём труде «Осознание через движение» (1972) он выделяет три основных фактора, определяющих «образ себя», и управляющих действиями человека: наследственность, воспитание и самовоспитание. Исходя из биологических особенностей индивида, его физические наследственные факторы (анатомическое строение, нервная система, органы чувств) менее всего поддаются изменениям. Целью воспитания и образования, по мнению Фельденкрайза, является адаптация индивида к определенной среде, в ходе которой он овладевает соответствующим языком, приобретая ряд паттернов (реакций), которые будут соответствовать тому или иному слою профессионального общества. По его мысли, традиционное образование и воспитание стремится стандартизировать человека, сделать его похожим на остальных членов общества, отчуждая в этом процессе личность от ее естественной сути. При этом именно воспитание и образование в значительной степени определяют направление самовоспитания и самообразования – наиболее активного элемента в нашем развитии. Его вектор будет зависеть от степени удовлетворенности получаемым материалом и соотношением с внутренними, наследственными потребностями индивида. Таким образом, мотивация к самообразованию полностью зависит от степени осознания этих потребностей. Именно осознанность становится фундаментальной основой для проявления внутренней воли, стремления к личностному развитию [8, с. 8].

В современном мире фасилитация набирает всё большую популярность не только в педагогике, но и других сферах – психологии и коучинге, бизнесе, консалтинге, социальных проектах, корпоративной культуре и в сфере государственного управления. Универсальность фасилитативного метода позволяет адаптировать его под специфику любой профессиональной сферы, в том числе, и современного танца.

## **Основные принципы метода фасилитации**

**1). Формирование благоприятной рабочей атмосферы.** В первую очередь технологии фасилитации акцентируют внимание на эмпатии, понимании, внимании, принятии и сочувствии со стороны педагога-фасилитатора. Как правило, обучающиеся приходят в высшие учебные заведения из самых разных коллективов, колледжей, с различными базовыми знаниями, с различными представлениями о современном танце, поэтому педагогу-фасилитатору необходимо сохранять горизонтальную структуру управления группой. Внимание педагога, уделяемое в равной степени каждому из учеников – необходимая норма поведения в подобной

структуре. Основной целью педагога является повышение самооценки каждого обучающегося и помощь ему в адаптации к новой среде. «Важно понимать, что, если человек хочет улучшить свой образ себя, он должен прежде всего научиться ценить себя как индивида, даже если его недостатки в качестве члена общества кажутся ему преобладающими над положительными качествами» [8, с. 19]. Такой подход способствует созданию доверительной среды, где участники чувствуют себя свободно и безопасно. Это помогает их внутреннему и физическому раскрепощению, напрямую влияет на усвоение информации и облегчает ее качественное закрепление. Продуктивность фасилитационного метода обусловлена созданием такой рабочей атмосферы, где каждый участник получает удовлетворение от собственной деятельности, что зависит от его личной заинтересованности в процессе. В качестве примера этой методики, можно упомянуть часто используемый в современном танце «круг сонастройки», когда все участники процесса, включая педагога, садятся на полу в круг для знакомства или обсуждения текущих тем. Фактор объединения в данной позиции, когда «все на равных», способствует, с одной стороны, эмоциональному расслаблению учащихся, с другой стороны, у каждого из участников появляется ответственность, ему приходится быть активным субъектом. Действенным инструментом для активизации ответственного участия, может быть отсутствие закрепленных мест в процессе урока, чередование участников первых и последних линий, выстраивание рисунков из участников так, чтобы каждый урок они не знали в какой линии окажутся. Отсутствие иерархии, где нет солистов и кордебалета, как одно из ключевых условий современного танца, становится необходимым принципом в образовательном процессе. Эти методы позволяют активировать волю к действию, сформировать и углубить ответственность обучающихся. «В действительности, по мере того как человек развивается и совершенствуется, центр его интересов перемещается на то, что и как он делает, и менее важным становится вопрос, кто это делает» [8, с. 19]

**2). Принцип задачности.** Отказываясь от прямого управления ситуацией и переходя на роль того, кто обеспечивает поддержку и сопровождение, педагог-фасилитатор становится полноценным участником процесса обучения и в то же время – внимательным наблюдателем общей динамики группы. Для того чтобы вовремя скорректировать рабочий процесс, самому педагогу необходимо представлять четкую структуру обучающих этапов и в то же время быть достаточно гибким, чтобы уметь повернуть вектор задач в том или ином направлении, не забывая о творческой и экспериментальной специфике предмета изучения. Гибкий подход или спонтанность часто приводят к неожиданным результатам, которые могут стать основой для уникальных находок и решений в современном танце, а запланированная структура становится опорой и точкой возврата.

Методическая функция педагога-фасилитатора состоит в создании ряда развивающих задач, направленных на разрешение тех или иных проблем, возникающих у группы или индивида. Различие между традиционным тренингом и фасилитативными технологиями состоит в том, что в тренинге обучающийся получает готовую информацию, которую он разучивает и отработывает независимо от своих потребностей. Задача фасилитативных методов – искать собственные решения. Например, педагог может разучить с участниками базовое движение, подробно разобрав все его физические, соматические, пространственно-временные свойства, и дать задание на адаптацию главного принципа этого движения в художественное поле. Таким образом, обучающийся не будет ограничиваться умением исполнять готовую форму движения, а, осознав его принципы, сможет генерировать свои варианты, творчески подходя к задаче и расширяя свой двигательный арсенал.

Принципы применения поисковых и исследовательских технологий являются фундаментальной основой в процессе обучения практикам современного танца. «Дух эксперимента – метанадстройка любой художественной программы. Как только он выхолащивается – программа мертва, производит мертвый продукт (выпускает заведомо устаревших специалистов)» [1, с. 66]. Популярный сегодня метод танцевальной лаборатории, как нельзя лучше вскрывает суть исследования того, что, происходит в процессе танца. Задачи, включающие принцип ограничения в плане функциональности движения, пространственно-временных эмоциональных и коммуникативных решений, могут стать источником вдохновения, пробуждая у обучающихся исследовательский навык. Поисковые и исследовательские технологии обучения также подразумевают выполнение домашних заданий индивидуального и общего характера. Подобный опыт может использоваться как в целях закрепления полученной на уроке информации, так и в целях углубленного поиска самостоятельного решения, возникающего без влияния внешних факторов и формирующего авторский стиль у обучающегося. «Таким образом, обучающийся становится не объектом, а активным субъектом своего обучения» [5, с. 122].

**3). Принцип аналитического мышления. Диалог.** Самое важное для обучающегося – это не только выразить себя, высвобождая творческую энергию в импровизации или других творческих заданиях, но и уметь наблюдать процесс этого выражения как у себя, так и у других участников. Ключевым аспектом в фасилитативном методе становится обсуждение проделанной работы. Как правило, после каждого освоения новой темы или выполнения задачи педагог-фасилитатор проводит обсуждение, где участники делятся своими впечатлениями. Студенты учатся осознанно анализировать свое исполнение, понимать, что именно стоит за каждым движением, откуда оно начинается, какие процессы его обуславливают,

какие ощущения происходят в теле, с какими трудностями сталкивается обучающийся и так далее. Основная задача в освоении навыка самоанализа формирует умение самостоятельно видеть свои сильные и слабые стороны. Активное наблюдение, эмпатия и когнитивные процессы играют важную роль в современном танце, как для исполнителей, так и для зрителей. Отметим, что в контексте постмодернистских трансформаций современного танца зрителю отводится важная роль: теперь он не просто наблюдатель, а полноценный соучастник и, в какой-то мере, соавтор происходящего.

В статье «Феноменология художественной коммуникации в современном танце: концепция «втелесности» Т. В. Гордеева подробно раскрывает феномен «втелесности», описывая различные телесные – сознательные и подсознательные реакции зрителя: «У зрителя, наблюдающего танец, возникает чувство движения, схожее по ощущению с его выполнением» [10, с. 70]. Поэтому в период обучения очень важен зрительский опыт не только осознанного наблюдения – навык отражать и анализировать рецепцию своих реакций, но и простой опыт «насмотренности». Часто в современном танце педагог намеренно разделяет обучающихся на пары, где один двигается, а другой наблюдает. Либо разделение происходит по группам, где часть учеников смещается в зрительную зону, в то время как другая занимается практикой. После чего следует обсуждение, где участники делятся впечатлениями, раскрывая свой опыт с разных позиций.

Благодаря демократичному построению дискуссий, основной задачей обсуждения становится конструктивная критика, а именно – умение выделить сильные и слабые стороны в соответствии с поставленной задачей и сформулировать предложения о том, как можно улучшить процесс или результат. Базовым принципом является благожелательная поддержка и желание помочь. В сложившейся на сегодняшний день традиции обучения танцевальным видам искусства дискуссионная форма используется редко, разговоры с обучающимися в танцевальных аудиториях особо не приветствуются ввиду сложившегося стереотипа о том, что танцовщику уметь разговаривать не обязательно.

Диалоговые технологии фасилитации включают развитие навыков активного слушания и умения обучающихся задавать вопросы, не бояться высказывать свои мысли и идеи, спокойно относиться к оценке их другими. Кроме того, открытость к новым мнениям и идеям также стимулирует иррациональное мышление, способствующее развитию экспериментального подхода к решению задач.

**4). Принцип коммуникативных техник.** Одна из главных установок фасилитации – сотрудничество и коммуникация. Современный танец, как и любой другой вид хореографического искусства, относится к коммуникативным видам творческой деятельности, подразумевающей невозможность существования вне социума. Даже если танец исполняется в одиночестве,

танцовщик всё равно ориентируется на потенциального наблюдателя, представляя, как его движения будут восприняты. М. Фельденкрайз подчеркивает, что для индивида общество представляет собой не просто некую сумму людей: «Для него это прежде всего поле, в котором он должен продвигаться, чтобы превратиться в ценного члена общества. Таким образом, его самооценка зависит от его положения в обществе. Общество также является для индивида полем, в котором он может проявлять свои индивидуальные качества, развивать и выражать свои частные личные склонности, органичные для его индивидуальности» [8, с. 8]. Создание танцевального спектакля – это совместная работа целого коллектива: хореографа, танцовщиков, музыкантов, художников где зритель – неотъемлемая часть этого процесса. Образовательный процесс, являющийся тренингом подобных условий, должен прививать навыки коммуникативности, где каждый участник приносит свой вклад в общий процесс, а успех зависит от совместных усилий. В групповом или парном танце проявление индивидуальности происходит через физическое взаимодействие с партнёром или с группой людей в процессе невербального и телесного общения. Умение экологично взаимодействовать друг с другом во многом отвечает задачам, связанным с работой над своим «эго», когда фиксация обучающегося смещается от собственного тела к «групповому». Задачи, которые ставятся перед танцовщиками современного танца, направлены на развитие осознанного внимания к другим участникам, умения взаимодействовать, дополнять, подхватывать, уступать и брать инициативу, что помогает создавать наиболее сложные хореографические структуры. Например, крайне сложно создать традиционным способом хореографическую структуру с единовременным асинхронном, в силу того, что педагог не может показать в одно и то же время движения каждому участнику. В данном случае функция педагога будет заключаться в правильной постановке ряда задач (достройке движения другого, демонстрации ответа-реакции, создании взаимо-контрастного движения, подражании, пространственному заполнению и т. д.) и поэтапной фиксации различных движений участников, воспроизводимых в одно и то же время.

Одной из активно используемых коммуникативных техник фасилитации является игровая технология обучения. Она может быть ориентирована на развитие у обучающихся сразу нескольких навыков: усвоения технического материала, формирования пространственных связей, взаимодействия, координации, создания ритмических структур, выработку спонтанности и т. д. Командное сплочение обусловлено отсутствием понятия «победитель» и часто выстраивается в кооперативной форме, где целью становится совместный поиск композиционных решений. Такой подход способствует снижению у учащихся страха ошибки, развитию интуиции, навыков спонтанности и партнерского доверия. «В процессе игры одновременно реализуются три факто-

ра развития творческого стиля деятельности: проблематизация, рефлексия и диалог» [5, с. 122]. Применение коллаборативных методов в современном танце диктует внедрение подобных подходов не только в процессы телесного взаимодействия, но и творческого, предполагая выработку совместных идей и концепций. Приведем в пример метод создания спектаклей в труппе немецкого хореографа Пины Бауш (1940–2009), которая, прежде чем начать работу над спектаклем, продолжительно вела дискуссии со своими артистами в поисках общих идей. Использование технологий мозгового штурма или матрицы принятия решений трансформирует разнообразную палитру мнений и идей участников в коллективное представление, помогает выработать общий подход. Таким образом, одна из главных фасилитативных установок – сотрудничество – подразумевает навык не только физического взаимодействия, но и интеллектуального и эмоционального, способствует росту инициативности и открытости обучающихся.

**5). Технологии обмена опытом.** Методология фасилитации акцентирует внимание на том, что процесс обучения носит интерактивный характер, где обучающийся участвует в создании контента занятий. Образовательный процесс фасилитации обширно использует опыт каждого обучающегося – и для расширения опыта остальных, и для обогащения представлений преподавателя. Один из распространенных приемов заключается в том, чтобы делегировать функции педагога одному из обучающихся. Когда ученик попадает на место педагога, на него ложится и преподавательская ответственность. Чтобы показать какое-либо движение или обозначить импровизационную задачу, ему самому нужно хорошо её понимать, уметь структурировать и донести информацию. В техническом плане могут применяться следующие задания:

- а) каждый из студентов создает движение на определенную тему, затем эти движения выстраиваются в хореографическую связку, где обучающийся делится своим движением и одновременно разучивает движения своих сокурсников;
- б) практика поочередного разогрева, когда каждый студент по очереди в начале каждого урока проводит свой разогрев для группы;
- в) создание и показ другим участникам хореографической связки, раскрывающей определенный принцип движения;
- г) разделение на группы и назначение ведущего, который придумывает задачи для лабораторного исследования или правила для танцевальной игры.

Технологии *обмена опытом* развивают осознанное понимание материала, коммуникативные и лидерские навыки, повышают самооценку и личную ответственность обучающегося.

**6). Отношение к оценке. Оценочное суждение.** Необходимо отдельно отметить роль оценки и оценочного суждения в фасилитарном режиме

преподавания. В своей книге «Свобода учиться» (1969) К. Р. Роджерс, достаточно категорично высказывается по поводу пагубного влияния оценки в системе традиционного обучения. Мотивация при таком подходе сводится к получению высоких баллов, что приводит к зазубриванию, изучению только заданных тем, поверхностному освоению материала, стремлению соответствовать определённым шаблонам, боязни ошибиться и не развивает осознанности и тяги к индивидуальному совершенствованию [7, с. 6–7].

Сталкиваясь с проблемой оценки успеваемости у обучающихся современному танцу в рамках образовательных программ высшего учебного заведения, где оценка является обязательной аттестационной формой, педагоги задаются вопросом: как разработать критерии для объективной оценки знаний, умений и навыков обучающихся, как перестать опираться на субъективную точку зрения и избежать предвзятости? Как правило, оценочное суждение в современном танце строится на базе трёх основных положений 1) техника – степень владения своим телом; 2) креативность – творческое мышление, уровень новаторства, умение сгенерировать и разработать собственную идею; 3) мотивация – интерес к обучению, который определяет динамику совершенствования двух первых показателей. Дидактическая функция оценочного суждения, в том числе и фасилитативного, – это, прежде всего, аналитическая помощь. Если параметр «техника» более или менее подвластен объективному суждению, то оценка показателя «креативности» дается уже намного сложнее, в силу неотъемлемости эмоционального восприятия, а, значит, и субъективности взгляда педагога. Поэтому только четкая постановка изначальной задачи может определить успешность её решения и конструктивно разобрать критерии оценки креативности. Личностная мотивация студента к саморазвитию является ключевой позицией при любом оценивании. Если обучающийся включён в работу и у него присутствует интерес к саморазвитию, то его перспектива развития неоспорима. Оценочное суждение со стороны преподавателя – это, прежде всего, обратная связь на протяжении всего процесса обучения, в ходе которой основной задачей педагога является способность разглядеть и подчеркнуть сильные стороны обучающегося, обратить внимание на слабые стороны и предложить варианты их развития с видением дальнейшей перспективы. Если брать за основу цель, заключающуюся в развитии индивидуальности, то наиболее оптимальным выбором в таком случае будет индивидуальное оценивание. Задача индивидуального подхода состоит в том, чтобы избегать сравнения студентов между собой или с какими либо шаблонами и определять степень личного прогресса, обращая внимание на развитие умений самого студента на разных этапах его обучения.

Фасилитативная техника «Ведение личного дела» обучающегося – неоценимая практика для педагога, позволяющая наглядно видеть и анализиро-

вать результаты модулей обучения конкретного студента. Т. В. Вольфович в статье «Специфика подготовки исполнителя contemporary dance на примере французской образовательной системы» рассказывает о применении подобного опыта во французской высшей школе современной хореографии, действующей при центре современного танца в г. Анже: «В процессе этого курса педагог не имеет права делать замечания студенту в классе, а по окончании курса он пишет на каждого студента досье и отдает его секретарю школы. Секретарь знакомит с ним только самого студента» [9, с. 102].

Рассмотрим также технологию, которая заключается в том, что портфолио создается самим учащимся для оценки своего личного прогресса, а роль педагога ограничивается формированием у учащегося мотивации к его созданию [5, с. 121]. С одной стороны, такая субъективная фиксация способствует организации самоконтроля и выработке самооценки у обучающегося, с другой – имеет важный психологический аспект, поскольку «смещает акцент в контрольно-оценочном компоненте обучения с фиксации “не знает” и “не умеет” на то, что ученик знает, и то, что умеет, а также на очевидный ему самому прогресс в обучении. Инициирование этого прогресса – одна из задач фасилитационного учения» [5, с. 121].

Представленные выше техники фасилитации наглядно демонстрируют, что педагогу необходимо направить свои усилия, прежде всего, на развитие осознанности и мотивации к самообучению. Однако сложно представить процесс обучения хореографическому искусству состоящим только из фасилитативных технологий, отвергающих любой тренаж. Современный танец, как и другие хореографические виды, связаны с дисциплиной тела, его физическим совершенствованием, соответственно с тренировками, необходимость которых почти всегда сталкиваются с внутренним сопротивлением. Эффективность фасилитации во многом зависит от квалификации и опыта ведущего. Непродуманное руководство может привести к хаосу, отсутствию прогресса в силу привычки работать в жесткой авторитарной структуре и неготовности аудитории к новым методам. Поэтому зачастую фасилитативные методы используются как вспомогательные, которые могут быть скомбинированы с другими методами преподавания, в зависимости от требований и целеполагания образовательных программ. Чередование традиционных методов и современных подходов позволяют создавать более гибкую и адаптивную учебную программу, соответствующую требованиям быстро меняющегося танцевального искусства.

Яркой представительницей таких систем в России стала организация в 2020 году программы бакалавриата “Искусство современного танца” в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (разработчики и кураторы – А. А. Любашин, М. К. Дудина) [1, с. 64]; или в существующей с 2011 года магистратуре при Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой программа “Художественные

практики в современном танце», функционирующая с 2015 года. Однако на сегодня это лишь отдельные явления во всем обширном образовательном поле России, требующие распространения и внедрения в другие институты. Подводя итог, оценим фасилитативный метод как переориентацию установок педагога с фронтального метода межличностных отношений с обучающимися на открытость, доверие и эмпатию, где педагог становится проводником и мотивирующей фигурой, помогающей самостоятельному обучению. Существуют многочисленные исследования, подтверждающие, что подходы, основанные на личностном развитии, способствуют улучшению усвоения материала, повышению уровня вовлеченности и мотивации студентов, делая их не пассивными, а активными участниками образовательного процесса. Эффективность данного подхода в первую очередь зависит от того, насколько педагог может использовать эти теоретические концепции на практике, адаптируя их под нужды своей аудитории.

### Список литературы

1. *Дудина М. К.* Современный танец: границы, определения, особенности организации образовательного процесса // *Международный журнал исследований культуры*. 2022. № 4 (49). С. 58–69.
2. *Квачев В. Д.* Метод Сократа и образование // *Евразийский научный журнал*. 2019. № 5. С. 103–104.
3. *Курюмова Н. В.* Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности: автореф. дисс. канд. культурологии. Уральский государственный университет им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2011. 176 с.
4. *Лебедев И. Б. Журавлева А. К.* Я-концепция и психологические механизмы ее формирования // *Психология и педагогика служебной деятельности*. 2021. № 4. С. 74–80.
5. *Пундик И. Я.* Фасилитирующая функция педагогических технологий в деятельности преподавателя вуза // *Ярославский педагогический вестник*. 2009. № 2. С. 119–123.
6. *Романенко И. Б.* Платоновская образовательная парадигма и Академия // *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2002. № 2. С. 45–57.
7. *Роджерс К., Фрейберг Д.* Свобода учиться.. 2-е изд. Москва: Смысл, 2019. 527 с.
8. *Фельденкрайз М.* Осознание через движение. Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2001. 143 с.
9. *Вольфович Т. В.* Специфика подготовки исполнителя contemporary dance на примере французской образовательной системы: теория и практика // *Танцевальная педагогика будущего: теория и практика: материалы международной научно-практической конференции компании Dancehelp совместно с ГБУК г. Москвы «КЦ «Вдохновение»*. Москва: РОСА, 2019. С. 100–105.

10. Гордеева Т. В. Феноменология художественной коммуникации в современном танце: концепция «втелесности» // Танцевальная педагогика будущего: теория и практика. Материалы международной научно-практической конференции компании Dancehelp совместно с ГБУК г. Москвы «КЦ «Вдохновение». Москва: РОСА, 2019. С. 69–77.

# ВЫПУСКНИКИ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ: ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ РЕЖИССЕРА ГАЛИНЫ НИКОЛАЕВНЫ ПАСТУШЕНКО

УДК 008

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-129-140>

**Евгений Евгеньевич ПАСТУШЕНКО**,  
заслуженный тренер России, старший преподаватель,  
Московский государственный юридический  
университет им. О. Е. Кутафина,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: ASC-Pastushenko@yandex.ru

**Евгения Евгеньевна ПАСТУШЕНКО**,  
доцент, Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: volvenkina-ev@yandex.ru

*Аннотация.* Статья посвящена 95-летию Московского государственного института культуры. Одному из его выпускников 1981 года, ребенку Великой Отечественной войны, выходцу из легендарной Кантемировской дивизии, в дальнейшем – режиссеру легендарного Москонцерта – Пастушенко Галине Николаевне, автору многочисленных прекрасных стихов, сценаристу огромного количества массовых представлений и спектаклей. Статья повествует о том, как эта удивительная женщина обучалась на факультете театрально-режиссерского мастерства, получила специальность «Режиссура клубных массовых представлений» и всю жизнь совершенствовалась и хранила традиции института.

*Ключевые слова:* традиции института, выдающиеся личности, культура, образование.

*Для цитирования:* Пастушенко Е. Е., Пастушенко Е. Е. Выпускники Московского государственного института культуры: творческий путь режиссера Галины Николаевны Пастушенко // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 129–140. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-129-140>

## GRADUATES OF THE MOSCOW STATE INSTITUTE OF CULTURE: THE CREATIVE PATH OF DIRECTOR GALINA NIKOLAEVNA PASTUSHENKO

**Evgeniy E. Pastushenko,**  
Honored Coach of Russia, Senior Lecturer  
Kutafin Moscow State Law University  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: ASC-Pastushenko@yandex.ru

**Evgeniya E. Pastushenko,**  
Associate Professor,  
Moscow State Institute of Culture  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: volvenkina-ev@yandex.ru

*Abstract.* The article is dedicated to the 95th anniversary of the Moscow State Institute of Culture. One of its graduates of 1981, a child of the Great Patriotic War, a native of the legendary Kantemirovskaya Division, and later the director of the legendary Moskoncert, Galina Nikolaevna Pastushenko, the author of numerous beautiful poems and the screenwriter of numerous mass performances and plays. The article tells the story of how this remarkable woman, who studied at the Faculty of Theatre and Film Directing, earned a degree in Directing Club Mass Performances, and has spent her entire life honing her skills and preserving the traditions of the institute.

*Keywords:* the traditions of the institute, outstanding personalities, culture, and education.

*For citation:* Pastushenko E. E., Pastushenko E. E. Graduates of the Moscow state institute of culture: the creative path of director Galina Nikolaevna Pastushenko. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts.* 2025, no. 2 (57), pp. 129–140. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-129-140>



*Рисунок 1. Пастушенко  
Галина Николаевна  
19.06.2011 г. (70 лет). Фото  
из архива семьи Пастушенко*

«Гвардейская танковая Кантемировская ордена Ленина Краснознаменная дивизия ректору Московского государственного института культуры...». Так в 1976 году началась история одной удивительной женщины – Пастушенко Галины Николаевны, которая родилась в 1941 году, за три дня до начала войны (рис. 1).

Галина Николаевна, тогда еще Галина Скрипкина, провела детство в маленьком пограничном поселке на границе с Китаем. В школе маленькая Галя увлекалась литературой и сама начала писать стихи. Там же, на Дальнем Востоке, она встретила своего будущего мужа – Евгения Арсеньевича Пастушенко, офицера Советской армии, проходившего там военную службу. Спустя два года она поехала по месту дальнейшей

службы мужа в Монгольскую Народную республику в г. Улан-Батор (1965 г.), где продолжала писать стихи и выступала в войсковой части для наших военнослужащих.

В 1973 году Галина Николаевна, Евгений Арсеньевич и два их сына-близнеца возвращаются в Советский Союз к месту новой службы Пастушенко Евгения Арсеньевича – Гвардейскую танковую дивизию, в г. Наро-Фоминск Московской области. Галина Николаевна и здесь активно продолжает заниматься творческой деятельностью, выступает на сцене Гарнизонного Дома офицеров. Огромное количество профессиональных сценариев, замечательных авторских стихотворений было оценено грамотами, благодарностями Командования Гвардейской Ордена Красного знамени танковой Кантемировской дивизии и Московского военного округа и рекомендовано, кроме имеющегося педагогического образования, получить еще и режиссерское образование.

Руководство Кантемировской дивизии дало направление для поступления в Московский государственный институт культуры:

«ГВАРДЕЙСКАЯ ТАНКОВАЯ КАНТЕМИРОВСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА  
КРАСНОЗНАМЕННАЯ ДИВИЗИЯ  
РЕКТОРУ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ИНСТИТУТА КУЛЬТУРЫ

Политический отдел гвардейской танковой Кантемировской ордена Ленина Краснознаменной дивизии, Наро-Фоминский гарнизонный дом офицеров рекомендует и направляет на учебу по специальности «режиссер клубных массовых представлений» участницу Народного ансамбля песни и пляски кантемировцев Галину Николаевну ПАСТУШЕНКО.

Тов. ПАСТУШЕНКО Г. Н. за время работы в ансамбле песни и пляски проявила себя как истинный творческий работник, постоянно совмещающий творческую активность с желанием совершенствоваться в мастерстве. Она является постоянным ведущим всех программ ансамбля, а также автором сценариев и участником многих театрализованных представлений, в числе которых: «День дивизии», заключительные смотры художественной самодеятельности, композиция «Несокрушимая и легендарная», а также – городских и районных праздников песни, праздника «Русская зима». Тов. ПАСТУШЕНКО Г. Н. является лауреатом I-го тура Всесоюзного фестиваля самодеятельности творчества трудящихся.

ПАСТУШЕНКО Г. Н. неоднократно поощрялась грамотами, дипломами и благодарностями командования дивизии. Она награждена Грамотой Командующего ордена Ленина Московского военного округа, награждена медалью ВДНХ СССР за заключительный творческий показ.

Одним из замечательных достоинств ПАСТУШЕНКО Г. Н. является то, что она пишет прекрасные стихи, излагая мысль ясно и четко. Цикл сти-

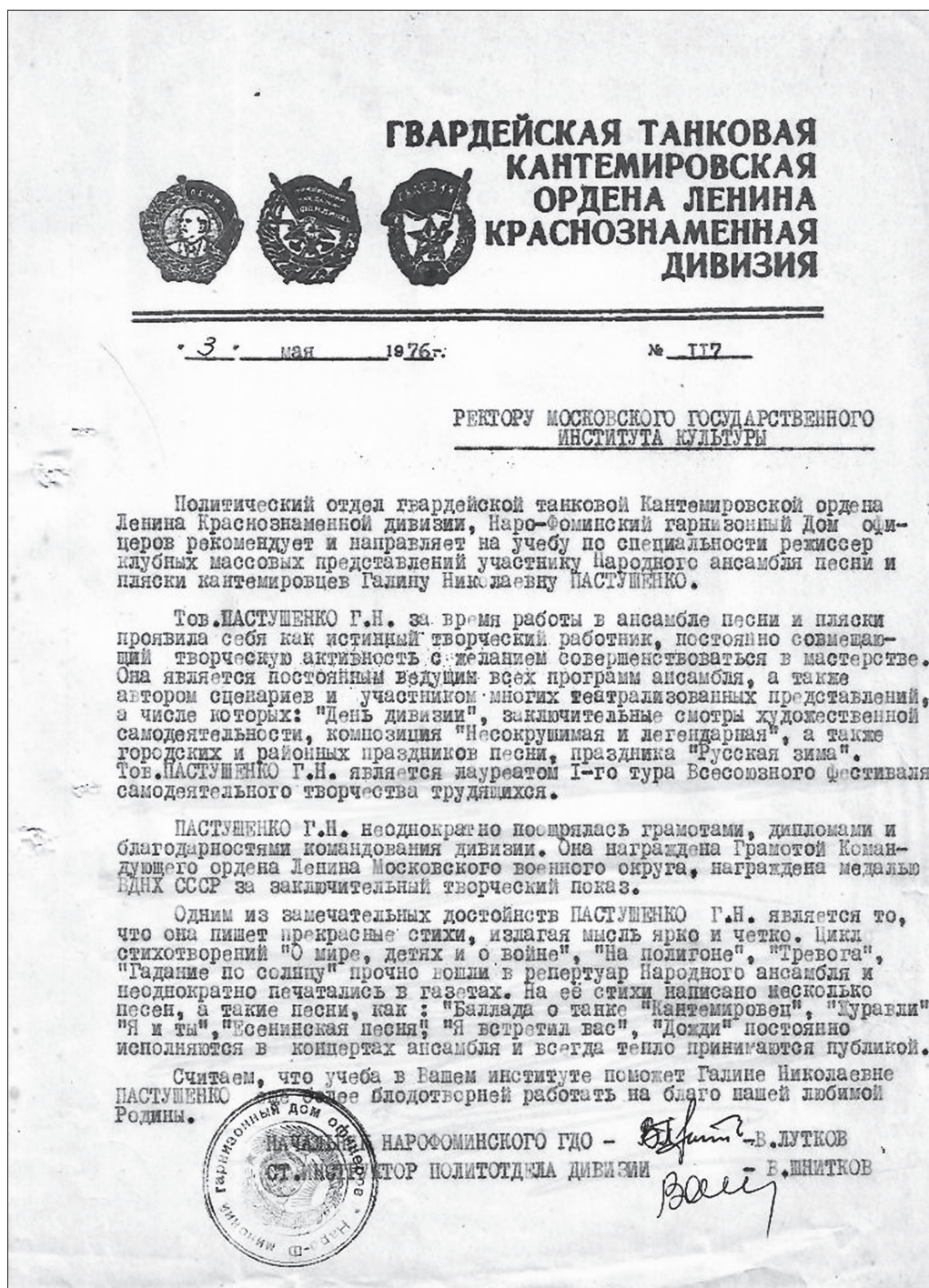


Рисунок 2. Направление Начальника ГДО в МГИК, 1976 г.  
(Оцифровка документа, 2025)

хотворений «О мире, детях и войне», «На полигоне», «Тревога», «Гадание по солнцу» прочно вошли в репертуар Народного ансамбля и неоднократно печатались в газетах. На ее стихи написано несколько песен, а такие песни, как «Баллада о танке «Кантемировец», «Журавли», «Я и ты», «Есенинская песня», «Я встретил вас», «Дожди», постоянно исполняются в концертах ансамбля и всегда тепло принимаются публикой.

Считаем, что учеба в Вашем институте поможет Галине Николаевне ПАСТУШЕНКО еще более плодотворней работать на благо нашей любимой Родины». Письмо датировано 3 мая 1976 года и подписано начальником Гарнизонного Дома офицеров (рис. 2).

И действительно, ребенок войны, жена узника концлагеря, дочь участника ВОВ, Галина Николаевна Пастушенко не могла не отразить в своем творчестве боль и гордость за наш народ (рис. 3).



Рисунок 3. Чтение стихов Пастушенко Г.  
в Доме офицеров. 1973 г. Фото из личного архива авторов

Вот несколько стихов, написанные Пастушенко Г. Н. в тот период.

### ***Баллада о танке «Кантемировец»***

*И снова я стою у пьедестала,  
На гордый танк смотрю в который раз.  
И пусть я ужасов войны не знала,  
Но к танку прихожу в вечерний час.*

*Спи страна, не пугайся снов.  
Память прочная у твоих сынов.  
Боль твою бесконечную*

*Превратили мы в память вечную,  
Боль твою не расплавили,  
В сталь, в гранит мы поставили.*

*Я поклонюсь тебе, герой сражений,  
Бесстрашный кантемировский боец.  
Твой путь борьбы, твой путь освобождений  
Нес людям жизнь, принес войне конец.*

*И я опять стою у пьедестала,  
У памяти, что отлита в гранит.  
Сегодня память тишиною стала,  
Сегодня танк молчаньем говорит.*

*Г. Пастушенко, 1974 г. [1, с. 4].*

### **Тревога**

*Тревога! Тревога! Завыла сирена.  
Тревога! Тревога! И нет тишины.  
Но в дружбе с тревогою служба военная,  
Уж танки уставшие расчехлены.*

*Стоят по тревоге у края дороги,  
Стальные машины – один длинный ряд.  
Гудят у посыльных уставшие ноги,  
Тревога в квартиры стучится подряд.*

*Но знаем! Мы знаем! Сегодня тревога –  
Проверка готовности, заданный бой.  
И знаем мы точно, что эта дорога  
Мужей возвращает обратно домой.*

*Мы свято храним тишину дорогую,  
Добытую в схватках, крови и огне.  
И слово «Тревога» сегодня иную  
Идею несет: Мы за мир на земле.*

*Г. Пастушенко, 1974 г. [7, с. 2].*

### **Экзамены в МГИК**

В 1977 году Пастушенко Галина Николаевна становится абитуриентом МГИК. Цель – поступление на театральнорежиссерский факультет. Первый экзамен. Комиссия во главе с профессором Владимиром Александровичем

Триадским, заведующим кафедрой режиссуры и театрализованных представлений, коронная фраза, которого, как вспоминает Галина Пастушенко: «Я разберусь. Жил бы в тебе режиссёр».

Галина Николаевна получила задание написать сценарий «Военный парад». Составить сценарий опытному режиссеру, да еще на тему, переключаясь с ее работой, которой она жила и отдавала все свое сердце, весь свой талант, Галине не составило никакого труда. Но на комиссии абитуриент должен проявить все свои лучшие качества. И Галина Николаевна поступила как настоящий профессионал творческой профессии: смело сымпровизировала и написала стихотворение, обращенное к председателю комиссии:

*«В приемную комиссию МГИКа, ТРФ,  
заведующему кафедрой режиссурой  
и театрализованных представлений  
Триадскому В. А.*

*Абитура в этот год –  
Очень опытный народ.  
Говорю я это точно:  
Много знает наш заочник.*

*Он и лысый, и бывалый,  
И собаку в деле съел,  
Но к Триадскому попал он  
И как школьник оробел.*

*Сердце пламенное сразу  
Оказалось внизу,  
А гражданка что постарше  
Вдруг ударилась в слезу.*

*Что ж судьба? Твой бог – Триадский  
И в слезах увидит смысл.  
И с комиссией по-братски  
Наш оценит драматизм.*

*Всё оценит справедливо –  
И слезу, и тихий взор,  
И нахальство, и стыдливость,  
Жил в тебе бы Режиссёр.*

*Г. Пастушенко. 1977 г.»*

Так профессор Триадский В. А. разглядел в абитуриентке Галине Пастушенко режиссера, и она была зачислена на курс.

## Обучение в МГИК. 1977–1981 годы

Обучалась Галина Пастушенко у замечательных педагогов:

- профессор Владимир Александрович Триадский, заведующий кафедрой режиссуры и театрализованных представлений МГИК, заслуженный деятель искусств РСФСР (9.01.1989), академик Российской Академии гуманитарных наук [3];
- советский режиссёр, сценарист, заслуженный деятель искусств РСФСР (1934), народный артист РСФСР (10.02.1959), народный артист СССР (1967) Рошаль Григорий Львович [5] (рис. 5);



Рисунок 5. В центре: Рошалb Г. Л., слева – Пастушенко Г. Н.  
Фото из личного архива Пастушенко Г. Н.

- преподаватель, выпускник (1973 г.) ТРФ МГИК Вандаковский Евгений Владиславович, в последствии профессор, заведующий кафедрой режиссуры в Московском институте современного искусства [2] и других.

Во время обучения Галина Николаевна продолжает работать, воспитывать сыновей, писать стихи, сценарии, заниматься общественной деятельностью, общаться с интересными людьми, проводит юбилейные концерты.

Одно из запоминающихся событий в этот период было выступление Пастушенко Г. Н. на телевидении (рисунок 6).

Еще одно значимое событие – юбилей народного художника СССР Горяева Виталия Николаевича.

Галина Николаевна пишет о нем в 1980 году, представляя юбиляра публике:



Рисунок 6. Галина Николаевна дает интервью А. В. Маслякову на центральном телевидении. Фото из личного архива семьи Пастушенко

«Народный художник РСФСР Виталий Николаевич. 70 лет.

50 лет – полвека! – работы в искусстве. «Дом художника» на Кузнецком мосту. Изображая человека, Горяев одновременно обдумывает его, и мы, зрители, как бы приглашены в собеседники, в сомыслители художника.

Острая наблюдательность в сочетании с высокоразвитым чувством юмора.

В войну он работал в журнале «Фронтовой юмор», затем долгое время сотрудничал в «Крокодиле».

Горяев – сатирик. Он обращается к гоголевским персонажам.

Иллюстрации: Аг. Барто, Юр. Оленича, Марка Твена, Достоевского.

Серия графических портретов Пушкина.

Горяев – прекрасный интересный художник.

Горяев – это нежные и озорные иллюстрации, талантливые умелые, современные, умные полные культуры и обаяния».

В свою очередь Горяев В. Н. на развороте своей книги, выпущенной в 1980 году, печатает в типографии следующие слова благодарности:

«Галине Пастушенко.

С великой симпатией к её необыкновенному таланту, изобретательно-

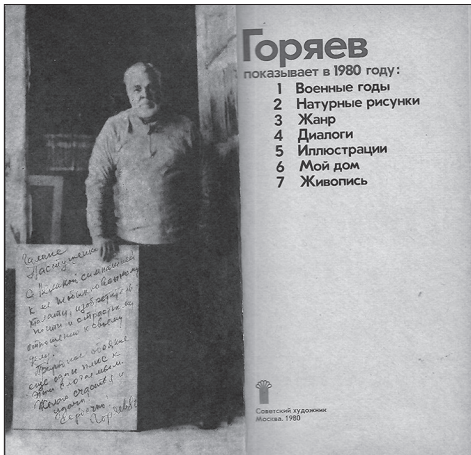


Рисунок 7. Пожелания Пастушенко Г. Н. от Горяева В. Н. 1980 г. Скан разворота книги



*Рисунок 8. Фото выпуска 16.05.1981 г. Пастушенко Галина Николаевна крайняя справа. Фото из личного архива Пастушенко Г. Н.*

сти и страстному отношению к своему делу. Природное обаяние еще один плюс к этим слагаемым. Желаю счастья и удачи! Сердечно!

Горяев В. Н.» (рис. 7) [4].

Преподаватели МГИК говорили про Пастушенко Галину: «Пишет доступно, просто, быстро, очень ясно».

И в 1981 году она заканчивает МГИК по специальности «Режиссура клубных массовых представлений» (рис. 8).



*Рисунок 9. Москонцерт. Рабочий кабинет. Фото из личного архива Пастушенко Г. Н.*

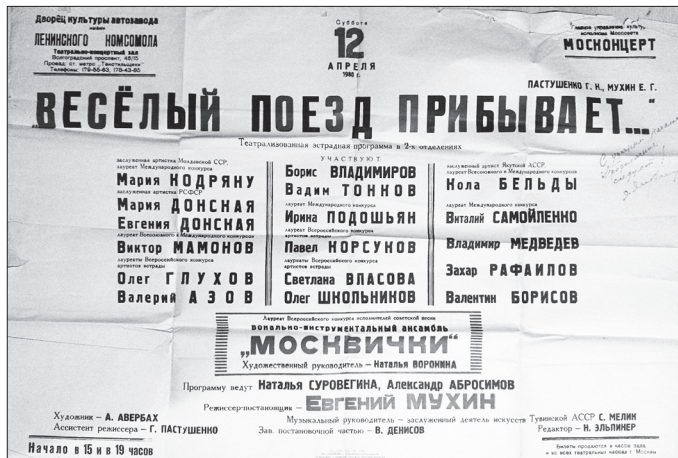


Рисунок 10. Афиша театрализованной эстрадной программы в 2-х отделениях «Веселый поезд прибывает». Авторы указаны в левом верхнем углу афиши: Пастушенко Г. Н., Мухин Е. Г. (Оцифровано в 2025 г.)

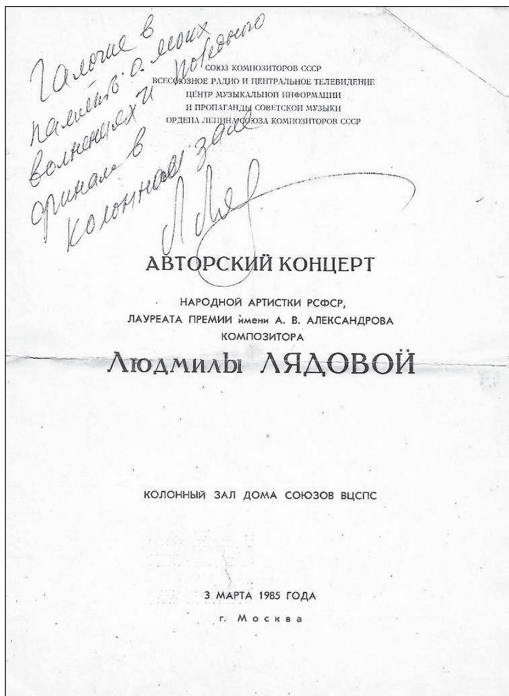


Рисунок 11. Программа Авторского концерта народной артистки РСФСР, лауреата премии имени А. В. Александрова композитора Людмилы Лядовой, 1985 г. (Оцифровано в 2025 г.)

## Москонцерт

Сразу после окончания МГИК дипломированного специалиста Пастушенко Галину Николаевну пригласили работать режиссером в легендарный Москонцерт (рис. 9).

Много интересных, профессиональных встреч, театрализованных постановок было сделано выходцем из Кантемировской дивизии (рис. 10).

Творческий потенциал Галины Николаевны безграничен. Например, в газете «Тувинская правда» упоминается Оригинальный музыкальный спектакль по мотивам тувинских сказок «Аржаан» – либретто Е. Мухина и Г. Пастушенко в переводе на тувинский язык В. Серен-оола [6].

А народная артистка РСФСР Людмила Лядова тепло пишет Галине Пастушенко: «Галочке в память о моих волнениях и победного финала в Колонном зале» (рис. 11).

## Заключение

После Москонцерта Пастушенко Галина Николаевна 25 лет проработала директором известного по пластинкам всему миру Дворца культуры «Мелодия» Ордена Ленина завода г. Апрелевка. Выйдя на пенсию, эта хрупкая, но преданная своему делу женщина возглавила Совет ветеранов в родном Наро-Фоминском районе. Многие жители г. Апрелевки знают ее, помнят и любят.

Пастушенко Галина Николаевна:

«Хочется от всей души, уже от имени глубокой почётной пенсионерки (84 года: 5 внучек, 2 правнука) поздравить с 95-летием Московский государственный институт культуры, поблагодарить за знания, полученные в этом нужном народу высшем учебном заведении и пожелать успехов и процветания. 07.07.2025 г.».

## Список литературы

1. Баллада о танке «Кантемировец» // Знамя коммунизма. 1974. № 152 (5323). С. 4.
2. *Вандалковский Евгений Владиславович* // wikipedia.org. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/ Вандалковский,\\_Евгений\\_Владиславович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Вандалковский,_Евгений_Владиславович).
3. *Владимир Триацкий* // Кино-Театр.РУ. URL: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/385559/bio/>
4. *Горяев В. Н.* Горяев показывает в 1980 году. Москва: Советский художник. 1980. 52 с.
5. Кафедра киноискусства // mgik.org. URL: <https://skd.mgik.org/sveden/struct/43751/>; <https://skd.mgik.org/sveden/struct/43751/7>
6. *Ондар Ч.* Доброго начала, выпускники! // Тувинская правда № 13 (12434). 1986. С. 3.
7. Тревога // Кантемировец. Солдатская газета. 1974. № 115. С. 2.

# МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ АУДИРОВАНИЮ НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

УДК 81'24

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-141-153>

## **Нина Борисовна ЕГОШИНА,**

кандидат филологических наук, доцент,  
Ивановский филиал Российского экономического  
университета им. Г. В. Плеханова,  
Иваново, Российская Федерация,  
e-mail: ninyegosh@mail.ru

## **Светлана Леонидовна ФОКИНА,**

кандидат филологических наук, доцент  
Ивановский государственный университет,  
Иваново, Российская Федерация,  
e-mail: svetlana.t.work@mail.ru

*Аннотация.* Как известно, навык аудирования формируется в течение длительного времени, и его необходимо постоянно тренировать. В статье показывается исторический путь термина «аудирование», говорится о том, что этот вид речевой деятельности представляет значительные трудности для русскоязычных билингов, изучающих английский язык. На основе проведенного социологического опроса (анкетирования) были определены причины нежелания обучающихся работать с аудиоматериалами и неуверенности при такой работе; проанализированы типы аудиозаданий, выявлены самые трудные для восприятия (представленные на платформе Language Hub издательства Macmillan), а также отмечены типичные ошибки при работе с аудиотекстами. Сделаны выводы о том, что главная задача при изучении английского или иного иностранного языка – научиться понимать язык на слух. Этому способствуют разные виды упражнений и методик их проведения, разнообразие аудиоматериалов, а также – индивидуальный подход к каждому ученику и студенту, что в конечном итоге повышает мотивацию к изучению дисциплины «Иностранный язык».

*Ключевые слова:* анкетирование, аудирование, аудиоматериалы, методика, навык, ошибки, повышение мотивации, речевая деятельность, упражнения, цифровые платформы, Language Hub.

*Для цитирования:* Егошина Н. Б., Фокина С. Л. Методика обучения аудированию на примере изучения английского языка // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 141–153. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-141-153>

## THE METHODOLOGY OF TEACHING LISTENING USING THE EXAMPLE OF LEARNING ENGLISH

**Nina B. Egoshina,**

CSc in Philology, Associate Professor,  
Ivanovo Branch of Plekhanov Russian  
University of Economics,  
Ivanovo, Russian Federation,  
e-mail: ninyegosh@mail.ru

**Svetlana L. Fokina,**

CSc in Philology, Associate Professor  
Ivanovo State University,  
Ivanovo, Russian Federation,  
e-mail: svetlana.t.work@mail.ru

*Abstract.* As is known, the skill of listening is formed over a long period of time, and it is necessary to train it constantly. The article shows the historical path of the term “listening”, states that this type of speech activity presents significant difficulties for Russian-speaking bilinguals learning English. Based on the conducted sociological survey (questionnaire), the reasons for the reluctance and uncertainty of students to work with audio materials were determined, the types of audio tasks were analyzed, the most difficult to perceive (presented on the Language Hub platform of Macmillan Publishing House) were identified, and typical mistakes in working with audio texts were noted. It has been concluded that the main goal of learning English or any other foreign language is to learn to understand the language by ear. This is facilitated by a variety of audio materials, different types of exercises and teaching methods, as well as an individual approach to each student, which ultimately improves language proficiency.

*Keywords:* questionnaire, listening, audio materials, methodology, skill, mistakes, increased motivation, speech activity, exercises, digital platforms, Language Hub.

*For citation:* Egoshina N. B., Fokina S. L. The methodology of teaching listening using the example of learning English. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 141–153. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-141-153>

Аудирование является одним из видов речевой деятельности наряду с чтением, говорением и письмом. Эти четыре навыка позволяют человеку понимать, создавать и использовать язык для эффективного общения. «Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам)» дает следующее определение: «Аудирование – рецептивный вид речевой деятельности, смысловое восприятие устного сообщения. Аудирование состоит из одновременного восприятия языковой формы и понимания содержания высказывания. При обучении иностранному языку конечной целью является выработка таких *аудитивных умений*, при наличии которых не расчленились бы форма и содержание. В процессе аудирования следует различать словесное и предметное понимание. Словесное понимание опирается на речевой опыт учащихся, предметное – на их жизненный опыт и знание ситуаций общения» [1].

Заимствованный из английского языка термин «аудирование» (англ. – “auding”) прошел достаточно сложный исторический путь. Как известно,

термин впервые был введен в методику преподавания иностранных языков в 1950 году американским психологом Д. Брауном в научном журнале «The English Journal». В своей статье «Teaching Aural English» автор, введя новый термин “auding”, фактически объединил широко используемые и часто взаимозаменяемые понятия “listening” (слушание/прослушивание – сознательный процесс восприятия источника звучащей информации с помощью органов слуха), “hearing” (слышание – физиологическая способность воспринимать звуки, звучащую речь), “understanding” (понимание) [15]. Другие зарубежные ученые и последователи Д. Брауна также пытались разобраться в смешении упомянутых выше терминов, представляя звучащую речь как многоуровневую модель и предлагая разные подходы к определению данного процесса. В зарубежной филологии в 50-х-70-х годах XX века термины “auding” и “listening” часто употреблялись как синонимы, но впоследствии в методической терминологии остался только термин “listening”, а “auding” был вытеснен из употребления.

В России судьба термина «аудирование» была не менее сложной. Введение новой терминологии в любую науку выполняет важнейшую роль в процессе формирования научных понятий. Что касается англоязычного термина «аудирование», то он появился в русском языке не просто как заимствование, а как новый термин в теории преподавания иностранных языков, наделенный новыми значениями. Терминологическое определение понятию «аудирование» в 1964 году дала психолог З. А. Кочкина в статье, в которой она рассматривала проблему выбора терминов «слушание» и «аудирование». Согласно ее точке зрения, не всякое слушание имеет своей целью развитие умения понимать речь, в то время как аудирование предполагает процесс не только восприятия, но и понимания звучащей речи [9]. Такая постановка проблемы вызвала разногласия среди исследователей речи. Так, И. А. Зимняя в своих работах отмечала, что термины «слушание» и «аудирование» равнозначны, но, тем не менее, «аудирование» имеет признаки коммуникативности и означает единство процесса «слушания» и его результата – «слышания» [8]. Е. И. Пассов видел отличие между терминами «слушание» и «аудирование» в том, что первый означает только акустическое восприятие звучащей речи, а последний подразумевает также извлечение информации [12]. Таким образом, с момента введения в отечественную методическую терминологию понятия и термина «аудирование» началась активная разработка аспектов обучения аудированию, которое было выделено как отдельный вид речевой деятельности наряду с чтением, говорением и письмом.

Знаковым событием, как для зарубежной, так и российской методологии, стало проведение в 1969 году в Кембридже конференции Международной Ассоциации прикладной лингвистики, на которой были определены основные тенденции в преподавании иностранного языка, и аудирование было признано фундаментальным умением.

Аудирование – очень сложный вид речевой деятельности. Проведенное исследование, о котором речь в статье пойдет далее, подтвердило, что современные выпускники школ фактически не владеют данным навыком. Тем не менее, аудирование должно включаться в образовательный процесс уже на начальном этапе обучения. Овладение этим навыком помогает решить целый ряд образовательных и воспитательных задач и в конечном итоге позволяет развить культуру слушания не только на иностранном, но и на родном языке [4].

В процессе обучения иностранному языку аудирование представляет собой эффективное средство, способствующее овладению звуковой стороной изучаемого языка и интонацией – ритмом, мелодикой, особенностями ударения. Кроме того, аудирование становится основой для общения, во время которого и начинается овладение устной коммуникацией, прежде всего, диалогической речью. Этот вид речевой деятельности помогает человеку понимать сообщаемую ему информацию и правильно излагать свои собственные рассуждения.

Аудирование играет важную роль в формировании коммуникативных навыков. На занятиях по иностранному языку оно практически присутствует в каждом виде речевой деятельности, будь то развитие умения говорить, умения читать или умения писать на иностранном языке. Поэтому при обучении иностранному языку должна быть взаимосвязь всех этих видов речевой деятельности. Рассмотрим эти связи на примерах.

1. Аудирование может быть основой для высказывания, т. е. говорения, с другой стороны, понимание обычно проверяется устными ответами на вопросы по содержанию прослушанного материала или с помощью его пересказа.
2. Задания на аудирование обычно даются в печатном виде, поэтому очевидна связь аудирования и чтения.
3. Часто ответы на задание по аудированию необходимо дать в письменной форме (связь аудирования и письменной речи).

Интерес к теме исследования, обозначенной нами в заглавии статьи, объясняется тем, что при изучении иностранного языка аспект аудирования оказывается одним из самых сложных, о чем было упомянуто ранее. Сделать такой вывод помогли социологические опросы, а именно – анкетирование, которое широко используется в научно-исследовательской работе в образовательных организациях. Анкетирование как метод научного исследования остается актуальным в сфере образования и в настоящее время, независимо от новых условий развития общества, широкого внедрения информационных технологий, новых научных подходов. Востребованность этого метода обусловлена простотой его проведения, малыми временными затратами, удобной формой обработки собранной информации в соответствии с теми вопросами, которые интересуют исследователей [6]. В данном случае респондентами

при анкетировании стали студенты 1 курса нелингвистических направлений подготовки Ивановского государственного университета и учащиеся школ города Иваново и Ивановской области. Результаты социологического опроса показали, что процесс восприятия иноязычной речи на слух для большинства опрошенных является трудным: многие испытывают стресс и паникуют при выполнении заданий. А анализ ответов студенческой аудитории позволил выявить взаимосвязь между трудностями при аудировании и недостаточным использованием аудиоматериалов на предыдущем этапе обучения – на уроках английского языка в школе [13].

Исследователи и преподаватели-практики по иностранному языку считают, что применение аудиоматериалов нужно начинать с самых первых занятий, для того чтобы обучающиеся могли научиться различать интонацию речи, разделять услышанную речь на предложения. Аудиоматериалы на начальном этапе обучения должны быть в виде небольших текстов, песен, стихов. Поскольку на данном этапе обучения основным носителем языка для учащихся выступает учитель, то они должны научиться понимать его речь, осваивать произношение, заучивать как можно больше лексических единиц для использования их в дальнейшем в своих собственных высказываниях. Что касается аутентичных материалов, то их использование на начальном этапе обучения ограничено в связи с наличием трудностей в освоении лексики, грамматики, фонетики. Поэтому выполнение заданий, связанных с аудиоматериалами, целесообразно начинать тогда, когда у учащихся накоплен определенный запас знаний в изучаемом языке [4].

Методисты работу с аудиоматериалами на школьном этапе обучения традиционно разделяют на три этапа, каждый из них предполагает определенные задачи и виды упражнений.

**Предварительный этап.** Основная задача этого этапа: мобилизация учащихся на активную работу с помощью инструкций преподавателя по выполнению заданий и о возможных языковых трудностях. Предтекстовые упражнения данного этапа должны создавать ситуацию успеха, то есть быть посильными для выполнения учащимися.

**Этап прослушивания.** Основная задача этапа: научиться получать нужную информацию, ориентироваться в тексте, сопоставлять печатный текст и звучащую информацию. Данному этапу сопутствуют упражнения, которые выполняются непосредственно в процессе прослушивания (аудирования).

**Послетекстовый этап.** Основная задача этапа: проверка степени понимания учащимися прослушанного аудиоматериала. Данный этап работы включает в себя упражнения на восприятие, понимание и запоминание информации [2].

Аудирование сопровождает человека каждодневно в различных ситуациях реального общения: при прослушивании объявлений, новостей на радио- и телеканалах, лекций, рассказов собеседников, выступлений

ораторов, политиков, актёров, просто при общении в повседневной жизни. Соответственно к целям обучения аудированию относят: развитие слуховой памяти и слуховой реакции обучающихся, понимание смысла высказывания, выделение главного в обширном потоке информации.

Задания для тренировки аудитивных навыков достаточно многообразны. К ним относятся: аудирование с извлечением основной информации (в английском языке – *skim listening*); аудирование с полным пониманием содержания и смысла (в английском языке – *listening for detailed comprehension*); аудирование с выборочным извлечением информации (в английском языке – *listening for partial comprehension*); аудирование с критической оценкой (в английском языке – *critical listening*) [7].

Попробуем разобраться в причинах сложностей и неуверенности обучающихся при работе с аудиотекстом. Во-первых, информация обычно предъ-является 1–2 раза, а в ситуациях реального общения повторы часто просто исключены, поэтому важно научить обучающихся понимать произнесенный текст практически сразу. Во-вторых, уровень знания языка говорящего и слушающего могут не совпадать, к тому же стиль речи может затруднять понимание звучащей информации. В-третьих, это могут быть сложности, связанные с низким качеством аудиозаписи, наличием внешних шумов, плохой акустикой, а также – с особенностями дикции спикера, тембра его голоса и темпа подачи материала [10].

Трудно не согласиться с известным в сети Интернет профессиональным переводчиком-синхронистом, преподавателем английского языка с сертификатом CELTA, сертифицированным коучем и автором Интернет-проекта “English is my cup of tea” Милой Хабировой, которая среди факторов, создающих трудности в процессе восприятия и понимания англоязычной речи, называет следующие: тревожность, маленький словарный запас, недостаточность практики и автоматизации грамматических и лексических структур, а также недостаточные знания в области фонетики языка [14].

Все выше перечисленные трудности приводят к снижению мотивации студентов к изучению иностранного языка. Демотивация также объясняется низким уровнем владения предметом, который не является профильным среди анализируемой группы обучающихся (студенты нелингвистических направлений подготовки), и у большинства из них не вызывает особого интереса. Кроме того, нежелание углубиться в дисциплину связано, на наш взгляд, ещё и с некоторым негативным прошлым опытом получения знаний в школе, о котором испытуемые сообщали в своих анкетах.

Решить обозначенную проблему можно с помощью применения на практических занятиях цифровых технологий и средств, которые позволят обучающемуся самостоятельно решить ряд образовательных задач, одна из которых – осмысление и формулирование собственного образовательного запроса и на этой основе формирование индивидуального образовательного маршрута.

Просмотр фильмов, прослушивание и анализ текстов англоязычных песен также способствуют повышению интереса к изучаемому предмету [3].

В настоящее время предоставлены широкие возможности для использования цифровых ресурсов в области преподавания иностранного языка. Поэтому считаем целесообразным сочетать такие методы обучения, как индивидуализация учебного процесса, создание ситуации успешности для обучающихся, ориентация на самообразование, а также – организация коллективной деятельности и группового сотрудничества [3]. Такой подход, несомненно, поможет учащимся быть более самостоятельными при получении нужных им знаний и навыков, повысит мотивацию к учебе и, что немаловажно, уменьшит количество стрессовых ситуаций, связанных с боязнью неудачи или неодобрения.

Для успешной реализации выше перечисленных методов обучения свою эффективность доказали учебные пособия издательства «Macmillan» [11] и, в частности, современный курс английского языка «Language Hub» [13]. Прежде чем начать заниматься по этой программе, обучающиеся проходят тестирование, по результатам которого распределяются по группам в зависимости от уровня владения языком (от «Beginner» – «Начинающий» до «Upper-Intermediate» – «Выше среднего уровня»), так что для каждого студента определяется его собственный уровень знаний. Большим преимуществом является тот факт, что материалы данных учебных пособий (учебник, рабочая тетрадь, дополнительные пособия) нацелены на развитие навыков устной речи, содержат живые видеозаписи с носителями языка, то есть являются аутентичными материалами [13].

На платформе «Language Hub» представлены различные интерактивные задания (ролевые игры, игровые упражнения, групповые дискуссии и другие), которые вовлекают обучающихся в активный процесс получения и осмысления знаний. На этом этапе нами было проведено дополнительное исследование, целью которого было выяснить отношение наших студентов к аудированию как одному из аспектов изучения иностранного языка в цифровом приложении Macmillan. Обратимся к вопросам анкеты, которую мы использовали при исследовании, проведенном нами на этапе обучения иностранному языку (английскому) в высшей школе.

### **Анкета (аудирование)**

1. Что такое аудирование?
  - восприятие звуков с помощью органов слуха
  - прослушивание звучащей информации/речи
  - прослушивание и понимание звучащей информации/речи
2. Как часто при изучении иностранного языка в школе выполнялись упражнения по аудированию?

- на каждом уроке
  - достаточно часто
  - редко
  - никогда
3. Важны ли задания по аудированию? Должны ли они, по вашему мнению, быть частью урока английского языка?
- важны, должны быть частью урока
  - не важны, можно обойтись без них
4. Каковы, по вашему мнению, преимущества заданий по аудированию в учебном пособии Language Hub?
5. Испытываете ли вы тревогу и стресс при выполнении заданий по аудированию?
- да, обычно нахожусь в стрессе, испытываю страх, нервничаю
  - нет, не испытываю стресса, чувствую себя уверенно
6. Каково ваше мнение о видеоупражнениях?
- субтитры облегчают понимание речи
  - субтитры отвлекают
  - хорошо, когда есть субтитры
  - другое
7. Распределите упражнения по аудированию по степени сложности от 1 до 10, где 1 – самое лёгкое упражнение, а 10 – самое сложное:
- согласитесь/не согласитесь с утверждениями
  - ответьте на вопросы
  - расположите события в хронологическом порядке
  - выберите один из двух предложенных вариантов ответа
  - выделите главную мысль аудиофрагмента

Спасибо! [13].

В рамках социологического опроса (анкетирования) обучающиеся выделили определенные преимущества упражнений по аудированию:

- возможность изучения английской интонации и правильной речи, так как дикторами являются носители английского языка;
- актуальность обсуждаемых тем, которые описывают реальные жизненные ситуации;
- возможность тренировки говорящих в произношении отдельных частей речи и выполнения упражнений на запоминание и воспроизведение англоязычных фраз-клише после каждого просмотра или прослушивания видео- или аудиоматериала.

Полученные результаты анкетирования также показали следующее:

- 95% респондентов согласились с тем, что полезно выполнять задания по аудированию, однако многие в очередной раз подчеркивали сложность, а также страх и нервозность во время выполнения таких упражнений (о чем уже упоминалось ранее).

- 5% опрошиваемых отметили не очень хорошее качество представляемого аудиоматериала.
- Видеоматериалы, по мнению большинства студентов (84% опрошенных), помогают пониманию английской речи, если присутствуют субтитры, однако, по мнению некоторых респондентов, субтитры только отвлекают (16% опрошенных). Интересно также было узнать о том, что актеры, участвующие в видеороликах, кажутся учащимся смешными и «добавляющими юмор и легкость в занятие» (из анкет), однако часто отвлекают от выполнения основного задания своей наигранностью.

Далее студентам было предложено распределить упражнения по аудированию по уровням сложности. Результаты были следующими:

- самым сложным заданием является для подавляющего большинства (88% студентов) – ответы на вопросы после прослушивания аудиофрагмента;
- на втором месте по сложности (56% респондентов) является выделение главной мысли и распределение событий в хронологическом порядке;
- менее сложным представляется выбор одного варианта ответа из двух предложенных (только 17% опрошенных считают его сложным);
- задание на «true/false statements» (правильные/неправильные утверждения) кажется большинству респондентов самым простым (лишь для 6% обучающихся это задание представляет сложность).

На самый первый вопрос анкеты – что такое аудирование? – респонденты осознанно или интуитивно выбрали вариант ответа «прослушивание и понимание звучащей информации/речи».

Как положительный факт следует отметить, что со многими заданиями по аудированию студенты справляются достаточно успешно, что, на наш взгляд, в перспективе должно привести к лучшим результатам и большей мотивации к выполнению аудиоупражнений.

В результате выполнения заданий на аудирование обучающиеся должны приобрести определенные способности: уметь угадывать незнакомые слова и словосочетания, применяя для понимания все имеющиеся знания из предыдущего опыта; чувствовать отношение говорящего к теме разговора; делать записи во время прослушивания; оценивать речь с этической точки зрения; научиться правилам участия в дискуссиях различного вида.

Кроме цифровых платформ при обучении английскому языку могут быть полезны популярные в настоящее время блоги. Как показала практика, задания в формате видеоблогов помогают поддерживать интерес к изучению иностранного языка, позволяют пополнить словарный запас, улучшить грамматику и беглость речи, а само ведение блога способствует самовыражению обучающихся и языковому прогрессу через позиционирование собственных ценностей и ведение дискуссий.

Так, например, вышеупомянутый коуч-методист М. Хабирова предлагает своим ученикам индивидуальные программы для успешного обучения английскому языку, что особенно актуально для тех людей, которые изучают язык самостоятельно. Среди представляемых данным преподавателем материалов большая часть посвящена вопросу о том, как научить обучающихся понимать английскую речь на слух. При обучении аудированию преподаватель использует в своей практике различные кинофильмы и мультипликационные фильмы [14].

Из практической работы М. Хабировой можно извлечь полезные уроки, которые пригодятся любому преподавателю при обучении иностранному языку, а именно – анализ типичных ошибок при работе с аудиоматериалами. Из таковых можно назвать следующие:

1. Некорректное использование субтитров, так как у них должно быть определенное (правильное) место. Они понадобятся после того, как слушающий извлечет всю необходимую информацию из аудиофрагмента. Субтитры нужны только для того, чтобы понять смысл тех фрагментов текста, которые были совершенно не понятны. Для совершенствования аудионавыка субтитры не нужны, иначе получается «прокачивание» навыка чтения (мозг будет стараться разбирать, что написано, и не будет пытаться распознать речь на слух).
2. Искусственное замедление речи говорящего. При этом искажается фонетическая сторона, а слушатель может и не знать, является ли такое звучание естественным для иноязычной речи или нет. Таким образом, получается, что носители языка обладают свойственной только им врожденной скоростью речи, то есть определенными индивидуальными особенностями, которые нельзя изменять (за исключением случаев с дикторами, переводчиками и др.).
3. Не все обучающиеся осознают, что развитие языкового навыка – это длительный и постепенный процесс. То есть неудача в восприятии аудиоматериала может быть связана с недостаточной его проработкой, с малым количеством прослушиваний, нежеланием приложить усилия.
4. Недостаточное время для расширения словарного запаса. А этому необходимо регулярно уделять время, так как при изучении языка очень трудно двигаться вперед без развития его лексической составляющей.
5. Недостаточная работа над фонетикой, пренебрежение фонетической стороной речи [14].

При осмыслении перечисленных выше ошибок и возникающих из-за них трудностей во время работы с заданиями по аудированию можно сделать вывод: регулярность занятий и внимательное отношение к лексической, фонетической и контекстной составляющим иностранного языка позволяют успешно развивать аудионавык.

Большую роль в формировании навыков аудирования играет также использование песен на иностранном языке в школьном классе и в студенческой аудитории. Музыка не только положительно влияет на чувства и эмоции учащихся, но и снижает психологическую нагрузку, повышает работоспособность, помогает решить учебные задачи – с помощью песен можно учиться произношению, восприятию иностранной речи на слух, грамматике, а также правилам словоупотребления. Работу с песнями на занятиях можно варьировать в зависимости от поставленной цели [5].

Подобного мнения придерживаются многие преподаватели и предлагают разнообразные виды упражнений (и даже конкретные песни) для развития разных навыков изучаемого языка (грамматических, лексических, общих аудитивных и навыков речевого слуха). Так, например, сертифицированный преподаватель М. Цедрик предлагает конкретные песни для отработки тех или иных лексических и грамматических тем: “He’s got the whole world in his hands” – для работы с конструкциями have / has got, “The wheels on the bus” – для освоения лексики по теме «Действия» и многие другие [15].

Так, во время практических занятий было замечено, что песенные произведения на английском языке вызывают интерес у студенческой аудитории. Наибольшей популярностью пользуются песни в исполнении Фрэнка Синатры, Лары Фабиан, Modern Talking, Сьюзан Веги, Билли Айлиш и других. По мнению обучающихся, произношение выше названных исполнителей более понятно по сравнению с некоторыми другими певцами, учащиеся обычно достаточно успешно вписывают пропущенные слова, определяют основной сюжет песни, соглашаются или не соглашаются с содержательными моментами. Немного более сложными оказываются задания на расстановку предложений в логической последовательности, исправление ошибок и продолжение предложений с использованием информации из прослушанного материала. Следует сказать о том, что групповая работа с такого рода упражнениями проходит успешнее, чем индивидуальная. В ситуации обмена идеями и в атмосфере психологического комфорта, обучающиеся смело предлагают свои мнения, слушают другие точки зрения и иногда учатся друг у друга. Они могут согласиться с идеями членов группы в том случае, если сами не очень сильны в языке и не до конца поняли содержание песни.

Итогом проведенного нами исследования является уверенность в том, что главная задача каждого изучающего английский или иной иностранный язык – научиться понимать язык на слух. Для речевого общения, являющегося двусторонним процессом, недостаточно только иметь большой словарный запас и знание грамматики, это мало кому поможет, если в процессе общения вы не можете понять собеседника. Ситуация, когда обучающиеся часто не понимают обращенных к ним вопросов, подтверждает тот факт, что пониманию речи на иностранном языке нужно учить специально.

Работа над развитием навыка аудирования должна проводиться в системе и быть частью каждого занятия. Разнообразие аудиоматериалов, разные виды упражнений и методик их проведения, а также индивидуальный подход к каждому ученику и студенту, несомненно, способствуют повышению мотивации к изучению дисциплины «Иностранный язык».

### Список литературы

1. Азимов Э. Г., Щукин А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). Москва: Издательство ИКАР, 2009. 448 с.: URL: <https://gramota.ru>
2. Ахметзянова С. М., Польшкина Г. М. Методика обучения иноязычному аудированию на уроке иностранного языка в основной школе // Казанский вестник молодых ученых. Педагогические науки. Методология и методика организации образовательной среды. 2018. Том 2. № 3 (6). С. 95–106.
3. Биленко П. Н., Блинов В. И., Дулинов М. В., Есенина Е. Ю., Кондаков А. М., Сергеев И. С. Дидактическая концепция цифрового профессионального образования и обучения. Москва: Издательство «Перо», 2019. 98 с.
4. Бирюкова Е. А. Обучение аудированию на уроках английского языка в начальной школе // Pedagogical Journal. 2015. № 6. С. 83–95.
5. Глазунова Н. Г. Использование песен для повышения эффективности восприятия лексики и грамматики английского языка // Иностранные языки в школе. 2007. № 5. С. 41–47.
6. Егошина Н. Б. Анкетирование как метод исследования // Экономика регионов России: современное состояние и прогнозные перспективы: сб. науч. ст. Всерос. науч.-практ. конф. Иваново: АО «Информатика», 2019. С. 28–32.
7. Елухина Н. В. Обучение аудированию в русле коммуникативно-ориентированной методики // Иностранные языки в школе. 1989. № 2. С. 29–30.
8. Зимняя И. А. Лингвopsихология речевой деятельности. Москва: Московский психолого-социальный институт, Воронеж: НПО «МОДЭК», 2001. 432 с.
9. Кочкина З. А. Аудирование как процесс восприятия и понимания звучащей речи // Иностранные языки в высшей школе. 1964. № 5. С. 12–18.
10. Лобанова М. С. Аудирование как один из сложнейших видов речевой деятельности, трудности формирования аудитивной компетенции // Вестник науки. 2024. № 6 (75). Том 4. С. 641–646.
11. Макмиллан. Образование повсюду. URL: <https://www.macmillaneducationeverywhere.com>
12. Пассов Е. И. Коммуникативный метод обучения иноязычному говорению: пособие для учителей иностр. яз. Москва: Просвещение, 1985. 208 с.
13. Фокина С. Л. Методическое оформление курса английского языка на платформе Language Hub для студентов уровня Pre-Intermediate

- // Традиции и инновации в классическом университете: сб. статей. Иваново: Издательство «Ивановский государственный университет», 2022. С. 605–609.
14. *Хабирова М.* English is My Cup of Tea: URL: <https://englishteacup.org/>
  15. *Цедрик М. И.* Работа с песнями при изучении английского языка: URL: <https://skyteach.ru/methods/rabota-s-pesnyami-pri-izuchenii-angliyskogo-yazyika/>
  16. *Brown D.* Teaching Aural English // The English Journal. 1950. Vol. 39. № 3. Pp. 128–136.

# ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ БАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ И ТАНЦЕВАЛЬНОГО СПОРТА

УДК 379.8

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-154-166>

**Татьяна Борисовна КУЗОВНИКОВА,**  
доцент, заведующий кафедрой бальной хореографии,  
Алтайский государственный институт культуры,  
Барнаул, Российская Федерация,  
e-mail: bhg@agaki.ru

**Евгения Васильевна БАГИРОВА,**  
кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры бальной хореографии,  
Алтайский государственный институт культуры  
Барнаул, Российская Федерация,  
e-mail: bagirova\_barnaul@mail.ru

*Аннотация.* Статья посвящена рассмотрению воспитательных функций бального танца с учетом потребностей, запросов и тенденций современного общества. Согласно историческим фактам, танец всегда присутствовал в жизни человека и вносил свои корректировки в быт, воспитание и общество в целом. С течением времени танец, пройдя долгий путь, эволюционировал, переходя от народного к бальному салонному танцу, при этом каждый раз приумножая и развивая свои функции, методы обучения и воспитания. В наши дни обучение бальному хореографическому искусству во всех его видах осуществляют школы искусств, спортивные школы, танцевально-спортивные клубы, средние и высшие образовательные учреждения. Репетиционно-тренировочный процесс, как и любой педагогический, осуществляет образовательную, развивающую и воспитательную функции. Рассмотрим, с помощью каких механизмов можно воздействовать на воспитание через бальный танец, какими инструментами, методами необходимо пользоваться, чем эти инструменты и методы будут кардинально отличаться в процессе учебно-тренировочной работы от общепринятых педагогических процессов в других сферах.

*Ключевые слова:* бальный танец, воспитание, функции воспитания, танцевальный спорт, учебно-тренировочный процесс, репетиционно-тренировочный процесс.

*Для цитирования:* Кузовникова Т. Б., Багирова Е. В. Воспитательные функции бальной хореографии и танцевального спорта // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 154–166. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-154-166>

## EDUCATIONAL FUNCTIONS OF BALLROOM CHOREOGRAPHY AND DANCE SPORT

**Tatiana B. Kuzovnikova,**  
Associate Professor, Head of the  
Department of Ballroom Choreography,  
Altai State Institute of Culture  
Barnaul, Russian Federation,  
e-mail: bhg@agaki.ru

**Evgeniya V. Bagirova,**  
CSc in Pedagogy, Associate Professor  
at the Department of Ballroom Choreography,  
Altai State Institute of Culture  
Barnaul, Russian Federation,  
e-mail: bagirova\_barnaul@mail.ru

*Abstract.* The article is devoted to the consideration of the educational functions of ballroom dancing, taking into account the needs, requests and trends of modern society. According to historical facts, dance has always been present in human life and has made its own adjustments to everyday life, upbringing and society as a whole. Over time, the dance, having gone a long way, has evolved, moving from folk to ballroom salon dance. At the same time, each time multiplying and developing their functions, methods of teaching and upbringing. Nowadays, ballroom choreographic art in all its forms is taught by art schools, sports schools, dance and sports clubs, secondary and higher educational institutions. The rehearsal and training process, like any pedagogical process, performs educational, developmental and educational functions. Let's look at what mechanisms can be used to influence education through ballroom dancing, what tools and methods need to be used, and how these tools and methods will radically differ in the process of educational and training work from generally accepted pedagogical processes in another field.

*Keywords:* ballroom dance, education, functions of education, dance sport, educational and training process, rehearsal and training process.

*For citation:* Kuzovnikova T. B., Bagirova E. V. Educational functions of ballroom choreography and dance sport. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 154–166. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-154-166>

Бальный танец на протяжении своей исторической эволюции играл значительную социальную роль. В Средние века он предоставлял возможность знакомства и общения на публичных событиях и вечерах, а также служил средством демонстрации социального статуса. Эпоха Возрождения акцентировала внимание на мастерстве танцевального исполнения, культуре движения, а также – искусстве реверансов и поклонов. В это время множество педагогов и танцмейстеров издают самоучители, адаптируя популярные на тот момент массовые танцы для балов и маскарадов. К середине XVIII века парные танцы начали уступать позиции массовым формам танцев, которые сопровождали разнообразные празднества, насыщенные песнями и танцами, ставшими неотъемлемой частью народной культуры. Со временем сложные этикетные танцы были заменены более доступными танцевальными формами, которые могли осваивать широкие слои общества. В XIX веке бальный танец продолжает пользоваться массовым интересом

и занимает устойчивое место в воспитательных программах. С этого времени процесс обучения бальному танцу становится профессиональным, его преподают в учебных заведениях вместе с другими дисциплинами. Так происходит формирование школы бального танца, в которой с течением времени складываются определенные традиции, правила и порядки. В XX веке бальный танец обретает новые формы: появляются конкурсы, посвященные классическому бальному танцу, и развивается танцевальный спорт. «Первый Международный фестиваль молодежи и студентов, который состоялся в 1957 году, положил начало новой странице в истории бального танца – конкурсный танец» [19, с. 8]. Актуальность исследования авторы видят в том, что с течением времени танцевальный спорт начал набирать всё большую популярность, в связи с чем, больше требуется уделять внимание методике преподавания, воспитания и развития, методам обучения, а также многим другим сопутствующим условиям для полноценного учебно-тренировочного и репетиционно-тренировочного процесса, которые нацелены на результат. Учебно-тренировочный процесс состоит в изучении отдельных движений и фигур, при этом обращается внимание на отдельные технические элементы (работа стопы, постановка корпуса, направление движения относительно линии танца, характер исполнения движения). Репетиционно-тренировочный процесс предполагает работу в танцевальной паре над техническим и эмоциональным исполнением конкурсной вариации отдельного хореографического номера.

Основная проблема, рассматриваемая в данной статье, заключается в том, что при работе на результат следует не только ограничиваться технической составляющей репетиционно-тренировочного процесса, но и работать над формированием полноценной личности, отвечающей принципам современного общества. Цель предлагаемой работы – выделить значение воспитательной функции в работе с танцевальной парой.

Статья основана на научных трудах экспертов в области педагогики, среди которых значительное влияние на педагогику танцевального искусства оказали А. С. Макаренко [10], К. Д. Ушинский [21] и В. А. Сластёнин [17]. Полноценное интеллектуальное, социальное и нравственное развитие личности рассматривается как результат, осуществляемый в единстве педагогических функций [17]. Уровень гармонизации личности и насыщенности ее моральными и нравственными качествами зависит от того, насколько эффективно педагог сможет донести данные функции до ученика, а также от степени их усвоения. В контексте обозначенной проблемы воспитания через призму хореографии стоит отметить ссылки на исследования Ж. Ж. Новерра [12], С. Н. Темлянцева [19], С. И. Темлянцева [18], В. И. Уральской [20].

Воспитательные функции, заложенные в сущности танца, а также их применение в процессе репетиций, на которых оттачивается сценическое

исполнение танца, и тренировок, где в процессе занятий происходит изучение нового материала и развитие хореографических данных танцоров, могут стать надежной основой для развития личности в обществе.

Триада педагогических функций включает в себя образовательную, развивающую и воспитательную функции. В этом аспекте сделал своё научное исследование В. В. Краевский [9]. По его мнению, образовательная функция отвечает за увеличение объема знаний, информации. Развивающая функция отвечает за то, как эти знания воспринимаются, перерабатываются, усложняются. Воспитательная функция несет в себе возможность созидания социальных взаимодействий.

В процессе учебно-тренировочной и репетиционно-тренировочной работы происходит взаимодействие всей триады одновременно. Опираясь на работы В. А. Слостёнина [17], Е. И. Исаева [5] и Е. Н. Шиянова [22], отметим, что научные знания включают в себя факты, понятия, законы, закономерности, теории и обобщенную картину мира. С точки зрения образовательной функции, они должны стать частью личности и интегрироваться в её опыт. Для полноценной реализации этой функции требуется обеспечить полноту, систематичность и осознанность знаний, их устойчивость и практическую значимость. Это предполагает такую организацию учебно-тренировочного процесса, при которой из содержания предмета, отражающего данную область научного знания, не исключаются ключевые элементы, необходимые для понимания основных идей и важных причинно-следственных связей, чтобы в общей системе знаний не оставалось пробелов.

По анализу научной работы указанных авторов, знания должны быть упорядочены специфическим образом, приобретая всё более строгую структуру и логическую взаимосвязь, так чтобы новая информация следовала из ранее усвоенного и прокладывала путь к освоению дальнейших знаний. «Конечным результатом реализации образовательной функции является эффективность знаний, проявляющаяся в способности осознанно ими оперировать, использовать ранее полученные знания для приобретения новых, а также в формировании основных специальных (по предмету) и общеучебных навыков» [17, с. 163].

Основной смысл образовательной функции бальной хореографии состоит в вооружении танцоров системой профессиональных знаний исполнения бальных танцев, умений технически точно и музыкально исполнять движения, фигуры и вариации, навыков дуэтного танцевания на практике сценического и конкурсного бального танца. Для того чтобы процесс обучения был плодотворным и наполнял знаниями, следует в ходе учебно-тренировочной работы опираться на методологические принципы обучения в хореографии. В свое время такие принципы были определены А. Л. Гройсманом и Е. П. Валукиным. Проведя годы исследования, авторы отмечают такие принципы, как принцип сочетания традиций и новаторства; принцип индивидуализа-

ции и личностного подхода к обучению; принцип наглядности и образности в обучении; принцип системности в обучении [3].

Если говорить о принципе сочетания традиций и новаторства, то следует отметить, что во время обучения танцоров необходимо изучать не только нововведения в технике танца, в исполнении движений и фигур, но и обязательно изучать историю танца, техническую эволюцию движений, фигур и их соединений. Процесс обучения будет полным в том случае, если ученики будут наполнены знаниями относительно мировых образцов хореографического искусства и культуры в целом. Поэтому при работе с танцевальной парой следует внедрять этот материал в контексте изучения нового.

Используя в работе принцип индивидуализации и личностного подхода, можно добиться от учеников расширения воспитательных и педагогических возможностей в обучении бальному танцу, делая весь творческий процесс более гуманным и обеспечивая моральное удовлетворение от достигнутых результатов. Индивидуальность развивается в условиях коллектива бального танца, если принимаются во внимание физиологические особенности каждой возрастной группы, исходя из тех правил, норм и ценностей, на которые опирается коллектив.

Принцип наглядности и образности в обучении танцоров бальному танцу следует понимать как принцип, при котором одновременно происходит два процесса: во-первых, возможность увидеть, наблюдать; во-вторых, представить и изобразить, передать и донести до зрителя задуманный образ. Наглядный показ на сегодняшний день имеет разнообразные технические возможности: от детального показа педагога с подробным объяснением до просмотров выступлений на концертах, конкурсах, онлайн-просмотров в сети Интернет. Популярна практика онлайн-семинаров, онлайн-уроков, на которых, помимо общей для всех участников информации, есть возможность дистанционного общения по интересующим танцоров вопросам относительно технических моментов в своей конкурсной вариации.

Рассматривая принцип системности обучения, можно сказать, что он связан непосредственно с комплексным пониманием творческой работы. Суть этого принципа состоит в том, что, накапливая знания в области бальной хореографии, сразу происходит усвоение навыков и укрепление умений от полученной информации в рамках учебно-тренировочного процесса. Изучая движения, фигуры, вариации, танцевальная пара осваивает системный подход в полной мере [3].

Если эти принципы применяются комплексно в учебно-тренировочном и репетиционно-тренировочном процессах, когда педагог работает как с отдельной танцевальной парой, так и индивидуально с каждым танцором, то методика и техника исполнения бальной хореографии осваивается более успешно.

Осуществление развивающей функции фокусируется на всестороннем развитии ученика, включая речь и ассоциированное с ней мышление, а также все сферы, которые окружают человека. Можно сделать вывод, что развивающая функция обучения влияет на создание устойчивого психического понимания себя и окружающей действительности. По мнению В. И. Уральской, «суть хореографии состоит в том, что во время исполнения хореографических па, происходит тесный контакт физических усилий с психологическими переживаниями. Взаимодействуя друг с другом, они переплетаются во времени, заставляют человека объединить эти состояния. Благодаря танцу, человек борется с собой во благо какой-то высшей цели, получения результата, внутреннего удовлетворения. Каждый раз, решая эту задачу, поднимается всё выше и выше на невидимые ступени общества, самоутверждаясь» [20, с. 26]. Развивающий аспект обучения бальной хореографии объективно вытекает из самого процесса профессионально направленного взаимодействия педагога и ученика. Когда предполагаемая программа по обучению танцоров правильно организована, то развивающая функция достигает наибольшей эффективности. Обучение бальному танцу имеет наивысший эффект развития творческой личности ученика. Процесс обучения всегда носит воспитательный характер. Но как он воспитывает, здесь уже должен контролировать и корректировать педагог. Каждая танцевальная пара в процессе воспитания индивидуальна, поэтому методы, формы, средства учебно-тренировочного процесса будут подбираться исходя из задач воспитания конкретной пары.

По своей сути бальная танцевальная пара – это мини-коллектив, состоящий из двух партнеров и педагога-хореографа. С точки зрения А. С. Макаренко [10], коллектив является ключевым средством воспитания и формирования личности. С его помощью можно закладывать в подрастающее поколение всё то, что отождествляет общество. Под ним он подразумевал качества личности, которые направлены на достижение поставленных целей, добросовестность и суверенность. Основная цель педагога-тренера заключается в том, чтобы атмосфера коллектива подчиняла себе интересы ее участников. Когда это правило будет работать, то все цели и задачи, которые ставит педагог-тренер, будут объединены одной идеей – воплотить это в реальность, осуществить. Причем от действий каждого ученика будет зависеть результат, что повлечет за собой необходимость ответственности каждого. Коллектив бального танца – это своеобразный образный мир с реальными действиями, правилами и порядками. Попадая в этот мир, ученик либо подстраивается под него, либо будет претерпевать постоянные неудачи, расстройства, неудовлетворенность собой и событиями вокруг. Таким образом, можно заключить, что развитие личности напрямую зависит от уровня развития коллектива. В свою очередь, активность, уровень физического и интеллектуального развития, а также творческие способности

членов вносят свой вклад в воспитательную силу и влияние на коллектив. Чем более активны его участники и чем лучше они используют свои индивидуальные способности, тем ярче проявляются коллективные отношения.

Переходя к анализу воспитательной функции, прежде всего, отметим, что воспитание – это процесс, который осуществляется на протяжении всей жизни человека, это своего рода определенные жизненные условия для развития личности и интеграции ее в общество. Система воспитания выполняет три основные функции: воспитательную, в ходе которой формируется личность; дидактическую, связанную с развитием профессиональных компетенций; развивающую, которая нацеливает на формирование психофизических качеств индивида. В педагогической литературе представлены различные классификации принципов воспитания, разработанные такими авторами, как В. А. Сластёнин [17], П. И. Пидкасистый [14], И. П. Подласый [13], В. М. Галузинский [4] и Я. А. Коменский [6]. Проанализировав их, можно выделить ключевые принципы: ориентация на развитие личности; непрерывность общего и профессионального развития; учет культурно-исторических традиций народа, их связь с общей культурой человечества; деятельностный подход; личностный подход; диалогический подход; индивидуально-творческий подход; профессионально-этическая взаимная ответственность. Эти принципы, взаимодействуя между собой, создают надежную платформу для всестороннего развития и воспитания личности.

Процесс воспитания танцевальной пары – это непрерывный процесс, который начинается с того самого момента, как только ученики переступают порог хореографического класса. Воспитательные функции в бальной хореографии занимают особое место, так как весь учебно-тренировочный и репетиционно-тренировочный процессы в паре пронизан ими. В первую очередь, воспитание подвижности тела ученика – развитие физических данных, выносливости, формирование техники танца. Это всё требует определенных усилий, силы воли, трудолюбия, упорства. Следующий важный момент, который обязательно рассматривается, когда речь идет о танцевании в паре – дуэтное исполнение. Дуэт – это танец двух партнеров, как правило, танцовщика и танцовщицы. Следовательно, воспитательные функции применимы уже относительно пары. Для того чтобы танец в паре был по-настоящему танцем, а не просто техническим упражнением, в бальной хореографии следует придерживаться одного из главных правил работы в паре – воспитание принципа «ведения и следования». «От правильно воспитанного «ведения и следования в паре» будет зависеть красота и техническая составляющая пары на конкурсе. Ведение и следование в танце – это очень сложно-координационная работа, требующая от танцоров определенных умений и навыков правильной техники танца, сохранения собственного апломба и баланса веса в паре» [18, с. 36]. Партнер ведет партнершу, определяя направление ее шагов, движением своего тела,

когда, куда и как пойдет партнерша, а также определяет взаимодействие в танцевальной паре, с помощью которого он может ускорять или замедлять движение, позу или поддержку. И чтобы партнер «вёл», а партнерша следовала за его ведением свободно и непринужденно, не ломая собственную линию корпуса, рук, плеч, дуэту необходима хорошая техника исполнения, которая воспитывается тренажем и стабильным знанием основных принципов бального танца. «Смысл “ведения” и “следования” заключается в передаче и приеме импульсов движения и его характера через контакт пары и касание рук, с целью сохранения синхронности движения и баланса веса в паре» [18, с. 37].

Совершенствование технических навыков танцевания – это первостепенная цель любого педагога, тренера. Но следует отметить, что не менее важным аспектом в работе является воспитание духовно-нравственной, наполненной моральными принципами личности. Воспитание в коллективе бального танца происходит по нескольким направлениям. Во-первых, со стороны зрителя это происходит через участие в выступлениях, концертах. Во-вторых, со стороны судейской команды, жюри воспитание осуществляется, когда мастерство оценивается – согласно правилам соревнований и конкурсов различного уровня. В-третьих, при взаимодействии учеников между собой, в рамках групповых занятий с педагогом-тренером. В-четвертых, при взаимодействии в паре при самостоятельной работе. В-пятых, во взаимодействии ученика и педагога-тренера, в рамках индивидуальных занятий. В каждый из этих моментов ученики воспитывают в себе определенные качества личности.

Успех в реализации воспитательных функций во многом определяется личностью педагога. По мнению профессора В. И. Уральской, «педагог должен выступать в ролях творца, организатора, наставника и воспитателя» [20, с. 140]. Такому педагогу необходимо обладать значительным запасом коммуникативных навыков, включая умение эффективно общаться с учениками – как в группе, так и индивидуально – во время репетиционно-тренировочного процесса. Кроме того вне тренировочного процесса педагог должен суметь заинтересовать танцоров различными видами активностей, такими как совместные посещения концертов, экскурсий и музеев, а также организовывать внутри коллективные мероприятия – праздники и акции. В процессе работы важно уметь адекватно оценивать достигнутые результаты независимо от их качества и проводить совместный анализ с партнерами, тактично обсуждая все недочеты и успехи. Также необходимо, чтобы педагог обладал диагностическими способностями, так как успех танцевальной пары во многом зависит от их совместимости. Это включает в себя не только физические данные, но и психологические аспекты, такие как психотипы танцоров. Это, в свою очередь, подчеркивает важность индивидуального подхода к каждому ученику и паре в целом.

В соответствии с принципом воспитывающего обучения, разработанным А. С. Макаренко [10], необходимо соблюдать уважительное отношение к личности обучаемого, сочетая его с разумной требовательностью. Требовательность, не основывающаяся на уважении, может вести к недовольству и агрессивным отношениям между учеником и педагогом-тренером, что не приведет вовсе ни к каким результатам. В то же время доброжелательность без должной требовательности часто приводит к нарушению дисциплины, неорганизованности и непослушанию со стороны учеников. Следовательно, требовательность можно рассматривать как важный аспект уважения к личности обучаемого. Воспитательный потенциал требовательности усиливается в случае, если она обоснована, соответствует задачам обучения и отвечает потребностям личности танцора. Стоит заметить, что если требования педагога-тренера завышены и не учитывают физических возможностей ученика, то задачи, поставленные перед танцевальной парой, так и останутся нерешенными. Они должны быть адаптированы в соответствии с достигнутым уровнем развития личности ученика и его потенциальными возможностями [10].

Воспитание танцоров через коллектив, через работу на групповых занятиях воспитывает у ученика чувства коллективизма, учит его взаимодействовать не только в пределах своей пары, но и среди других пар. В коллективе бального танца каждый ученик развивается как личность, вследствие воздействия многих факторов, наполняющих учебно-тренировочный и репетиционно-тренировочный процессы. Исследования показывают, «развитие личности и коллектива являются взаимозависимыми процессами, в которых одно напрямую влияет на другое» [17, с. 164]. Коллективное взаимодействие проявляется наиболее ярко, когда все танцоры активно участвуют и максимально используют свои индивидуальные возможности в рамках своей группы, в коллективе. Участие в групповых занятиях создает атмосферу, способствующую гармоничному развитию личности каждого танцора. Фокусируясь на совершенствовании танцевально-технических навыков, таких как технически точное исполнение движений и фигур бального танца, ученики также развивают свой внутренний мир, что неизбежно оказывает влияние на их исполнительскую культуру.

Работая над вариациями конкурсной программы, танцевальная пара должна передать определенный танцевальный образ, согласно тому танцу, который исполняется на сценической площадке, продемонстрировать зрителю и команде жюри музыкальность и техничность своего исполнения. Перечисленные составляющие успешного танцевания закладываются непосредственно при работе в хореографическом классе. Именно систематический труд будет воспитывать и закладывать морально-нравственные ценности и идеалы. Занимаясь в коллективе, ученики осваивают социальные нормы общения и поведения, а также развивают навыки

совместной деятельности. Коллектив представляет собой то окружение, где каждый танцор имеет возможность для самовыражения как при работе с педагогом-тренером индивидуально, так и в своей танцевальной паре, группе. Групповые занятия отражают общие интересы учащихся, создавая условия для диалога и взаимопомощи, что, в свою очередь, способствует повышению чувства ответственности и осознания своей социальной и личной значимости.

Взаимодействие партнеров в паре происходит во время индивидуальных занятий. Здесь воспитательные функции работают на уровень самостоятельности каждого партнера. Работая над технической составляющей вариации, отрабатывая фигуры и движения, каждый из танцоров воспитывает в себе умение слушать и слышать друг друга, выполнять поставленные педагогом-тренером задачи в паре. Как уже было выше изложено, танцевальная пара – это танец двух, мужского и женского, поэтому нельзя не сказать о гендерной составляющей воспитательного процесса в паре. Через танец в паре каждый участник дуэта воспитывает в себе культуру общения с противоположным полом. Знания о гендерных характеристиках и их психологических составляющих, а также – об особенностях, которые проявляются в общении внутри дуэта, с педагогом-тренером, внутри коллектива в пределах как одной группы, так и разновозрастных групп, способствует реализации принципа учета индивидуальных и возрастных особенностей в воспитании танцевальной пары. Применение различных методик в этой области способствуют решению ряда задач, которые неизбежно возникают в учебно-тренировочном и репетиционно-тренировочном процессах. Психологический успех пары в бальной хореографии будет зависеть непосредственно от правильной работы именно педагога-тренера в этом направлении.

В те моменты, когда в работе прослеживается комбинирование индивидуального и группового принципов обучения, то подразумевается, что ученик будет развиваться в двух направлениях одновременно: достижение личных целей, сосредотачиваясь исключительно на себе, но при этом участвуя в коллективной работе, выстраивая взаимодействие в группе.

Воспитание танцоров бального танца через общение с педагогом-тренером происходит посредством индивидуальных занятий. Работая над технической составляющей в исполнении шага, движения, фигуры ученик находится в постоянной коммуникации с педагогом-тренером, зачастую перенимая опыт общения и взаимодействия от педагога «на себя», отождествляя манеру поведения педагога со своей личной. Поэтому педагог, в первую очередь, должен быть высококвалифицированным; четко знать все моменты учебно-тренировочного и репетиционно-тренировочного процесса; обязательно должен иметь в своем багаже необходимые для плодотворной работы знания, умения и, самое главное, навыки. Эти три компонента

входят в работу педагога-тренера непосредственно в индивидуальной работе с танцором, с танцевальной парой, а также – на групповых занятиях. Насколько успешно будут реализовываться эти необходимые компоненты в работе, покажут результаты как отдельно взятой танцевальной пары, так и коллектива бального танца в целом. Таким образом, в первостепенную задачу педагога входит повышать имидж бального танца, прививать культуру бального танца подрастающему поколению, повышать их спортивные результаты и достижения, стремиться обогатить внутренний мир танцоров и их отождествление с современным обществом.

Насколько полно освоены воспитательные функции бального танца можно оценить, благодаря участию танцевальной пары в конкурсах, фестивалях и соревнованиях. Это позволяет посмотреть со стороны, как танцевальная пара себя будет чувствовать в стрессовой ситуации, насколько будет собрана, включена в соревновательный процесс и с каким настроем. Одно дело исполнять свой танец в стенах своей тренировочной площадки, другое дело – на паркете, в атмосфере соревнований, когда танцевальная пара должна учитывать не только пространство своей пары, но и остальных пар на сценической площадке. Исполнить свою вариацию нужно так, чтобы избежать столкновения с другими парами. Подобные ситуации требуют от партнеров тесного взаимодействия и хорошего понимания друг друга. В случае столкновения – уметь выйти из ситуации в условиях стресса и продолжить танец. Другая сторона этого процесса – как будет реагировать танцевальная пара на полученный результат. В этот момент большую роль играет именно воспитательная функция, так как при неудовлетворенности результатом, непонимании причины поражения или неоправдавшихся надежд зачастую каждый партнер начинает винить другого, что может привести к расставанию пары и даже уходу из танцевального спорта. Поэтому адекватную реакцию на происходящее во время соревнований и конкурсов необходимо в танцевальной паре воспитывать с первых уроков в хореографическом классе.

Подводя итог, следует отметить, что воспитательные функции бальной хореографии имеют большое педагогическое значение для подготовки танцевальной пары. Процесс воспитания бесконечен, он не имеет какого-то предела в своем развитии, начинаясь от воспитания физических качеств танцора до его эстетической, нравственной и моральной составляющей. Воспитание танцоров складывается через коллектив, в котором состоит ученик, через синтез взаимодействий «партнеры в паре – педагог-тренер», путем оценки мастерства танцевальной пары при участии в соревнованиях и конкурсах, через взаимодействие в коллективных делах и мероприятиях. Воспитательные функции бальной хореографии закладывают фундамент физического, социального, эстетического, гендерного и профессионального совершенствования одновременно.

## Список литературы

1. *Акатова С. А.* Личность идеального тренера в спортивных бальных танцах: URL: <http://www.informio.ru/publications/suz>.
2. *Багирова Е. В.* Роль бального танца в социализации личности // Ученые записки. 2018. № 4 (18). С. 114–116.
3. *Багирова Е. В.* Социализация подростков средствами хореографического творчества в культурно-досуговых учреждениях: монография. Барнаул: АГИК, 2018. 251 с.
4. *Галузинский В. М.* Психология и педагогика. Методика комплексного изучения. Киев, 1989. 294 с.
5. *Исаев Е. И.* Педагогическая психология: учебник для вузов. Москва: Юрайт, 2023. 385 с.
6. *Коменский Я. А.* Великая дидактика. Избранные педагогические сочинения. Москва: Учпедгиздат., 1955. 638 с.
7. *Кузовникова Т. Б., Багирова Е. В., Косячкин Е. Г.* Некоторые психологические аспекты бального хореографического искусства и танцевального спорта // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2021, № 2. С. 36–40.
8. *Кузовникова Т. Б.* Бальный танец как единое социальное явление, объединяющее спорт, творчество и искусство // Бальный танец: историко-методологические аспекты изучения: сб. науч. ст. Барнаул: АГИК, 2018. С. 105–107.
9. *Краевский В. В.* Основы обучения. Дидактика и методика. Москва: Академия, 2007. 346 с.
10. *Макаренко А. С.* Педагогические сочинения в восьми томах. Том 4. Москва: Педагогика, 1984. 400 с.
11. *Мудрик А. В.* Учитель: Мастерство и вдохновение. Москва, 1986. 160 с.
12. *Новерр Ж. Ж.* Письма о танце и балетах. Ленинград-Москва, 1965. 376 с.
13. *Подласый И. П.* Педагогика: учебник для вузов. Москва: Юрайт, 2024. 575 с.
14. Педагогика: учебник для студентов педагогических вузов и педагогических колледжей. Москва: Педагогическое общество России, 2008. 576 с.
15. *Соколов Ю. Е.* Основы педагогики бальной хореографии. Москва, 1976. 157 с.
16. *Сухомлинский В. А.* Избранные педагогические сочинения: В 3 томах. Москва, 1981. Т. 3. С. 123–124.
17. *Сластенин В. А.* Педагогика. Москва: Академия, 2013. 576 с.
18. *Темлянцева С. И.* Школа европейского конкурсного бального танца: учебное пособие: в 2 ч. Барнаул: АлтГАКИ, 2006. Ч 1. 216 с.
19. *Темлянцева С. Н.* Композиционные формы в бальной хореографии: учебное пособие по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство». Барнаул: АГИК, 2017. 135 с.
20. *Уральская В. И.* Рождение танца. Москва: Советская Россия, 1982. 144 с.

21. *Ушинский К. Д.* Человек как предмет воспитания: Опыт педагогической антропологии. Санкт-Петербург: тип. Н. А. Лебедева, 1894. 495 с.
22. *Шиянов Е. Н.* Развитие, социализация и воспитание личности: гуманистическая парадигма: монография. Ставрополь: СКСИ, 2007. 487 с.
23. *Шульгина А. Н.* Наследие бальной хореографии и сочинение стиливого танца в спектакле // Проблемы наследия в хореографическом искусстве: сб. науч. ст. Москва: Российский институт театрального искусства, 1992. С. 41–48.

# ДИАЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 008

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-167-174>

**Денис Александрович ДАВЫДОВ,**

старший преподаватель  
кафедры режиссуры и мастерства актера,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: thesined92@gmail.com

*Аннотация.* В данной статье рассматриваются тенденции разносторонней подготовки студентов к актерской деятельности в условиях заметной трансформации подходов к сущности и перспективам института театра. При этом основной акцент делается на диалогическом аспекте формирования творческой индивидуальности студента и развития его профессиональных способностей, навыков и умений. Автор статьи исходит из идеи взаимосвязи игрового и диалогического начал в сценическом искусстве и под этим углом зрения раскрывает ряд существенных моментов актуализации принципа диалогизма в учебно-творческой работе опытных театральных педагогов со студентами. Критерии творческого потенциала традиции межличностного диалога соотносятся с ценностно-смысловыми основами театра переживания. В статье приводится ряд конкретных примеров из педагогической и художественно – творческой практики мастерской Н. Л. Скорика, свидетельствующих о важности и творческой перспективности реализации принципа диалогизма в работе с будущими актерами.

*Ключевые слова:* диалогическая природа театра, традиция диалогизма, театр переживания и игровой театр, «правда мастерства» (Буткевич), сценическое общение как диалог, диалогический аспект театральной педагогики.

*Для цитирования:* Давыдов Д. А. Диалогический аспект современного театрального образования // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 167–174. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-167-174>

## THE DIALOGICAL ASPECT OF MODERN THEATRE EDUCATION

**Denis A. Davydov,**  
Senior Lecturer at the Department  
of Directing and Acting,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: thesined92@gmail.com

*Abstract.* This article examines the trends in the comprehensive preparation of students for acting in the context of a noticeable transformation of approaches to the essence and prospects of the theater institute. The main emphasis is placed on the dialogical aspect of the formation of the student's creative individuality and the development of

his professional abilities, skills and abilities. The author of the article proceeds from the idea of the interrelation between the play and dialogic principles in the performing arts and, from this point of view, reveals a number of significant aspects of the actualization of the principle of dialogism in the educational and creative work of experienced theater teachers with students. The criteria of the creative potential of the tradition of interpersonal dialogue are related to the value-semantic foundations of the theatre of experience. The article provides a number of specific examples from the pedagogical and artistic-creative practice of N. L. Skorik's workshop, testifying to the importance and creative potential of implementing the principle of dialogism in working with future actors.

*Keywords:* dialogical nature of theatre, tradition of dialogism, theatre of experience and play theatre, "truth of mastery" (Butkevich), stage communication as a dialogue, dialogical aspect of theatre pedagogy.

*For citation:* Davydov D. A. The Dialogical Aspect of Modern Theatre Education. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 167–174. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-167-174>

В культурном пространстве современности театр не только занимает видное место, но и способствует расширению эстетических горизонтов зрителей, обогащению их связей с миром художественных ценностей. Привлекательность одного из самых древних искусств связана не только с синтетическим характером театра и его зрелищностью. «Магия» сцены обусловлена также «правдой мастерства» актерского существования в «предлагаемых обстоятельствах» (К. С. Станиславский), содержательностью и эмоциональным «градусом» спектакля. Каждый из этих параметров притягательности сценического искусства неотделим от такой особенности театра, как его *диалогическая сущность*.

## **Театр как художественное пространство диалогических отношений**

Как художественная традиция диалогизм возник в пространстве древнегреческой театральной культуры и проявился в трагедиях Эсхила как эмоциональное общение Хора и «знакового» персонажа (протагониста), как смысловой контакт мудрого коллектива и личности; но постепенно эта традиция обогащалась новыми чертами: на первый план выступают не носители общинного опыта, а участники развития фабулы пьесы. Зрелищно-игровое начало театрального искусства оказывается тесно связанным с *событийно-диалогическими аспектами* разрешения основного конфликта трагедии или комедии. До возникновения режиссерского театра памятными событиями в истории театра становились те спектакли, которые были созданы на основе литературных достижений великих драматургов, мастерски владевших искусством создания фабулы пьесы и выстраивания диалогов между персонажами. При этом важно иметь в виду такую закономерность: «Каждое произведение имеет свою при-

роду общения. Ритм и краски речи, подтексты, «зоны молчания» <...> обуславливаются стилем драматурга, характером героя, природой его темперамента и эмоциональным состоянием» [3, с. 50]

Действительно, неповторимый для талантливого драматурга стиль в течение многих столетий «задавал» собой особенности диалогических отношений на сцене. Смысловая насыщенность и экспрессивность взаимодействия героев пьесы у Карло Гольдони и Карло Гоцци настолько отличаются друг от друга (хотя оба драматурга – итальянцы, жившие в одно и то же время), что и характер, и стиль диалогических отношений между персонажами отражают особенности каждого из авторов; точно так же отличается диалогическое пространство пьес А. Н. Островского и А. П. Чехова, В. С. Розова и А. Н. Арбузова и т. д. Но в любом случае театральная диалогическая форма воспринималась как ценность. Так, по мнению Ю. М. Лотмана, «актёр на сцене ведет диалоги в двух разных плоскостях: выраженное общение связывает его с другими участниками действия, а невыраженный молчаливый диалог – с публикой». [7, с. 389]

Постепенно в результате трансформации сценического искусства расширялись и границы диалогического пространства театра, особенно в связи с появлением профессии режиссера. Характер и стиль сценического общения как взаимодействия героев, а также контактирования актеров с публикой, определялись не столько автором пьесы, сколько режиссером-постановщиком – интерпретатором драматургического текста и автором спектакля. Тенденция возрастания режиссерского интереса к ответной реакции публики на постановку в целом проявляется в снижении авторитета драматурга, с одной стороны, и своеволия в режиссерской интерпретации литературного «первоисточника» спектакля, с другой. При этом внимание постановщиков уделяется преимущественно постмодернистским приемам иронии и провакатизма.

Тем не менее никто и ничто не может отменить традицию театрального диалога, его двусторонний характер, то есть реакцию зрителя на актерскую игру, воспроизводящую сложность отношений между персонажами пьесы. Кроме того, на стиль диалогических отношений в сфере современной театральной культуры заметно влияет увлечение интерактивными формами контактирования исполнителей с аудиторией. Все заметнее становится тенденция подхода к спектаклю как к «арт-продукту», который отвечает запросам массового зрителя и требованиям современного рынка. Такое «переформатирование» диалогических традиций рождает особое внимание к профессии актера в целом. «Мода» на непосредственное *ролевое* участие зрителя в сюжетных разворотах перформанса или иммерсивного театра трансформирует критерии оценки актерского творчества и создает опасность дилетантизма. В связи с отмеченными изменениями в диалогическом пространстве современной театральной культуры возникает вопрос

о роли театрального образования в совершенствовании сценического искусства. Актуальность данного вопроса связана с тем, что «градус» и стиль зрительской реакции на событийно-диалогические особенности спектакля зависят как от особенностей режиссерского подхода к художественному образу спектакля, так и от качества актерской игры, а также – от культуры диалогических отношений внутри творческого ансамбля исполнителей.

### **Принцип диалогизма в современном театральном образовании**

В свете известной установки великого реформатора театрального искусства К. С. Станиславского на «правдивое творчество органической природы» подготовка студентов к сценическому творчеству носит разносторонний характер. Сложные задачи выявления и активизации творческих возможностей будущих актеров, расширения их кругозора и формирования эстетического вкуса *решаются последовательно* с помощью разных методик, включая и использование принципа диалогизма.

Традиционная система «учитель – ученик» функционирует в сфере театрального образования как *интеллектуально-творческий диалог* между Мастером-наставником и студентами, избравшими актерскую профессию. Важность и перспективность такого диалога обусловлены, прежде всего, коллективным характером сценического творчества, а также – критериями оценки качественных характеристик существования актера на сцене. В течение нескольких лет обучения и творческого воспитания студентов осуществляется *системный подход* к решению задач театральной педагогики. Он выражается не только в преподавании специальных дисциплин, развивающих навыки владения телом, голосом, жестом и мимикой, но и в разнообразных видах диалогических отношений педагогов и студентов.

Широкий круг задач современного театрального образования включает, как известно, комплекс учебно-творческих занятий по конкретным дисциплинам в сочетании с диалогическим форматом двусторонней связи педагогов и студентов, включая мастер-классы и самостоятельные «пробы» будущих актеров. Благодаря такой разносторонней подготовке к сценическому творчеству расширяется и кругозор студентов, и «арсенал» сценических навыков и умений – от способности органично и выразительно взаимодействовать в сценическом пространстве до импровизационных возможностей начинающих актеров. В этой связи стоит процитировать выдающегося режиссера А. В. Эфроса: «Мне кажется, высшая способность в нашем творчестве – способность *к импровизации*. Ты все обдумывал, возможно месяцами, а то и целый год. Но вот ты вышел на подмостки... и начинается *конкретность*. Она – в партнере, в таком, а не другом, в живом общении, в какой-то новой ориентации...» [11, с. 12]

Эстетика *театра переживания*, как и художественные установки *игрового театра*, придают большое значение диалогическому аспекту театрального образования в том смысле, что врожденные способности к актерскому творчеству не гарантируют автоматически высоких творческих результатов. Продуктивность «тренинга и муштры» обеспечивается взаимосвязью содержательных контактов преподавателей и студентов, направленных одновременно и на овладение основами психотехники, навыками внешней выразительности и сценической речи, и на приобщение будущих актеров к сфере сценического творчества.

Поэтапность творческого развития студентов – еще одна традиция отечественной театральной педагогики. Тренинги и разминки фокусируют на способности держать в тоне главный инструмент – актерскую природу: душу, тело, голос, психику. Смысл этюдов на определенную тему состоит в формировании навыков сценической веры в «предлагаемые обстоятельства» и оттачивания умений продуктивного взаимодействия актеров друг с другом. Самостоятельные отрывки дают возможность проявиться в материале, который каждый выбирает по своему желанию, вкусу, настрою. Каждый этап творческой подготовки студентов активизирует их воображение и фантазию.

Важное значение имеет, по моему наблюдению, и традиция показа самостоятельных работ студентов. Показ результатов самостоятельной работы будущих актеров – это, по сути, диалог со зрителем в формате разных жанров и художественных приемов сценического взаимодействия. И этот диалог каждый раз новый, особенный, сегодняшний. Публика может чутко реагировать на сказанное шёпотом слово или зевать на яростном монологе. В чем секрет? В точности, в свободе, в подлинной жизни на сцене. Зритель остро чувствует фальшь и в то же время как ребенок способен подключаться к точной игре артиста. Причем диалог-показ может проходить как «созвучно» так и «рассеянно». В созвучии зритель в связи с сценическим действием переживает с актерами вместе одну историю, творящуюся на их глазах. В рассеянном диалоге зритель и актер отрываются друг от друга, и тем самым создается ситуация потери взаимного контактирования.

Как правило, на завершающем этапе театрального образования студентов выпускается несколько дипломных спектаклей самых разных жанров. Среди них может быть пластический, чтецкий, драматический, музыкальный, комедийный, экспериментальный, биографический, документальный спектакль или сказка. Общим, итоговым моментом для разных типов выпускных работ является полнота ярких проявлений творческого потенциала и художественных ориентиров студентов-дипломников, их импровизационных способностей.

## Особенности реализации творческого потенциала диалога в студенческих спектаклях и творческих проектах

Органичной частью системы разностороннего развития студентов, избравших профессию актера, является их непосредственное включение в процесс коллективного создания театрального спектакля. Как подчеркивает автор статьи «Театральная педагогика: традиции и инновации» Л. А. Шаева, «значимость театральных спектаклей для студентов заключается в том, что в них отражается и моделируется в сценической форме «жизнь человеческого духа» [12]. Справедливость данного мнения подтверждается и творческим опытом подготовки спектаклей на основе литературного текста в мастерской Н. Л. Скорика. Для примера стоит обратиться к таким театральным спектаклям, как «Брат Алеша» (2014) и «А знаешь, брат»: при всем жанровом отличии этих работ общим моментом является полнота и яркость реализации принципа диалогизма, благодаря чему каждый из студенческих спектаклей вызвал положительный отклик у зрителей.

Первое, что стоит подчеркнуть при раскрытии диалогического пространства данных спектаклей, – это особенности их литературного «первоисточника». Литературной основой каждого из студенческих спектаклей являлась не пьеса в традиционном ее понимании, а тексты по мотивам произведений, которые были далеки от драматургического письма. Так, спектакль «Брат Алеша» создавался на основе произведения Виктора Розова, который трансформировал сюжетную линию судьбы школьника Илюшечки Снегирева и взаимоотношений других мальчиков с Алешей Карамазовым в отдельный драматургический текст (т. е. пьесу). Не было и драматургической (в академическом формате) основы и в спектакле «А знаешь, брат», созданном по мотивам поэмы Александра Твардовского «Василий Теркин». Это обстоятельство позволяет выявить диалогический аспект обоих спектаклей: ведь само творческое «пересоздание» другими авторами в другом времени явилось диалогом с авторами прошлых эпох, их Встречей.

Второй особенностью спектаклей, созданных на основе сочетания принципов инсценирования авторского текста и диалогизма, был особый стиль контактирования исполнителей друг с другом и со зрителями. Благодаря стилизованным особенностям диалога между актерами и залом создавалась атмосфера эмоционального отклика на сюжет и переживания персонажей. Тем самым подтверждалась нравственная ценность рассмотренных спектаклей, а также тот факт, что «ни одно из искусств не связано так непосредственно с реакцией аудитории, не реагирует на эту реакцию столь немедленно и активно, как театр» [7, с. 411].

В этой связи стоит отметить характерную для педагогов и студентов особенность: понимание тесной связи традиций психологического театра (театра переживания) и игрового. Как писал один из авторитетных преподавателей Московского государственного института культуры М. М. Буткевич, «игра и театр реально на практике всегда существовали нераздельно, они просто не могут жить друг без друга. <...> Именно игровые театральные структуры позволяют поймать неуловимую эмоцию, выявить ее на пределе достоверности и воскрешать на каждом спектакле заново» [1, с. 30].

Важно и то, что использование принципа диалогизма в театральной педагогике «развивает у актеров умение передавать подлинные эмоции и чувства, что является важным элементом актерского мастерства» [10, с. 63]. Особо следует отметить как креативно-педагогическую традицию взаимодействие художественных возможностей «смежных» с театром искусств. На этом принципе создавались такие спектакли, как «Летучая мышь» (жанр оперетты), «Улыбка Ван Гога, или печаль будет длиться вечно» (на основе писем художника брату), «Вишневый сад» (пьеса А. П. Чехова «Un roquito Tango» (пластический спектакль). Каждая из итоговых работ соответствует не только гуманитарным и художественным установкам педагогического и студенческого коллективов единомышленников, но и подтверждает справедливость высказывания А. В. Эфроса о необходимости «выработать в себе вкус, не терпящий «муры», в чем бы она ни проявлялась» [11, с. 163].

Таким образом, в современном театральном образовании диалогизм выступает действенным фактором плодотворности системы «Мастер-наставник и студент». С этой точки зрения заслуживает особого внимания руководителя курса и педагогов вопрос о содержательном «насыщении» диалогического пространства учебных занятий и о приемах поддержания атмосферы сотворчества и продуктивного общения. Культура диалогических отношений в немалой степени зависит от «создания такой атмосферы, которая способствует возникновению творческого состояния» [5, с. 29]. Эта, казалось бы, «азбучная истина» требует для своего достижения в педагогической практике сочетания ценных традиций и смелых творческих инноваций. Неслучайно идея гармонии этих начал в сфере театрального образования проходит через весь контекст книги М. О. Кнебель «Поэзия педагогики» [4]. Эта же мысль на конкретном материале была развита «мэтром» преподавания основ пластической выразительности А. Б. Немеровским [8], а также – в статьях современных исследователей М. В. Лаврика [6] и В. Е. Орловой. [9]. Авторов отмеченных публикаций объединяет признание эффективности реализации принципа диалогизма при решении задач художественно-творческого воспитания студентов.

## Список литературы

1. *Буткевич М. М.* К игровому театру: в 2 томах. Т. 1. Лирический трактат. Москва: Российская академия театрального искусства - ГИТИС, 2010. 703 с.
2. *Зверева Н. А. Ливнев Д. Г.* Словарь театральных терминов (создание актерского образа). 2-е изд. Москва: Российский университет театрального искусства. ГИТИС, 2014. 136 с.
3. *Карпушкин М. А.* Уроки Мастера. Конспекты по театральной педагогике А. А. Гончарова. Москва: Изд-во «ГИТИС», 2005. 216 с.
4. *Кнебель М. О.* Поэзия педагогики. Вступит. ст. Г. А. Товстоногова. Ред. Н. А. Крымова. Москва: ВТО. 1976. 526 с.
5. *Кренке Ю. А.* Практический курс воспитания актера. Санкт-Петербург. 2021. 117 с.
6. *Лаврик М. В.* Воспитание художественной выразительности на основе системы К. С. Станиславского // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022 № 3 (107). С. 93–100.
7. *Лотман Ю. М.* Семиотика сцены // Статьи по семиотике культуры и искусства. / Предисловие С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева. Санкт-Петербург: Академический проект. С. 388–435.
8. *Немеровский А. Б.* Пластическая выразительность актера: учебное пособие. Москва: Российский университет театрального искусства. ГИТИС, 2013. 256 с.
9. *Орлова В. Е.* К вопросу о культурологическом анализе театрального пространства // Вестник Оренбургского государственного университета. 2008. № 6 (88). С. 10–16.
10. *Розова Т. В.* Влияние драматургии Виктора Сергеевича Розова на воспитание и развитие актеров в современных условиях // Культура и образование: научно – информационный журнал для вузов культуры и искусств. 2024. № 3 (54). С. 56–65.
11. *Эфрос А. В.* Профессия: режиссер. Москва: Фонд «Русский театр». Панас. 1993. 368 с.
12. *Шаева Л. А.* Театральная педагогика: традиции и инновации // Культура: теория и практика. 2025. № 2 (63). URL <https://scipr.org/theoryofculture/2025-2-63>
13. *Шибеева М. М., Волобуев В. А.* Искусство как культурная универсалия // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. № 2 (49). С. 5–15.

---

---

# БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ, БИБЛИОГРАФОВЕДЕНИЕ И КНИГОВЕДЕНИЕ

## БИБЛИОТЕКА КАК ПРОСТРАНСТВО СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С МОЛОДЕЖЬЮ

УДК 021.7

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-175-189>

### **Ирина Анатольевна СОЛОВЬЕВА,**

кандидат экономических наук,  
доцент кафедры социально-культурной  
деятельности и педагогики  
Орловский государственный институт культуры,  
Орел, Российская Федерация,  
e-mail: vila2002@rambler.ru

### **Никита Сергеевич АЛЕКСЕЕВ,**

магистрант, Орловский государственный институт культуры,  
Орел, Российская Федерация,  
e-mail: nikitaale98@mail.ru

*Аннотация.* Представленная статья посвящена изменившейся роли библиотеки и превращению ее в многофункциональный центр, удовлетворяющей разнообразные потребности населения в творчестве, досуге и информации. В ходе исследования авторы выделяют основные вызовы, с которыми столкнулся данный социокультурный институт, и показывают, как это отразилось на специфике библиотечной деятельности. Практическая часть работы посвящена инновационным практикам взаимодействия с молодым поколением в одной из модельных библиотек нашей страны – Центральной городской библиотеке имени С. А. Есенина (г. Липецк). Авторы подробно рассматривают механизм вовлечения молодежи в социокультурную деятельность, раскрывают особенности реализации ряда креативных проектов, особо привлекающих внимание молодого поколения и направленных не только на развитие творческих навыков, но и на формирование читательских компетенций.

*Ключевые слова:* библиотека, библиотечное пространство, инновации, проектная деятельность, молодежь, социокультурные практики, креативное пространство, модельная библиотека, цифровизация, читательская компетентность.

*Для цитирования:* Соловьева И. А., Алексеев Н. С. Библиотека как пространство социокультурного взаимодействия с молодежью // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №2 (57). С. 175–189. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-175-189>

## **LIBRARY AS A SPACE OF SOCIO-CULTURAL INTERACTION WITH YOUNG PEOPLE**

**Irina A. Solovieva,**  
CSc in Economic Studies,  
Associate Professor  
at the Department of Social and  
Cultural Activities and Pedagogy,  
Oryol State Institute of Culture  
Oryol, Russian Federation,  
e-mail: vila2002@rambler.ru

**Nikita S. Alekseev,**  
Master's student,  
Oryol State Institute of Culture,  
Oryol, Russian Federation,  
e-mail: nikitaale98@mail.ru

*Abstract.* The presented article is focused on the changed role of the library and its becoming a multifunctional center that serves various needs of the population in creativity, leisure and information. In the course of the research the authors highlight the main challenges faced by this socio-cultural institution and illustrate how this has influenced the specifics of library activity. The practical part of the article is concerned with innovative practices of interaction with the younger generation in one of the model libraries of our country - the Central City Library named after S.A. Esenin (Lipetsk). The authors describe in detail the mechanism of youth involvement in socio-cultural activities, reveal the features of the realization of a certain number of creative projects, especially attracting the attention of the younger generation and directed not only to the development of creative skills, but also to the formation of reading competencies.

*Keywords:* library, library space, innovation, project activity, youth, sociocultural practices, creative space, model library, digitalization, reading competence.

*For citation:* Solovieva I. A., Alekseev N. S. Library as a space of socio-cultural interaction with young people. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 2 (57), pp. 175–189. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-257-175-189>

Трансформация, связанная с изменением характера экономических отношений, потребительских предпочтений и влиянием современных технологий, оказала влияние на все сферы общественной жизни, включая культуру и искусство. Расширение спектра предоставляемых услуг и изменение характера деятельности обусловлено необходимостью культурных институтов выживать в условиях жесткой конкуренции с другими учреждениями и организациями культурно-досуговой направленности. В итоге сегодня учреждения сферы культуры осуществляют не только виды деятельности в соответствии со своим уставом, но и ищут «инновационные практики, драйвером которых является досуг» [19, с. 82].

На наш взгляд, наибольшие изменения в технологиях, формах и видах деятельности произошли у такого социально-культурного института, как библиотека. Несмотря на то, что многие исследователи, включая Вихреву Г. М., Подкорытову Н. И., Федотову О. П. [6], Паршукову Г. Б. [18], Кудринову Е. Л., Бычкова Л. Д., Заруба Н. А. [9], сосредотачивают свое внимание на классических функциях библиотеки, рассматривая ее в качестве важного социального института и как «феномена культуры», в условиях динамично меняющейся внешней среды библиотечная сфера столкнулась с многочисленными вызовами и проблемами, которые требуют переосмысления традиционных подходов к роли и значению данного института в социокультурном пространстве, в характере и формах предоставляемых услуг в целях адаптации к меняющимся условиям.

Во-первых, цифровая революция, а, соответственно, и цифровизация, отразились на способах получения информации, когда пользователь может получить ответ на любой вопрос, не покидая свой дом. Библиотека, являвшаяся до этого единственным хранилищем печатных изданий и рукописей, перестала быть главным источником знаний. Сегодня ей конкуренцию составляют многочисленные онлайн-ресурсы, предоставляющие доступ к своему образовательному и информационному контенту из любой точки мира бесплатно либо за небольшую плату по подписке. К тому же, как подчеркивают Качура З. А. и Егоров В. К., «многие библиотечные функции стали менее востребованными благодаря контекстному поиску и возможностям ИИ» [7, с. 233]. В итоге потребность в физическом посещении библиотек значительно снизилась, а новые форматы хранения и предоставления информации, такие как электронные книги, вызвали необходимость внедрения новых услуг на основе цифровых технологий (электронные каталоги, онлайн доступ и др.) [3; 21].

Во-вторых, произошло изменение образовательных и культурных потребностей общества. Постоянное изменение запросов и требований работодателей приводит к росту спроса на непрерывное образование, которое позволяет адаптироваться к условиям, когда знания и навыки быстро устаревают, а новые технологии постоянно появляются и совершенствуются. Сегодня на первый план выдвигаются интерактивные форматы обучения, возможность не только получать теоретические знания, но и развитие мягких (soft skills) и жестких (hard skills) навыков. Взрослые, особенно молодое поколение, все больше отдают предпочтение неформальным методам обучения и самообразованию. В таких условиях библиотеки начинают предлагать новые для себя форматы обучения, организовывать пространство, где посетители могли бы одновременно и работать, и учиться, и отдыхать. А изменение культурных предпочтений в сторону активного участия в культурных событиях, повышение интереса к местной культуре и традициям, стремление к приобщению и принятию культуры других народов и стран при-

водят к тому, что библиотеки организуют межнациональные фестивали, проводят вечера встреч с представителями разных культур и так далее.

В-третьих, инклюзивность – тренд для всех областей и сфер жизнедеятельности человека. При этом следует согласиться с Мальцевой Т. Е., которая предлагает рассматривать инклюзивность не только с точки зрения доступности, но и как «высшую степень включения в какой-либо процесс» [12]. Сегодня, с одной стороны, библиотека превращается в пространство, доступное для всех посетителей, включая лиц с ограниченными возможностями, предлагая им адаптированные программы и проекты, а также обеспечивая доступ к информационным ресурсам тем, кто не имеет возможности это себе позволить из-за отсутствия соответствующей материально-технической базы или ограниченности финансовых ресурсов. А с другой стороны, в условиях цифровой изоляции данный социокультурный институт создает пространство для социального взаимодействия отдельных категорий лиц, особенно для лиц пожилого возраста и молодежи.

И, наконец, группа факторов организационно-экономического характера. Прежде всего, речь идет о формировании и укреплении многоканальной системы финансирования деятельности учреждений культуры и культурных проектов, что проявляется в расширении спектра привлекаемых финансовых ресурсов за счет постоянного роста внебюджетного финансирования и снижения поступления финансов со стороны государственных и муниципальных органов управления. Такая политика со стороны государства вынуждает учреждения культуры в целом и библиотеки в частности искать новые способы привлечения дополнительных источников финансирования, заключать партнерские соглашения с коммерческими организациями, использовать преимущества и возможности проектной деятельности, внедрять фандрайзинговые технологии и так далее. Расширение спектра деятельности и изменение источников финансирования вызывают трансформацию организационной структуры учреждений культуры: предпочтение отдается гибким структурам, способным легко адаптироваться к новым реалиям и изменяющимся запросам потребителей. На первый план выходят проектные команды, участвующие в организации и реализации культурных проектов, члены которых обладают междисциплинарными навыками, владеют современными цифровыми технологиями, способны генерировать новые идеи, имеют нестандартное мышление и умеют создавать креативный продукт.

Кроме вышеперечисленных факторов библиотеки вынуждены постоянно конкурировать с другими учреждениями культурно-досуговой сферы, причем как некоммерческой, так и полностью коммерческой направленности. Все это приводит к кардинальному изменению характера деятельности рассматриваемого социально-культурного института – поиску новых способов привлечения и удержания посетителей, концентрации на индивидуальных запросах и предпочтениях аудитории, активному использованию маркетин-

говых инструментов, освоению технологий продвижения через социальные сети, к изменениям в кадровой политике с пассивной на активную в части привлечения молодых специалистов, владеющих современными компетенциями и стремящихся к самореализации и саморазвитию.

Сегодня библиотека из простого хранилища документов превращается в многофункциональный социально-культурный и информационный центр, учитывающий интересы и потребности различных возрастных и социальных групп в получении необходимой информации и использующий различные формы работы, характерные для музеев, театров, галерей и других учреждений культуры. Несмотря на то, что современная библиотека – это одновременно площадка (пространство) для социального взаимодействия, диалога, обучения и творчества, должна сохраняться ее главная миссия: формирование и развитие читательской компетентности и продвижение культуры чтения, и являясь полноценным субъектом социально-культурной деятельности, она использует в работе с различными категориями населения весь арсенал форм, методов и технологий, присущих данной деятельности.

В эпоху информационных технологий креативность и инновации являются индикатором перехода к новому типу общества, где активно задействованы творческие способности людей. Двигателем такой экономики, несомненно, является молодежь, имеющая нестандартное мышление и способная создавать креативные услуги и товары. Именно поэтому одной из ключевых задач, поставленных на сегодняшний день Правительством РФ, является создание в России возможностей для развития талантов и самореализации молодых людей от 14 до 35 лет. Эта задача четко отражена в новом национальном проекте «Молодежь и дети», главной целью которого является «становление и развитие поколения российских граждан, патриотически настроенного, высоконравственного и ответственного, способного обеспечить суверенитет, конкурентоспособность и дальнейшее развитие России» [15]. Для выполнения этой задачи для молодежи должен быть создан комплекс условий образовательного, культурного, финансового, правового, инфраструктурного характера, позволяющих в полной мере реализовывать и развивать свои способности, раскрыть свой потенциал и внести свой вклад в укрепление национальной безопасности, в развитие экономической, социальной, политической и культурной мощи нашей страны.

Анализ ряда научных публикаций [5; 8; 10; 11; 13; 20], посвященных изменению роли библиотек и превращению их в «третье место», в особый «инфраструктурный институт креативных индустрий», позволяет сделать выводы, что сегодня в библиотеке созданы все условия не только для развития читательской грамотности, но и для генерирования идей, создания креативных продуктов, самореализации, профессионального роста, интеллектуального досуга, социального взаимодействия всех групп насе-

ления, особенно молодежи. Это свидетельствует о том, что современная библиотека превращается в «креативное пространство» для реализации творческих проектов и молодежных инициатив [14; 16; 17].

Опираясь на теоретические исследования и практический опыт, можно выделить следующие основные направления социокультурных практик по взаимодействию с молодым поколением в рамках библиотек нового типа [21]:

1. мероприятия по популяризации чтения (книжные клубы, литературные челленджи, акции и флешмобы);
2. проекты гражданско-патриотической и краеведческой направленности;
3. просветительские и образовательные проекты по формированию и развитию «мягких» и «твердых» навыков;
4. проекты, направленные на работу с талантливой молодежью и развитие творческого (креативного) мышления (создание креативных пространств, коворкинг-зон, зон для отдыха и общения);
5. мероприятия профориентационной направленности;
6. проекты, связанные с интеллектуальным досугом и многие другие.

Рассмотрим современные социокультурные практики по работе с молодежью на примере Центральной городской библиотеки имени С. А. Есенина (г. Липецк). Сегодня «Есенинка» позиционирует себя в качестве событийного, информационно-технологического центра, а также центра городоведения, где имеется современное библиотечное пространство и максимально открытый доступ к информационным ресурсам для детей, взрослых и молодежи г. Липецка. Среди задач, которые ставит перед собой библиотека, следует выделить:

1. поддержка и продвижение чтения, повышение уровня читательской компетенции жителей г. Липецка, прежде всего молодёжи;
2. привлечение внимания общества к литературе и чтению;
3. участие в реализации проектов Центральной библиотечной системы;
4. активная работа по профильному направлению деятельности;
5. популяризация театрального и художественного наследия;
6. активная работа по героико-патриотическому воспитанию молодежи.

Обозначенные задачи свидетельствуют о том, что руководство библиотеки и ее сотрудники большое внимание уделяют именно молодому поколению, развивая в нем любовь к чтению, воспитывая у молодежи чувство ответственности за свою страну, а также способствуя ее культурному и интеллектуальному росту.

Для того чтобы стать центром притяжения для всех групп населения, а особенно молодежи, Центральная городская библиотека им. С. А. Есенина активно участвует в федеральных программах и проектах. Так, благодаря национальному проекту «Культура» в 2022 году удалось усовершенствовать материально-техническую базу и стать модельной библиотекой, получив

на свое развитие из федерального бюджета 10 миллионов рублей. Финансовые средства были направлены на техническое переоснащение библиотечного пространства, закупку новых книг и мебели, обучение персонала. В итоге, согласно поставленной задаче в рамках национального проекта по созданию в регионе модельных библиотек, Центральная городская библиотека Есенина за последние годы сумела привлечь к себе должное внимание, создать особую гармоничную атмосферу креативного пространства, наполненного единомышленниками, которые знакомятся между собой, выстраивают коллаборации, становятся полноценными участниками культурных мероприятий города, вовлекаются в творческие инициативы, формируют собственное портфолио, в том числе и для дальнейшего поступления в творческие вузы страны. Сейчас в библиотеке можно получить доступ к новой литературе, фонд которой обновляется ежегодно, воспользоваться онлайн-ресурсами – электронным каталогом, онлайн-бронированием книг, доступом к электронным библиотекам «Литрес» и «НЭБ». После модернизации библиотеки и приобретения статуса «модельная» ее коллектив постоянно ищет новые ресурсы для дальнейшего развития, возможного привлечения внебюджетных средств. Именно поэтому в плане работы библиотеки отдельными пунктами являются маркетинг и еще большее совершенствование материально-технической базы.

В 2023 году библиотека им. С. А. Есенина вошла в ТОП-600 пространств Всероссийского проекта Росмолодежи «Точки притяжения», направленного на поиск мест для притяжения, общения и генерации идей для молодежи. Его самоцелью является не только развитие городской инфраструктуры, но и взаимодействие единомышленников, поддержка малого и среднего бизнеса в регионах. Библиотека получила специализированный мерч для куратора данного пространства, брендированные наклейки, и, конечно же, главное – возможность публикации event-событий на интернет-портале «Точки притяжения». Благодаря данному проекту значительно возросло число лиц, симпатизирующих «Есенинке»: многие медийные лица, коучи, бизнес-тренеры, психологи, специалисты из различных областей и сфер деятельности обращаются сюда в целях организации своих мероприятий в обновленном библиотечном пространстве.

В этом же году Центральная городская библиотека им. С. А. Есенина стала победителем конкурса Министерства культуры РФ по выявлению лучших практик формирования и продвижения фондов библиотек. Из 92 конкурсантов среди общедоступных и модельных библиотек страны «Есенинка» смогла занять первое место, получив дополнительное финансирование на приобретение новых книг. Жюри конкурса отметило оригинальность подхода к организации и размещению фонда в тематически оформленной среде библиотеки, стимулирующей интерес жителей города к истории малой родины.

Большое внимание в библиотеке уделяется волонтерству. Важно понимать, что в библиотечно-информационной сфере волонтерская деятельность представляет собой реализуемую с помощью активного личного участия добровольца деятельность, направленную на приобщение населения к лучшим образцам литературы, а также популяризацию в целом культуры чтения и библиотеки в частности [4]. Так, уже в ходе трансформации «Есенинки» из традиционной библиотеки в модельную ее специалисты привлекали волонтеров и добровольцев к участию в мероприятиях, организуемых на базе обновленного библиотечного пространства, в различных фестивалях и акциях в качестве помощников библиотекарей, фотографов, видеографов. Отдельным направлением волонтерской деятельности стало привлечение молодежи к такому общественно-значимому мероприятию, как организация помощи участникам СВО (например, волонтеры, плели маскировочные сети, изготавливали полевой душ). В дальнейшем специалисты библиотеки пришли к выводу, что верифицированный аккаунт не дает полноценной возможности для привлечения еще большего внимания волонтеров к данной деятельности, а поэтому прошли отбор в акселерационную программу ДоброЦентров в 2024 году. В процессе ее реализации специалисты платформы создали для участников данного проекта атмосферу полного погружения в специфику работы ДоброЦентров, а также оказали помощь в создании индивидуальных проектов (бизнес-планов) для всех участников программы. Для сотрудников «Есенинки» этот обучающий курс закончился успехом: специалисты смогли защитить свою концепцию и библиотека вошла в число победителей. Сейчас уже готовятся документы для подписания лицензионного соглашения по открытию ДоброЦентра.

Библиотечное пространство «Есенинки» используется во многих социокультурных проектах, а его общественная значимость возрастает с каждым годом. Именно поэтому руководство и сотрудники откликаются на многие инициативы федеральных, региональных и местных органов власти по гражданско-патриотическому воспитанию молодого поколения. Так, уже в течение двух лет библиотека является первичным отделением регионального РДДМ «Движение первых». Благодаря этой возможности в обновленном библиотечном пространстве проходят мастер-классы родительского сообщества «Родные Любимые», осуществляются партнерские мероприятия в рамках многочисленных инициатив, в том числе Всероссийского проекта «Классные встречи», реализуемого в России по поручению Президента РФ. А по итогам 2024 года библиотеки Липецка в целом были признаны лучшим муниципальным учреждением по организации просветительской работы в Липецкой области в ходе сотрудничества с Российским обществом «Знание». Например, один из основных и флагманских проектов – «Нескучные лекции» – включил в себя проведение свыше 900 лекций (с охватом в 14000 слушателей), большая часть которых проводилась в креативном

пространстве Центральной городской библиотеки им. С. А. Есенина в рамках библиотечно-тренингового центра.

Большинство проектов и продуктов, реализуемых Есенинской библиотекой для молодых пользователей были придуманы или предложены инициативной молодежью нашего города в ходе проведения ежеквартальных стратегических сессий по развитию городских библиотек. Уникальным, например, стал «Пушкинский бал», организуемый в библиотечном сквере и названный читателями «литературным». Идея его проведения пришла на зимней стратегической сессии молодой девушке, модистке, Елене Труфановой. Процесс подготовки к балу занял достаточно продолжительный период. Для полного погружения в бальный этикет, создания атмосферы того времени и освоения танцевальных движений уже зимой в пространство библиотеки был приглашен специалист из Воронежа, руководитель клуба салонных исторических танцев «Alex&Fox», Алексей Нелюбов. Сам бал включал в себя мероприятия различной направленности: в частности, в ходе мастер-класса гости имели возможность получить навыки в исполнении различных видов бальных танцев. Кроме этого, все желающие приняли участие в историческом променаде: кавалеры продемонстрировали свои костюмы, дамы – наряды и аксессуары. По завершении «Пушкинского бала» под звуки живой музыки для гостей было организовано чаепитие с представителями творческого объединения «Чайка», воронежскими и липецкими артистами, а также была предоставлена возможность сфотографироваться в костюмах конца XVIII–начала XX века в специальной фотозоне. Информация о данном событии размещалась на федеральном портале по развитию национальных проектов, во Всероссийских, региональных и местных СМИ, а опыт организации и проведения бала был представлен сотрудником библиотеки на Межрегиональном марафоне проектов по продвижению книги и чтения «Читай со мной» в сентябре 2024 года.

Современному специалисту в библиотечной сфере очень важно осознание проектного мышления в сочетании с творческим, системным, критическим мышлением, а также – способностью рассматривать любую поставленную задачу как проект, прогнозировать идеальный образ будущего, уметь грамотно и комплексно рассчитать риски, действовать в работе гибко, мобильно и вариативно. Важно не только видеть задачу, но уже на стадии ее зарождения понимать конкретный результат возможных действий. Именно поэтому любое вовлечение молодежи в социокультурные практики требует определенного механизма. В данном исследовании мы предлагаем ряд этапов, а также описание механизма, который может привести руководителя event-проектов в библиотечной сфере к успешному результату.

I этап: зарождение идеи (здесь проходит аналитическая работа по стратегическому планированию, привлечению молодежи в библиотеки, проводятся опросы о доступности для молодежи основных событий, мероприятий, понимание того, что библиотека сегодня представляет из себя);

II этап: разработка молодежного проекта (следует особое внимание уделить созданию проектной команды, способной генерировать новые идеи и креативно мыслить);

III этап: продвижение проекта, включая разработку уникального бренд-бука и логотипа; привлечение внимания к нему влиятельных лиц из числа администрации города, блогеров, лидеров общественного мнения, ТОПовых и молодых (малоизвестных) местных артистов, спикеров, СМИ; создание программы открытия (с учетом решения организационно-технических задач и минимизации возможных рисков);

IV этап: реализация запланированного проекта (проведение всех мероприятий, привлечение новых участников, создание интересных форматов, поддержание интереса со стороны общественности, и т. п.);

V этап: оценка результатов проекта (определение количественных и качественных индикаторов и показателей, финансовый аудит реализации проекта, проведение SWOT-анализа, определение дальнейших перспектив развития проекта).

Исходя из вышеперечисленных этапов механизма вовлечения молодежи в социокультурные практики, остановимся на двух амбициозных проектах: «ART-Тусовка» (реализованный и продолжающий реализацию проект) и «АРТМоСфера» (реализуемый проект), рассмотрим их показатели, а также отличительные особенности и возможные перспективы развития.

Проект «ART-Тусовка» стартовал в феврале 2022 года. Он превратил традиционное библиотечное пространство в креативное пространство для творческой молодежи, разделенное на несколько зон: «Антистресс», фотозоны, «Открытый микрофон» для писателей и поэтов, а также зоны для коллективного просмотра и обсуждения нашумевших фильмов. Кроме этого в данном пространстве была реализована новая для библиотеки функция: она превратилась в концертный зал для актеров и музыкантов. В рамках проекта было проведено более 50 мероприятий, вовлечено свыше 2500 участников, задействовано не менее 100 волонтеров. Благодаря ему у библиотеки сформировалась собственная база творческих людей, заинтересованных в новых проектах, ищущих возможности для реализации собственных креативных идей и готовых принять участие в следующих проектах. И как отметила директор (на тот момент времени) МУ ЦБС г. Липецка В. В. Якимович, «этот проект – возможность показать молодым липчанам, что в библиотеке может быть интересно, креативно и современно. Мы сейчас экспериментируем, возможны новые формы работы. Одно, несомненно, – по субботам в Есенинке будет неформально и творчески» [1]. Практический опыт реализации данного проекта подробно представлен в профессиональном издании «Современная библиотека» № 6 за 2024 год, во Всероссийских вебинарах и на научно-практических конференциях.

Все поставленные цели и задачи, которые необходимо было решить в ходе реализации проекта «ART-Тусовка», были достигнуты. Проект был успешно завершен: молодежь в библиотеку была привлечена, но для руководства стало очевидно, что молодое поколение снова потеряет интерес и произойдет снижение читательской компетентности, если не будет инициирован новый и не менее амбициозный, чем предыдущий, проект. Так, в декабре 2024 года был дан старт еще одному креативному проекту в библиотечном пространстве: «АРТМоСфера», целью которого стало не только творческое самовыражение молодежи, но и максимальное ее приобщение к книге, а также просвещение молодых читателей и получение знаний и навыков в различных профессиональных областях. Среди планируемых мероприятий будут многочисленные мастер-классы, тренинги, квизы, интеллектуальные игры, а также встречи с теми, кто уже состоялся в определенных профессиях и сферах деятельности – кинематографе, пищевой промышленности, продюсерской деятельности. Одним из новшеств «АРТМоСферы» станет рубрика «Молодежные дебаты» с Александром Власовым, где молодые люди смогут обсудить самые острые и злободневные вопросы, а также услышать мнение экспертов по тем или иным проблемам. Начатый проект будет сочетать в себе и креатив, и искусство, и интеллект. Например, ежеквартально участников «АРТМоСферы» ждет интеллектуальное испытание в игре «Что? Где? Когда?», которая кардинальным образом будет отличаться от классической своей патриотической тематикой, формированием уважения к историческому наследию и культурным ценностям нашей страны. Например, вопросы интеллектуального турнира, проходившего 21 декабря 2024 года, были посвящены 100-летию Мосфильма, 70-летию Липецкой области, а темами 2025 года стали знания об исторических Героях, а также русские народные сказки.

Кроме перечисленных креативных проектов, направленных в основном на творческое развитие молодежи, работа с молодым поколением в Центральной городской библиотеке им. С. А. Есенина осуществляется и по другим направлениям. Большое внимание уделяется формированию компетенций экономического и правового характера, а также экологическому воспитанию, для чего используется коворкинг-пространство библиотеки. Так, во взаимодействии с инвестором, финансовым антиСоветником, основателем лекториума «Инвестор на шпильках» Ириной Поминовой по выходным для молодых родителей и их детей в «Есенинке» проводятся лекции по финансовой грамотности и организуются игры по рациональному ведению и распределению своего бюджета. А партнеры молодежного предпринимательства «Я в деле» в формате хакатона готовят свои молодежные проекты, которые в дальнейшем представляют на ярмарке идей в рамках регионального форума.

В целях продвижения книги и культуры чтения в библиотечном пространстве «Есенинки» организованы клубы и студии по интересам: функционирует молодежный книжный клуб «Читать модно», где каждый желающий в кругу единомышленников может обсудить интересующие его книги, в том числе новинки, и просто познакомиться с книголюбями; творческое объединение «Чайка» и другие. Например, в июле 2024 года в рамках молодежного клуба состоялось обсуждение странного, необычного и запутанного романа Марка Данилевского «Дом листьев», а участники творческого объединения «Чайка» не только репетируют и выступают в рамках самой библиотеки, но и успешно выступают на городских и областных фестивалях и площадках – «Тайны Усадьбы», «Красава», «Задонская земля».

Центральная городская библиотека им. С. А. Есенина ведет активную работу по духовно-нравственному воспитанию молодежи. В 2024 году на базе «Есенинки» начало действовать Молодежное православное движение «Верные» под руководством иерея Леонида Копылова, руководителя молодежного отдела Липецкой епархии. На занятиях клуба, которые проходят еженедельно, с молодежью говорят о важности семьи, о воспитании силы духа, обсуждают самые разные темы и вопросы, волнующие современное поколение, смотрят и анализируют фильмы, изучают Библию, играют в настольные игры. Такой комплексный подход помогает молодому поколению постепенно проникнуться миром православия, сформировать представления и убеждения о современной православной культуре и самим приобщиться к ней. Участники движения совместно с молодежным отделом епархии организуют благотворительные концерты, участвуют в ежегодном проекте Библиотек Липецка «День православной книги».

Проведенное исследование показало, что Центральная городская библиотека им. С. А. Есенина большое внимание уделяет работе с молодежью, используя разные направления, формы и технологии, за что в 2024 году удостоилась благодарности Управления молодежной политики Липецкой области за проектную деятельность. Опыт работы с молодежью также представлен на платформе Всероссийского портала «ПРОКультура. РФ». Среди перспективных направлений развития руководство библиотеки отмечает открытие ДоброЦентра, расширение спектра услуг и появление новых продуктов, предоставление которых будет осуществляться в том числе и по «Пушкинской карте».

Социокультурные практики работы с молодежью в условиях библиотечной деятельности требуют от работников библиотеки особых навыков и умений, которые определяются специфическими особенностями молодежи как особой социальной категории – со своими потребностями, интересами и особенностями поведения. Современные библиотекари должны не только разбираться в классической литературе, но и быть в курсе актуальных трендов в кино, музыке, моде, литературе и даже в компьютерных играх

и программах. Они должны уметь находить контент, который будет интересен для молодежи, учитывая ее психологические особенности; поддерживать молодежные инициативы и проекты, направленные на решение проблем, возникающих в молодежной среде; предлагать интересные форматы для взаимодействия. Только в этом случае библиотека станет центром притяжения для молодого поколения. И как подчеркнул в своем интервью ТРК «Липецкое время» в октябре 2023 года действующий директор библиотек Липецка И. А. Хромых, «современная библиотека – это библиотека, в которую хочется возвращаться снова и снова. Это библиотека энтузиастов, где энтузиасты и читатели, и библиотекари, которые вместе творят и создают новые мероприятия и новые точки притяжения. В целом работа библиотек осуществляется на трех китах: креатив, искусство, интеллект» [2, с. 144].

Таким образом, сегодня библиотеки – это современные многопрофильные социокультурные центры, которые должны формировать у молодого поколения интерес к традиционным российским духовно-нравственным и культурным ценностям на основе разнообразных молодежных практик. Сегодня Центральная городская библиотека им. С. А. Есенина принимает активное участие в мероприятиях по сохранению памяти о подвигах русского народа, продвижению семейных ценностей, духовно-нравственному воспитанию, популяризации истории и культуры нашей страны, ее традиций и единства не только среди молодежи, но и всех социальных групп.

### Список литературы

1. «Art-тусовка» в Есенинке собрала аншлаг URL: <https://липецкая.область.рф/news/7009>
2. *Алексеев Н. С.* Социальные сети как инструмент информационного продвижения архивов, музеев, библиотек на примере Централизованной библиотечной системы города Липецка // Электронное информационное пространство для науки, образования, культуры: Материалы X Международной научно-практической конференции, Орёл, 14 декабря 2023 года. Орёл: Орловский государственный институт культуры, 2023. С. 143–147.
3. *Беляева Н. Е.* Библиотечное образование в контексте цифровизации / Н. Е. Беляева, А. Л. Есипов // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2023. № 2 (55). С. 143–149.
4. *Беляева Н. Е.* Волонтерская деятельность в библиотечно-информационной сфере: региональный аспект // Ученые записки Орловского государственного университета. 2017. № 4 (77). С. 168–170.
5. *Бутова Т. Г., Черкасова Ю. И., Буркальцева Д. Д., Данилина Е. П., Данченко Л. А., Ниязбекова Ш. У.* Трансформация библиотек в инфраструктурный институт креативных индустрий // Сервис в России и за рубежом. 2024. Т. 18. № 2. С. 104–114.

6. *Вихрева Г. М.* Общедоступные библиотеки в региональной инфраструктуре чтения // Вестник культуры и искусств. 2022. № 2 (70). С. 42–53.
7. *Качура З. А., Егоров В. К.* Риски и вызовы информационного общества для общедоступных библиотек // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2025. № 2–1 (101). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/riski-i-vyzovy-informatsionnogo-obschestva-dlya-obschedostupnyh-bibliotek>
8. *Клюев В. К.* Перспективы развития библиотек. В контексте современных вызовов // Библиотечное дело. 2024. № 15 (465). С. 40–44.
9. *Кудрина Е. Л., Бычков Л. Д., Заруба Н. А.* Роль библиотеки как социального института в условиях трансформации российского общества // Научные и технические библиотеки. 2022. № 7. С. 52–68.
10. *Куровский С. В., Мишин Д. А., Пашов Е. М.* Развитие библиотек как «третьего места» с использованием геймификации в Пермском крае // Экономика строительства. 2023. № 7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-bibliotek-kak-tretiego-mesta-s-ispolzovaniem-geymifikatsii-v-permskom>
11. *Лаврова К. Б.* Модельная библиотека как инструмент развития креативной экономики // Библиотеки и экологическое просвещение: теория и практика: Сборник докладов онлайн-конференции под эгидой Международного профессионального форума «Книга. Культура. Образование. Инновации», Онлайн, 27 октября 2022 года. Онлайн: Государственная публичная научно-техническая библиотека России, 2022. С. 138–144.
12. *Мальцева Т. Е.* Новый концептуальный взгляд на инклюзивную профессионализацию как на систему разнонаправленного процесса // Педагогика и просвещение. 2024. № 1. С. 67–83. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70176](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70176)
13. *Мокеева Е. Ю.* Некоторые аспекты создания модельных муниципальных библиотек в рамках реализации федерального проекта «Культурная среда» // Библиотека. Культура. Общество: материалы II международной научно-практической конференции, Орёл, 17–18 марта 2022 года. Орёл: Орловский государственный институт культуры, 2022. С. 29–34.
14. Молодежный драйв: лучшие библиотечные практики: сборник методических материалов. Сыктывкар: Юношеская библиотека Республики Коми, 2023.
15. Национальный проект «Молодежь и дети». URL: <http://government.ru/rugovclassifier/914/about/>
16. *Нежигай Э. Н., Коровин Ю. П.* Креативное пространство как ресурс для реализации молодежных проектов // Вестник науки. 2024. № 5 (74). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kreativnoe-prostranstvo-kak-resurs-dlya-realizatsii-molodezhnyh-proektov>
17. Обобщение опыта работы библиотек по применению креативных технологий: информационно-методические материалы. Ставрополь, 2022. 40 с.
18. *Паршукова Г. Б.* Концептное пространство библиотеки // Вестник культуры и искусств. 2023. № 4 (76). С. 22–33.

19. Рукша Г. Л., Шереметова И. А. Досуговая деятельность как драйвер развития библиотек в современных условиях // Библиосфера. 2022. № 4. С. 81–89.
20. Самойлов И. С. Модельные библиотеки в рамках реализации Национального проекта «Культура»: перспективы развития // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 3 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/modelnye-biblioteki-v-ramkah-realizatsii-natsionalnogo-proekta-kultura-perspektivy-razvitiya>
21. Современная библиотека: от идеи к реализации: методические рекомендации. Иркутск: ИОГУНБ, 2020. 74 с.
22. Шаховалов Н. Н. Тренды цифрового развития российского библиотечного дела // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. 2022. № 1 (6). С. 97–101.

## УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. Не ранее чем через год после выхода в свет статьи в нашем журнале автор может опубликовать данный текст или его фрагменты в других изданиях. Статья должна обладать научной новизной, отражать основные результаты исследований автора, соответствовать общему направлению журнала и быть интересной широкому кругу российской научной общественности.

Статья может содержать (при необходимости) минимум таблиц, формул и графических зависимостей. Статью необходимо завершить выводом (выводами). Все аббревиатуры и научные термины следует раскрывать. Не стоит злоупотреблять интернет-источниками. При их использовании необходимо давать ссылки в соответствии с правилами оформления библиографического аппарата научных статей.

### Требования к публикации

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.
2. 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 находящихся на рассмотрении в других изданиях;
- г) статья, после её одобрения редколлегией журнала, может готовиться к публикации до полугода. Форма договора высылается автору после принятия редколлегией решения о публикации рукописи.

При представлении основных результатов своего исследования автор обязан находиться в правовом поле, т. е. его публикация не должна каким-либо образом нарушать Закон РФ от 27.12.1991 № 2124–1 (ред. от 18.04.2018) «О средствах массовой информации».

---

## DEAR AUTHORS!

The journal accepts for publication articles that have not been published before. Not earlier than one year after the publication of an article in our journal, the author may publish this text or its fragments in other publications.

The article should have scientific novelty, reflect the main results of the author's research, correspond to the general direction of the journal and be interesting to a wide range of the Russian scientific community.

The article may contain (if necessary) a minimum of tables, formulas and graphic dependencies. The article must be completed with a conclusion (conclusions). All abbreviations and scientific terms should be disclosed. Do not abuse Internet sources. When using them, it is necessary to give references in accordance with the rules for designing the bibliographic apparatus of scientific articles.

### Requirements for publishing

1. The text is typed in the Microsoft Office Word editor, the font is Times New Roman, the point size is 14, the spacing is 1.5.
2. The length of the article is from 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 originality of the text of at least 75%. Quotations take up no more than 20 percent of the text. Self-quoting is limited to the necessary minimum (no more than 10 percent of the text in the form of a paraphrase with a link to the source);
  - c) The author is responsible for the accuracy of reproduction of names, quotations, formulas. The author must inform the editorial board of the journal about all his works and the works of his co-authors, which intersect in subject matter with the article submitted to the editorial office and are under consideration in other publications;
  - d) An article, after its approval by the editorial board of the journal, can be prepared for publication up to six months. The contract form is sent to the author after the editorial board decides to publish the manuscript.

When presenting the main results of his research, the author must be in the legal field, 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”.

*Для заметок*

---

*Для заметок*

---

Scientific academic journal “Cultural & Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts” is included by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation in the List of peer-reviewed scientific journals approved for publication of major scientific results of dissertation research for the award of a scientific degree of doctor and candidate of sciences on the following scientific specialties and the branches of science corresponding to them:

- 5.8.1. General Pedagogy, History of Pedagogy and Education (Pedagogical Sciences),
- 5.8.2. Theory and Methodology of Training and Education (by areas and levels of education) (Pedagogical Sciences),
- 5.8.7. Methodology and Technology of Professional Training (Pedagogical Sciences),
- 5.9.1. Russian Literature and Literature of the Peoples of the Russian Federation (Philological Sciences),
- 5.9.2. Literature of the Peoples of the World (Philological Sciences), 5.9.3. Theory of Literature (Philological Sciences),
- 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Art History), 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Cultural Sciences),
- 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Philosophical Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Cultural Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Pedagogical Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Philological Sciences).

It is published since 2008. It is issued 4 times a year

#### THE FOUNDER

The founder of journal is Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«**Moscow state institute of culture**»

#### CHIEF EDITOR

**E. L. Kudrina**, DSc in Pedagogy, Professor,  
Director of the Scientific Center of the Russian Academy of Education based  
at the Moscow State Institute of Culture, Honored Worker of Culture of the Russian Federation

#### DEPUTY EDITOR

**L. N. Voevodina**,  
DSc in Philosophy, Professor

#### DEPUTY EDITOR

**A. H. Dzirov**,  
DSc in Pedagogy, Professor

#### DEPUTY EDITOR

**A. M. Mazuritsky**,  
DSc in Pedagogy, Professor

#### DEPUTY EDITOR, EXECUTIVE EDITOR

**T. N. Suminova**,  
DSc in Philosophy, Professor

#### EDITOR

**V. A. Sadikova**

#### TECHNICAL EDITOR

**D. A. Fomicheva**

#### LAYOUT

**R. M. Pavlovsky**

#### *Editorial office address (actual):*

141400, Moscow region, Khimki-6,  
Bibliotchnaya str., 7, building 2, room B-304, 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: 06/11/2025. Format 70x100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Conditional printed sheets 16,25. 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.