

## 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)

№3 (58), 2025



# КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЖУРНАЛ  
ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Выходит 4 раза в год

Издается с 2008 года

## СОДЕРЖАНИЕ

### Теория и история культуры

**Колин К. К.**

Опережающее образование:

концептуальные основы, задачи и приоритеты .....6

**Хубиев Б. Б., Мамсиров Х. Б., Атабиева З. А.**

Основные вехи научной и государственной деятельности

М. Х. Герандокова как исследователя трансформации

национальных культур народов Северного Кавказа .....22

**Зайцева С. А., Цзинь Икэ**

Институционализация креативных индустрий: опыт России и Китая.....35

**Азарова Т. В.**

Механизмы формирования идентичности и культурной памяти

итальянцев на примере Исторической регаты Венеции .....49

**Го Тинтин**

Отражение философских течений в русской

классической музыке: западники и славянофилы .....64

**Лю Цзюньчу**

Сравнительный анализ культурных стратегий

китайского и российского перформанс-искусства .....77

**Катанчиев З. М.**

Гендерные роли и стереотипы в молодежной

исламской среде Кабардино-Балкарской Республики.....90

**Рябов С. М.**

Звучание древних сказаний: трансформация фольклора

в контексте современной российской идентичности .....102

## Литературоведение

**Никольский Е. В., Папилова Е. В.**

Имагология как ключ к пониманию  
комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» ..... 111

## Искусствоведение

**Комиссаров А. В.**

Особенности развития жанра «песенной оперы»  
на примере музыкальной драмы «Алёша» Андрея Комиссарова ..... 123

**Ян Ваньсян**

Особенности диалога русской и китайской художественных  
культур на примере произведений масляной живописи ..... 134

## Социокультурные практики

**Болдырева А. М., Кудрина Е. Л.**

Роль цифровых технологий  
в управлении учреждениями культуры ..... 146

**Кернерман М. В., Тараторин Е. В.**

Структурно-содержательная модель  
проектирования культурно-творческих программ ..... 158

## Библиотекосведение

**Клыженко А. В., Туралина Н. А.**

Библиотечные проекты для людей с ограниченными  
возможностями: реализация, специфика, результаты ..... 172

№3 (58), 2025



# КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

SCIENTIFIC INFORMATION JOURNAL FOR  
UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS

Published 4 times a year

Published since 2008

## CONTENTS

### Theory and history of culture

**Kolin K. K.**

Advanced Education: Conceptual  
Foundations, Objectives and Priorities .....6

**Khubiev B. B., Mamsirov K. B., Atabieva Z. A.**

Main Milestones of M. Kh. Gerandokov's Scientific  
and Public Activities as a Researcher of the Transformation  
of National Cultures in the North Caucasus .....22

**Zaitseva S. A., Jin Yike**

Institutionalization of Creative Industries:  
Experience of Russia and China .....35

**Azarova T. V.**

The Mechanisms of Formation of Identity and Cultural Memory  
of Italians Using the Example of the Historical Regatta of Venice.....49

**Guo Tingting**

Reflection of Philosophical Currents in Russian  
Classical Music: Westernizers and Slavophiles .....64

**Liu Junchu**

Comparative Analysis of Cultural Strategies  
in Chinese and Russian Performance Art.....77

**Katanchiev Z. M.**

Gender Roles and Stereotypes in the Islamic  
Youth Environment of the Kabardino-Balkarian Republic.....90

**Ryabov S. M.**

The Sound of Ancient Tales: the Transformation  
of Folklore in the Context of Contemporary Russian Identity .....102

## Literary study

**Nikolsky E. V., Papilova E. V.**

Imagology as a Key to Understanding

A. S. Griboyedov's Comedy "Woe from Wit" ..... 111

## Art history

**Komissarov A. V.**

Peculiarities of the Development of the Genre of "Song Opera"

on the Example of the Musical Drama "Alyosha" by Andrey Komissarov ..... 123

**Yang Wanxiang**

Features of the Dialogue between Russian

and Chinese Artistic Cultures using Oil Paintings as an Example..... 134

## Socio-cultural practices

**Boldyreva A. M., Kudrina E. L.**

The Role of Digital Technologies

in the Management of Cultural Institutions ..... 146

**Kernerman M. V., Taratorin E. V.**

Structural and Content Model

for Designing Cultural and Creative Programs ..... 158

## Library Science

**Klyzhenko A. V., Turanina N. A.**

Library Projects for People with Disabilities:

Implementation, Specifics, Results ..... 172

---

---

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

## ОПЕРЕЖАЮЩЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ: КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ, ЗАДАЧИ И ПРИОРИТЕТЫ

УДК 008

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-6-21>

**Константин Константинович КОЛИН,**

доктор технических наук, профессор,  
Федеральный исследовательский центр  
«Информатика и управление» Российской Академии Наук,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: [kolinkk@mail.ru](mailto:kolinkk@mail.ru)

*Аннотация.* Рассмотрены концептуальные основы, задачи и приоритеты новой модели образования, которая была предложена в России в 1996 году и получила название опережающего образования. Суть этой концепции состоит в том, что, в условиях быстро изменяющегося современного мира, система образования должна иметь опережающий характер по сравнению с другими социальными институтами общества. По своему содержанию она должна быть ориентирована не на текущие потребности общества, а на те новые условия, в которых оно окажется в среднесрочной перспективе. В настоящее время эта концепция вновь становится актуальной. Однако для ее реализации необходим образ будущего, который должна формировать фундаментальная наука в результате прогнозных исследований. Такие исследования в нашей стране уже проводятся, и их результаты должны обязательно использоваться в системе образования для того, чтобы сделать ее структуру и содержание более адекватными новым реалиям быстро меняющегося мира. Это особенно необходимо в современную эпоху антропоцена, когда человечество становится все более мощной преобразующей силой планетарного масштаба. В статье определены задачи на пути решения этой проблемы в России. В качестве приоритетной задачи рассматривается формирование научно обоснованного мировоззрения интеллектуальной элиты, которое должно стать адекватным новой геополитической реальности, а также – глобальным вызовам и угрозам XXI века.

*Ключевые слова:* глобальные вызовы и угрозы, динамический вызов, интеллектуальный потенциал, опережающее образование, проектирование будущего, мировоззрение интеллектуальной элиты, национальная безопасность.

*Для цитирования:* Колин К. К. Опережающее образование: концептуальные основы, задачи и приоритеты // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 6–21. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-6-21>

## ADVANCED EDUCATION: CONCEPTUAL FOUNDATIONS, OBJECTIVES AND PRIORITIES

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

*Abstract.* The article discusses the conceptual foundations, objectives, and priorities of a new model of education that was proposed in Russia in 1996 and is known as advanced education. The essence of this concept is that, in a rapidly changing world, the education system should be more advanced than other social institutions. It should focus not on the current needs of society, but on the new conditions that society will face in the medium term. Currently, this concept is becoming relevant again. However, in order to implement it, we need an image of the future that fundamental science should create through predictive research. Such research is already being conducted in our country, and its results should be used in the education system to make its structure and content more relevant to the new realities of a rapidly changing world. The priority task is to form a scientifically grounded worldview among the intellectual elite, which should be adequate to the new geopolitical reality and the global challenges and threats of the 21st century.

*Keywords:* global challenges and threats, dynamic challenge, intellectual potential, advanced education, future design, worldview of the intellectual elite, national security.

*For citation:* Kolin K. K. Advanced Education: Conceptual Foundations, Objectives and Priorities. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 3 (58), pp. 6–21. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-6-21>

### Актуальность проблемы

В настоящее время в России осуществляется очередной этап модернизации системы образования, которое должно стать более адекватным национальным целям и стратегическим приоритетам нашей страны в новых геополитических условиях ее развития. Проект Программы развития образования на период до 2036 года и на перспективу до 2040 года должен быть представлен Правительству РФ в сентябре 2025 года. Для работы над этой Программой привлечено большое количество специалистов из различных министерств и ведомств нашей страны, а ее первый вариант был рассмотрен на заседании Правительства РФ в мае 2025 года. Это рассмотрение показало, что проект нуждается в серьезной доработке с учетом новых требований к содержанию высшего и среднего специального образования, а сама Программа должна быть рассчитана на среднесрочную перспективу до 2040 года.

В настоящей работе рассмотрены возможности использования при модернизации системы образования отечественной *концепции опережающего образования*. Напомним, что эта концепция была разработана в нашей

стране еще в середине 1990-х годов. Она обсуждалась участниками Второго Международного конгресса “Образование и информатика”, который состоялся в Москва в 1996 году, и прошел в главном здании МГУ при участии 1200 специалистов из различных стран мира. Автор настоящей статьи был одним из участников этого Конгресса, входил в состав представленной на нем российской делегации и руководил проведением научного семинара, посвященного формированию *новой информационной культуры общества*. Он также сделал на Конгрессе ЮНЕСКО доклад, посвященный использованию концепции опережающего образования при изучении проблем информатики в перспективной системе образования [7].

Ниже будет показано, что проблематику опережающего образования сегодня следует рассматривать не только применительно к информационной сфере общества, но и в более широком плане. Современная культура общества, а также формирующая эту культуру система образования, должны обязательно учитывать те новые глобальные тенденции, вызовы и угрозы XXI века, которые стремительно нарастают и требуют адекватной реакции мирового сообщества [13,17,25].

## **Мир в эпоху антропоцена: основные тенденции глобальных перемен**

Быстрый рост общей численности населения является важнейшей тенденцией развития цивилизации в XXI веке. В настоящее время она уже превышает 8 млрд человек, при этом 2 млрд добавилось уже в текущем столетии.

По прогнозам специалистов, в среднесрочной перспективе рост населения планеты будет продолжаться, хотя и более замедленными темпами. К середине столетия общая численность населения может достигнуть значения порядка 10–12 млрд человек. После этого она начнет достаточно быстро сокращаться и к концу XXI века может составить порядка 5 млрд человек.

Такие прогнозы мировой демографической динамики дают специалисты ООН и Всемирного банка, Римского клуба [28], а в нашей стране – ученые РАН, МГУ им. М. В. Ломоносова, а также Международного института Питирима Сорокина-Николая Кондратьева [23; 24]. В этих исследованиях отмечается, что современный рост населения планеты происходит, в основном, в результате увеличения численности населения стран Азии и Африки, которые являются наиболее отсталыми по уровню развития экономики, науки и образования.

Многие люди в этих странах являются неграмотными и находятся за чертой бедности. В поисках средств для своего существования они вынуждены переселяться в экономически развитые страны Запада и получают там статус беженцев. Поток мигрантов в эти страны сегодня составляет порядка 800 млн человек, и этот процесс продолжается.

Основные тенденции развития мировой цивилизации в XXI веке наглядно представлены в юбилейном докладе Римского клуба, приуроченного к 50-летию его деятельности [28]. В нем указано, что человечество стало самым распространенным биологическим видом на нашей планете, а его воздействие на нее в процессе своей жизнедеятельности по своим последствиям становится сопоставимым с геологическими процессами. Поэтому можно полагать, что в глобальном процессе эволюции нашей планеты наступает новая эпоха – *антропоцена*, когда многие результаты этой эволюции будут зависеть от характера деятельности людей.

Этот вывод является принципиально важным для определения стратегии дальнейшего развития цивилизации, в том числе для определения целей, задач и приоритетов системы образования.

### **Возможные сценарии развития мировой цивилизации в XXI веке**

Прогноз возможных сценариев развития мировой цивилизации в XXI веке, основанный на результатах моделирования глобальных процессов, был сделан учеными МГУ им. М. В. Ломоносова в 2023 году. Он опубликован в виде монографии, написанной под редакцией академика В. А. Садовниченко [24]. В ней показано, что в настоящее время осуществляется *второй демографический переход*, когда происходит стабилизация численности мирового населения и открываются новые возможности решения глобальных экологических проблем на основе создания и широкого использования новых технологий. При этом ключевая проблема заключается в том, успеет ли мировое сообщество создать и использовать эти технологии для предотвращения глобальной экологической катастрофы, которая может наступить уже в середине текущего столетия.

В монографии показано, что эта проблема имеет не технологический, а гуманитарный характер, так как для ее решения необходимо радикально изменить парадигму развития современного общества, которая основана на принципах конкуренции и соперничества. А это требует отказа от доминирующей сегодня политики неолиберальной глобализации и капиталистической экономики, при которой целью развития общества является рост потребления товаров и услуг, не ограниченный моральными нормами.

Исследования российских ученых показали, что дальнейшее сохранение этой парадигмы является губительным для всего человечества. Этот сценарий, названный в монографии *западоцентризм*, достиг своего апогея в 2000-м году и уже уходит в прошлое. Ему на смену приходит другой сценарий – *деглобализации*. Именно этот сценарий начинает доминировать после 2020 года и, по результатам моделирования, он должен достичь своего апогея к 2030 году.

В период 2030–2040 годов геополитическая ситуация в мире будет неустойчивой и конфликтной, а в международной политике станут все сильнее проявляться протекционизм и взаимное недоверие.

Ожидается, что после 2040 года на смену этому сценарию придет сценарий *регионализации*, который достигнет своего максимума в 2060 году. Он будет характеризоваться соперничеством нескольких крупных цивилизационных блоков стран Востока и Запада, а также – наличием нескольких мировых резервных валют. При этом роль стран Запада будет неуклонно снижаться.

Последний – четвертый – сценарий, названный в данной монографии *суперглобализацией*, зарождается уже в настоящее время. Однако, по результатам моделирования, он станет доминировать лишь после 2070 года. Этот сценарий будет означать переход стран мирового сообщества к новому глобальному объединению, когда будут сформированы институты нового мироустройства, обеспечивающие единство многообразия для достижения общих целей развития и глобальной безопасности.

## **Геополитические задачи России в условиях трансформации глобального мироустройства в XXI веке**

Геополитические задачи России в XXI веке определяются спецификой той международной ситуации, которая является характерной для каждого из описанных выше сценариев трансформации глобального мироустройства.

*В период до 2030 года* прогнозируется рост геополитической напряженности и давления на Россию со стороны стран Запада. Ситуация в этот период будет опасной, а риск ее перерастания в прямое вооруженное столкновение России со странами НАТО – высоким.

Этот прогноз подтверждает активизация процесса милитаризации стран НАТО, которые готовятся к войне с Россией в 2030 году. В Германии для этого создается специальный фонд в размере 500 млрд ЕВРО, который будет финансировать производство вооружений, пересматриваются условия воинской службы, строятся военные госпитали и оборудуются санитарные поезда для перевозки раненых. Все это сопровождается нагнетанием страха у населения по отношению к России, которая, якобы, планирует нападение на страны Европы после победы на Украине.

Необходимо понимать, что главная цель Запада – это уничтожение России как своего основного *идеологического противника*. Иначе говоря, это борьба цивилизаций, в которой экономические и политические интересы отходят на второй план. Поэтому основной ареной противоборства становится гуманитарная сфера общества, его культура и система образования. Именно на эти важнейшие социальные институты России

будет оказываться разрушительное воздействие методами современной информационной войны.

В этих условиях основное внимание должно быть сосредоточено на внутренних проблемах России. Необходимо повысить уровень ее национально-го единства и укрепить национальную оборону. Для эффективного противодействия нарастающему давлению стран “коллективного Запада” нам нужно отказаться от идеологии либерализма, преодолеть изломы мировоззрения 1990-х годов и сформировать компетентную и патриотически настроенную национальную элиту. На решение именно этих важнейших задач и должна быть ориентирована сегодня отечественная система образования.

*В период 2030–2040 годов* существенно большее внимание необходимо будет уделять внешней политике. Главной задачей здесь станет укрепление доверия к нашей стране со стороны ее геополитических союзников. Основными средствами для ее решения будет развитие научных, образовательных и культурных связей, реализация крупных совместных научно-технологических и образовательных проектов, а также цивилизационного туризма. Можно прогнозировать, что в этот период будет происходить дальнейшее расширение состава таких региональных объединений, как БРИКС, ШОС и ЕАЭС, международный авторитет которых быстро возрастает.

Все это потребует адекватных перемен в системе образования России, которые нужно начинать уже в настоящее время. Так, например, представляется целесообразным повысить внимание к проблеме подготовки специалистов, знающих китайский, корейский и арабский языки, а также фарси и хинди. Кроме того, необходимы будут специалисты в области компьютерной лингвистики и систем качественного автоматизированного перевода текстов научной, технологической и образовательной направленности. Россия здесь имеет большой опыт и может стать лидером в методологии создания и использования таких систем [14].

Можно ожидать, что в этот период времени произойдет также и расширение состава Союзного государства, в которое сегодня входят Россия и Белоруссия. Вполне логично было бы включить в его состав ту часть Украины, которая останется после завершения СВО и ликвидации киевского режима, захватившего власть в этой стране в 2014 году в результате государственного переворота.

Кроме того, в состав Союзного государства могут войти Абхазия, Приднестровье, Гагаузия и даже Восточная часть Германии, население которой не разделяет идеологии неонацизма, вновь поднимающего голову в этой стране.

Общей идеологической основой этих геополитических процессов является стремление людей сохранить базовые ценности своей традиционной культуры, которые сегодня активно разрушаются сторонниками либеральной глобализации и упразднения традиционной семьи.

Гуманитарные аспекты проблемы трансформации глобального мироустройства будут оставаться стратегически важными также и в *период 2040–2060 годов*, когда будут нарастать процессы взаимодействия цивилизационных блоков государств мирового сообщества. Цивилизационная миссия России в этот период будет особенно важной, потому что наша страна – как государство-цивилизация, вобравшее в себя десятки народов, культур и религий – уже в настоящее время становится оплотом именно тех важнейших традиций и духовных ценностей, которые необходимы для обеспечения безопасного развития общества на основе взаимного уважения и справедливости, а также партнерства цивилизаций.

Пути практического осуществления этой миссии достаточно четко и убедительно показаны в докладе Сергея Караганова, который состоялся в пресс-центре ТАСС 11 июля 2025 года [4]. Однако возможности реализации этой миссии существенным образом зависят от того, какой будет ситуация в сферах российской культуры и образования. От этого зависит будущее не только нашей страны, но также и многих других стран мира.

## Концептуальные основы опережающего образования

Задача формирования системы опережающего образования для адекватного ответа на большие вызовы современности была поставлена академиком РАО В. Г. Кинелевым еще в 1996 году. В своем докладе участникам Второго Международного конгресса ЮНЕСКО “Образование и информатика” [5] он показал, что в современных условиях, когда мир стремительно изменяется, развитие системы образования должно опережать динамику других социальных институтов общества.

Нами были определены основные функции, которые должна выполнять система образования для решения этой задачи [7]. Их содержание можно представить в виде следующих тезисов.

1. В системе образования должен формироваться новый тип сознания, которое можно назвать *ноосферным сознанием*. Люди, обладающие таким сознанием, будут хо-



*Кинелев Владимир Георгиевич,  
академик РАО,  
Президент Второго  
Международного конгресса  
ЮНЕСКО  
“Образование и информатика”  
(Москва, 1996 г.)*

- рошо понимать свою неразрывную связь с природой, а также – свою ответственность за сохранение жизни на нашей планете.
2. Система образования должна формировать в обществе научно обоснованные представления о *закономерностях глобальной эволюции* и о специфическом характере проявления этих закономерностей в природной, социальной и технологической сферах. Эти знания должны стать основой *экологической культуры общества*, которая является необходимым условием решения глобальных экологических проблем современности.
  3. Актуальной и стратегически важной задачей системы опережающего образования является формирование в обществе научных знаний о закономерностях становления *глобального информационного общества*, а также связанных с этим новых проблем, вызовов и угроз. На этой основе должна формироваться новая информационная культура общества, которая является важнейшим фактором *информационной безопасности* [9–11].
  4. При тесном взаимодействии системы образования с исследовательскими организациями фундаментальной науки в обществе должны формироваться научно обоснованные представления о *перспективах развития современной цивилизации*, а также об основных принципах использования достижений научно-технологической революции в различных сферах жизнедеятельности общества [3; 12; 26; 27].
  5. Самой важной задачей системы опережающего образования в настоящее время является формирование в обществе *культуры безопасности*. Она должна быть основана на знании основных требований *императива безопасности*, который будет сформирован в результате прогнозных исследований будущего. Такие исследования уже проводятся в России и других странах [6; 8; 15].

Перечисленные выше задачи и функции системы опережающего образования являются особенно актуальными в настоящее время, когда процесс глобализации общества распространился на все страны мира, включая Россию, а комплекс больших вызовов и угроз XXI века быстро нарастает.

### **Партнерство цивилизаций и проектирование будущего как факторы обеспечения глобальной безопасности**

Прогнозируемый сценарий *суперглобализации*, зарождается уже в настоящее время, хотя, по результатам моделирования, он станет доминировать в мировом сообществе лишь после 1970 года [24]. Он предполагает партнерство всех стран и их региональных объединений в решении общих проблем обеспечения глобальной безопасности. Однако для этого

необходимо формирование новой этики, ориентированной на сохранение и восстановление жизненно важных экосистем планеты, биологического и культурного разнообразия ее обитателей.

Эта проблема является исключительно сложной, так как для ее решения необходимы не только большие ресурсы, но также и совместные усилия всех стран мирового сообщества, которые сегодня не объединены общей целью обеспечения глобальной безопасности.

Однако и альтернативы такому объединению не существует. Поэтому в ближайшие годы нам предстоит осуществить гуманитарную революцию. Ее суть заключается в том, чтобы кардинально изменить доминирующую сегодня парадигму жизнедеятельности, в которой наша планета рассматривается как неограниченный и бесплатный источник ресурсов для обеспечения жизнедеятельности людей.

Планета Земля – это уникальная сложная самоорганизующаяся система, в которой существуют защитные механизмы, обеспечивающие ее устойчивое существование многие тысячелетия. Современный человек активно разрушает эти механизмы для удовлетворения своих потребностей, не ограниченных моральными нормами. И планета, конечно же, найдет способ противостояния этим разрушительным воздействиям.

При этом может даже и не потребоваться никакого вселенского катаклизма. Достаточно появления таких новых бактерий и вирусов, которые вызовут пандемию и уничтожат человечество как вредный биологический вид. Планета вполне может обойтись и без него, и ее биологическая эволюция начнется с нового этапа.

В статье вице-президента Российской академии архитектуры и строительных наук академика В. А. Ильичева, которая опубликована в основном журнале этой Академии “Биосферная совместимость” [2], рассмотрена проблема формирования новой парадигмы жизнедеятельности людей, которая должна обеспечить их совместимость с природой. В ней показано, что люди должны не покорять природу, а служить ей. Эту концепцию жизнедеятельности можно назвать *философией старшего сына* в большом семействе. Будучи членом этой семьи, он живет по ее правилам, но в то же время понимает свою роль и ответственность за будущее своей семьи и потому поступает адекватным образом. Именно такую философию жизнедеятельности и должна формировать опережающая система образования.

## **Фактор времени и императив безопасности**

В августе 1999 года в России была издана последняя монография академика Н. Н. Моисеева, посвященная проблеме разработки стратегии выживания человечества в условиях нарастания глобальных проблем [21]. Ее название “Быть или не быть ... человечеству?” наглядно и кратко определяет

главное содержание этой книги. В ней показано, что эра антагонистических общественных противоречий уходит в прошлое. Перед лицом новых глобальных вызовов и угроз, которые быстро нарастают, человек должен принять новую парадигму своего существования. При этом должны измениться и некоторые особенности его духовного мира.

Теперь у всех цивилизаций, наряду с их собственными специфическими целями, возникает и общая цель – обеспечить сохранение на Земле биологического вида *Homo sapiens*. Поэтому на пороге третьего тысячелетия человечество должно решить общую задачу – разработать *Стратегию своего выживания*.

Необходимо отметить, что 26 февраля 2000 года состоялось научное обсуждение этой монографии на круглом столе, который был организован редакцией журнала “Вопросы философии” и Московским педагогическим государственным университетом. Автора монографии на этом обсуждении уже не было – 29 февраля он навсегда покинул этот бушующий мир.

Его последняя монография – это набат. Это обращение к человечеству с призывом задуматься о своем будущем. К сожалению, на необходимом уровне оно пока не услышано. Большинство наших современников не думают о будущем. Они живут одним днем, здесь и сейчас, занятые своими житейскими проблемами и полагая, что о будущем должны заботиться другие люди. И это понятно. Ведь многие из них просто не знают о причинах нарастания глобальной опасности, в результате которой человечество может прекратить свое существование как биологический вид на нашей планете уже до конца текущего столетия.

Прогнозируя эту ситуацию, Н. Н. Моисеев писал, что наступление планетарной катастрофы можно ожидать в середине XXI века. Однако, он также не исключал возможности начала этой катастрофы уже во втором-третьем его десятилетии. И сегодня мы видим, что этот прогноз начинает сбываться: меняется климат, нарушается режим мирового океана, от недостатка питьевой воды страдает уже четверть населения планеты, загрязненность воздуха возросла в 100 тысяч раз за последние 100 лет, каждый день навсегда исчезают два вида живых существ. Все это грозные признаки неблагополучия среды обитания современного человека, которые пока не находят адекватной реакции с его стороны.



Моисеев Никита Николаевич  
(1917–2000 гг.)

Однако это далеко не все глобальные угрозы современности. Не менее опасной является нравственная и интеллектуальная деградация современного общества, которая наблюдается во многих странах. В значительной степени этому содействует формирование сферы *виртуальной реальности*, которая становится новой средой обитания человека [15].

Виртуализация общества принимает глобальный характер и становится атрибутом нашей повседневной культуры, занимая в ней все большее место. Это своего рода наркотик, который привлекает к себе не только молодых людей, но уже и представителей старшего поколения, которые страдают от одиночества.

Оказалось, что урбанизация общества не объединяет, а, наоборот, разъединяет людей. И они вынуждены искать утешения в иллюзорном мире социальных сетей или же телевидения [17]. А глобальные проблемы требуют совсем другого. Для их решения необходимы совместные целенаправленные и эффективные действия, которые следует осуществлять уже сегодня. Ведь время не ждет! Поэтому одной из актуальных задач системы образования сегодня является формирование в общественном сознании *императива безопасности*, тех правил, норм и ограничений жизнедеятельности людей, которые необходимо обязательно соблюдать в интересах обеспечения их безопасности.

Содержание требований этого императива должна формировать фундаментальная наука по результатам прогнозных исследований будущего. Такие исследования в России уже проводятся. Так, например, в 2020 году вышла в свет коллективная монография «Проектирование цифрового будущего. Научные подходы» [25]. Она подготовлена коллективом ученых России и Белоруссии под редакцией Г. Г. Малинецкого, В. В. Иванова и П. А. Верника.

Кроме того, с 2018 года в нашей стране издается сборник научных трудов международной конференции «Проектирование будущего. Проблемы цифровой реальности». В настоящее время он издается в виде междисциплинарного научного журнала, текст которого размещается в РИНЦ в открытом доступе.

Особое внимание в этих публикациях уделяется проблеме образования, которое в настоящее время становится важным фактором проектирования безопасного будущего.

## **Научно-методологический потенциал России для формирования системы опережающего образования**

Современная цивилизация переживает системный кризис. Результаты моделирования показывают, что он может продолжаться еще в течение 40–50 лет, после чего начнется период стабилизации глобальных геополитических процессов. При таком сценарии можно ожидать, что будет сфор-



*Ноутбук становится для пожилых людей средством от одиночества*

мирована новая компетентная и ответственная интеллектуальная элита общества, которая будет обладать необходимыми научными знаниями в области проблематики глобальной безопасности, а также – политической волей применять их в практике управления социальными процессами. В этих условиях существенным образом возрастает важность научных знаний в области фундаментальных законов эволюции сложных систем, а также их поведения в условиях кризиса.

Для формирования таких знаний у интеллектуальной элиты общества необходимо уже в настоящее время начать внедрение в систему образования таких новых общеобразовательных дисциплин как “Общая теория систем”, “Синергетика” и “Фундаментальные основы информатики”. Научно-методологические материалы для этого в России уже имеются, но они еще недостаточно используются в системе образования.

Прежде всего здесь хотелось бы обратить внимание педагогов на новый учебник по теории систем и системному анализу, подготовленный профессорами Санкт-Петербургского университета В. Н. Волковой и А. А. Денисовым [1]. Автор настоящей статьи знаком с содержанием этого учебника и очень высоко оценивает его научный и общеобразовательный уровень. Этот учебник необходимо использовать на всех уровнях системы высшего образования при подготовке специалистов гуманитарного, естественно-

научного и технического профиля. Особенно полезным он будет для педагогов высшей школы и преподавателей системы дополнительного образования.

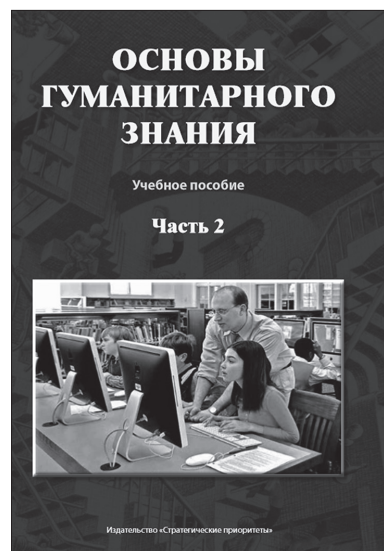
Необходимые знания в области синергетики также должны стать предметом изучения на всех уровнях системы образования. Их основой должны стать результаты исследований российской научной школы развития синергетики, где наша страна является мировым лидером. Научным руководителем этой школы в настоящее время является доктор физико-математических наук, профессор Г. Г. Малинецкий. Им опубликован ряд фундаментальных монографий по этой проблематике [15], разработаны и практически апробированы программы учебных курсов для университетов.

Для изучения фундаментальных основ информатики в нашей стране также имеются научные монографии, учебные пособия и базовые программы учебных курсов. Они хорошо известны специалистам, так как их тексты представлены в РИНЦ в открытом доступе и поэтому имеют высокий уровень цитирования [16;18;19].

Необходимо отметить, что при формировании системы опережающего образования очень важной является проблема повышения уровня гуманитарных знаний у специалистов инженерного профиля, включая будущих работников и руководителей структур оборонно-промышленного комплекса. Для этих целей в нашей стране, по рекомендации аппарата Президента

РФ, группой системных аналитиков высокого уровня было разработано специальное учебное пособие [22]. Его содержание получило высокую оценку рецензентов, являющихся известными специалистами в области философских, технических и педагогических наук. Однако оно еще недостаточно используется в системе высшей школы России.

Несмотря на то, что прошло уже восемь лет с момента издания этого учебного пособия, его содержание продолжает оставаться актуальным, так как оно отражает основные тенденции развития современного общества и роль в нем гуманитарных знаний специалистов инженерного профиля. Важной отличительной особенностью этого учебника является междисциплинарный подход его авторов к изложению актуальных гуманитарных проблем развития современной цивилизации в условиях ее системного кризиса.



*Новое учебное пособие для вузов, подготовленное российскими системными аналитиками*

## Новые синтетические дисциплины для ответа на большие вызовы

Указом Президента России от 28 февраля 2024 года № 400 утверждена новая редакция Стратегии информационно-технологического развития России. В тексте этого важнейшего документа системы стратегического планирования процессов развития нашей страны указаны приоритетные задачи России, которые должны быть решены в течение ближайшего десятилетия для адекватного ответа на большие вызовы. Одной из них является задача формирования новых синтетических научных дисциплин на стыках предметных областей гуманитарных и естественных наук.

Эта работа в нашей стране уже ведется в Российской академии наук. Примером здесь могут служить публикации, в которых рассмотрены концептуальные основы формирования таких дисциплин, как *Информационная культурология*, *Информационная антропология*, *Информационная социология*, *Информационная экология*, а также *Информационная эстетика* [8–10].

Кроме того, по нашему мнению, такими дисциплинами в будущем станут *Технологика* (наука о технологиях) и *Сафитология* (наука о безопасности). Первые публикации о структуре и содержании предметной области этих дисциплин уже появились в России и обсуждались на научных конференциях [12, 17].

## Заключение

Важнейшей задачей современной системы образования России для обеспечения ее адекватного ответа на большие вызовы XXI века является формирование новой интеллектуальной элиты общества, которая будет осуществлять реализацию стратегии дальнейшего развития нашей страны в условиях системного кризиса современной мировой цивилизации [6]. В этих условиях представляется целесообразным использовать отечественную концепцию опережающего образования, а также тот научно-методологический потенциал для ее реализации, который создан в нашей стране за последние годы [7, 13, 26]. Пути решения этой стратегически важной задачи были кратко рассмотрены в настоящей работе и предлагаются для дальнейшего обсуждения на страницах настоящего журнала. Нам представляется, что такое обсуждение будет полезным, так как оно будет содействовать повышению качества и эффективности системы образования, а также его большей адекватности новым реалиям современного мира, который стремительно изменяется и становится все более сложным, динамичным, трудно прогнозируемым и опасным.

Россия очень богатая страна. И ее самое главное богатство – это люди, граждане нашей страны, разделяющие ее вековые традиции и духовные ценности. От того, какими они будут в будущем, зависит очень многое в современном мире. И роль образования в формировании этого будущего является сегодня определяющей [20].

## Список литературы

1. *Волкова В. Н., Денисов А. А.* Теория систем и системный анализ: учебник для вузов. Москва: Юрайт, 2025. 562 с.
2. *Ильичев В. А.* Служение планете Земля – биосфера, город, человек. // Биосферная совместимость: человек, регион, технологии. 2024. № 1. С. 2–15.
3. *Капица С. П., Курдюмов С. П., Малинецкий Г. Г.* Синергетика и прогнозы будущего. Москва: Наука, 1997. 285 с.
4. *Караганов С.* Живая идея -мечта России: путь к возрождению великой державы //Аргументы недели, № 28 (976), среда 16 июля 2025 г. С. 11.
5. *Кинелев В. Г.* Образование и цивилизация. // Высшее образование в России. 1996. № 3. С. 8–15.
6. *Колин К. К.* Интеллектуальная безопасность – новая глобальная проблема XXI века // Стратегические приоритеты. 2019. № 3–4. С. 99–111.
7. *Колин К. К.* Информатика в системе опережающего образования // Вестник Российского общества информатики и вычислительной техники. 1996. № 3. С. 19–39.
8. *Колин К. К.* Информационная антропология: предмет и задачи нового направления в науке и образовании. // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 17–1. С. 17–32.
9. *Колин К. К.* Информационная социология: предмет и задачи нового направления социологических исследований // Знание. Понимание. Умение. 2022. № 4. С. 54–72.
10. *Колин К. К., Урсул А. Д.* Информация и культура. Введение в информационную культурологию. Москва: Стратегические приоритеты, 2015. 300 с.
11. *Колин К. К.* Культура и образование в новой стратегии развития России // Культура и образование. 2025. № 1(56). С. 6–23.
12. *Колин К. К.* Наука о технологиях: концептуальные основы формирования нового научного направления // Информационные процессы, системы и технологии. 2023. Т. 4. № 3. С. 5–20.
13. *Колин К. К.* Образование для информационного общества. // Информационное общество. 2022. № 5. С. 16–34.
14. *Колин К. К., Хорошилов А. А.* Проблема многоязычия в информационном обществе и новые интеллектуальные переводческие технологии. // Информационное общество. 2012. № 1. С. 62–67.14.
15. *Колин К. К.* Проблемы информационной цивилизации: виртуализация общества // Библиотекосведение. 2002. № 2. С. 48–57.

16. *Коллин К. К.* Социальная информатика: Учебное пособие для вузов. Москва: Академический Проект, 2003. 432 с.
17. *Коллин К. К.* Современный мир и актуальность проблемы формирования науки о безопасности //Донецкие чтения 2023: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности. Материалы VII Международной научной конференции. Донецк, 2023. С. 59–61.
18. *Коллин К. К.* Философские проблемы информатики. Москва: БИНОМ, 2010. 264 с.
19. *Коллин К. К.* Философские проблемы информатики: социальная информатика. Москва: Академический Проект, 2000. 350 с.
20. *Кудрина Е. Л., Юдина А. И., Стрельцова Е. Ю.* Концептуальные основания реформирования системы высшего образования России: аспекты реализации качественных преобразований. // Современное педагогическое образование. 2024. № 7. С. 156–159.
21. *Моисеев Н. Н.* Быть или не быть ... человечеству? Москва: МНЭП, 1999. 288 с.
22. Основы гуманитарного знания. Учебное пособие. Часть 2. Москва: Стратегические приоритеты, 2017. 380 с.
23. Перспективы и стратегические приоритеты социодемографической динамики России и других стран БРИКС: монография. Москва: МИСК, 2018. 184 с.
24. Преодолевая пределы роста. Основные положения доклада для Римского клуба: монография. Москва: Издательство Московского университета, 2023. 99 с.
25. Проектирование будущего. Научные подходы. Коллективная монография. Москва: Техносфера, 2020. 356 с.
26. Россия: XXI век. Стратегия прорыва. Технологии. Образование. Наука. Москва: ЛЕНАНД, 2024. 304 с.
27. *Яковец Ю. В., Коллин К. К.* Стратегия научно-технологического прорыва России. Сер. Аналитические материалы. Выпуск 7. Москва, 2015. 51 с.
28. *Weizaecker E., Wijkman A.* Come On! Capitalism, Short-termism, Population and the Destruction of the Planet. Springer, 2018. 220 p.

# ОСНОВНЫЕ ВЕХИ НАУЧНОЙ И ГОСУДАРСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ М. Х. ГЕРАНДОКОВА КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЯ ТРАНСФОРМАЦИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

УДК 94 "20" (470.64)

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-22-34>

## **Башир Билялович ХУБИЕВ<sup>1</sup>,**

доктор философских наук, профессор,  
научный руководитель кафедры теории и технологии социальной работы,  
Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х. М. Бербекова  
Нальчик, Кабардино-Балкарская Республика, Российская Федерация,  
e-mail: ktiisr@mail.ru

## **Хамитби Борисович МАМСИРОВ,**

доктор историческим наук, профессор кафедры всеобщей истории,  
Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М. Бербекова  
Нальчик, Кабардино-Балкарская Республика, Российская Федерация,  
e-mail: mamsirhb@mail.ru

## **Зарема Алихановна АТАБИЕВА,**

кандидат социологических наук, доцент,  
заведующий кафедрой теории и технологии социальной работы,  
Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М. Бербекова  
Нальчик, Кабардино-Балкарская Республика, Российская Федерация,  
e-mail: atab\_zara@mail.ru

*Аннотация.* Авторы данной статьи ставят целью рассказать об основных вехах жизни и научной деятельности М. Х. Герандокова – ученого, государственного и общественного деятеля – в свете социокультурных тенденций второй половины XX – начала XXI века. Его образование, становление как личности и профессиональная деятельность в известном смысле служат зеркалом советской культурной революции, как она совершилась на Северном Кавказе. Он вполне успешно вписался в советскую общественно-идеологическую систему

---

<sup>1</sup> В 2025 году к 85-летию М. Х. Герандокова в республиканской печати опубликованы еще 2 статьи автора Хубиева Б. Б., которые проблемно-тематически соприкасаются с представленной статьей: «Лидер науки и производства» (газета «Кабардино-Балкарская правда», 19 апреля 2025 года); «Ни дня без строчки» – такова заповедь руководителя и ученого». КБГУ (газета «Терек», 19 апреля 2025 года).

и получил признание со стороны государства как эффективный руководитель. В каждой профессиональной сфере и на каждом этапе своей карьеры М. Х. Герандоков совмещал практическую деятельность с интеллектуальным поиском, стремлением охватить более широкое историческое, социальное и культурное значение той конкретной отрасли, в которой он работал. Это позволяет характеризовать его не просто как советского служащего, профессионала, руководителя, но как интеллектуала и интеллигента в том смысле, который это понятие приобрело в российской культуре. Логичным стал приход М. Х. Герандокова в науку. Предметом его исследований стали содержательные и организационные аспекты трансформации национальных культур народов Северного Кавказа в XX в. Обретенная таким образом широта взгляда на общественно-исторические процессы дала ему возможность ответить на мировоззренческий кризис, связанный с крушением советской общественно-идеологической системы, личностной интеллектуальной перестройкой, в которой была удержана та диалектика национального и интернационального, локального и общецивилизационного, которая всегда была в центре его внимания.

*Ключевые слова:* культура, национальная культура, культурная революция, процессы, эстетика, глобализация.

*Для цитирования:* Хубиев Б. Б., Мамсиров Х. Б., Атабиева З. А. Основные вехи научной и государственной деятельности М. Х. Герандокова как исследователя трансформации национальных культур народов Северного Кавказа // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 22–34. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-22-34>

## **MAIN MILESTONES OF M. KH. GERANDOKOV'S SCIENTIFIC AND PUBLIC ACTIVITIES AS A RESEARCHER OF THE TRANSFORMATION OF NATIONAL CULTURES IN THE NORTH CAUCASUS**

**Bashir B. Khubiev,**

DSc in Philosophy, Professor, Academic Director  
at the Department of Theory and Technology of Social Work,  
Kabardino-Balkarian State University named after Kh. M. Berbekov,  
Nalchik, Kabardino-Balkarian Republic, Russian Federation,  
e-mail: [ktiisr@mail.ru](mailto:ktiisr@mail.ru)

**Khamitbi B. Mamsirov,**

DSc in History, Professor at the Department of General History,  
Kabardino-Balkarian State University named after Kh. M. Berbekov,  
Nalchik, Kabardino-Balkarian Republic, Russian Federation,  
e-mail: [mamsirhb@mail.ru](mailto:mamsirhb@mail.ru)

**Zarema A. Atabieva,**

CSc in Sociological Sciences, Associate Professor,  
Head of the Department of Theory and Technology of Social Work,  
Kabardino-Balkarian State University named after Kh. M. Berbekov,  
Nalchik, Kabardino-Balkarian Republic, Russian Federation,  
e-mail: [atab\\_zara@mail.ru](mailto:atab_zara@mail.ru)

*Abstract.* The authors of this article aim to highlight the main milestones in the life and scientific activities of M. Kh. Gerandokov, a scientist, statesman and public figure in the light of socio-cultural trends of the second half of the XX – early XXI centuries. His education, becoming as a person and professional activity in a sense serve as a mirror of the Soviet Cultural Revolution, as it took place in the North

Caucasus. He quite successfully fit into the Soviet social and ideological system and received recognition from the state as an effective leader. In every professional area and at every stage of his career M. Kh. Gerandokov combined practical activity with intellectual search, the desire to embrace the broader historical, social and cultural significance of the particular industry in which he worked. This allows us to characterize him not only as a Soviet employee, professional, leader, but as an intellectual and intellectual in the sense that this concept has acquired in Russian culture. It was just natural that M. Kh. Gerandokov entered into scientific field. The subject of his research was the substantive and organizational aspect of the evolution of the national cultures of the peoples of the North Caucasus in the XX century. The breadth of his view of socio-historical processes acquired in this way gave him the opportunity to respond to the worldview crisis associated with the collapse of the Soviet socio-ideological system with personal intellectual restructuring, in which he detained the dialectic of the national and international, local and universal cultural phenomena, which was always at the center his attention.

*Keywords:* culture, national culture, cultural revolution, processes, aesthetics, globalization.

*For citation:* Khubiev B. B., Mamsirov K. B., Atabieva Z. A. Main Milestones of M. Kh. Gerandokov's Scientific and Public Activities as a Researcher of the Transformation of National Cultures in the North Caucasus. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 3 (58), pp. 22–34. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-22-34>

На современном этапе в сфере социально-гуманитарных наук активизируются процессы переосмысления отечественного опыта политического и социокультурного развития в XX–XXI веках, когда не раз менялись политический вектор развития и социокультурные доминанты. В связи с этим важна оценка вклада ученых в изучение узловых вопросов культуры народов в национально-региональном аспекте для объективной интерпретации прошлого и настоящего, чтобы объективно определить перспективы.

В этом контексте особое место занимают труды почетного профессора Современного гуманитарного университета Михаила Хамзетовича Герандокова – филолога, культуролога, историка, философа, педагога, государственного и общественного деятеля. В отличие от своих коллег, занимавшихся сугубо научно-педагогической работой, М. Х. Герандоков совмещал науку с государственной и общественной деятельностью. В его жизни и работе отразились ключевые тенденции и вехи трансформации культуры народов Кабардино-Балкарии и Северного Кавказа второй половины XX – начала XXI века. Следует отметить, что государственная и общественно-политическая деятельность Михаила Хамзетовича освещена достаточно подробно [5], но его вклад в историографию национальной культуры народов Северного Кавказа еще до конца не определен.

М. Х. Герандоков родился накануне Великой Отечественной войны, сполна перенес все тяготы послевоенного восстановления. Но государство, предоставляя детям войны перспективу, мотивировало их на учебу, обретение профессии и созидательный труд.

В 1959 году он поступает на историко-филологический факультет Кабардино-Балкарского государственного университета им. Х. М. Бербекова. В вузе он проявил способности к научно-исследовательской и общественной работе. После окончания в 1964 году КБГУ по специальности «Русский язык и литература» он получает первую руководящую должность – завуча в районной средней школе. Дефицит кадров вынуждал государство в послевоенные годы сосредоточиться на подготовке национальных кадров, особенно учителей.

В 1965 году М. Х. Герандокова как подающего надежды педагога и активного общественника, избирают первым секретарем Терского райкома комсомола, а в 1966 году выдвигают на должность директора научно-методического кабинета культурно-просветительной работы Министерства культуры КБАССР.

В 1975 году Михаила Хамзетовича направили на повышение в организационно-инструкторский отдел Совета Министров КБАССР. А в 1980 году уже опытного советского служащего назначают начальником Кабардино-Балкарского республиканского агентства «Союзпечать», которое он возглавлял до 2009 года, и вывел в число лидеров предприятий отрасли в Российской Федерации.

Особенностью личной биографии М. Х. Герандокова как руководителя является рано полученный им опыт международного общения и наблюдения за политической и культурной жизнью зарубежных стран, а также полученные им личные впечатления от живого общения с высшими партийными руководителями страны.

Уже в 1963 году он принял участие в Международном фестивале молодежи и студентов в Хельсинки, что можно считать исключительным достижением для студента провинциального вуза. Большое впечатление на М. Х. Герандокова оказал визит в 1967 году в Италию в составе советской делегации. Он читал лекции в молодежных коллективах, был среди гостей съезда компартии Италии и получил возможность сравнить две общественно-политические системы.

Будучи аспирантом Московского института культуры, М. Х. Герандоков в 1972 году принял участие в VII Международном конгрессе «Эстетика, искусство и условия человеческого существования», проходившем в Бухаресте, который произвел на него большое впечатление. Это был первый шаг в большую науку.

В 1973 году М. Х. Герандоков стал делегатом Всесоюзного семинара партийных пропагандистов, на котором выступил член Политбюро ЦК КПСС, Секретарь ЦК КПСС М. А. Сулов. Отдельно М. А. Сулов встретился с группой активных региональных пропагандистов, в которую попал и М. Х. Герандоков. Выступление главного идеолога партии и полученное от него в ходе короткого личного контакта ободряющее напутствие произвели на него большое впечатление [5, с. 32–33].

Уверенное вхождение в науку, осознание значимости научно-исследовательских навыков М. Х. Герандоков ощутил, возглавив научно-методическую службу культурно-просветительной работы Министерства культуры КБАССР. Здесь аккумулировалась обширная информация о системе культурно-просветительской работы республики: динамика ее сети, формы и методы работы, культурные запросы населения, достижения и проблемы. Весь этот материал анализировался, а затем на его основании разрабатывались методические указания и пособия для культурно-просветительных работников.

На Всероссийских совещаниях, отраслевых семинарах и научно-практических конференциях по обмену опытом его сразу заметили. Директор Центрального научно-методического кабинета Министерства культуры РСФСР Евгений Алексеевич Владимиров, разглядев аналитические способности М. Х. Герандокова, рекомендовал его к поступлению в аспирантуру Московского государственного института культуры. В характеристике-рекомендации Совета Министров КБАССР в аспирантуру отмечалось, что М. Х. Герандоков за время работы в Министерстве культуры КБАССР всегда с научных позиций подходил к практической деятельности культпросветучреждений республики.

Е. А. Владимиров ввел его в круг ученых, для которых наука – самое важное в их жизни, и они были готовы щедро делиться знаниями со своими учениками. На кафедре теории и истории культуры, к которой был прикреплен М. Х. Герандоков, в то время сформировалась известная в стране школа по изучению проблем культуры, которую возглавил ученый с мировым именем, доктор философских наук, профессор Арнольд Исаевич Арнольдов.

Непосредственным научным руководителем М. Х. Герандокова стал доктор философских наук, профессор Николай Леонидович Лейзеров, талантливый ученый и интересный оратор. Его часто приглашали читать лекции в Институте Марксизма–Ленинизма при ЦК КПСС, и он был знаком с некоторыми руководителями ЦК партии.

Положительное влияние на научный рост М. Х. Герандокова оказал А. И. Арнольдов, которого он считает своим вторым учителем. Это был великолепный мастер слова с феноменальной памятью, научные взгляды которого порой опрокидывали стереотипы о тех или иных закономерностях социального и культурного прогресса и будоражили сознание многих его коллег. Если в поздние воспоминания М. Х. Герандокова не вкралась ошибка, то можно констатировать, что А. И. Арнольдов публично озвучивал некоторые формулы из запретного тогда «Доктора Живаго» Б. А. Пастернака, в частности, мысль об истории «как о второй вселенной, воздвигаемой человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти» [23, с. 77]. Равным образом некоторые другие его мысли, будучи усвоены М. Х. Герандоковым, может быть, исподволь готовили его к тому,

чтобы выйти в будущем за рамки господствовавшего тогда сугубо классового марксистского подхода к явлениям культуры. Так, А. И. Арнольд считал, что культура жива, пока она верна истории, что чувство истории рождается и привносится страданием народа, качеством его жизни, его способностью адаптироваться к этой жизни. Традиции, считал Арнольд Исаевич, – это опора и своего рода «несущая конструкция», сохраняющая жизнь культуры, ее облик, ее качество. Арнольд Исаевич интересовался успехами аспиранта кафедры М. Х. Герандокова, в котором ему импонировала требовательность к себе, желание осмыслить эмпирический материал, чтобы понять взаимосвязь и взаимообусловленность прошлого и настоящего. М. Х. Герандоков не раз обращался за советом к Арнольду Исаевичу, чтобы выстроить разрозненные факты в одно стройное целое [5, с. 35–36].

В такой научной среде и условиях формировалось мировоззрение, историко-философские взгляды М. Х. Герандокова, которые были ориентированы старшими наставниками на изучение тенденций в развитии национальной культуры народов Кабардино-Балкарии с учетом общекультурных и национальных традиций. В соответствии с их рекомендациями была избрана тема кандидатской диссертации «Становление и развитие социалистической культуры народов Кабардино-Балкарии (1921–1937 гг.)».

М. Х. Герандоков представил своевременно к защите диссертацию на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Основные положения кандидатской диссертации были изложены в научных статьях и монографии «Культурное строительство в Кабардино-Балкарии (1917–1940 гг.)», изданной в 1974 году. Она представляла собой попытку осмыслить процесс формирования культуры нового типа, содержала значительный материал, характеризующий реальную культурную ситуацию.

М. Х. Герандоков успешно защитил диссертацию в Кабардино-Балкарском государственном университете в 1977 году. Первым оппонентом была доктор исторических наук, профессор Л. М. Зак, в то время ведущий отечественный специалист в области теории и истории культуры. В своем отзыве она отмечала, помимо прочего, что соискатель «смог отразить особенности исторических условий зарождения основ советского искусства и проблемы приобщения кабардинского и балкарского народов к новой культуре».

Сюжетом очередной монографии М. Х. Герандокова стало интернациональное воспитание в клубах Кабардино-Балкарии, которое занимало центральное место в их деятельности. Монография [8] суммировала десятилетний опыт руководства республиканским научно-методическим кабинетом культурно-просветительной работы Министерства культуры КБАС-СР. Неслучайно Министерство культуры РСФСР положительно оценивало кабардино-балкарский опыт и популяризировало его в масштабе Российской Федерации на страницах своего официального издания [4, с. 23].

В следующей работе М. Х. Герандоков «возвращается» к национальному и традиционному в культуре. Здесь была сделана попытка осмыслить роль эстетической культуры в национально-региональном аспекте трансформирующегося общества. Исходный тезис заключался в том, что эстетические способности человека формируется не пассивным созерцанием и наблюдением, а его социальной активностью, реализуемой через систему учреждений воспитания, образования, культуры, средств массовой информации. Отдавая должное народным традициям как исторически сложившемуся «социальному продукту», автор отстаивает концепцию движения «к интернациональному – через национальное», считая этот путь более плодотворным для сохранения и развития лучших сегментов национальных культур и традиций.

Связывая с ними исследование вопросов эстетического воспитания на Северном Кавказе, автор не замыкался только на учете особенностей менталитета горских народов и их художественной культуры. М. Х. Герандоков исходил из их общности исторических судеб, духовной жизни, этикета, культуры жизнеобеспечения и пытался понять закономерности развития искусства в советскую эпоху, давшей мощный импульс процессам формирования новой эстетической культуры в послевоенный период. Под влиянием русской культуры северокавказские народы успешно освоили такие новые сферы художественной культуры, как живопись, скульптура, ставшие важным средством эстетического воспитания.

Возглавив в 1980 году республиканское отделение «Союзпечать», Михаил Хамзетович заинтересовался историей создания предприятия. В 1985 году в Москве вышла его монография «Опыт работы по распространению печати на Северном Кавказе» [13]. Специалисты отметили, что он первым в Министерстве связи СССР обобщил опыт деятельности крупнейшего регионального агентства «Союзпечати», так как до него эту проблему рассматривали в узко локальных или хронологических рамках [22, с. 22].

После выхода указанной монографии М. Х. Герандоков приступил к углубленной разработке истории кабардино-балкарской республиканской периодической печати; через четыре года выходит ее продолжение на материалах Кабардино-Балкарии [7]. Проблемное поле, открытое М. Х. Герандоковым, стали осваивать и вширь, и вглубь исследователи других автономий Северного Кавказа [1; 2; 20; 24].

Дальнейшие шаги в научной и практической деятельности М. Х. Герандокова представляли собой интеллектуальный ответ на кризис конца XX века. В середине 1980-х годов М. Х. Герандоков уже хорошо известен в научном сообществе кавказоведов как эксперт по истории национальной культуры. За его плечами более 80 публикаций, в том числе 7 монографий, и знак признания – присвоение почетного звания «Заслуженный работник культуры КБАССР». Его организаторская и научная деятельность находит признание

среди коллег и руководства ведомства, в котором он трудится. В 1985 году журнал «Распространение печати» посвящает ему передовую статью под названием «Позиция руководителя»; в 1989 году публикуется отзыв на его монографию «Из истории развития печати в Кабардино-Балкарии»; в 1990 году тот же журнал помещает статью М. Розенберг «Ни дня без строчки», в которой создан портрет Герандокова-исследователя. В 1992 году М. Х. Герандоков был удостоен звания «Заслуженный работник культуры Российской Федерации».

Однако в этот же период идеологическая, политическая и общественная система, в рамках которой сформировался, работал и проводил исследования М. Х. Герандоков переживает глубокий кризис, завершившийся ее крушением. Это отразилось и на научной карьере М. Х. Герандокова. В 1984 году он поступил в докторантуру Академии общественных наук, чтобы обобщить накопленный эмпирический материал по истории культуры народов Северного Кавказа, подготовить и защитить докторскую диссертацию. В 1987 году он представил докторскую диссертацию на обсуждение. Несмотря на положительный отзыв известных специалистов, работу не выставили на защиту по политико-идеологическим мотивам. К этому времени «перестройка» уже вызвала необратимые последствия в идеологии и политике, предопределившие методологический кризис общественных и гуманитарных наук. Жестким атакам подверглась историческая наука, пережившая серьезную трансформацию и ломку прежних стереотипов.

М. Х. Герандоков как честный рядовой коммунист искренне верил в идеалы социализма и тяжело переживал развал великой страны, испытывал кризис личной мировоззренческой идентичности. Все его научные труды, базировавшиеся на марксистской методологии, ставились под сомнение, с чем ему было трудно согласиться. Вместе с тем в новых условиях появлялись возможности свободного научного поиска, утверждался плюрализм мнений и подходов, в научный оборот вводились новые архивные источники, открывались для исследования ранее «закрытые» темы. Проблематика культурного дрейфа национальных регионов на фоне обострения межнациональных отношений в стране превратилась в один из узловых пунктов общественных и научных дискуссий. В них все громче звучала тема «возрождения национальных культур».

Проблема взаимодействия национального и интернационального, находившаяся в центре интересов М. Х. Герандокова, вновь актуализировалась в условиях активного насаждения в стране «транснациональных» ценностей и форм культуры, базирующихся на принципах либерализма. По свидетельству М. Х. Герандокова, его привлекали достоинства цивилизационного и модернизационного подходов, но критика формационного подхода ему претила. Для себя он решил, что следует использовать достоинства каждого из них, не впадая в «левые» и «правые» крайности. Он осознает недостат-

ки своих прежних выводов, обусловленных догматическими препонами, недоступностью засекреченных источников. Результатом переосмысления прежних и поиска новых подходов стала подготовленная в соавторстве с В. З. Герандоковой монография «Культурная революция в национальных регионах: миф или реальность», увидевшая свет в 2003 году [19]. Принципиальная новизна подхода к культурной революции заключалась в понимании ее исторической функции. Подлинная культурная революция, по мысли авторов, решает сложнейшую задачу – трансформировать национальную культурную традицию так, чтобы она могла вписаться в мировую цивилизацию. Это положение дало критерий для оценки культурных преобразований советского периода. В новом прочтении смысла культурной революции на первый план выступали два вопроса. Во-первых, как соотносятся ее преобразовательные и разрушительные для национальных культурных ценностей аспекты; зачастую подлинные ценности национальной культуры идеологически подавлялись, и люди усваивали лишь отдельные элементы культурного наследия, даже не самые ценные для развития и самореализации [3, с. 191–193]. Во-вторых, о соотношении формы и содержания культурных трансформаций: фактически советских людей ориентировали на усредненную культуру, а высшие культурные ценности воспринимались и осваивались лишь узким кругом духовной элиты, ограниченной в национальных регионах. В этих условиях оказывалось, что «никакая впечатляющая статистика о подготовке вузовских специалистов, об учреждениях культуры отнюдь не свидетельствует о том, что культурная революция осуществилась» [19, с. 72–73]. Специалисты в этой области справедливо отмечали, что «за повседневностью решаемых мер культурной революции оставался незамеченным человек. Дефицит его культуры, воспитанности обозначался во всех национальных регионах» [21, с. 114–125].

Распад СССР привел к установлению однополярного мира во главе с США, монополизировавшими сферы мировой экономики, политики и культуры. Гегемония в культурной сфере, попытки «причесать» все остальные страны под американские стандарты культуры воспринимаются в мире неоднозначно. Что касается народов Российской Федерации в целом, народов Северного Кавказа в частности, то они потянулись к своим истокам – ценностям традиционной культуры. Возрождаются более жизнеспособные сегменты традиционной культуры, способные адаптироваться к новым реалиям и противостоять деструктивным процессам. Отношение к этим вопросам выразил и М. Х. Герандоков в серии публикаций в 2000–2020 годов, где воплотились новые приоритеты его научных изысканий: переосмысление целей и итогов культурной революции в национальных регионах [9; 12; 16], межнациональные отношения и этническая идентичность [10; 18], эстетическое развитие [17], перспективы этнических культур в условиях глобализации [15], диаспора и национальная культура [6].

Наконец, в 2019 году вышла в свет новая монография М. Х. Герандокова, отражавшая позицию автора в вопросе о вызовах и перспективах этнической культуры в условиях процессов глобализации [11]. Суть глобализации он видит в том, что «на место прежней “изоляции” локальной культуры приходит сближение, усреднение и интернационализация типов культуры потребления, образов жизни, источников и содержания социальной информации» [11, с. 306]. В фундаментальном труде переосмыслены результаты культурной революции на Северном Кавказе с признанием как ее бесспорных достижений, так и факта незавершенности. Но, рассматривая культурную революцию как перманентный процесс во времени, автор предлагает добиваться ее конечной цели с поправкой на социально-политические реалии современной России. Ратуя за сохранение и развитие национального наследия как части общероссийского культурного кода, он признает неизбежность эволюции исторического контекста национальной культуры под влиянием глобализации.

«В новых исторических условиях, – отмечал М. Х. Герандоков, – важен не количественный аспект культурной революции, а качественный. Субъектом восприятия и усвоения культуры должен стать не новый человек, а человек культуры <... > нового национального самосознания, толерантный, способный вписаться в систему новых национальных отношений» [11, с. 324]. Он предлагает разработать федеральную целевую программу «Национальный культурный проект» и добиваться поддержки государства для определения перспектив национального бытия в трансформирующемся российском социокультурном пространстве. Новая культурная парадигма с сегментами устойчивых традиционных культурных ценностей, как части достижений мировой цивилизации, должна стать альтернативой массовой культуре.

Таким образом, жизнь и научные поиски М. Х. Герандокова – это яркая иллюстрация того, как в судьбе одного человека отразились противоречивые тенденции развития национальной культуры в условиях российских трансформаций XX–XXI веков.

Его образование, становление как личности и его профессиональная деятельность в известном смысле служат зеркалом советской культурной революции, как она совершилась на Северном Кавказе. Две характерные черты бросаются в глаза при общем взгляде на его жизненную и профессиональную карьеру. Во-первых, он вполне успешно вписался в советскую общественно-идеологическую систему, работал по ее правилам, адаптировался к каждому новому этапу ее эволюции и получил признание со стороны государства как эффективный руководитель. Во-вторых, в каждой профессиональной сфере и на каждом этапе своей карьеры он совмещал практическую деятельность с интеллектуальным поиском.

Это позволяет характеризовать его как интеллектуала и интеллигента в том смысле, который это понятие приобрело в российской культуре. Логичным стал приход М. Х. Герандокова в науку. В отличие от приобретения ученых

степеней чиновниками и бизнесменами постсоветского периода, он получил полноценную научную подготовку в аспирантуре и докторантуре в столичных научно-образовательных центрах и стал профессиональным ученым.

Научная и производственная деятельность М. Х. Герандокова была высоко оценена государством. Он награжден Высшей государственной наградой республики «Почетная грамота Президиум Верховного Совета КБАССР» (1985). В 1986 году ему присвоено звание «Заслуженный работник культуры КБАССР», а в 1992 году он удостоен звания «Заслуженный работник культуры Российской Федерации». Он академик «Адыгской (Черкесской Международной академии наук» (АМАН, 2007 год); академик Общественной Академии наук, культуры, образования и бизнеса Кавказа (2013), обладает почетными званиями: «Топ-менеджер Российской Федерации» (2006), «Почетный профессор Современного гуманитарного университета» (2012), «Научный консультант ОАО «Роспечать» (2009), «Почетный гражданин сельского поселения Плановское Терского района КБР» (2017); удостоен государственных наград – ордена «Во славу Отечества» (2006 г.), Международного Золотого ордена «За честь и достоинство» (2015), ордена «За служение Державе Российской Словом и Делом» (2017), медали Российского Лермонтовского комитета «70 лет со дня рождения В. М. Кокова».

Отмечая научные достижения Михаила Хамзетовича, будет объективно и справедливо упомянуть его супругу – Веру Зачиевну, выпускницу МГУ отделения журналистики 1969 года, окончившую курсы библиотечного дела Московского государственного университета культуры и искусств, Заслуженного журналиста КБР, основателя и главного редактора научно-практического журнала «Известия Кабардино-Балкарского государственного аграрного университета им. В. М. Кокова» и газеты «Академическая жизнь». Более 20 лет Вера Зачиевна руководила этими изданиями и находила время быть соавтором отдельных научных публикаций Михаила Хамзетовича, что значительно поддерживало его исследовательский тонус.

Прогнозируя будущее национальной культуры, он внес заметный вклад в историко-философскую науку. Он всегда шел к поставленной перед собой цели, и принцип «ни дня без науки» объективно отражается в его творческой биографии. И высокие государственные награды, и звания, которых он удостоился, Михаил Хамзетович заслужил в полной мере.

## Список литературы

1. *Ахмедов Дж. Н.* Национальная печать Северного Кавказа. 1917–1937 гг. Махачкала: Дагестанское книжное издательство, 1989. 131 с.
2. *Ахмедов Дж. Н.* Опыт КПСС в создании и развитии национальной печати малых бесписьменных народов СССР. 1917–1937 гг.: автореф. дисс. ... доктора ист. наук. Москва. 1990. 253 с.

3. *Бгажноков Б. Х.* Рецензия на монографию М. Х. Герандокова и В. З. Герандоковой «Культурная революция в национальных регионах: Миф или реальность» // Литературная Кабардино-Балкария. 2005. № 4. С. 191–193.
4. Вспомним всех поименно. Из опыта военно-патриотического и интернационального воспитания культурно-просветительных учреждений // Информационный выпуск Министерства культуры РСФСР. 1975. № 2. С. 22–24.
5. *Газарова И. М.* Человек и в малом, и в большом должен творить для грядущего. Нальчик: Принт-Центр, 2019. 348 с.
6. *Герандоков М. Х.* Диаспора и национальная культура: проблемы и решения // Доклады Адыгской (Черкесской) Международной академии наук. 2012. Т. 14. № 1. С. 161–168.
7. *Герандоков М. Х.* Из истории развития печати в Кабардино-Балкарии. Нальчик: Эльбрус, 1989. 154 с.
8. *Герандоков М. Х.* Интернациональное воспитание в клубах Кабардино-Балкарии. Москва: Советская Россия, 1978. 128 с.
9. *Герандоков М. Х.* Культура и цивилизация в национальных регионах: история подмены понятий // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2006. № 1. С. 50–58.
10. *Герандоков М. Х.* Мифологизация межнациональных отношений и реальность национальных конфликтов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2005. № 2. С. 44–55.
11. *Герандоков М. Х.* Национальная культура. Проблемы сохранения самобытности и дальнейшего развития в современных условиях. Нальчик: Принт-центр, 2019. 332 с.
12. *Герандоков М. Х.* Национальное самосознание и культурная революция // Научная мысль Кавказа. Приложение. 2007. № 2. С. 1–9.
13. *Герандоков М. Х.* Опыт работы по распространению печати на Северном Кавказе. Москва: Радио и связь, 1985. 131 с.
14. *Герандоков М. Х.* Опыт эстетического воспитания на Северном Кавказе. Москва: Советская Россия, 1981. 144 с.
15. *Герандоков М. Х.* Проблемы и перспективы этнической культуры в условиях процессов глобализации // Известия Самарского научного центра РАН. 2010. № 2. Т. XII. С. 300–302.
16. *Герандоков М. Х.* Проблемы преемственности культурного наследия // Известия Кабардино-Балкарского государственного аграрного университета. 2015. № 1. С. 115–123.
17. *Герандоков М. Х.* Эстетическое воспитание и эстетическое развитие: иллюзии и реальность // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2007. № 4. С. 27–30.
18. *Герандоков М. Х.* Этничность или этническая идентичность: теоретический аспект // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 2. С. 28–35.

19. Герандоков М. Х., Герандокова В. З. Культурная революция в национальных регионах: миф или реальность. Нальчик: Эль-фа, 2003. 204 с.
20. Корнилов Е. А. Советская печать Дона и Северного Кавказа. 1917–1925: Историческая типология. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1984. 151 с.
21. Кушхова А. Ф., Атабиева З. А. Духовная жизнь общества: социально-философский анализ // Актуальные вопросы современной науки. Сборник научных трудов. Выпуск № 37. Новосибирск, 2014. С. 114–125.
22. Магомедов А. А. Трудовой подвиг прессы. Борьба партийно-советской печати национальных областей Северного Кавказа за решение задач хозяйственного и культурного строительства в 1921–1925 гг. Нальчик: Эльбрус, 1977. 163 с.
23. Пастернак Б. А. Доктор Живаго: Роман. Москва: Советский писатель, 1989. 736 с.
24. Хуако З. Ю. Формирование системы печати в советских автономиях Северного Кавказа (1920–1936). Ростов-на-Дону: Издательство Ростовского университета, 1988. 134 с.

# ИНСТИТУЦИАЛИЗАЦИЯ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ: ОПЫТ РОССИИ И КИТАЯ

УДК 33.332.1

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-35-48>

## **Светлана Александровна ЗАЙЦЕВА,**

кандидат философских наук, доцент,  
факультет управления социокультурными проектами,  
Московская высшая школа социальных и экономических наук,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: sveta\_gallery@mail.ru

## **Икэ ЦЗИНЬ,**

аспирант кафедры культурологии,  
факультет государственной культурной политики,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: 784380924@qq.com

*Аннотация.* Сегодня становится всё более актуальным теоретическое осмысление практической деятельности, связанной со становлением творческой (креативной) экономики, креативных и культурных индустрий. В ходе работы рассматриваются концептуализация подходов к пониманию творческой экономики, культурных индустрий, креативных (творческих) индустрий. Внимание уделяется научным подходам ведущих экспертов: Дж. Хокинз, Д. Тросби, Д. Хезмондалш, Ч. Лэндри, Р. Флорида. Практическая деятельность, связанная с креативными, культурными индустриями, рассматривается через процесс ее институционализации. Впервые практикоориентированное определение понятия «креативные (творческие) индустрии» было дано в Великобритании. В России и в Китае процесс институционализации связан с освоением опыта Великобритании. В России процесс связан с деятельностью некоммерческого сектора, продвигающего работы ведущих экспертов. В Китае же процесс был связан с реализацией творческой и культурной деятельности в регионах, связанных с Великобританией. В любом случае концептуализация креативных и культурных практик – это функция государства. Сами же практики обуславливают трансформацию экономики, которая, в свою очередь, регулируется государством. Принципиальное расхождение в институционализации творческой деятельности между Россией и Китаем в том, что в России на законодательном уровне отождествляются креативные и культурные индустрии, объединяемые понятием «креативные (творческие) индустрии»; в Китае же креативная и культурная деятельности не отождествляются. Если в России акцент делается именно на творчестве, то в Китае на НИОКР.

*Ключевые слова:* креативные индустрии, культурные индустрии, творческие индустрии, креативная экономика, государственные и негосударственные институты, институционализация.

*Для цитирования:* Зайцева С. А., Цзинь Икэ. Институционализация креативных индустрий: опыт России и Китая // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 35–48. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-35-48>

## INSTITUTIONALIZATION OF CREATIVE INDUSTRIES: EXPERIENCE OF RUSSIA AND CHINA

**Svetlana A. Zaitseva,**

CSc in Philosophy, Associate Professor,  
Faculty of Socio-cultural Project Management,  
Moscow School of Social and Economic Sciences,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: sveta\_gallery@mail.ru

**Yike Jin,**

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

*Abstract.* Today, theoretical understanding of practical activities related to the development of the creative economy, creative and cultural industries is becoming increasingly relevant. The work examines the conceptualization of approaches to understanding the creative economy, cultural industries, and creative industries. Attention is paid to the scientific approaches of leading experts: J. Hawkins, D. Throsby, D. Hezmondhalgh, C. Landry, R. Florida. Practical activities related to creative, cultural industries are considered through the process of its institutionalization. The first practice-oriented definition of the concept of "creative industries" was given in Great Britain. In Russia and China, the process of institutionalization is associated with the assimilation of the experience of Great Britain. In Russia, the process is associated with the activities of the non-profit sector, which promoted the work of leading experts. In China, the process was connected with the implementation of creative and cultural activities in regions connected with Great Britain. In any case, the conceptualization of creative and cultural practices is a function of the state. The practices themselves determine the transformation of the economy, which, in turn, is regulated by the state. The practices themselves determine the transformation of the economy, which, in turn, is regulated by the state. The fundamental difference in the institutionalization of creative activity between Russia and China is that in Russia creative and cultural industries are identified, in China creative and cultural activities are not identified. If in Russia the emphasis is on creativity, then in China it is on R&D.

*Keywords:* creative industries, cultural industries, creative industries, creative economy, state and non-state institutions, institutionalization.

*For citation:* Zaitseva S. A., Jin Yike. Institutionalization of Creative Industries: Experience of Russia and China. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 3 (58), pp. 35–48. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-35-48>

Сегодня креативные индустрии и культурные индустрии являются одним из наиболее активно развивающихся перспективным сектором современной экономики XXI века.

Сам термин «креативная экономика» впервые был сформулирован специалистом в данной области, членом Консультационного Совета по креативной экономике ООН Джоном Хокинсом. В 2000 году в журнале *Businessweek* вышла его статья «Креативная экономика: как превратить идеи в деньги», а в 2001 году вышла одноименная монография. Дж.Хокинс отмечает, что

креативная экономика касается не только тех профессионалов, которые непосредственно относятся к творческому культурному производству, в том числе художники, музыканты, литераторы, театральные деятели, но и тех, кто способен мыслить нестандартно и создавать новое [31, с. 30]. Традицию использования понятия «культурные индустрии» концептуализировали Макс Хоркхаймер и Теодор Адорно в своей работе «Диалектика просвещения» в главе «Культуриндустрия. Просвещение как массовый обман» [1].

Австралийский экономист Дэвид Тросби в своей монографии «Экономика и культура» подчеркивает значимость понятия «культура», акцентируя внимание на двух его значениях. Первое значение «задается широкой антропологической и социологической рамкой, позволяющей описывать ряд позиций, убеждений, нравов, обычаев, ценностей и практик, свойственных любой группе», а второе более функционально и имеет отношение «к интеллектуальным, моральным и художественным аспектам жизни человека» и в этом смысле относится к деятельности, «опирающейся на просвещение и воспитание разума, а не на приобретение чисто технических или профессиональных навыков» [28, с. 6–7]. Исходя из понятия «культура», Тросби предлагает определение понятия «культурные индустрии» как способа «репрезентации культурной деятельности в экономических категориях» [28, с. 9].

Британский социолог Дэвид Хезмондалш предлагает трактовку понятия культурных индустрий на более теоретическом уровне. Он утверждает, что понятие культурных индустрий используется для обозначения институтов, которые связаны с символической креативностью. С точки зрения автора, термин «культурные индустрии» связан с определением понятия «культура» как системой означивания, через которую представляется, воспроизводится, переживается и исследуется социальный порядок. Хезмондалш утверждает, что культурные индустрии рассматриваются как институты коммерческих, государственных и негосударственных некоммерческих организаций, «которые самым прямым образом участвуют в производстве социального смысла» [30, с. 27]. Под культурным производством Хезмондалш подразумевает процесс, где «центральное место занимает производство артефактов, в первую очередь состоящих из символов, и других типов социальной деятельности» [30, с. 28]. Автор отмечает следующее: «все это виды деятельности, первичной целью которых является общение с аудиторией, создание текстов. Все культурные артефакты являются текстами в очень широком смысле этого слова, поскольку открыты для интерпретации» [30, с. 28]. То есть речь идет об институционализации символического производства, охватывающего широкий спектр деятельности – как индивидуальной так и коллективной, связанный с межсекторным взаимодействием с целью коммуникации и производства текстов. И только при условии включения сферы культуры в процесс производства обеспечивает существование креативной экономики.

Таким образом, ведущими теоретиками рассматриваются культурные индустрии в креативной экономике с определением значимости культурной составляющей в производствах, которые могут относиться непосредственно, а также частично к культурным индустриям.

В процессе институционализации практической деятельности, связанной с креативной экономикой, наблюдается некоторое расхождение в использовании и трактовке понятий «креативные (творческие) индустрии», «культурные индустрии». Формулировка подходов к определению направлений деятельности и самих понятий зависит от региональной и национальной специфики, отличается от страны к стране.

Практикоориентированное определение понятия «креативные (творческие) индустрии» впервые было сформулировано Департаментом культуры, СМИ и спорта Великобритании в 1998 году в документе «Картографирование креативных индустрий» (Creative Industries Mapping Document). «Креативные индустрии» были представлены как крупный развивающийся сектор экономики Великобритании, в котором задействовано 1,4 миллиона человек, генерирующих 5% от общего национального дохода страны: «Это виды деятельности, которые основаны на индивидуальном творчестве, навыках и таланте и которые обладают потенциалом для создания богатства и рабочих мест за счет производства и использования интеллектуальной собственности» [35]. Важно указать, что в практической деятельности впервые было институционализировано именно понятие «креативные индустрии», подход к определению понятия по сути задал стандарт к концептуализации творческой деятельности в культурной политике европейских стран, в том числе и в России [34].

В документах Организации Объединенных Наций представлено универсальное определение понятия творческих индустрий как основы креативной экономики, как цикла создания, производства и распространения товаров и услуг, использующих творчество и интеллектуальный капитал в качестве основных ресурсов [20].

Что касается российского опыта институционализации творческих индустрий и креативной экономики, то тема творческой составляющей осмысливалась в контексте промышленного производства плановой экономики еще в период СССР и постсоветский период XX столетия. Защищались диссертации по соответствующей тематике, где акцент делался и на страновую [26], и на национальную специфику [11; 36], что важно и ценно для понимания становления креативной экономики и творческих индустрий. Рассматривались различные аспекты творчества: от научно-технического, в том числе и научно-исследовательские и опытно-конструкторские работы (НИОКР<sup>1</sup>), до художественного. Этот опыт безусловно значим в современных условиях.

---

<sup>1</sup> НИОКР сегодня является частью креативной экономики во многих странах, в том числе в Южной Корее (одна из ведущих стран в развитии креативных индустрий в мире. НИОКР является частью производства культуры Халлю)

Важно понимание специфики творческой составляющей в производстве, трансформирующейся от страны к стране, от региона к региону, значимости научной составляющей, в том числе и НИОКР. И если речь идет о сравнительном анализе креативной экономики России и Китая, то исследования, в том числе и советского периода, не утратили эвристический потенциал. Они интересуют ученых, рассматривающих развитие креативных индустрий в России и в Китае, но с точки зрения экономической, политической, исторической [6; 3; 30].

Исследований в области культурологии явно недостаточно. Одним из первых научных обоснований значимости креативных индустрий в культурологии стала диссертация Е. Зеленцовой по теме «Становление и развитие креативных индустрий в современной культуре: анализ зарубежного опыта» [8], которая была защищена в 2008 году.

Теоретические исследования в Китае относятся к началу двухтысячных годов. Наиболее ранней научной работой, в которой системно анализируется сущность культурно-креативной индустрии с позиций культурной составляющей – это статья 廖咸浩 (Liao Xianhao) «Культурно-креативная индустрия как объект культурологических исследований», опубликованная в 2003 году в журнале «Современность» № 183 [14]. В статье рассматриваются связи между креативностью, культурной идентичностью, глобальными культурными потоками и постмодернистской эстетикой. Одним из первых исследований, анализирующих культурно-креативную индустрию с точки зрения механизмов культурного производства, является статья 胡惠林 (Hu Huilin) от 2006 года «Культурная специфика культурно-креативной индустрии», опубликованная в журнале «Исследования литературы и искусства» № 3 [32].

Вопросы институционализации, в том числе и креативной экономики и креативных индустрий, решаются на государственном уровне. Один из ведущих экспертов в области креативных индустрий Чарльз Лэндри в своей монографии «Креативный город» описывает опыт поддержки изменений в Кирклизе заместителем главы Департамента культуры Филлом Вудом: «В 1991 году Вуд помог основать в Кирклизе «Культурные индустрии», местное агентство, использовавшее искусство для содействия социальному обновлению, и издал отчет под названием «Шанс на участие; роль культурных индустрий и общественного искусства в возрождении Кирклизса» [13, с. 140]. Фил Вуд изменил подход «искусство ради искусства» на более конструктивный и обратился к сфере, позволяющей реализовывать проекты, связанные с социальной сферой, с развитием города. Программа же развития культурных индустрий реализовывалась в трех направлениях: «торжество разнообразия, сохранение особенностей и использование креативности» [13, с. 139]. То есть Лэндри описывает процесс институционализации индустрий, реализуемый представителем государственной власти. Сам же процесс реализуется не только через межсекторное, но и межотраслевое

взаимодействие, где основой становятся именно культурные практики, озаглаживаемые как «культурные индустрии».

В становлении креативных индустрий в России важную роль сыграла деятельность одной из первых экспертных некоммерческих негосударственных организаций – агентство «Творческие индустрии», которое начало свою работу в 2004 году. Главной целью Агентства была популяризация креативных индустрий через внедрение образовательных практик, сбор научных данных и разработки практических методов выстраивания творческого производства. Агентством была реализована издательская программа, проводились лекции и мастер-классы спикерами, признанными авторитетами в области креативной экономики. Среди них были и Джон Хокинс, Чарльз Лендри и Филл Вуд, а также Дэвид Тросби, чьи монографии были изданы в рамках программы и были использованы при работе над данной статьей. Привлечение лидеров мнений в сфере креативной экономики и творческих индустрий способствовало увеличению уровня доверия к этим сферам в России. Агентство принимало непосредственное участие в деятельности, связанной с актуализацией креативных практик в более чем 20 регионах России, организовывая и проводя образовательные семинары, лекции, мастер-классы, развивая проектную деятельность. Агентство приняло участие в разработке программных документов на уровне субъектов РФ, в том числе «Концепции культурной политики Пермского края», Картирования креативных индустрий города Красноярск», «Концепции развития креативных индустрий в Мурманской области». Руководителем Агентства стала Е. Зеленцова, которая с 2012 по 2015 год была заместителем министра культуры города Москвы, частично реализовывала подходы, связанные с развитием творческих индустрий в Москве.

Ситуация продолжает динамично развиваться. В России в 2021 году была принята «Концепция развития креативных индустрий до 2030», где дано определение понятию креативной экономики: «тип экономики, основанный на капитализации интеллектуальной собственности во всех областях человеческой деятельности – научной, научно-технической, культурной и в целом творческой деятельности», а сами творческие (креативные) индустрии – это «сферы деятельности, в которых компании, организации, объединения и индивидуальные предприниматели в процессе творческой и культурной активности, распоряжения интеллектуальной собственностью производят товары и услуги, обладающие экономической ценностью, в том числе обеспечивающие формирование гармонично развитой личности и рост качества жизни российского общества»[25].

В Федеральном законе, принятом 8 августа 2024 года, за N 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации» дано следующее понятие креативной (творческой) индустрии: «экономическая деятельность, непосредственно связанная с созданием, продвижением на внутреннем и внешнем рынках, распространением и (или) реализацией

креативного продукта, обладающего уникальностью и экономической ценностью; креативный продукт – результат интеллектуальной деятельности или совокупность результатов интеллектуальной деятельности, а также продукция, работы, услуги, добавленная стоимость которых обусловлена использованием результатов интеллектуальной деятельности и (или) средств индивидуализации» [29]. Для России важно, что одновременно с принятием закона «О развитии креативных (творческих) индустрий», который вступил в силу с 5 февраля 2025 года, вступили в силу и изменения к положению «О Министерстве экономического развития Российской Федерации». Ведомство стало уполномоченным федеральным органом исполнительной власти, осуществляющим функции по выработке государственной политики и нормативно-правовому регулированию в сфере креативной экономики [15].

Таким образом, в российском контексте принято понятие именно «креативные (творческие) индустрии». Индустрии являются неотъемлемой частью креативной экономики. Дальнейшая институционализация деятельности в области креативных индустрий зависит от решений Министерства экономического развития РФ.

Министерство культуры РФ поддерживает и развивает креативные индустрии, в том числе кинематографии и кинопроизводства, организует и проводит фестивали и выставки. Особенно ценна поддержка Министерством развития сети школ креативных индустрий. По всей России на сегодняшний день уже работают 93 школы креативных индустрий в 60 регионах страны. В них обучаются около 13 тысяч детей. По итогам конкурсного отбора в 2026 году при поддержке Минкультуры России еще 35 школ креативных индустрий откроются в 35 регионах России [27]. Очевидно, что креативные индустрии становятся структурообразующим элементом экономической инфраструктуры страны.

Ситуация в Китае несколько иная. Из-за исторических причин Гонконг, как особый административный район Китая, испытал значительное влияние британской политики в области культурной экономики. В 1999 году Гонконгский совет по развитию искусств впервые предложил концепцию «креативной индустрии» в рамках отраслевого обсуждения и рабочего плана [36]. В 2002 году Гонконгская корпорация развития торговли опубликовала свой первый исследовательский отчет под названием «Креативные индустрии в Гонконге» [9]. А в 2009 году был официально учрежден административный орган CreateHK («Креативный Гонконг») как структура, ответственная за продвижение политики в области развития креативной индустрии [36].

В декабре 2005 года Комитет по экономике Шанхая опубликовал «Одиннадцатый пятилетний план развития творческих индустрий Шанхая (2006–2010 гг.)» в котором было дано определение понятия именно «творческая индустрия»: «Отрасли, ориентированные на знания и интеллектуально емкие элементы, а именно инновационные концепции, технологические разработки

и передовые технологии, которые посредством творческой деятельности обеспечивают добавленную стоимость на этапах производства и потребления, создают общественное богатство и расширяют занятость» [19]. Важно, что «Одиннадцатый пятилетний план развития творческих индустрий Шанхая (2006–2010 гг.)» сформулирован в соответствии с «Программой развития народного хозяйства и социального развития КНР на 11-ю пятилетку» [22].

В то же время на Тайване уже с середины 1990-х годов начался активный научный и политический интерес к «культурным индустриям» и «креативной экономике». В 2002 году в рамках общегосударственного плана «Вызов 2008» было впервые предложено понятие «культурно-креативная индустрия» [18]. Этот документ определил индустрию как «происходящую из творчества или культурного наследия, создающую потенциал для богатства и рабочих мест посредством форм и применения интеллектуальных богатств, а также способствующую повышению уровня жизни в целом» [10]. В 2004 году был создан Офис по продвижению культурно-креативной индустрии.

В декабре 2019 года Министерство юстиции Китая обнародовало «Проект Закона КНР о содействии развитию культурной индустрии (для общественного обсуждения)» и передало его на рассмотрение Постоянному комитету Всекитайского собрания народных представителей [7]. В данном проекте закона были чётко определены понятие культурной индустрии, направления ее развития, меры поддержки творческого производства, предприятий и механизмы регулирования рынка. В июне 2023 года этот законопроект был включён во вторую категорию законодательного плана Постоянного комитета ВСНП XIV созыва, что означает активное продвижение его рассмотрения, и при наличии необходимых условий он будет вынесен на утверждение.

До настоящего времени в официальном дискурсе материкового Китая термин «индустрия культурных и креативных продуктов» (культурно-креативная индустрия) не имеет единого и строго закреплённого определения. Вместо этого используется подход, основанный на сочетании «сферы охвата + характеристик». В академической среде до сих пор используются термины «культурно-креативная индустрия» и «креативная экономика» как синонимы.

Подход к институционализации креативных и культурных индустрий – как в Китае, так и в России – соответствует теоретическим концепциям ведущих экспертов в области креативной экономики, где культурные индустрии рассматриваются как индустрии, создающие тексты, а также – практике развития креативных индустрий Великобритании по модели DCMS (Департамент культуры, СМИ и спорта Великобритании). Становление креативной экономики, культурных и креативных индустрий, как в России, так и в Китае, реализовывалось как независимая инициатива негосударственного сектора с последующей институционализацией на уровне государственной

политики, формулировка которой близка культурной политике в странах, где основополагающим является «инструментальный» подход к культуре, которая «определялась её способностью служить различным политическим целям и стратегиям, направленным на общественное развитие или решение социальных проблем» [12, с. 25]. Значимость культуры в становлении креативной экономики «показывает, что любая культурная деятельность и, соответственно, любые инвестиции в культуру имеют неизбежный социально-экономический эффект и идут на благо общества в целом» [12, с. 128].

В России и Китае есть понимание того, что в культурной деятельности важна не только политическая и социальная значимость, а и экономическая.

В культурологии рассматривается хозяйственная культура как предмет деятельности в экономике. Однако стоит рассматривать хозяйственную культуру как неотъемлемую часть любой профессиональной деятельности, в том числе и в сфере культуры. Любая деятельность организации, в том числе и организации культуры, рассматривается как деятельность хозяйствующего субъекта. Сама же хозяйственная культура «связывает экономику с теми культурными условиями, той культурной средой, в которой экономика существует и движется, в которой она меняется и воспроизводится. Концепция хозяйственной культуры является как бы проекцией экономики на область культурологии, поскольку можно считать, что более широкий культурный контекст оказывает влияние на сферу экономики» [16].

Практически во всех странах рыночные отношения хозяйствующих субъектов, в том числе и в сфере культуры, регулируются государством. Это может быть косвенное воздействие государства на спрос и предложение – сюда относят, например, политику протекционизма, направленную на защиту национального рынка или отечественных производителей; налоговые льготы. Так, в России, в Совете Федерации, поддержали идею стимулировать креативные индустрии налоговыми льготами [2]. Что касается прямого воздействия государства, то оно может оказать воздействие на спрос: государство выступает в роли непосредственного заказчика и потребителя различных видов товаров и услуг в структуре рынка: антимонопольное законодательство, законы о защите прав потребителей, запрещения пропаганды и рекламы определенных видов товаров и услуг, ограничения в торговле, а также – на предложение: непосредственное финансирование государством приоритетных направлений развития отдельных отраслей, предприятий и учреждений; прямые государственные инвестиции. Так, в России существует Президентский фонд культурных инициатив, образованный 17 мая 2021 года [24], поддерживающий через конкурсные механизмы развитие творческого производства. В 2024 году объем финансовой поддержки Фондом достиг 9,6 миллиардов рублей. Также проводятся конкурсы на получение грантов губернаторов, а также осуществляется поддержка через предоставление субсидий и субвенций на развитие креативных индустрий.

В Китае государственное регулирование рыночных отношений включает как механизмы косвенного, так и прямого вмешательства в рыночную структуру. Правительство КНР продвигает развитие отдельных отраслей экономики с помощью различных косвенных инструментов, в частности, через налоговые льготы, поддерживающие инновационные и креативные индустрии. С 2023 года ставка дополнительных налоговых вычетов на расходы в сфере НИОКР для производственных предприятий была унифицирована [4]. Для сертифицированных высокотехнологичных предприятий (High and New Technology Enterprises, HNTe) ставка налога на прибыль снижена с 25% до 15% [23]. Эти меры соответствуют предложениям Совета Федерации РФ, направленным на стимулирование развития креативных индустрий путем предоставления налоговых преференций. Важно указать, что государственная поддержка особенно ценна именно Научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ, так как они являются одними из самых сложных областей с управленческой точки зрения, с точки зрения прогноза конечных результатов и их капитализации. Действительно, в данной области роль государства безусловна в силу высоких коммерческих рисков таких работ.

Комитет по контролю за государственным имуществом при Госсовете КНР (SASAC) управляет активами центральных государственных предприятий и реализует стратегические инвестиции в ключевые отрасли, включая креативную экономику, технологии и энергетику. Примером является Китайский инвестиционный фонд культурной индустрии, основанный в 2011 году с целевым объемом в 20 миллиардов юаней, который направлен на поддержку кинематографа, анимации, цифровых медиа и других креативных сегментов [33]. Кроме того, местные органы власти учреждают собственные отраслевые фонды и предоставляют субсидии на техническую модернизацию, сосредотачивая внимание на стратегической безопасности, новых материалах и метавселенной. Подобно российскому Фонду президентских инициатив, эти меры служат целям прямого стимулирования творческих секторов.

Кроме того, в Китае в рамках реализации 14-го пятилетнего плана (2021–2025 гг.) ключевые научно-технические проекты, включая искусственный интеллект, квантовую связь и новые материалы, финансируются напрямую за счет бюджетных средств [5]. В 2023 году совокупный доход так называемой «новой тройки» отраслей увеличился на 22,4%. В рамках инициативы «Научно-технические инновации 2030» центральное правительство предоставляет целевую поддержку проектам научно-технического прорыва, а соответствующее финансирование распределяется по заявочной системе [17]. То есть в Китае используются и косвенные методы влияния на рынок – налоговые послабления и инфраструктурные субсидии. Китайское правительство также усилило антимонопольное и потребительское законодательство. С 2021 года Государственное управление по рыночному регулированию (SAMR) и Национальное антимонопольное бюро осуществляют системные

проверки крупных интернет-платформ [3]. Параллельно Министерство коммерции КНР (MOFCOM) и Национальная комиссия по развитию и реформам (NDRC) внедрили *отрицательный список* для иностранных инвестиций, ограничивая доступ к стратегическим секторам и усиливая контроль за транснациональными слияниями и поглощениями [21]. Эти меры сравнимы с российской политикой регулирования рекламы, которая относится к творческим индустриям, а также антимонопольного законодательства.

Таким образом, в ходе исследования выявлено, что сегодня Россия и Китай входят в единое международное поле развития креативной экономики, концептуализация которого обусловлена теоретическим и практическим опытом Великобритании. Подход Великобритании к определению креативных индустрий и креативной экономики стал мировым «трендом», то есть технология работы с экономикой творчества Великобритании оказалась значимой, так как тиражируется по всему миру [34].

В России и в Китае есть понимание значимости культуры как драйвера экономического развития, значимости развития креативной экономики и креативных и культурных индустрий.

Различия в развитии индустрий в России и в Китае обусловлены разницей подходов государственной политики к соотношению производств к креативным или культурным индустриям.

В России понятие «креативные индустрии» – это эквивалент англоязычного понятия *creative industries*. В российском законодательстве «креативные (творческие) индустрии» представляются как единый комплекс явлений, связанных с культурой и творчеством.

В Китае практикуется использование понятия «культурной индустрии», «креативной индустрии», «культурно-креативной индустрии». Деятельность в области креативной экономики охватывает всю коммерческую деятельность и связанную с ней вспомогательную деятельность, основанную на культуре как ядре.

Экономическая инфраструктура российской и китайской рыночной экономики сохранила элементы плановой экономики. В России становление креативной экономики считается через деятельность некоммерческого негосударственного и государственного сектора, через деятельность экспертного и научного сообщества (научная, образовательная, издательская деятельность). В Китае становление экономики творчества больше связано с деятельностью государства, с одной стороны, и с опытом развития креативного сектора Гонконга и Тайваня (взаимовлияние западной и китайской модели экономики творчества), с другой.

Если в России большее внимание уделяется секторам, связанным именно с культурным производством, отождествляемым с креативным производством, являющимся частью креативной экономики, то в Китае – это цифровая экономика, НИОКР, относящиеся к креативным индустриям, которые

взаимодействуют с культурными индустриями. В этом контексте возникла концепция «культурно-креативной индустрии».

Как в России так и в Китае государство оказывает как прямое, так и косвенное воздействие на развитие креативного сектора в экономике. В обеих странах приоритетным является косвенное воздействие.

С точки зрения семиотической, понятия «творчество» и «креативность» не являются тождественными и требуют более внимательного теоретического обоснования, что является перспективой дальнейшего исследования.

Осмысление креативной экономики, культурных, творческих, креативных индустрий основано на междисциплинарности, что расширяет теоретический подход к пониманию творческого производства, основанного на межсекторном и межотраслевом взаимодействии, что также является перспективой дальнейших исследований.

В дальнейшем важно провести сравнительный анализ современной экономики творчества, перечня творческих и культурных индустрий России и Китая, выявить общее и специфичное, что может стать в будущем фундаментом для разработки совместных проектов.

## Список литературы

1. Адорно Т., Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/5521#contents>
2. В СФ поддержали идею стимулировать креативные индустрии налоговыми льготами. URL: [https://senainform.ru/news/v\\_sf\\_podderzhali\\_ideyu\\_stimulirovat\\_kreativnye\\_industrii\\_nalogovymi\\_lgotami/](https://senainform.ru/news/v_sf_podderzhali_ideyu_stimulirovat_kreativnye_industrii_nalogovymi_lgotami/)
3. Годовой отчёт по антимонопольной политике КНР, 2021–2023 гг. URL: 市场监管总局发布《中国反垄断执法年度报告（2021）》中国反垄断执法年度报告（2022）——内文.indd P020240619381431996452.pdf (на китайском языке)
4. Государственное налоговое управление КНР. Объявление о дальнейшем совершенствовании политики налогового вычета на расходы по НИОКР (№ 7, 2023 г.). URL: [https://www.gov.cn/zhengce/2023-04/24/content\\_5752967.htm](https://www.gov.cn/zhengce/2023-04/24/content_5752967.htm) (на китайском языке)
5. Государственный комитет по делам развития и реформ, Министерство науки и технологий КНР. О реализации ключевых технологических проектов в рамках 14-й пятилетки. URL: “十四五”规划和2035年远景目标纲要（科技创新领域节选）-高校科技-中国教育和科研计算机网CERNET (на китайском языке)
6. Дай Сяофэн. Взаимодействие России и Китая в индустрии культуры: экономические аспекты.: дисс. ... канд. эконом наук. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2022. 377 с.
7. Закон КНР о содействии развитию культурной индустрии (проект для общественного обсуждения), 12 декабря 2019 года. URL: [https://www.moj.gov.cn/pub/sfbgw/lfyjzj/lffiyjzj/201912/t20191212\\_150728.html](https://www.moj.gov.cn/pub/sfbgw/lfyjzj/lffiyjzj/201912/t20191212_150728.html) (на китайском языке)



22. План и программа одиннадцатой пятилетки социально-экономического развития КНР (2006). URL: <https://kgxj.haikou.gov.cn/zcfg/gjjzc/200603/t671654.shtml> (на китайском языке)
23. Положение об управлении сертификацией высокотехнологичных предприятий Министерства науки и технологий КНР Правительства КНР. URL: [https://www.gov.cn/fuwu/2019-11/15/content\\_5452259.htm](https://www.gov.cn/fuwu/2019-11/15/content_5452259.htm) (на китайском языке)
24. Президентский фонд культурных инициатив. URL: <https://xn-80aeeqaabljrdbgба3ahhcl4ay9hsa.xn-p1ai/> (на китайском языке)
25. Распоряжение Правительства РФ от 20 сентября 2021 г. № 2613-р “Об утверждении Концепции развития творческих (креативных) индустрий и механизмов осуществления их государственной поддержки в крупных и крупнейших городских агломерациях до 2030 г.” (В редакции Распоряжения Правительства Российской Федерации от 26.01.2024 № 145-р. URL: <http://government.ru/docs/all/136723/>
26. *Стуль Я.* Творческий труд в социалистической промышленности: дисс. ... доктора филос. наук. Москва: Московский государственный педагогический институт им. В. И. Ленина, 1971. 230 с.
27. 35 школ креативных индустрий откроются в России в 2026 году. URL: [https://culture.gov.ru/press/news/35\\_shkol\\_kreativnykh\\_industriy\\_otkroyutsya\\_v\\_rossii\\_v\\_2026\\_godu/](https://culture.gov.ru/press/news/35_shkol_kreativnykh_industriy_otkroyutsya_v_rossii_v_2026_godu/)
28. *Тросби Д.* Экономика и культура.: монография. Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2013. 256 с.
29. Федеральный закон от 08.08.2024 N 330-ФЗ “О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации”. URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_482580/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_482580/)
30. *Хезмондалиш Д.* Культурные индустрии.: монография Москва: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018. 456 с.
31. *Хокинс Дж.* Креативная экономика: как превратить идеи в деньги.: монография. Москва: Классика XXI, 2011. 256 с.
32. *Ху Хуэйлинь.* Культурная специфика культурно-креативной индустрии // Исследования литературы и искусства. 2006 г. № 3. 57–62 с. (на китайском языке)
33. Центр управления Китайским фондом инвестиций в культурную индустрию. Краткое описание Китайского инвестиционного фонда культурной индустрии. URL: [中国文化产业投资基金](http://www.china-culture-fund.com/) (на китайском языке).
34. Compendium country directory The Compendium database currently consists of 45 cultural policy profiles. URL: <https://www.culturalpolicies.net/database/search-by-country/>
35. Departmen for Culture, Media & Sport. URL: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998>
36. Government of the Hong Kong Special Administrative Region. URL: <https://www.basiclaw.gov.hk/en/basiclaw/chapter4.html>

# МЕХАНИЗМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ И КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ ИТАЛЬЯНЦЕВ НА ПРИМЕРЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕГАТЫ ВЕНЕЦИИ

УДК 069.12(470.23-25)

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-49-63>

**Татьяна Викторовна АЗАРОВА,**

преподаватель итальянского языка,  
Российская академия народного хозяйства и государственной  
службы при Президенте Российской Федерации,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: azarovatv@yandex.ru

*Аннотация.* Праздничные события в Италии являются не просто воспроизведением истории, но переживанием давно прожитого предками в настоящий момент. Статья рассматривает идентификационные коды, скрытые в главном для Венеции празднике, актуализирующем политически важное прошлое, Исторической регате. В Италии существует система спортивных праздников со своей спецификой в каждом регионе. В данной статье рассматриваются факторы, способствующие поддержанию интереса к подобным праздникам и актуализации их в коллективной исторической памяти венецианцев. Историческая регата хранит особые коды идентификации локального сообщества, позволяющие участникам каждый год проживать случившееся, наполняя его новыми, актуальными на данный период смыслами. С водной стихией у венецианцев сложились особые взаимоотношения, на которые повлияли в том числе и мифологические представления людей о сакральности воды и лодок; именно поэтому умение управлять лодкой становится ключевым для жителей лагуны. Настоящее исследование описывает особенно важные события, благодаря которым Историческая регата Венецианской республики осталась не просто праздником, но продолжает выполнять функцию консолидации сообщества.

*Ключевые слова:* регата Венеции, коллективная память, арсенал Венеции, состязательные праздники.

*Для цитирования:* Азарова Т. В. Механизмы формирования идентичности и культурной памяти итальянцев на примере Исторической регаты Венеции // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 49–63. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-49-63>

## THE MECHANISMS OF FORMATION OF IDENTITY AND CULTURAL MEMORY OF ITALIANS USING THE EXAMPLE OF THE HISTORICAL REGATTA OF VENICE

**Tatyana V. Azarova,**  
Italian Language Teacher,  
Russian Presidential Academy of National  
Economy and Public Administration,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: azarovatv@yandex.ru

*Abstract.* Festive events in Italy are not just a reproduction of history, but an experience of what our ancestors lived long ago. The article examines the identification codes hidden in Venice's main holiday, the Historical Regatta, which celebrates its politically significant past. In Italy, there is a system of sports festivals with its own characteristics in each region. This article examines the factors that contribute to maintaining interest in such holidays and their relevance in the collective historical memory of the Venetians. The historical regatta preserves the special identification codes of the local community, allowing participants to experience what has happened every year, filling it with new meanings relevant to the current period. The Venetians have a special relationship with water, which is influenced by their mythological beliefs about the sacredness of water and boats. This is why the ability to navigate a boat is crucial for the inhabitants of the lagoon. This study describes particularly important events that have ensured that the Historical Regatta of the Republic of Venice remains not just a celebration, but continues to serve as a means of community consolidation.

*Keywords:* regatta of Venice, collective memory, arsenal of Venice, competitive holidays.

*For citation:* Azarova T. V. The Mechanisms of Formation of Identity and Cultural Memory of Italians Using the Example of the Historical Regatta of Venice. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 3 (58), pp. 49–63. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-49-63>

С традицией человека связывают общие социально-культурные основы устройства жизни, которые реконструируются в общественных институтах, таких как гастрономическая или праздничная культура. Участие человека в празднике можно сравнить с каждым новым прочитыванием знакомой книги. [6]. Первоначальный смысл происходящего скрыт в силу смены общественных взглядов или из-за возникших наслоений в понимании праздника, но интерес к происходящему позволяет угадывать важное для устройства жизни каждого человека. Воспитательный потенциал праздничной культуры как институционального образования реализуется благодаря восприятию участниками различных парадигм поведения в отношении труда, гражданских и семейных ценностей. Праздник метафорически сообщает человеку правила поведения и общения, социализирует, помогает организовать стиль мышления, настраивая человека на размышления о духовном [10]. Во многом та праздничная основа, которая и по настоящее время составляет непреходящее значение праздника, сложилась в Средние века. Средние века вполне можно назвать юностью человечества, а в юности, как правило, все дети стремятся играть, вкладывая в такую деятельность

некий смысл. Не просто балаганное веселье, а придумывание заданий и их выполнение. Очевидный пример такой развлекательной игры – спортивно-городские праздники Италии [12]. Состязательное мероприятие помогало поддерживать напряженность боевого духа, высокую спортивную подготовку, способствовало тренировке и позволяло демонстрировать противнику развитость военного оснащения. Главный праздник Венеции – помимо общих для Италии характеристик подобных состязаний – является своего рода недостижимым и неповторимым образцом, сохраняющим идею коллективной избранности [11].

Практика *исторического восстановления* (*rievocazione storica*) в итальянской праздничной культуре обозначает способ актуализации коллективной памяти в форме особой деятельности, позволяющей воссоздать исторически важную ситуацию в настоящем моменте и способ прожить далекое прошлое [10]. Предположим, что историческое восстановление позволяет достигнуть следующих целей:

- информирование о былых заслугах и достижениях в ситуации кризиса;
- обучение и воспитание на примерах прошлого;
- акцентуация базисных элементов сообщества, способа мышления и поведения;
- тренировка не всегда востребованных современной ситуаций качеств, но значительно повлиявших на становление черт национального характера.

Предположим, что для современного человека важно сохранять связь с первоначальным пониманием праздника и пересматривать давно принятую парадигму праздника, форматировать ее в соответствии с нынешним пониманием действительности. «Любое воспоминание сколь угодно личное, даже воспоминания о событиях, которым мы были единственными свидетелями, даже воспоминания об оставшихся невыраженными мыслях и чувствах, – соотносится с целым комплексом понятий, которыми обладают и многие другие люди кроме нас, с различными лицами, группами, местами, датами, словами и словесными формами, а равно и с рассуждениями и идеями, то есть со всей материальной и нравственной жизнью обществ, к которым мы принадлежим или принадлежали раньше» [6].

Состязания носят в основном спортивно-тренировочный характер; также это момент своеобразной селекции наиболее устремленных, талантливых, смелых, находчивых: часто в таком турнире необходимо проявлять не меньше смекалки, чем смелости. Архетипическое преодоление страха смерти, которое проявляется в борьбе гладиаторов или обрядах закапывания лошадей для того, чтобы сломить боевой дух противника. Но вот рыцарский характер состязания Средних веков состоит в том, что способный наездник может защитить собственную общину, тех людей, которые от него зависят

или надеются на него. В этом случае реализуется институциональная практика коллективной памяти.

## Спортивные праздники в Италии после 1900 года

В истории Италии состязания выполняли роль естественного отбора. Складывающееся постепенно соперничество (*rivalità*, ривалита) как способ поведения становится линзой, через которую итальянцы воспринимают все уровни бытия, а праздник помогает превозмочь неприятные последствия событий или поступков, увидеть их со стороны и научиться жить с ними [10].

Мозаичность Италии, пестрота территории вынудила найти способ сосуществования пограничных территорий в виде стремления выиграть, обойти соперника. Спортивные мероприятия помогают создать атмосферу выгодной конкуренции мирным способом. Также можно сказать, что различного рода забеги или заезды – это зрелищно красивое мероприятие, позволяющее показать себя, покрасоваться; стремление быть не хуже соперника становится двигателем деятельности.

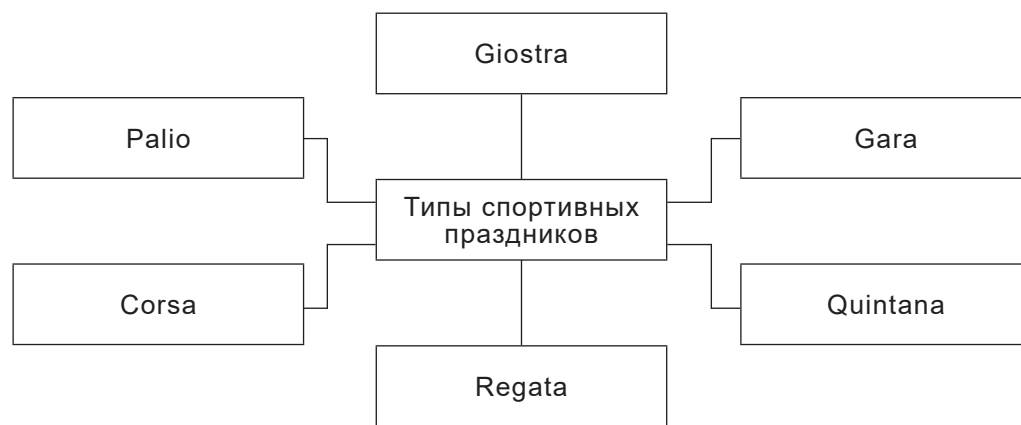


Схема 1. Типы состязаний в Италии

В условиях искусственного создания или перезапуска спортивного праздника теряются важные функции состязаний: способ освободить военную энергию; возможность похвастаться, чтобы приобрести символ исключительности; завоевать титул рыцаря – передовая позиция сообщества – должен один из лучших. Особое место среди состязаний занимают водные соревнования, которые называются регата. Одно из таких исторически важных для Италии – это Историческая Регата Венеции (*Regata Storica di Venezia*).

## Regata storica di Venezia

Это одно из самых великолепных событий Европы, которое хранит память сообщества венецианцев в момент кульминационного расцвета Республики, но и некое подспудное понимание того, что такое справедливое и правильное устройство общественных отношений. Слово регата (*regata*) происходит от *augia* (возница) или по другой версии от слова *remigata* (удар веслом), которое, в свою очередь, вероятно происходит от слова *riga* (линия, строка) – некое подобие весла и линий кораблей, которые, несмотря на сложные условия взаимодействия со стихией воды, все же стремятся к прямолинейному построению. *Regata* – соревнование, состязание лодок в условиях праздника с целью доплыть до конечной установленной точки на Большом венецианском канале.

Энциклопедический словарь итальянского языка *Treccani* дает такое определение: *regatta* – лодочные гонки, которые проводятся в море или внутренних водах [7]. Происхождение регаты средневековое, но традиционные гонки с таким названием с XIV века проводились в Венеции. Наиболее древние упоминания о венецианских гонках восходят к 1315 году [7]<sup>1</sup>. Наименование обязано тому факту, что конкурирующие лодки выстраивались в линии на старте. Регаты проводились между гондольерами, и плавательные средства группировались, учитывая размеры лодок и количество гребцов<sup>2</sup>. В праздники или по случаю какого-либо важного визита организовывались гонки с особой роскошью, обычно проводились в лагуне или на Большом Канале; победители получали щедрые премии (ткани, предметы, животных, деньги). В конце XV века начали организовывать гонки женщин, а в XVI веке устраивались также юмористические состязания пожилых гондольеров или горбунов. Количество гонок уменьшилось в период австрийского завоевания, но восстановилось с меньшим размахом во второй половине XIX века. Регатами и сегодня называют гонки среди лодок прогулочного типа не только в Венеции, но и в других местах, например, регаты парусные и весельные [11].

Лодка для современных венецианцев, как и для человека древности, восстанавливает в коллективном сознании связь привычного мира с надмирным пространством. Многие венецианцы почерпнули представления о лодке из древнего понимания: в Древнем Египте лодка связана с переправой в мир мертвых, с завершением жизненного пути; в Византии лодка-корабль олицетворяет спасение, ковчег. Человеческая память хранит отношение к лодке как инструменту, связывающему человека с другой реальностью. Для Венеции это еще и способ выживания, когда особую важность приобретают маневренность, скорость, незаметность.

<sup>1</sup> Энциклопедия итальянского языка *Treccani*, электронный ресурс: <https://www.treccani.it/vocabolario/regata/>

<sup>2</sup> Официальный сайт Регаты в Венеции, электронный ресурс: <https://www.regatastoricaavenezia.it/barche-regata-storica/>

## Из истории венецианского флота и Арсенала

Значение регаты для Венеции складывается через формирование образа коллективного представления о флоте, который воплощал величие и грандиозность великой морской державы. У Венеции была самая совершенная система навигации наряду с генуэзской. Возвышение венецианского флота происходит в XIII–XV веках, когда венецианские корабли ездили по Черному морю вплоть до Северной Африки. Флот перевозил дорогостоящие грузы на судах особого типа – торговых галей, которые строились на специальных верфях. У Венеции была особая система охраны: караван отправлялся за дорогими товарами и руководство республики объявляло аукцион. Когда принималось решение послать определенное количество галей в некий город, то каждая галей снаряжалась тем человеком, который заплатит больше за навигацию (фрахт). Этот патрон обязывался нанять экипаж и оснастить его всем необходимым, обеспечить припасами, оружием и осуществить навигацию в едином конвое, при этом капитан назначался государством, а патроны – это частные лица, которые шли по распоряжению капитана, который делал план навигации. Сенат давал инструкцию, в каком порту сколько стоять, чтобы избежать корабельных налогов и опасностей: на сушу, например, не выходило иногда более одной трети экипажа. Такой флот из восьми-девяти галей (в военное время он сопровождался военными



Рис. 1. Арсенал в Венеции

кораблями-галерами) шел по определенному маршруту, на каждом корабле было около тридцати балестариев – очень метких стрелков, которые стреляли из арбалетов железными болтами. По правилам, если нападает противник, каждый из купцов обязан сражаться; если он отказывается, то подлежит суду. Торговая эскадра была хорошо вооружена. На такую эскадру боялись нападать, это было под силу только флоту противника. Не было самой необходимости в страховании грузов, лишь два процента потерь происходило из-за непогоды. Такой флот назывался «навигации галеи-линеи». Были и частные корабли, которые плавали с этими конвоями, которые выходили два раза в год, синхронизировано пребывали в порт вместе с сухопутными торговыми караванами с востока. И другой тип кораблей – навы, которые перевозили не дорогие грузы, но тяжелые, необходимые, зерно или соль, они шли под парусами в отличие от галей [3].

Стоимость грузов и фрахт на венецианской галее составлял двести тысяч дукатов за рейс туда-обратно. Это бюджет, сравнимый с бюджетом Англии того времени. При создании флота продумывалось все: выбирался капитан, утверждались патроны, выигравшие аукцион; важно, чтобы на кораблях была вода; с собой из запасов брали вино, свинину. Иногда для пополнения запасов посещали гавани. Рабов на галерах не было, только свободные люди, рабов в качестве гребцов начали внедрять турки. Для венецианцев было важно доверие моряков; иногда приходилось нанимать людей в Греции или Долмации, которые часто, получив деньги, сбегали на ближайших островах. Организация такого флота не знала себе равных до появления английских компаний Нового времени [2].

В отношении Венеции прежде всего необходимо сказать о восстановлении былого величия и достижений Республики, которые возрождаются через институциональный, визуальный и перцептивный каналы актуализации коллективной памяти. Пример такого институционального канала – Арсенал Венеции, самый крупный промышленный комплекс Средневекового мира XIII–XV веков. Город вкладывает средства в частные верфи с XIII века, появляется арсенал в восточной части города с четвертого Крестового похода. В 1202 году итальянский граф Бонифаций Монферратский заказал у Венеции перевозку четырех тысяч рыцарей с лошадьми и девяти тысяч солдат пеших. В это время Венеция уже обладала большим флотом, гребные галеры изготавливаются по пятидесяти и в результате этого процесса происходит создание Арсенала, память о котором актуализирует сам институциональный строй Республики [2]. В этом выражается военная история не только конкретного региона, но и роли Венеции в мировом масштабе. Чтобы помочь частным верфям с заказом, город вкладывает средства в предприятие площадью восемь акров на осушенном болоте к востоку от города, а в XVI веке оборудует полноценную крепость. Данте упоминает об этом месте в двадцать первой песне, приводит как пример какого-то мрачного

производства с кипящей смолой и разделением труда. Постепенно Арсенал становится промышленным центром Венеции, в котором отмечаются такие нововведения: поточное производство и сборочные линии. Все мужское население было обязано уметь грести, любой свободный мужчина Венеции при необходимости мог пойти служить на галеру, это было оплачиваемой профессией свободного горожанина [4].

Арсенал позволил Венеции доминировать на море, особенно в период, когда Византия начала терять свое влияние. Венецианцы приобретали врожденные навыки «с веслом в руках», то есть были максимально приспособленными для взаимодействия с водой. К 1300-му году мощность Арсенала увеличилась в четыре раза, высокая степень централизации рабочих процессов, все мастерские были сосредоточены на территории одного комплекса. На верфях производили весь цикл производства (вплоть до ремонта судов) – весла, оружие и даже специальное питание для моряков, в Арсенале были свои пекарни. А на территории помещали фонтаны с вином, в Арсенале потреблялось до шестисот тысяч литров вина в год. Такое устройство города в городе позволяло добиваться высоких результатов: по итогам корабль выходил в море полностью оборудованным. Ежедневно звонил Марангоне – колокол плотников, это специальный сигнал Арсенала, чтобы напоминать жителям города о важности этого предприятия. В этом актуализировалась коллективная память особо важного института города [8].

Работники Арсенала назывались арсеналотти (*arsenalotti*), которые считались элитой города, они работали по одиннадцать часов летом и зимой по девять часов в день; внутри цехов было свое разделение, которое позволяло формировать закрытые гильдии. Главными были гильдии плотников, мачтовиков, шкивов, оружейных подвод, резчиков по дереву, пильщиков, кузнецов и литейщиков. Органы надзора проводили строгий контроль качества. Человек, работающий в Арсенале, занимал должность пожизненно; в преклонных летах он мог прийти на место работы, ничего не делать, а просто находиться рядом. Это было нужно, с одной стороны, чтобы привязать работника к месту, но также и для того, чтобы сберечь секреты профессии, которые не записывались, потому что в основном работали на глаз [2]. Так сохранялись секреты мастеров Арсенала, но все рецепты и правила – строго закрыто – передавались внутри цеха.

Галеры менялись постепенно через каждые пятьдесят-семьдесят лет, таким образом появлялся новый тип кораблей. Например, семья Боксони в XVI веке была одной из самых влиятельных в строительстве, потому что кораблестроители были главной ценностью города. В Венеции нет леса, ресурсами для производства город обеспечивал себя сам, для сырьевого развития венецианцы завоевали область Аквилеи, полунезависимый патриархат на северо-востоке Италии, так как на этой территории были

буковые леса. После вырубки засаживались новые леса: ведь для производства шести весел требовалось целое дерево, на одну галеру нужны были сто восемьдесят весел, то есть требовались тысячи деревьев. На производство кия подходили только дубы. Изобретательные венецианцы научились выращивать деревья, которые росли с естественным изгибом, чтобы проще было формировать киль корабля. Для канатов необходима была конопля, лучшая была в Болонье, которая часто становилась противником Венеции – в силу различных кондотьерских союзов на всей территории средневековой Италии. Чтобы не терять поставок из Болоньи, Венеция в 1455 году подкупает крупного производителя конопли и привозит его в Венецию, осушив отдельную территорию под разведение и выращивание конопли; все население этой местности привлекается к работе на полях с коноплей.

Флот Венеции составлял сто боевых судов в мирное время, которые находились в состоянии готовности, и двадцать-тридцать судов находились на мгновенной готовности в военное время. С 1453 году Венеция оказывается на передовой между Западом и Османской Империей. Для защиты Венеции необходимо было переоборудоваться, начинается новый этап модернизации производства. Арсенал в середине XV века окружают стенами с кладкой “ласточкин хвост”, форма зубцов представителей партии гибеллинов. Новый Арсенал вызывал восхищение посетителей, которые отмечали большие запасы боеприпасов и другие усовершенствования: в одном помещении двадцать отсеков, в каждом одна галера, хранились они в сухом доке; в одной части толпа рабочих производит корпуса и галеры и другие корабли, в другой находятся двенадцать мастеров с подмастерьями и рабочее пространство, в котором создавались якоря. Отдельно находились помещения для производства пороха, мельницы вертели лошади, что говорит об огромных масштабах производства пороха [9]. В 1509 году произошел взрыв пороха в Арсенале, что привело к жертвам и разрушению самого большого корабля. В 1525 году изобретатель В. Фаусто предложил использовать новые методы расчета, в результате изготовили пятивесельный корабль, так называемый квинкверема, весла по пять в ряд, корабль становился более тяжелым и маневренным. В 1550 году еще одно решение: галеры получают галеаст, тяжелое вооружение, что позволяло вести серьезный огневой бой. К началу XVI века происходит стандартизация производства: все компоненты единого вида кораблей нумеровались и производились типовым образом, чтобы обеспечить скорость сборки. Посол Пьетро Тафор, прибывший в Венецию и наблюдавший этот процесс, описывает, что сборка корабля занимала всего от трех до девяти часов. В 1570 году готовилась война с османами, сто галер собирались за пятьдесят дней. В 1571 году венецианцы побеждают в битве при Лепанто.

## Праздник Регаты

Жители лагуны с давних времен практиковали тип развлечения и отдыха и соревновались друг с другом, устраивая заплывы на лодках, что позволяло не только провести приятно время, но и практиковать тип гребли, присущий Венеции, так называемая *voga veneziana* – “венецианский ход”, при котором один гребец на ногах может маневренно управлять лодкой, при помощи одного или двух весел [9]. Из такой любительской гребли сформировались постепенно соревнования в умении грести. Не совсем точно можно установить начало исторической регаты. Некоторые исследователи возводят его к 942 году, к событию, напоминающему легенду о похищении сабинянок; нечто сходное произошло в Венеции, когда пираты во время народного праздника похитили молодых женщин, но были быстро настигнуты умелыми венецианцами, которым удалось вернуть женщин. С этого момента появляется праздник Марии (*Festa delle Marie*) с добавлением регаты.

Около 1274 года появляется письменное свидетельство о проведении заплыва с веслами, типичное для венецианской республики; потом, начиная с XIII века, Венеция проводит подобные спортивные мероприятия для демонстрации своей мощи. Власти того времени всячески поощряли проведение подобных соревнований, в которых видели возможность занять людей в мирное время полезной активностью, а также – держать в боевой



Рис. 2. Историческая регата Венеции

готовности корабли на случай нападения врага или необходимости сражений. В 1315 году Сенат выпускает декрет, предписывающий проводить такие заплывы каждый год по случаю праздника Марии, хотя более помпезные мероприятия будут проводиться в последующие эпохи по случаю единых празднований в честь знаковых событий и прибытия важных гостей. Постепенно такие лодочные гонки приобретали все больше красочности и театральности. В 1500 году первая сценическая регата запечатлена на одном из пейзажей Венеции художником Якопо де Барбари, которая так и называется Ведута Венеции (*Veduta di Venezia*), где представлено соревнование между лодками с четырьмя гребцами на каждой в зоне между Лидо и Площадью Сан Марко [11].

Обычно регаты проходили в открытой лагуне и только в особых случаях – на Большом Канале. В XV и XVI веках регаты проводились Обществом молодых Патрициев, так называемой *Compagnie della Calza*, а в 1631 году Совет Десяти после эпидемии чумы, бушевавшей в то время, принимает решение об исключительном праве государства на проведение регат, при этом Совет выдавал особые лицензии, чтобы горожане могли участвовать в разделении организационных расходов. С 1670 года распространяются листовки, сообщающие о роли самой регаты, ее результатах. Чемпионами становились, прежде всего, профессиональные гребцы баркароли и гондольеры, физически сильные и привыкшие к ежедневной практике управления веслом. После заката Венецианской Республики в 1797 году практика регат продолжилась даже под французским доминатом, хотя уже в гораздо меньшем масштабе [8]. В 1807 году проводилась регата в честь прибытия Наполеона Бонапарта в Венецию. С переходом города под доминат австрийцев в 1807 году регаты также проводят по случаю прибытия в город важных гостей, например, короля Австрии. А в 1841 году устанавливается ежегодная регата на Большом Канале, способ проведения праздника близок к тому, который существует сейчас. Приняты определенные правила: ограничение на количество участвующих лодок (от семи до девяти); гондолы должны быть одинаковыми и поставляться непосредственно муниципалитетом; в 1843 году была введена окраска для различения экипажей. После восстания в 1848 году регата прекращается и не проводится до 1866 года, когда Венеция была присоединена к королевству Италия. С 1875 года участвующих лодок закрепляется девять, а в 1892 году устанавливается цветовая схема лодок и окраска флагов для победителей: красный для первого, белый для второго, зеленый для третьего (в честь итальянского флага) и синий для четвертого. Это позволяет говорить об актуализации коллективной памяти по визуальному каналу восприятия, а также – институциональному.

Титул Историческая был присвоен регата только в 1899 году по предложению мэра Ф. Гримани, который установил проведение регаты в контекст ме-

роприятий по случаю третьей Биннале. Тогда же в качестве открытия праздника начинается проведение исторического кортежа, состоящего из прохода парадных лодок, восстановленных по историческим рисункам. После Второй мировой войны исторический кортеж связывается с реконструкцией прибытия в Венецию Катерины Корнаро, королевы Кипра, вынужденной отречься от престола в 1489 году в пользу Венецианской республики.

В 1925 году проведение регаты предоставляется в полномочия единственной организации и переименовывается в «Регату фашистов». Отныне могут использоваться только гондолы, но не гондолины, как прежде. Хотя факт того, что регата являлась воплощением особого отношения к свободному времени и к праздничному времени, подтверждается применением как раз разного типа лодок для регаты; гондолины – это прогулочные лодки, более маневренные и подходящие для того, чтобы продемонстрировать особые качества гондольеров. В этом актуализируется визуальное и процессуальное коллективное восприятие события. Режим фашистов предписывает участвующим в регате записываться в синдикаты военного характера, праздник таким образом должен был подчиняться идейным установкам. С 1939 года Регата приостанавливается вплоть до 1942 года, когда проводится более показательный праздник для съемок фильма о Большом Канале. В 1946 году проводится Регата Освобождения.

## Ход регаты

Открывает регату исторический кортеж, состоящий из десятков обычных венецианских гребных лодок, в том числе только на регате можно увидеть особые лодки. Для парада и праздника существовали специальные суда, например, Биссона (Bissòna), старинная церемониальная лодка, управляется восемью гребцами в костюмах; лодка помпезно украшена статуями и резными фигурами из золота по аллегорической теме. Использовалась такая лодка для торжественных проездов или встречи важных гостей. И по настоящее время десять таких лодок, построенных одним из самых известных мастеров Джованни Джупони (Giovanni Giuroni). На историческом кортеже можно увидеть исторических персонажей в старинных костюмах, включая Дожа и Катерину Корнаро, такое трепетное отношение к важным персонам позволяет актуализировать коллективную память по визуальному и институциональному каналам [8].

Праздничная процессия начинается от залива Сан-Марко и проходит через весь Большой Канал до моста Конституции, а затем проходят обратный путь к точке прибытия гонок по гребле. Для этого перед университетом Ка' Фоскари строится специальная плавучая сцена и сопровождается шумными аплодисментами венецианцев и туристов, которые наблюдают за шоу с берегов и с балконов частных домов [11].

Предваряют основное соревнование несколько регат для разных возрастов, что говорит об особом институциональном статусе праздника и его воспитательном значении. В хронологическом порядке следуют такие типы гребных соревнований: регата на лодках марчареле (*marciarele*) для ребят до 12 лет; регата на лодках марчареле (*marciarele*) для ребят до 14 лет; регата молодежи на элегантных двухвесельных лодках пуппарини (*pupparini*); регата женщин на легких двухвесельных лодках длиной от 6 до 8 метров; регата на лодках биссе (*bisse*) типичных для озера Гарда; регата на шестивесельных лодках каорлине (*caorline*) типичных для венецианской лагуны; регата чемпионов на двухвесельных лодках, используемых в основном для демонстрации типично венецианской гребли.

На каждой из этих регат участвуют девять экипажей и еще один из резерва, на непредвиденный случай. Правила регаты предусматривают отправку лодок от залива Сан Марко, выстроенные в линии и запертые до старта шнуром, привязанным к корме лодки, называемой спагето (*spaghetto*). После старта экипажи заходят в Большой Канал и проходят его до поворота боа (*boa*) или до предусмотренной категорией лодки точки. В случае регаты на гондолини, точка финиша устанавливается на высоте Моста Конституции, что покрывает практически весь Большой Канал. От этого пункта экипажи проходят тот же самый отрезок до сцены макина (*machina*). Затем суд разрешают возникающие споры о взаимных нарушениях гребцов, после чего проходят премии и награждения. Такая субординация и соблюдение предписаний восстанавливает процессуальную составляющую в коллективном восприятии венецианцев.

Первые четыре экипажа в классификации получают, кроме денежных премий, еще и традиционные символические флаги. Первые получают красные, вторые – белые, третьи – зеленые и четвертые – синие. До 2002 года по традиции была предусмотрена особая премия четвертому пришедшему к финишу – живой поросенок, который пробегал по борту одной из лодок Исторического кортежа. Но в последние годы вручают стеклянного поросенка, выполненного консорцией стеклянных дел мастеров острова Мурано [11]. Такая традиция отсылает к актуализации институционального канала коллективной памяти венецианцев.

В Венеции есть особое выражение “пойти под флагом” (*andàr in bandiera*), что значит выиграть или прийти одним из четырех призеров регаты. Это относится не только к четырем призерам регаты Венеции, но и к регате четырех морских держав.



Рис. 3. Эмблема морских держав

Из четырех морских держав прошлого только Венеция проводит свою регату, но есть праздник Регата Старинных Морских Республик (Regata delle Antiche Repubbliche Marinare) объединяет четыре республики прошлого вместе. Так, Венеция, Пиза, Генуя и Амальфи встречаются, чтобы показать умения своих моряков, оснащенность кораблей и напомнить о заслугах своих флотов. Регата четырех морских республик – это спортивное состязание. В 1949 году инициативу горожан Пизы по созданию подобного праздника поддержал мэр города Франческо Амодио. Первая регата прошла 1 июля 1956 года в Генуе. Примечательно, что Венеция отказывалась принимать участие, но затем уступила настойчивым уговорам остальных участников, вероятно, убедившись в общественной и туристической привлекательности события. Проходит регата поочередно в каждом из четырех городов. В этом празднике нет современных компонентов и нововведений, все структурные части – это элементы похожих праздников средневековья. Начинается регата с Исторического кортежа, в исторических костюмах проходят по городу участники соревнования, представляющие каждую республику, затем следует гонка на лодках, очень схожая на регату Венеции. Тот факт, что только Венеция из морских держав устраивает уникальное по исторической масштабности состязание, говорит о том, что оспорить былые заслуги Серениссимы никто не делает даже попытки. В этом проявляется процессуальный и институциональный фактор коллективной памяти, в которой само признание титула «достоинейшая из достойных» является структурным компонентом.

## **Заключение**

Состояние соперничества внутри Италии является неким субстратом, который пропитывает разные уровни социальной жизни (политика, дипломатия, военное дело, коммерция, ремесленное производство), при этом такая конкуренция редко носит характер открытого враждебного противостояния. Уникальность такой ситуации для Италии в том, что разумная доля борьбы способна выявить слабые места, устранить недостатки, поддерживать на должном уровне качество услуги, продукции, навыка или умения. Для венецианцев в лодках воплощается значение исторической памяти, модели мироустройства; по различным каналам происходит не просто реконструкция грандиозного прошлого, но и передаются способы хранения информации, коллективные воспоминания. Показательные выступления Исторической регаты помогают устранить тяжесть труда гребцов, повысить престиж профессии моряка и обучить подрастающее поколение этому ремеслу, задача регаты – наладить отношение со стихией моря, в этом проявляется архетипическое сознание мощи и страха перед водой, стремление оживить, придать человеческие характеристики водной стихии, то есть общаться с морем.

Еще одно значение – это сбор почти всего сообщества на площади. В такой ситуации можно дать понять народу, что все на виду, затем дать возможность проговорить все проблемы и трудности, а также увидеть со стороны ту общину, в которой человек живет, что позволяет вырабатывать здравую критику и оценку положительных и отрицательных сторон того или иного сообщества.

Актуализация выстраивает связь, обозначает пути или каналы, по которым может передаваться преемственность, то есть традиция не воспитывающая, но хранящая в себе некие элементы с более сложным кодом, матричной структурой. Вопрос в том, все ли традиции можно воспитать, привить; если не все, то какие в особенности и по каким критериям это возможно. Такое исследование поможет воссоздавать утраченные устои социально-бытовой и культурной жизни сообщества. Соперничество само по себе – феномен жизни итальянцев как отличительная черта устройства формирования корпоративного формата строения общества, которое повлияло на развитие страны в экономическом и социальном плане, а также – в мыслительном. Противостоять – значит находить способы для раскрытия собственного таланта ремесленного, военного или интеллектуального.

## Список литературы

1. Бек К. История Венеции. Москва: Весь мир, 2002. 192 с.
2. Карпов С. П. Итальянские морские республики и Южное Причерноморье в XIII–XV вв.: проблемы торговли, Москва: изд-во МГУ, 1990. 336 с.
3. Норвич Д. Венеция. История от основания города до падения республики. Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2023. 720 с.
4. Оке Ж. Средневековая Венеция. Москва. Вече, 2014. 384 с.
5. Официальный сайт Регаты в Венеции, URL: <https://www.regatastoricaavenezia.it/barche-regata-storica/>
6. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти. Москва: Новое издательство, 2007. 348 с.
7. Энциклопедия итальянского языка Treccani. URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/regata/>
8. Berengo M. La società veneta alla fine del settecento: Ricerche storiche, 1956.
9. Giorgio Crovato, “Le trasformazioni novecentesche dell’uso delle acque lagunari”, *Laboratoire italien* [Online], 15 | 2014, Online since 28 October 2015, connection on 12 February 2025. URL: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/834>
10. Dei F. e Pasquale Di C. Rievocare il passato: memoria culturale e identità territoriali, Pisa, 2016. 411 p.
11. Mameli P. La Regata Storica – Le origini, lo spettacolo, le sfide, FINEGIL Repubblica / Espresso, 2011. 240 p.
12. Rizzi A. Giocare nel Medioevo. Fondazione Benetton, 1995. 235 p.

# ОТРАЖЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ ТЕЧЕНИЙ В РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ: ЗАПАДНИКИ И СЛАВЯНОФИЛЫ

УДК 781.7

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-64-76>

**Тинтин ГО,**

Аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет,  
Санкт-Петербург, Российская Федерация,  
e-mail: st104133@student.spbu.ru

*Аннотация.* В настоящей статье проводится глубокий анализ полемики между движениями западников и славянофилов в контексте русской философской, культурной и художественной традиции. Основное внимание уделяется вопросам народности, самобытности и процессу «вестернизации» классической музыкальной культуры. В рамках работы исследуются музыкальные произведения М. И. Глинки и П. И. Чайковского как яркие иллюстрации национальных особенностей и самобытности русской музыки. Анализируется комплекс предпосылок, способствовавших формированию народного характера и уникальности отечественной музыкальной традиции. Автор отмечает, что несмотря на заимствование русской музыкой композиционных приемов и форм из западной традиции, а также существование синхронных корней музыкальной терминологии, эти факторы не снижают ее самобытности и уникального звучания. Развитие русской музыки неразрывно связано с историческим контекстом и общественной жизнью русского народа, что позволяет ей отражать традиционные ценности и условия быта его жителей. Музыка, созданная такими композиторами, как Глинка и Чайковский, служит выразителем национального духа и патриотизма, представляя собой важную часть духовного богатства и культурного наследия нашей страны.

*Ключевые слова:* Россия, классическая музыка, музыкальная культура, русская философия, западники, славянофилы, народность, самобытность, вестернизация.

*Для цитирования:* Го Тинтин. Отражение философских течений в русской классической музыке: западники и славянофилы // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 64–76. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-64-76>

## REFLECTION OF PHILOSOPHICAL CURRENTS IN RUSSIAN CLASSICAL MUSIC: WESTERNIZERS AND SLAVOPHILES

**Tingting Guo,**

Postgraduate student, Saint Petersburg State University,  
Saint-Petersburg, Russian Federation,  
e-mail: st104133@student.spbu.ru

*Abstract.* This article presents a deep analysis of the debate between Westernizers and Slavophiles in the context of Russian philosophical, cultural, and artistic traditions. The focus is on issues of national identity, originality, and the process of Westernization of classical music culture. The paper examines the works of M. I. Glinka and P. I. Tchaikovsky as vivid examples of the national traits and originality in Russian music. It analyzes the complex of factors that contributed to shaping the national character and distinctiveness of Russian musical traditions. Despite the adoption of compositional methods and forms from Western traditions by Russian music and the existence of common roots in musical terminology, the author notes that these factors do not diminish its originality or unique sound. Russian music's development is inextricably tied to the historical context and societal life of Russians, allowing it to reflect traditional values and living conditions. Music composed by composers like Glinka and Chaikovsky represents an expression of national spirit and patriotism and is an important part of Russia's spiritual wealth and cultural legacy.

*Keywords:* Russia, classical music, musical culture, Russian philosophy, Westernizers, Slavophiles, nationality, originality, Westernization.

*For citation:* Guo Tingting. Reflection of Philosophical Currents in Russian Classical Music: Westernizers and Slavophiles. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 3 (58), pp. 64–76. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-64-76>

Отражение философских течений в русской классической музыке представляет собой обширную и многогранную тему, в которой ярко проявляется идеологическое противостояние славянофилов и западников. Это противостояние заложило основы для формирования культурной идентичности России, чередуя курсы на интеграцию в европейскую культуру и стремление сохранить оригинальные русские традиции.

Стоит отметить, что вопрос репрезентации философских течений в русской классической музыке представляет собой важную и актуальную область исследования, которая привлекает внимание многих ученых. Исследования, проведенные в этой сфере, авторами которых являются Н. В. Бекетова и Т. П. Самсонова [1], С. В. Лаврова [13], Н. В. Бобылева [3] и М. Ю. Кушпилева [12], охватывают широкий круг вопросов, связанных с взаимодействием музыки и философии, особенно в контексте формирования национального самосознания и культурной идентичности. Например, в работе Н. В. Бекетовой и Т. П. Самсоновой «Музыка и философия: проблема самосознания нации в русской оперной классике» рассматривается классический период русской музыки и ее связь с философскими проблемами, включая темы, касающиеся национального самосознания [1]. Авторы аргументируют, что музыка отражает глубокие экзистенциальные переживания и нравственные дилеммы, которые свойственны русскому обществу, и анализируют, как эти элементы находят свое отражение в музыке различных композиторов, от Глинки до Шостаковича. Диссертация А. П. Ноздриной на тему «Философские идеи в русском музыкальном творчестве XIX – начала XX веков» также подкрепляет важность этого дискурса, предлагает философско-культурологический анализ музыкального творчества

и подчеркивает влияние религиозной философии на развитие отечественной музыки [19]. А. П. Ноздрин акцентирует внимание на экзистенциальных и моральных аспектах, критически анализируя наследие русских мыслителей и их влияние на музыкальные формы. Работы Т. В. Букиной [5], А. С. Петелина и Ю. Сунь [21], О. П. Козьменко [11], Г. Н. Миненко и Ж. А. Рябчевской [18] также вносят вклад в исследование русской музыкальной культуры и философии, позволяют выделить основные контексты и аспекты, требующие дальнейшего изучения. Однако, несмотря на широкий спектр исследований, стоит отметить, что вопрос отражения взглядов славянофилов и западников на русскую музыку остается не полностью изученным. Таким образом, актуальность исследуемой проблемы подчеркивается необходимостью более глубокого изучения темы отражения философских идей западников и славянофилов в русской классической музыке, что может способствовать лучшему пониманию процессов формирования национальной идентичности и самосознания через призму музыкального искусства.

Новизна данного исследования заключается в том, что автором проводится углубленный анализ влияния исторического и социального контекстов на русскую классическую музыку: изучается, как международные события, культурные обмены и политические идеологии влияли на восприятие музыки в контексте философских течений. Это позволит не только увидеть, как философские концепции переплетались с музыкальным языком, но и понять, как эти взаимоотношения изменялись со временем.

Идеологические разногласия между сторонниками славянофильства и западничества имеют глубокие исторические корни и стали значительным предвестником более широкой полемики о национальной идентичности России. Эти противоречия проявились на фоне сложной политической и культурной ситуации, когда обществу становилась очевидной необходимость осознания своей национальной идентичности и выбора возможного пути развития страны.

В полемической переписке между Иваном Грозным и князем Андреем Курбским, происходившей в середине XVI века, было отмечено, что Восток и Запад следуют различным политическим режимам, религиям и имеют непохожие пути развития. В своих посланиях Андрей Курбский стремился предстать в образе «элегантного представителя западной культуры», что подчеркнуло контраст между двумя мировоззрениями и культурами. Намеренно или неволью, Иван Грозный и Андрей Курбский разделили культурные, религиозные и идеологические течения России на две фракции, создав тем самым первое внутреннее идеологическое противостояние в истории страны [20].

В середине XVII века церковная реформа, проведенная патриархом Никоном, привела к крупным изменениям, ставшим впоследствии причиной Раскола русской православной церкви. Официальные церковники, представленные Никоном и его сторонниками, выступали за модернизацию церкви путем реформирования литургии и пересмотра церковных книг с целью приведения их

в соответствие с греческими образцами. В противоположность этому протопоп Аввакум и его последователи, представляющие старообрядцев, настаивали на необходимости сохранения святости традиционной русской религиозной литургии и уникальности древнерусских культурных традиций, отстаивая самобытность Русской Церкви [15]. Таким образом, в рамках этих споров сформировались два различных идейных направления. Этот конфликт стал одной из первых форм дискуссий между Востоком и Западом в истории России, и на его основе в дальнейшем появились первые представители течений славянофилов и западников. Важно отметить, что эта полемика не была чисто философской: она оказала значительное влияние на дальнейшее развитие российской культуры, политики и идеологии, проложив путь к более глубоким и системным обсуждениям о месте России в мире.

Течения «славянофилов» и «западников» начали формироваться на официальном уровне в 1830–1840-е годы, когда русское общество столкнулось с необходимостью определения своей идентичности и направления дальнейшего развития. В 1836 году философ и писатель П. Я. Чаадаев опубликовал свои «Философические письма» в журнале «Телескоп». В этих работах он высказывает резкую критику русской культуры, утверждая, что она значительно отстает от западной цивилизации. Чаадаев не только ставит под сомнение историческую славу России, но и высмеивает православную церковь, заявляя, что Россия не сделала значительного вклада в мировую культуру. В то же время он отмечает высокие достижения Европы, особенно в области рационального мышления, научного и духовного прогресса [15]. Позиция Чаадаева, которая была весьма радикальной и опиралась на стандарты западного прогресса, вызвала бурную реакцию среди российской аристократии и интеллектуалов. В ответ на его критику группа мыслителей, возглавляемая поэтом А. С. Хомяковым и литературным критиком И. В. Киреевским, приняла меры, чтобы отстоять русские традиции и опровергнуть утверждения Чаадаева. В 1839 году они представили в Московском литературном салоне две статьи: «О старом и новом» А. С. Хомякова и «Ответ Хомякову» И. В. Киреевского. Эти работы стали основополагающими для славянофильского движения. Славянофильская школа, в состав которой вошли такие значимые теоретики, как А. С. Хомяков, И. В. Киреевский, К. С. Аксаков, Ю. Ф. Самарин и другие, стала ответом на вызовы западничества. В свою очередь, это движение породило противоположную западническую школу, к представителям которой относились П. Я. Чаадаев, И. С. Тургенев, И. А. Гончаров, Ф. А. Корш, В. П. Боткин и другие. Таким образом, в русской интеллектуальной среде возникла полемика, которая стала важным этапом в развитии национальной идеи и самосознания русского народа [28, с. 23].

Различия между ранними славянофильскими и западническими идеями касались выбора путей дальнейшего развития России, а также – их отношения к западной мысли и цивилизации. Славянофилы подчеркивали уникальный

общинный и коллективистский характер, утверждая, что Россия должна сосредоточиться на пути национального развития, опираясь на исторические общинные традиции и стойко придерживаясь принципов православной соборности [30, с. 20]. В противоположность этому, западники настаивали на необходимости учиться у Запада и следовать по пути, выбранному западными странами, что подразумевало заимствование их достижений в области науки, культуры и государственного устройства.

Важно отметить, что оба направления не представляли собой строго организованные группы; у них отсутствовали четкие манифесты или официальные программы. Это были, скорее, два противоборствующих идеологических лагеря, представители которых активно дискутировали о путях и перспективах развития России. Русский литературовед и мыслитель А. И. Герцен, описывая эту полемику, использовал метафору: «У нас была одна любовь, но не одинаковая». Это выражение иллюстрирует противоположность позиций славянофилов и западников, подчеркивая их общий интерес к будущему страны, несмотря на различия в подходах. В своей работе «Былое и думы» Герцен рассматривает спор между двумя направлениями как «семейный спор», подчеркивая, что обе стороны стремятся к прогрессу России, но с различными стратегиями его достижения [6]. Такой взгляд не только демонстрирует глубокую связанность обсуждаемых идей, но и указывает на необходимость конструктивного диалога между славянофилами и западниками в поисках оптимального пути для нации.

Таким образом, противоречия между славянофильскими и западническими идеями не сводятся лишь к идеологическим разногласиям, а представляют собой сложный комплекс представлений о будущем страны, сформировавшийся на фоне исторических и культурных реалий XIX века.

Славянофилы не отрицали западную цивилизацию полностью. Например, представители этого движения, такие как А. С. Хомяков и И. В. Киреевский, не выступали против усвоения достижений западной культуры и науки. В частности, Хомяков в своей статье «О старом и новом» утверждал: «Если ничего доброго и плодотворного не существовало в прежней жизни России, то нам приходится все черпать из жизни других народов, из собственных теорий, из примеров и трудов племен просвещеннейших и из стремлений современных». Это высказывание подчеркивает важность заимствования и усвоения культурного опыта других народов, несмотря на признание уникальности и самобытности русской культуры [27]. Аналогично И. В. Киреевский в своей статье «Девятнадцатый век» акцентировал внимание на необходимости изучения европейской мысли эпохи Просвещения, подчеркивая значимость освоения передовых западных знаний и технологий. По мнению Киреевского, Россия, обладая своей уникальной культурной идентичностью, должна учиться у Запада, заимствуя его достижения, но при этом не следует полностью копировать западную культуру. Он призывал отказаться от «бездумного заимствования зарубежных идей» и подчеркивал необходимость развивать самобытный харак-

тер русской нации. Чтобы аргументировать свою позицию в защиту культурной уникальности России, Киреевский предпринял инициативу по сбору и систематизации русских народных песен, считая их непосредственным выражением культурной памяти народа и лучшим опровержением распространенных стереотипов о недостатке культурных традиций в России [10].

Важную роль в этой деятельности сыграли такие видные деятели культуры, как А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, В. И. Даль, П. И. Якушкин, А. В. Кольцов и многие другие, которые поддерживали Киреевского в его стремлении собрать и систематизировать русские народные песни. Кульминацией их работы стало составление сборника песен И. В. Киреевского, который стал важным вкладом в сохранение и дальнейшее развитие русской культурной традиции.

Идеологические разногласия между западниками и славянофилами затрагивают все аспекты русской культуры и искусства, включая классическую музыку. Культурные реформы, осуществленные Петром I в конце XVII – начале XVIII веков, стали толчком к широкому распространению западной музыки на территории России. В этот период в страну массово начали завозить музыкальные инструменты из Западной Европы, а в домах русской знати впервые начали появляться клавесины и клавиорды. С течением времени в Россию также поступили скрипки, виолончели, трубы и множество других инструментов, что способствовало формированию новой музыкальной среды. Создание в царских и аристократических дворцах оркестров, в состав которых входили инструменты европейского производства, стало началом процесса «вестернизации» русской музыкальной культуры [26]. С этого времени Россия значительно усилила свое внимание к западным музыкальным традициям. Вскоре после этого в стране начали появляться европейские оркестры, которые регулярно выступали в Санкт-Петербурге, принося с собой влияние западно-европейского музыкального искусства. Среди их репертуара были не только оперы, но и танцевальные интерлюдии, сонаты, концертные произведения и струнные трио.

В 1830-х годах музыкальные центры Петербурга и Москвы обогатились новым направлением благодаря созданию Итальянского оперного театра. Этот театр привлек множество приглашенных специалистов из Италии, среди которых были такие выдающиеся композиторы, как Бальдассаре Галуппи, Джузеппе Сарти, Джованни Паизиелло и другие [4]. Кроме исполнения собственных опер, эти музыканты стали активными педагогами, обучая русских исполнителей и композиторов тонкостям европейской оперы. Этот период времени также ознаменовался бурным развитием русской музыкальной культуры, когда на стыке различных традиций формировались новые художественные направления и стремления [23].

Реформы эпохи Петра I и Екатерины II заложили основу для проникновения западной музыкальной культуры в сферу русского искусства [25]. Однако это проникновение проявлялось преимущественно в виде формального

слияния и заимствования техник, характерных для европейской музыки. Тем не менее, русская музыкальная традиция всегда сохраняла свой уникальный национальный дух и культурные особенности, которые в некоторых аспектах даже превосходят музыкальные традиции европейских стран. Что касается формальной интеграции, то есть феномена «вестернизации» русской музыки, то определенную основу можно найти в зарождении и развитии русской музыки Нового времени. Все культурно-стилистические трансформации и модификации русского музыкального искусства Нового времени синхронизированы с изменениями в европейском музыкальном искусстве [25, с. 184]. Европейская культура барокко сформировалась в Италии (в Риме) в начале XVII века. Традиция русского барокко зародилась в середине XVII века благодаря украинскому композитору и музыкальному теоретику Н. П. Дилецкому (1630–1681 гг.). Таким образом, русское и европейское барокко появились практически одновременно. Во второй половине XVIII века – начале XIX века в Европе наступил период классической музыки. В это время русские композиторы также писали комические оперы почти такого же жанра и качества, как и европейские композиторы [25, с. 184]. Однако интерпретация жанров комедии и остросюжетной оперы в русской композиторской школе в XVIII и первой половине XIX веков отличалась от европейской, отражая национальные особенности и культурную самобытность [24, с. 121]. В то же время для русской музыки XVIII века характерен некий «гибридный» стиль, который возник на основе сочетания элементов европейского барокко, классицизма и романтизма. Во-вторых, происхождение и семантика таких терминов, как «русская национальная музыкальная школа», «национализм», «русский романтизм» и так далее, имеют западное происхождение, иначе говоря, сами являются западными. Таким образом, русская классическая музыка и западная классическая музыка формально интегрированы, синхронизированы и имеют общее происхождение. Стоит отметить, что русская классическая музыка в своей основе использует композиционные приемы, которые были заимствованы из западной музыкальной традиции. Тем не менее, духовная и идеологическая идентичность России всегда сохраняла свои уникальные национальные черты и особенности. Исследователь Д. В. Суворов рассматривает отражение философских течений в русской классической музыке через призму противостояния западников и славянофилов, подчеркивая, что начало концепции «русской классической музыки» связано с именем М. Глинки и знаменует переход к романтизму, который принес с собой идею романтического национализма. Он отмечает, что XIX век явился периодом активного национального возрождения во многих странах, вызванного духом поиска «национального своеобразия», что, в свою очередь, способствовало появлению национальных композиторских школ [25].

Как уже было сказано выше, М. И. Глинка, широко признан как основатель русской национальной оперы и «отец русской музыки». Глинка, путешествуя по Европе, познакомился с разнообразными музыкальными стилями и жанра-

ми западной культуры, что оказало значительное воздействие на его творчество и способствовало формированию осознания о необходимости создания уникальной русской музыкальной идентичности. Его произведения мастерски объединяют элементы русской народной музыки с воздействиями западноевропейского классицизма и романтизма, что стало основополагающим для дальнейшего развития русской музыки. В его наиболее значительных работах, таких как патриотическая опера «Иван Сусанин» и мифологическая опера «Руслан и Людмила», наглядно проявляется желание Глинки обеспечить музыкальному искусству России статус, сопоставимый с европейскими традициями. Опера «Иван Сусанин» не только выражает мужество и патриотизм русского народа, но и служит новаторским образцом для формирования русского национального музыкального стиля. В то же время «Руслан и Людмила» является отражением глубокой любви композитора к родине и его искренней привязанности к народной музыке, символизируя первую веху на пути формирования русской национальной музыки, которая утвердила ее место в мировом музыкальном искусстве [9, с. 49]. Под влиянием философских идей славянофилов в операх Михаила Ивановича Глинки ярко проявляются мотивы жертвенного подвига, ставшие символом преданности Святой Руси, Царю и Святоотеческой Вере. Эти тематические линии подчеркивают важность духовных и нравственных ценностей, ставящих на первый план такие идеалы, как защита Родины и народные традиции. В этом контексте в произведениях Глинки преломляются идеи Преображения и народности, которые вписываются в широкий контекст соборного сознания, олицетворяющего единство народа и его истории. Кроме того, композитор обращается к глубоким и многослойным категориям Дома и Семьи, которые занимают центральное место в русской жизни и культуре [14]. Это создает уникальное звучание его дум и творений, основанных на почвенческих истоках, где внимание уделяется «почвенному» сказочному мифологическому слою, способному воздействовать на массовое сознание и пробуждать в слушателях чувство национальной идентичности. Глинка таким образом не просто создает музыкальные произведения – он формирует культурный дискурс, в котором крепко переплетаются идеи традиционализма и духовности с жизненными реалиями русского народа.

Творчество М. И. Глинки оказало глубокое влияние на следующих композиторов, в частности, на Александра Сергеевича Даргомыжского. А. С. Даргомыжский развил традиции русской речитативной оперы, создав новый жанр – народно-бытовую лирико-психологическую драму. Его подход к речитативу, свободному от жестких метрических рамок, стал важным инструментом для глубинного раскрытия образов персонажей, отражая внутреннюю природу человека и его эмоции. Творчество А. С. Даргомыжского, как и композиторов следующего поколения, таких как Петр Ильич Чайковский, впитало в себя идеи славянофильства, о чем свидетельствует богатство музыкальных форм, используемых для передачи духа и эмоциональной глубины русского народа.

П. И. Чайковский продолжил реализацию идей своих предшественников, сливая элементы русской народной музыки с традициями западной проективности. Он не соглашался с концепцией отделения русской музыки от европейских основ, считая, что произведения должны интегрировать оба направления, а это взаимодействие не только обогащает культуру, но и придает ей уникальное звучание [17. с. 85]. В своих шедеврах, таких как «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик», Чайковский успешно использует русские народные мотивы, привнося в них европейскую симфоническую форму, что свидетельствует о глубокой идентификации его музыки с русским духом и культурной традицией.

Особенностью русской музыкальной школы является явный онтологизм в их эстетических концепциях. Высокие устремления человека выступают как прочный фундамент для формирования и развития национального характера, что делает их основными ценностными ориентирами в русском музыкальном искусстве. В этом контексте этническая самоидентификация и стремление к познанию «внутреннего человека» служат решающим выразителем этих идей. На этом уровне дискурс затрагивает темы, близкие высказываниям и философии Федора Михайловича Достоевского, который также акцентировал внимание на важности глубокой связи индивида с окружающим миром. Творческое стремление к единству с мировым целым у русских композиторов переплетается с концепцией Ф. М. Достоевского о «всемирной отзывчивости», подчеркивающей, что национальные и патриотические мотивы можно глубже понять через призму общечеловеческих ценностей [8]. Это выражает стремление к интеграции индивидуального и коллективного, частного и общего, тем самым являясь отражением более широкой философской рамки, в которой личные переживания и национальная идентичность становятся частью универсального человеческого опыта. При анализе данной парадигмы становится очевидным, что идеи всеобщей человечности заметно контрастируют с концепциями нигилизма и космополитизма, которые призывают к отказу от устоявшихся национальных традиций и патриотических чувств. В то время как нигилизм отвергает ценности, связанные с наследием и культурной самобытностью, подход Достоевского и русской музыкальной традиции, способствует сохранению и развитию этих ценностей, в которых заключается не только источник индивидуального самовыражения, но и важный шаг к более глубокому пониманию человечества в целом. Таким образом, поднимается вопрос о значимости духовных и культурных корней в формировании полного и целостного представления о человеческой природе и его месте в мире.

Национально-православная тематика в творчестве русских композиторов также находит свое выражение в использовании техники «колокольности». Это ярко демонстрируется в таких произведениях, как опера «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Псковитянка» и «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова, «Князь Игорь» А. П. Бородин и «Опричник»

П. И. Чайковского. В последние десятилетия духовные мотивы становятся все более заметными в вокальных произведениях русских композиторов. В этом контексте создаются вокальные циклы, вокальные поэмы, а также сочинения для хора и солистов, в которых ярко представлены музыкальные откровения на божественные темы. Тема русской природы также получает выражение в вокальной музыке, отражая общее восприятие православия и родной земли, насыщенной символикой российской природы.

Дальнейшее развитие русской музыкальной культуры завершается именами таких великих композиторов, как Сергей Рахманинов, Дмитрий Шостакович и Сергей Прокофьев. Каждый из них, опираясь на западные композиторские традиции, привнес в свою музыку элементы национальной идентичности, тем самым создавая произведения, которые обрели признание как в России, так и за ее пределами.

Таким образом, взаимодействие между славянофильством и западничеством в русской классической музыке создало динамичное поле для музыкального эксперимента, что позволило композиторам исследовать и выразить уникальные черты русской культурной идентичности, обогащая тем самым мировой музыкальный контекст. Это взаимодействие не только подчеркивало уникальность русской музыки, но и объединяло ее с глобальной музыкальной традицией, что стало залогом её успеха и признания на международной арене.

А. С. Пушкин писал в 1852 году: «С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, но никто не думал определить, что понимает он под словом народность» [22]. В. Г. Белинский определил народность как «сознание народа... его дух и жизнь» [2, с. 418]. Гоголевское определение народности: «Истинная национальность состоит не в описании сарафана, а в духе народа» [7, с. 51] Посредством «народности» можно придать произведению национальный колорит и национальную специфику [16]. Таким образом, «национальный характер» и «народность» русских музыкальных произведений – это передача уникальных народных корней и духовных основ русской нации.

При анализе исторического развития русской музыки становится очевидным, что ее национальный и самобытный характер не вызывает сомнений. Россия, будучи многонациональной и многорегиональной страной, в которой преобладают восточнославянские народы, представляет собой уникальный культурный контекст. С древнейших времён в России наблюдался высокий уровень культурного развития, что нашло свое отражение в национальной народной музыке. Эта музыка характеризуется богатым многообразием форм и стилистических направлений. В частности, можно выделить такие жанры, как обрядовые, трудовые, эпические, бытовые и лирические песни, а также – городские песни и народную инструментальную музыку, что свидетельствует о глубоком культурном и социоисторическом контексте. Во-вторых, важным

аспектом является патриотизм, который служит как идеологическим истоком, так и основой творческой деятельности русских музыкантов и композиторов. Их музыкальное наследие коренится не только в личном жизненном опыте, но и в общественном состоянии народа. Музыка всегда отражала стремления, переживания и судьбы русского народа, что делает ее неотъемлемой частью национальной идентичности [9]. Наконец, все музыкальные произведения, созданные русскими композиторами, неразрывно связаны с жизнью русского народа и глубоко отражают его социальную культуру и условия существования. Эти произведения представляют собой важное духовное богатство и являются бесценным культурным наследием, которое берет свои корни в многовековой истории и традициях России. Музыкальные творения не только передают эмоции и переживания, присущие народу, но и служат документальным свидетельством его исторического пути, опираясь на общественные и культурные реалии, выражая национальный дух и патриотизм, а также глубокую любовь к Родине. Поэтому русская музыка, будь то духовная музыка, классическая музыка или современная музыка, всегда отличается от западной музыки и обладает сильным национальным духом и яркими национальными особенностями.

Славянофильство представляет собой уникальное явление в истории российской философии, являясь единственной оригинальной мыслительной традицией, которая зародилась именно в России. Возникновение славянофильства продемонстрировало становление национального самосознания и идеологический подъем русской культуры [29]. Музыкальная культура представляет собой многогранную и междисциплинарную сферу, охватывающую как философские, так и художественные аспекты. Она служит отражением духа народа, социального фона и политических идеалов общества, в котором развивается. Вопрос о «национальном характере» и «вестернизации» русской классической музыки тесно связан с широкой дискуссией о сущности русской культуры, исследующей противоречия между славянофильством и западничеством.

Согласно мнению автора, глубинное понимание музыкального произведения предполагает знание его исторического контекста, творческого замысла композитора, избранных форм и материалов, а также идейного содержания. Русская музыка, хотя и заимствовала композиционные приемы и музыкальную терминологию из западной традиции, всегда сохраняла свою уникальность и национальный характер. Создание и развитие русского классического музыкального искусства изначально были неразрывно связаны с общественной жизнью и трудовой практикой русского народа. Это слияние привело к тому, что русская музыка стала оригинальной и самобытной, обладая собственным стилем и глубокой духовностью, которая пронизывает ее произведения. Таким образом, музыкальная культура России представляет собой не только отражение внешних влияний, но и искреннее выражение внутреннего мира народа, его традиций и жизненных реалий.

## Список литературы

1. *Бекетова Н. В., Самсонова Т. П.* Музыка и философия: проблема самосознания нации в русской оперной классике // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2020. № 3. 2020. С. 105–120.
2. *Белинский В. Г.* Русская литература в 1840 году / Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Москва, 1954. Т. 5. С. 403–432.
3. *Бобылева Н. В.* Русская музыкальная традиция и перспективы развития философии музыки // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2016. № 8. С. 40–44.
4. *Боголюбова Н. М.* Итальянский оперный театр в Санкт-Петербурге // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2014. № 3. С. 80–83.
5. *Букина Т. В.* Б. В. Асафьев и музыкальное просвещение послереволюционной эпохи: музыкознание на службе у социалистического строительства // Художественная культура. 2020. № 1. С. 369–392.
6. *Герцен А. И.* Былое и думы. Москва: Гослитиздат, 1958. 455 с.
7. *Гоголь Н. В.* Несколько слов о Пушкине / Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т. Москва-Ленинград. Изд-во АН СССР. 1952. Т. 8. С. 48–56.
8. *Достоевский Ф. М.* Пушкин (очерк). Дневник писателя. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. С. 247–249.
9. *Дэн Кэфэн.* Национальные особенности в увертюре к опере «Руслан и Людмила» // Северная музыка. 2018. № 2. С. 49–51.
10. *Киреевский И. В.* Десятнадцатый век // Русская философия истории: Курс лекций. Изд. 2-е доп. Москва: Аспект Пресс, 2000. 349 с.
11. *Козьменко О. П.* Исторические вехи развития российской музыкальной культуры в XX в. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: История России. 2004. № 3. С. 137–143.
12. *Кушпилева М. Ю.* Философия квинты в русской музыке на примере сочинений Павла Чеснокова // Вестник Омского университета. 2024. № 29. С. 61–69.
13. *Лаврова С. В.* Философия трансгуманизма и новая музыка // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4. С. 202–211.
14. *Ларош Г. А.* Избранные статьи о Глинке. Москва: Музгиз, 1953. 198 с.
15. *Лю Вэньфэй.* Янус или двуглавый орел – идеологическое противостояние западников и славянофилов в русской литературе и культуре: монография. Пекин: Научное издательство «Китайские общественные науки», 2006. 393 с. (на китайском языке)
16. *Лю Хуэйцин.* Исследование народности и трагедии в вокальном творчестве С. В. Рахманинова // Художественная критика. 2017. № 3. С. 45–46.
17. *Максименко Е. П.* Великий русский композитор Петр Ильич Чайковский в контексте западного варварства: страницы истории (к 130-летию со дня смерти композитора) // Genesis: исторические исследования. 2023. № 8. С. 83–94.

18. Миненко Г. Н., Рябчевская Ж. А. Музыкальная культура Серебряного века в контексте социокультурной динамики России // СибСкрипт. 2012. № 2. С. 30–36.
19. Ноздрина А. П. Философские идеи в русском музыкальном творчестве XIX – начала XX веков: автореферат дис. ... канд. философских наук. Ростов-на-Дону, 2004. 26 с.
20. Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. Ленинград: Наука, 1979. 431 с.
21. Петелин А. С., Сунь Ю. Русская музыкальная культура как предмет исследования // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 2. С. 124–127.
22. Пушкин А. С. О народности в литературе. Собрание сочинений в 10 томах. Том 6. Письма 1824–1836. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959–1962. С. 255–272.
23. Самсонова Т. П. Русская музыка в русле развития европейской культуры (X–XVIII вв.) // Манускрипт. 2017. № 9. С. 156–161.
24. Смагина Е. В. Между «Святой Русью» и Западом: размышления о поэтике русского музыкального театра первой половины XIX века. Южно-Российский музыкальный альманах. 2005. С. 115–122.
25. Суворов Д. В. Русская классическая музыка: западничество, славянофильство, интегратизм // Вестник Гуманитарного университета. 2019. № 4. С. 183–189.
26. Сукина Л. Б. «Вестернизация» русской культуры второй половины XVII в. в свете теории культурного трансфера // Электронный научно-образовательный журнал «История». 2016. № 7. С. 1–9.
27. Хомяков А. С. О старом и новом // Среднерусский вестник общественных наук. 2008. № 4. С. 174–175.
28. Цзу Чуньмин. Славянофильство и западничество: две парадигмы реконструкции российского цивилизационного круга // Журнал Сучжоуского университета (издание «Философия и социальные науки»). 2014. № 1. С. 20–28 (на китайском языке)
29. Чжао Айго. Академический смысл русской «славянской» мысли // Социальные науки. 2016. № 2. С. 93–94.
30. Чэнь Хуэй. Неправильная интерпретация, происхождение и представление: взгляд на раннее славянофильство в России // Исследования по европейским языкам и культурам. 2023. № 2. С. 20–38.

# СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КУЛЬТУРНЫХ СТРАТЕГИЙ КИТАЙСКОГО И РОССИЙСКОГО ПЕРФОРМАНС-ИСКУССТВА

УДК 130.2

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-77-89>

## **Цзюньчу ЛЮ,**

аспирант кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: 673100556@qq.com

*Аннотация.* В данной статье рассматриваются «аскетизм» и «безумие» в качестве сравнительных перспектив для глубокого анализа различий и общих черт между китайским и российским искусством перформанса с точки зрения культурной логики, форм выражения и социальных функций. Китайское перформанс-искусство укоренено в традициях конфуцианства, буддизма и даосизма и проявляет склонность к «аскетизму», характеризующемуся интроспекцией, терпением и самодисциплиной. Оно подчеркивает критику «овеществленного» общества и духовное превосходство индивида через молчаливое страдание и выдержку. В отличие от него, российское перформанс-искусство наследует дух бунтарства футуризма и традицию «юродства» в православной культуре; оно проявляется во внешне направленных, радикальных и даже «безумных» публичных действиях, напрямую вовлеченных в политические и социальные вопросы, и формируется как ритуализированная форма критики с выраженными коллективными устремлениями. В статье прослеживаются исторические траектории, культурные корни и репрезентативные практики двух стран, чтобы показать, как они по-разному используют тело как медиум в «альтернативных публичных пространствах», создавая различные, но равноценные по глубине культурной рефлексии формы художественного выражения.

*Ключевые слова:* перформанс, аскетизм, безумие, культурное сравнение, телесное присутствие, социальная интервенция, современное искусство в Китае и России, альтернативные публичные пространства.

*Для цитирования:* Лю Цзюньчу. Сравнительный анализ культурных стратегий китайского и российского перформанс-искусства // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 77–89. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-77-89>

## **COMPARATIVE ANALYSIS OF CULTURAL STRATEGIES IN CHINESE AND RUSSIAN PERFORMANCE ART**

### **Junchu Liu,**

postgraduate student at the Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: 673100556@qq.com

*Abstract.* This paper employs the comparative perspectives of "asceticism" and "madness" to explore the differences and commonalities between Chinese and Russian performance art in terms of cultural logic, expressive forms, and social functions. Chinese performance art is deeply rooted in the traditions of Confucianism, Buddhism, and Daoism, demonstrating an introverted, endurance-oriented, and self-cultivating "ascetic" tendency. It emphasizes silent suffering and self-discipline to critique a "reified" society and achieve spiritual transcendence. In contrast, Russian performance art inherits the rebellious spirit of Futurism and the "Holy Fool" (yurodivy) tradition of Orthodox Christianity, engaging with political and social issues through outward, radical, even "mad" public actions, reflecting a ritualized and collectively appealing form of criticism. By examining the historical trajectories, cultural roots, and representative practices of performance art in both countries, this study reveals how the "body" serves as a medium in constructing distinct yet profoundly culturally reflective modes of artistic expression within an "alternative public sphere".

*Keywords:* performance art; asceticism, madness, cultural comparison, bodily presence, social intervention, Sino-Russian contemporary art, alternative public sphere.

*For citation:* Liu Junchu. Comparative Analysis of Cultural Strategies in Chinese and Russian Performance Art. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 3 (58), pp. 77–89. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-77-89>

Искусство перформанса, как форма художественной практики, использующая тело в качестве непосредственного медиума, в различных культурных контекстах приобретает разные смысловые акценты. В китайской традиции само понятие акцентирует два ключевых аспекта: телесное действие как практика и социальное деяние как форма вмешательства. Такая трактовка изначально дистанцировала перформанс от фиктивности традиционного театра и одновременно подчеркнула его публичный характер. Это предопределило внутреннюю связь китайского перформанса с социальным исследованием, индивидуальным высказыванием и культурной критикой.

В современной художественной практике Китая и России перформанс проявляется через ярко выраженное «присутствие тела» и «социальную вовлеченность», что принципиально отличает его от искусства спектакля, ориентированного преимущественно на эстетическое созерцание. Его философские основания восходят к «феноменологии восприятия» Мориса Мерло-Понти, утверждавшего: «Только когда я реализую функции тела, я становлюсь телом, устремленным к миру; только тогда я могу понять, что значит иметь тело» [5, с. 109]. Мысль Мерло-Понти стимулировала художников использовать телесный опыт как методологию для соединения тела и мира через социальное вмешательство.

Американская философ Нэнси Фрейзер в статье «Переосмысление публичной сферы» предложила концепцию «альтернативной публичной сферы». Она отмечала: «Члены подчинённых социальных групп изобретают и распространяют контр-дискурсы, формируя тем самым оппозиционные интерпретации своей идентичности, интересов и потребностей» [10, с. 67].

В рамках художественной культуры перформанс не принадлежит к мейн-стриму, напротив, его само существование изначально связано с оппозицией к господствующей эстетической культуре. Художники-перформеры часто оказываются в положении маргинальных субъектов, что автоматически относит их к «подчиненным социальным группам». Фрейзер подчеркивала двойственный характер «контр-публичных сфер»: с одной стороны, они служат пространством для отступления и перегруппировки сил, с другой – выступают базой и «тренировочной площадкой» для агитации, направленной на более широкую аудиторию [10, с. 68]. Таким образом, созданные маргинализованными группами «альтернативные публичные пространства» функционируют параллельно с официальной публичной сферой и обеспечивают развитие оппозиционных дискурсов и формирование идентичности.

Исходя из этого тело как медиум приобретает ключевое значение в искусстве перформанса. Художники исследуют его функциональность и посредством «телесного присутствия» создают «альтернативное пространство», в котором возможно свободное выражение ценностей.

Жан-Франсуа Лиотар в работе «Состояние постмодерна» предложил концепцию «краха больших нарративов», что открывает еще один ракурс для понимания перформанса. Большие нарративы рушатся под тяжестью внутренних противоречий и провалов исторической практики, люди перестают верить, что единое повествование способно объяснить и регламентировать всю реальность, «Становится всё труднее отождествлять себя с великими именами и современными героями. Выдвижение жизненных целей, борьба за великие идеалы также с трудом пробуждают в людях энтузиазм к «самопожертвованию», поскольку жизненные цели по своей сути определяются самостоятельно. Это заставляет каждого вернуться к себе и осознать свою незначительность» [3, с. 35].

В этом контексте художественное выражение перестаёт зависеть от идеи исторического прогресса или универсальной истины и обращается к «малым нарративам», локальным и временным. Перформанс является ярким воплощением именно таких «малых нарративов», поскольку сосредоточен на индивидуальном, телесном, локальном опыте, который трудно передать средствами обыденного языка. В этом заключается его «дикость» и критический потенциал. В широком смысле можно сказать, что перформанс использует тело как повествовательный знак, формирует дискурсивные процессы через динамическое или статическое, реальное или виртуальное, репрезентативное или экспрессивное присутствие тела, преследуя цели выражения, коммуникации и распространения.

Таким образом, данное исследование направлено на сравнительный анализ культурной логики и практических форм китайского и российского перформанса. Особое внимание уделяется тому, как в контексте национальных традиций, социальных трансформаций и идейных ресурсов каждая из сторон

вырабатывает собственную телесную риторику и стратегии аскезы, что позволяет выявить мотивацию художественного творчества в обеих культурах.

Российское искусство перформанса можно проследить, начиная с уличных поэтических акций русского футуризма в начале XX века. На протяжении всего своего становления оно было тесно связано с социальными противоречиями и реальностью страны. В советский период художники нередко прибегали к метафорическим и абстрактным формам, чтобы избежать прямой политической конфронтации. Характерным примером здесь является деятельность группы «Коллективные действия». В условиях общественных потрясений и трансформаций перформанс в России стал более радикальным: тело стало инструментом деконструкции истории. Это проявилось в творчестве Олега Кулика и группы «Синие носы», использовавших «безумные» формы художественного выражения. После 2000-х годов российский перформанс приобрёл ещё более «экстремальный» характер, направленный на провоцирование общественного резонанса.

Возникновение перформанса в Китае обычно связывают с июнем 1986 года, когда арт-группа «Пруд-общество» (Pond Society) в рамках «Движения '85» провела ряд перформанс-акций [4, с. 20]. В том же году на выставке «Салон южных художников» был впервые представлен широкий спектр китайского перформанса. С конца 1980-х до 1990-х годов этот художественный язык постепенно осваивался всё большим числом авторов. При этом изначально коллективные практики сменялись более личностными и индивидуализированными формами в середине 1990-х годов. На фоне напряжения между рыночной трансформацией и идеологическим контролем в Китае 1990-х годов появились радикальные телесные практики, наиболее известными представителями которых стали Чжан Хуан и Хэ Юньчан. Художники применяли стратегии самоповреждения, насилия и табу для вызова общественных дискуссий и стремительно расширяли своё влияние.

С исторической точки зрения, и в России, и в Китае перформанс возник в условиях социальных трансформаций и культурной рефлексии. Эти процессы были тесно связаны с модернизацией и движениями за культурное освобождение в обеих странах. Оба направления прошли путь от коллективных форм выражения к индивидуализированным и телесным практикам. Несмотря на общую установку на телесное присутствие и социальную критику, их развитие во многом различалось.

Российское перформанс-искусство имеет более длительную историческую преемственность и ярко выраженную традицию публичного действия. Оно отличается радикальностью и насыщенностью политическими метафорами, а также более тесно связано с международными авангардными тенденциями. Китайский же перформанс появился значительно позже; его формы также были подвержены радикализации, однако он в большей степени исходил из внутренних процессов художественного сообщества, что и обусловило

его специфику. Эти различия и сходства в траекториях развития дают возможность более глубоко понять культурную логику и духовные ориентиры перформанса в обеих странах.

Под влиянием западных концепций перформанса в России разработался публичный критический язык, характеризующийся «безумием». Российский футуризм, являясь одним из истоков перформанса, оказал значительное влияние на развитие всего направления. В «Манифесте и программе русского футуризма» указывалось, что это движение представляет собой сложное, противоречивое и внутренне конфликтное явление. Различные группировки внутри футуризма спорили о праве представлять «подлинное будущее искусство» [6]. Максим Горький отмечал, что ценность футуристического движения заключается не в единстве концепции, а в готовности художников разрушать устоявшиеся нормы и выходить на улицы, к народу, наполняя искусство живой энергией [2]. Лев Троцкий в работе «Литература и революция» писал, что значение футуризма состоит в разрыве с замкнутыми культурными кругами прошлого и в противостоянии консервативной культуре; вместе с тем он отмечал и угрозу отрыва футуризма от широких масс вследствие чрезмерного увлечения методологией деконструкции [9, с. 115].

Венская акционистская группа является одним из факторов, повлиявших на российское перформанс-искусство. Представитель этого направления, Герман Нитши, в своей наиболее знаковой работе «Мистерия разврата» создаёт ощущение сильного «перцептивного» воздействия. Этот вид искусства, без сомнения, пробуждает у зрителя чувство дискомфорта, которое можно понимать как психологическую «небезопасность», хотя сам художник утверждает, что демонстрирует чисто личный опыт эмоционального выплеска. Однако, учитывая травматический опыт художника, связанный с войной, данное воспроизведение психологических и социальных травм становится художественным. «Выплеск» является лишь внешним проявлением; настоящей целью является пробуждение ощущения «небезопасности». Метод демонстрации через «интенсивность» и «дискомфорт» оказал влияние на мотивацию последующих российских перформанс-художников. Это явление можно объяснить через теорию «жестокости театра» французского драматурга Антонина Арто. Под «жестокостью» Арто понимал способ постановки, погружающий зрителя в некую дикую, иррациональную форму сознания. В работе 1938 года «Театр и его двойник» (*The Theatre and Its Double*) он призывал создать театр, ориентированный на эмоциональный выплеск, заменяющий традиционный рациональный, элитарный театр, подавляющий чувства человека. С помощью ритуализированных магических действий звук и движения тела доводятся до предела, позволяя зрителю пережить опыт, сравнимый с духовным просветлением [8]. Анализ показывает, что такой способ выражения через жестокий выплеск совпадает с российскими культурными нарративами «страдания» и концепцией «искупления». Русский феномен

«святого дурака» отличается от западного христианского индивидуального искупления; здесь публичное самоунижение вызывает коллективное осмысление и тесно связано с православным акцентом на «спасение общины». В традиции русского «святого дурака» человек намеренно выглядит глупым и безумным, обнажает мирские ценности, скрывает свои добродетели и подвергает себя унижению и страданиям, чтобы доказать свою преданность («глупеть ради Христа»). «Телесное присутствие» в перформансе является самым непосредственным способом выражения такого аскетического духа.

Характерным примером служит серия акций Олега Кулика «Человек-собака». Художник имитирует «безумное» поведение собак, воспроизводит их привычки, используя «телесное присутствие» как прямое средство взаимодействия со зрителем: он ползает голым и атакует публику. В зависимости от типа объекта он демонстрирует различные реакции, затем фиксирует и собирает эти реакции, которые впоследствии становятся основой для дальнейших решений в его перформанс-искусстве. Когда Кулик неожиданно появляется на улице обнаженным и начинает имитировать движения собак, либо живёт в выставочном пространстве за границей совместно с животными на приглашенных международных выставках, создавая эффект смешения человеческой и звериной идентичности, он при этом разрушает выставочные объекты и работы других художников. Художник принуждает всех участников художественной системы и все объекты стать частью перформанса. Посредством специального сценографического подхода (закрытое пространство, непредсказуемое взаимодействие) он усиливает воздействие своей работы и создает ощущение давления на зрителя. Все эти методы напрямую соотносятся с концепцией «жестокое театра» Антонина Арто.

Через «телесную звериную природу» – безумные движения, звуки и другие действия – Кулик полностью «выплескивает» энергию своего перформанса, объединяя всё внутри «театра» и создавая пространство, сконструированное самим художником. Его безумные выступления на улицах и в галереях представляют собой насильственное вторжение и временную трансформацию публичного пространства, создавая кратковременное, тревожное «альтернативное пространство», в котором публика сталкивается с проблемами, которые обычно избегает. В созданном художником пространстве «собака» и «человек» символизируют явные отношения господства и подчинения. Такая трансформация телесного поведения заставляет зрителей в состоянии страха и любопытства осмысливать природу человеческой сущности, выявляя «животное» в человеке и социальные классовые отношения между людьми. В отличие от наглядной текстовой проповеди, художник использует метод самоунижения, намеренно проявляя безумие и глупость, чтобы вызвать реакцию публики и через гипертрофированное поведение выразить призыв к моральному возвращению человека к природе добра – это отражает аскетическую логику православного принципа «глупеть ради Христа».

Работы Кулика изменяются в зависимости от социальной реакции. После строгого запрета со стороны институций он начинает носить намордник, чтобы предотвратить укусы, продолжая появляться в публичных пространствах. Каждое произведение становится своего рода мини-нарративом, вызывающим любопытство публики, а его творчество развивается вместе с восприятием зрителей. Такая «небезопасность», которую испытывает аудитория, перекликается с методами Венской акционистской группы. Сначала художник создает чувство дискомфорта и опасности через укусы и разрушения, затем в следующем перформансе надевает намордник, физически предотвращая укусы, сохраняя импульс «звериного» поведения, но превращая его в безвредный и комичный образ. Через эти последовательные действия Кулик заставляет зрителей задуматься о природе «безопасности» и комфорта, их происхождении и значении.

Серия работ Олега Кулика также имеет множество весьма символических названий, например, «Я кусаю Америку, Америка кусает меня». Художник создал «Партию животных» и даже выдвигался на пост президента, что является абсурдным, но показательным действием. Эти поступки отражают хаотичную связь художника с обществом. Тематическое направление его работ тесно связано с публичным высказыванием, международными отношениями, демократическими выборами и другими социальными вопросами. Анализируя эту серию перформансов, можно заметить, что тематика художника постепенно развивалась от размышлений о человеческой природе и социальных противоречиях к политико-социальному уровню.

Художник явно трансформирует концепцию русского «святого дурака» и православную традицию «страдания и искупления» в критику современной цивилизации. Это делает его работы более символическими и открытыми для интерпретации. Методология Кулика в современном искусстве заключается в совершении всего, что нарушает «правила». Он считает, что если искусство будет стремиться исключительно к авангардности, интересности или модности, оно со временем превратится в классику (классическое искусство). Для него художественное творчество коренится в радикальных представлениях футуристического анти-традиционного подхода.

В отличие от Кулика, группа «Синие носы» предпочитала использовать гротеск и сатиру. Их проекты, такие как «Космический балет» или «Избирательный карнавал», снижали пафос политических символов, превращая серьезные темы в абсурдные сцены. Таким образом, художники вводили перформанс в пространство массовой культуры, делая его ироничной формой социальной критики.

Другим примером стала деятельность коллектива «Что делать?». Художники и активисты организовывали совместные акции с рабочими, включая уличные демонстрации и перформативные оккупации публичных пространств. Подобные «партизанские действия» можно рассматривать как форму «соци-

альной скульптуры», где коллективное тело становится носителем политических идей, а сама акция – экспериментом по созданию новых общественных отношений.

Таким образом, российский перформанс в традиции «безумия» сочетает в себе элементы футуристического радикализма, акционистской телесности и православного юродства. Его формы – от шокирующих жестоких акций до сатирических и гротескных спектаклей – неизменно направлены на вскрытие социальных противоречий и коллективное переживание кризисов общества.

В отличие от экстравертированности и «безумия» российского перформанса, китайская практика перформанса демонстрирует совершенно иную, интровертированную и «аскетичную» направленность.

По сравнению с западными художественными концепциями философская основа китайского искусства строится на диалектическом осмыслении западной философии и традиционной китайской философской и культурной мысли. Хотя некоторые аспекты перформанс-искусства имеют определенное сходство с древними китайскими ритуалами и магическими практиками, появление китайского перформанс-искусства было вдохновлено западным концептуальным искусством. При адаптации западных философских или художественных концепций к местному контексту китайские художники чаще стремятся находить соответствия и сочетания в собственной традиционной мыслительной и культурной базе. Китайское перформанс-искусство является отражением традиционной китайской философской и культурной мысли и служит инструментом её интерпретации.

В ранний период китайское перформанс-искусство преимущественно возникало в форме коллективов и групп; чисто индивидуальные формы перформанса были относительно редки, а использование исключительно телесного художественного языка практически отсутствовало, что было во многом связано с тогдашними условиями. Китайский искусствовед Гао Минлу, говоря о культурных корнях китайского искусства, отмечал: «Эта концепция не ограничивается индивидуальными телесными действиями, она также относится к соблюдению определенных моральных норм индивидом внутри конкретной социальной группы. Это связано с коллективистской идеологией эпохи Мао Цзэдуна и конфуцианской традицией Китая. В этих традициях чисто индивидуальное поведение отсутствует, все индивидуальные действия социальные, и каждое индивидуальное действие отражает определенный тип социального поведения» [1, с. 159]. Китайские перформанс-художники сосредотачивают критическую фокусировку на социальном состоянии, возникшем под влиянием коллективистской идеологии.

Строго говоря, с конца 1980-х до начала 1990-х годов так называемое китайское перформанс-искусство заимствовало лишь внешние формы перформанса и не имело чётких языковых характеристик. Перформанс был полностью хаотичным, произвольным и в большей степени представлял

собой протест и удар по старым, закрытым художественным формам. Таким образом, китайское перформанс-искусство 1980-х годов практически акцентировало внимание на протесте против ценностей «объективации себя». «Пруд-общество» (Pond Society) как первая группа китайского перформанс-искусства в своём манифесте подчеркивало «чистоту» и «торжественность» искусства [4, с. 21]. Первоначальной целью их действий было освободиться от традиционных академических эстетических ценностей и стремление к более разнообразным эстетическим ориентирам. Они пытались выйти за пределы идеологических ограничений тематики коллективистских нарративов в мейнстримном искусстве, вернуть «искусство ради искусства» и преодолеть ограниченность, связанную с доминирующей в Китае станковой живописью. Строго говоря, «Сообщество Чи» не выходило на «сцену», они выражали свои намерения через оставленные следы действий и отдельные высказывания, что представляло собой ограниченные действия без активного участия публики.

Художники Ван Ду, Линь Илин и другие в рамках выставки «Первый экспериментальный показ Южного художественного салона» создали в китайском художественном сообществе работы, которые считаются первыми официально представленными перформанс-проектами в публичном поле. Художники оборачивали свои тела белой тканью, изображая собой керамические изделия, стояли на коленях на подиуме и располагались рядом с другими керамическими объектами, исследуя проблему «объективации». С этого момента китайские перформанс-художники особенно часто использовали метод оборачивания тела для своих работ. Так, серии «Тканевые скульптуры на улицах Шанхая. Человек·Жёлтая ткань·Окружение» и «Тайная вечеря» стали характерными примерами раннего оборачивания собственного тела. Художники оборачивали себя тканью красного, черного или белого цвета, имитируя позы персонажей «Тайной вечера» Да Винчи, чтобы сатирически отразить «патерналистскую» структуру китайского общества.

Основную часть художников составляли студенты, поскольку влияние «социальной дисциплины» проявляется более явно через подавление индивидуальности в школьной среде. Поэтому этот вид перформанса проявлялся в «публичном» пространстве повседневной жизни. Дух «анти-контроля» сочетался с наследием западного классического искусства, создавая прямое и грубое выражение. В этот период перформанс-искусство выполняло три функции: во-первых, отражало гуманистические идеи; во-вторых, выражало потребность в свободном творчестве; в-третьих, демонстрировало существующее состояние художника. В целом можно сказать, что мотивация к созданию работ формировалась вокруг противоречия между личным опытом художника и социальными публичными пространствами.

Конфуцианская доктрина в Китае требует, чтобы индивид через самодисциплину адаптировался к социальному порядку. Китайские религии, например, буддизм, подчеркивают, что лишь через тяжёлую аскезу можно закалить

разум и приобрести ценность освобождения от мирских страданий, тогда как даосская концепция «единства человека и природы» акцентирует гармонию между человеческим существованием и природой. Эти культурные корни оказали влияние на способы выражения китайского перформанс-искусства, которое часто передает критику через терпение, молчание и другие сдержанные формы, используя аскезу и дисциплину для демонстрации отношений между людьми и между человеком и обществом. В результате появляется большое количество статических и повторяющихся перформансов, все они несут смысл «самообучения» и внутренней практики. При адаптации западных философских или художественных концепций к местным условиям китайские художники стремятся находить соответствия и сочетания в собственной традиционной культурной и философской базе. Китайское перформанс-искусство является отражением традиционной китайской философской и культурной мысли, а сама китайская культура служит инструментом интерпретации китайского перформанс-искусства и составляет его основную логическую основу.

Таким образом, после 1990 года в Китае появляется большое количество художественных произведений, критикующих традиционные культурные концепции. В работе Чжан Хуана «Двенадцать квадратных метров» художник, полностью обнажённый, покрывает своё тело мёдом и тихо сидит в грязном общественном туалете, терпя постоянные укусы мух. Статичность тела здесь превращается в «живую скульптуру». Его творческая практика является формой воплощения традиционной китайской философской и культурной мысли: художник с помощью длительного неподвижного сидения преодолевает суровую среду, демонстрируя концепцию «тяжёлой аскезы» китайских религий. Выбор места проведения работы отражает социальное положение китайских перформанс-художников как маргинальных субъектов и воплощает идеи конфуцианства о «самодисциплине» и «победе над личными желаниями». Через «телесное присутствие» художник проявляет экстремальную интерпретацию даосского принципа «единства человека и природы», достигая искаженной гармонии с окружающей средой. Хотя перформанс Чжан Хуана выглядит статичным и сдержанным, выбор общественного туалета как маргинального, нехудожественного пространства также создает альтернативное пространство взгляда, превращая игнорируемый грязный уголок в критическое поле, заставляющее размышлять о цене модернизации. Произведение символизирует, что человеку требуется огромная цена, чтобы адаптироваться к обществу, и метафорически отражает психологическое состояние индивида в условиях социального перехода. Эта «растерянность» может быть преодолена только через «тяжёлую аскезу».

Западные СМИ оценивали работы Чжан Хуана как метафору молчаливых страданий низших слоев населения в процессе модернизации; внешние наблюдатели считали это проекцией коллективной социальной травмы. Мёд в перформансе Чжан Хуана является, безусловно, ключевым символическим

носителем идеи произведения, наряду с самим художником. Мёд как аттрактант должен символизировать что-то прекрасное; покрывая тело мёдом, художник наделяет себя уникальностью, желая быть принятой и привлекательной фигурой. Однако «привлекаются» мухи – символ грязи, что отражает противоречивое отношение художника к коллективным связям: одновременно желание принадлежать и стремление сопротивляться. Сочетание сладости мёда и запаха туалета создает контраст, отражающий психологическое состояние художника как маргинала: стремление быть принятым коллективом и страх дисциплинирования со стороны общества.

Судя по словам самого художника, визуальный эффект работы возник из воспоминания о детстве, из грязного уголка под шумным мегаполисом Пекина. Его «аскеза» была реализована как ритуал в этом созданном им пространстве. Художник утверждает, что через уединение и самопожертвование он может преодолеть страх и достичь внутреннего спокойствия. Из этого следует, что Чжан Хуан рассматривает перформанс как форму аскетической медитации, в ходе которой он получает освобождение от мирских страданий.

Таким образом, работы Чжан Хуана можно рассматривать как микрокосм традиционной китайской культуры в практике человеческого общества: ценности конфуцианского терпения и преодоления страданий и буддийская потребность в духовном освобождении через аскезу.

Хэ Юньчан выступает против этих традиционных китайских философских и культурных представлений. Его работа «Диалог с водой» демонстрирует, как художник многократно разрезает реку своим телом. Этим он пытается показать, что «аскеза» – лишь бесполезное усилие. В этом перформансе вода холодна и пронизывающе ледяная, а повторяющиеся движения создают серьезную нагрузку на тело, однако художник преодолевает боль через терпение, чтобы донести до зрителей свою мысль. Через самоистязательное действие он показывает: тело является как инструментом сопротивления, так и объектом воздействия природной стихии; активность тела здесь становится иронией и сомнением относительно традиционного нарратива «человек побеждает природу».

Существуют и другие аналогичные работы, но не будем приводить их все. С точки зрения методологии, творческая практика китайских художников может быть сведена к трем этапам: сначала – мучение тела (белая ткань, пчёлы), затем – помещение себя в различные сцены (водоём, туалет), и наконец – неподвижность или повторение одного действия. Китайские художники создают работы через перемещение тела и «объекта», используя метафору и символ для выражения собственного жизненного опыта и положения художника в обществе. Через превращение тела в конкретные объекты они сопротивляются «объективации»; через перформанс-среду они создают метафору влияния окружающей социальной среды на свои ощущения и демонстрируют выбор, сделанный художником в этих условиях.

Традиционные китайские культурные и философские идеи составляют ядро их работ, а «противодействие объективации» является основной целью китайского перформанс-искусства. Эта цель, однако, обязательно строится на практике терпения и преодоления боли, то есть на аскезе.

В заключение следует отметить, что китайское и российское перформанс-искусство имеют как общие черты, так и существенные различия в происхождении, стадии развития и способах социального вмешательства. Общим является то, что оба направления возникли в период социальных трансформаций, тесно связаны с процессом модернизации и культурными движениями в соответствующих странах, а также прошли путь от коллективного выражения к индивидуальному языку тела; художественные практики характеризуются сильной социальной направленностью и критическим отношением к реальности.

Различия проявляются в том, что российский перформанс имеет более давние исторические корни и ярко выраженную традицию публичных действий, его радикальность и политическая метафоричность более выражены, часто напрямую откликаясь на международные авангардные течения. Китайский перформанс возник позже, в большей степени опирается на самосознание местных художественных групп; хотя его формы выражения также могут быть экстремальными, они чаще акцентируют внутренний опыт тела и скрытый диалог с культурными традициями, проявляя эстетическую направленность на рефлексию и интроспекцию.

Отношение к культуре в российском и китайском перформанс-искусстве является сложным и противоречивым. Оба направления черпают методологию из собственной традиционной культуры и практикуют «аскетизм» в рамках своей культурной традиции. Эти традиционные философские и культурные представления укоренены в подсознании художников и через «тело» как медиум преобразуются в художественный язык, передавая сенсорный опыт.

В российском перформансе преобладает «внешняя» культурная экспрессия, унаследованная от футуризма и традиции уличного перформанса. Публичность российских работ наглядно демонстрирует эту особенность. Независимо от того, проявляется ли работа через «безумие» или «игровую» форму, на неё влияют религиозно-культурные ценности. В российском перформансе «страдание тела» становится ритуалом духовного очищения и приобретает оттенок коллективного искупления; через интенсивные действия демонстрируется противоречивое отношение к прошлому и современному обществу. Эта демонстрация является внешним проявлением противоречий периода социальных трансформаций. За «безумным» обликом скрывается серьёзность.

Китайский перформанс исходит из принципа «противодействия объективации»; от обёртывания тела до самоистязательных действий он всегда сосредоточен на индивидуальных проблемах выживания и свободы. Китайские художники используют эффект «обёртывания» для внутреннего выражения,

ориентируясь на собственный визуальный опыт. Как и российские художники, они исходят из традиционной культурной мысли Китая, но чаще опираются на личный жизненный опыт, демонстрируя противоречие между внешней сдержанностью и внутренними интенсивными эмоциями. Таким образом, китайский перформанс проявляет неопределённый внешний образ.

Хотя и китайские, и российские художники создают «замещающие пространства» через «телесное присутствие», эти пространства различаются по характеру. В отличие от «смелой» деконструкции культуры в России, отношение китайских художников к культуре скрыто глубоко в произведении. Их подход к культуре чаще проявляется через позицию «жертвы», метафорически отражая дисциплинарное воздействие культуры и идеологии. По сути, это форма сопротивления традиционной культуре, основанная на концепции «терпения», и представляет собой интровертную деконструкцию, критическая направленность которой скрыта под видимым терпением и даже саморазрушительными, патологическими признаками.

## Список литературы

1. *Гао Мингу*. Стена – границы китайского современного искусства. Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2006. 344 с. (на китайском языке).
2. *Горький Максим*. О футуризме // В. В. Маяковский: pro et contra. Санкт-Петербург: РХГА, 2006. (Русский Путь). URL: [http://az.lib.ru/g/gorxkij\\_m/text\\_0360.shtml](http://az.lib.ru/g/gorxkij_m/text_0360.shtml)
3. *Лиотар Ж.-Ф.* Постмодерн, отчет о знании / пер. Че Цзиншань. Пекин: Sanlian Press, 1997. 145 с. (на китайском языке).
4. *Лу Хун, Сун Чжэньхуа*. Овеществлённое тело: китайский перформанс. Шицзячжуан: Hebei Fine Arts Press, 2006. 232 с. (на китайском языке).
5. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / пер. Цзян Чжихуэй. Пекин: Коммерческое издательство, 2001. 584 с. (на китайском языке).
6. *Марков В.* Манифест и программы русского футуризма. Пер. Шэн Лин. Мюнхен, 1967. URL: <https://www.marxists.org/chinese/reference-books/soviet-literary-schools-1917/31.htm> (на китайском языке).
7. *Чжэн Дацюнь*. О телесной нарратологии в формах коммуникации // Академические круги (Xueshu jie). 2005. № 5. С. 183–189 (на китайском языке).
8. *Шао Иян*. Тело и политика: западная современная телесная художественная традиция // Изобразительное искусство. 2012. № 1. С. 87–88, С. 97–105 (на китайском языке).
9. *Троцкий Лев*. Литература и революция / пер. Лю Вэньфэя, Ван Цзиншэня, Цзи Е. Пекин: Издательство иностранной литературы, 1992. 559 с. (на китайском языке).
10. *Fraser N.* Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy // Social Text. 1990. № 25/26. Pp. 56–80.

# ГЕНДЕРНЫЕ РОЛИ И СТЕРЕОТИПЫ В МОЛОДЕЖНОЙ ИСЛАМСКОЙ СРЕДЕ КАБАРДИНО-БАЛКАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

УДК 39(470.41)

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-90-101>

**Залим Муаедович КАТАНЧИЕВ,**

артист музыкального театра, Государственный музыкальный театр,  
Нальчик, Кабардино-Балкарская Республика, Российская Федерация,  
e-mail: [katanchiev28@mail.ru](mailto:katanchiev28@mail.ru)

*Аннотация.* Проводится анализ глубинного внутрикультурного конфликта в молодежной среде Кабардино-Балкарии, вызванного столкновением трех систем нормативного регулирования: традиционной этнической культуры (адыгэ хабзэ), официального исламского дискурса и глобальных секулярно-эгалитарных ценностей. Процесс формирования новой религиозной идентичности у части молодежи сопровождается активной деконструкцией традиционной этнокультурной идентичности. Гендерные роли становятся основным полем этой символической борьбы, где переопределяются ключевые социальные и культурные понятия. Современная социокультурная среда республики представляет собой гибридное пространство, где элементы традиции, ислама и глобальных ценностей сосуществуют и взаимодействуют как конфликтно, так и комплементарно. Изучение данной среды необходимо для прогнозирования социокультурной динамики в регионе и понимания фундаментальных механизмов трансформации идентичности в условиях глобализации. Перспективным направлением дальнейших исследований определяется поиск путей диалога между различными поколенческими и субкультурными группами для обеспечения устойчивого развития поликультурного общества Кабардино-Балкарии.

*Ключевые слова:* гендерные роли, адыгэ хабзэ, ислам, идентичность, молодежь, Кабардино-Балкария, внутрикультурный конфликт, традиция, глобализация.

*Для цитирования:* Катанчиев З. М. Гендерные роли и стереотипы в молодежной исламской среде Кабардино-Балкарской Республики // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 90–101. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-90-101>

## GENDER ROLES AND STEREOTYPES IN THE ISLAMIC YOUTH ENVIRONMENT OF THE KABARDINO-BALKARIAN REPUBLIC

**Zalim M. Katanchiev,**

musical theater artist, State Musical Theater,  
Nalchik, Kabardino-Balkarian Republic, Russian Federation,  
e-mail: [katanchiev28@mail.ru](mailto:katanchiev28@mail.ru)

*Abstract.* The analysis delves into a profound intracultural conflict within the youth environment of Kabardino-Balkaria, sparked by the clash of three systems of normative regulation: traditional ethnic culture (Adyghe Khabze), official Islamic discourse, and global secular-egalitarian values. The process of forming a new religious identity among a segment of the youth is accompanied by an active deconstruction of traditional ethno-cultural identity. Gender roles have become the primary battleground in this symbolic struggle, where key social and cultural concepts are being redefined. The contemporary sociocultural environment of the republic represents a hybrid space where elements of tradition, Islam, and global values coexist and interact both conflictually and complementarily. Studying this environment is crucial for forecasting sociocultural dynamics in the region and understanding the fundamental mechanisms of identity transformation in the context of globalization. A promising direction for further research is identified as the search for pathways to dialogue between different generational and subcultural groups to ensure the sustainable development of Kabardino-Balkaria's multicultural society.

*Keywords:* gender roles, adyghe khabze, Islam, identity, identity, Kabardino-Balkaria, intracultural conflict, tradition, globalization.

*For citation:* Katanchiev Z. M. Gender Roles and Stereotypes in the Islamic Youth Environment of the Kabardino-Balkarian Republic. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 3 (58), pp. 90–101. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-90-101>

Актуальность гендерных исследований в современной науке заключается в их методологическом потенциале. Они вышли далеко за рамки изучения исключительно «женского вопроса» или формальных аспектов взаимоотношений между полами. Сегодня гендер выступает в качестве методологии, как фундаментальная аналитическая категория и мощный инструмент деконструкции основ общества, культуры, власти. Гендерные исследования не просто «еще один подход», а целая система взглядов, которая трансформирует сам принцип анализа социокультурных процессов.

Интеграция методологии гендерных исследований в сферу культурологии, лингвокультурологии, и изучения этнических культур существенно обогащает процесс познания сложных социальных процессов. Этот синтез позволяет проводить более глубокий и многомерный анализ как в контексте традиционных обществ, где гендерные роли часто являются стержнем культурной идентичности, так и в условиях современного мультикультурного мира, для которого характерны трансформация и гибридизация этих ролей. Гендерный подход выступает в роли ключевого аналитического инструмента, выявляющего взаимосвязи между культурными нормами, языковыми практиками, властными отношениями и процессами глобализации [17].

Этнокультурная специфичность гендерных отношений заключается в том, что не существует универсальной, единой для всех культур и обществ модели «мужского» и «женского», так как гендер – это не только биологический пол, но и социокультурный конструкт, в основе которого лежит весь комплекс характеристик, черт и качеств (психологический, социальный и культурный),

которыми должны обладать мужчины и женщины и который является вариативным в зависимости от той или иной культуры и культурно-исторического контекста [7].

Религиозный аспект играет ключевую роль в исследовании гендерных отношений. Необходимость изучения конфессионального аспекта продиктована задачей более глубокого понимания современных социальных процессов, выявления конфликтного потенциала в обществе, а также анализа механизмов формирования идентичности – как на уровне всего социума, так и внутри отдельных социальных групп. Будучи одной из фундаментальных основ культуры, религия выступает важнейшим структурообразующим фактором, который детерминирует: гендерные роли и разделение труда; семейные ценности и институт брака; морально-этические нормы; формы участия в религиозной жизни и прочее. Таким образом, религия, транслируя свои установки через традиции, ритуалы и систему воспитания, формирует конкретные социальные практики и нормативные представления о маскулинности и фемининности, тем самым напрямую определяя жизненные траектории индивидов и конфигурацию общества в целом.

Современные процессы глобализации побуждают не только анализировать причины трансформации традиционной гендерной системы адыгов, но и осмыслять текущие изменения в этой сфере. Среди ключевых проблем – разрозненность новых гендерных моделей в различных субкультурах, отсутствие в адыгском обществе единой стратегии гендерного воспитания молодежи. Кроме того, малые этносы постепенно утрачивают способность к самоорганизации и устойчивому развитию. Все эти факторы, при обращении к историческому опыту, заставляют задуматься о нынешнем состоянии адыгского общества и его перспективах в будущем.

«Религиозное возрождение» – так можно охарактеризовать ситуацию, сложившуюся в России в начале 90-х годов прошлого столетия. Вследствие распада СССР и демократизации российского общества стало возможным вновь обратиться к религиозному мировоззрению. В результате краха советской идеологии и возникновения мировоззренческого вакуума начинается бурный рост религиозности населения страны, возрождаются религиозные институты, вновь восстанавливаются и строятся храмы, в научной сфере становится возможным свободно исследовать религию вне строгих рамок «научного атеизма» [15; 2].

Данные процессы также затронули и народы Северного Кавказа. Это время, когда этнические сообщества получили право на самоопределение, как в этнокультурном смысле, так и в религиозном. Процесс реисламизации в среде народов Северного Кавказа был связан еще и с тем, что религиозное (конфессиональное) отождествлялось с традиционной культурой и воспринималось как единое целое. Ислам воспринимался не как отдельная, привнесенная «религия», а как неотъемлемая, сакральная часть их

собственной этнической идентичности и традиционной культуры (адатов). Этот феномен слияния религиозного и культурного имеет глубокие исторические корни и объясняет многие особенности «религиозного возрождения» в регионе. В этих условиях исламское возрождение стало одним из каналов символической интеграции и социального самоопределения адыгского общества, а система ценностей претерпела заметные структурные сдвиги [2].

Различные аспекты феномена «религиозное возрождение» в Кабардино-Балкарии, а также современного состояния ислама в молодежной среде, рассматриваются в трудах таких авторов, как А. Н. Такова [15; 16], Е. Х. Апажева в соавторстве с А. Н. Таковой [2]; А. Р. Атласкиров [4; 5], З. М. Мидова [12], С. С. Апажева в соавторстве с Х. В. Машуковым [3], Р. Н. Лукин, С. Б. Филатов [10], А. В. Кушхабиев, М. М. Алхасов, И. А. Табаксоев [9], Е. А. Нальчикова [13], З. А. Жаде [8], С. И. Аккиева [1] и других. Однако в данных работах мало внимания уделяется вопросам гендерных стереотипов, взаимоотношений, ролей и статусов в мусульманской молодежной среде. В основе этих работ лежит изучение исторических и социологических аспектов процесса исламского возрождения и его специфики в Кабардино-Балкарском социуме. Некоторое внимание уделяется анализу мусульманской идентичности в молодежной среде, а также – механизмам ее формирования через религиозные институты и функции в качестве важного инструмента социализации.

Отдельно стоит выделить работы Н. А. Шаожевой [19] и её же в соавторстве с З. М. Кешевой [18; 20], в которых на основе социологических исследований анализируются некоторые аспекты трансформации гендерных отношений и моделей поведения в современном обществе Кабардино-Балкарии и на Северном Кавказе в целом.

Основная часть населения Кабардино-Балкарии – мусульмане (преобладающее большинство из которых, кабардинцы и балкарцы), а также православные (преобладающее большинство из которых русские). Как для кабардинцев, так и для балкарцев характерно довольно позднее и поверхностное принятие ислама. Многие столетия верования этих народов представляли собой так называемый «религиозный синкретизм», где элементы христианства и ислама в разное время могли преобладать во внешней, ритуально-культурной обрядности [6; 10]. Сформировавшаяся за века модель поверхностного и ритуального отношения к исламу стала устойчивой традицией. Поэтому, когда в конце XVIII–начале XIX века ислам значительно укоренился в среде адыгов и стал фактически их официальной идеологией, это мало изменило глубинное восприятие веры. Отношение адыгов к исламу как к религиозно-философскому учению продолжало оставаться индифферентным. Такое отношение адыгов к исламу коренится в фундаментальном различии основополагающих мировоззренческих ценностей ислама и традиционной культуры.

Стержнем традиционной культуры, формирующим адыгское мировоззрение и менталитет, всегда являлся антропоцентризм и социоцентризм. Весь потенциал традиционной культуры, всех ее форм и сущности был сконцентрирован на гармоничном и комфортном существовании человека и социума в целом. Таким образом, человек всегда соотносил свои действия с данным мировоззрением и реализовывал их сквозь призму таких понятий как «человек», «общество», «природа». Божественное начало при этом не воспринималось абстрактно и не занимало центрального места в системе верований, а обнаруживалось имплицитно – как неотъемлемая часть этих гармоничных взаимосвязей. И напротив, ядром исламской религиозной идеологии является теоцентризм, где Бог выступает высшей моральной и этической инстанцией, с которой человек соизмеряет все свои помыслы и действия.

Значимым событием в социокультурной жизни Кабардино-Балкарии конца XX – начала XXI века стало формирование особой социальной группы, так называемой «верующей молодежи» [15]. Представители этой группы отличались от основной массы населения строгой приверженностью конфессиональной (исламской) идеологии, а также её практическим предписаниям. В отличие от старшего поколения и большей части общества, которые в основном исповедовали так называемый «народный ислам», проявляя религиозность эпизодически, в ритуализированных ситуациях (свадьбы, похороны, рождение детей) «верующая молодежь» стала носителем религиозной ортодоксии. Их идентичность строилась на регулярном соблюдении всех столпов ислама – ежедневной молитвы (намаз), поста (ураза), религиозного налога (закят) и паломничества (хадж) [15].

Этот мировоззренческий разрыв привел к острому межпоколенческому конфликту. Его следствием стала глубокая гендерная дивергенция между поколениями и субкультурами. Семья, традиционно выступавшая главным институтом трансляции гендерных установок, сама превратилась в арену раскола: старшее поколение, ведущее традиционно-светский или умеренно-религиозный образ жизни, столкнулось с молодежью, исповедующей ортодоксальную религиозность. Новые религиозные практики вступили в прямое противоречие с нормами традиционной адыгской культуры – адыгэ хабзэ. Эта гендерная оппозиция наиболее ярко проявилась в трансформации ключевых культурных элементов – похоронных и свадебных обрядов, норм трудоустройства, дресс-кода (внешнего вида), коммуникативных моделей поведения и так далее.

Таким образом, религиозное возрождение не просто добавило новую черту в социокультурный ландшафт, но и стало мощным фактором внутренней дифференциации общества, бросив вызов традиционным устоям и переопределив гендерные роли и идентичности.

Рассмотрим более подробно основные сферы, в которых ярче всего проявляется расхождение в гендерных стратегиях поведения.

**1. Внешний облик и стиль одежды.** Для девушек из религиозной среды обязательным атрибутом становится ношение хиджаба, полностью скрывающего волосы, шею и плечи [15]. Эта практика является новой для местной традиции, где головной убор замужней женщины представлял собой платок, повязанный в виде косынки, который лишь частично скрывал волосы.

Схожая трансформация затрагивает и мужчин. По мнению А. Н. Таковой наличие бороды не является столь ярким внешним маркером «молящихся» мужчин, как платок у женщин, однако мы не можем согласиться с данным мнением [15]. Все-таки одним из ключевых внешних маркеров их религиозности сегодня является длинная борода, но своеобразной формы, когда полностью сбриваются усы и остается лишь борода; также сюда можно отнести и подвернутые штаны.

Однако в традиционной адыгской культуре борода несла совершенно иную смысловую нагрузку, часто ассоциируясь, например, с объявлением кровной мести (мужчина по традиции не имел права сбривать бороду, пока кровная месть не будет завершена и обидчик не будет наказан) или состоянием траура, и чаще всего его носителями была более взрослая часть мужского населения. В современном контексте борода, наравне с религиозной символикой, приобрела и эстетические функции, став для многих элементом личного имиджа [15].

Эти новые внешние атрибуты – будь то закрывающая одежда у женщин или густая и длинная борода у мужчин – изначально часто воспринимались старшим поколением как вызов устоявшимся нормам и отход от культурных традиций. Однако со временем некоторые из этих элементов, такие как подвернутые штаны, открывающие лодыжки, выбритые усы при наличии длинной бороды или свободная одежда в стиле оверсайз, перестали быть исключительно религиозными маркерами и вошли в общую моду, потеряв свой первоначальный исключительно религиозный символизм и протестный характер. Даже в вопросе хиджаба прослеживается адаптация: хотя предпочтительными остаются сдержанные темные тона, его ношение сегодня не исключает, например, наличие ярких разноцветных тканей, сочетание европейской одежды (джинсы, блузки, платья и прочее) и хиджаба, свободного посещения косметологов или инъекций красоты, что указывает на переплетение религиозных предписаний с современными эстетическими стандартами.

**2. Поведенческие стратегии.** В начале процесса исламского возрождения поведенческие стратегии и гендерные стереотипы в среде религиозной молодежи отличались жесткой регламентацией, формирующей новые модели, отличные как от традиционных местных, так и от эгалитарных норм. Это особенно ярко проявлялось в гипертрофированном соблюдении гендерных ролей, что во многом объясняется «синдромом неофита» – стремлением новообращенных демонстрировать повышенную, подчас ортодоксальную,

религиозность через буквальное толкование предписаний. Данная тенденция создавала заметный контраст с условно демократичным положением женщины в местной традиционной обрядности. В рамках новой религиозной парадигмы женщинам предписывались строгие поведенческие каноны, заимствованные из арабской патриархальной культуры, которые минимизировали общение с противоположным полом и были выражены асимметричны в пользу мужчин.

Современная ситуация характеризуется динамичной трансформацией и демократизацией религиозной идентичности. Вопреки первоначальным строгим «неофитским» установкам, наблюдается интересный парадокс: носители исламской идентичности все чаще успешно интегрируют религиозные предписания в активную социальную жизнь. С одной стороны, сохраняется ритуальная практика и внешние атрибуты, а с другой – карьера, наличие бизнеса, ведение блогов в соцсетях, публичность в медиа и вождение автомобиля становятся для многих мусульманок повседневной нормой [15; 18].

Данный феномен является результатом сложного взаимодействия нескольких факторов: во-первых, глобализации и цифровизации, которые предоставили женщинам новые инструменты для самореализации и экономической независимости вне традиционных и религиозных рамок; во-вторых, эволюции религиозной мысли, в рамках которой многие мусульманские богословы и общественные деятели ведут дискуссию о совместимости профессиональной реализации и социальной активности с исламскими ценностями; в третьих, внутренней трансформации общества, где, вопреки консервативным ожиданиям, религиозная идентичность для части молодежи не означает исключения из современной жизни, а принимает гибридные формы. Все это создаёт сложный, а иногда и противоречивый, синтез, где религиозные нормы и предписания переосмысливаются и адаптируются к реалиям современного мира, формируя новую, гибридную модель социального поведения.

**3. Семейно-брачные стратегии.** В рамках ортодоксального религиозного дискурса основная задача женщины сводится к продолжению рода, что закономерно ограничивает её социальные роли функциями жены и матери и теоретически исключает ее из активной общественной жизни. На заре религиозного возрождения в Кабардино-Балкарском обществе, эта мировоззренческая установка находила своё выражение в различных формах социального контроля – от строгих предписаний относительно внешнего вида и одежды и до необходимости подчиняться мужской воле, когда границы дозволенного для женщины определялись с позиций доминирующей патриархальной культуры.

Социологические исследования, проведенные рядом исследователей, в частности Шаожевой Н. А., показывают, что в семейно-брачных стратегиях молодежи выявляется следующая картина: приоритет религиозной иден-

тичности над этнической в выборе спутника жизни; неприятие межконфессиональных браков; восприятие религиозного брака как более стабильного и прочее [19].

На смену прежним, этнически ориентированным практикам поиска партнера жизни, приходят браки, заключаемые исключительно по религиозному принципу, где главным критерием выбора пары становится благочестие и религиозность, а не этническая или родовая принадлежность [20]. Это свидетельствует об усилении роли исламской идентичности в брачных стратегиях молодежи, в то время как этническая принадлежность уходит на второй план.

Негативное либо осторожное отношение молодые мусульмане проявляют к межконфессиональным бракам, считая их нежелательными. Более строго это проявляется в отношении женщин, что коррелирует с исламскими нормами, запрещающими мусульманкам выходить замуж за иноверца. В то время как брак мусульманина с немусульманкой воспринимается более лояльно, но часто обусловлен требованием обращения женщины в ислам. Большинство молодых людей склонны считать религиозный брак, заключенный по канонам шариата, более прочным и ответственным, поскольку он подразумевает не только правовые, но и духовные обязательства человека перед Богом [19].

Данные опросы показали, что семейно-брачные отношения в Кабардино-Балкарии у части молодежи все больше регулируются нормами ислама, что отражает общую тенденцию, направленную в сторону религиозной ревитализации в регионе. Этот процесс, часто называемый «ре-исламизацией» или «арабизацией» сознания, ведёт к формированию новой идентичности, основанной прежде всего на религии, которая в некоторых аспектах вытесняет традиционную местную культуру. При этом часто сохраняется напряжение между традиционными (адат), религиозными (шариат) и светскими правовыми системами, что особенно остро проявляется в вопросах гендерного равенства и прав женщин. Соприкосновение этих разновекторных систем часто приводит к формированию гибридных моделей поведения, где строгие предписания совмещаются с активностью в социальной сфере, что указывает на внутреннюю противоречивость этих трансформаций.

**4. Ритуально-обрядовая сторона.** Это один из самых глубоких и значимых сдвигов в современной жизни кабардинского (и шире – адыгского) общества. Происходит фундаментальная трансформация гендерных представлений в среде мусульманской молодежи, в ходе которой источник сакральности и легитимности обряда меняется с традиционного (адат) на религиозный (шариат), что напрямую ведет к перераспределению гендерных ролей.

В традиционной системе ценностей (адыгэ хабзэ) женщина занимает центральное, сакрализованное место в обрядах жизненного цикла. Все

обряды, связанные с рождением ребенка, его укладыванием в колыбель (гушэхэпхэ), первые шаги – все это было и является сегодня прерогативой старших женщин. Они же передавали традиции и язык следующим поколениям. Женщины были главными организаторами и исполнительницами сложнейшего свадебного ритуала. Песни, плачи-причитания (гыьбзэ), обрядовые действия в похоронно-поминальной обрядности – всем заправляли женщины. Женщины организовывали поминальные трапезы, выполняли обряд оплакивания, который был строго регламентирован и имел глубокий символический смысл. Раздача поминальной пищи была актом социальной солидарности, который также контролировался женщинами. В этой системе легитимность обряду придавала не ссылка на священные тексты, а авторитет предков и традиция (адат). Женщина была хранительницей домашнего очага, традиции и памяти рода в ее практическом воплощении.

С приходом новой волны религиозного сознания (так называемой «ре-исламизации») источник легитимности меняется. Теперь представителями молящейся молодежи обряд считается правильным, только если он соответствует нормам ортодоксального ислама (шариата) [15]. А это напрямую ведет к смене гендерных ролей. Исторически сложилось, что сфера публичного религиозного знания в исламе была преимущественно мужской. Мужчина-имам (или знающий мужчина) в семье становится фигурой, наделенной правом определять, «соответствует ли обряд исламу». Если для приверженцев традиционной культуры и народного ислама главной фигурой в обрядах и ритуалах является женщина, то в ортодоксально мусульманской среде центральными становятся мужские ритуалы: погребальная молитва (джаназа-намаз), в которой участвуют только мужчины, чтение Корана у могилы. Традиционные поминки на 7-й, 9-й, и 40-й день, объявляются недозволенным нововведением (бидаа). Вместо них поощряются коллективные дуа (молитвы мужчин), раздача милостыни (садака), также часто организованная мужчинами.

Ярким примером трансформации под влиянием религиозных норм стала свадебная обрядность. В ней произошел сознательный отказ от многих традиционных элементов, которые стали восприниматься как «неисламские»: это касается музыки, танцев и употребления спиртных напитков. Таким образом, для молящейся молодежи из общего праздника с традиционными танцами и музыкой он превращается в религиозный акт. Его совершает мужчина-имам в присутствии мужчин-свидетелей. Женщины могут участвовать, но часто отдельно. Ключевой момент – не благословение старших женщин, как принято в традиционной обрядности, а заключение договора (никах) между женихом и опекуном невесты (валием), которым почти всегда является мужчина.

Новый религиозный дискурс критикует традиционные практики по нескольким направлениям. Многие обычаи (определенные поминки, пла-

чи) объявляются запретными, не существовавшими во времена Пророка и отсутствующими в традиции ислама. Дорогостоящие поминки и свадьбы осуждаются как расточительство. Яркое выражение горя (плач, причитания) осуждается как проявление нетерпения к воле Аллаха. Ритуалы, имеющие оттенок культа предков или магизма, отвергаются.

Таким образом, в среде современных практикующих мусульман меняется не просто форма обряда, меняется вся система власти и авторитета в сакральной сфере. Легитимность, которая у представителей адыгской культуры передается через женщин и традицию, теперь передается через мужчин и религиозное знание.

Данное исследование позволяет сделать ряд выводов о сложных и динамичных процессах трансформации гендерных ролей и стереотипов в молодежной исламской среде Кабардино-Балкарской Республики. Исследование демонстрирует, что гендер выступает не просто объектом изучения, но и мощной методологической «линзой», через которую раскрываются фундаментальные основы социокультурной организации, механизмы адаптации традиционных обществ к вызовам глобализации и конфликтный потенциал, возникающий на стыке различных систем ценностей.

Ключевым выводом работы является констатация глубокого внутрикультурного конфликта, порожденного столкновением трех мощных систем нормативного регулирования:

- традиционной этнической культуры (адыгэ хабзэ), основанной на антропоцентризме и социоцентризме, где религиозность исторически носила синкретичный характер, а гендерные отношения, при наличии патриархальных основ, отличалась значительной гибкостью и демократизмом в рамках своей системы;
- официального исламского дискурса с его ярко выраженным теоцентризмом, который предлагает универсальные, детерминированные религиозными текстами патриархальные модели мужского и женского поведения;
- глобальных секулярных тенденций и эгалитарных ценностей, продвигающих идеи гендерного равенства и расширения социальных ролей женщин.

Таким образом, процесс конструирования новой религиозной идентичности части молодежи КБР сопровождается активной деконструкцией традиционной этнокультурной идентичности. Гендерные роли становятся главным полем этой символической борьбы, где через тело, поведение и ритуал происходит переопределение ключевых понятий: «мужское», «женское», «приличное», «дозволенное», «традиционное» и «истинно исламское».

В заключение можно констатировать, что современная молодежная среда Кабардино-Балкарии является ярким примером гибридного и транзитивного культурного пространства. В нем одновременно и конфликтно, и комплемен-

тарно сосуществуют и взаимодействуют элементы традиционного адыгского этноса, глобального исламского дискурса и современных ценностей глобализационного мира. Изучение данной среды является насущной необходимостью не только для прогнозирования социокультурной динамики в регионе, но и для понимания фундаментальных механизмов трансформации идентичности в условиях глобализации, где религия вновь выступает как мощный структурообразующий фактор. Дальнейшие исследования в этом направлении должны быть направлены на поиск путей диалога между различными поколенческими и субкультурными группами для обеспечения устойчивого развития поликультурного общества Кабардино-Балкарии.

### Список литературы

1. *Акжиева С. И.* Ислам в Кабардино-Балкарской республике. Москва: Логос, 2009. 136 с.
2. *Апажева Е. Х., Такова А. Н.* Особенности процесса исламского возрождения в Кабардино-Балкарии в конце XX – начале XXI вв. // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2014. № 12–1. С. 241–244.
3. *Апажева С. С., Машуков Х. В.* Религиозные воззрения современной молодежи КБР: социологический анализ // Динамика развития культуры и искусства народов Северного Кавказа и профилактика ксенофобии, национализма и этносепаратизма: Материалы Региональной научно-практической конференции, Махачкала, 30 ноября 2015 года / Дагестанский гуманитарный институт. – Махачкала: Образовательное учреждение высшего образования Дагестанский гуманитарный институт. 2015. С. 110–116.
4. *Атласкиров А. Р.* Трансформация религиозных ценностей молодежи Кабардино-Балкарской Республики в условиях глобализации // Власть. 2020. Т. 28. № 1. С. 151–159.
5. *Атласкиров А. Р.* Региональные особенности становления ислама в Кабардино-Балкарской Республике в конце XX – начале XXI века // Социодинамика. 2019. № 12. С. 118–125.
6. *Ахохова Е. А.* Адыгский религиозный синкретизм: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.06 / Ахохова Елена Асланбиевна. Москва. 1996. 161 с.
7. *Детерминация гендера этническим фактором: кавказский дискурс: Коллективная монография / Авторы: Х. Г. Тхагапсоев, А. Ю. Шадже, Н. А. Ильинова, Е. С. Куква, З. Ч. Тауканова.* Москва: Спутник+, 2019. 134 с.
8. *Жаде З. А., Кумпилов Т. М.* Мусульманская идентичность как научная категория // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2019. № 1 (234). С. 79–88.
9. *Кушхабиев А. В., Алхасов М. М., Табаксоев И. А.* К проблеме трансформации системы ценностей населения Кабардино-Балкарии в современный период

- (по результатам экспертного опроса) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2018. № 3 (224). С. 88–99.
10. *Лункин Р. Н., Филатов С. Б.* Ислам в Кабардино-Балкарии: национальное мировоззрение и радикализм // Научно-аналитический вестник Института Европы РАН. 2018. № 1. С. 251–260.
  11. *Мареева Е. В.* Пол и гендер: трактовка С. Мареева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 3 (125). С. 18–29.
  12. *Мидова З. М.* Особенности религиозного сознания молодежи (по материалам социологического исследования в Кабардино-Балкарии) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2009. № 3. С. 136–141.
  13. *Нальчикова Е. А., Машуков Х. В.* Традиционный статус молодежи Кабардино-Балкарии и его трансформации: социальные основы и культурно-идеологические факторы // Электронный журнал «Кавказология». 2020. № 4. С. 192–204.
  14. Современная молодежь Северного Кавказа: проблема выбора между традициями и новациями / С. С. Апажева, К. Х. Унежев, Б. М. Зумакулов, А. Х. Мамсиоров // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2017. № 4 (209). С. 32–42.
  15. *Такова А. Н.* «Молящаяся» мусульманская молодежь как субкультура кабардино-балкарского общества // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2016. № 2. С. 255–280.
  16. *Такова А. Н.* Трансформация конфессионального пространства двухсубъектных республик Северного Кавказа (Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии) на постсоветском этапе развития // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 8 (70). С. 199–203.
  17. *Тхагалсов Х. Г.* Этническая культурология: традиционное и современное. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2024. 212 с.
  18. *Шажожева Н. А., Кешева З. М.* Модели гендерного поведения молодежи в современной Кабардино-Балкарской Республике (на материале социологического исследования) // Культура и цивилизация. 2024. Т. 14, № 7–1. С. 29–36.
  19. *Шажожева Н. А.* Гендерный дискурс в конфессиональном пространстве современной Кабардино-Балкарии (на материале социологического исследования) // Теория и практика общественного развития. 2023. № 10 (186). С. 63–70.
  20. *Шажожева Н. А., Кешева З. М.* Гендер в условиях современных социокультурных трансформаций: угрозы и риски (региональный контекст) // Теории и проблемы политических исследований. 2023. Т. 12. № 1А. С. 28–37.

# ЗВУЧАНИЕ ДРЕВНИХ СКАЗАНИЙ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

УДК 13.01.11

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-102-110>

## **Сергей Михайлович РЯБОВ,**

заслуженный работник культуры Республики Крым,  
директор Всероссийского фестиваля-марафона «Песни России»,  
заместитель директора, Московский государственный  
академический театр «Русская песня»,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: ryabovsm@folkteatr.ru

*Аннотация.* Статья посвящена исследованию изменений форм русского народного фольклора в условиях формирования культурной самоидентификации. Освещается вопрос истории формирования русского фольклора, а также – изучения темы культурного наследия, патриотического воспитания и актуализации фольклорных традиций в условиях стремительных социальных изменений. Проведенное исследование в рамках подготовки статьи показывает, что фольклор, как неотъемлемая часть культурного самосознания, продолжает адаптироваться в условиях современных реалий, проявляясь в различных формах искусства, таких как музыка, кино, мода, театральные постановки и народные гуляния. Результаты опроса, проведенного среди пятисот респондентов, демонстрируют высокий интерес к сохранению и адаптации фольклорных мотивов в современных медиа и народных праздниках. В статье так же уделяется внимание трудностям трансформации фольклора, связанным с утратой интереса к устной традиции на фоне цифровых технологий. В работе приводится ряд предложений, способствующих решению указанных проблем.

*Ключевые слова:* русский народный фольклор, культурное наследие, патриотическое воспитание, трансформация, культурная идентичность, многонациональность, русская культура, культурные тенденции, народные традиции, современные медиа, культурное самосознание, образовательные программы, медиагруппа.

*Для цитирования:* Рябов С. М. Звучание древних сказаний: трансформация фольклора в контексте современной российской идентичности // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 102–110. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-102-110>

## THE SOUND OF ANCIENT TALES: THE TRANSFORMATION OF FOLKLORE IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY RUSSIAN IDENTITY

**Sergey M. Ryabov,**

Honored Worker of Culture of the Republic of Crimea,  
Director of the All-Russian Festival-Marathon "Songs of Russia",  
Deputy Director, Moscow State Academic Theater "Russian Song",  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: ryabovsm@folkteatr.ru

*Abstract.* This article explores the changing forms of Russian folklore in the context of the development of cultural self-identity. It examines the history of Russian folklore, as well as cultural heritage, patriotic education, and the resurgence of folklore traditions in the context of rapid social change. Research conducted in preparation for this article demonstrates that folklore, as an integral part of cultural identity, continues to adapt to modern realities, manifesting itself in various art forms such as music, film, fashion, theater productions, and folk festivals. A survey of 500 respondents demonstrates a high interest in the preservation and adaptation of folk motifs in modern media and folk festivals. The article also addresses the challenges of transforming folklore associated with the loss of interest in oral tradition in the face of digital technology. The paper offers a number of proposals for addressing these issues.

*Keywords:* Russian folklore, cultural heritage, patriotic education, transformation, cultural identity, multinationality, Russian culture, cultural trends, folk traditions, modern media, cultural self-awareness, educational programs, media group.

*For citation:* Ryabov S. M. The Sound of Ancient Tales: the Transformation of Folklore in the Context of Contemporary Russian Identity. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 3 (58), pp. 102–110. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-102-110>

Русская культура, формировавшаяся на протяжении многих веков, представляет собой сложный и многогранный феномен, вобравший в себя элементы различных исторических эпох, этнических групп и культурных традиций. Следует подчеркнуть, что на протяжении многих веков русский фольклор формировался под воздействием многонационального, и как следствие, многорелигиозного контекста страны. Смешение культурных традиций различных этнических групп послужило существенному обогащению фольклорных выражений. Примером может служить переплетение традиций бурят, проживающих на берегах Байкала, с элементами мусульманской религии, которое способствует новому осмыслению и обогащению красок фольклорных традиций России [1]. Подобное слияние культурных практик веками создавало уникальные фольклорные выражения, отражающие многообразие и колоритность российской культурной идентичности.

Современная российская идентичность также формировалась под влиянием исторических факторов, таких как войны и смена политического строя. Соседние регионы заимствовали друг у друга различные элементы быта, песен и других социальных практик, что приводило к возникновению новых, но общих для всех традиций. В результате этого процесса зарождались

новые обычаи, костюмы, обряды, песни и поделки, которые обогащали культурное наследие.

Важно отметить, что эта богатая культурная палитра, пронизанная многообразием фольклорных традиций, отражает уникальные особенности русской идентичности и служит важным источником национального самосознания. Фольклор, как неотъемлемая составляющая культурного наследия, выполняет ключевую роль в формировании и поддержании национальной идентичности [2]. Особенностью нашей страны является то, что на ее территории переплетается многообразие культурных традиций и исторических событий, что делает фольклорные элементы важной частью самоидентификации народа. Именно поэтому сохранение и адаптация фольклора к условиям быстрого изменения социальной среды служит не только средством передачи культурных ценностей, но и источником патриотического воспитания, способствующего укреплению общественного единства [3].

Феномен трансформации русского фольклора изучается на протяжении уже нескольких десятилетий. Так, одним из ключевых квалифицированных филологов-исследователей стал Александр Афанасьев, собравший и издавший «Народные русские сказки» в середине XIX века. Его труд «Поэтические воззрения славян на природу» (1865–1869) помогает проследить исчезновение языческих взглядов и переход к более рациональным повествованиям [8]. А. Н. Афанасьев выступал в духе мифологической школы: он рассматривал легенды и сказки как источник древней мифологии, что несомненно, легло в основу современного изучения русского фольклора и стало отправной точкой для дальнейшего переосмысления и адаптации устных традиций русской культуры.

Во второй половине XX века важную роль в изучении структуры русского фольклора сыграл Владимир Пропп, который в 1928 году опубликовал свое знаменитое исследование «Морфология сказки», где выделял минимальные структурные элементы фольклорного нарратива [11]. Его подход оказал колоссальное влияние на филологию, литературоведение и даже анализ современных медиа, перерастающих в теорию повествования и мифопоэтики.

Существенный вклад в академическое воспитание нового поколения внес Юрий Соколов вместе с братом, которые создали в 1938 году первый университетский учебник по русскому фольклору, описывающий «фольклор до Октября» и «советский фольклор» – отражение изменений под влиянием идеологии и исторического перехода [13]. Эти работы помогают наблюдать трансформацию фольклора под воздействием различных культурных и политических факторов.

На сегодняшний день существует множество новых научных изысканий на тему изменения русского фольклора, к примеру статья Х. А. Эрметова (2024), в которой автор анализирует трансформацию фольклорных элементов в русской литературе, выявляя влияние устного народного насле-

дия на творчество А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского и С. А. Есенина. Исследование Надежды Покатиловой (2016) рассматривает «малые жанры фольклора» и их трансформацию в ранней литературе через цитирование устной речи и мифологическую функцию [10]. Таким образом, современная филология активно изучает интеграцию фольклорных устоев в художественные жанры и их сопутствующие изменения. Это непрерывный процесс, где фольклор вступает в диалог с художественным текстом, получает новые формы и смысловые оттенки.

Современная российская идентичность формируется под влиянием множества факторов, включая исторические события, культурные обмены и социальные трансформации. В этом контексте фольклор – как живая традиция – неизбежно подвергается трансформации, сохраняя свои корни и адаптируясь к новым реалиям. К примеру, это проявляется в таких процессах, как возрождение традиционных народных праздников с элементами современного искусства, использование фольклорных мотивов современными исполнителями в поп-музыке или кино, создание театральных постановок и ансамблей, представляющих интерпретации народных сказаний, национальные песни и танцы. Это позволяет не только популяризировать народное творчество, но и привносить в него актуальные для молодежи темы и переживания, формируя при этом нравственную основу патриотического воспитания. Так же в современном контексте наблюдается активное использование национальных орнаментов в моде, маркетинговых кампаниях и дизайне. Эта тенденция набирает все большую популярность, способствуя продвижению народного жанра и его интеграции в современную культуру, что подчеркивает значимость фольклора как важного элемента российской идентичности.

В условиях стремительных социальных изменений фольклор, как живая традиция, сталкивается с необходимостью адаптации к современным реалиям жизни [4]. Для подробного изучения данного феномена нами было проведено исследование, в котором рассматривается, как фольклор изменяется и адаптируется в современных реалиях, сохраняя при этом свою культурную значимость. Основной целью работы является анализ механизмов передачи фольклорных традиций и их преобразования в контексте современных медиа, таких как кино, музыка или театр. Для достижения этой цели был разработан опросник, распространенный среди пятисот респондентов в возрасте от 18 до 60 лет. Результаты показали, что 60% участников положительно воспринимают адаптацию фольклорных мотивов и поддерживают их распространение в современных театральных постановках, а 52% предпочитают музыку, в которой присутствуют элементы народного искусства или современные прочтения народных песен. Относительно кино 45% респондентов отметили интерес к фильмам, в которых используются элементы и образы фольклора. 75% респондентов проявили готовность участвовать в народных праздниках, а 86% поддержали трансляцию народных традиций в своей семье (рисунок 1).

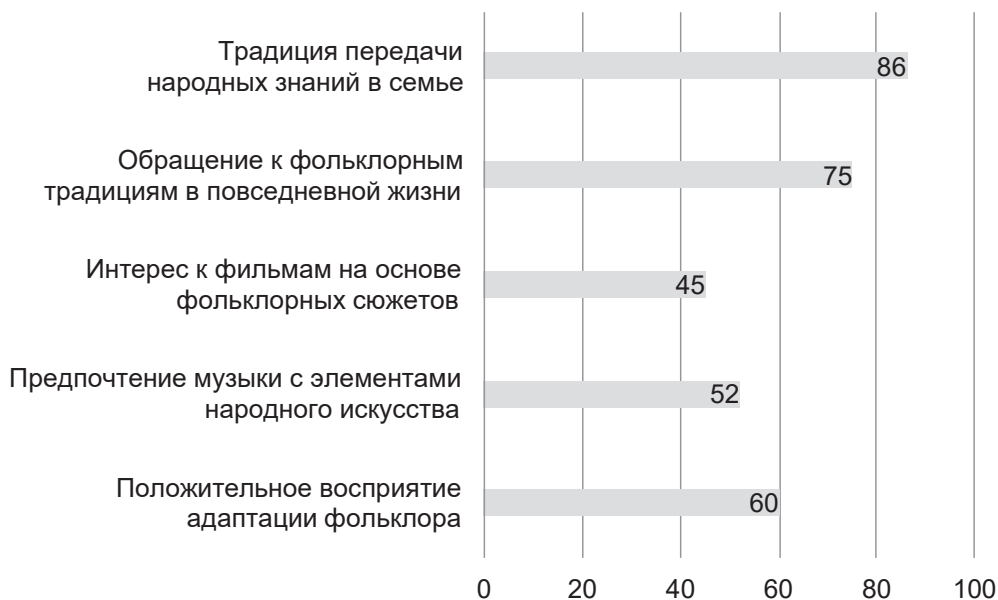


Рисунок 1. График результатов исследования эволюции современной российской культуры

Исследование подтверждает, что фольклор не только сохраняется, но и преобразуется в современной культуре. Факт роста популяризации фольклора подтверждает также исследование ВЦИОМ, согласно которому был проведен сравнительный анализ результатов онлайн-опроса по Московской области 1993 года и 2025 года среди 1000 респондентов в возрасте от 18 до 60 лет.

С 1993 по 2025 год отношение россиян к фольклору претерпело значительные изменения (рисунок 2). Если в начале 90-х фольклор восприни-

Вопрос	1993 год	2025 год
Знают русские народные сказки и былины	76%	94%
Считают фольклор важной частью национальной идентичности	41%	71%
Замечают элементы фольклора в современной культуре (кино, музыка, мода)	28%	78%
Используют фольклорные образы в личном творчестве, одежде	9%	33%
Поддерживают интеграцию фольклора в образование	54%	82%

Рисунок 2. Сравнительный анализ результатов исследования ВЦИОМ

мался преимущественно как часть прошлого, то сегодня он становится всё более актуальным элементом культурной самоидентификации. Повышение интереса связано с несколькими факторами: ростом популярности фолк-теха в музыке, появлением фольклорных образов в кино («Онегин», «Майор Гром», «Чёрная вода»), активным использованием символики и мифологии в моде и социальных сетях [15].

Современная российская идентичность активно переосмысливает фольклор – от школьной программы до digital-культуры. Хотя уровень осведомленности высок (94%), только треть молодежи (33%) использует фольклорные образы в личной практике. Это говорит о трансформации фольклора из традиционного кода в символический и визуальный, адаптированный к реалиям цифровой эпохи.

Однако, несмотря на достаточно высокий интерес к фольклору, традиционные формы его выражения сталкиваются с рядом трудностей. Одной из основных проблем является утрата интереса к устной традиции [14], что связано с доминированием цифровых технологий и глобальной культуры.

Для сохранения и популяризации фольклора в современных условиях необходимо разработать и внедрить ряд стратегий. Во-первых, важно интегрировать фольклорные элементы в образовательные программы, начиная с детских садов и школ, при этом следует избегать традиционного поучительного подхода, который может вызывать негативные реакции и отторжение со стороны учащихся. Вместо этого целесообразно применять методики обучения, основанные на сказочных нарративах, игровых формах, визуальных мультимедийных материалах и интерактивном общении, что способствует созданию более увлекательной и доступной образовательной среды. Это позволит детям с раннего возраста знакомиться с культурным наследием и развивать интерес к нему.

Во-вторых, необходимо использовать современные технологии, такие как социальные сети и мобильные приложения, для распространения информации о фольклорных традициях и их актуализации [8]. В современных условиях возникает необходимость формирования единой медиагруппы – крупного производственного объединения, включающего радио-, теле- и интернет-платформы, а также выставочные павильоны, предназначенные для проведения круглых столов, пресс-конференций, форумов и культурных мероприятий. Данный комплекс должен обеспечивать трансляцию образовательного и развлекательного контента, связанного с народной культурой и русской идентичностью в различных тематиках и форматах: от передач по географии, до интервью и ток-шоу, в которых рассказывается о многонациональности, различных культурах и обычаях нашей страны. Реализация данной инициативы не только будет способствовать культурному просвещению молодежи, но и создаст рабочие места для молодых специалистов, выбравших изучение и исполнение русского народного творчества в качестве

дела своей жизни. В условиях современного рынка труда молодые люди с подобной узкой специализацией сталкиваются с трудностями не только в поиске работы, но и размера оплаты. Таким образом, на данный момент остро стоит необходимость создания таких условий труда, при которых у специалистов подобных профессий существует возможность развиваться в этом жанре, и что особо значимо, развивать сам жанр. Осуществление этой программы будет способствовать как сохранению, так и популяризации русского народного творчества в современном обществе.

Безусловно, также крайне важно организовывать народные фестивали и мероприятия, посвященные народным праздникам и традициям. Следует отметить, что крайне важно привносить в организацию фестивалей и народных гуляний современное прочтение, адаптировать народные знания в молодежный формат, что будет способствовать популяризации традиционных культурных практик среди молодой аудитории [13]. Адаптация народных обычаев, песен и танцев с целью придания им современного звучания и привлекательности является важной стратегией для вовлечения молодого поколения и обеспечения устойчивой передачи культурного наследия. Это может стать важным шагом к укреплению общественного единства и сохранению культурного наследия. Такие события не только привлекают внимание к фольклору, но и создают пространство для взаимодействия между поколениями, что способствует передаче знаний и умений [9].

Одной из ключевых идей для популяризации фольклора и патриотического воспитания является инициатива создания парада народных костюмов. Это необходимо для преодоления стеснения, вызванного длительным воздействием стереотипов, связанных с национальной идентичностью. Гражданин нашей страны должен гордиться своим русским происхождением и возможностью носить национальную одежду в повседневной жизни.

Примером может служить практика других народов, где представители различных стран, даже находясь за территорией родного государства, непременно берут с собой элементы национального костюма и в дни народных праздников с гордостью демонстрируют свою принадлежность к культуре, выходя в традиционной одежде на улицы. В настоящий момент в России наблюдается определенное сдерживание в использовании национальной одежды, несмотря на богатство и разнообразие русской культуры, признанной одной из самых богатейших в мире [10]. Хотя, как известно, многие элементы русских традиций, обрядов, музыкальных форм и художественных стилей были заимствованы не только странами, соседствующими с Россией, но и далеко за ее рубежами, что подчеркивает особое влияние и ценность русской культурной идентичности на международной арене. Это явление указывает на необходимость активного возрождения интереса к национальному наследию и его интеграции в современную жизнь.

Таким образом, трансформация фольклора в контексте современной российской идентичности является важным процессом, который способствует сохранению культурного наследия и формированию патриотических ценностей [12]. Фольклор не только отражает дух народа, но и адаптируется к новым условиям, становясь актуальным и значимым для современных поколений.

В ходе проведенного исследования была осуществлена аналитическая оценка трансформации фольклора в контексте формирования современной российской идентичности. Опираясь на результаты исследования, можно утверждать, что фольклорные традиции играют одну из ключевых ролей в формировании культурного самосознания общества, отражая уникальные исторические и культурные аспекты народа. Древние знания, заключенные в культуре, передающиеся из поколения в поколение, становятся основой для формирования национальной идентичности в условиях глобализации и культурного разнообразия [7].

Современные технологии и тренды способствуют переосмыслению традиций: фольклор становится не только частью исторической памяти, но и живым источником вдохновения, формирующим уникальный облик российской идентичности XXI века.

Современные интерпретации фольклорных мотивов, проявляющиеся в различных формах искусства, таких как музыка, кино и театральные постановки, подчеркивают актуальность народных знаний и их способность находить отклик в сознании современных людей [5]. Именно поэтому необходимо уделять особое внимание сохранению и традиции передачи фольклорных знаний как неотъемлемой части народной истории и будущего нашего государства. Это требует активных усилий со стороны общества, образовательных учреждений и культурных организаций, направленных на поддержку и популяризацию фольклорных традиций, что, в свою очередь, способствует укреплению национальной идентичности и культурного наследия.

Таким образом, трансформация фольклора в контексте современной российской идентичности представляет собой глубокий и многослойный процесс, отражающий не только динамику культурных изменений, но и стремление общества сохранить связь с корнями, традициями и коллективной памятью. В условиях глобализации и стремительного технологического прогресса фольклор становится не просто архаическим наследием, а живым инструментом, способствующим формированию уникального культурного кода. Он служит основой для осознания себя в мире, где часто теряется индивидуальность. Таким образом, переосмысленный фольклор не только обогащает современное культурное пространство России, но и становится важным фактором самоидентификации, позволяя каждому из нас найти своё место в многообразии национального наследия и мировой культуры. В этом контексте фольклор не просто переживает трансформацию, а обретает новую жизнь, становясь символом надежды, единства и силы в многообразии, что особенно актуально для нашего времени.

## Список литературы

1. *Баторов П. П.* Легенда о происхождении Агинских бурят // Бурятоведческий сборник. Иркутск: вып. III–IV, 1997. С. 71–72
2. *Буров А. В.* Фольклор и современная культура: проблемы взаимодействия. Санкт-Петербург: Нестор-История, 2011. 101 с.
3. *Григорьев А. А.* Культура и идентичность: фольклор как источник самосознания. Москва: Наука, 2015. 284 с.
4. *Долгова Н. В.* Современные подходы к изучению фольклора. Казань: Казанский университет, 2018. 136 с.
5. *Иванова Е. В.* Русский народный фольклор в условиях цифровой эпохи: трансформация и сохранение. Москва: Наука, 2021. 256 с.
6. *Кузнецова Н. И.* Фольклор в медиаландшафте: от традиции к современности. Москва: Либроком, 2019, 37 с.
7. *Нери К.* Перевод фольклора: миф о Бабе-Яге в сказках Афанасьева // Translation studies: theory and practice. 2021. № 1. С 16–30.
8. *Нечаев В. А.* Фольклор и массовая культура: взаимодействие и трансформация. Москва: РГГУ, 2020. 142 с.
9. *Петров А. Н.* Фольклор и медиа: взаимодействие традиций и современных форматов. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2020. 198 с.
10. *Покатилова Н. С.* Малые жанры фольклора в литературе: трансформация и функции // Филологические науки, № 1, 2016. С. 48–50.
11. *Пропп В. Я.* Морфология сказки, 1928. Электронная библиотека RoyalLib. Com. URL: [https://royallib.com/book/propp\\_vladimir/morfologiya\\_volshebnoy\\_skazki.html](https://royallib.com/book/propp_vladimir/morfologiya_volshebnoy_skazki.html)
12. *Прохоров А. Н.* Культурное наследие России: проблемы сохранения и передачи. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2017. 309 с.
13. *Соколов Ю. М.* Русский фольклор: Учебник для вузов, 1938. 271 с. URL: [https://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Literat/sokolov/index.php](https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Literat/sokolov/index.php)
14. *Соловьев В. С.* Фольклор в современном обществе: вызовы и возможности. Москва: Наука, 2014. 214 с.
15. Журнал «Мониторинг» ВЦИОМ. URL: <https://wciom.ru/tematicheskii-katalog-1/traditions-and-customs>
16. *Bauman R.* Verbal Art as Performance. URL: [file:///C:/Users/student/Downloads/Bauman.\\_Verbal\\_Art\\_as\\_Performance\\_.pdf](file:///C:/Users/student/Downloads/Bauman._Verbal_Art_as_Performance_.pdf).
17. *Kirshenblatt-Gimblett B.* Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage: University of California Press, 2020. 400 p.

---

---

# ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

## ИМАГОЛОГИЯ КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

УДК 821.161.1

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-111-122>

**Евгений Владимирович НИКОЛЬСКИЙ,**

доктор филологических наук,  
Институт современных гуманитарных исследований,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: eugenius-08@yandex.ru

**Елена Вячеславовна ПАПИЛОВА,**

кандидат филологических наук, доцент,  
Российский государственный университет нефти и газа  
(национальный исследовательский  
университет) имени И. М. Губкина  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: llennochka@mail.ru

*Аннотация.* В статье анализируется комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1824) с точки зрения имагологии – дисциплины, изучающей стереотипы восприятия «чужого» (других наций, стран, культур, религий и др.). Авторы рассматривают конфликт пьесы через призму столкновения различных культурных идентичностей, отражающий проблемы эпохи, включая противостояние старой и новой культурных парадигм и поиск Россией своего места в европейской цивилизации. Особое внимание уделяется образу Чацкого, его чуждости московскому обществу и параллелям с самим автором пьесы. Также анализируется восприятие Западной Европы русским дворянством, его отношение к иностранным влияниям, таким как гувернеры, мода и модели поведения. Авторы статьи подчеркивают, что анализ межкультурного взаимодействия способствует пониманию собственной культурной идентичности.

*Ключевые слова:* Грибоедов А. С., «Горе от ума», имагология, стереотип, культурная идентичность, взаимовлияния, инаковость, Россия-Европа.

*Для цитирования:* Никольский Е. В., Папилова Е. В. Имагология как ключ к пониманию комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 111–122. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-111-122>

## IMAGIOLOGY AS A KEY TO UNDERSTANDING A. S. GRIBOEDOV'S COMEDY «WOE FROM WIT»

**Evgeny V. Nikolsky,**

DSc in Philology,  
Institute of Modern Humanitarian Research,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: eugenius-08@yandex.ru

**Elena V. Papilova,**

CSc in Philology, Associate Professor,  
National University of Oil and Gas «Gubkin University»,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: llennochka@mail.ru

*Abstract.* In this article Alexander Griboyedov's comedy "Woe from Wit" (1824) is analyzed from the point of view of imagology – the discipline which studies the stereotypes of "alien's" perception (other nations, countries, cultures, religions etc.). The authors of the article view the conflict of the play through the prism of different cultural identities collision. This conflict reflects the problems of the epoch including the confrontation of the old and the new cultural paradigms and Russia's search for its place in European civilization. Special attention is paid to the image of Chatsky and his alienness to Moscow society as well as to Chatsky's similarities with Griboyedov. The authors also analyze the Russian nobility's perception of Western Europe and their attitude towards foreign influences such as foreign tutors, fashion and behavior models. The article underlines that the analysis of the cross-cultural interaction contributes to understanding your own cultural identity.

*Keywords:* Alexander Griboyedov, "Woe from Wit", imagology, stereotype, cultural identity, mutual influences, alienness, Russia-Europe.

*For citation:* Nikolsky E. V., Papilova E. V. Imagology as a Key to Understanding A. S. Griboyedov's Comedy "Woe from Wit". *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 3 (58), pp. 111–122. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-111-122>

Имагология как наука занимается изучением восприятия других народов и представлений о других культурах, и этот подход являет собой мощный инструмент для анализа художественных произведений, таких как комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». В центре пьесы лежит столкновение различных культурных идентичностей, что является отражением более широких проблем того времени – от противостояния старой и новой культурной парадигмы до поиска Россией своего места в контексте Европейской цивилизации. Грибоедов, зная западные реалии, сумел показать через образы и стереотипы, что культура чуждого может быть как притягательной, так и угрожающей, как она отражается в восприятии русских персонажей, стремящихся осмыслить свою идентичность.

Тема чуждости и инаковости – центральная в «Горе от ума», поскольку она затрагивает не только различие между «своим» и «чужим», но и более глубокие вопросы существования, самосознания и выживания на стыке различных культур. Пьеса становится не просто комедийным произведением, но важным культурно-историческим текстом, где Грибоедов, как художник

своего времени, осмысливает место России в Европе и её взаимодействие с Западом, а также – внутренние процессы самоопределения, которые приводят к культурному и социальному кризису.

О Чацком, вернувшемся из-за границы, графиня бабушка говорит, что он «пошел в *пусурманы*» («Да!.. в *пусурманах* он! Ах! Окаянный *вольтерьянец!*», действие 3, явление 20). В этой реплике графиня бабушка демонстрирует характерное для своего времени предвзятое восприятие всего, что выходило за пределы традиционной православной веры. Слово «пусурманы» в данном контексте является стереотипным и даже оскорбительным выражением, используемым для обозначения людей, исповедующих ислам, и, как подчеркивают современные исследователи [2, с. 121], это слово связано с предвзятым восприятием восточных религий в российской культуре того времени.

Графиня, видя в Чацком проявления западных идей, таких как приверженность Вольтеру (вольтерьянство), сразу ассоциирует это с чем-то «неправильным», «чуждым». Она считает, что как и те, кто отвергает православие в пользу иной веры, Чацкий, отказавшийся от устоявшихся традиций и ценностей, совершает предательство, что фактически означает падение. Это восприятие Чацкого как еретика или человека, сбившегося с пути, является примером глубокой культурной и религиозной замкнутости, присущей многим персонажам пьесы.

Такое отношение графини к Чацкому раскрывает проблему того времени – конфликт между старым и новым, между западным прогрессивным мышлением и консервативными устоями, которые воспринимались как «истинные». В данном случае Чацкий не просто инакомыслящий человек, а символ «инородных» (внешних) влияний, угрожающих традиционному российскому обществу. Восприятие его как «пусурмана» указывает на опасение, что западные идеи разрушают ту стабильность и моральный порядок, которые существовали в русском обществе.

Таким образом, эта фраза не только демонстрирует отношение графини к Чацкому, но и раскрывает более широкую картину культурных и религиозных конфликтов того времени, подчеркивая роль имагологии в формировании общественного мнения о «другом».

А. С. Грибоедов изображает два противоположных мира, символизирующих конфликт между старым и новым порядком. В центре пьесы стоит фигура Чацкого, представителя нового поколения, который критикует устаревшие моральные и социальные ценности, выражаемые в поведении героев, таких как Фамусов. Этот конфликт между идеалом, который представляет Чацкий, и реальностью, которую олицетворяет Фамусов, является основой для разоблачения ограниченности старого мира.

Чацкий – человек с западным образованием, приверженец прогрессивных идей. Он воспринимает российское общество через призму новых,

западных представлений о морали и образовании, что вызывает его отчуждение от старой аристократии. Его стремление к переменам и противостояние предрассудкам становятся основой конфликта с миром Фамусова. Чацкий считает, что российское общество погрязло в лицемерии и именно это в первую очередь вызывает его презрение. Он также видит глупость в слепом следовании традициям, которые лишают людей свободы мысли и индивидуальности. Сам автор писал о своей комедии, что в ней «25 глупцов на одного здравомыслящего человека; и этот человек, разумеется, в противуречии с обществом его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих» [3, с. 508].

Чацкий, будучи человеком просвещенным, воспитанным на западных философских идеях (Вольтер, Руссо), не находит общего языка с окружающими его персонажами, московским обществом. Он становится своеобразным чужаком в своей родной культуре, и его идеи о разумном прогрессе, свободе и человеческих правах воспринимаются как бунтарские. Потому в пьесе Чацкого называют (наравне с «вольтерьянцем») то «карбонарием», то «якобинцем». Первое – член тайного революционного общества в Италии, расширительно – бунтовщик, вольнодумец; второе – член Якобинского клуба, наиболее радикальной политической организации во время французской революции 1789 года, также вольнодумец, смутьян. Для высшего общества России начала XIX века, ориентированного на старые порядки и уклад, Чацкий был неудобной личностью. Это не просто социальная инаковость, но и культурная, духовная. Он стал воплощением того, что не вписывается в привычный порядок. По мнению С. Д. Артамонова, конфликт между Чацким и миром Фамусова «состоит вовсе не в споре ума и глупости» (несмотря на название комедии, и антагонисты главного героя – далеко не глупцы), а в «коренном различии их политических, социальных и нравственных позиций» [1, с. 229].

Особенность восприятия Чацкого обществом состоит в том, что для его окружения («фамусовского общества») его «иностранность» становится чуть ли не доказательством его моральной и духовной испорченности. Взгляды Чацкого не просто странны – они опасны, потому что угрожают существующему порядку вещей. Для персонажей пьесы западное влияние равно моральному разложению, а любой, кто принял идеи «вольтерьянства» или «просвещенческого» мировоззрения, автоматически становится подозрительным и чуждым.

Несмотря на свою инаковость, Чацкий может быть рассмотрен как персонаж с перспективами: он представляет собой образ прогресса, и хотя его идеи не находят отклика в этом обществе, в будущем они, возможно, станут основой для перемен.

Одинок ли Чацкий в своих убеждениях? В доме Фамусова, по-видимому, да: здесь он не принят никем. Но в рамках пьесы, замечает М. В. Нечкина,

нет. Отмечая, что пафос героя в том, что он борется один против многих, она настаивает, что все же следует говорить не о герое-одиночке, а о двух «лагерях русской общественной жизни». В «лагере» Чацкого исследовательница выявляет несколько внесюжетных персонажей, которые своими поступками обнаруживают сходство с мировоззрением главного героя [7, с. 190–191]. К ним относятся двоюродный брат Скалозуба, который оставил вдруг службу, хотя ему следовал чин, «крепко набрался каких-то новых правил» и «в деревне книги стал читать», а также князь Федор, племянник княгини Тугоуховской, который обучался в вольнодумном Петербургском педагогическом институте и в силу этого «чинов не хочет знать», профессора и студенты Педагогического института, упражняющиеся в «расколах и безверьи» (упоминание этого образовательного учреждения не случайно: в 1821 году был возбужден процесс против четырех профессоров института, обвиненных в вольномыслии). Чацкий, таким образом, перестает быть героем-одиночкой, а проблематика пьесы расширяется от межличностного конфликта до конфликта между двумя «лагерями русской общественной жизни», исторически верно понятого и изображенного Грибоедовым. Причем этот конфликт развился до быта, до повседневности: Чацкий приезжает к любимой девушке, а не на встречу декабристов, но и в рядовом дворянском доме в ходе бытового общения становится очевидным распад общества на два противоборствующие лагеря.

В биографии Грибоедова можно найти параллели с образом Чацкого. Будучи воспитанным в духе западных идей, Грибоедов сам испытал противоречия культурных переходных процессов. Он был человеком, который много путешествовал, хотя преимущественно на Восток, учился в Московском университете, где слушал лекции немецких профессоров Буле и Шлецера [10, с. 12–14], был приобщен к западному образованию. В письме неизвестному от ноября 1820 года поэт писал: «Знания, которыми я обладаю, сводятся к владению языками: славянским и русским, латинским, французским, английским, немецким. В бытность мою в Персии изучал я персидский и арабский» [4, с. 482]. Грибоедов прекрасно играл на фортепиано, о чем сохранилось немало свидетельств современников [6, с. 243; 8, с. 249, 251], и сам сочинял музыку. Грибоедов не только знал западную литературу, философию и культуру, но и сам активно участвовал в интеллектуальной жизни того времени. Его опыт жизни и работы в Персии, а также его дипломатическая карьера позволяли ему находиться в культурной среде, далекой от традиционного российского общества, что подтверждает, насколько актуальными для него были вопросы взаимодействия различных культур.

Параллели с образом Чацкого можно увидеть и при сравнении сущности конфликта литературного героя и переживаний самого Грибоедова. В своей мини-статье, озаглавленной «Характер моего дяди», он описал нрав дяди как «смесь пороков и любезности; извне рыцарство в нравах, а в сердцах

отсутствие всякого чувства», страсть обманывать женщин в любви, мужчин – в карты, угодничество по службе. Эти характеристики автор присваивает широкому кругу современников, к которому принадлежал его родственник: «У всякого была в душе бесчестность и лживость на языке. <...> Он как лев дрался с турками при Суворове, потом пресмыкался в передних всех случайных людей в Петербурге, в отставке жил сплетнями» [5, с. 372]. В образе дяди можно угадать высмеянные автором негативные черты множества героев комедии – Фамусова, Скалозуба, Молчалина, Репетилова. Не исключено, что дядя поэта был прототипом пороков фамусовского круга, а в комедии выразилось разочарование автора в современном ему обществе.

Грибоедов жил в эпоху, когда Россия находилась на пороге великих перемен, и идеи просвещенческого века постепенно проникали в общество. События, такие как Французская революция, наполеоновские войны и реформы Александра I, создавали благоприятную почву для новых идей. Однако в российской аристократии сохранялись сильные традиции и жесткие социальные устои, что приводило к конфликту между прогрессивными и консервативными силами. Грибоедов, как человек, который видел эти противоречия, стал выразителем идеи о том, что общество, отказывающееся от прогресса, не сможет избежать кризиса.

Неудивительно, что комедия ходила в списках, не печаталась целиком и долгое время не одобрялась цензурой. Она была поставлена на сцене только после смерти автора, в 1831 году, и даже попытка учащихся театрального училища поставить ее на студенческой сцене при жизни автора была пресечена перед самой премьерой [6, с. 242].

Западная Европа, и в частности Франция, играют важную роль в формировании образа «другого» в пьесе. В свете конфликта «двух миров» западный мир воспринимается как более просвещенный, более развитый и цивилизованный по сравнению с российским. Однако восприятие западного мира в пьесе не является однозначно положительным. Присутствие европейского влияния в русской общественной жизни несет в себе и скрытые угрозы. Один из каналов такого воздействия – приезжие губернаторы. Сам же Фамусов говорит о них: «Берем же *побродяг*, и в дом, и по билетам» (действие 1, явление 4). В комментариях С. А. Фомичев поясняет: «побродяги» – приходящие эмигранты-губернаторы, с кем было принято рассчитываться билетами (квитанциями), предъявляемыми в контору барина для выплаты денег [9, с. 152]. Само слово «побродяга» указывает на некомпетентность таких учителей, на восприятие их самими русскими дворянами как лжепедагогов. Стереотип учителя-«побродяги» имел реальные предпосылки: это был широко распространенный тип в российском обществе.

В этом мнение Фамусова совпадает даже со мнением Чацкого, который язвительно спрашивает:

*“Что нынче, так же, как издревле,  
Хлопочут набирать учителей полки,  
Числом поболее, ценою подешевле? – И сам же отвечает:  
Не то, чтобы в науке далеки;  
В России, под великим штрафом,  
Нам каждого признать велят  
Историком и географом!  
Наш ментор, помните колпак его, халат,  
Перст указательный, все признаки ученья  
Как наши робкие тревожили умы,  
Как с ранних пор привыкли верить мы,  
Что нам без немцев нет спасенья!”* (действие 1, явление 7).

Мода, которую зло высмеивает Грибоедов, – благоговение перед всем чужеземным, характеризующее многих русских. Слова Фамусова о «побродягах», которые приезжают в Россию в поисках работы и получают оплату «по билетам», подчеркивают реальность того времени, когда Россия активно заимствовала иностранные практики, включая образование и воспитание. Эмигранты, ставшие гувернерами, символизировали этот процесс заимствования западной культуры, но также и зависимость от «чужих», что создавало эффект культурной асимметрии. Чацкий упомянут миф о чужеземном спасении – идея, что только иностранцы способны обучить и просветить. Это благоговение перед западным знанием и «образованностью» отражает наивность и культурное рабство российской аристократии, которая стремилась подражать Западу. Чацкий, язвительно упоминая о «наборе учителей», критикует не только саму практику заимствования иностранного образования, но и раболепное отношение к чуждой культуре. Его сарказм в вопросах о «науке» и «штрафах» показывает не только его недовольство, но и осознание того, как глубоко укоренилось мнение о необходимости иностранного влияния. Чацкий высмеивает идею, что иностранцы могут быть лучшими учителями, чем русские, и это подтверждается его сарказмом. Он также подчеркивает, как российское общество приучено к «поклонению» немцам (в том числе – немцам как символу просвещенности), что служит примером отчужденности и слабости культурной идентичности.

Помимо немца-ментора, в пьесе выведено два гувернера-француза. Нанятая Фамусовым для Софьи мадам Розье, с его слов, «старушка-золото»: «умна была, нрав тихий, редких правил». Положительная характеристика мадам контрастирует с ее поступком: она «за лишних в год пятьсот рублей сманить себя другими допустила» (действие 1, явление 4). То, что французженку сманили работать за большие деньги, говорит о ней как о человеке, руководствующемся денежной выгодой, а не педагогическими принципами или любовью к воспитаннице. Другой гувернер – мосье Гильоме, бывший

танцмейстер Софьи, от которого Чацкий ожидает, что он мог бы жениться на «какой-нибудь княгине», ведь он «кавалер», и от него не потребуют того, чего требуют от «своих» (русских) мужчин – «с именем быть и в чине» (действие 1, явление 7). Ирония Чацкого обнажает почитание русскими иностранцев и готовность слепо подражать им. Эта мысль перекликается со словами Фамусова об открытости иностранному влиянию:

*“Кто хочет к нам пожаловать, – изволь,  
Дверь отперта для званных и незванных,  
Особенно из иностранных” (действие 2, явление 5).*

Таким образом, через своих героев Грибоедов демонстрирует критику русской аристократии, которая потеряла способность ориентироваться в собственных ценностях и полагается на чужеземные образцы.

Чрезмерное увлечение иностранными учителями и науками, которое обсуждается в пьесе, имеет свои корни в эпохе Екатерины II, когда Россия активно заимствовала европейские идеалы Просвещения, в том числе образовательные системы (например, ланкастерскую систему). Это увлечение было связано с попыткой модернизировать Россию и стать «европейской» державой, но оно также отражало культурную неуверенность. России требовалось западное одобрение, чтобы утвердиться как часть европейской цивилизации, что и стало одним из парадоксов XVIII–XIX веков.

Проникновение европейской культуры в повседневную жизнь русских чувствуется во множестве мелких деталей пьесы. Например, в том, что язык, которым говорит московское общество, Чацкий называет «смешением языков: французского с нижегородским» (действие 1, явление 7). За этим фразеологизмом закрепилось значение такого смешения, в котором иностранные слова переплелись с русскими просторечиями, сочетая несовместимое и зачастую противоположное, рождающее комический эффект. Фамусов жалуется, что Софье «сна нет от французских книг» (действие 1, явление 2), а русские барышни поют «французские романсы» (действие 2, явление 5).

Франция в пьесе – законодатель мод, и это ее влияние на русскую жизнь досадно Фамусову, который с разочарованием констатирует:

*“А все Кузнецкий мост, и вечные французы,  
Откуда моды к нам, и авторы, и музы:  
Губители карманов и сердец!” (действие 1, явление 4).*

Упоминание Кузнецкого моста неслучайно: на этой улице Москвы было сосредоточено множество иностранных лавок, преимущественно французских, торговавших модным товаром. Увлечение французской модой очевидно и из перечисления нарядов княжон, явившихся на бал: эшарп

(шарф, от фр. *echarpe*), тюрлюрлю (род накидки), барежевый (из прозрачной материи, одноименной ткани) – все эти слова имеют французское происхождение. Даже русские имена княжон Зинаида, Мария и Екатерина производятся героями на французский манер: Зизи, Мими, Катишь.

Грибоедов высмеивает слепое подражание французской моде, пустоту, которая кроется за стремлением украсить себя нарядами или искаженным на французский манер именем.

Развитие этой темы достигает апогея в монологе Чацкого, в котором он говорит о «французике из Бордо», который, собираясь в Россию:

*“Собрал вокруг себя род веча  
И сказывал, как снаряжался в путь  
В Россию, к варварам, со страхом и слезами;  
Приехал – и нашел, что ласкам нет конца;  
Ни звука русского, ни русского лица  
Не встретил: будто бы в отечестве, с друзьями;  
Своя провинция”* (действие 3, явление 22).

Эти слова Чацкого ярко иллюстрируют тему культурной подражательности и искажения национальной идентичности, которая является одной из ключевых в «Горе от ума». Через ироничное изображение иностранного воспитателя и обстановки, в которой не осталось ни языка, ни облика, свойственных русской традиции, Грибоедов обнажает опасность чрезмерного преклонения перед Западом. Отсутствие «русского лица» и «русского звука» символизирует не просто влияние, а полное вытеснение национального начала, что вызывает у Чацкого (и через него у автора) тревогу за будущее России. Подобное влияние оказывается фактором, угрожающим целостности «своего», русской культуры.

Таким образом, конфликт «своего» и «чужого» здесь приобретает конкретную форму – борьбу за сохранение культурной аутентичности. Имагологический анализ помогает глубже осознать, что речь идет не о поверхностном модном увлечении иностранным, а о глубинном кризисе самоидентификации, вызванном некритическим заимствованием чужих образов, идеалов и привычек, что угрожает духовной целостности нации.

Тот же монолог содержит и другую важную сентенцию Чацкого:

*“Ах! если рождены мы всё перенимать,  
Хоть у китайцев бы нам несколько занять  
Премудрого у них незнанья иноземцев,  
Воскреснем ли когда от чужевластья мод?  
Чтоб умный, бодрый наш народ  
Хотя по языку нас не считал за немцев”* (действие 3, явление 22).

Эти слова Чацкого служат ярким примером размышлений героя о границах культурного заимствования и о способности нации к сохранению собственной идентичности. Здесь противопоставление «своего» и «чужого» выходит за рамки исключительно российско-инострannого контекста. Через упоминание Китая, как символа иной цивилизации, дистанцированной от влияния Запада, Грибоедов вводит в текст пьесы более широкий имагологический пласт, позволяющий осмыслить отношения не только России и Западной Европы, но и России и Востока.

Таким образом, речь идёт о многоуровневом восприятии «чужого»: западное как привлекательное, но опасное в плане культурной ассимиляции, и восточное как противоположность Западу, символ культурной замкнутости и сохранения традиций. Это двойное сопоставление позволяет рассматривать пьесу как размышление о выборе пути: либо слепое подражание Западу, либо поиск модели устойчивого развития в духе Востока, либо же, и это ключевое, выработка собственной, подлинно национальной идентичности, основанной на критическом осмыслении как западных, так и восточных образцов. Имагология в данном случае становится инструментом не только художественного анализа, но и философской рефлексии над судьбой России в ее культурном самоопределении.

Можно констатировать, что в пьесе Грибоедова заложено несколько слоев стереотипов, включая тот, что «немцы» и «французы» (иностранцы) – это представители более прогрессивных, разумных и утонченных наций, в то время как русские ассоциируются с отсталостью и примитивизмом. Однако Грибоедов демонстрирует абсурдность такого подхода, потому что в реальности иностранцы (на примере гувернеров) в российском обществе того времени были часто не более чем просто символами прогресса, а не носителями истинного знания.

Это отношение к чужому как к «более высокому» также связано с проблемой культурной идентичности России. Взгляд Грибоедова на эти вопросы напрямую связан с его личным опытом. Он сам был дипломатом, много путешествовал, и его взгляд на культуру был значительно шире, чем у тех, кто ограничивался только российским контекстом. «Горе от ума» в определенном смысле является реакцией на это фальшивое «поклонничество» перед чужеземным и обличением того, как общество закрывает глаза на свои внутренние проблемы, пытаясь слепо следовать западным образцам.

Пьеса «Горе от ума» является одной из ключевых в русской литературе, и ее можно рассматривать не только как комедию, но и как произведение, в котором выявляются важнейшие имагологические проблемы, связанные с восприятием идентичности, чуждости и культурных стереотипов в русском обществе конца XVIII – начала XIX века. Эти проблемы рассматриваются через столкновение разных культур, социальных слоев и мировоззрений,

что делает произведение особенно актуальным в контексте имагологии – науки, изучающей восприятие чужих культур.

«Горе от ума» представляет собой произведение о поиске идентичности в условиях социальной и культурной трансформации. Это выражается в столкновении старого и нового, в борьбе за сохранение культурной самобытности в условиях давления извне. Вопрос выживания культурной идентичности в условиях западного влияния и модернизации – это центральная проблема пьесы, которая остается актуальной и для сегодняшнего дня.

Одним из ключевых аспектов пьесы является использование стереотипов, связанных с иностранными и чуждыми влияниями. Например, образ гувернера-побродяги – это яркий пример того, как на чуждые элементы (в данном случае – западных учителей) накладываются негативные стереотипы. В пьесе происходит осмеяние этой «моды» на иностранцев и их влияние на российское общество, что ставит под вопрос не только их роль, но и необходимость приспособления к чужой культуре.

Другой пример – восприятие немцев и французов как символа образованности и прогресса в России – также является стереотипным отношением к чуждому. Несмотря на иронию Чацкого, этот стереотип присутствует в обществе и часто приводит к культурному отчуждению, что усугубляет кризис российской идентичности.

Наконец, восприятие французов как изысканной и утонченной нации, преклонение перед модными новшествами, приходящими из Франции и воспринимаемыми как излишние, несущественные, также высмеивается автором.

Изучение пьесы Грибоедова в имагологическом ключе даёт возможность понять, как восприятие чуждого влияния формировало культурные стереотипы и как эти стереотипы влияли на восприятие своей собственной культуры. Имагологический подход позволяет глубже раскрыть природу конфликта, лежащего в основе комедии, трактуя его как столкновение различных культурных идентичностей. «Горе от ума» становится отражением сложного процесса самоопределения России в условиях нарастающего западного влияния, что обостряет вопрос национальной самобытности и духовной автономии. Образ Чацкого как носителя прогрессивных, просветительских идей олицетворяет противостояние новаторского сознания с консервативным, патриархальным обществом, стремящимся сохранить устоявшийся уклад. Восприятие «чужого» – прежде всего Западной Европы – представлено в пьесе в амбивалентном ключе: с одной стороны, оно вызывает интерес и стремление к обновлению, с другой – настороженность и стремление к охране традиционного миропорядка. Анализ культурных стереотипов, воплощенных в характерах и речах персонажей, способствует более глубокому пониманию механизмов формирования общественного мнения и коллективного самосознания, что делает пьесу важным источником для исследования процессов культурной идентификации России на рубеже эпох.

«Горе от ума» остается актуальным не только как историческое произведение, но и как произведение, которое позволяет нам анализировать проблемы культурной идентичности и межкультурного взаимодействия в более широком контексте. Вопросы об отношении к чуждому, страх перед инаковостью, поиски «своего» в мире культурных трансформаций остаются живыми и сегодня, особенно в условиях глобализации и культурного обмена.

Изучение пьесы через призму имагологии помогает нам лучше понять, как восприятие чуждого влияет на формирование культурных и социальных стереотипов, а также – какие перспективы открываются в отношениях культур, когда они сталкиваются. В эпоху стремительных изменений и перемещений культурных границ произведение Грибоедова вновь становится актуальным, открывая новые горизонты для осмысления идентичности и чуждости в контексте исторического и современного развития.

### Список литературы

1. *Артамонов С. Д.* А. С. Грибоедов // Сорок веков мировой литературы: в 4 кн. Кн. 4: Литература нового времени. Москва: Просвещение, 1997. С. 224–230.
2. *Баш Л. М., Зацепина Н. С., Илюшина Л. А., Кимягарова Р. С.* Словарь языка комедии // Грибоедов А. С. Горе от ума. Москва: ОНИКС; Мир и образование; Русские словари, 2007. 588 с.
3. *Грибоедов А. С.* Письмо П. А. Катенину. Первая половина января – 14 февраля 1825. Сочинения. Москва: Художественная литература, 1988. С. 508–509.
4. *Грибоедов А. С.* Письмо неизвестному. Ноябрь 1820. Сочинения. Москва: Художественная литература, 1988. С. 482.
5. *Грибоедов А. С.* Характер моего дяди. Сочинения. Москва: Художественная литература, 1988. С. 372.
6. *Каратыгин П. А.* Мое знакомство с Александром Сергеевичем Грибоедовым // Грибоедов А. С. Горе от ума. Комедия. Москва: Синергия, 1997. С. 240–248.
7. *Нечкина М. В.* Два лагеря // Грибоедов А. С. Горе от ума. Комедия. Москва: Синергия, 1997. С. 190–197.
8. *Полевой К. А.* О жизни и сочинениях А. С. Грибоедова // Грибоедов А. С. Горе от ума. Комедия. Москва: Синергия, 1997. С. 248–255.
9. *Фомичев С. А.* Комментарии // Грибоедов А. С. Горе от ума. Санкт-Петербург: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. С. 152.
10. *Фомичев С. А.* Литературная судьба Грибоедова // Грибоедов А. С. Горе от ума. Комедия. Москва: Синергия, 1997. С. 5–36.

---

---

# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

К 80-летию Победы в Великой Отечественной войне

## ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА «ПЕСЕННОЙ ОПЕРЫ» НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ «АЛЁША» АНДРЕЯ КОМИССАРОВА

УДК 78(44)

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-123-133>

**Андрей Владимирович КОМИССАРОВ,**  
доцент кафедры музыкального образования,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: a\_komissarov@inbox.ru

*Аннотация.* Статья посвящена аналитическому разбору жанра «советская песенная опера» и современным аспектам его существования (на примере музыкальной драмы о Великой Отечественной войне «Алёша» Андрея Комиссарова). Исследуются основные слагаемые «песенной оперы» – музыкальная интонационность советской песни, её связь с традиционной русской музыкой и с социально-культурными требованиями эпохи 1930-х годов. Обосновывается значимость этого музыкального материала для настоящего времени, намечаются пути использования в современных оперных проектах.

*Ключевые слова:* музыка, современная музыка, опера, советская опера, песенная опера, военная опера, современная опера, музыкальная драма «Алёша».

*Для цитирования:* Комиссаров А. В. Особенности развития жанра «песенной оперы» на примере музыкальной драмы «Алёша» Андрея Комиссарова // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 123–133. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-123-133>

## PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT OF THE GENRE OF "SONG OPERA" ON THE EXAMPLE OF THE MUSICAL DRAMA "ALYOSHA" BY ANDREY KOMISSAROV

**Andrey V. Komissarov,**  
Associate Professor at the Department of Music Education,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: a\_komissarov@inbox.ru

*Abstract.* The article is devoted to the analytical analysis of the genre of "Soviet song opera" and modern aspects of its existence (on the example of the musical drama about the Great Patriotic War "Alyosha" by Andrei Komissarov). The main components of the "song opera" are studied – the musical intonation of the Soviet song, its connection with traditional Russian music and with the socio-cultural requirements of the era of the 30s. The significance of this musical material for the present time is substantiated, the ways of use in modern opera projects are outlined.

*Keywords:* music, modern music, opera, Soviet opera, song opera, military opera, modern opera, musical drama "Alyosha".

*For citation:* Komissarov A. V. Peculiarities of the Development of the Genre of "Song Opera" on the Example of the Musical Drama "Alyosha" by Andrei Komissarov. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts.* 2025, no. 3 (58), pp. 123–133. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-123-133>

«Опера закончилась как жанр, поскольку люди потеряли вкус к мелодии и готовы терпеть музыкальные композиции, не содержащие ничего мелодического», – заметил в одном из писем более ста лет назад великий итальянский оперный композитор Джакомо Пуччини. Несмотря на полемическую заостренность этой фразы, несмотря на то, что с высоты уже даже не ушедшего двадцатого, а вполне себе уверенно идущего в неведомое века двадцать первого мы можем констатировать, что успешные и популярные оперные проекты создавались и после Пуччини; нельзя не признать: оперный жанр за последние сто лет претерпел такие трансформации, столкнулся с такими вызовами, которые не раз ставили его дальнейшее существование под вопрос [9]. Среди множества этих вызовов необходимо отметить следующие.

1. Исторические катаклизмы, случившиеся в XX веке: две мировые войны, революции, гражданские войны, громадное количество относительно небольших, но исключительно кровавых конфликтов. Весь этот век беспрецедентного по своим масштабам насилия подорвал веру в высокие гуманистические идеалы, которые часто питали собой сюжеты и образы классической «большой» оперы (личный любовный выбор героев, судьба героев на фоне судеб наций и народов). Традиционные оперные сюжеты, специфически оперные музыкальные средства выражения – романтически возвышенная мелодическая патетика, традиционное пение бельканто – всё это стало казаться устаревшим, неуместными, иногда даже кощунственными перед лицом пережитых ужасов реальности. Известна фраза одного из поэтов, сказанная после Первой мировой войны: «И как же теперь писать стихи»? В полной мере она может быть перенесена и на оперный жанр.
2. Опера потеряла свою прежнюю социально-экономическую почву: в мире произошло своеобразное «перераспределение» культуры. Если ранее она была сконцентрирована своеобразным «толстым слоем» на очень ограниченном числе людей (прежде всего это богатая аристократия,

позднее – буржуазия) и «толщина» и «насыщенность» этого «культурного слоя» позволяли им воспринимать такое сложное искусство как опера, то в двадцатом веке, в связи со всеобщим распространением и доступностью образования, этот общий «культурный слой» человечества оказался, подобно маслу на слишком большом куске хлеба, «размазан» уже по очень большому количеству вновь приобшившихся к культуре людей. Для большинства из них опера стала искусством сложным и недоступным.

3. Торжество новых специфических авангардных техник во всех видах искусства – усложненность гармонических средств, позднее – атональность, додекафония в музыке (Штраус, Стравинский, Барток, Шёнберг, Берг, Веберн, Прокофьев, Шостакович, Онеггер), экспрессионизм, сюрреализм, абстракционизм, модернизм в других видах искусств – всё это стало требовать от оперы новых форм и смыслов. Традиционная оперная структура и форма (даже в её пост-вагнеровском изводе), неизбежные оперные условности – всё это стало восприниматься многими как нечто устаревшее, искусственное. Возник вопрос: является ли опера вообще современным искусством?
4. Конкуренция со стороны новых видов искусств: появление и стремительное развитие кино, радио, телевидения, расцвет мюзикла предложили зрителям новые, динамичные, технологически более продвинутые и доступные формы музыкально-драматического зрелища. Опера – с ее дороговизной постановок, упоминаемой ранее условностью, необходимостью узкоспециальных музыкальных познаний у публики (свободное ориентирование в музыкальных языках, традициях, национальных особенностях музыки) – начала ещё более терять аудиторию. Одним из первых жанров академической музыки она стала своеобразным «элитарным» музыкальным музеем-заповедником.

Таким образом, несмотря на, казалось бы, широкую популярность жанра в XX и XXI веках, несмотря на громадное количество вновь построенных оперных театров, вновь набранных оперных трупп, опера попала в ситуацию бесконечного (а вспоминая, с одной стороны – Пушкина, с другой – новации многих современных оперных режиссеров, хочется ещё добавить «бессмысленного и беспощадного») повторения шедевров XVIII–XIX веков, новые оперы, хотя и писались, но лишь считанные единицы из них смогли войти в репертуар мировых оперных театров на правах своеобразных «бедных родственников», не имеющих большого влияния на общую рентабельность процесса. В этой связи можно отметить оперное творчество Берга, Бартока, Стравинского, Шостаковича, Онеггера и многих других великих композиторов XX-го века. Некоторым особняком стоят имена Прокофьева [3] и Бриттена: их оперные произведения ставятся чаще и известны в музыкальном мире как будто бы чуть больше. Отдельное явление – американский композитор Джордж Гершвин. Его знаменитая опера

«Порги и Бесс», благодаря опоре на современный ей джазовый музыкальный язык, стала ярчайшим событием в оперном театре, но этот многообещающий путь не получил дальнейшего значимого продолжения – возможно, из-за ранней смерти автора, а возможно из-за того, что джаз (также как и академическая музыка ранее) быстро стал искусством сугубо элитарным и «закрытым».

Одним из путей преодоления этого кризиса оперы стало появление в СССР в 30-е годы своеобразного нового жанра: «песенная опера». Понятие "советская песенная опера" упоминается в трудах музыковедов [1; 4; 6; 11], занимавшихся в том числе и исследованием этого специфического явления в истории советского музыкального театра 1930-х-1950-х годов. Это уникальный гибридный оперный жанр, возникший на перекрестке социального заказа и искреннего желания композиторов говорить понятно и просто – создать своеобразное оперное "искусство для народа". Суть песенной оперы – в слиянии традиционной оперной формы и структуры с мелодикой массовой советской песни. Всё это неотделимо также и от задач, ставившихся перед авторами принципами социалистического реализма, господствующими тогда в искусстве [12].

Надо сказать, что рождение песенной оперы было предопределено самим духом предвоенной эпохи. После революционных авангардных экспериментов 1920-х и последовавшего разгрома "формализма" в музыке в 1936 году (знаменитая статья "Сумбур вместо музыки" в газете "Правда" о Шостаковиче) государство четко обозначило новый курс: искусство должно быть *понято* народом (известное, но часто ошибочно цитируемое как «искусство должно быть *понятным* народу» – выражение создателя советского государства В. И. Ленина), оно должно быть оптимистичным, воспевающим советскую действительность, героику созидания и труда на благо Родины. Массовая песня, ставшая к тому времени уже настоящим «новым фольклором», мощным инструментом государственной пропаганды и духовного сплочения людей, вобравшая в себя весь комплекс интонаций предшествующей популярной музыки – с ее запоминающимися, иногда маршевыми, иногда романсовыми, а иногда классическими интонациями, с её простыми музыкальными образами, ясными текстами, казалась идеальной основой для будущей песенной оперы. Таким образом, общей задачей композиторов той эпохи была попытка создать "новую советскую оперу", демократичную, идейно значимую и, главное – мелодически и интонационно узнаваемую, а значит – привлекательную для широкого слушателя. Необходимо сразу отметить эту основную деталь, в корне противоречившую всему предшествующему развитию жанра: опера должна была превратиться в искусство массовое, а не элитарное.

Отметим основные примеры советской песенной оперы: это творчество И. Держинского (оперы «Тихий Дон», «Поднятая целина»), Т. Хренникова («В бурю», «Мать», «Фрол Скобелев»), Ю. Мейтуса («Молодая гвардия»), В. Мурадели («Великая дружба»), Дм. Кабалевского («Семья Тараса»), многих других советских композиторов. Ответил на этот «вызов времени» и крупней-

ший советский композитор эпохи Сергей Прокофьев, написавший великолепную оперу «Семен Котко». Несмотря на некое общее стремление к песенной мелодичности, язык этой оперы остался узнаваемо «прокофьевским» и довольно далёким от советской массовой песни.

Оценивая все эти сочинения, следует отметить глубокую противоречивость получившегося в итоге результата.

С одной стороны, казалось бы, новый жанр песенной оперы должен был бы выполнить свои задачи. Все эти оперы должны были бы стать действительно популярными у массовой аудитории, не искушенной в классической музыке. Однако этого не произошло: несмотря на то, что в своих лучших образцах (отдельные номера опер Дзержинского, Хренникова, Кабалевского) музыкальная простота, взятая за основу, обрела искренность и настоящую подлинную выразительность большого искусства, массовые песни тех же самых композиторов (например, Хренникова, Кабалевского) имели гораздо больший успех и популярность у слушателей. Были они, как правило, более обаятельными и, говоря современным языком, «цепляющими», чем оперные номера тех же самых композиторов.

С другой стороны, ценой этого стремления к «популярности» стало глубокое упрощение композиторами музыкального языка: его мнимая "доступность" часто граничила с примитивностью, уже не вполне приемлемой на фоне академической музыки той эпохи. Предшествующая история оперного жанра говорит о том, что опера на своём пути успешно вбирала в себя все новации постепенно усложняющегося музыкального языка, и к XX веку успешно «переварила» даже такие «усложнения», как вагнеровский музыкальный язык. К тому же надо отметить, что очень часто композиторы 30-х годов, создающие «песенные оперы», как будто бы «боялись» того, что слушатели вдруг забудут, что они являются всё-таки «современными» композиторами. Из этого ложно понятого стремления к «современности» (читай – музыкальной сложности) оперы эти производят странное впечатление: с милыми и простыми мелодиями, опирающимися на элементарнейшие гармонические соотношения T-D-S часто соседствуют усложненные эпизоды в духе музыкального авангарда той эпохи. Таким образом, для «простого» слушателя эти оперы продолжали оставаться слишком сложными и непонятными, а для «элитарной» оперной публики они были слишком примитивными на фоне «настоящей» авангардной музыки.

Подводя итог, скажем так: советская песенная опера – интересный культурно-исторический феномен, своеобразный памятник эпохе с ее искренней верой в некое абстрактное "искусство для народа". Большинство этих опер (по разным причинам) не выдержали испытание временем и не стали достоянием оперного репертуара. Отдельного упоминания заслуживает замечательная опера Кирилла Молчанова «А зори здесь тихие». Она была написана значительно позднее, в 80-е годы [7] и, принадлежа по многим своим параметрам к этому жанру, ставится ныне довольно часто (и из-за своего

сюжета – тоже; об этом будет сказано ниже). Также интересным опытом стала опера «Не только любовь» Родиона Щедрина (1961), во многом основанная на музыкальных интонациях частушки.

В конце 2023 года мне поступило предложение написать музыкальную драму (оперу) на сюжет пьесы В. Ежова и Г. Чухрая «Алёша». Как известно, по этой пьесе Г. Чухраем был снят знаменитый фильм «Баллада о солдате». Автором идеи создания оперы выступил Игорь Яринских, автором либретто – Олег Найдёнышев. В процессе обдумывания этого замысла, были сформулированы главные художественные задачи будущего сочинения. Они представлялись следующими.

1. Несмотря на громадную значимость темы памяти о Великой Отечественной войне, в области музыкального театра (а опера – это высший жанр музыкального театра) за прошедшие 80 лет было создано не так уж много сочинений на эту тему. Из относительно часто ставящихся – это вышеупомянутая опера Молчанова «А зори здесь тихие». Второй пример – опера С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке». Другие оперы, хотя и писались, но на данный момент не стали репертуарными.
2. Тема памяти о Великой Отечественной войне неотделима от задач духовно-нравственного воспитания современного человека [10]. Советский народ, победивший нацизм – непреходящий пример мужества и великой жертвы каждого отдельного человека за свою Родину, «за други своя», за будущее своих детей и внуков.
3. Во времена появления фильма «Баллада о солдате» (1959 год) он выполнял очень важную задачу своеобразного «реквиема» по солдатам, не вернувшимся с войны. Миллионы советских женщин могли узнать себя в центральном образе фильма – образе матери, каждый вечер выходящей на дорогу ждать убитого на войне сына (мужа, брата). На долю произведения искусства выпадает в таких случаях трагическое обобщение жизни. В этом случае оно (произведение искусства) попадает в самый «нерв» жизни и становится фактом уже даже не искусства, а самой жизни. Так произошло с фильмом. В наше время ситуация другая, представляется, что произведение искусства не должно давать окончательный ответ на то, что будет с главными героями. Поэтому в либретто оперы были внесены изменения по сравнению с пьесой и фильмом: в заключительных, самых трагичных, картинах оперы главный герой Алёша после расставания с Шуркой как бы засыпает во времена Великой Отечественной войны, а просыпается уже в наше время – солдатом в современной военной форме. Право на такое драматургическое решение дает сама пьеса: её действие происходит на территории нынешней ЛНР. Дальнейшая судьба главного героя также оставлена «за кадром»; мы так и не узнаем, что с ним будет дальше, в отличие от однозначного ответа в фильме и в пьесе.

Для композитора главная задача при начале работы над любым сочинением – найти адекватный замыслу и убедительный для слушателя музыкальный язык. Было решено взять за основу язык традиционной советской песенной оперы – массовую советскую песню 30-х и 40-х годов. Ориентация на жанр песенной оперы (в свете написанного в данной статье отрицательного вывода о жанре в целом) кажется ошибочной, однако парадоксальным образом она становится единственно возможной.

В истории искусства часто случалось так, что, казалось бы, «отжившие» музыкальные стили, возвращаясь спустя некоторое время, становились по-новому актуальными и значимыми уже для слушателей новых эпох. Так произошло с полифонической музыкой эпохи барокко в конце XIX-го века (в творчестве Брамса), в XX-м веке – с венско-классической традицией (музыка Стравинского и Прокофьева). То же самое произошло, на наш взгляд, и с советской массовой песней ныне, уже в XXI веке: после всех музыкальных перипетий и новаций авангарда, «новой простоты», минимализма, иных музыкальных стилей советская массовая песня звучит удивительно свежо и неожиданно современно, её простые задушевные мелодии откликаются в памяти символами ушедшей эпохи СССР, символами своеобразного мифа о навсегда ушедшем «золотом веке» [2]. Представляется даже большее – что есть в нас, живущих ныне на территории Российской Федерации, что на уровне культуры объединяет всех в один народ? Ответ неожиданный – это музыка, советская массовая песня. Она вызывает одинаково теплые чувства у всех. Благодаря прошедшему историческому промежутку (как минимум 35–40 лет, если считать с начала 80-х годов) эти песни воспринимаются уже как прошедшие испытание временем, как своеобразная «классика». Ни одно из других направлений популярной музыки не может похвастаться такой широтой «охвата» аудитории. Западная рок-музыка эпохи 60-х-70-х годов (и отечественные аналоги) популярна у тех, кому сейчас 50–60 лет, но те, кому сейчас 20 лет, однозначно не назовут её «своей». В свою очередь, новейшие стили популярной музыки (танцевальная электроника и хип-хоп) не воспринимаются положительно даже теми, кому сейчас «всего лишь» 40 лет. Быть по-настоящему «своими» всем этим музыкальным стилям мешает и их изначально англоязычное происхождение. Строение музыкальных фраз, строение мелодии любой песни неотделимо от языка, на котором она поётся. В этом смысле между русским и английским языком слишком много принципиальных различий, делающих почти невозможным органичный перенос музыкально-поэтических образов из одной языковой среды в другую.

Человек думает и эмоционально сопереживает пению на родном языке; невозможно достичь нужной степени вовлеченности, если песня поется на чужом языке. При исполнении же по-русски всегда слышно (даже в случае хороших переводов) несоответствие музыки словам – ощущается, что они не были рождены в процессе единого творческого озарения. При этом как джаз, так

и старинная русская музыкальная культура (традиционный фольклор, русский романс) – всё это тоже уже очень далеко от нас и не вызывает того чувства «попадания в нерв эпохи», которым обладала эта музыка ранее. При этом советская массовая песня (как было сказано выше) объединяет в себе громадное количество разностилевых влияний, в том числе и влияний традиционной русской музыкальной культуры во всем ее многообразии – от народной музыки до романтической – конца XIX века [8]. Подытоживая вышесказанное, напишем следующее: советская массовая песня находится в самом центре музыкального «генетического кода» современного русского человека.

Было решено взять за основу весь этот музыкальный пласт и работать с ним – с одной стороны, не утяжеляя музыкальную ткань сложными авангардными гармоническими приёмами развития, как оно часто бывало в советской песенной опере, а с другой – отказаться и от традиционной академической оперной специфики, заменив её композиционными приемами, идущими из современной киномузыки. Здесь необходимо отметить следующую вещь: для современного слушателя само понятие «серьезная музыка» (в отличие от понятия «популярная музыка») очень часто связано именно с современными оркестровыми саундтреками кинофильмов, подобно тому, как столетие назад эту нишу для культурного слушателя той эпохи занимало понятие «симфония».

В процессе работы над музыкальной составляющей оперы были выработаны некоторые принципы работы с основным мелодическим материалом. Среди них отметим следующие.

1. Отказ от использования сложных функциональных соотношений, использование простейших гармонических последовательностей T-D-S, при этом преобладание плагальных оборотов (что придаёт музыке ощущение народной русской идентичности).
2. Отказ от хроматики, опора на диатонику, при этом широкое использование вспомогательных неаккордовых диатонических звуков, часто доходящее до довольно сложных созвучий (наподобие того, как это происходит в джазовой музыке). Линия баса (при принципиальной диатоничности) часто противоречит функциям верхних голосов, даёт им новое функциональное значение.
3. Некоторая особенность тонального плана: тональности используются не в жестко-функциональном смысле, а в «колористическом» – подобно краскам в живописи. В сценах и номерах оперы отсутствует тональная замкнутость, характерная для традиционного понимания тонального центра, при этом строго соблюдается принцип «свежести» – ни одна тональность не повторяется по два раза в течение длительного отрезка музыки, что парадоксальным образом дает ощущение симфонического развития музыки при сознательном отсутствии традиционных методов симфонического развития – мотивной работы и тщательно выверенного тонального плана.

4. Особое внимание к оркестровке. В опере использован традиционный «парный» состав симфонического оркестра с некоторыми добавленными инструментами: скрипка соло, флейта-пикколо, фортепиано, баян, звончатые гусли, акустическая гитара, электрогитара, бас-гитара, ударная установка. При этом в оркестровке в полной мере использован принцип оркестровой мобильности и подвижности инструментов и тембров: очень часто мелодические построения передаются из тембра в тембр, при этом предпочитают необычные регистры инструментов (высокие или низкие), редко используется точная дублировка, голоса часто дублируют друг друга свободно (как в подголосочной полифонии, характерной для русской народной песни). Всё это придаёт особую самодостаточную красочность звучанию, и часто очень неожиданно сочетается с простой песенной основой.

Для музыкальной характеристики героев оперы были выбраны различные музыкальные образы: главный герой Алеша – лирическая песня 30-х-40-х годов, Шурка – с одной стороны, несколько более «академичная» мелодика, связанная с жанрами оперы и оперетты (она до войны жила в городе и имела возможность посещать оперный театр), с другой – аллюзии на музыкальные образы детства и юности из киномузыки Евгения Крылатова. Тема их любовного дуэта решена также как аллюзия на лирические мелодии советского кино. В музыке Катерины (матери Алеши) – традиционная распевность старинной крестьянской песни сочетается с новой песенностью советской киномузыки. Один из второстепенных героев – Бойкий мужичок – поёт в духе «босаяцкого» «беспризорного» музицирования, чей позднейший великолепный образец даёт нам песня Сергея Слонимского в фильме «Республика Шкид». Продавец Счастья (собираательный персонаж – олицетворение народной мудрости) охарактеризован музыкой, сочетающей в себе фольклор и «загадочные» странные гармонии в духе русских сказочных опер. Его же музыкальные интонации звучат в те моменты, когда в опере говорится о войне, о встречах и расставаниях, о женщинах и детях, ждущих своих родных. Раненый офицер Василий, возвращающийся домой к жене, поёт мелодию в характере лирического вальса из оперетты в сопровождении духового оркестра – аллюзия на традиции развлекательной музыки тех лет – музыки садов и парков. Отрицательные персонажи оперы (Часовой, Федор, Тимофей) охарактеризованы издевательской музыкой в стиле разбитных опереточных куплетов, а также в духе известной песни «Яблочко». Зло в данном случае не впрямую устрашающее, а пошловатое. Тем оно страшнее.

В опере широко использована система лейтмотивов, лейттембров, лейтаккордов, часто объединяющих в единой целое различных персонажей. Например, Алёша едет домой повидать мать и в каждой из женщин, встреченных им по дороге, невольно видит дорогие черты матери, поэтому все они (Старушка на перроне, мать одного из второстепенных героев – Павлова) имеют общую

музыку с Катериной, матерью Алексея. Тембр солирующей скрипки сопровождает важные лирические моменты оперы. Именно им заканчивается номер «Прощание» – финал несостоявшейся любви главных героев. Часто (подобно партитурам Прокофьева) используется солирующая туба. Этот несколько «грубоватый», по мнению Арама Хачатуряна, прокофьевский приём придаёт особую театральную выпуклость звучанию оркестра.

Есть среди номеров оперы стилизации – под военные песни 40-х годов, под народные частушки, под марши в духе довоенной музыки Исаака Дунаевского, под старинные деревенские «работные» песни. Есть несколько цитат (точных и неточных): цитируются советская песня «На позиции девушка провожала бойца» (в свою очередь являющаяся музыкальной цитатой танго 30-х годов), «Песня о встречном» Шостаковича, «Наш тост» Любана, песня «Цыпленок жареный», кларнетовые наигрыши Леля из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова. В кульминации же оперы – оркестровом антракте, звучащем при перенесении действия в наше время, своеобразным «символом истории» звучат начальные такты главной песни о Великой Отечественной войне: «Священная война» Александрова. Появление главного героя в конце оперы уже в нашем времени дало возможность использовать элементы рок-музыки с её неакадемическим инструментарием (бас-гитара, электрогитара, ударная установка). На наш взгляд, подобный широкий спектр заимствований и аллюзий даёт столь необходимую в опере о Великой Отечественной войне большую панораму этого трагичного времени; одновременно с этим они делают музыку узнаваемой и принимаемой слушателем как единое целое.

Таким образом музыкальная драма (опера) «Алёша» является новым интересным примером современной «большой» (общая длительность без антракта – около двух часов) «песенной» лирико-драматической оперы на военный сюжет. Актуальность сюжета обусловлена его патриотической значимостью, а актуальность музыки – опорой на широкий спектр музыкальных интонаций советской песни, исходящих из времени действия оперы, но неожиданно оказавшихся очень свежо звучащими и в наше время.

Опера была закончена в декабре 2024 года. На настоящий момент состоялось несколько концертных исполнений. В них приняли участие ведущие артисты российской оперной сцены (в том числе солисты ГАБТ России), ведущие оркестры Москвы (в том числе Государственный Кремлевский оркестр Управления делами Президента Российской Федерации под руководством К. Чудовского), студенты музыкальных вузов (некоторые сольные партии исполнили выпускники ЛГАКИ им. М. Матусовского, а хоровые партии – сводный народный хор студентов МГИК под руководством доцента кафедры сольного народного пения З. Кузнецовой). Концертные исполнения получили положительные отклики у публики и в прессе. Планируются дальнейшие концертные и сценические воплощения музыкальной драмы.

## Список литературы

1. *Долинская Е. Б.* История современной отечественной музыки: учебник. Вып. 1 (1917–1941). Москва: Музыка, 2005. 656 с.
2. *Журкова Д. А.* Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры // *Художественная культура*. № 2 (33). Москва: Государственный институт искусствознания, 2020. С. 264–287.
3. *Иванова Н. С.* Музыкальный театр глазами критиков 1940-х – 1950-х годов (на примере спектаклей по опере С. Прокофьева «Война и мир» 1946 и 1955 гг.). Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2023, № 3. Казань: Государственный университет культуры и искусств, 2023. С. 58–62.
4. *Ильичева О. С.* Песня как явление в истории отечественной массовой музыкальной культуры // *Universum: филология и искусствоведение*. 2016. № 3–4 (26). Москва: ООО «МЦНО», 2016. С. 4–8.
5. *Купец Л. А.* Концепция «русской музыки» в постсоветской России конца 1990-х годов // *Зарубежная музыка о России (музыкальная россика): Коллективная монография / Ред.-сост. Л. П. Казанцева*. Санкт-Петербург: Союз художников, 2023. С. 36–43.
6. *Купец Л. А.* Музыка советской эпохи как часть публичной истории (по материалам сайта Argamas) // *Художественная культура*. 2024. № 2. Москва: Государственный институт искусствознания, 2024. С. 186–219.
7. *Лаптев Е. С.* Опера К. Молчанова «Зори здесь тихие»: характерные особенности художественных образов // *Культурная жизнь Юга России*. 2015, № 1 (84). Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2022. С. 86–92.
8. *Лях В. И., Сигида Д. А.* Советская массовая песня как феномен музыкального искусства XX века // *Культурная жизнь Юга России*. 2015, № 2. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2015. С. 22–25.
9. *Наумов А. В.* Театральные штудии М. Д. Сабининой под занавес XX века (по материалам личного архива) // *Искусство музыки: теория и история*. 2024, № 30. Москва: Государственный институт искусствознания, 2024. С. 288–309.
10. *Пшеничникова А. А., Кашина Н. И.* Духовно-нравственное воспитание подростков средствами отечественной вокальной музыки советского периода в ходе внеурочной деятельности // *Вестник Шадринского государственного педагогического университета*. 2019. № 3 (43). Шадринск: Государственный педагогический университет, 2019. С. 145–151
11. *Раку М.* Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930–1940-х годов: лиризация дискурса // *Вестник культурологии*. 2011 (2). Москва: ИНИОН РАН, 2011 С. 67–72.
12. *Резник И. Б.* Государственный социальный заказ в советском музыкальном искусстве 1930-х годов: автореферат дисс ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, Магнитогорская государственная консерватория, 2005. 187 с.

# ОСОБЕННОСТИ ДИАЛОГА РУССКОЙ И КИТАЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КУЛЬТУР НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ

УДК 73.03+75.03+76.01

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-134-145>

**Ваньсян ЯН,**

аспирант кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: 2233876511@qq.com

*Аннотация.* Настоящая статья посвящена всестороннему анализу генезиса, эволюции и современных трансформаций масляной живописи, прежде всего, в контексте культурных ландшафтов современного КНР и России. В данном исследовании акцентируется внимание на механизмах взаимного обмена, интерференции и сотрудничества, которые формируют общую динамику развития художественного опыта в обеих странах. В статье довольно детально рассматриваются вопросы формирования и развития традиции масляной живописи в России и в КНР, автором проводится анализ подходов к методологии и идеологии социалистического реализма в восточных и западных обществах. В данном исследовании были выявлены и глубинные различия данных подходов, детерминированные диспаритетами в мировоззренческих установках и социоисторических контекстах. Автором отдельное внимание уделяется метаморфозам реалистического искусства в обеих странах в условиях новой исторической эпохи. Особое внимание в исследовании уделяется эмпирическим данным и извлеченным урокам, связанным с динамикой развития и трансформацией масляной живописи в Китае на рубеже XX и XXI веков.

*Ключевые слова:* художественная культура, масляная живопись, русская живопись, китайская живопись, межкультурная коммуникация, сравнительный анализ, культурные различия.

*Для цитирования:* Ян Ваньсян. Особенности диалога русской и китайской художественных культур на примере произведений масляной живописи // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 134–145. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-134-145>

## FEATURES OF THE DIALOGUE BETWEEN RUSSIAN AND CHINESE ARTISTIC CULTURES USING OIL PAINTINGS AS AN EXAMPLE

**Wanxiang Yang,**

Postgraduate at the Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: 2233876511@qq.com

*Abstract.* This article is devoted to a comprehensive analysis of the genesis, evolution and modern transformations of oil painting, primarily in the context of the cultural landscapes of modern China and Russia. This study focuses on the mechanisms of mutual exchange, interference, and cooperation that shape the overall dynamics of artistic experience in both countries. The article examines in some detail the issues of the formation and development of the tradition of oil painting in Russia and China, the author conducts a comparative analysis of various approaches to the ideology and methodology of socialist realism in Eastern and Western societies. In this study, the underlying differences between these approaches were identified, determined by the disparity in worldviews and sociohistorical contexts. The author pays special attention to the metamorphoses of realistic art in both countries in a new historical era. The study focuses on empirical data and lessons learned related to the dynamics of development and transformation of oil painting in China at the turn of the 20th and 21st centuries.

*Keywords:* art culture, oil painting, Russian painting, Chinese painting, intercultural communication, comparative analysis, cultural differences.

*For citation:* Yang Wanxiang. Features of the Dialogue between Russian and Chinese Artistic Cultures using Oil Paintings as an Example. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts.* 2025, no. 3 (58), pp. 134–145. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-134-145>

С началом экономических реформ в Китае западные модернистские течения стали влиять на его эстетические предпочтения. Кризис доверия после распада Советского Союза вызвал критику реализма и социалистического реализма в обеих странах. В 1950-х годах художественный обмен между Китаем и Советским Союзом был асимметричным: Китай в основном представлял традиционные картины, а СССР – множество произведений масляной живописи. На тот момент уровень китайской масляной живописи был низким, что делало Китай скорее учеником. Таким образом, обмен был односторонним, и настоящий диалог между странами начался только в конце 20-го века [3].

С одной стороны, китайская масляная живопись, впитав множество влияний, отошла от простого подражания русской и западной модернистской живописи, сформировав уникальные черты и получив признание на Западе как отражение духа времени. В то же время русская масляная живопись после распада Советского Союза столкнулась с выбором: продолжать следовать традициям социалистического реализма или полностью перейти к западному модернизму, что затрудняло её развитие. Такие изменения позволили китайской живописи вступить в равноправный диалог с российской.

Художник Ф. А. Малявин, один из ведущих русских реалистов, часто посещал Китай и отмечал влияние китайской живописи на своё творчество. Художники обеих стран открыли для себя и впитали энергию своих традиций, стремясь к прогрессу через взаимный обмен и изучение масляной живописи в новой эпохе [2].

С конца XVIII века и вплоть до начала XIX столетия развитие русской живописи было достаточно тесно связано с доминирующей ролью Им-

ператорской академии художеств. Такая влиятельная институция задавала строгие каноны и определяла основной вектор развития искусства, ориентируясь преимущественно на историческую живопись, которая черпала сюжеты из античных мифов и библейских сказаний. Подобный академический подход, хотя и развивал техническое мастерство и приверженность классическим идеалам, но всё же неизбежно отдалял искусство от злободневных реалий и повседневной жизни простого народа. Но переломный момент наступил после триумфальной победы России в Отечественной войне 1812 года над наполеоновской армией. Успех в войне укрепил и значительно поднял национальное самосознание, пробудив чувство глубокой гордости за свой народ и его способность выстоять в труднейших испытаниях [4].

Вдохновленные подъемом, очень многие художники начали постепенно отходить от навязанных ранее религиозных и мифологических аспектов, а впоследствии их взор обратился к актуальным проблемам современности и национальной истории. Со временем стали появляться сцены, отражающие трагические страдания, пережитые народом в годы войны, а также величественные подвиги и героические достижения русских людей, проявившиеся в защите Отечества.

Вместе с тем, несмотря на совершенно новый вектор развития, общая политическая обстановка в Российской империи оставалась крайне напряженной и консервативной. Данное обстоятельство оказывало значительное влияние на свободу творческого самовыражения художников. Многие талантливые художники, в частности В. Г. Перов, И. Е. Репин, И. И. Шишкин и А. Г. Венецианов, хотя и смело обращались к изображениям повседневной жизни, крестьянского быта и обширных пейзажей, зачастую не могли или не рисковали открыто выражать свои социально-политические взгляды через свои произведения [11].

В отсутствие четкой, разработанной теоретической базы или сформировавшихся художественных манифестов, их творчество находилось на стадии поиска и формирования собственных концепций. Их работы, как правило, концентрировались на создании проникновенных, трогательных образов людей и природы, которые были способны вызвать сильный эмоциональный отклик у зрителя. Но им порой не хватало глубокой, явно выраженной гуманистической или острой политической направленности, которая бы выходила за рамки простого созерцания или сочувствия. Иными словами, их реализм был скорее описательным, чем критическим или программным. Именно такая особенность – стремление к правдивому, но зачастую безмолвному изображению реальности, без явной идеологической нагрузки или призыва к изменениям – впоследствии привела к тому, что их работы были классифицированы искусствоведами как представители так называемого «наивного реализма» [4].

Отходя от традиционного сосредоточения на мифологических и религиозных темах, художники совершили значительный прорыв. Используя реалистические приемы, художники отважились запечатлеть повседневные обычаи и традиции, демонстрируя живую теплоту окружающего мира. Их смелые эксперименты обеспечили техническую базу и проложили путь для последующего становления художественного реализма в масляной живописи [5].

Во второй половине XIX века крепостное право в России стало не совместимо с модернизацией, происходившей на Западе, поскольку это сильно затрудняло как внешние связи страны, так и ее социальный прогресс. Поражение в Крымской войне выявило недостатки этой системы, пробудив народ к политической активности и критическому восприятию действительности. В этот период, идеи критического реализма, предложенные Н. Г. Чернышевским, Н. А. Добролюбовым и В. Г. Белинским, нашли отклик у народа и способствовали возникновению группы авангардистов в искусстве.

В литературе выделялись такие авторы, как Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев и Л. Н. Толстой, а в музыке – «Могучая кучка», в состав которой входили М. П. Мусоргский и А. П. Бородин. В живописи же на передний план вышли И. Е. Репин, В. Г. Перов и знаменитые «передвижники». И. Е. Репин мастерски изображал детали повседневной жизни, пронизанные иронией, тогда как работы В. Г. Перова отличались сочувствием к низшим классам и критикой коррупции церкви и правительства. Художники-передвижники погружались в жизнь простых людей, отражая их страдания и разоблачая пороки правящего класса [6].

Ключевыми фигурами среди передвижников были И. Н. Крамской, И. И. Левитан, В. И. Суриков и И. И. Шишкин, авторы таких знаковых работ, как «Христос в пустыне», «Бурлаки на Волге», «Утро стрелецкой казни» и «Девушка в лучах солнца» [12]. В данных произведениях была выражена обеспокоенность художников за страну, при этом в работах показывается уважение к людям труда, сочувствие к революционным идеям и глубокий патриотизм [9]. В условиях деспотического правления XIX века, когда жизнь общества была омрачена страданиями, искусство и литература стали достаточно мощным рупором общественного протеста. Живопись критического реализма нашла благоприятные условия для развития и быстро превратилась в одно из ведущих мировых художественных движений.

В советский период пейзажная живопись переживала взлеты и падения. После Октябрьской революции модернистские направления авангарда, пользовались популярностью благодаря таким художникам, как К. С. Малевич, В. В. Кандинский, М. В. Шагал и В. Е. Татлин. С середины 1930-х годов искусство стало подвергаться критике со стороны советских властей, и модернизм уступил место социалистическому реализму [5].

Несмотря на это, не все художники следовали этой идеологии. Так, А. П. Григорьев сохранял атмосферу реализма в своих работах. Художники, работающие в рамках социалистического реализма (Н. П. Грацианов, К. Ф. Пластов и А. А. Мыльников), создавали значимые произведения, отражая в своих трудах прежде всего человеческие чувства [7].

В современной России существует несколько зрелых стилей масляной живописи, к которым относятся неоклассицизм и новый реализм. Русский неоклассический стиль масляной живописи представлен художниками Н. Блохином и А. Аршинниковым. Н. Блохин, выдающийся представитель Академии художеств им. И. Е. Репина, известен своими способностями и национальным стилем. Н. Блохин стал первым художником, завоевавшим золотые медали на международных конкурсах портретов (ASOPA и PSA), а его работы оказали некоторое воздействие на китайскую живопись.

Художник А. Аршинников смог внести вклад в развитие масляной живописи посредством создания картин с пастельными тонами и приглушенным светом, тем самым А. Аршинников смог оживить каноны традиционной русской живописи. Подходы, принятые русскими художниками, эмансипировали советское искусство от доминирующих ранее строгих рамок, представив новое, изысканное понимание русской масляной живописи и позволив зрителю вновь оценить художественный дух, присущий работам классиков Шишкина и Крамского [10].

Другой значимой школой для формирования современной советской живописи нового поколения стал Новый реализм. Художники Нового реализма с течением времени формируют и развивают идеи Мельникова, органично совмещая выразительные черты реализма с ярко выраженными современными течениями и уникальными индивидуальными стилями. Картины Ю. Голуты, который является профессором Репинской академии художеств, хоть и коренятся в русском реализме, но все-таки достаточно заметно вдохновлены влиянием западных художников, а именно – Гойи и Бабу [6].

На художественный стиль Голуты повлияло творчество Моисеенко и Мельникова. Также значимым стало культурное взаимодействие с Китаем, придавшее его картинам уникальное сочетание восточной манеры кисти со строгими техниками масляной живописи, что создает неземную гармонию.

Такой синтез лег в основу концепции Нового реализма. С одной стороны, он сохраняет черты классического реализма, тем самым, отражая реальную жизнь, человеческое бытие и духовный мир, а также – взгляд художника на взаимосвязь человека с действительностью. С другой стороны, искусство «Нового реализма» находит новые формы для выражения реальности, которую можно увидеть невооруженным глазом, но которая часто представлена духовным миром, упускаемым из виду или недооцененным, хотя и безусловно реальным [12].

В настоящее время на территории Российской Федерации художественное течение, известное как Новая советская живопись, несмотря на свою неразрывную связь с устоявшимися направлениями реализма, включая социалистический, интенсивно движется к новаторству и исследовательской деятельности. С одной стороны, ее целью является освобождение от строгих ограничений, налагаемых традициями, и рассеивание мировых предубеждений против русского художественного наследия. Параллельно с этим, она активно внедряется в современное мировоззрение, стремясь занять свою нишу в основном потоке актуального западного искусства.

По истечении почти десятилетнего периода стагнации российская реалистическая живопись на излете века снова обрела востребованность и одобрение среди населения Китая. Данное обстоятельство обусловлено четырьмя первостепенными причинами.

Во-первых, ревизия западными кругами советского реалистического искусства способствовала ликвидации ошибочных представлений и шаблонных мнений, сопутствующих данному художественному стилю [5].

Во-вторых, с 1989 года возвращение китайских студентов из СССР/России, а затем и внедрение спецпрограмм с 2003 года, позволили принести в Китай новейшие достижения русской живописи и значительно повысить престиж российского художественного образования. Регулярные выставки и лекции ведущих российских художников под руководством Мельникова углубили понимание современного искусства, включая принципы «Новой советской школы». Всё это развеяло стереотипы о застойности русской живописи и укрепило культурный обмен. Благодаря выставкам, лекциям и влиянию иностранных студентов Новая советская школа живописи вновь обрела широкое распространение в Китае в начале 21 века, это стало знаковым моментом возрождения интереса к реализму [12].

Восстановление дипломатических контактов между СССР и КНР, символом которого стал приезд Михаила Горбачева в Пекин в 1989 году, повлекло за собой заключение договоренностей в сфере образования. В результате, именно Сунь Тао, Е Нань и их группа первыми отправились на художественный обмен после длительного перерыва в отношениях, но также последней, получившей образование в Советском Союзе. С распадом СССР и расширением выбора стран для обучения официальный план отправки студентов в Россию был приостановлен [16]. Но после международных изменений 1989 года, когда западные страны возобновили санкции против Китая, необходимость культурного обмена с Россией и Восточной Европой возросла.

В 1991 году А. А. Мыльников приехал в Китай по приглашению Центральной академии изящных искусств и Китайской академии художеств для краткосрочной программы по живописи. Поддержка художников, обучавшихся в СССР в 1950-х, способствовала быстрому распространению русской Новой советской школы живописи в Китае. В 1996 году Сунь Тао и Е Нань верну-

лись из Академии художеств имени Репина, привезя современные методы преподавания. Впоследствии именно из-за этого возрос интерес студентов Китая как к самому Санкт-Петербургу, так и к академии [14].

В конце XX-го и начале XXI-го века в Китае возрос интерес к изучению и коллекционированию масляных картин А. А. Мыльникова. Современные китайские художники, обучавшиеся в России, часто были его учениками, и многие студенты нового поколения предпочитают учиться у него и его последователей. В настоящее время трое из шести директоров студий на факультете живописи Академии художеств имени И. Е. Репина являются его прямыми учениками. В Китае опубликовано множество статей и каталогов, посвященных его художественному стилю, а крупные музеи и коллекционеры активно приглашают А. А. Мыльникова для выставок и лекций [4].

Нельзя не отметить такого художника, как Цзинь Шань. Цзинь Шань, значимая фигура в масляной живописи социалистического реализма, в конце 1970-х годов переключился на новый классический реализм. Цзинь Шань достиг значительных творческих успехов и смог воспитать выдающихся художников-реалистов, среди которых Ян Фэйюнь и Ван Идун. Вклад художника в развитие живописи дал толчок к возрождению китайского неоклассицизма в 1980-х и 1990-х годах.

Обладая техническими навыками и богатым жизненным опытом, Цзинь Шань, ведущий мастер социалистического реализма, ощутив кризис данного художественного направления, разработал собственный стиль – «новый классический реализм». Его картина «Таджикская невеста» (1983) ознаменовала отход от соцреализма к синтезу с западным классицизмом. Такие работы, как «Молодая певица», утвердили его как образец академического неоклассического реализма. Несмотря на значительный вклад в формирование и дальнейшее развитие масляной живописи, сам Цзинь Шань полагал, что его творчество не решило глубинных проблем жанра в Китае. Его ученик Ян Фэйюнь, в свою очередь, указывал на недостаточное внимание к классической живописи в контексте развития китайской масляной живописи. В дальнейшем Цзинь Шань активно изучал язык реалистической масляной живописи и вместе с учениками продолжал продвигать реализм в новой эпохе [16].

Именно благодаря неоклассицизму и реалистической школе современный реализм избежал значительных проблем, что позволило возродить исторические и революционные темы в искусстве. Новый классический реализм невозможно считать просто европейским классицизмом, это, скорее, уникальная концепция новой эпохи, которая сочетает классические техники с реалистичными сюжетами, переосмысливая наследие «Новой волны 85-х». Благодаря прилагаемым усилиям, китайская масляная живопись сохранила свою значимость среди различных модернистских течений и пережила важный этап в новом столетии, вновь обретая жизненную силу [16].

В противовес доминирующим региональным стилям в живописи и течению, называемому «поэтическим реализмом», существует объединение художников, именующих себя «Серьезным реализмом», которые, как правило, отличаются бесстрашием в осмыслении и изображении истории и действительности [2]. Сюй Мангяо, Гуан Тинбо и Чэнь Имин активно исследуют ценности новой эпохи с помощью реалистических приемов. Например, работа Гуан Тинбо «Сталь и пот» отражает тяжелый труд работников через гиперреализм. Чэнь Имин сочетает реализм с монтажом для демонстрации личностного роста. Серия Сюй Мангяо «Моя мечта» иллюстрирует художественную неоднозначность и торжественность истории, освобождая от ограничений реальности и выражая стремление к свободе, что делает ее знаковой для серьезного реализма [14].

С момента нормализации китайско-советских отношений в 1980-х годах, особенно после установления стратегического партнерства между Китаем и Россией, обе страны активно сотрудничают в культурной и образовательной сферах, помимо политики и экономики. Современные обмены в области искусства заметно отличаются от односторонней помощи, которую Китай получал от Советского Союза в 1950-х годах. Сегодня сотрудничество основывается на равенстве и взаимной выгоде, где правительство выступает посредником, а население участвует в обмене знаний [8].

В 2010 году в районе Цзинань был открыт художественный музей имени Мыльникова с одобрения Шанхайского муниципального правительства. Музей направлен на демонстрацию работ А. А. Мыльникова и других мастеров реализма из Академии художеств имени И. Е. Репина, способствуя китайско-российскому художественному обмену [16].

Данное явление выходит за рамки традиционного обмена, поскольку высокий интерес к выставкам Мыльникова показали возрождение реалистической живописи в Китае и России, а также признание данной формы искусства в китайском сообществе [9].

По состоянию на 2023 год, помимо 40 000 китайских студентов в России, более 18 000 российских студентов обучались в Китае. В области масляной живописи российские студенты приезжают в Китай для изучения как традиционного, так и современного искусства, демонстрируя уникальные стили и результаты интеграции между двумя странами [8].

Современная китайская масляная живопись достигла апогея и развила уникальный стиль, благодаря как академическому опыту художников, так и вдохновению от традиционного наследия. Современная китайская масляная живопись получила международное признание благодаря тому, что активно участвовала в выставках и влияла на мировое искусство [10].

Все больше художников со всего мира приезжают в Китай для выставок и обмена идеями, осознавая перспективы китайского искусства и желая быть признанными аудиторией. Посещая другую страну, художники вдохновляются богатой культурой Китая и стремятся к инновациям через

сотрудничество. Преподавание и создание китайской масляной живописи развиваются в контексте глобального обмена, принося взаимную выгоду, в том числе и России.

Начиная с 2000-х годов, художники российской Академии Репина многократно бывали в Китае, где художники проводили выставки, читали лекции и принимали непосредственное участие в образовательных программах на базе ключевых художественных учреждений КНР. Все инициативы, поддержанные государственным и частным финансированием, отражают растущий интерес и новое признание реалистической живописи в китайском искусстве [10]. Менее чем за столетие китайская масляная живопись сделала значительные шаги по сравнению с более чем 500-летней историей западного искусства. Процветание уступило место ощущению простоты. Преодолев множество трудностей, Китай постепенно, как и Россия, двигался к своей цели – освоению масляной живописи с учетом своих национальных и культурных особенностей.

С восьмидесятых годов прошлого века в масляной живописи заметны как отголоски, так и полемика с доминировавшими ранее идеологиями. При этом данная тенденция не является отречением от реализма, а скорее его переосмыслением. Возникшие в то время стили знаменуют собой либо эволюцию, либо ренессанс реалистического искусства. Отдельное внимание в мировом масштабе уделяется критическому пересмотру соцреализма, а также влияние российского и советского опыта на современную китайскую масляную живопись стали процессом самоисцеления и искупления для этого жанра [5].

На время под воздействием гегельянской пропаганды национальная идентичность и дух времени подавляли другие художественные голоса, ограничивая выбор стилей и создавая ненормальную художественную ситуацию. Для того, чтобы намного глубже постичь ключевые явления в искусстве, стоит сосредоточиться на его сущностных функциях, а не только на веяниях эпохи или самобытности нации. Зачастую определяющим фактором выступает не национальная принадлежность, а смена преобладающих вкусов и стандартов. Именно данный аспект объясняет, почему творчество художников династии Сун, Хуана Цюаня и Сюй Си проявилось в столь различных стилях, известных как «Придворное величие и почет» и «Естественность семьи Сюй» соответственно [15].

После переживания различных модернистских течений китайский народ постепенно пришел к рационализму. Хотя модернистские идеи оказали влияние на мышление людей и способствовали раскрепощению, китайская модернистская живопись не углубилась в творческий, революционный дух модернизма, а вместо этого китайская живопись следовала западным традициям, причем, не сформировав собственных специфических особенностей и черт [11].

Русское искусство начала 20-го века, развившее конструктивизм и супрематизм, глубоко укорененные в реализме и соцреализме, представляло собой прямую противоположность китайской модернистской живописи, которая оставалась лишь эхом западных стилей. Это была скорее идеологическая попытка, не обеспечившая людям настоящего духовного опыта в живописи. Освоение многовековой традиции западного модернизма невозможно за короткое время, и достичь его художественных высот сложно. В результате это чаще приводило к мимикрии [13].

С точки зрения художественного развития, реализм, существующий более ста лет, требует обновления, но не может исчезнуть под влиянием модернизма [4]. Даже в Западной Европе реализм сохраняет популярность, оставаясь представленным в музеях и на выставках. Его яркие образы, связь с природой и повседневной жизнью делают его доступным и привлекательным для публики. Практичные художественные принципы и четкие цели позволяют реализму сохранять жизнеспособность в конкурентной среде. В будущем реализм будет постепенно возрождаться, подтверждая свою актуальность [14].

Для реалистической живописи важны не только художественные качества, но и усилия художественного сообщества. С начала XXI века дискуссии о реализме, организованные журналом «Fine Arts», возродили интерес к этому направлению. В 2005 году выставка «Обучение за границей в Советском Союзе» в Национальном художественном музее Китая позволила оценить стиль реализма у художников, обучавшихся в СССР, и вновь пережить их золотые годы. Теоретическая подготовка и ежегодные выставки «Китайской реалистической школы живописи», а также успехи на Национальной художественной выставке способствовали возрождению реалистической масляной живописи [6].

Начиная с последних десятилетий прошлого столетия, КНР очень активно реализует культурные программы, которые призваны осветить успехи национальной цивилизации и увековечить героизм участников революционных событий, отдавших свои жизни за независимость страны. В рамках китайских инициатив особое внимание уделяется непосредственно созданию монументальных произведений масляной живописи [13].

Укрепление экономической силы страны, увеличение политической и финансовой поддержки привели к значительным изменениям в этом направлении. Управления и Департаменты по всей стране активно привлекают и финансируют художников для участия в проектах. Одновременно наблюдается смещение акцентов в оценке выставок в сторону реалистического искусства, что способствовало появлению серии выдающихся картин, изображающих революционных деятелей и исторические события [8].

Ни реализм, ни социалистический реализм, без сомнения, не могут быть названы исключительными методами или руководящими идеологиями в художественном выражении. И все же сущность реализма, как части общего культурного фонда человечества, наряду с художественными традициями,

коренящимися в социалистическом реализме, сохраняют свою актуальность и не растворяются в потоке времени. Масляная живопись, как и прочие формы искусства, продолжит свой путь эволюции, с течением времени совершенствуясь и занимая прочное место в мировом художественном наследии. Пережив длительные этапы и стадии формирования, современная масляная живопись в Китае и России постепенно достигла стадии относительной зрелости [10].

Данный же процесс ознаменовался переходом от бурного и насыщенного лозунгами периода созерцания и исследования к более спокойному и вдумчивому осмыслению художественного языка [18].

В прошлом русская и советская живопись оказывали значительное влияние на китайских художников, формируя их творческие идеи и подходы. В то время как до 20-го века вклад Китая в развитие русской и советской живописи был довольно незначительным, именно русские мастера предоставили китайским коллегам богатый опыт и ценные уроки. Русская масляная живопись, с её глубокой традицией и инновационными течениями, служила источником вдохновения для китайских художников, помогая им развивать собственные стили и техники. Таким образом, взаимодействие двух культур стало основой для взаимного обогащения и дальнейшего роста в области живописи [16].

В контексте текущих мировых изменений китайская масляная живопись переживает на сегодняшний день период заметного формирования и развития. Китайская масляная живопись достигла признания на международном уровне, оставив значимый след в развитии масляной живописи по всей планете, как и в современной России [17]. Уникальный стиль, легкость, присущая китайской живописи, ее воздушность, глубокая творческая концепция теперь являются вдохновляющими источниками и ключевыми аспектами в работах многих известных мастеров мирового искусства.

Китайская масляная живопись успешно преодолела стадию пассивного подражания зарубежным традициям и начала развиваться в собственном направлении, создавая уникальный стиль, который является симбиозом китайских особенностей и преимуществ с заимствованными техниками и других культур.

Можно заключить, что глубокий исторический путь, пройденный китайской масляной живописью, выступает многовековой практикой, которая достаточно убедительно демонстрирует ряд фундаментальных принципов, важных для любого искусства и его дальнейшего исторического прогресса. В первую очередь, это неопределимая значимость постоянной восприимчивости к новым идеям и свежим концепциям, готовности принимать и интегрировать новаторские решения. Во-вторых, необходимость применять по-настоящему креативный, прорывной подход, постоянно искать оригинальные методы и формы выражения. Данные факторы, в свою очередь, стали основой для достижения прогресса и дальнейшего роста в области масляной живописи.

## Список литературы

1. *Артановский С. Н.* Историческое единство человечества и взаимное влияние культур. Ленинград: Просвещение, 1967. 268 с.
2. *Артановский С. Н.* Международные культурные контакты в прошлом и настоящем // *Философские науки*. 1987. № 7. С. 15–25.
3. *Белый В. И.* Международный культурный обмен и его влияние на развитие национальной культуры: дис. ... канд. филос. наук. Москва, 1992. 155 с.
4. *Каган М. С.* Роль межличностных коммуникаций и национальных ориентаций в передаче этнической культуры // *Изучение преемственности этнокультурных явлений*. Москва: Институт этнографии, 1980. С. 5–14.
5. *Дай Шихэ.* Обучение масляной живописи от Се-и. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2007. 12 с. (на китайском языке).
6. *Ло Гунлю.* Масляная живопись. Шаньдун: Издательство изящных искусств Шаньдун, 2004. 22 с. (на китайском языке).
7. *Лю Юйхань.* Культурные и традиционные особенности изобразительного искусства России и Китая // *Материалы XVI Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум»* URL: <https://scienceforum.ru/2024/article/2018035288>.
8. Произведения масляной живописи Го Шаогана // *Fine Arts*. 1995. № 10.
9. Роль художественной выставки в содействии культурному обмену между Китаем и Россией. URL: <https://project11555023.tilda.ws/>
10. *Тен И. А.* Философия искусства. Пекин: Издательство Синьчжи, 2006. С. 10–22 (на китайском языке).
11. *Хоу Ю.* Социальная ответственность народных художников – создавать народное искусство. Интервью с Го Шаоганом // *Литература и история*. 2019. № 06. (на китайском языке).
12. *Цинь Сяофэн.* Российско-китайская межкультурная коммуникация в художественной жизни и творчестве китайских художников реалистической школы конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. культурологии. Владивосток, 2021. 257 с.
13. *Чжоу Сюня.* Полная биография Ци Байши. Хунань: Хунаньское народное издательство, 2010. 428 с. (на китайском языке).
14. *Jiang Hongsheng, Li Jiazhen, Li Yun.* "Chinese and Foreign Fine Arts in Fifty Years: Communication, Influences and Comparison". *China Reading Weekly*, October 13, 1999.
15. *Peng D.* History of Chinese Art. Shanghai: Shanghai People's Publishing House. 2014.
16. The art website of Qingyun club. URL: <http://www.qingyunge.com/2013/0308/2107.html>
17. *Xiao Yuqiu.* On the imbalance of cultural exchanges between China and Russia in the Qing Dynasty [J]. *Journal of History*. 2008.
18. *Zheng G.* Evolution and Sports-Modernization of Chinese Art. Nanning: *Journal of Namibian Studies*, 33 S3(2023): 3574–3596.

---

---

# СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

## РОЛЬ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В УПРАВЛЕНИИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ КУЛЬТУРЫ

УДК 338.2

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-146-157>

**Анастасия Максимовна БОЛДЫРЕВА,**

магистрант, факультет государственной и культурной политики,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [nastia.boldyрева@mail.ru](mailto:nastia.boldyрева@mail.ru)

**Екатерина Леонидовна КУДРИНА,**

доктор педагогических наук, профессор,  
заслуженный работник культуры Российской Федерации;  
директор Научного центра РАО на базе МГИК;  
профессор кафедры педагогической теории и практики  
социально-культурной деятельности,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [kudrina\\_1955@mail.ru](mailto:kudrina_1955@mail.ru)

*Аннотация.* Статья посвящена роли цифровой среды в формировании практик управления современными учреждениями культуры. Авторы анализируют значимость новых возможностей и технологий, применяемых в современной социально-культурной теории и практике для решения стратегических задач государственной культурной политики Российской Федерации. Рассматривается влияние цифровых технологий на уровень качества деятельности учреждений культуры. Представлены основные формы цифровых технологий по направлениям их применения: автоматизация административных процессов, создание интерактивных экспозиций, аналитика посещаемости и предпочтений аудитории. Опыт успешной цифровой трансформации наглядно описан на примере отдельных российских учреждений культуры. Подчеркивается необходимость организационно-деятельностного подхода к цифровой трансформации учреждений сферы культуры. Отмечены главные вызовы и препятствия на пути цифровизации учреждений культуры.

*Ключевые слова:* государственная культурная политика, информационные технологии, информационная доступность, интерактивные технологии, культурное наследие, культурный опыт, национальные проекты, организационно-деятельностный подход, управление учреждениями культуры, федеральные проекты, цифровизация.

*Для цитирования:* Болдырева А. М., Кудрина Е. Л. Роль цифровых технологий в управлении учреждениями культуры // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 146–157. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-146-157>

## THE ROLE OF DIGITAL TECHNOLOGIES IN THE MANAGEMENT OF CULTURAL INSTITUTIONS

**Anastasia M. Boldyreva,**

undergraduate student,  
Faculty of State Cultural Policy,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: nastia.boldyreva@mail.ru

**Ekaterina L. Kudrina,**

DSc in Pedagogy, Professor, Honorary Worker of Culture of Russian  
Federation, Director of the Scientific Center of the Russian Academy  
of Education based at the Moscow State Institute of Culture;  
Professor at the Department of Pedagogical Theory  
and Practice of Social and Cultural Activities,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: kudrina\_1955@mail.ru

*Abstract.* The article is devoted to the role of the digital environment in the formation of management practices of modern cultural institutions. The authors analyze the significance of new opportunities and technologies used in modern socio-cultural theory and practice for solving strategic tasks of the state cultural policy of the Russian Federation. The influence of digital technologies on the quality level of cultural institutions is considered. The main forms of digital technologies are presented according to their areas of application: automation of administrative processes, creation of interactive expositions, analytics of attendance and audience preferences. The experience of successful digital transformation is clearly described using the example of individual Russian cultural institutions. The need for an organizational and activity-based approach to the digital transformation of cultural institutions is emphasized. The main challenges and obstacles to the digitalization of cultural institutions are noted.

*Keywords:* state cultural policy, information technologies, information accessibility, interactive technologies, cultural heritage, cultural experience, national projects, organizational and activity-based approach, management of cultural institutions, federal projects, digitalization.

*For citation:* Boldyreva A. M., Kudrina E. L. The Role of Digital Technologies in the Management of Cultural Institutions. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 3 (58), pp. 146–157. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-146-157>

В современном мире цифровизация занимает ключевое положение среди наиболее перспективных направлений реализации государственной культурной политики. Информационно-технологическим изменениям подвергаются производственная, социальная, экономическая сферы государства, при этом все изменения специфичны и непосредственно связаны с особенностями воспроизведения и распространения продуктов культуры. Цифровые технологии играют важную роль в управлении учреждениями культуры, они помогают повысить эффективность работы культурных организаций. Отдельными аспектами влияния цифровизации являются доступность культурного наследия, сохранение культурного наследия, стимулирование инноваций, мониторинг и контроль, формирование имиджа учреждения и так далее.

С точки зрения Коваленко Т. В. и Саркисовой Е. Г., «сама суть культурной сферы сложно укладывается в рамки систематизации, алгоритмов и баз данных, поскольку основной целью культурного производства является создание образов, воздействующих на чувства и эмоциональное состояние человека» [1, с. 153]. Несмотря на это время популярности цифровых технологий требует качественных изменений и в сфере культуры. Исследование имеющегося опыта позволяет выявить закономерности процессов, которые определяют уникальность современного российского социально-культурного пространства в разрезе новых форм и способов управления, включая управление учреждениями культуры.

«В современной России учреждения культуры – наиболее массово представленная база реализации государственной культурной политики – находятся в эпицентре цифровой трансформации. С одной стороны, комплекс информационно-технологических изменений синхронно осуществляется во всех сферах – производственной, финансовой, социальной, но с другой – эти преобразования имеют определенную специфику, обусловленную особенностями производства и распространения продуктов и благ культуры. <...> Это производство в первую очередь ориентировано на создание образов, воздействующих на чувства, эмоции, сознание общества. Учреждения, играющие важнейшую роль в повышении культурного уровня населения, способны оптимизировать свою деятельность, интегрируя цифровые технологии» [1, с. 153]. Расширяя границы своей активности в цифровой среде, они обеспечивают доступ к культурным ресурсам и повышают эффективность работы. При этом важно понимать, что применение цифровых технологий не только придает новый вид культурному наследию, но и в значительной степени сохраняет и трансформирует его. Кроме того, цифровые технологии позволяют автоматизировать операционные процессы учреждений культуры, генерировать и модерировать контент с использованием искусственного интеллекта.

Развитие цифровой инфраструктуры российских учреждений культуры прошло ряд ключевых фаз, начав путь от базовых информационно-коммуникационных технологий и завершив созданием сложной интегрированной системы, объединяющей аппаратные комплексы, программные продукты, информационные сети, ресурсы и управленческие структуры.

Первые шаги в данном направлении были предприняты еще в 90-е годы прошлого столетия. Учреждения культуры начали оборудоваться компьютерными средствами, специалисты проходили обучение основам компьютерных технологий. Параллельно ставились задачи обновить практическое направление деятельности: сформировать электронные базы данных библиотек, провести оцифровку музейных и библиотечных материалов, создать цифровые коллекции.

Следующий этап цифровой эволюции учреждений культуры начался в середине второго десятилетия XXI века и был инициирован Указом Пре-

зидента РФ от 07 мая 2012 года № 597 «О мероприятиях по реализации государственной социальной политики». В документе предусматривались задачи по внедрению официальных веб-сайтов учреждений культуры, размещению в свободном доступе цифровых копий библиотечных фондов, музейных экспонатов, а также – по созданию виртуальных концертных залов.

В настоящее время цифровая трансформация характеризуется резким ростом технологий, появлением мобильных приложений, активизацией социальных сетей, широким внедрением больших данных и искусственного интеллекта. Эти тенденции открывают совершенно новые горизонты для развития учреждений культуры [2].

Безусловной основой рассматриваемых перемен служат принципы, инструменты и механизмы реализации культурной политики. Динамика развития среды вызвана рядом взаимосвязанных факторов, среди которых центральной является цель обеспечить реализацию стратегических задач, стоящих перед государственной культурной политикой Российской Федерации.

В «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» (утвержден Распоряжением Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-р) сохранение исторического и культурного наследия и его использование для воспитания и образования является одной из главных целей государственной культурной политики [6].

В «Основах государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» (Указ Президента Российской Федерации от 09 ноября 2022 г. № 809) ставится задача по обеспечению государственной охраны объектов культурного наследия народов Российской Федерации, предоставление доступа к ним в целях их популяризации как среды, формирующей историческое самосознание, воспитывающей любовь и уважение к Отечеству [7].

В рамках реализации Указа Президента Российской Федерации от 07.05.2018 года № 204 «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» Министерством культуры России был разработан федеральный проект «Цифровая культура», входящий в национальный проект «Культура». Его основной задачей было создание условий для повышения доступности и возможности участия граждан в культурной жизни путем оцифровки культурного наследия и развития интерактивных форматов взаимодействия [8].

Работа по модернизации цифровой инфраструктуры учреждений культуры активно продолжается в настоящий момент. Министерством культуры Российской Федерации проведено исследование степени цифровизации культурных организаций страны, что позволило сформулировать ряд рекомендаций относительно перспектив модернизации цифровой среды. Прделанная работа легла в основу распоряжения Правительства России

от 11.12.2023 № 3550-р «Об утверждении стратегического направления в области цифровой трансформации отрасли культуры Российской Федерации до 2030 года». В паспорте стратегического направления указано, что цифровая модернизация культурной отрасли находит отражение в инициативах учреждений культуры по переводу накопленного культурного наследия в цифровой формат [5].

Согласно разработанной стратегии цифровой трансформации сферы культуры Российской Федерации до 2030 года важнейшими приоритетами развития становятся:

- увеличение доступности культурных ценностей в цифровом формате;
- целостность, непротиворечивость и актуальность государственных данных отрасли культуры с использованием технологий искусственного интеллекта;
- достижение цифровой зрелости сферы культуры и искусств;
- увеличение числа посещений культурных мероприятий в три раза по сравнению с показателем 2019 года;
- разработка и внедрение единой государственной системы информационного обеспечения культурной деятельности в целях эффективного и современного управления процессами и ресурсами на основе государственных данных [5].

Для достижения обозначенных целей в учреждениях культуры России на период до 2030 года запланирована разработка шести проектов.

Один из проектов под названием «Цифровой культурный профиль» предполагает разработку портфолио «Профессионал отрасли», которое содержит цифровой профиль каждого работника культуры. Это позволит определить уровень цифровых компетенций сотрудников, профессиональные интересы, участие в культурных мероприятиях, установить факты переобучения и повышения квалификации.

Особое внимание культурных учреждений привлекает проект, нацеленный на создание и дальнейшее освоение типового облачного ресурса для региональной афиши и распространения билетов. Реализация проекта под названием «Культурный регион. Типовое облачное решение» предполагает учет национальных, этнографических и региональных особенностей субъектов Российской Федерации. Основная идея проекта заключается в разработке удобного облачного инструмента, которым смогут воспользоваться любые учреждения культуры независимо от места расположения. Сервис предоставляется пользователям в форме приложения, устанавливаемого на мобильные устройства. С его помощью жители региона будут получать оперативную информацию о планируемых мероприятиях, театральных постановках, концертных программах и приобретать билеты онлайн. Помимо прочего, сервис будет учитывать персональные предпочтения посетителей на основе анализа их цифрового профиля [5].

Вынужденные ограничения, связанные с пандемией, еще более подчеркнули необходимость цифровизации, при этом достаточно консервативное культурное сообщество было вынуждено адаптироваться, вступив в контакт с цифровой средой. В контексте цифровизации искусства главным стал вопрос передачи культурного наследия следующим поколениям. В 2023 году глобальный рынок ПО для музеев вырос на 9%, достигнув \$1,18 млрд, а учреждения культуры Российской Федерации демонстрируют рост посещаемости цифровых ресурсов в 5 раз по сравнению с 2017 годом [9; 3].

Именно в тот период получили широкое распространение такие тренды, как дополненная реальность (AR), виртуальная реальность (VR), Live-трансляция концертов и спектаклей, онлайн-экскурсии по музеям. Цифровой контент постоянно развивается, открывая новые направления и жанры.

Практическое внедрение цифровых технологий в сфере культуры требует больших интеллектуальных, гуманитарных и материальных вложений, при этом кадровый дефицит и важность соблюдения баланса между активным внедрением цифровых технологий и сохранением самобытности культурного опыта являются актуальной проблемой.

Для наработки положительного опыта требуется тщательное изучение цифровой трансформации. Важно учесть не только технические возможности цифрового мира, но и адаптировать его к современным вызовам общества. Необходимо принимать во внимание интересы различных возрастных групп, различия в бытовом и социальном поведении, а также – неоднородность уровня владения современными технологиями.

Процесс трансформации в сфере культуры – это не только внедрение каких-либо инновационных решений, но и системный переход от локальной цифровизации процессов к комплексному изменению моделей управления в сфере культуры. В широком понимании использования цифровых инструментов трансформация предполагает перестройку всей структуры культурных учреждений, их организации управления [10].

Объективное восприятие современных тенденций социально-культурной деятельности и возникающих препятствий на пути их реализации позволяет перейти к рассмотрению конкретных направлений применения инновационных технологий в работе учреждений культуры. В современных реалиях культурным учреждениям необходимо осваивать инструменты, позволяющие гармонично вливаться в современную социальную среду.

Успешность функционирования учреждений культуры во многом зависит от внедрения цифровых инструментов, оптимизирующих административные процессы. Необходимость высокой скорости обработки больших объемов информации и своевременного реагирования на потребности общества – основная задача, решение которой позволяет сделать посещение цифровых платформ комфортным и удобным, а сотрудникам обеспечить удобные инструменты для оперативного принятия решений.

Для реализации указанных целей широко внедряются системы управления взаимоотношениями с клиентами (CRM), предназначенные для учета данных о посетителях, что расширяет возможности и оптимизирует процессы. Использование социальных сетей, мобильных приложений, персонализированных рассылок и онлайн-платформ позволяет облегчить реализацию услуг и сформировать долгосрочные отношения с посетителями.

Не менее важно внедрение систем электронного документооборота, позволяющих быстро обновлять и распространять информацию внутри коллектива сотрудников. Таким образом обеспечивается оперативность обмена сведениями и поддержка прозрачности внутреннего процесса организации. Кроме того, синхронизация электронных баз данных позволяет увеличить эффективность работы сотрудников и улучшить координацию действий между подразделениями.

Рассмотрим один из известных российских учреждений культуры – Государственный Эрмитаж. Его администрация внедрила современную систему управления взаимоотношениями с клиентами (CRM), позволяющую собирать информацию обо всех посетителях: история покупок билетов, участие в экскурсионных программах, личные предпочтения. Такая система обеспечивает персонализированный подход, позволяя предложить клиенту наилучший вариант посещения музея исходя из его предыдущих запросов. Более того, данная технология позволила Эрмитажу создать удобную платформу мобильного приложения, которое теперь используется большинством посетителей [4].

Приложение заменило традиционные бумажные билеты, предлагает путеводители по залам и даже помогает выстроить оптимальный маршрут осмотра коллекции, учитывая временной график и приоритеты конкретного гостя. Благодаря таким технологиям внутренние процессы музея заметно ускорились, повысилось качество предоставляемых услуг, улучшилась общая репутация учреждения, а самое главное – увеличилась частота повторного посещения экспонируемых коллекций. Мобильный билет упрощает проход в залы, сокращая очереди и увеличивая комфорт пребывания в музее. Внутренняя интеграция систем управления корпоративным контентом (ERP) и систем учета кадров обеспечила четкое распределение обязанностей и оперативное принятие решений, связанных с организацией массовых мероприятий и текущих рабочих процессов. Эти нововведения наглядно показывают, насколько важной и эффективной может быть правильная реализация концепции цифровизации административного аппарата крупных культурных учреждений.

Однако улучшение внутренних процессов управления лишь первый этап на пути к полноценной цифровой трансформации. Следующая важная ступень – это повышение привлекательности самих экспозиций и расширение возможностей для вовлечения аудитории в активный диалог с искусством.

Так, например, федеральный проект «Пушкинская карта», запущенный в России в 2021 году, представляет собой важное достижение в цифровизации культурного пространства. Карта обеспечивает возможность бесплатного посещения культурных мероприятий молодым людям от 14 до 22 лет, тем самым стимулируя молодёжь к участию в культурной жизни страны. Уже в первые месяцы реализации проект показал высокую востребованность: десятки тысяч мероприятий посетили сотни тысяч молодых людей по всей стране. Помимо очевидного экономического эффекта, программа «Пушкинская карта» играет значительную роль в социокультурной политике. Она способствует формированию интереса молодёжи к искусству и культурному наследию, а также создает основы для духовного единства нации.

Особое место в привлечении аудитории занимают интерактивные технологии и виртуальная реальность, способные трансформировать пассивное созерцание в глубокое взаимодействие с культурным пространством.

Внедрение виртуальной реальности повышает показатель вовлеченности аудитории по сравнению с традиционной формой показа экспозиций. Такой результат обусловлен созданием эффекта присутствия и эмоционального отклика у посетителей, что существенно влияет на восприятие художественных образов и культурологического содержания.

Данные технологии позволяют зрителям почувствовать себя непосредственными участниками событий прошлого или настоящего, перенестись в иную эпоху или среду, что усиливает эмпатию и понимание культурных феноменов.

Одним из наглядных примеров является Выставка достижений народного хозяйства (ВДНХ), где регулярные тематические экскурсии с применением виртуальной реальности привлекают значительное количество посетителей и способствуют росту популярности выставочного комплекса. Кроме того, мультимедийные стенды и интерактивные инсталляции формируют принципиально новую парадигму презентации произведений искусства. Они позволяют раскрыть внутренний смысл объектов, представить художественную идею автора в динамическом виде, повышая эстетическое удовольствие и познавательную пользу для аудитории. Эти новшества делают российский культурный ландшафт конкурентоспособным на мировой сцене, привлекая внимание иностранных туристов и стимулируя интерес к искусству России.

Стоит отметить, что следующей ступенью в развитии культурных площадок становится расширение влияния за пределами их физической территории. Активное присутствие в виртуальном пространстве открывает обширные возможности для взаимодействия с аудиторией, проживающей вдали от культурных учреждений или ограниченной в возможностях личного посещения. Данный этап цифровой трансформации требует освоения современных методик дистанционной коммуникации, создания специализированных цифровых платформ и активного использования онлайн-

инструментов. Их применение направлено на максимальное расширение круга потенциальных посетителей и обеспечение высокого качества дистанционного культурного продукта.

Примером успешного подхода в данном направлении является практика Государственного Русского музея, который создал специальную платформу для онлайн-трансляций и виртуальных экскурсий. Через эту платформу миллионы зрителей со всего мира получили возможность знакомиться с выдающимися произведениями искусства, слушать лекции ведущих исследователей и принимать участие в мастер-классах без необходимости физического присутствия в Санкт-Петербурге. Такие трансляция значительно увеличили привлекательность музея, позволив охватить международную аудиторию и превратив его в одну из крупнейших культурных площадок в русскоязычном сегменте интернета.

Министерство культуры Российской Федерации активно способствует трансформации культурных учреждений. Одним из значимых проектов в этом направлении является портал «Культура.рф», который предлагает пользователям доступ к обширной коллекции культурных материалов, включая фильмы, спектакли, концерты, лекции и виртуальные экскурсии по музеям и выставкам. Он позволяет ознакомиться с культурным наследием России, начиная от произведений классиков русской литературы и заканчивая современными театральными постановками и музыкальными произведениями. Кроме того, платформа предоставляет возможность просмотра уникальных архивных документов, фотографий и артефактов, связанных с историей российских регионов и народностей. Это делает портал важным инструментом для сохранения и распространения культурного наследия нашей страны среди широкой аудитории.

Отдельного внимания заслуживает специализированный сервис «Артефакт», разработанный Министерством культуры совместно с IT-компанией. Эта платформа предназначена для организации виртуальных экскурсий и интерактивных мероприятий в рамках крупнейших музеев России, таких как Государственный Эрмитаж, Третьяковская галерея и многие другие. Сервис интегрирует современные технологии дополненной реальности, позволяя посетителям погружаться в историю предметов искусства и получать дополнительную информацию прямо на экране мобильного устройства.

Благодаря этим проектам Россия приобрела мировую популярность среди поклонников искусства, укрепив репутацию страны с богатым культурным достоянием.

Успехи в цифровой трансформации требуют тщательного обоснования внутренней структуры организации и грамотного распределения ресурсов. Именно поэтому особое внимание уделяется организационно-деятельностному подходу, который обеспечивает комплексное и последовательное внедрение цифровых технологий в деятельность учреждений культуры.

Организационно-деятельностный подход представляет собой целостную методологию, направленную на интеграцию инноваций в деятельность культурных учреждений с целью повышения эффективности управления, взаимодействия с аудиторией и сохранности культурного наследия. Основой подхода является взаимодействие администрации, сотрудников и аудитории. Решения принимаются на основе консенсусов и регулярных консультаций, что обеспечивает максимальную эффективность нововведений. Одновременно создаются механизмы непрерывного контроля за процессом модернизации, включая проведение пилотных испытаний и получение обратной связи от пользователей.

Особое внимание уделяется обучению персонала и подготовке квалифицированных специалистов, готовых поддерживать и развивать цифровую инфраструктуру. Инновации вводятся последовательно, начиная с элементарных решений (например, цифровизация документооборота) и плавно двигаясь к сложным системам, таким как виртуальная реальность и аналитика больших данных.

Процесс контролируется на каждом этапе, корректировка возможна в зависимости от возникающих обстоятельств. Главным результатом такого подхода становится гармонизация традиционных функций учреждения с новыми возможностями, предоставляемыми технологиями.

Рассматриваемый подход обеспечивает ясность и упорядоченность процесса цифровизации, оптимальное сочетание существующей инфраструктуры и современных технологий, рациональное расходование ресурсов и высокий уровень доверия аудитории благодаря индивидуальному подходу к каждому посетителю.

Многие российские культурные учреждения сумели успешно реализовать такую стратегию, преодолев внутреннее сопротивление изменениям и найдя гармонию между сохранением подлинности культурного опыта и соответствием современным требованиям цифровой эпохи. Итогом стало заметное повышение качества оказываемых услуг, увеличение числа посетителей и укрепление положительного имиджа учреждений в общественном сознании.

Внедрение цифровых технологий сопровождается рядом существенных вызовов, препятствующих эффективному осуществлению процесса цифровизации. Прежде всего, актуальной проблемой является неудовлетворительное состояние материально-технической базы: используемое оборудование устарело функционально и технически, не отвечает современным стандартам.

Данные факторы отрицательно сказываются на производительности цифровых сервисов, увеличивают задержки в передаче данных и ухудшают качество пользовательского опыта. В результате возникают серьезные преграды для полноценного использования облачных сервисов, технологий дополненной и виртуальной реальности, а также – других перспективных решений.

Еще одним критическим вопросом является дефицит квалифицированных кадров. Сотрудники учреждений культуры часто не обладают необходимыми знаниями и навыками для осуществления высокотехнологичных решений. Высокая скорость развития технологий предъявляет повышенные требования к профессионалам. Специалисты обязаны свободно разбираться в программных продуктах, быстро решать возникающие проблемы и эффективно руководить производственными процессами. Отсутствие таких кадров замедляет темпы цифровизации и затрудняет дальнейшую эволюцию культурных учреждений.

Особым вызовом становится необходимость сохранения подлинности культурного опыта. Цифровизация потенциально угрожает уникальным характеристикам восприятия культурного наследия. Внедрение экранов, интерактивных панелей и виртуальных туров может рассматриваться как угроза аутентичности музейных экспозиций, театральных постановок и других проявлений культуры. Сохранение непосредственной связи с оригиналами произведений искусства является первоочередной задачей в ходе цифровой трансформации.

Решения обозначенных проблем предполагают целенаправленную модернизацию технической инфраструктуры, разработку образовательных программ для подготовки высококвалифицированных специалистов и внедрение стратегии применения цифровых технологий, которые будут усиливать и обогащать культурное наследие, а не вытеснять его.

Несмотря на существующие вызовы, комплексное применение цифровых решений создает значительные конкурентные преимущества для культурных учреждений, помогая им адаптироваться к новым условиям современного общества.

Следует согласиться с выводами Коваленко Т. В. и Саркисовой Е. Г., что «учреждения культуры в современной России прошли три этапа цифрового развития: 1997–2011 гг., 2012–2018 гг., 2018 г. и до настоящего времени, на каждом из них решались свои задачи, адекватные уровню социально-технологического развития общества и реализуемой государством культурной политики»; произошел «качественный скачок в развитии информационно-коммуникационных технологий, предоставивший новые возможности в сфере культурного производства и предъявивший новые требования к материально-технической базе, кадрам и содержанию работы учреждений культуры, обусловил необходимость формирования на третьем этапе цифровой инфраструктуры как условия эффективной реализации государственной культурной политики; стратегическим направлением цифровой трансформации культурной политики на современном этапе является формирование единой государственной системы информационного обеспечения деятельности, которая складывается как результат внедрения шести перспективных проектов: «ГОСБилет», «Цифровой культурный профиль»,

«Культурный регион. Типовое облачное решение», «Интерактивные культурные помощники», «Домен “Культура”» и системы единого читательского билета» [1, с. 161–162].

Использование передовых технологий способствует оптимизации административных процессов, улучшению качества услуг и привлечению новой аудитории. В результате учреждения культуры становятся не только хранителями традиций, но и активными участниками современного информационного пространства, формирующими уникальный образ России. Именно этим они занимались, занимаются и будут заниматься в ходе реализации государственной культурной политики в Российской Федерации.

## Список литературы

1. Коваленко Т. В., Саркисова Е. Г. Цифровая инфраструктура учреждений культуры и задачи культурной политики в современной России: этапы и специфика формирования // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. 2024. Т. 30, № 4. С. 151–163.
2. Коваленко Т. В., Саркисова Е. Г. Цифровое развитие учреждений культуры в современной России: основные этапы развития и характеристика: препринт Южный Филиал Института Наследия. Краснодар, 2023. 14 с.
3. Культура в цифре. URL: <https://rbcplus.tilda.ws/kultura-v-cifre>
4. Мобильные приложения Государственного Эрмитажа. URL: [https://www.hermitagemuseum.org/news/11\\_2\\_949?lng=en](https://www.hermitagemuseum.org/news/11_2_949?lng=en)
5. Об утверждении стратегического направления в области цифровой трансформации отрасли культуры Российской Федерации на период до 2030 года: распоряжение Правительства РФ от 11.12.2023 № 3550-р (ред. от 21.10.2024). URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_464654](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_464654)
6. Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года: распоряжение Правительства РФ от 29.02.2016 № 326-р. URL: <https://www.consultant.ru/law/hotdocs/45830.html>
7. Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей: указ Президента РФ от 09.11.2022 № 809. URL: <https://www.consultant.ru/law/hotdocs/77839.html>
8. Цифровая трансформация в сфере культуры и искусства. URL: <https://cdto.work/2023/04/27/cifrovaja-transformacija-v-sfere-kultury-i-iskusstva>
9. Цифровизация в сфере культуры и искусства. URL: [https://www.tadviser.ru/index.php/Статья:Цифровизация\\_в\\_сфере\\_культуры\\_и\\_искусства](https://www.tadviser.ru/index.php/Статья:Цифровизация_в_сфере_культуры_и_искусства)
10. Шаповалова Г. М. Цифровая трансформация в сфере культуры и её институтов – основа национальной и международной информационной безопасности // Культура и технологии. 2022. Т. 7, № 2. С. 65–70.

# СТРУКТУРНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ПРОЕКТИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНО-ТВОРЧЕСКИХ ПРОГРАММ

УДК 378

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-158-171>

**Марина Вячеславовна КЕРНЕРМАН,**

кандидат педагогических наук, ученый секретарь  
Ученого совета, заместитель декана факультета  
государственной культурной политики по научной работе,  
доцент кафедры педагогической теории  
и практики социально-культурной деятельности,  
Московский государственный институт культуры  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: vivat\_co@mail.ru

**Евгений Викторович ТАРАТОРИН,**

кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогической  
теории и практики социально-культурной деятельности,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: etaratorin@mail.ru

*Аннотация.* Статья посвящена культурно-творческой программе как активной творческой форме социально-культурной деятельности, развивающей и поддерживающей творческий потенциал личности и общества в целом. Приведены авторские определения понятий «культурно-творческая программа» и «проектирование культурно-творческой программы». Особое место в статье занимает подробное описание структурно-содержательной модели проектирования культурно-творческих программ, состоящей из двух блоков: событийно-адресного и идейно-тематического. Дана характеристика основным структурным элементам модели проектирования культурно-творческих программ – педагогической проблеме социально-культурной деятельности, событию, аудитории, форме, месту действия, теме, идее и сверхзадаче сценария программы, его композиционному построению. Описывается процесс апробации структурно-содержательной модели со студентами факультета государственной культурной политики Московского государственного института культуры в рамках изучения учебной дисциплины «Проектирование культурно-творческих программ».

*Ключевые слова:* социально-культурная деятельность, творческая форма, культурно-творческая программа, проектирование культурно-творческой программы, структурно-содержательная модель, педагогическая проблема социально-культурной деятельности, событие, аудитория, форма, место проведения, тема, идея, сверхзадача, композиционное построение, сценарий, проект.

*Для цитирования:* Кернерман М. В., Тараторин Е. В. Структурно-содержательная модель проектирования культурно-творческих программ // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 158–171. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-158-171>

## STRUCTURAL AND CONTENT MODEL FOR DESIGNING CULTURAL AND CREATIVE PROGRAMS

**Marina V. Kernerman,**

CSc in Pedagogy, Academic Secretary of the Academic Council,  
Deputy Dean of the Faculty of State Cultural Policy for Research,  
Associate 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: vivat\_co@mail.ru

**Evgeny V. Taratorin,**

CSc in Pedagogy, Associate 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: etaratorin@mail.ru

*Abstract.* The article is devoted to the cultural and creative program as an active creative form of socio-cultural activity that develops and supports the creative potential of an individual and society as a whole. The author's definitions of the concepts "cultural and creative program" and "designing a cultural and creative program" are provided. The article also includes a detailed description of the structural and content model for designing cultural and creative programs, which consists of two blocks: the event-address block and the ideological and thematic block. The article describes the main structural elements of the model for designing cultural and creative programs: the pedagogical problem of socio-cultural activity, the event, the audience, the form, the setting, the theme, the idea, and the overarching goal of the program scenario, as well as its compositional structure. The article also describes the process of testing the structural and content model with students from the Department of State Cultural Policy at the Moscow State Institute of Culture within the framework of the study of the academic discipline "Designing Cultural and Creative Programs".

*Keywords:* socio-cultural activity, creative form, cultural and creative program, designing a cultural and creative program, structural and content model, pedagogical problem of socio-cultural activity, event, audience, form, venue, theme, idea, overarching goal, compositional structure, scenario, project.

*For citation:* Kernerman M. V., Taratorin E. V. Structural and Content Model for Designing Cultural and Creative Programs. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 3 (58), pp. 158–171. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-158-171>

На сегодняшний день социально-культурная деятельность представляет собой динамично развивающуюся отрасль педагогического знания, стремящуюся к осмыслению и практическому применению инновационных подходов к процессу организации досуга всех слоев населения, развития творческих способностей и формирования культурных ценностей личности. Являясь неотъемлемой частью современной жизни, социально-культурная деятельность играет важную роль в становлении гармонично развитой личности, способной к активной социально-значимой деятельности, творческой самореализации и интеграции в социально-культурную среду. Профессор Ярошенко Н. Н. рас-

смаатривает функциональный потенциал социально-культурной деятельности, «который ориентирован на развитие человека в его наилучших способностях и дарованиях, на поддержку его творческих начинаний, на удовлетворение его потребностей в восстановлении сил и отдыхе, а также в получении радости от общения с другими людьми, совместного времяпровождения и деятельности. Социально-культурная деятельность дает человеку возможность развиваться как личности, совершенствовать навыки самоорганизации и личностного саморазвития, а также учит творческому их применению» [14, с. 122].

Действительно, социально-культурная деятельность обладает широкими возможностями для гармоничного развития личности. Она – как мощный инструмент формирования личности, расширения кругозора и самореализации – предоставляет человеку возможность раскрыть творческий потенциал, развить социальные навыки, получить положительные эмоции и расширить свой кругозор в процессе активного участия в творческих программах и социально-культурных проектах.

На сегодняшний день педагогическая теория и практика социально-культурной деятельности накопила значительное количество научно-исследовательских и творческих работ, посвященных изучению и описанию содержательных характеристик различных видов творческих программ. Научная электронная библиотека «Elibrary.ru» содержит научные работы Амеличкина А. В., Воронина И. И., Грачевой С. М., Дольгиревой Е. В., Жаркова А. Д., Жарковой А. А., Кукушкиной А. И., Северовой Л. А., Секретовой Л. В., Тихоновской Г. С., Третьяковой Н. В., Шавриной А. Р., Хаматовой Н. М., Чеченовой Н. Г., посвященных всестороннему рассмотрению культурно-досуговой программы. Исследователи описывают культурно-досуговую программу «как результат традиционной, своеобразной продукции, созданной на основе сценарно-режиссерского замысла, обогатившегося социально-культурным творчеством самих участников программы и зрителей» [12, с. 10]. Также авторы рассматривают виды культурно-досуговых программ: игровые, интерактивные, театрализованные, фольклорные, танцевально-развлекательные, длительные, патриотические.

Понятие «концертно-зрелищная программа» изучается Кернерман М. В., Костюкевич Н. А., Литвиненко О. С., Чередниковой А. А. и другими. Исследователи считают, что «каждая концертно-зрелищная программа состоит из нескольких взаимосвязанных эпизодов. Один из таких эпизодов – музыкальный. Этот фрагмент, а иногда он является и целым разделом, раскрывает свое содержание с помощью выразительных средств музыкального языка. Особенность музыкального эпизода заключается в том, что его внутренняя мысль должна быть логически построена и завершена. Главной задачей музыкального оформления является создание атмосферы действия. При этом используются такие выразительные средства, как эмоциональность, глубина, яркость, выразительность, тембровая окраска» [7, с. 146].

Театрализованные программы в своих исследованиях затрагивают Белозерова В. В., Гавдис С. И., Герасимова О. А., Грибкова Г. И., Крысанов С. Ю., Петров С. Ю., Свяцкая Е. А., Тимофеева А. Л., Терентьев Ю. Ю. и другие. Авторы замечают, что «театрализованные программы являются эффективным средством воспитания не только эстетического вкуса, но и инициативы, фантазии, творческих способностей человека» [6, с. 483].

Научные исследования, посвященные изучению культурно-творческой программы как формы социально-культурной деятельности, практически отсутствуют в информационном пространстве, поэтому рассмотрим составляющие этого понятия. Так, творчество в социально-культурной деятельности профессор Жаркова А. А. рассматривает как «целостную систему знаний, умений и опыта целенаправленной подготовки, комплексного внедрения и всестороннего освоения новшеств в человеческой практике при сохранении динамического единства старого, современного и нового» [3, с. 116].

Исследователь Киселева Т. Г. называет культурную деятельность «деятельностью, направленной на создание, сохранение, распространение культурных ценностей и приобщение к ним различных слоев населения» [4, с. 39–40]. Культурно-творческая деятельность, по мнению Опарина Г. А., «создает новые предметы, явления и взаимоотношения в культуре и искусстве. Включает в себя все, что создается в соответствии с потребностями общества и личности: спектакли, фестивали, выставки, праздники и т. п. Эта деятельность осуществляется учреждениями искусства, культуры, художественно-творческими объединениями, где создаются новые произведения» [9, с. 1078].

Подробный анализ литературных источников и научных трудов по исследуемой теме позволил нам сформулировать следующие определения.

*Культурно-творческая программа* – это активная творческая форма социально-культурной деятельности, развивающая и поддерживающая творческий потенциал личности и общества в целом; инструмент государственной культурной политики, направленный на формирование благоприятной культурной среды, открытого доступа к культурным ценностям и вовлечению человека в активную творческо-созидательную деятельность; фактор устойчивого развития общества и повышения качества жизни человека, способствующий решению актуальных педагогических проблем социально-культурной деятельности, а также повышению культурного уровня населения, развитию творческой индустрии, формированию позитивного имиджа конкретной территории, укреплению социальных связей и гражданской идентичности. Культурно-творческая программа представляет собой целостный, осмысленный процесс, нацеленный на создание необходимых условий для самореализации личности в различных видах искусства, приобщения человека к культурным ценностям посредством знакомства с богатейшим культурным наследием нашей страны, ее традициями и историей, современными тенденциями в искусстве; для организации доступного содержательного,

развивающего, эмоционального и продуктивного отдыха, создания свободной интерактивности, способствующей творческому общению, обмену идеями и мнениями, взаимному обогащению; для организации социально-культурной интеграции, в процессе которой через активное участие в творческой деятельности происходит объединение людей разных возрастов, социальных групп, национальностей. Культурно-творческой программе всегда свойственна целенаправленность, системность и структурированность, тематическая содержательность, интерактивность и вовлеченность, разнообразие форм и методов работы с аудиторией.

*Проектирование культурно-творческой программы* – это сложный, многоэтапный, систематический процесс разработки, планирования и организации основных структурных компонентов культурно-творческой программы, включающий определение педагогической проблемы и центрального события, выявление актуальных социально-культурных тем, запросов общества, изучение целевой аудитории, анализ социокультурной среды выбранного региона, изучение наличия материальных, финансовых, кадровых и временных ресурсов, оценку существующего накопленного опыта и лучших практик. Данный творческий процесс, являясь стратегической, творческой и управленческой деятельностью, сочетает в себе формулировку основной миссии программы (тему, идею, сверхзадачу), определение стратегических целей, рассчитанных на получение конкретного результата, постановку конкретных, измеримых и достижимых задач, ограниченных по времени сроками реализации программы. К основным принципам проектирования культурно-творческих программ относятся: целевая ориентация на конкретную аудиторию; соответствие актуальным тенденциям в социально-культурной деятельности и социальным запросам общества; логичная взаимосвязь всех структурных элементов программы; вектор на результативность при достижении конкретных задач; реализуемость при учете реальных возможностей и ресурсов; поиск и создание креативных форм и методов работы по активизации аудитории; быстрое реагирование на изменяющиеся условия и возможности.

*Структурно-содержательная модель проектирования культурно-творческих программ* представляет собой комплекс взаимосвязанных и взаимодополняемых компонентов теоретического и практического характера, необходимых для системного создания и реализации культурно-творческих программ, ориентированных на решение актуальной педагогической проблемы социально-культурной деятельности в условиях конкретной социокультурной ситуации. Модель обеспечивает логическую последовательность построения всех структурных элементов и позволяет трансформировать идею по решению конкретной проблемы в детализированный, жизнеспособный и эффективный план конкретных действий в процессе создания творческого проекта (см. Рисунок 1).



*Рисунок 1. Структурно-содержательная модель проектирования культурно-творческих программ*

Структурно-содержательная модель включает событийно-адресный и идейно-тематический блоки. Первый блок является ключевым структурным элементом модели, который включает в себя комплекс основных понятий, связанных с событийностью (привязка к конкретной дате, значимому поводу, знаковому периоду, создание уникального события для активного привлечения аудитории), адресностью (ориентация на конкретную, определенную целевую аудиторию с учетом ее интересов, потребностей, особенностей и возможностей), формой организации программы (выбор оптимальной творческой формы социально-культурной деятельности, отвечающей возможностям целевой аудитории и способам решения выбранной проблемы), местом реализации творческого проекта (поиск необходимой локации, соответствующей замыслу программы и технически оснащенной для воплощения проекта). Второй блок является основополагающим концептуальным элементом модели, который определяет тематическую направленность, идейное содержание, педагогическую концепцию культурно-творческой программы. Блок включает в себя композиционное построение сценария программы, которое представляет собой своеобразный фундамент, на котором строится смысловой и идейно-тематический центр. Блок выполняет функции целеполагания (четкое понимание предназначения программы), смыслообразования (наполнение программы тематическим содержанием и определенной глубиной), объединения компонентов (создание единого целого полотна сценария с целостностью и логикой), направления творческого процесса (определение векторов работы режиссерско-постановочной группы), формирования атмосферы (определение общего эмоционального настроения программы) и коммуникации с целевой аудиторией (донесение до зрителя основной идеи и сверхзадачи программы).

## Основные структурные элементы модели проектирования культурно-творческих программ

### **1. Педагогическая проблема социально-культурной деятельности.**

Рассматривая структурные компоненты модели более подробно, необходимо начать с обозначения актуальных педагогических проблем социально-культурной деятельности, которые стоят во главе угла на начальной стадии работы над проектом культурно-творческой программы. Кемерова Т. А. указывает на то что «социально-культурная деятельность имеет педагогический аспект, который заключается в регулировании процессов социализации и индивидуализации человека, то есть в социальном воспитании и развитии, осуществляемых в формах досуговой деятельности и направленных на решение следующих культурно-воспитательных задач: целенаправленное приобщение человека к богатствам культуры, формирование его ценностных ориентаций и «возвышение» духовных потребностей; стимулирование социальной активности, инициативы и самостоятельности человека в сфере досуга, повышение его досуговой квалификации, то есть умения рационально, содержательно и разнообразно организовать свое свободное время в целях поддержания физического и духовного здоровья и самосовершенствования; создание условий для выявления и развития способностей личности, реализации ее творческого потенциала и позитивного самоутверждения» [5, с. 12].

В настоящее время социально-культурная деятельность представляет собой значимую педагогическую сферу, решающую комплекс вопросов, связанных с образованием, воспитанием и развитием личности в контексте культуры и социума. Сфера охватывает широкий диапазон вопросов – от формирования культурных ценностей и идеалов до полноценной организации досуга и творческого развития личности. Решение таких проблем возможно с использованием междисциплинарного подхода в связке с педагогикой, культурологией, социологией, психологией и другими науками.

**2. Событие в культурно-творческой программе** – важный структурный элемент проектирования, от которого зависит содержание, идейно-смысловой каркас и тематическая направленность будущего сценария программы. Событие в большинстве случаев обладает художественной или культурной ценностью, которая позволяет активно вовлечь целевую аудиторию в процесс созидания, познания или сопереживания.

По мнению Поповой Р. Р., «событие – это значимое для субъекта изменение в окружающей действительности, в его поведении и внутреннем мире. Граница события определяется полнотой отражения этих изменений в психике субъекта. Событие характеризуется не только значимостью изменений, но и наличием их пространственно-временной локализации» [10, с. 292]. Событие является ключевым элементом в современной культурной жизни человека, которое формирует социокультурное пространство и создает

новые смыслообразующие идеи. Социокультурный аспект события заключается в пересечении социальных и культурных процессов, когда происходит взаимосвязь с общественными практиками. Функциональная роль события проявляется в коммуникации, где создаются площадки для межличностного взаимодействия и обмена идеями; в трансляции культурных смыслов посредством передачи ценностей, идей и традиций между поколениями и социальными группами; в социальной интеграции при формировании коллективной идентичности и укреплении общественных связей.

Событиями в культурно-творческой программе могут быть: государственные, народные, религиозные, международные, профессиональные, корпоративные, неофициальные праздники, памятные даты России, знаковые события конкретного региона или города, юбилейные даты известных личностей и многое другое.

**3. Аудитория культурно-творческой программы** – это многогранное понятие, охватывающее широкий спектр людей, объединенных общим интересом к искусству и творчеству, потребностью в самореализации, самовыражении, общении и социализации, поиску досуговых занятий и новых впечатлений, потребностью в обучении и творческом развитии. Состав аудитории всегда варьируется в зависимости от формата программы, ее тематики и идейно-тематической направленности. К факторам, влияющим на состав аудитории программы, относятся возраст, пол, образование, социальный статус, культурные предпочтения, география проживания и другое. Анализ данных факторов помогает в создании правильного портрета потенциального зрителя или участника и адаптирует программу под его потребности и ожидания.

Малинина А. А. добавляет, что «превращение зрителей в соучастников, вовлечение их в действие способствует созданию особой атмосферы программы, и при эмоциональной насыщенности происходящего такая атмосфера будет эффективно воздействовать на людей, способствовать духовному совершенствованию, облагораживанию среды и сохранению культуры» [8, с. 91]. Активное участие зрителей в культурно-творческой программе придает действию максимальную интерактивность, развивает драматургический ход, расширяет рамки межличностного общения участников.

В настоящее время аудитория культурно-творческих программ классифицируется по ряду признаков: по демографической сегментации (дети и подростки, взрослая аудитория, старшее поколение); по социально-экономической стратификации (премиум-сегмент, средний класс, массовый сегмент); по психографическому признаку (интеллектуалы, эмоционально-ориентированные, социально-активные, исследователи); по поколенческой характеристике (Z-поколение, миллениалы, поколение X, бэби-бумеры); по уровню культурной активности (активные потребители, умеренно активная аудитория, латентная аудитория, пассивные группы).

**4. Форма культурно-творческой программы** – это способ организации и представления тематического содержания сценария. Она определяет структуру программы, ее формат, используемые средства художественной выразительности и методы активизации зрительской аудитории. Профессор Жарков А. Д. формой программы определяет «угол зрения сценариста на исследуемую проблему, структуру, образуемую на основе организации сценарного материала и аудитории с использованием разнообразных выразительных средств. Выбранная форма программы активно влияет на отбор ее содержания, на способ организации драматургического материала, поскольку именно она должна наилучшим образом раскрыть сценарный замысел, эмоционально подготовить зрителя для восприятия происходящего» [2].

На сегодняшний день социально-культурная деятельность насчитывает несколько сотен форм культурно-творческих программ. Самыми актуальными и популярными формами, реализуемыми учреждениями социально-культурной сферы, являются концерты, театрализованные представления, праздники, театральные постановки (драматические спектакли, мюзиклы, экспериментальные и иммерсивные театральные формы), танцевальные программы, фестивали и конкурсы, литературные вечера, показы кино и видеоарта, мастер-классы и творческие лаборатории, квизы, викторины, тематические квесты, интерактивные дискуссионные площадки, выставки, инсталляции и арт-объекты, лекции, экскурсии, презентации, клубы по интересам, перформансы и хэппенинги, флешмобы, онлайн-программы, социально-культурные акции и многие другие.

**5. Место проведения культурно-творческой программы** – сценическое пространство, где происходит интерактивное взаимодействие между искусством, культурой и зрительской аудиторией. В этом качестве может выступать как специально оборудованная площадка, так и специально созданная тематическая локация, несущая в себе определенный смысл и атмосферу. Выбор места проведения программы напрямую влияет на восприятие действия, ее успех и общее впечатление аудитории. Место проведения программы – это не просто формальная площадка, а активный участник разворачивающегося события. Сценическая площадка всегда вдохновляет, удивляет, вовлекает в действие и создает необходимую атмосферу и темп-ритм.

Исследователь Чистюхина Е. В. пишет о месте проведения современных массовых зрелищ, «которые могут проходить как в рамках сценического пространства, так и на нетрадиционных площадках – городских площадях, улицах, в парках культуры и отдыха, на полянах и берегах рек и даже в центре водного пространства на специально сооруженной площадке» [11, с. 177]. К основным местам проведения культурно-творческих программ можно отнести учреждения культуры и культурно-досуговых объединения, учреждения дополнительного образования, многофункциональные концертные

залы, театральные площадки, музеи, библиотеки современного формата, выставочные комплексы, Центры современной культуры, парки культуры и отдыха, скверы, кинотеатры, районные культурные центры, образовательные площадки, молодежные локации, экспериментальные площадки, культурно-развлекательные центры, экологические и историко-культурные зоны и другое.

**6. Тема культурно-творческой программы** – это круг жизненных явлений действительности, который отражается в сценарии проекта. Тема всегда отвечает на вопрос «о чем?» Она вбирает в себя все самое важные и основные аспекты, волнующие аудиторию, что впоследствии отразится в сценарии и реализуется на сценической площадке. Тема отражает ключевую проблематику, вокруг которой выстраивается драматургический ход, она во многом определяет выбор выразительных средств и композиционное построение сценария программы.

**7. Идея культурно-творческой программы** – это концептуальная основа, вокруг которой строится весь драматургический ряд сценария программы. Идея всегда отвечает на вопрос «для чего?» Она представляет собой ядро, определяющее основную цель, задачи, содержание всего сценарного замысла. Идея культурно-творческой программы в большинстве случаев должна быть оригинальной, актуальной и соответствовать потребностям целевой аудитории. Идея как живой организм, который развивается и трансформируется в процессе осуществления сценического действия и раскрывается в кульминационном моменте программы.

**8. Сверхзадача культурно-творческой программы** – это главная мысль или послание, которое сценарист-режиссер проекта хочет донести до зрительской аудитории. Сверхзадача отвечает на вопрос «ради чего?» В основе сверхзадачи всегда находится позитивное начало, выраженное в стремлении к гармоничному развитию личности, обогащению духовного мира и формированию активной жизненной позиции. Сверхзадача программы – фундаментальный стержень, определяющий глубину и универсальность сценария программы, связывающий воедино все его элементы, направляющий фокус внимания зрителя на обдумывание и прочувствование поднимаемой в программе педагогической проблемы.

**9. Композиционное построение сценария культурно-творческой программы** – это искусство организации и структурирования различных компонентов сценарного материала от начала действия к его кульминации и финалу. По мнению профессора Гавдис С. И., «сценарная драматургия праздника представляет собой завершённую композицию гармонически целостного произведения зрелищных искусств, разработанного на основе синтеза явлений реальной жизни и различных компонентов произведений искусств, создающего художественный образ праздничному событию и необходимые комфортные условия для общения праздничной аудитории» [1,

с. 188]. К основным элементам композиции культурно-творческой программы относятся: экспозиция (завязка), пролог, развитие действия (чередование тематических эпизодов или блоков), кульминация (развязка), финал, эпилог.

По мнению Фроловой Н. Д., «являясь литературным произведением, сценарий заключает в себе все компоненты, присущие драматургии. Здесь действуют все силы драматургической структуры, но выражены они специфическим языком данного жанра. Экспозиция, конфликт, кульминация приобретают здесь специфические черты, где конфликтность существует не в результате контрдействия и противоборствующих сил, а в монтажном соединении» [13, с. 379]. Грамотно выстроенное композиционное построение превращает сценарий культурно-творческой программы из логически организованной структуры драматургических компонентов в интересное и запоминающееся целостное художественное произведение.

Апробация разработанной нами структурно-содержательной модели проектирования культурно-творческих программ проходила со студентами факультета государственной культурной политики ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры» в рамках изучения учебной дисциплины «Проектирование культурно-творческих программ». Данная дисциплина является ключевым компонентом образовательной программы направления подготовки 51.03.03 «Социально-культурная деятельность», профиль «Менеджмент социально-культурной деятельности». Она формирует у студентов профессиональные навыки и компетенции для создания и реализации культурно-творческих программ и социально-культурных проектов. К основным задачам дисциплины относится умение разрабатывать сценарии и проводить культурно-творческие программы различного уровня; владеть методикой работы с разными социальными и возрастными группами населения; уметь использовать навыки продюсирования, бюджетного планирования и применения технических ресурсов в процессе реализации культурно-творческого продукта.

В ходе учебного процесса по дисциплине студенты в течение нескольких недель разрабатывали авторские проекты культурно-творческих программ на основе предложенной структурно-содержательной модели. В выборе актуальной педагогической проблемы обучающимся не ставили никаких рамок, они самостоятельно выбирали и анализировали то, что их волнует здесь и сейчас. В процессе работы над проектами они отвечали на следующие вопросы: «как я могу решить эту проблему?», «кто моя аудитория?», «какая форма культурно-творческой программы будет самой оптимальной в решении проблемы?», «какое место, локация, сценическая площадка больше всего подойдет для реализации моей культурно-творческой программы?», «какую тему, идею и сверхзадачу я решаю своей культурно-творческой программой?», «как грамотно композиционно выстроить культурно-творческую программу, чтобы она успешно состоялась?»

Название проекта	Педагогическая проблема	Событие	Аудитория	Форма	Место проведения
«Я в себе»	Профилактика негативных эмоциональных состояний	День молодежи (27 июня)	Молодежная среда (14–25 лет)	Арт-пространство, творческая лаборатория	ЦСП «Винзавод» г. Москва
«О героях былых времен...»	Военно-патриотическое воспитание подрастающего поколения	День Победы (9 мая)	Ученики старших классов (14–17 лет)	Познавательная игра с элементами конкурса	ГБОУ «Школа № 1412» г. Москвы
«Лаборатория семейных историй»	Сохранение исторической памяти	День семьи, любви и верности (8 июля)	Современные семьи	Лаборатория (тренинг, обмен опытом, практикум)	Зимний сад концертного зала «ЗИП», г. Москва
«Гармония в многообразии»	Повышение уровня культуры межнационального общения	Международный день молодежи (12 августа)	Городская молодежь (15–25 лет)	Фестиваль, мастер-класс, интерактивная дискуссия	Центральная площадь г. Ульяновска
«Сохраняя традиции, создаем будущее»	Развитие креативных индустрий в Вологодской области	День креативных индустрий Вологодской области (31 мая)	Молодежная среда	Фестивали креативных индустрий, образовательные лаборатории и воркшопы, арт-резиденции и творческие кластеры	Школа Креативных Индустрий г. Вологда
«Мама – профессия на всю жизнь!»	Адаптация молодых женщин – выпускниц детских домов	Международный день матери (30 ноября)	Молодые матери	Видеопрограммы (видеопрезентация, видеурок)	Центр поддержки семьи и материнства г. Санкт-Петербурга
«Мрачные сказки»	Популяризация, сохранение и осмысление фольклорного наследия народов России, расширение культурного кругозора и развитие интереса к межкультурному диалогу	День фольклора (17 июля)	Молодежь (18–35 лет), увлеченная фольклором, мистикой, этнографией и историей народов России	Литературно-фольклорный вечер с элементами театраллизации и дискуссии	Культурно-молодежный центр г. Липецка
«Чеховские сады»	Продвижение классической литературы и театрального творчества	День памяти А. П. Чехова (15 июля)	Туристы и местные жители (16–40 лет), интересующиеся культурой, литературой и театром	Арт-час, Ассорти, Open-air, действо, театраллизованная постановка, пленэр, квест, экскурсия	Сад Дома-музея А. П. Чехова в Ягле («Белая дача»)

Таблица 1. Проектные решения культурно-творческих программ первого событийно-адресного блока

На открытой дискуссии по защите проектов авторских культурно-творческих программ студенты учебной группы проявляли максимальную заинтересованность и активность в защите своих убеждений и взглядов на конкурентную педагогическую проблему, на содержание и социальный эффект от реализации творческого проекта. Приведем некоторые примеры проектных решений культурно-творческих программ первого событийно-адресного блока, разработанные студенческой группой (см. Таблицу 1).

Таким образом, структурно-содержательная модель проектирования культурно-творческих программ является сложной и многоаспектной системой, состоящей из логически последовательных элементов создания основного содержания творческого продукта. Она рассматривается как своеобразная «дорожная карта», позволяющая последовательно и эффективно планировать, создавать и реализовывать культурно-творческие программы. Модель, будучи целостностной, сочетающей взаимообусловленные и взаимодополняемые элементы, представляет собой динамичный и циклический процесс, направленный на непрерывное улучшение качества и результативность творческого процесса. Она будет полезна обучающимся высшей школы, изучающим менеджмент и технологии социально-культурной деятельности, а также специалистам-практикам социально-культурной сферы, занимающимся организацией и проведением различных творческих программ.

## Список литературы

1. *Гавдис С. И.* Сценарная драматургия – основа праздничного действа // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2024. № 229. С. 164–171.
2. *Жарков А. Д.* Культурно-досуговая деятельность: учебное пособие. Москва: Московский государственный университет культуры, 1998. 469 с.
3. *Жаркова А. А.* Творчество в социально-культурной деятельности – источник выстраивания системы жизненных отношений личности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 6 (62). С. 115–119.
4. *Киселева Т. Г.* Социально-культурная деятельность: учебное пособие. Москва: ИНФРА-М, 2008. 140 с.
5. *Кемерово Т. А.* Теория социально-культурной деятельности: учебное пособие. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. 103 с.
6. *Крысанов С. Ю.* Развитие музыкально-творческих способностей детей в хоровом коллективе средствами театрализованных программ в системе дополнительного образования // Актуальные проблемы и современные тренды науки, культуры, искусства в творческом образовании: материалы VII Международной научно-практической конференции, Москва, 01–28 апре-

- ля 2022 года. Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Учебный центр «Перспектива», 2022. С. 480–485.
7. *Литвиненко О. С.* Моделирование как основа постановки современных концертно-зрелищных программ // *Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований*. 2015. № 5–1. С. 144–147.
  8. *Малинина А. А.* Инструментарий активизации зрительской аудитории в массовых театрализованных действиях // *Праздничная культура России: инструментарий театрализации: материалы всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, Орёл, 18–19 марта 2021 года*. Орёл: Орловский государственный институт культуры, 2021. С. 90–93.
  9. *Опарин Г. А.* Педагогика социально-культурной деятельности в сфере досуга // *Научно-методический электронный журнал «Концепт»*. 2016. Т. 15. С. 1076–1080.
  10. *Попова Р. Р.* Проблема определения понятия «событие» в психологии // *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2011. № 25. С. 287–293.
  11. *Чистюхина Е. В.* Искусство массового зрелища в развитии современной городской праздничной культуры // *Социокультурное развитие современного города: проблемы и перспективы: материалы Международной научно-практической конференции, Орел, 24–25 марта 2016 года*. Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2016. С. 173–179.
  12. *Чеченёва Н. Г.* Сценарно-режиссерские основы: учебно-методическое пособие для вузов. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2024. 176 с.
  13. *Фролова Н. Д.* Технология создания сценария // *Материалы юбилейной научной и научно-методической конференции профессорско-преподавательского состава, посвященной 40-летию Кубанского государственного университета*. 25–27 мая 2009 года. Краснодар. 2009. С. 377–381.
  14. *Ярошенко Н. Н.* Потенциал социально-культурной деятельности в процессе формирования национальной идентичности россиян // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2014. № 4 (60). С. 70–78.

---

---

# БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ

## БИБЛИОТЕЧНЫЕ ПРОЕКТЫ ДЛЯ ЛЮДЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ: РЕАЛИЗАЦИЯ, СПЕЦИФИКА, РЕЗУЛЬТАТЫ

УДК 021

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-172-183>

### **Анна Викторовна КЛЫЖЕНКО,**

аспирант кафедры библиотечно-информационной деятельности,  
Белгородский государственный институт искусств и культуры,  
Белгород, Российская Федерация,  
e-mail: anutakl@bk.ru

### **Неонила Альфредовна ТУРАНИНА,**

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

*Аннотация.* В статье рассматриваются инновационные методы работы специализированных библиотек, новые формы деятельности с людьми с ОВЗ, их особенности. На примере творческих проектов показано решение актуальных проблем – развитие информационной деятельности, сохранение культурных традиций. Приведен опыт реализации инициатив муниципальных библиотек Белгородской области, внедрение творческих идей, поддержка культурной активности, привлечение внимания общества к социальным проблемам. Рассмотрены примеры создания благоприятных условий для развития творческих способностей и единого образовательного и воспитательного пространства для людей с ограниченными возможностями здоровья. Авторы выделяют такие вопросы, как социокультурная интеграция людей с ОВЗ в общество, повышение уровня грамотности, которые помогает решать библиотека через проектную деятельность.

*Ключевые слова:* новые подходы, инициативы, работа с грантами, выставки с учетом особых потребностей, люди с ОВЗ, инва-инициативы, перспективные направления, муниципальные библиотеки, конкурсы, тифлокомментирование.

*Для цитирования:* Клыженко А. В., Туранина Н. А. Библиотечные проекты для людей с ограниченными возможностями: реализация, специфика, результаты // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2025. №3 (58). С. 172–183. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-172-183>

## LIBRARY PROJECTS FOR PEOPLE WITH DISABILITIES: IMPLEMENTATION, SPECIFICS, RESULTS

**Anna V. Klyzhenko,**

Postgraduate at the Department  
of Library and Information Activities,  
Belgorod State Institute of Arts and Culture,  
Belgorod, Russian Federation,  
e-mail: anutakl@bk.ru

**Neonila A. Turanina,**

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

*Abstract.* The article discusses innovative methods of specialized libraries, new forms of work with people with disabilities, and their features. Using the example of creative projects, the solution of urgent problems is shown – the development of information activities, the preservation of cultural traditions. The experience of implementing initiatives of municipal libraries of the Belgorod region, introducing creative ideas, supporting cultural activity, and drawing public attention to social problems is given. Examples of creating favorable conditions for the development of creative abilities and a unified educational and educational space for people with disabilities are considered. The authors highlight issues such as the socio-cultural integration of people with disabilities into society, improving literacy, which the library helps to solve through project activities.

*Keywords:* new approaches, initiatives, work with grants, exhibitions tailored to special needs, people with disabilities, innovative initiatives, promising areas, municipal libraries, competitions, typhocomentation.

*For citation:* Klyzhenko A. V., Turanina N. A. Library Projects for People with Disabilities: Implementation, Specifics, Results. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2025, no. 3 (58), pp. 172–183. (In Russ.). <https://doi.org/10.2441/2310-1679-2025-358-172-183>

Творческие проекты специализированных библиотек и их реализация способствуют развитию познавательной деятельности, обогащению интеллекта и духовного мира людей с ограниченными возможностями здоровья, содействуют их социальной адаптации.

Библиотеки занимают значительное место в социокультурной интеграции людей с ОВЗ и в повышении грамотности в обществе. Проектная деятельность библиотек способна решать множество задач в этих сферах.

Для улучшения доступа к библиотечным ресурсам разрабатываются проекты по созданию безбарьерной среды, включая установку пандусов, специальных мест для чтения и навигационных знаков для людей с нарушениями зрения.

Для организации инклюзивных мероприятий создаются клубы по интересам и мастер-классы, специально разработанные для людей с ОВЗ, например, арт-терапия или литературные вечера.

Технические решения осуществляются с внедрением специальных программ и приложений, которые помогут людям с ОВЗ, например, программы для чтения с экрана. Для освоения образовательных программ проводятся курсы по компьютерной грамотности и навыкам работы с информационными технологиями, адаптированными для людей с различными формами инвалидности.

В последнее время создаются мобильные библиотеки, которые могут выезжать в районы с высокой концентрацией людей с ОВЗ, предоставляя доступ к книгам и другим ресурсам. Библиотеки формируют коллекции книг и материалов в доступных форматах (аудиокниги, книги с крупным шрифтом, материалы на жестовом языке), привлекают волонтеров для помощи людям с ОВЗ в использовании библиотечных ресурсов, организации мероприятий и предоставлении индивидуального сопровождения, сотрудничают с некоммерческими организациями для разработки совместных программ, направленных на поддержку и обучение людей с ОВЗ.

Проектная деятельность реализуется на собственные средства, а также с привлечением дополнительных финансов. Часто источниками выступают грантовые фонды и организации, а также органы местного самоуправления. [1, с. 288]. Результатом реализации проектов часто является целый спектр решения задач в библиотеке. Приведем некоторые из них: расширение ассортимента библиотечных и информационных ресурсов, доступных для людей с нарушениями зрения; улучшение условий и возможностей для самостоятельной работы на компьютере, оказание поддержки в образовательной и профессиональной сферах, пополнение и укрепление материально-технической базы.

Наиболее популярными видами проектов являются

- проекты, направленные на популяризацию чтения, к которым относят литературные квизы, квесты, создание интерактивных площадок, клубных формирований чтения, семейного и детского, встречи с писателями, творческими людьми, проведение передвижных интерактивных выставок (все объединено в общий цикл тематических мероприятий);
- образовательные проекты, направленные на развитие и формирование у пользователей информационных и творческих способностей; в качестве примера – создание в библиотеках театральных мастерских, студий рисования и мастер-классов, кружков прикладного творчества и интеллектуальных клубов;
- краеведческие проекты, которые направлены на формирование представлений и знаний о родном крае и приобщение к изучению истории (при библиотеках создают краеведческие клубы по истории края, устраивают встречи с известными людьми).

Основные виды проектной деятельности определяются профилем работы библиотеки, потребностями и интересами ее аудитории.

Белгородская государственная специальная библиотека для слепых им. В. Я. Ерошенко старается быть достойным продолжателем идей Василия Яковлевича. Более 15 лет назад по инициативе коллектива и при поддержке профильного департамента в муниципальных библиотечных учреждениях появились ответственные по работе с инвалидами. Существуют разные варианты: от совмещения функций специалистов отделов внестационарного обслуживания районных и городских библиотек, отделов обслуживания, методистов до секторов из нескольких штатных единиц. Эти специалисты находятся постоянно в поле профессионального влияния через систему повышения квалификации – семинары, тематические курсы повышения квалификации, стажировки, конкурсы и так далее. Это передовой отряд. Основной отряд составляют руководители библиотечных систем, другие специалисты, в том числе – детских библиотек.

На протяжении этих лет специалисты библиотеки ведут постоянный мониторинг состояния качества инва-обслуживания, результаты которого регулярно озвучиваются на областных совещаниях, круглых столах, в информационно-методических сборниках библиотеки. В ходе мониторинга выявляются области, требующие улучшения, такие как недостаточная доступность или отсутствие специализированных услуг. На основе собранных данных и отзывов формируются рекомендации по улучшению инва-обслуживания, что способствует устранению выявленных проблем и повышению уровня удовлетворенности пользователей библиотечными услугами. Кроме того, подготавливаются отчеты для руководства библиотеки и разрабатываются стратегии дальнейшего развития инва-обслуживания [3, с. 42].

Сегодня меняется политика методического сопровождения. Повышают свою квалификацию по вопросам доступной среды специалисты не только библиотек, но и муниципальных домов культуры, домов мастеров, центров культурного развития, музеев, музыкальных школ, государственных учреждений культуры (театры, филармония, музеи, библиотеки). Курсы позволяют специалистам лучше понимать принципы инклюзии и доступности для людей с ограничениями жизнедеятельности. Они обучают методам создания комфортной и безопасной среды, а также предоставляют знания о законодательных нормах и лучших практиках в этой области. Участники курсов могут освоить навыки оценки доступности объектов и услуг, научиться разрабатывать адаптированные программы и мероприятия, а также повысить уровень обслуживания пользователей с ОВЗ. Все это содействует созданию более инклюзивного общества и улучшению качества жизни людей с ограниченными возможностями.

За многолетнюю активную методическую деятельность с муниципальными библиотеками использованы все существующие формы работы, включая семинары, тренинги, вебинары и мастер-классы. Эти мероприятия направлены на обмен опытом, повышение квалификации библиотечных

работников и внедрение новых технологий в библиотечную практику. Также активно использовались консультации и индивидуальная поддержка, что позволило адаптировать подходы к конкретным потребностям библиотек и их пользователей. Такой комплексный подход способствовал повышению качества библиотечных услуг, а также – развитию профессиональных навыков специалистов [2, с. 219].

Белгородская специальная библиотека для слепых им. В. Я. Ерошенко иницирует и воплощает проекты, направленные на создание доступной и инклюзивной среды для людей с нарушениями зрения. Эти проекты могут включать в себя разработку специализированных библиотечных услуг, создание аудиокниг и тактильных материалов, организацию мероприятий и выставок. Библиотека активно взаимодействует с разными организациями и экспертами, чтобы предоставить своим пользователям наилучшую поддержку и помощь, помогая их социальной интеграции и культурному развитию.

Ярким примером стал проект «Музыка в архитектуре, архитектура в музыке: обеспечение беспрепятственного доступа инвалидов по зрению к архитектуре города Белгорода», совместно реализационный библиотекой и филармонией Белгорода. Идея состояла в обеспечении слабовидящим и незрячим жителям области равного со здоровыми людьми доступа к архитектуре города. Сотрудниками библиотеки созданы рельефно-графические изображения и макеты зданий, а также их текстовые описания, а сотрудники филармонии подобрали к ним музыкальные ассоциации. Был проведен цикл мероприятий для пользователей библиотеки. При их подготовке были задействованы эксперты в области архитектуры и музыки. Созданы макеты сооружений и подготовлено их тифлоописание.

Самым запоминающимся моментом проекта стала межрегиональная выставка, которая продемонстрировала архитектуру Белгорода, ее рельефные изображения и концерт музыкальных произведений-ассоциаций. Здесь были представлены разнообразные рельефные графические изображения, которые иллюстрировали ключевые здания Белгорода, такие как художественный музей, митрополия, филармония и аэропорт. Эти работы не только демонстрировали уникальный стиль и архитектурные особенности этих объектов, но и позволяли зрителям глубже понять их значение для городской среды.

Кроме того, в рамках выставки были представлены проекты будущего, которые вызывают большой интерес и надежды на развитие города. Особенно выделялись здание музея цивилизаций, которое обещает стать значимым культурным центром, и первый белгородский небоскреб, спроектированный заслуженным архитектором России. Эти проекты символизируют стремление к современному архитектурному прогрессу и улучшению городской инфраструктуры, а также подчеркивают важность сохранения культурного наследия в сочетании с инновациями.

Традиционно специальная библиотека для слепых им. В. Я. Ерошенко организует областные интегрированные мероприятия с участием лиц с ОВЗ и библиотекарей муниципальных библиотек. Все это способствует выстраиванию горизонтальных профессиональных библиотечных и читательских коммуникаций. Раз в два года проходит областная интеллектуально-творческая «ПараАртиада», где команды-участницы демонстрируют свое мастерство в разных номинациях – «Разрешите представиться», «Интеллектуальная», «Театральная», «Гримерка», «Театральный буфет».

Главная цель семейной ярмарки декоративно-прикладного и народного творчества «Традиции нашего края в традициях нашей семьи» – помочь семьям. Семьи из муниципальных территорий, воспитывающие детей с ограничениями жизнедеятельности, готовят и демонстрируют свои визитки «Моя семья – моя сила» в стихотворной форме, в форме видеосюжета, видеопрезентации, песни и танца. По традиции в рамках ярмарки организуется выставка детских творческих работ, выполненных руками детей с родителями, педагогами, воспитателями в разных техниках (квиллинг, валяние, изонить, бумаго-тесто-пластилинотестика, оригами, вязание, вышивание, бисероплетение, декупаж и другие), посвященные семейным традициям и традициям Белгородчины.

Цель областной акции «Белгородские писатели о войне. Читаем вслух» – предоставить возможность жителям с ограниченными возможностями здоровья проявить свою активную гражданскую позицию и выразить чувство патриотизма посредством чтения вслух стихотворений белгородских авторов о Великой Отечественной войне. И скрытая главная цель – привлечь внимание общественности к этим людям. Тема нашего героического прошлого объединила 81 участника совершенно разного возраста из 20 библиотечных систем; аудиотреки с их выступлением были выставлены и доступны на сайте библиотеки, 12 видеоклипов на канале YouTube и на сайте ОГБУ «Центр молодежных инициатив».

Удовлетворить разнообразные потребности пользователей позволяют многоформатные издания, обеспечивая доступ к информации в различных форматах, таких как текст, аудио, видео и тактильные материалы. Это особенно важно для людей с нарушениями зрения, так как они могут выбрать наиболее удобный для себя способ восприятия информации.

Корпоративным проектом стал выпуск многоформатного издания «Тактильный атлас Белгородчины. Подвиг, застывший в камне», посвященного 75-летию Курской битвы. В создании уникального информационного продукта принимали участие 18 муниципальных библиотек области. Специалисты библиотек предоставили информационный и иллюстративный материал об объектах историко-культурного наследия, расположенных на территории их района. Многоформатное издание было выпущено во всех специальных адаптированных форматах, содержит краткую историческую справку, де-

тальное описание и рельефно-графические изображения 46 памятников и мемориалов Великой Отечественной войны в разрезе каждого муниципального образования области.

Продолжили развитие проекта «Услышать Живопись» коллеги из централизованной библиотечной системы города Губкина, которые адаптируют картины с помощью метода создания словесного образа художественных полотен. Более шестидесяти жителей Губкинского городского округа с нарушением зрения познакомились с картинами губкинских художников. С аудиофайлами описаний картин можно познакомиться на сайте центральной городской библиотеки. Проект также предусматривал встречи незрячих и слабовидящих людей с авторами картин – Дмитрием Красновым, Кириллом Соколовым, Анатолием Савиновым.

Поддержан грантом Губернатора проект централизованной библиотечной сети Ракитянского района «Книга у микрофона», направленный на создание краеведческой аудио-коллекции книг произведений местных авторов и их активной популяризации среди населения. Это замечательный пример масштабной раскрутки достаточно простой идеи.

Белгородская специальная библиотека для слепых является областным издательским центром по репродуцированию литературы специальных форматов. Каждый год издается примерно 150 наименований краеведческой и учебной литературы, которая затем передается ученикам школы для слепых, специализированным классам школы-интерната, а также семьям слабовидящих учащихся общеобразовательных школ. Свой вклад в адаптацию краеведческих муниципальных ресурсов вносят сегодня и муниципальные библиотеки. В 2018 году идеи по созданию аудиокolleкций краеведческой литературы для незрячих и слабовидящих были в портфеле АИС проектов.

Библиотекой инициирован областной конкурс на лучшее озвученное издание «Книга вслух» со скрытой целью привлечения муниципальных библиотекарей к процессу адаптации литературы для инвалидов по зрению. В роли дикторов выступили библиотекари и читатели из 19 муниципальных библиотечных учреждений области.

Очень важно то, что создаются муниципальные аудиокolleкции местных авторов, передаются технологии создания словесного образа объекта, то есть применяется методика тифлокомментирования. Тифлокомментирование – термин сравнительно новый, обозначает лаконичное описание предмета, недоступного человеку с ограничениями зрения.

Один из примеров – «Тактильный атлас Белгородчины» – издание, которое было создано вместе с муниципальными библиотеками области в помощь людям с нарушениями зрения. Атлас включает рельефно-графические изображения памятников и мемориалов Великой Отечественной войны, а также – подробные описания этих объектов во всех адаптированных форматах и историческую их справку.

Метод тифлокомментирования библиотека использует давно. Системное развитие он получил с момента реализации проекта «Тифлопуть к искусству». Идея данного проекта появилась из-за нехватки знаний о культурном наследии региона у людей с глубокими нарушениями зрения, которое представлено в белгородских музеях. Совместно с музейными сотрудниками была разработана стратегия по доступности музейных экспонатов. В рамках каждой экскурсии экспонаты были тщательно адаптированы для тактильного восприятия, что позволяет людям с нарушениями зрения взаимодействовать с ними на более глубоком уровне. Это включает в себя создание специальных текстур и форм, которые можно ощущать на ощупь, что значительно обогащает опыт участников.

Кроме того, для лучшего понимания и восприятия культурного наследия были разработаны рельефно-графические изображения. Эти изображения представляют собой тактильные карты и схемы, которые помогают передать информацию о различных объектах и их значении. И важную роль играет внимательное словесное описание музейных объектов, их всесторонняя характеристика. В настоящее время совместно с музеями региона организуется как минимум полтора десятка адаптированных выставок на разных площадках.

Метод тифлокомментирования входит в число тех методик, которые библиотека предлагает на курсах повышения квалификации по вопросам создания доступного культурного пространства и доступных услуг. Данный курс востребован не только у работников библиотек и музеев, среди наших слушателей – специалисты домов культуры, ремесел, творчества, центров культурного развития, школ искусств и музыкальных школ.

В библиотечном проекте «Культура в формате «Тифло» есть такая форма мероприятия, как 3D-спектакли для незрячих людей (их называют еще незримыми спектаклями) «Кому живется весело вольготно на Руси» и «Василий Теркин». Эти спектакли видели не только читатели библиотеки с дисфункцией зрения муниципальных территорий, но и работники организаций и предприятий области.

Специалисты ГБУК «Белгородская государственная специальная библиотека для слепых им. В. Я. Ерошенко» уже долгое время иницируют и осуществляют творческие проекты, что служит важным инструментом для привлечения дополнительных ресурсов и способствует продвижению современных библиотечно-реабилитационных услуг.

Это создает дополнительную мотивацию для активного поиска внебюджетных источников финансирования, что становится особенно актуальным в условиях ограниченных возможностей. Социальная специфика основного контингента наших читателей, среди которых много людей с низкими доходами и ограниченными финансовыми ресурсами, не позволяет библиотеке рассчитывать на значительные объемы платных услуг.

Каждый год библиотека ставит перед собой цель – представить как минимум пять новых проектов для участия в грантовых конкурсах. Это не только помогает привлечь дополнительные средства, но и способствует развитию инновационных инициатив, которые могут значительно обогатить библиотечный сервис.

Благодаря грантовой поддержке, полученной еще в 90-х годах, библиотека смогла существенно улучшить свою ресурсно-техническую базу. Это дало возможность не только обновить фонд книг и материалов, но и внедрить современные технологии, что выделяет библиотеку среди других специализированных библиотек России. Таким образом, грантовая поддержка играет ключевую роль в обеспечении устойчивости и развития библиотеки, позволяя ей оставаться актуальной и востребованной в современном обществе.

Если говорить о новых услугах, можно отметить, что деятельность специализированных библиотек для слепых выходит за рамки лишь предоставления определенных услуг. Библиотека и её незрячие читатели образуют особое сообщество, в котором каждый участник вносит свой вклад в обогащение общего опыта. Это взаимодействие не ограничивается простым обменом информацией; библиотекари активно стремятся понять личные интересы и потребности своих читателей, что позволяет им проявлять более целенаправленные и значимые инициативы.

Библиотекари не только информируют, но и вдохновляют своих читателей, помогая им углубить духовные и интеллектуальные аспекты жизни. Они организуют разнообразные мероприятия, такие как лекции, мастер-классы и клубы по интересам, которые открывают новые горизонты для самовыражения и обучения. Такая активность не только расширяет кругозор, но и способствуют созданию дружеских связей и сообществ, где читатели могут делиться своими мыслями и чувствами. Библиотека служит связующим звеном в изучении окружающего мира, открывая доступ к информации, культурному наследию и организуя знания.

Большая часть этого культурного наследия хранится в музеях. Однако доступ слепых и слабовидящих людей к музейным экспонатам остается серьезной проблемой. Обычные экскурсии и их информационное наполнение в основном основаны на визуальной информации. Каждый посетитель музея, прежде всего, стремится увидеть экспонаты, а не только услышать о них. Этот визуальный вакуум необходимо компенсировать незрячему или слабовидящему посетителю. И каждый раз, разрабатывая стратегию конкретной экскурсии, сотрудники пользуются мировым и российским опытом специализированных библиотек, в частности Санкт-Петербургской, а также – методиками тифлопедагогов, таких как А. С. Майданов, Сергей и Ольга Ваньшины.

Перед библиотечным коллективом стояла цель подготовить детальное описание экспонатов музейной экспозиции, указав их ключевые характери-

стики. Каждый раздел выставки был представлен несколькими экспонатами, которые можно было трогать и исследовать на ощупь. Эти экспонаты включали в себя разнообразные элементы, такие как копии из музейных фондов, муляжи, чучела и макеты, которые позволяли посетителям не только видеть, но и ощущать материалы и формы, связанные с историей и культурой.

Но не все предметы могут быть доступны для тактильного восприятия, и это создает ограничения для посетителей. Копии артефактов, созданные с использованием 3D-принтера, решили эту проблему, став отличным дополнением к экспозиции. Они предоставили возможность тактильного взаимодействия с предметами. А рельефно-графические изображения позволили посетителям визуально и тактильно воспринимать информацию о выставленных артефактах. Таким образом, выставка создает богатый и разнообразный опыт для всех посетителей, включая тех, кто предпочитает тактильное восприятие.

По итогам проекта было организовано и проведено семь адаптированных экскурсий. Его эффективность в значительной мере зависела от того, насколько музейные сотрудники поддержали идею адаптации [5, с. 87].

Основным элементом музейной экспозиции стали тактильные модели оружия, доступные для исследования незрячими посетителями. Восприятие представленных экспонатов усиливали рельефно-графические изображения, разработанные библиотекой, а также – современные мультимедийные технологии [7, с. 85].

Не позволили экскурсантам оставаться только зрителями и слушателями в историко-краеведческом музее. Они смогли тактильно изучить экспонаты и поучаствовать в интерактивных мастер-классах.

При подготовке выставочного пространства для незрячих и слабовидящих пользователей особое внимание было уделено следующим важным аспектам. Во-первых, были обеспечены и учтены возможности свободного и комфортного передвижения по экспозиции для того, чтобы посетители могли без затруднений ориентироваться в пространстве и полностью погрузиться в атмосферу выставки. Во-вторых, специалистами организована доступность каждого экспоната для глубокого и детального изучения. Для этого были созданы тактильные копии и рельефные изображения.

Белгородской государственной специальной библиотекой для слепых накоплен и обобщен опыт реализации различных передвижных выставок. Уже на протяжении нескольких лет организуются выставочные экспозиции коллекций музеев и культурных организаций из различных городов России, таких как Санкт-Петербург, Москва, Тула и Казань, города Чувашии. Такое партнерство позволяет библиотеке разнообразить выставочное пространство, привлечь внимание посетителей и предоставить им возможность получить новые знания, а также адаптировать их к культурной жизни [12, с. 70].

Изучая и анализируя опыт Белгородской библиотеки для слепых в реализации различных творческих проектов, можно выделить несколько ключевых моментов, которые помогают сделать культурную жизнь более доступной, увлекательной и вовлекающей незрячих и слабовидящих людей. Сотрудниками библиотеки активно используются тактильные материалы и инклюзивные методы. Все это создает особую комфортную атмосферу для культурного развития и общения. А партнерские взаимоотношения между библиотечными и музейными работниками позволяют внедрять новые инициативы и обмениваться накопленным опытом.

Но существуют и некоторые сложности. Например, необходимо регулярно обновлять тематику и методику экспозиция, чтобы они были всегда актуальными и интересными. Также для выполнения этих задач необходимо привлечение большего числа партнеров, что поможет сделать услуги более разнообразными и доступными.

Подводя итог данного исследования по теме «Библиотечные проекты для людей с ОВЗ: реализация, специфика, результаты», можно сделать важные выводы.

1. С помощью специальных проектов происходит процесс интеграции незрячих и слабовидящих пользователей в культурную жизнь, при этом обеспечивается для них доступ к информации об искусстве через адаптированные ресурсы.
2. Создание тактильных материалов, аудиогидов, интерактивных занятий в рамках реализации проектов создает возможность для более глубокого взаимодействия с искусством.
3. Партнерское сотрудничество между учреждениями делает творческие инициативы более разнообразными и эффективными, обогащает опыт участников и позволяет внедрять новые методы деятельности.

И наконец, проектная деятельность в специализированных библиотеках играет важную роль в осведомленности общества о проблемах доступности и инклюзии. Проекты способствуют формированию открытой и дружелюбной атмосферы, где каждый посетитель чувствует себя защищенно и комфортно, независимо от своих физических возможностей. Все это вносит позитивные моменты в жизнь незрячих людей, обогащая их культурное пространство.

## Список литературы

1. *Артемяева Т. В.* Фандрайзинг: привлечение средств на проекты и программы в сфере культуры и образования: учебное пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2010. 288 с.
2. *Боронина Л. Н., Сенук З. В.* Основы управления проектами: учебное пособие. Екатеринбург. Изд-во Уральского университета. 2016. 134 с.

3. *Злотникова З. И.* Проектная деятельность библиотек как фактор формирования социально-культурной среды региона. URL: <http://www.dslib.net/dokumentinformacia/proektnaja-dejatelnošt-bibliotek-kak-faktorformirovanija-socialno-kulturnoj.html>
4. *Киреева Л. Н.* Формирование музейных коллекций в библиотеках для слепых и слабовидящих: методическое пособие. Москва: Российская государственная библиотека для слепых, 2019. 58 с.
5. *Клыженко А. В., Туралина Н. А.* Проектная деятельность как вектор развития специализированных библиотек для слепых. Искусство и наука третьего тысячелетия: материалы X Международной научно-творческой конференции, 15–16 ноября 2021, г. Симферополь. Симферополь: Антиква, 2021. С. 181–186.
6. *Плешкевич Е. А.* Социальный библиотечный институт в условиях поляризации мира // Образование и культурное пространство. Орел: Орловский государственный институт культуры. 2022. С. 100–103.
7. *Филиппова А. Н.* Инновационные библиотеки: проектный подход к развитию услуг: методическое пособие. Москва: Научное издательство, 2020. 180 с.
8. *Фролова Т. Н.* Методическая поддержка библиотек в условиях инклюзии // Вестник библиотекосведения. 2023. № 2. С. 8–16.
9. *Хромова Е. А.* Библиотечные проекты: от идеи до реализации // Вестник библиотекосведения. 2019. № 5. С. 25–34.
10. *Чернышева Л. А.* Основы управления проектами в библиотечной практике // Библиотечный вестник. 2020. № 1. С. 10–18.
11. *Шевченко М. И.* Проектная деятельность в библиотеке: методические рекомендации. Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2021. 210 с.
12. *Шмидт М.* Проектный подход в библиотечном менеджменте: методическое пособие. Москва: Наука, 2016. 40 с.
13. *Элькина Н. А.* Проектирование библиотечных услуг: теоретические аспекты // Информационные технологии в библиотеке. 2022. № 5. С. 28–35.
14. *Яковлева Л. И.* Стратегическое проектирование в библиотечном деле // Научные записки. 2022. № 4. С. 38–46.

## 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 находящимся на рассмотрении в других изданиях;
- г) статья, после её одобрения редколлегией журнала, может готовиться к публикации до полугода. Форма договора высылается автору после принятия редколлегией решения о публикации рукописи.

При представлении основных результатов своего исследования автор обязан находиться в правовом поле, т. е. его публикация не должна каким-либо образом нарушать Закон РФ от 27.12.1991 № 2124–1 (ред. от 18.04.2018) «О средствах массовой информации».

## DEAR AUTHORS!

The journal accepts for publication articles that have not been published before. 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”.

Scientific academic journal "Cultural & Education: Scientific Information Journal for Universities of Culture and Arts" is included by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation in the List of peer-reviewed scientific journals approved for publication of major scientific results of dissertation research for the award of a scientific degree of doctor and candidate of sciences on the following scientific specialties and the branches of science corresponding to them:

- 5.8.1. General Pedagogy, History of Pedagogy and Education (Pedagogical Sciences),
- 5.8.2. Theory and Methodology of Training and Education (by areas and levels of education) (Pedagogical Sciences),
- 5.8.7. Methodology and Technology of Professional Training (Pedagogical Sciences),
- 5.9.1. Russian Literature and Literature of the Peoples of the Russian Federation (Philological Sciences),
- 5.9.2. Literature of the Peoples of the World (Philological Sciences), 5.9.3. Theory of Literature (Philological Sciences),
- 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Art History), 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Cultural Sciences),
- 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Philosophical Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Cultural Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Pedagogical Sciences),
- 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Philological Sciences).

It is published since 2008. It is issued 4 times a year

#### THE FOUNDER

The founder of journal is Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«**Moscow state institute of culture**»

#### CHIEF EDITOR

**E. L. Kudrina**, DSc in Pedagogy, Professor,  
Director of the Scientific Center of the Russian Academy of Education based  
at the Moscow State Institute of Culture, Honored Worker of Culture of the Russian Federation

#### DEPUTY EDITOR

**L. N. Voevodina**,  
DSc in Philosophy, Professor

#### DEPUTY EDITOR

**A. H. Dziov**,  
DSc in Pedagogy, Professor

#### DEPUTY EDITOR

**A. M. Mazuritsky**,  
DSc in Pedagogy, Professor

#### DEPUTY EDITOR, EXECUTIVE EDITOR

**T. N. Suminova**,  
DSc in Philosophy, Professor

#### EDITOR

**V. A. Sadikova**

#### TECHNICAL EDITOR

**D. A. Fomicheva**

#### LAYOUT

**R. M. Pavlovsky**

#### *Editorial office address (actual):*

141400, Moscow region, Khimki-6,  
Bibliotechnaya 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: 09/24/2025. Format 70x100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Conditional printed sheets 15,6. Circulation 500 copies. The price is free.  
Printed from the finished original layout in the MGIK printing house.  
Address: 7 Bibliotechnaya 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.