

№3 (54), 2024



# КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННЫЙ ЖУРНАЛ  
ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

Выходит четыре раза в год.  
Издается с 2008 года.

## СОДЕРЖАНИЕ

### Теория и история культуры

#### **Суворкина Е. Н.**

Типология архетипа «мать» в социально-экономической концепции  
Н. В. Шелгунова (к 200-летию культуролога,  
педагога, публициста и экономиста) .....5

#### **Егошина Н. Б., Николаева О. А.**

Риторический анализ речи как важный аспект  
дисциплины «культура речи» ..... 14

#### **Беседина И. В., Толпинская Т. П.**

Рисунок и цвет в понимании колористических  
решений формирования городской среды .....23

#### **Чжан С.**

Балет как символическая форма китайской культуры .....33

#### **Корнюшина А. А.**

Актуализация образовательного туризма  
в условиях современной социокультурной динамики .....43

### Художественная культура

#### **Маслов А. В.**

Источники и генезис неоимпрессионизма .....50

#### **Розова Т. В.**

Влияние драматургии Виктора Сергеевича Розова  
на воспитание и развитие актеров в условиях современности .....58

#### **Гамалей С. Ю.**

Спектакль «Черная уздечка белой кобылицы» в постановке  
камерного еврейского музыкального театра (г. Биробиджан) .....66

**Двинина-Мирошниченко Н. Е.**  
«Творческая мастерская» Сергея Беринского в контексте  
культурного диалога конца XX – начала XXI века.....76

**Се М.**  
Становление виолончельного искусства в Китае.....85

## Социокультурные практики

**Громыкина Т. С.**  
Этнокультурное развитие школьников средствами народного  
художественного творчества: региональный аспект.....95

**Грановская А. В., Смирнова Ю. Б.**  
Реабилитация детей и подростков с расстройствами  
аутистического спектра средствами драматерапии  
(школьный театр и художественное слово).....103

**Спинжар Н. Ф., Ян Ц.**  
Перспективы развития танцевальной лексики малых  
этнических групп в хореографическом образовании Китая..... 117

№3 (54), 2024



# КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

SCIENTIFIC INFORMATION JOURNAL FOR  
UNIVERSITIES OF CULTURE AND ARTS

Published four times a year.

Published since 2008.

## CONTENTS

### Theory and history of culture

#### **Suvorkina E. N.**

Typology of the archetype «mother» in the socio-economic concept of N. V. Shelgunov (for the 200th anniversary of the culturologist, teacher, publicist and economist).....5

#### **Egoshina N. B., Nikolaeva O. A.**

Rhetorical analysis of speech as an important aspect of the discipline “culture of speech” ..... 14

#### **Besedina I. V., Tolpinskaya T. P.**

Drawing and color in the understanding of coloristic solutions for the formation of the urban environment .....23

#### **Zhang X.**

Ballet as a symbolic form of Chinese culture.....33

#### **Kornyushina A. A.**

Actualization of educational tourism in the context of modern socio-cultural dynamics.....43

### Artistic culture

#### **Maslov A. V.**

Sources and Genesis of Neo-Impressionism .....50

#### **Rozova T. V.**

The influence of Viktor Sergeevich Rozov’s dramaturgy on the education and development of actors in modern conditions .....58

#### **Gamaley S. Yu.**

The play «The black bridle of the white mare» staged by the chamber jewish musical theater (Birobidzhan).....66

**Dvinina-Miroshnichenko N. E.**

Sergey Berinsky’s “creative workshop” in the context  
of cultural dialogue of the late 20th – early 21st century .....76

**Xie M.**

The formation of cello art in China.....85

**Sociocultural practices**

**Gromykina T. S.**

Ethnocultural development of school students  
by means of amateur and folk arts: regional aspect.....95

**Granovskaya A. V., Smirnova Yu. B.**

Rehabilitation of children and adolescents with autism spectrum  
disorders by means of drama therapy (school theater and artistic word).....103

**Spinjar N. F., Yan J.**

Prospects for the development of dance vocabulary  
of small ethnic groups in choreographic education in China ..... 117

---

---

# ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

## ТИПОЛОГИЯ АРХЕТИПА «МАТЬ» В СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ Н. В. ШЕЛГУНОВА (К 200-ЛЕТИЮ КУЛЬТУРОЛОГА, ПЕДАГОГА, ПУБЛИЦИСТА И ЭКОНОМИСТА)

УДК 008(47):33

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-5-13>

**Елена Николаевна СУВОРКИНА,**

кандидат культурологии, заведующая сектором систематизации,  
Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина,  
Рязань, Российская Федерация,  
e-mail: [suvorkina@list.ru](mailto:suvorkina@list.ru)

*Аннотация.* В статье анализируется специфика феномена «русские матери», его типология, предложенная Н. В. Шелгуновым. Анализ не носит моноотраслевой характер, что обусловлено мировоззренческой позицией публициста, базовыми компонентами которой являются: общественно-политическая позиция, экономический контекст и национальный вопрос. Только детальное изучение этих составляющих позволит интерпретировать иные предметные феномены в рамках его концепции, которые находятся во взаимосвязи. Типология русских матерей представлена пятью типами. Но, несмотря на подчеркнутую национальную позицию, включающую также использование зооморфного образа «медведь», она может быть применима и для характеристики матерей других национальностей. В том числе во взаимосвязи с сугубо экономическими понятиями – труд, собственность, рабство, эксплуатация. Концепция Н. В. Шелгунова в рамках анализа одной из плоскостей отношений «ребенок – взрослый» как «господин – раб», где мать – это первый раб, продолжает оставаться актуальной. Более того, в условиях детоцентризма эта модель в ряде случаев становится единственно приемлемой, что несет потенциальную угрозу обществу.

*Ключевые слова:* Н. В. Шелгунов, мать, русские матери, ребенок, воспитание, «ребенок – взрослый», рабство, труд.

*Для цитирования:* Суворкина Е. Н. Типология архетипа «мать» в социально-экономической концепции Н. В. Шелгунова (к 200-летию культуролога, педагога, публициста и экономиста) // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 5–13. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-5-13>

**TYOLOGY OF THE ARCHETYPE «MOTHER»  
IN THE SOCIO-ECONOMIC CONCEPT OF N. V. SHELGUNOV  
(FOR THE 200TH ANNIVERSARY OF THE CULTUROLOGIST,  
TEACHER, PUBLICIST AND ECONOMIST)**

**Elena N. Suvorkina,**

CSc in Cultural Studies,

Head of the Systematization Sector,

Ryazan State University named after S. A. Yesenin,

Ryazan, Russian Federation,

e-mail: suvorkina@list.ru

*Abstract.* The article analyzes the specifics of the phenomenon of «Russian mothers», its typology proposed by N. V. Shelgunov. The analysis is not of a single-industry nature, which is due to the ideological position of the publicist, the basic components of which are: socio-political ideology, economic context and the national question. Only a detailed study of these components will make it possible to interpret other subject phenomena within the framework of his concept, which are interrelated. The typology of russian mothers is represented by five types. But despite the emphasized national position, including the use of the zoomorphic image «bear», it can also be applied to characterize mothers of other nationalities. Including in connection with purely economic concepts – labor, property, slavery, exploitation. The concept of N. V. Shelgunov within the framework of the analysis of one of the planes of the «child – adult» relationship as «master – slave», where the mother is the first slave, continues to be relevant, which poses a potential threat to society.

*Keywords:* N. V. Shelgunov, mother, Russian mothers, child, upbringing, «child – adult», slavery, labor.

*For citation:* Suvorkina E. N. Typology of the archetype «mother» in the socio-economic concept of N. V. Shelgunov (for the 200th anniversary of the culturologist, teacher, publicist and economist). *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 5–13. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-5-13>

Николай Васильевич Шелгунов (1824–1891) – представитель прогрессивной интеллигенции второй половины XIX века, который имел на многие вопросы свой особый взгляд. Преимущественно это касается экономики, истории, философии, педагогики, общественных процессов [1, 3, 4, 5, 7, 8]. Заметим, что именно по такому отраслевому принципу сгруппированы его работы, в частности, в двухтомном издании «Сочинения», выпущенном в 1895 году (2-е изд.): статьи исторические, общественно-педагогические, экономические, социально-экономические, критические.

Было бы упущением не сказать, что он был и профессиональным лесоводом-таксатором. Но главное – Н. В. Шелгунов – революционер-демократ, представитель социального утопизма, последователь Н. Г. Чернышевского, сторонник политики проведения коренных преобразований в русском обществе на основе изменения экономической политики при условии свержения самодержавия. Именно общественно-политические взгляды в совокупности с экономическими являются определяющими и базовыми для понимания его позиции по другим вопросам, включая воспитание детей.

В связи с этим остановимся на них несколько подробнее, поскольку часто в его работах соседствуют рассуждения о воспитании ребенка и, например, мысли об условиях эффективного управления и производства, характере труда, барщине, крепостном праве, капитализме, формах эксплуатации. (Можно привести следующий смешной пример: критикуя «Руководство к русской азбуке» и методику обучения В. И. Водовозова, Н. В. Шелгунов сравнивает детское воспитание с экономической системой разделения труда, при которой голова ребенка совершенно не нужна, поскольку педагог за него все делает сам, не давая возможности самостоятельно мыслить [11, с. 21]). Или с мыслями о воспитании ребенка будут сопряжены идеи общественного переустройства, выработке «правильной» социально-идеологической позиции матери.

Такое соседствующее противоречие и неочевидная обусловленность, зависимость – одно из отличительных черт наследия Н. В. Шелгунова. Частично это определяется тем, что его работы носят публицистический характер. Он обращается с вопросами к читателю, полемизирует, обозначает свою точку зрения, приводя яркие, образные примеры.

Базовые составляющие миропонимания Н. В. Шелгунова:

1. Общественно-политические вопросы.
2. Экономические вопросы.
3. Национальный вопрос.

Для всего творчества Н. В. Шелгунова характерна подчеркнутая национальная составляющая, которая и определяет особенности сознания, менталитета конкретной народности в заданном локусе. Хотя концептуально точным понятием здесь будет выступать «цивилизация». В своих исторических статьях он, в частности, пишет о европейской цивилизации, цивилизации Китая. Три же главные народности Европы – славянская, романская и германская [13, стб. 99]. Н. В. Шелгунов соглашается, что славяне во многом уступают двум остальным, но при этом именно они являются носителями особого предназначения в рамках концепции панславизма: «...Всемирно-историческое призвание славян заключается в обновлении всего европейского общества и в сообщении этому дряхлому, изжившему телу новых, свежих сил» [13, стб. 109]. Так, в начале своей революционной деятельности он, как и ряд его соратников по обществу «Земля и воля», видел русскую общину в качестве основы для социального преобразования не только России, но и Запада. В дальнейшем от этой идеи он отказался. Но все его работы сводятся к изучению именно русской жизни, к стремлению понять, как она устроена, как можно ее улучшить. Он с гордостью и любовью пишет о русской культуре, о ее богатстве, своеобразии, величии, способности оказывать влияние на культуру Западной Европы. В частности, это отчетливо прослеживается в его статье «Очерки о русской жизни» [12].

И в таких статьях как «Из истории русской деревни», «Типы русского бес-силы» Н. В. Шелгунов четко очерчивает границы исследования – Россия. Его сфокусированность на России все более усиливается после реформы 60-х гг., когда он все более убеждается в том, что социально-экономическое развитие общества составляет основу исторического процесса. Но при этом оно не зависит от людей, его достаточно предельно внимательно изучать [11, с. 14].

Думается, что Н.В Шелгунова, как исследователя истории философии, исторического процесса и прогресса, цивилизаций и их типов, славянской народности и русской жизни, общины, культуры можно считать не только публицистом, философом, экономистом, но и *культурологом*. Культурология – достаточно молодая наука, а наследие данного деятеля в рамках этой науки еще не рассматривалось. Мы считаем эту задачу важной и перспективной для дальнейших исследований.

Таким образом, обозначенные базовые условия мировоззрения Н. В. Шелгунова и межпредметный комплекс позволяют подвести к тому, что феномен «мать» в его интерпретации достаточно сложный, глубокий, неоднозначный, разносторонний и представляющий некоторую сложность в плане академической четкости интерпретации и типологии, что обусловлено в том числе публицистическим характером его работ.

Специфику позиции матери, как субъекта воспитания, Н. В. Шелгунов рассматривает в статье «Русские матери», которая входит в состав «Писем о воспитании». И он выделяет несколько типов:

1. Мать, «закармливающая своих детей», без воспитательных принципов. Это выражается в избалованности, безнаказанности, вседозволенности. Она беззаветно любит ребенка, прощая ему все. При этом она не особо вникает в методику воспитания.

Интересно отметить, что, если сопоставить различный биографический материал, включая мемуарный, то выяснится, что данный тип описывает его родную мать. Пример, в котором он рассказывает, как некий мальчик безнаказанно кидает в мать ножницы, в действительности взят из жизни Н. В. Шелгунова. Именно он кинул в родительницу данный предмет. Публицист изменил лишь имя – собственное Коля [8, с. 61] на выдуманное «Миша»: «Миша, Миша, много повредит тебе твоя горячность...» [13, стб. 651]. Это единственное, что сказала мать, и погладила по голове.

2. Мать, «закармливающая своих детей», с воспитательным принципом. Например, теория «светлого воспоминания» подразумевает, что в жизни должны быть приятные моменты. Точнее, концепция трансформировалась в теорию жизни, состоящую только из радостей, в которой нет места печали.

Таким образом, мать конструирует у ребенка иллюзию беспроблемной жизни, что формирует развитие таких качеств как инфантилизм, слабохарактерность.

3. Матери с воспитательным принципом и финансово обеспеченные.

Воспитательный принцип сопряжен, главным образом, с родовыми понятиями и принципами. Как написал Н. В. Шелгунов, в этих семьях «все делается для почернелых портретов» [13, стб. 654]. Воспитание выстроено в соответствии с принципом долженствования и соответствия законам аристократии (планирование дня ребенка, обучение, досуг, круг общения (ребенок – ребенок (друзья)) и ребенок – взрослый (гувернер, гувернантка, учителя и пр.)).

4. Матери со строгими воспитательными принципами, которые сосредоточены на воспитании и обучении, но не проявляющие к ребенку каких-либо сильных эмоций. Материнская любовь не находит своего яркого выражения. Позиция всепрощения отсутствует, наказание имеет место быть.

5. Матери, не имеющие строгих воспитательных принципов, но проявляющие чрезмерно сильные эмоции к ребенку. Данный тип является условием развития детоцентризма. При этом это содержит деструктивное начало – любым проявлениям девиантного поведения мать находит оправдание.

6. Матери («прозрачные маменьки»), ориентирующиеся на принцип «нежно и красиво» в воспитании детей. Автор подчеркивает, что он имеет не эстетический контекст, а психологический. Болезненность матери проецируется на ребенка.

Н. В. Шелгунов, обозначая указанные типы русских матерей, вместе с тем не осуждает их – ни один тип не является идеальным. Он *понимает* каждую из них: действия женщин базируются исключительно на любви к ребенку, стремлении оградить его от опасностей, проблем. При этом понимание опасности – индивидуально. Это определяет и специфику типа.

Кратко заметим, что он пытался *понять и оправдать* свою жену – Шелгунову Людмилу Петровну, которая, по нашему мнению, должна представлять дополнительный отдельный тип так называемой «матери-кукушки». Находясь в браке с Николаем Васильевичем, она родила двух мальчиков – Михаила и Николая – от двух разных мужчин (поэта М. Л. Михайлова и революционера А. А. Серно-Соловьевича соответственно), при этом младшего она стремилась отдать супругу, как ненужного и потенциально больного (прогнозировалось проявление у него наследственного психического заболевания от биологического отца) [8].

Интересно, что в отношении с матерью Н. В. Шелгунов также просит оправдания, понимания, помощи. В одном из писем к жене, находясь в заключении после поездки в Сибирь к М. Л. Михайлову, он обращается к ней с просьбой написать его «маменьке» и *что-нибудь придумать в оправдание*, почему он так долго молчал. Как сын, он не хотел расстраивать родную мать печальными новостями [8, с. 61]

Но возвратимся к типологии и обратим внимание на одну деталь. Автор сравнивает русских матерей с медведицами, которые засели в берлоге и оберегают своих медвежат. Это важный культурологический концепт, допол-

нительно подчеркивающий национальный контекст вопроса, – в западных странах Россия имеет зооморфное выражение именно в образе медведя [2; 6].

Хотя Н. В. Шелгунов в данной статье подчеркивает национальную принадлежность матерей – русские, обозначает характерные для России элементы быта, уклада, культуры, вместе с тем можно отметить универсальность типов, а не исключительную национальную своеобразность. Н. В. Шелгунов заключает, что общий знаменатель – *любовь к детям не является достаточным условием для воспитания хорошего человека*. Более того, оно может спровоцировать развитие дурных качеств.

В своей работе педагог не просто отвлеченно рассуждает о теоретической составляющей типологии русских матерей, «чадолюбивых медведиц», но обращается непосредственно к ним: «Милые мамочки, вы загубили нас свою любовью – дайте нам хоть немножко ума и общественных чувств!» [13, стб. 657].

Интересно, что материнская любовь имеет негативные последствия не только по отношению к ребенку, но и в обратном направлении – по отношению к родителям. Страдающим субъектом часто становится мать, при этом она выступает в роли раба. Об этом Н. В. Шелгунов пишет в своем педагогическом письме «Условия солидарности». Говоря о крепостном праве, как российском культурно-историческом феномене, педагог переходит к более общему понятию «рабство» в контексте воспитательной системы в целом и отдельной семьи в частности. И эта система оказывается калькой системы государственной, в которой есть рабство. Интересно, что первые рабы по статусу – это матери и няни. Но других членов семьи это от повинностей не освобождает. Все домашние – рабы ребенка [13, стб. 846]. Но в отношении матери и няни действует более суровая система правил, наказаний – им «не прощают и десятой доли того, что прощается другим» [13, стб. 846]. Следует отметить, что в настоящее время ситуация не изменилась. Н. В. Шелгунов констатирует: «Крепостное право уже миновало, а между тем домашних рабов вы найдете еще в каждом доме» [13, стб. 847]. Более того, рабство приобретает все более обостренную форму в условиях детоцентризма, где оно выходит за пределы семьи, становится не только домашним. И в подчинении оказываются воспитатели, учителя. То есть *ребенок не только не освободил от рабства взрослых за прошедшие сто лет, но усилил свое влияние, включив в него большее количество субъектов (взрослых)*.

Юридически это, естественно, на закреплено, но опосредованно зафиксировано в каждом документе, начиная с Конвенции о правах ребенка, где его жизнь, здоровье и благосостояние ставится на первое место, а ответственными выступают взрослые. Его рабство стало и более жестоким. В школах участились случаи проявления ребенком крайнего неуважения к учителю, хамства, а также применения физической силы. Неуважение

к педагогу также стало носить демонстративный характер – в социальных сетях выкладываются ролики, снятые на уроках, в которых зафиксированы подобные сцены. При этом ребенок знает о безнаказанности своего поступка. Учитель же напротив не может ответить ученику на оскорбления. По сути произошел возврат к негласной системе рабства, при которой педагоги не имеют как таковых прав, но находятся в подчинении у ребенка и его родителей, которыми он также манипулирует.

Н. В. Шелгунов считает, что эта проблема кроется в том, что в семье ребенку не были даны правильные понятия, представления о чужом труде и труде в целом [13, стб. 846], вследствие чего вырастает «эксплуататор». Кстати, если возвратиться к вопросу о детском труде, то можно увидеть, что это отдельная проблема, которая имеет нормативно-правовую основу, запрещающую использовать труд несовершеннолетних. Поэтому традиционное школьное дежурство, уборка пришкольной территории, закрепленных участков, уборка классов оказалась под полным или частичным запретом.

Но, думается, что позиционирование родных, и особенно матери, в качестве рабов и тогда, и сейчас не сводится только к тому, что недостаточно хорошо был разъяснен вопрос феномена труда. Он более масштабен и включает в себя нравственную, этическую составляющую. Ребенку важно дать понять, что родные, родители, как и другие взрослые, не рабы. При этом в ряде случаев это должны понять и сами взрослые, готовые добровольно принять роль рабов, чтобы во всем угодить ребенку. Рабская любовь не может стать прочной, здоровой основой для воспитания гармоничной личности ребенка, способной уважать, любить других, сочувствовать.

Здесь также особо следует подчеркнуть, что взрослое рабство в мире русских детей носит не экономический характер, а нравственный. Оно необходимо ребенку не в целях реализации какого-либо плана, проекта, семейного дела, а с целью личностного самоутверждения, получения определенного удовольствия от власти.

Н. В. Шелгунову импонирует экономическая ориентированность другой национальной воспитательной системы – английской, в которой имеет место ориентированность на воспитание «деловых привычек», что предполагает благоразумие, настойчивость, предусмотрительность, усидчивость, нравственную дисциплину, самообладание и пр. [13, стб. 847–848].

Но, возвращаясь к феномену матери в условиях капитализма, он вынужден признать, что система труда отрицательно сказывается на ребенке, поскольку мать вынуждена ходить на работу, а не заниматься его воспитанием. Н. В. Шелгунов в главе «Женщины и дети» в работе «Рабочий пролетариат Англии и Франции» указывает, что ребенок всецело зависит от матери, ее работоспособности, семейного положения, образованности, здоровья, социального положения. Поэтому публицист был против организации такой модели работающей матери в России.

Но в его трудах экономическая составляющая, а именно задействованность женщины-матери в производительном труде, присутствует постоянно в вопросе воспитания ребенка. В частности, в статье «Женское безделье» он подчеркивал, что производительный труд женщины – основание для воспитания полезных обществу экономических деятелей, достойных и разумных.

Думается, что для Н. В. Шелгунова изучение специфики феноменов «мать», «воспитание» имело не только общественную значимость, но и личную. Известно, что Николай Васильевич рано потерял отца и был определен в учебное казенное учреждение (с 5 лет в Александровский малолетний кадетский корпус, с 9 лет в Лесной институт) [11, с. 6]. О матери упоминается мало, но годы учебы, судя по его воспоминаниям, не стали светлым периодом, поскольку он пишет, что это было не воспитание, а дрессировка [9, 10]. В свою очередь материнской любви, заботы, можно предположить, явно ему не хватало.

Резюмируя вышесказанное, можно заключить, что при кажущейся простоте и некоторой неакадемичности типологии русских матерей, предложенной Н. В. Шелгуновым, рассмотрение феноменов «мать», «ребенок», «воспитание» – сложный и глубокий процесс, что определяется их анализом в непосредственной зависимости от экономической, социальной и национальной концепции публициста.

## Список литературы

1. *Есин Б. И.* Н. В. Шелгунов. Москва: Мысль, 1977. 176 с.
2. *Махмутова Л. Ф., Ушакова Н. В.* Медведь как символ России и как политический образ на Западе // Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания. 2012. № 10–1. С. 105–115.
3. *Никулина Н. Н.* К вопросу нравственного прогресса в философской концепции Н. В. Шелгунова // Вестник Мурманского арктического университета. 2000. № 3. С. 467–474.
4. *Пеунова М. Н.* Этика Н. В. Шелгунова. Москва: Наука, 1978. 216 с.
5. *Помелов В. Б.* Педагогические идеи видного российского общественного деятеля Н. В. Шелгунова // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 4. Вып. 1. С. 11–16.
6. *Рябов О. В.* Медвежья метафора России как фактор международных отношений // Лингвокультурология. 2016. № 10. С. 312–330.
7. *Сунцов Н. С.* Экономические взгляды Н. В. Шелгунова. Москва: Госполитиздат, 1957. 224 с.
8. *Тхоржевский С. С.* Закон совести: повесть о Н. Шелгунове. Москва: Политиздат, 1989. 286 с.
9. *Шелгунов Н. В.* Воспоминания: в 2 т. Т. 1. Воспоминания Н. В. Шелгунова. Москва: Художественная литература, 1967. 510 с.

10. *Шелгунов Н. В.* Воспоминания: в 2 т. Т. 2. Воспоминания Л. П. Шелгуновой и М. Л. Михайлова. Москва: Художественная литература, 1967. 635 с.
11. *Шелгунов Н. В.* Избранные педагогические сочинения / под ред. Н. К. Гончарова. Москва: АПН РСФСР, 1954. 404 с.
12. *Шелгунов Н. В.* Очерки русской жизни («Русские ведомости» 1885 г., «Русская мысль» 1886–1891 г.). Санкт-Петербург: Изд-во О. Н. Поповой, 1895. 1098 стб.
13. *Шелгунов Н. В.* Сочинения: в 2 т. Т. 1–2. 2-е изд. Санкт-Петербург: Изд-во О. Н. Поповой, 1895. 852 стб.+740 стб.

# РИТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РЕЧИ КАК ВАЖНЫЙ АСПЕКТ ДИСЦИПЛИНЫ «КУЛЬТУРА РЕЧИ»

УДК 808.5

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-14-22>

**Нина Борисовна ЕГОШИНА,**

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

**Ольга Алексеевна НИКОЛАЕВА,**

кандидат филологических наук, доцент,  
Ивановский филиал РЭУ им. Г.В. Плеханова,  
Иваново, Российская Федерация,  
e-mail: olganikolaeva60@mail.ru

*Аннотация.* В статье рассматривается такое важное явление современной лингвистики, как «культура речи», а также – развитие ораторской компетенции у учащейся молодежи. Рассматриваемая в статье тема представляется особенно актуальной в связи с неспособностью молодых людей общаться на нормированном литературном языке. Авторы объясняют, что обозначают понятия «культура речи», «ораторские способности», «оратор» и предлагают ввести в дисциплину «Культура речи» такую тему, как «Риторический анализ», целью которой является обучение студентов работе с тестом, анализу его содержания, а задачей – знакомство с особенностями и приемами ораторской речи. В статье приводится пример риторического анализа речи на основе ораторского выступления в римском Сенате величайшего оратора Древнего Рима Цицерона. В заключение делается вывод о том, что ораторское искусство и культура речи – это качества, к которым каждый человек должен стремиться. Что же касается культуры речи – то это не только показатель грамотности, но и нравственности человека.

*Ключевые слова:* анализ, культура речи, лингвистика, литературная норма, общение, оратор, риторический, стилистический прием, язык.

*Для цитирования:* Егوشина Н. Б., Николаева О. А. Риторический анализ речи как важный аспект дисциплины «культура речи» // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 14–22. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-14-22>

## RHETORICAL ANALYSIS OF SPEECH AS AN IMPORTANT ASPECT OF THE DISCIPLINE “CULTURE OF SPEECH”

**Nina B. Egoshina,**

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

**Olga A. Nikolaeva,**

CSc in Philology, Associate Professor,  
Ivanovo Branch of Plekhanov Russian University of Economics,  
Ivanovo, Russian Federation,  
e-mail: olganikolaeva60@mail.ru

*Abstract.* The article deals with such an important phenomenon of modern linguistics as the «culture of speech» and with the development of oratorical competence among students. The topic considered in the article seems to be especially relevant due to the inability of young people to communicate in a standardized literary language. The authors explain what the concepts of «culture of speech», «oratorical abilities», «orator» mean and propose to introduce into the discipline «Culture of speech» such a topic as «Rhetorical analysis», the purpose of which is to teach students how to work with the text, analyze its contents, and the task is to get to know the features and techniques of oratory. The article provides an example of a rhetorical analysis of speech based on an oratorical speech in the Roman Senate by the greatest orator of Ancient Rome, Cicero. The conclusion of the article is that public speaking and the culture of speech is a quality that every person should strive for. The culture of speech is not only an indicator of literacy, but also of human morality.

*Keywords:* analysis, speech culture, linguistics, literary norm, communication, speaker, rhetorical, stylistic device, language.

*For citation:* Egoshina N. B., Nikolaeva O. A. Rhetorical analysis of speech as an important aspect of the discipline "culture of speech". *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 14–22. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-14-22>

Бесспорным является тот факт, что современные молодые люди – школьники, студенты вузов и колледжей – не могут сформировать спонтанное коммуникативное высказывание, проще говоря, не умеют общаться. Просматривая студенческие странички в соцсетях (Instagram, Telegram, Facebook, WhatsApp, ВКонтакте) (VK), «Одноклассники» и др.), мы приходим к неутешительному выводу, что представители современного поколения не могут выразить радость или восхищение, довольствуясь односложными «Круто!», «Красотка/Красавка/Красава», «Супер!», «Класс!» и им подобными словами, среди которых много англо-американских заимствований: «Вау!» (от англ. Wow – супер; огромный успех, нечто из ряда вон выходящее; ого!), «LOL» (от англ. laughing out loud/ lots of laughs – громко вслух смеяться; много смеха; в сетевом общении – Интернет-сленг для выражения смеха в письменной форме). То же наблюдается и с демонстрацией негативных эмоций, которые часто выражаются обценной лексикой или многоточием, или знаком @. В данном списке лексических средств выражения негативного отношения к окружающему миру также немало заимствований из английского языка: «Треш» (от англ. Trash – хлам, мусор или бардак; устаревшие или ненужные вещи), «Кринж» (от англ. Cringe – нечто жуткое, отвратительное, вызывающее отрицательные эмоции) и др. Более кратко все эмоции, ощущения, настроение передаются с помощью смайликов [5, 7].

Тем не менее, речь – это зеркало внутреннего мира человека. На протяжении всей истории человечества люди, овладевшие эффективной и ясной речью, высоко ценились обществом [8]. Именно поэтому в нашем современном мире большинство людей, которые считают овладение идеальной речью ключевым фактором своей успешной карьеры, стремятся овладеть секретами правильной, выразительной речи [6]. С этой целью во многих странах проводятся тренинги и курсы. Эти тренинги, на которых можно научиться идеальной речи, правильному произношению, интонации, языковым нормам, называются «ораторскими», а студенты, окончившие курсы, – «ораторами». В целом, всех, кто овладевает культурой речи, называют «ораторами». Но правильно ли называть оратором каждого, кто использует четкую, беглую, культурную речь? И овладевает ли какой-нибудь оратор культурой речи, когда он выступает перед большой аудиторией, привлекает людей красноречивыми, проникновенными речами, трогает их сердца?

Публичные выступления – это такое же умение, как рисование или поэзия. Общество не требует, чтобы кто-то был поэтом, художником или оратором. Но культурная речь или культура высказывания требуется от каждого. Поэтому правильно поступают многие российские высшие образовательные учреждения, которые устраивают среди студентов «конкурсы ораторов». Данные мероприятия вызывают интерес как у студентов, так и у их преподавателей, собирают большие аудитории зрителей, что свидетельствует о потребности общества, а главное – молодого поколения, в культуре речи и общения [2]. Среди таких ВУЗов можно отметить университеты Ивановской области, где «конкурсы ораторов» стали традиционными и проводятся ежегодно [9].

В связи с вышесказанным, введение темы «Риторический анализ» в дисциплине «Культура речи» имеет актуальное и наиважнейшее значение [4]. Целью темы является обучение студентов работе с тестом, анализу его содержания. Задачами – определение общей характеристики текста, идеи, содержания и направленности, жанрового воплощения, адресанта и адресата в диалогической и монологической речи, особенности авторского стиля, нахождение тропов и других стилистических приёмов. Но прежде чем перейти к риторическому анализу текста, рассмотрим термин и понятие «культура речи».

Термин и понятие «культура речи» были широко распространены в российской лингвистике в XX веке и обозначали «владение языковыми нормами устного и письменного языка, а также способность употреблять выразительные языковые средства в разных видах коммуникации. «Культура речи» – это и название лингвистической дисциплины, задачами которой являются: определение границ культурного речевого поведения; разработка нормативных учебников и пособий; пропаганда норм языка и выразительных языковых средств» [10]. Важно отметить, что под культурой речи кроме нормированного литературного языка подразумевают и речевые явления,

которые не относятся к литературной речи – язык повседневного письменного и устного общения, просторечие, профессиональные жаргоны, аргументы различных социальных групп, сленг и т. д.

Что касается европейской и американской лингвистики, проблема нормирования разговорной речи не отделена от нормативного стандартного языка, и, следовательно, термин «культура речи» не существует. В лингвистике восточноевропейских стран, на которую во второй половине XX века большое влияние оказывало российское языкознание, чаще всего используются термин и понятие «культура языка» [10].

Теперь перейдем к риторическому анализу речи как предмету лингвистического и культурологического исследования, что является темой данной статьи. Для анализа можно взять речь величайшего оратора Древнего Рима – Цицерона – «До каких пор, скажи мне, Катилина...».

#### ***Общая характеристика текста:***

Тема выступления Цицерона на одном из заседаний Сената в храме Юпитера Статора (на заседаниях Сената принимались основные государственные решения и законы в Риме) является актуальной и «навязана» жизненными обстоятельствами. Характер темы – конфликтный (столкновение, борьба). Сама речь Цицерона представляет собой устный жанр политического красноречия.

#### ***Жанр и предметное воплощение:***

Это обличительная речь на собрании, в римском Сенате. По форме речь монологическая, но Цицерон пользуется особыми ораторскими приемами: использует диалог в монологической форме речи – сам оратор формулирует возможные вопросы от слушателей и отвечает на них; задает риторические (не требующие ответа) вопросы, цель которых – эмоциональное утверждение или отрицание чего-либо.

#### ***Характеристика содержания:***

По цели и содержанию вид речи относится к агитационной: убеждающая, побуждающая, призывающая к действию. Цицерон пытается убедить Сенат в том, что Катилина виновен в заговоре, в подготовке «пагубы» для всех сенаторов. Однако, с нашей точки зрения, именно в том отрывке, который даётся для анализа, обвинения блестящего оратора беспочвенны. Цицерон не приводит ни одного реального доказательства вины Катилины.

Еще одной отличительной особенностью римского красноречия Цицерона является грубоватый юмор, который несомненно привлекал на сторону оратора поддержку толпы.

#### ***Анализ дискурса:***

Катилина – видный политический деятель Древнего Рима. Несколько раз он баллотировался консулом, будучи при этом соперником Цицерона. Только теперь, после своей неудачной попытки, Катилина решает выбрать иной путь борьбы и, в том числе, расправиться с Цицероном.

На экстренном заседании Сената Цицерон неожиданно выступил со своей первой «Катилинарией» – эффектной речью против Катилины. Речь произвела большое впечатление, так как соответствовала всем правилам ораторского искусства. Основной ее смысл – требование Цицерона, чтобы Катилина покинул Рим. Большая часть Сената относилась враждебно к Катилине, в результате этого он покинул Рим. В конечном итоге Цицерон добился своего: Катилина вместе с несколькими своими приверженцами был казнён как заговорщик.

Данный факт римской истории связан с определенным этапом политической карьеры Цицерона – окончательное разоблачение заговора бесспорно можно считать кульминационным моментом его успехов на государственном поприще.

***Что известно об авторе («Кто говорит?»):***

Цицерон был родом из небогатой семьи, но ему удалось получить классическое образование (римское право, философию, историю, литературу, логику, актёрское мастерство). В 25 лет Цицерон начинает крайне востребованную в Древнем Мире карьеру оратора, которая продлилась почти 40 лет.

В римском Сенате Цицерон был избран консулом, выступал против демократов, раскрыл заговор Катилины. Реакционная часть Сената поддерживала деятельность Цицерона и присвоила ему титул «Отца отечества». Но это вызвало недовольство популяров, и Цицерону пришлось отправиться в изгнание.

Когда «признанный оратор» вернулся в Рим, он уже не имел политического влияния и занялся литературной работой. На политической арене Цицерон появился вновь после убийства Цезаря, написал несколько речей против Антония под названием «Филиппики», за которые был убит в 43 г. до н. э.

***Кто явный или предполагаемый адресат («Кому говорит?»):***

Как уже отмечалось выше, Цицерон обращается к сенаторам, среди которых находится и его оппонент – Катилина (и явный, и предполагаемый адресат). Поэтому он апеллирует: к авторитету аудитории, к авторитету общественного мнения и к собственному авторитету.

Значение обращения к слушателям (иногда даже случайным) – «А что же мы? Что делаем мы, опора государства? – заключается в том, что оратор обращается уже не к своему прямому оппоненту, а к присутствующим, с целью привлечь публику на свою сторону.

***Как стилистически построен текст («Как говорит?»):***

Итак, речь публичная, обличительная, агитационная. Поэтому Цицерон большое внимание уделяет воздействию на чувства слушателей. Сила воздействия речи на аудиторию напрямую связана с ее образностью. Аудитория верит тому оратору, который свои аргументы подкрепляет образностью, изображая явления внешнего мира и свой внутренний настрой: «предел разнузданной заносчивости», «злоупотреблять нашим терпением», «опасная игра с человеком, потерявшим рассудок» и т. д.

Огромное значение для аргументированности речи имеют вопросы, восклицания и другие риторические фигуры, способные изображать внутренний мир человека. Для того чтобы убедить слушателей принять необходимое решение, оратору необходимо передать им свои эмоции.

Стилистическая принадлежность речи Цицерона – разговорный стиль. Его речь изобилует риторическими фигурами. Для достижения демократичности, доступности речи Цицерон использует просторечия: «разнузданной», «бешеных выпадов»; фразеологизмы, выразительные средства и пр. (М. В. Ломоносов считал употребление риторических фигур признаком высокого стиля. Он использовал учение о трех стилях для построения стилистической системы русского языка и русской литературы) [11].

***Какова композиция, построение речевого произведения, его сюжетные линии?***

Сюжета как такового нет. Что касается композиции, то деление речи предполагает наличие первой строки – тезиса, что подлечит рассмотрению и доказательству и подкрепляется аргументом. Однако обличение здесь не подтверждается доказательством. Следствие, т. е. вывод, создающий эффект завершенности, имеется: призыв к расправе с заговорщиками, в том числе с Катилиной. Логическое убеждение достигает своей цели.

***Характеристика использованных автором риторических средств:***

Цицерон, будучи опытным и превосходным оратором, использовал самые различные средства выразительности для передачи своих эмоций и для вызова ответных чувств слушателей. Отметим наиболее примечательные средства выразительности речи Цицерона:

- анафора: «Таковы времена! Таковы нравы!», «Всё (понимает Сенат)...»;
- обращение: «скажи мне, Катилина»; «нет, Катилина»;
- афоризм: «О, времена! О, нравы!»;
- фразеологизмы: «связан по рукам и ногам»;
- архаизмы: «к заклянью», «пагуба»;
- многосоюзие: «и ночная охрана..., и сторожевые посты ...»;
- синтаксический параллелизм: «Где ты был, кого собирал, какое принял решение...»;
- коррекция: «Да если бы только это! Нет, он является в Сенат...»;
- инверсия: «Что прошлой, что позапрошлой ночью ты делал?»;
- метафоры: «человек, потерявший рассудок», «опора государства»;
- избыток риторических вопросов и восклицаний.

Особую роль в системе словесных фигур играют фонетические фигуры. В частности, аллитерация (повтор согласных звуков). Цицерон активно использует данный троп, чтобы усилить функцию звуковых фигур, т. к. определённый набор звуков может вызывать ассоциации с какими-то представлениями, эмоциями, с определенным психическим состоянием (например,

«агрессия» звука «р»): пор, злоупотреблять, терпением, продолжаться, игра, потерявшим рассудок и т. д.

**Соблюдение норм культуры речи и требований литературного языка. Особенности авторского стиля:**

Нормативность культуры речи Цицерона соответствуют разговорному стилю. Употребление просторечий оправданно.

Особенности авторского стиля: 1) активное использование риторических фигур; 2) чрезмерная эмоциональность; 3) употребление парентезы (разделение исходного высказывания на две части с помещением между ними вставки); 4) введение диалога в монологическую форму речи: оратор, предвидя возможные вопросы слушателей, сам отвечает на них.

**Восприятие текста:**

Речь удовлетворяет трем основным критериям: это критерий правильности, т. е. соответствия языковым нормам, критерий смысловой адекватности, т. е. соответствия содержания выступления реальности, и критерий коммуникативной адекватности (эффективности), т. е. соответствия достигнутых результатов поставленной цели.

В завершение, необходимо ответить на три вопроса: **что хотел** сказать автор; **что сказал**; **что сказал ненамеренно?**

Цицерон преследовал дальнюю цель – убрать со своего политического пути Катилину, значит, «ближняя» цель была достигнута: противник покинул Рим. Обвинение в устах великолепного оратора произвело должный эффект. Ненамеренно Цицерон вряд ли мог произнести фразы или предложения: несмотря на кажущуюся спонтанность речи, текст выдержан в едином стиле, продуман до мелочей.

Итак, проанализировав вместе с преподавателем на занятии текст выступления известного римского оратора Цицерона, студенты приходят к выводу, что любую спонтанную речь необходимо тщательно подготовить, чтобы добиться определённой реакции у слушателей и получить нужный эффект.

Студенты также должны понять, что главное условие живости речи, т. е. такой, которая воздействует на чувства собеседников, – это употребление стилистически оправданных в определенной аудитории слов и выражений. На трибуне оратор использует публицистическую, книжную лексику, а в беседе с близким человеком или другом предпочитает разговорные слова. Необходимо отбирать в речи слова, соответствующие условиям общения, общественному положению собеседников, характеру их отношений, самому содержанию беседы. Живая речь непосредственно связана с умением находить слова, которые точно передают наши чувства и «задевают за живое». Речь любого оратора и письменный язык станут выразительными при единственном условии, если не будут употребляться заученные фразы, канцеляризм и книжные формулировки, а наоборот – будут найдены свои слова для выражения собственных мыслей и чувств [3].

И в конечном итоге, обучающиеся должны осознать, что соблюдение норм культуры речи подразумевает не только правильное употребление лексики, но также грамматики, словообразования, произношения, ударения, стилистики, а в письменной речи еще и орфографии, пунктуации. Главное условие культуры и выразительности речи – соблюдение всех ее языковых норм.

Можно еще раз обратиться к словарям, толкующим понятие «культура речи». В «Словаре методических терминов», размещенном на портале gramota.ru, можно найти следующие характеристики: ... Культура речи предполагает три компонента: нормативный; этический, связанный с этикой общения; коммуникативный, играющий главную роль в достижении целей общения. На первом этапе овладения учащимися культуры речи они осваивают литературно-языковые нормы, которые обеспечивают им правильность речи. На втором этапе предполагается творческое применение учащимися норм в различных ситуациях общения. Культурная речь отличается богатством словаря, разнообразием грамматических форм, художественной выразительностью, логической стройностью, точностью, ясностью, чистотой [1].

Подводя итог всему вышеизложенному, необходимо отметить, что ораторское искусство и культура речи – это качества, к которым каждый человек должен стремиться. Что же касается культуры речи – то это не только показатель грамотности, но и нравственности человека. Если культура речи не отражается в речи человека, то это в своем роде несоблюдение закона, что не пойдет на пользу общества.

## Список литературы

1. *Азимов Э. Г., Щукин А. Н.* Словарь методических терминов: URL: <https://gramota.ru>
2. *Батмэнх Т., Николаева О. А.* Формирование коммуникативной компетенции иностранных студентов в вузах города Иваново // Россия и Монголия: опыт и перспективы международной интеграции в образовании и науке: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 20-летию Улан-Баторского филиала РЭУ им. Г. В. Плеханова и 80-летию победы битвы на Халхин-Голе. 2019. С. 75–78.
3. *Голуб И. Б., Розенталь Д. Э.* Книга о хорошей речи. Москва: Культура и спорт, ЮНИТИ, 1997. 268 с.
4. *Горелова Л. Н., Кораблева Г. Н.* Риторический анализ текста как основа построения собственных речевых высказываний будущего педагога // Нижегородское образование. 2013. № 2. С. 67–72.
5. *Егошина Н. Б.* Влияние вестернизации на формирование социокультурных ценностей российской молодежи // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2021. № 2 (41). С. 41–49.

6. *Егошина Н. Б.* Изучение иностранного языка в вузе в аспекте межкультурной коммуникации в условиях глобализации // Российский университет в неустойчивом мире: глобальные вызовы и национальные ответы: материалы национальной научно-практической конференции. В 2-х частях. Иваново: ИвГУ, 2019. С. 232–238.
7. *Егошина Н. Б., Николаева О. А., Смирнова А. Н.* Особенности комического эффекта в межкультурной коммуникации // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. № 3 (34). 2019. С. 13–20.
8. Национальные интересы и вопросы регионального развития в системе приоритетов международной деятельности российских университетов: коллективная монография под редакцией Крамарова С. О., Пелихова Н. В., Скоробогатовой В. И. Москва: Издательский Центр РИОР. 2021. 266 с.
9. *Николаева О. А.* К вопросу об инновационной методике преподавания дисциплины «Культура речи и деловое общение» // Экономика регионов России: современное состояние и прогнозные перспективы: материалы II Всероссийской научно-практической конференции преподавателей, аспирантов, магистрантов Ивановского филиала Российского экономического университета имени Г. В. Плеханова. 2020. С. 22–26.
10. Словари и энциклопедии на Академике: URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/373813#cite\\_note-skvorcov-1](https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/373813#cite_note-skvorcov-1)
11. Учение о трёх стилях: URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Учение\\_о\\_трёх\\_стилях](https://ru.wikipedia.org/wiki/Учение_о_трёх_стилях)

# РИСУНОК И ЦВЕТ В ПОНИМАНИИ КОЛОРИСТИЧЕСКИХ РЕШЕНИЙ ФОРМИРОВАНИЯ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ

УДК 378.4

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-23-32>

## **Ирина Владимировна БЕСЕДИНА,**

кандидат педагогических наук, доцент  
кафедры дизайна и реставрации,  
Астраханский государственный архитектурно-  
строительный университет,  
Астрахань, Российская Федерация,  
e-mail: delolira@mail.ru

## **Татьяна Павловна ТОЛПИНСКАЯ,**

доцент кафедры дизайна и реставрации,  
член Союза Архитекторов России,  
Астраханский государственный архитектурно-  
строительный университет,  
Астрахань, Российская Федерация,  
e-mail: tolpinskie1973@yandex.ru

*Аннотация.* В основе многих наук лежит рисунок, он фиксирует идеи зарождающегося замысла. Цвет играет одну из важных ролей в жизни каждого человека. Развитие и совершенствование навыков и образительного мастерства, стремление к воспитанию цветовой культуры, несомненно приведут к успешным архитектурно-дизайнерским проектным решениям, формирования городской среды с учетом функционального назначения, эстетических требований и природно-климатических условий. Рассматривая эволюцию колористических решений от объектов культурного наследия до объектов современного строительства, авторы выявляют всевозможные направления использования цвета в различных формаобразованиях средового пространства. Процессам грамотного, успешного применения цветовой гаммы в архитектурно-дизайнерских проектах необходимо обучаться. Целью исследования авторы считают раскрытие потенциала в цветовой композиции, применяемой на практике в городской среде, и роль методов обучения цветовой грамотности в ходе обучения студентов. В результате поисков и дискуссий сформировалась методика обучения процессу грамотного и успешного применения цветовой гаммы в архитектурно-дизайнерских решениях окружающей человека среды.

*Ключевые слова:* цвет, цветовая грамотность, колористические решения, архитектурная среда, прием цветового акцентирования, проектная практика, практическая деятельность.

*Для цитирования:* Беседина И. В., Толпинская Т. П. Рисунок и цвет в понимании колористических решений формирования городской среды // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 23–32. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-23-32>

## DRAWING AND COLOR IN THE UNDERSTANDING OF COLORISTIC SOLUTIONS FOR THE FORMATION OF THE URBAN ENVIRONMENT

**Irina V. Besedina,**

CSc in Pedagogy, Associate Professor  
at the Department of Design and Restoration,  
Astrakhan State University of Architecture and Civil Engineering,  
Astrakhan, Russian Federation,  
e-mail: delolira@mail.ru

**Tatyana P. Tolpinskaya,**

Associate Professor at the Department of Design and Restoration,  
member of the Union of Architects of Russia,  
Astrakhan State University of Architecture and Civil Engineering,  
Astrakhan, Russian Federation,  
e-mail: tolpinskie1973@yandex.ru

*Abstract.* Drawing is the basis of many sciences, it captures the ideas of an emerging idea. Color plays an important role in every person's life. By developing and improving the skills of fine art, the desire to cultivate a color culture will undoubtedly lead to successful architectural and design design solutions, the formation of an urban environment taking into account functional purpose, aesthetic requirements and natural and climatic conditions. Considering the evolution of coloristic solutions from cultural heritage sites to modern construction sites, the authors have identified all possible directions of using color in various forms of environmental space. The processes of competent, successful application of colors in architectural and design projects need to be trained. The authors consider the purpose of the study to be the disclosure of the potential in color composition used in practice in an urban environment, and the role of color literacy teaching methods in the course of student education. As a result of searches and discussions, a methodology for teaching the process of competent and successful application of colors in architectural and design solutions of the environment surrounding a person has been formed.

*Keywords:* color, color literacy, coloristic solutions, architectural environment, color accentuation technique, design practice, practical activity.

*For citation:* Besedina I. V., Tolpinskaya T. P. Drawing and color in the understanding of coloristic solutions for the formation of the urban environment. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 23–32. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-23-32>

## Введение

В настоящее время, в связи со стремительным ростом городов, происходят качественные преобразования городского пространства; модернизация общественных территорий является наиболее актуальной при решении градостроительных задач. Общественные пространства областных центров должны отвечать современным стандартам качества архитектурной среды, создающей комфортные условия для проживания, учитывая комплексные подходы и возможные функциональные и природные ресурсы территории для ее дальнейшего развития. Авторы рассматривают значение рисунка и цвета, влияющие на колористическую картину дизайн-проектов и придер-

живаются мнения, что эта проблема освещена не в полной мере. Созрела возможность изучения методологических аспектов преподавания колористики (теории цвета), в которой одним из главных приоритетов становится воспитание цветовой культуры обучающихся. Художник из Швеции, самый известный исследователь цвета, преподаватель Баухауса И. Иттен придерживался твердого убеждения в том, что великие художники, мастерски владевшие цветом, все они были знакомы с наукой о цвете. Теории цвета Гете, Рунге, Бецольда, Шевреля и Хельцеля имели большое значение [8, с. 10].

Актуальность исследования заключается в недостаточной изученности вопроса обучения цветовой грамотности в теоретическом плане и действующим противоречием между возможностью студентами не в полной мере реализовывать их на практике. Цель работы состоит в анализе применяемых методов обучения дисциплинам изобразительного цикла для студентов архитекторов-дизайнеров с целью повышения цветовой грамотности.

Рисунок лежит в основе любого творческого проекта, замысла, идеи. Со всем недавно формула «Архитектор думает на бумаге» звучала на занятиях по проектированию как единственный и неоспоримый вариант творческого архитектурного поиска [11]. Компьютеризация, активно вошедшая в нашу жизнь, затронула и такие творческие профессии, как архитектор, дизайнер; исчезли плотеры и сошла на «нет» ручная проработка чертежей. С одной стороны, это большой плюс, когда в программу заложены все необходимые параметры, и при правильном пользовании получаешь результат. Но рисунок – основа основ. Как музыкант без нот, даже без инструмента не сможет исполнить произведение, так и архитектор-дизайнер без зафиксированной мысли, только что рождающейся первоначальной идеи, не сможет воплотить свои замыслы в проекте.

Рисующий архитектор-дизайнер – это думающий профессионал. Известный московский архитектор Сергей Кузнецов [12], архитектор-практик, куратор больших (разнообразных) проектов Сергей Чобан рассматривают рисунок как неотъемлемую часть в обучении профессиональному мышлению [25]. Профессор МАРХИ, доктор архитектуры О. Г. Максимов считает, что рисование с натуры поможет развить наблюдательность, понять пластику, развить чувство анализа пропорций и масштаба архитектурных строений [13]. Архитектор, педагог, виртуозный рисовальщик Я. Г. Черников утверждал, что необходимость изображать свои идеи в виде рисунков у него была постоянно [16].

Важное значение в понимании и формировании творческого думающего профессионала играет цвет. Он как инструмент в руках опытного мастера. Вопросы цвета (колористики) городской среды освещены в работах многих практикующих архитекторов и дизайнеров. Значительную роль в изучении колористики городской среды (теории и практики) оставил профессор МАРХИ, доктор архитектуры А. В. Ефимов [6]. В своей книге «Колористика горо-

да» он рассматривал теорию формирования цвета в городском пространстве с примерами применения цвета при реконструкции старых районов города. Андрей Владимирович выдвигал мысль о том, что каждая культура имеет свою систему цветов-символов, проявления которых эффективно наблюдать в историко-культурной среде [7, с.138].

К теме городского колорита обращался архитектор Н. К. Соловьев, который исследовал разнообразные приемы использования цвета в городском пространстве.

Свойства цветов, их взаимосочетание, варианты покраски фасадов зданий и используемых материалов показаны в исследовании Ж. Агостона «Теория цвета и её применение в искусстве и дизайне» [1]. Г. Фриллинг и К. Ауэр в книге «Человек – цвет – пространство» рассматривают проблему взаимодействия формы и цвета, его использование в интерьерах зданий общественного назначения. Я. Гейл в труде «Жизнь среди зданий» показывает важность общего колорита здания, района и акцентирует внимание на деталях [5], которые человек воспринимает при визуальном восприятии в ходе движения. Гейл считает, что детали здания имеют такое же главное значение, как и общее колористическое решение всего строения. Интересна концепция у Марии Луизы Муссо (Аргентина) [15, с. 8], которая показывает, что деревья могут преобразовать колорит города, и доказывает это на примере г. Буэнос-Айреса. Деревья в этом городе являются его организмом и существенной частью городской экосистемы. На каждого городского жителя здесь приходится семь деревьев, которые преобразуют пространство, особенно в период цветения и осенью, меняя окраску листвы.

Подобную точку зрения в вопросе зеленых насаждений прямо на крышах, фасадах домов, разделял австрийский архитектор Ф. Хундертвассер, он говорил, что дерево – это посланник леса [23]. Он предлагал засаживать крыши кустарниками: лесной орех, кизил, калина, сирень, облепиха, жасмин и роза яблочная. Газоны перед домами засеивались специальной смесью [22]. Выделение чистого кислорода, тень в жаркое время и необычный романтический пейзаж, этого достаточно, чтобы восстанавливать и сохранять насаждения в городской среде [21].

Тема единства мира, основанного на единении природы и человеческого существования, отражена в работах американского архитектора, профессора Пенсильванского университета МакХарга [24].

Валерий Нефедов придерживается мнения о применении растительности как элементов дизайна, что наглядно обогатит палитру городского пространства как в летнее, так и в зимнее время года [14]. Выведение сортов с разнообразной окраской листьев растений приведет к более широкому спектру использования природных элементов в колористической палитре города.

Яркие эмоции вызывает ночное освещение города. С применением новых технологий создаются невероятные эффекты, способствующие длитель-

ному созерцанию и восприятию городских ансамблей в вечернее время, которые, играя оттенками теплых и холодных цветов, визуальнo корректируют палитру городского пространства в позднее время суток. Какие изменения может внести свет в вечернее время представлено в научной статье Н. И. Щепеткова [19].

Единый колорит района, города нарушается вторжением рекламных вывесок, наполняющих первые этажи домов, переоборудованных под места торговли, общепита и товарных услуг общественного пользования. Фрагменты яркой рекламы вносят дисбаланс в общую цветовую гамму окружающего средового пространства, образуя «цветной хаос» [10, с. 78–81].

Активное внедрение новых строительных материалов, характерных для XX–XXI веков, с применением зеркальных отражающих поверхностей, привело к меняющемуся внешнему облику зданий, создающему своеобразный колорит и декоративные эффекты общей картины среды.

После проведенного нами анализа литературы становится очевидным, что обучение художественно-творческим, изобразительным навыкам колористического плана выходит на один из главных моментов формирования цветовой грамотности будущих архитекторов-дизайнеров и способствует качественному повышению профессиональной подготовки в области цветовой культуры. Умение использовать цветовые сочетания и понимание силы воздействия цвета раскрывает большие возможности в практической деятельности архитекторов и дизайнеров при решении композиционных построений отдельно стоящих объектов, их комплексов и окружающего их средового пространства.

Работая с цветом, необходимо знать терминологию, которую используют в проектной деятельности. Дисциплина «Живопись» преподается на первом и втором курсах. Целью курса является формирование необходимых умений и навыков работы с цветом на практических занятиях. Цвет – это жизнь. Мир без цвета выглядит мертвым. Как огонь порождает свет, так и свет порождает цвет. Свет – мать цвета. Цвет – это энергия, на нем строится искусство, религия и наука [9, с. 279].

Дисциплина «Живопись» включает в себя перечень разных средств и приемов, делающих ее уникальной. В ее границах содержатся и линия, и пятно как динамика, яркость и характерность как вещественность и материальность. Здесь комфортно сочетаются как отдельные формы и объемы предметов, и их взаимодействие, на первый план которых выходит пространственная среда. В тандеме «живописного и графического», как двух форм и механизмов зрительного восприятия формируется целостный образ воспринимаемого или создаваемого пространства [2].

На предмете «Живопись и архитектурная колористика» учатся видеть и понимать эмоциональную и живописную роль цвета, постигают основы цветоведения, различные свойства цвета, его взаимодействия с формой,

фактурой; учатся законам построения композиции картинной плоскости. Задания и упражнения направлены на практическое исполнение взаимодействия цвета и чувства, эмоции, выражающие характерные цветовые эффекты при решении конкретных задач.

Основная цель дисциплины – научить основам колорита, живописной грамоте, которыми необходимо овладеть будущим профессионалам, способным сознавать особенности дисциплины и активно применять живописную грамоту как элемент архитектурной композиции и средового дизайна. Цвет тесно коммуницирует с пластикой в архитектурной форме и имеет значительное влияние на эмоциональную сферу при визуальном восприятии окружающего городского пространства. Цвет выступает мощным композиционным средством и может основательно иметь влияние на создание как самостоятельной архитектурной формы, так и объемного пространства.

Понимание специфических терминов, знание основных свойств цветовых сочетаний входят в сферу проектной деятельности. Цвет характеризуется такими свойствами, как светлота, цветовой тон и насыщенность. Все эти свойства цвета нужны при создании дизайн-проекта: визуально изменить форму, выполнить яркий акцент фасада цветом или сделать плавный цветовой переход и т. д.

Теоретические знания о влиянии цвета на форму предоставляет широкий спектр возможности для вариантов гармоничных сочетаний. Архитекторы-проектировщики очень активно применяют эти свойства цвета в разработке проектов: деление основных и фоновых элементов преобразующего пространства, приближение или отдаление фрагментов городской среды, визуальная деформация формы объекта или выделение акцентом какого-то элемента. Следовательно, цвет – мощное средство пространственной организации городской среды. Зная теорию возможного влияния цвета на форму, можно успешно применять варианты для нахождения гармоничного сочетания композиционных решений средового пространства.

Цвет влияет на эмоциональное состояние человека. Он действует на аппетит, работоспособность, внимание, артериальное давление, настроение и эмоциональное состояние. Исследовательские работы по восприятию цвета показали, что 80% цвета и света поглощаются нервной системой, а зрением – только 20%. Поэтому дизайнерам и архитекторам необходимо уметь оперировать этими свойствами [17, с.136]. Доказательством такого влияния выступают дошедшие до сегодняшнего времени храмы, дворцы, сады, типовые застройки стран Юго-Восточной Азии, в которых использование цвета, считается самой главной особенностью архитектуры. Архитектура стран Китая, Японии, Камбоджи пользуется приемом взаимодействия контрастных цветов, таких как бело-черного, красно-зеленого, оранжево-синего. Применение контрастных сочетаний в архитектуре храмов и дворцовых строений перекликалось с окружающей природой и вызывало ощущение

неземной красоты и эстетического совершенства [20, с. 139].

В наше время цветовой решение фасадов производственных, административных, учебных зданий и медицинских учреждений, а также интерьеров их помещений выполняется с учетом функционального назначения. Подбор цветовых сочетаний может повлиять на повышение производительности труда, эмоциональную активность и наоборот, успокоение, уравновешенность, улучшение здоровья человека. В теории цвета давно известны влияние на человека теплых и холодных оттенков. Теплые цвета повышают тонус, «бодрят». Холодные цвета действуют успокаивающе, способствуют расслаблению, раздумью.

В рекомендациях, базирующихся на экспериментах и практических наблюдениях, выявлено, что в горячих цехах промышленных предприятий следует применять голубой и зеленый цвета, улучшающие психологическое состояние человека, который находится длительное время в условиях повышенной температуры. Они способствуют повышению его работоспособности. А салоны в самолетах запрещено окрашивать в теплые тона из-за ухудшения работы вестибулярного аппарата человека, его «укачивает».

В современном массовом жилищном строительстве цвет применяют как вспомогательное средство. В полносборном домостроении используют стилевую направленность застройки, которая переходит в категорию художественно-образную, когда цветовые и пластические решения взаимодействуют и приобретают первостепенное значение. Одним из выразительных примеров применения цвета в архитектурных строениях является творчество известного венского художника-архитектора Хундертвассера. Крыши зданий его домов похожи на живописные холмы. Он облицовывает фасады керамикой с изображением цветных орнаментов и все это выполняется в ярких, жизнерадостных тонах и неожиданных сочетаниях цвета, рисунка, композиции. Невзрачные стандартные входы в подъезды оформляет радужными керамическими колоннами, меняет конфигурацию одинаковых размеров типовых окон, организует благоприятные условия для посадки и выращивания разнообразной растительности; способствует комбинированию архитектуры разных стилей, акцентируя внимание на её живописности, благоприятно сочетающейся с окружающей природой [20, с. 147].

Важную роль в формировании цветовой среды отводят строительным и отделочным материалам, которые в условиях стремительно развивающихся технологий в корне меняют архитектурную среду. Современные новые материалы предоставляют огромные возможности в оформлении и изменении пространства в соответствии с видением автора.

Улицы и площади выступают самыми распространенными пространствами городской среды. И даже здесь, в ориентации в пространстве города, цвет оказывает существенную помощь.

Разрабатывая учебные проекты, студенты не должны забывать о возможности цвета. Умелое применение цветовой гаммы в проекте делает его особенным, неповторяющимся, уникальным. Будущим профессионалам желательно свободно оперировать знаниями по теории цвета и цветовых сочетаний. Несомненно, это поможет обдуманному подходу к проектированию в разделе цвета всего проекта или отдельной его части [3, 4].

Студенты архитектурного факультета нашего вуза имеют возможность закрепить полученные теоретические знания на практике. Каждое лето студентам предоставляется возможность оформить небольшие объекты города. Работа ведется под контролем преподавателей. Это поиск композиций, цветовые варианты работы, утверждение их с преподавателем и заказчиками, и непосредственное выполнение работы. Такая практика дает возможность проверить свои умения на деле, почувствовать себя «творцом» и оставить «след творчества» на объектах родного города.

Таким образом, одним из важных аспектов профессионального и творческого развития студентов должно быть формирование навыков и опыта в области рисунка и цветовой колористики. Воспитание вкуса, цветовой культуры базируется как на теоретическом материале, так и на исполнении практических заданий, решении конкретных задач. Теоретическое изучение основ цветоведения должно быть основанием для грамотного сочетания цвета, формы предмета и окружающего пространства, что влияет на формирование пространственно-цветового мышления. А это будет стимулировать обучающихся к самостоятельному познанию колористических решений в архитектурно-дизайнерском проектировании.

В процессе колористического проектирования необходимо помнить о преемственности. Обдумывая цветовые решения городской среды, важно помнить, что они должны быть разнообразными, выполненными на высоком профессиональном уровне, привлекать внимание и благотворно влиять на эмоциональное состояние человека.

Рассмотренные методы обучения, которыми оперирует преподаватель на дисциплинах изобразительного цикла (рисунок, живопись, колористика), направлены на воспитание общей и профессиональной культуры студентов архитектурного направления. При этом анализ методов обучения цветовой колористике будущих архитекторов-дизайнеров с целью повышения цветовой культуры требует дальнейшего изучения. Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть полезны как для студентов, так и для преподавателей вузов данного направления.

## Список литературы

1. *Агостон Ж.* Теория цвета и её применение в искусстве и дизайне. Москва: Мир, 1982. 184 с.

2. *Барышников В. Л.* Принципы построения модели учебной дисциплины «живопись» и ее роль в формировании пластической культуры архитектора // Международный электронный научно-образовательный журнал «Архитектура и современные информационные технологии. URL: <http://marhi.ru/AMIT/2013/3kvart13/baryshnikov/abstract.php> 3
3. *Беседина, И. В., Шенцова О. М.* Значение цвета в творчестве архитектора-дизайнера // Перспективы развития строительного комплекса: материалы XI Международной практической конференции профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов. Астрахань, 2021. С. 37–41.
4. *Беседина И. В., Шенцова О. М.* Способы и приемы колористической организации архитектурной среды // Наука. Искусство. Культура. 2022. № 3 (35). С. 43–53.
5. *Гейл Я.* Жизнь среди зданий. Москва: Альпина Паблишер, 2012. 200 с.
6. *Ефимов А. В.* Колористика города. Москва: Стройиздат, 1990. 272 с.
7. *Ефимов А. В., Панова Н. Г.* Из опыта проектирования колористики исторических городов // АМІТ. 2016. № 4 (37). С. 250–265.
8. *Иттен Иоханнес.* Искусство цвета. Москва: Изд. Д. Аронов. 2014. 178 с.
9. *Кадырова Л. Х., Мусина К. И.* К вопросу о роли дисциплины «Цветоведение и колористика» в обучении будущих дизайнеров // Филология и культура. Philology and culture. 2015. № 4 (42). С. 279–282.
10. *Козыренко Н. Е., Черкашина Н. А.* Дизайн среды: формирование лоскутной архитектуры // Новые идеи нового века-2015: материалы 15-й международной научной конференции: в 3 т. Т. 3 / Тихоокеан. гос. ун-т. Хабаровск: Изд-во Тихоокен. гос. ун-та, 2015. С. 78–81.
11. *Кравченко М. И.* Значение рисунка в проектной деятельности архитектора // Молодой ученый. 2017. № 42 (176). С. 16–18.
12. *Кузнецов С. О.* Архитектурный рисунок и его роль в работе архитектора. URL: <http://sergey-kuznetsov.com/ru/news>
13. *Максимов О. Г.* Рисунок архитектора, как генератор его профессиональной культуры и творчества // Архитектура и строительство России. 2014. № 12 (204). С. 36–40.
14. *Нефедов В. А.* Городской ландшафтный дизайн: учебное пособие. Санкт-Петербург: Любавич, 2012. 320 с.
15. Цвет в пространстве города: сборник статей зарубежных авторов // под ред. Ю. А. Грибер. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2015. 156 с.
16. *Черников Я. О.* Архитектурные фантазии. Ленинград: Международная книга, 1933. 180 с.
17. *Шенцова О. М., Беседина И. В.* Основы цветоведения и колористика в архитектуре и дизайне городской среды (с практикумом): учебное пособие под общ. ред. О. М. Шенцовой. Москва: КНОРУС, 2022. 206 с.
18. *Шенцова, О. М.* Эффективность реализации педагогических условий развития интереса к профессиональной подготовке в вузе у будущих архитекторов

- на современном этапе / О. М. Шенцова, И. В. Беседина, С. В. Булычева, Ю. В. Мамаева, Н. П. Приказчикова // Альма-Матер. Вестник высшей школы: научно-теоретический журнал. 2021. № 4. С. 55–62.
19. *Щелетков Н. И.* Световой дизайн города: учебное пособие. Москва: Архитектура-С, 2006. 320 с.
  20. *Этенко В. П.* Практикум по управлению качеством архитектурного проекта. Москва, ООО “ЛЕНАНД”, 2016. 240 с.
  21. Baum mieter-Brief. Tree-Tenant Letter. URL: [http:// www.hundertwasser.ru/philosophy/pages/1973--Tree-Tenant\\_Letter--RUS--Hundertwasser.html](http://www.hundertwasser.ru/philosophy/pages/1973--Tree-Tenant_Letter--RUS--Hundertwasser.html)
  22. Green Roofs meet Fast Food: The Ronald McDonald Hundertwasser House in Essen, Germany. URL: <https://www.solaripedia.com/files/939.pdf>
  23. Hundertwasser 1928–2000, Catalogue Raisonné, vol. 2. Cologne: Taschen, 2002, Pp. 178.
  24. McHard J. L. Design with nature/ J. L. McHard. New York, 1966. 198 p.
  25. *Sergei Tchoban.* Architectural Drawings. Italy, Skira, 2015. arch: speech URL: <http://archspeech.com/article/sergey-choban-arhitekturnye-risunki>

# БАЛЕТ КАК СИМВОЛИЧЕСКАЯ ФОРМА КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 792.8

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-33-42>

**Сяоянь ЧЖАН,**

аспирант кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: 894680232@qq.com

*Аннотация.* Балет – это не только вид хореографического искусства, но и символическая форма национальной культуры. Искусство балета в Китае появилось только в XX веке, но за несколько десятилетий сформировалась собственная балетная школа, основанная на синтезе западных принципов хореографического искусства и традиций китайского народного танца. В искусстве китайского балета воплощается национальная культурная память и отражаются важнейшие особенности культуры. Своеобразие китайского балета проявляется в отборе сюжетного материала, балетной музыке, хореографической лексике, сценографии и др. Искусство балета является мощным средством коммуникации, благодаря которому осуществляется межкультурное взаимодействие между Китаем и западными странами. В балете также происходит внутри-художественное и внутри-культурное взаимодействие. Сложившийся в китайском балете синтез искусств, хореографических стилей, сплав культурных традиций позволяет говорить о том, что сегодня он становится одним из значимых символов китайской национальной культуры, воплощающий ее базовые смыслы и ценности.

*Ключевые слова:* китайский балет, символ культуры, народный танец, народная музыка, межкультурное общение, внутри-культурное общение.

*Для цитирования:* Чжан С. Балет как символическая форма китайской культуры // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 33–42. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-33-42>

## BALLET AS A SYMBOLIC FORM OF CHINESE CULTURE

**Xiaoyan Zhang,**

Postgraduate at the Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: 894680232@qq.com

*Abstract.* Ballet is not only a type of choreographic art, but also a symbolic form of national culture. The art of ballet in China appeared only in the 20th century, but over several decades its own ballet school was formed, based on the synthesis of Western principles of choreographic art and traditions of Chinese folk dance. The art of Chinese ballet embodies national cultural memory and reflects the most important features of culture. The originality of Chinese ballet is manifested in the selection of plot material, ballet music, choreographic vocabulary, scenography, etc. The art of ballet is a powerful means of communication, through which intercultural interaction between China and Western countries is carried out. Ballet also has intra-artistic and intra-cultural interaction.

The synthesis of arts, choreographic styles, and fusion of cultural traditions that has developed in Chinese ballet allows us to say that today it is becoming one of the significant symbols of Chinese national culture, embodying its basic meanings and values.

*Keywords:* Chinese ballet, cultural symbol, folk dance, folk music, intercultural communication, intra-cultural communication.

*For citation:* Zhang X. Ballet as a symbolic form of Chinese culture. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 33–42. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-33-42>

Балет как вид искусства зародился в Италии в эпоху Возрождения, позже получил развитие во Франции, а потом и России. Искусство балета и сегодня сохраняет свою популярность, способно вызывать сильные эмоции, восхищение, и эстетическое удовольствие у зрителей. Это искусство, способное преодолевать границы времени и пространства и оставлять след в душах зрителей.

В одной из работ Ю. М. Лотман определил культуру как «иерархию частных семиотических систем, как сумму текстов и соотнесенного с ними набора функций или как некоторое устройство, порождающее эти тексты» [1, с. 516]. Искусство является одной из сложных семиотических систем культуры. Балет представляет собой вид хореографического искусства, которое можно рассматривать как семиотическую или символическую систему, как сумму текстов. Эта символическая система связывается, «во-первых, с хранением знаков и текстов (определяет память культуры, ее связь с традицией, поддерживают процессы ее самоидентификации), во-вторых – с их циркуляцией и преобразованием (определяет внутри-культурную и межкультурную коммуникацию) и, в-третьих – с порождением новых знаков и новой информации (обеспечивает возможность инноваций и связаны с разнообразной творческой деятельностью)» [2, с. 59]. Из вышесказанного следует, что, во-первых, в балете сохраняется культурная память, отражается специфика национальной культуры. Во-вторых, балет является средством коммуникации. С одной стороны, осуществляется межкультурное общение при помощи балета; с другой стороны, поскольку балет включает в себя танец, драматургию, музыку, сценографию, пантомиму, – происходит взаимодействие разных видов искусства, складывается их синтез. Можно констатировать, что балет можно рассматривать как коммуникативное пространство, в котором происходит насыщенное внутри-художественное, внутри-культурное и межкультурное взаимодействие. В балетных спектаклях воплощается картина мира народа, запечатлеваются важнейшие ценности, смыслы и символы национальной культуры.

Китайская культура, сформировавшаяся за пять тысяч лет, представляет собой синтез культурных традиций разных этнических групп, проживавших на обширной территории. Искусство балета Китая было результатом за-

имствования, однако, с его помощью сформировался феномен китайского балета, который воплощает китайскую культуру как по форме, так и по содержанию.

Китайский национальный балет, сложившийся во второй половине XX века, определяется как балет, в котором иностранные стили балета сочетаются с китайской народной танцевальной лексикой, создаются произведения с китайским стилем и восточным характером [7, с. 2]. Таким образом, можно утверждать, что современный китайский балет воплощает особенности китайской культуры и может рассматриваться как символическая форма национальной культуры.

Известный российский философ и культуролог М. С. Каган утверждал, что искусство выполняет функцию самосознания культуры, оно отражает «объективный мир таким, каким он преломляется культурой, становясь тем самым ее собственной образной рефлексией, мир же оно воспроизводит именно и только таким, каким он предстает в данной культуре, древневосточной или античной, средневековой или ренессансной, русской или японской, фольклорной или аристократической, классической или модернистской» [2, с. 90]. Искусство в целом и балет, в частности, представляет собой своеобразное зеркало. С одной стороны, в этом зеркале отражается своеобразие культуры; с другой стороны, культура познает себя и окружающий мир посредством этого зеркала. Посмотрим под этим углом зрения на китайский балет.

**Представляется, что специфика китайского балета, прежде всего, заключается в его тематике.** Рассматривая развитие балетного искусства на Западе на протяжении веков, можно отметить, что в основном спектакли основаны на сюжетах древнегреческих трагедий, итальянских комедий, мифов и легенд различных регионов и народностей, а также известных литературных произведений в качестве исходного материала. Сюжеты китайского балета в большей степени основаны на национальных историях, отражающих реальную жизнь китайского общества, воплощающих как местные, так и общечеловеческие черты.

В 1959 году впервые был поставлен балет «Русалка» в Пекине, основанный на традиционном китайском мифологическом сюжете. В этот период реформ, ускорения развития экономики и большей открытости, в Китае стала популярной интеграция литературного произведения и хореографического искусства. В балетах «Гроза» (китайская современная драма) и «Линь Дайюй» (герой романа «Сон в красном тереме») отражена реальная социальная жизнь в разные периоды Китая. В 90-е годы XX века балеты «Мэйланьфан», «Желтая река», «Подними красные фонарики» стали продуктами времени, утверждавшими гуманистические ценности. Балетный спектакль «Мэйланьфан» показывает замечательную театральную жизнь мастера Пекинской оперы Мэйланьфан. Симфонический балет «Желтая

река», созданный и поставленный Театром балета Гуанчжоу, образно воспроизводит славную историю китайской нации и несгибаемую борьбу китайского народа за новый Китай. Сюжеты балета «Подними красные фонарики» были взяты из известного одноименного фильма, режиссером которого является Чжан Имоу. Этот балет описывает трагическую женскую судьбу на фоне патриархального общества. В последние годы разные театры Китая создали ряд выдающихся балетных спектаклей, таких как «Дуньхуан», «Сон в красном тереме», «Легенда о белой змее» и др., которые имеют свои отличительные черты. Балетный спектакль «Дуньхуан» восхваляет упорство и самоотверженность дуньхуанцев, которые охраняют национальное культурное наследие, показывают великолепие дуньхуанской культуры. Этот балет не только передает трогательную историю, но и вдохновляет людей обратить внимание на необходимость сохранения культурного наследия Китая. Спектакль «Сон в красном тереме» был создан на одноименном китайском романе, который рассказывает историю любви Баоюя и Дайюя, показывает борьбу героев с судьбой и стремление к человечности, а также демонстрирует философское мышление и дух времени традиционной китайской культуры. Балет «Легенда о белой змее» опирается на сюжеты китайской сказки, отражающие многие черты человеческой природы: верность в любви, жадность к власти, недоумение.

Одним словом, китайские балетные спектакли отличаются от западных. Сюжеты данных китайских балетных спектаклей обычно отбираются из китайской классики, сказок, фильмов и т. д. Они или изображают реальную жизнь китайского общества (например, «Гроза» и «Линь Дайюй»), или рассказывают истории борьбы китайской нации (например, «Желтая река», «Подними красные фонарики»), или передают традиционные китайские ценности через мифы и сказки (например, «Легенда о белой змее»).

**Следующая важная особенность китайского балета связана с музыкой, которая входит в балет в качестве важной составляющей.** «Появилась необходимость в музыке, которая была бы таким же сильным средством раскрытия художественных образов, настроений, характеров, эмоций и чувств героев, как и движение» [6, с. 731]. Музыка в китайских балетных спектаклях обладает своей спецификой. Например, в китайском балете часто используется пекинская опера в качестве фоновой музыки. Балет «Мэйланьфан» рассматривается как первый шедевр пекинского оперного балета. В этом балете одновременно использованы симфоническая музыка и пекинская опера. Кроме того, в балете «Лань Хуахуа» использована традиционная народная песня из северной Шэньси. Эта песня восхваляет женщину Лань Хуахуа, обладающую духом сопротивления в феодальную эпоху. Музыка симфонического балета «Желтая река» взята из одноименного хора, написанного композитором Сянь Синхаем. Желтая река – материнская река Китая, которая на протяжении тысячелетий была свидетелем

истории борьбы и страданий китайской нации. Эта симфоническая музыка была написана во время Войны сопротивления китайского народа против Японии (1937–1945). Текст хора говорит о несгибаемой борьбе китайского народа за страну.

В китайской балетной музыке часто используются китайские традиционные музыкальные инструменты. Балет «Отражение луны в двух источниках» был создан на основе жизни цзяннаньского народного музыканта А Бинга. В качестве музыки использовано известное одноименное соло на скрипке эрху. Это смычковый музыкальный инструмент, сделанный из дерева, имеет две металлические струны. В балете «Седая девушка» использованы некоторые этнические инструменты, такие как банху, бамбуковая флейта и ударные инструменты. Музыкальный инструмент банху, как скрипка эрху, является разновидностью хуциня. Бамбуковая флейта является одним из популярных в Китае духовых инструментов, обладающая эмоциональным, мелодичным звучанием. Ударные инструменты включают в себя гонг, цимбалы и др. Кроме того, в музыке китайского балета использованы инструменты сона, гобой и т. д. Итак, китайская балетная музыка отличается от западных в двух аспектах: во-первых, в балетной музыке пекинская опера, народная песня часто сочетается с симфонической музыкой. Во-вторых, часто используются китайские традиционные музыкальные инструменты, например, эрху, банху, флейта и др.

***Еще одна важная особенность китайского балета связана с использованием элементов китайского народно-сценического танца.*** Например, в балете «Дуньхуан» с балетными техниками сочетаются традиционные формы дуньхуанского танца, которые представляют собой одну из форм китайского классического танца. Исполнители танца Дуньхуана черпают вдохновение в движениях тела, изображенных на фресках дуньхуанских пещер, а также в инструментах и музыкальных партитурах, найденных в городе Дуньхуан. Дуньхуанская культура как продукт многокультурного слияния стала репрезентативным символом китайской культуры. Балет «Дуньхуан» использует всемирно признанную хореографическую лексику, чтобы продемонстрировать глубокую историю и культуру Китая, и дарить зрителям уникальный эстетический опыт. В балетном спектакле «Мэйланьфан» появляется танец тайцзи, который сочетает в себе танцевальную позу, вращательные, прыжковые движения и другие техники балета с движениями и телесными ритмами пекинской оперы, образуя новую своеобразную танцевальную лексику.

В 2000 году Центральный балет Китая поставил китайскую версию «Щелкунчика». Хореографы сделали смелую адаптацию этой западной классики. Они перенесли историю с Рождества в канун Нового года в Китае. Эта история происходит в пекинских хутонгах и рассказывает о том, что западный гость, который посещает китайского антиквара, дарит его ребенку щелкунчи-

ка. Лучшая часть этой адаптации «Щелкунчик» – танцы, которые включают в себя танец журавлей, танец с веерами, танец льющегося шелка, танец гироскопа и т. д. Все эти танцы отражают специфику китайской культуры. В балете «Лань Хуахуа» отмечается танец с веерами, который заимствован из корейского танца. Следует отметить, что в китайском балете, например, в спектакле «Красный женский отряд», используются элементы боевого искусства ушу. Ушу в балете не обладает очевидными характеристиками атаки и защиты, а сосредоточено на художественном эффекте исполнения и стремлении вызвать эстетическую реакцию у зрителя.

**Наконец, специфика китайского балета ярко представлена в сценографии балетных спектаклей.** Искусство сценографии включают в себя бутафорию, декорации, костюмы и т. д. «Декорации – это иллюстрация и изображение элементов, предположительно существующих в драматургическом универсуме: художник выбирает несколько предметов и мест, содержащихся в тексте; он «актуализирует» или скорее создаёт иллюзию драматургического универсума» [4, с. 69]. В костюмы включаются одежда, украшения, головной убор, грим и т. д. С помощью этих средств сценографы согласно полу, возрасту, национальности, социальному статусу и характеру героя создают внешний облик танцовщиков.

Например, балет «Подними красные фонарики» нарушает оригинальную балетную формулу и отражает особенности национальной колористики в костюмах, бутафории и декорации. В балете умело используются лунные ворота, столы для маджонга, красный паланкин и 44 больших красных фонаря. Лунные ворота символизируют и сцену, и кровать. На сцене балерину несут в красном паланкине, который как свадебная бутафория символизирует своего рода оковы. Артисты танцуют вокруг паланкина и смотрят на сидящую в нем, в то время паланкин остается неподвижным в центре сцены как клетка, установленная для невесты. Нужно отметить, что на сцене балерины впервые несут ципао – традиционное китайское женское платье. Одним словом, этот балет богат образами и воплощает особенности традиционной китайской эстетики.

Для китайского народного балета «Жасмин» выбраны костюмы с китайскими народными особенностями, а также распространенная в китайском классическом и народном танце бутафория – складной веер. Хореограф использует складной веер для имитации лепестков жасмина, демонстрируя красоту и яркость жасмина.

В балете «Небесный феникс» хореограф черпает вдохновение в восьми триграммах Тайцзи и соединяет черную и белую рыбу из них в длинные волнистые ленты, создавая тем самым крылья «феникса». По мере того как цвет лент меняется, ситуации истории меняются и развиваются.

**Балет как символическая форма культуры выступает значимым средством коммуникации.** Прежде всего, в нем осуществляется *внутри-*

*культурное и внутри-художественное общение.* Балет – это синтетическое искусство, включающее музыку, танец, драматургию, сценографию и т. д. Взаимодействие этих элементов создает мощный по силе воздействия художественный образ. Балетмейстер Р. В. Захаров отмечал, что «в органическом единстве музыки и танца, в этом синтезе композиторского и балетмейстерского творчества и кроется успех будущего балетного спектакля» [1, с. 181]. Например, в балете «Отражение луны в двух источниках» присутствует знаменитая одноименная музыка, исполненная скрипкой Эрху. Сюжеты балета сочетаются с музыкой, которая используется для раскрытия внутренних эмоциональных изменений персонажей.

Кроме того, балет как вид хореографического искусства тесно связан с многими видами изобразительного искусства, в том числе архитектурой, кино и т. д. Например, в качестве прототипа сценических декораций в балетном спектакле «Подними красные фонарики» балетмейстер выбирает двор семьи Цяо в уезде Цисянь провинции Шаньси, который был построен в эпоху Цяньлун династии Цин. Такие элементы дизайна, как заклеенные белой бумагой окна с резьбой, стены сыхюаня (традиционная китайская застройка) и симметрично развешанные красные фонари, неоднократно используются в спектакле, чтобы отражать характерные черты традиционного двора китайского богатого семейства. Высокие квадратные стены показывают серьезную и угнетенную обстановку. Контраст между высокой стеной и фигурой балерины подчеркивает бессилие борьбы персонажа. В этом балете используется много киномонтажа для смены сцены и создания нового сценического эффекта. Стоит отметить, что «суть синтетизма балетного театра заключается отнюдь не в механической сумме элементов других видов искусств. Балетмейстер-постановщик пользуется средствами выразительности других видов искусств не с оформительской целью, не суммируя их, а синтезируя, преобразовывая и трансформируя в единое художественное произведение» [8, с. 73]. Все средства выразительности совместно способствуют успеху одного балета.

Балетные спектакли «Красный женский отряд» и «Седая девушка» считаются шедеврами китайского балета. Со времен зарождения европейского романтического балета белый цвет представляет собой основной цвет сцены во многих мировых классических спектаклях. В двух спектаклях «Красный женский отряд» и «Седая девушка» красный цвет становится основным тоном и полностью меняет основной колорит балета. Красный цвет является одним из самых представительных и популярных цветов в китайском национальном искусстве и культуре в целом. Красные платья балерин в двух постановках и красные сценические декорации придают китайскому балету характерный и сильный национальный характер. Тема обоих балетов связана с революцией, красный цвет является ее символом. Такой китайский балет также можно назвать «красным» или «революционным балетом».

Помимо «красного балета», в китайском балете существует другой вид – балет, совмещенный с Пекинской оперой. Например, спектакль «Мэй Ланфан» – это сочетание двух совершенно разных художественных стилей, балета и Пекинской оперы. Он рассказывает историю удивительной жизни мастера. Танцевальные движения в спектакле богаты и разнообразны, сочетая в себе самую суть балета и Пекинской оперы. Движения верхней части тела соотносятся со стилем Пекинской оперы, а движения нижних конечностей – с балетом; костюмы – это трансформированные театральные костюмы, а музыка – соединение симфонической музыки и Пекинской оперы. Все это делает «Мэй Ланфан» известным шедевром. Можно сказать, что «красный балет» и балет с пекинской оперой представляют собой новые утвердившиеся символы, отражающие китайскую культуру.

**Не менее значимой является и межкультурная коммуникация в искусстве балета.** Так, китайский балет и русский балет обмениваются опытом с 1950-х годов. По сути, китайский балет сложился под значительным влиянием русской балетной школы и при непосредственном содействии ее представителей. Кроме того, сегодня Китай осуществляет общение в области балета и с другими странами. Балет «Любовное настроение» является первой попыткой сотрудничества Китая и Франции в создании балета с китайской темой. Этот масштабный оригинальный национальный балет рассказывает историю пары влюбленных в Шанхае, которые любят друг друга всем сердцем, но не могут быть вместе. Этот национальный балет сочетает в себе лексику классического и современного балета. В качестве балетной музыки использованы фрагменты из фильмов «Любовное настроение», из классических китайских песен «Ночь Шанхай» и «Четыре Времени Года – Сыцзи». Музыка в этом балете отражает и западный джазовый стиль, и старый колорит Шанхая. В то же время на сцене воссозданы жилые дома – Шикумен, которые сформированы в XIX веке в Шанхае.

Балет «Последний император» был создан совместными усилиями хореографов из Китая, Германии и Голландии. Основанный на материалах автобиографической повести последнего китайского императора Пу И (1906–1967) «Моя первая половина жизни», этот балетный спектакль рассказывает о пути императора от восшествия на престол в возрасте восьми лет до ухода из Запретного города и превращения в обычного китайского гражданина. Балетная музыка заимствована из знакомых зрителям китайских и зарубежных известных произведений, таких как произведения русского композитора Д. Шостаковича и немецкого композитора китайского происхождения Су Конга. Кроме того, на сцене присутствует множество элементов из музыкальной культуры Запада и Востока, таких как вальс и джаз, знакомые западному человеку, а также китайские боевые искусства, тайцзи, танец льва и так далее. Можно сказать, что посредством балета реализуется взаимный обмен между китайской и западной культурами.

Оригинальный китайский балет «Красные паруса на реке Хайхэ» отражает слияние китайских и западных элементов культуры. Этот балет изображает жизнь жителей в Тяньцзине в республиканский период (1912–1949). На сцене присутствуют интеллигенты в длинных рубашках, простые рабочие в коротких пальто, представители социальных элит в костюмах и западных шляпах-котелках. В качестве балетной музыки использованы всевозможные крики с рыночных хутонов, а также джаз. Когда эти люди, вещи и предметы из разных культур появляются в одном балете, в одном пространстве и времени, они дают зрителям реальный опыт столкновения китайской и западной культур в республиканский период.

Обобщая вышесказанное, сделаем некоторые выводы. **Во-первых**, можно утверждать, что китайский балет является одной из значимых символических форм китайской национальной культуры, он воплощает специфическую китайскую картину мира, актуализирует важные моменты истории страны, сохраняя базовые смыслы и ценности, активно использует элементы традиционной народной культуры: песни, танец, костюмы и т. д. При этом важно отметить, что китайский балет не только сохраняет прошлое, но и отражает социальные и культурные изменения, происходящие в стране. Так называемый «красный балет» и балет в соединении с пекинской оперой представляют новую символику, отражающую современную китайскую культуру. **Во-вторых**, китайский балет как средство коммуникации способствует культурному обмену между Китаем и западными странами. Сделанные совместно с западными постановщиками спектакли демонстрируют возможности межкультурного взаимодействия и закладывают предпосылки для диалога культур.

### Список литературы

1. *Захаров Р. В.* Сочинение танца: страницы педагогического опыта: учебное пособие. Москва: Искусство, 1983. 200 с.
2. *Каган М. С.* Философия культуры: учебное пособие. Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. 309 с.
3. *Лотман Ю. М.* История и типология русской культуры: семиотика и типология культуры. Текст как семиотическая проблема. Семиотика бытового поведения. История литературы и культуры: монография. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2002. 765 с.
4. *Пави П.* Словарь театра: перевод с французского. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
5. *Павлова О. Д.* Семиосфера как результат и развитие культуры // Язык и культура: Научный периодический журнал. 2011. № 3 (15). С. 58–64.
6. *Ташлыкова П. С., Дубских Т. М.* Роль музыки в построении хореографического образа // Международный научный журнал «Вестник науки». 2023. № 12 (69). С. 729–735.

7. *Цзоу Чжируй*. История нового китайского балета: дис... канд. культурологии. Пекин, 2008. 161 с. (на китайском языке)
8. *Шелотенко Ю. И.* Роль изобразительного начала в балетном театре XX–XXI вв. // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. 2016. № 2. С. 68–74.

# АКТУАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ТУРИЗМА В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ

УДК 379.85

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-43-49>

**Анастасия Александровна КОРНЮШИНА,**

аспирант кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: asia.troshina@mail.ru

*Аннотация.* В данной статье туризм рассматривается как социокультурное явление, анализируется его видовое многообразие, а также обозначаются приоритеты культурно-образовательной деятельности в сфере туризма. Образовательный туризм в современном мире становится одним из наиболее популярных видов туризма, он приобретает характер массового социально-экономического явления, утверждается как часть образа жизни современного человека. Спектр услуг, предлагаемый турфирмами, пополняется с каждым годом, компании предлагают различные туры, начиная от языковых курсов и заканчивая программами полного систематизированного образования за рубежом. В статье проанализированы основные особенности образовательного туризма, которые в свою очередь влияют на развитие культурно-образовательной деятельности населения.

*Ключевые слова:* культурно-образовательная деятельность, государственная социальная и культурная политика, образовательный туризм, туристская деятельность.

*Для цитирования:* Корнюшина А. А. Актуализация образовательного туризма в условиях современной социокультурной динамики // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 43–49. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-43-49>

## ACTUALIZATION OF EDUCATIONAL TOURISM IN THE CONTEXT OF MODERN SOCIO-CULTURAL DYNAMICS

**Anastasia A. Kornyushina,**

Postgraduate at the Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: asia.troshina@mail.ru

*Abstract.* In this article tourism is considered as a socio-cultural phenomenon, its species diversity is analyzed, and priorities of cultural and educational activities in the field of tourism are outlined. Educational tourism in the modern world is becoming one of the most popular types of tourism, it acquires the character of a mass socio-economic phenomenon, and is part of the lifestyle of a modern person. The range of services offered by travel agencies is replenished every year, companies offer various tours,

ranging from language courses to programs of complete systematic education abroad. The article analyzes the main features of educational tourism, which in turn affect the development of cultural and educational activities of the population.

*Keywords:* cultural and educational activities, state social and cultural policy, educational tourism, tourist activity.

*For citation:* Korniyushina A. A. Actualization of educational tourism in the context of modern socio-cultural dynamics. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 43–49. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-43-49>

Индустрия туризма – глобальное социокультурное явление, которое необычайно популярно в последние десятилетия. Поэтому изучение индустрии туризма имеет большое значение, поскольку позволяет понять современные тенденции развития культуры и общества. Одним из определяющих аспектов развития туризма в наше время является его разнообразие, при этом различные виды туризма формируются в зависимости от конкретных целей путешествия. На настоящий момент существует более двухсот действующих классификаций видов туризма. И развитие туристической деятельности во всем мире постоянно их уточняет.

Одной из фундаментальных социально-культурных потребностей личности является насущная потребность в образовании, расширении своих знаний, в личностном росте. Результатом образовательного тура являются новые знания и навыки, которые могут быть подтверждены официальными документами, такими как сертификат, свидетельство [1].

Образовательный туризм способствует формированию национального самосознания, знаний об истории народа, прививает нормы общечеловеческой морали. Туризм способствует получению знаний о стране пребывания, расширению жизненного опыта. Туристическая этика включает в себя бережное отношение к культурным ценностям как России, так и других стран. Образовательный туризм способствует формированию экологической культуры личности, гармоничных отношений с природой, а также популяризации здорового образа жизни и культурных достижений, что является важным условием для полноценного физического и духовного развития, а также укрепления здоровья населения.

Современный рост мобильности в сфере труда, а также стремительное развитие науки и технологий – все это побуждает школьников, будущих студентов и соискателей разного уровня задуматься о своей образовательной подготовке. Образование всегда занимало ключевую позицию и служило важным конкурентным преимуществом на рынке труда. Параллельно работодатели начинают обращать внимание на необходимость повышения квалификации своих сотрудников. Это означает стремление к получению нового опыта и знаний, имеющего значимость как для самих

соискателей та и для компаний, которые проявляют интерес в развитии своих кадров.

Именно поэтому социально и рационально значимой потребностью современного человека является необходимость в повышении профессионализма посредством образования, расширении кругозора. Многие молодые люди воспринимают образовательный туризм как «вложение в себя», сочетая процесс обучения с отдыхом. Программы обучения за границей помогают решению целого ряда задач, среди которых повышение образовательного уровня, совершенствование навыков владения иностранными языками, а также развитие профессиональной компетентности

Поскольку туристическая деятельность нуждается в регулировании и координировании со стороны государства, данный фактор может проявляться по-разному. Политика в сфере туризма реализуется неправительственными организациями, к числу которых можно отнести туристические ассоциации. Государственная политика формируется на всех уровнях: страны, области, округа. Территории с межрегиональными конфликтами или страны, у которых есть разногласия между собой, не являются привлекательными для туристов. Стоит отметить то, что некоторые туры являются небезопасными для посещения. Акты терроризма имеют очень серьезные последствия, такие как разрушение инфраструктуры, нанесение увечий, человеческие жертвы. Данные процессы негативно влияют на туристическую инфраструктуру, памятники культурного и природного наследия страны.

Тем не менее, с увеличением доходов населения произошел рост количества граждан, выезжающих за пределы постоянного места жительства с целью туризма и командировок, рост доходов населения благоприятно влияет на развитие международного туризма. Н. В. Хаванова с соавторами отмечает: «Туризм является одной из самых быстро развивающихся отраслей мировой экономики, среднегодовые темпы роста мировой индустрии туризма составляют, как правило, 5% в год, он приносит 10% валового мирового дохода. Как отрасль экономики туризм имеет важное значение, основанное на интегрированном использовании производственно-экономического и трудового потенциала многих отраслей общественного производства и природных ресурсов» [10, с. 82].

Значение туризма для экономики региона весьма велико и разнообразно. Его развитие в конкретной дестинации приносит значительные выгоды всем участникам экономической деятельности. Клиенты получают туристические продукты и услуги, персонал – стабильную и высокую заработную плату, а бизнесмены, бесспорно, извлекают значительную прибыль. Кроме того, местные власти увеличивают бюджет за счет налоговых поступлений. Развитие туризма влияет на расходы на общественный транспорт в регионе, что способствует росту продаж и доходов местных средств связи, создавая тем самым условия для активного развития коммуникационной инфраструктуры.

Благоприятными последствиями туристской деятельности для экономики можно считать следующие процессы: приток валютных дивидендов, создание дополнительных рабочих мест, взаимодействие с международными партнёрами, использование местных ресурсов, увеличение доходов и налоговых поступлений, увеличение научной, экономической и политической значимости страны. Можно сделать вывод о том, что туризм является весьма значительной отраслью в развитии хозяйственного комплекса как страны и её отдельных регионов, так и мира. Туризм усиливает процессы, которые связаны с интеграцией стран и международной профессиональной динамикой. Помимо этого, доход от деятельности туристской индустрии имеет социальный эффект.

Постоянно возрастает влияние социальных факторов на развитие международного туризма, большую роль в этом процессе играет активизация экономических связей между государствами на основе разделения труда. Существенное воздействие на развитие международного туризма оказывает повышение заработной платы, а также предоставление работникам социальных льгот на туристический отдых. В данный момент Россия находится в стадии демографического кризиса, который следует преодолеть. Для этого требуется широкий спектр комплексных и целенаправленных мероприятий, которые должны быть проведены законодательной и исполнительной властью страны. Чтобы определить дальнейшую стратегию государственной социально-демографической политики, необходимо провести комплексную оценку эффективности, а также мониторинг тенденций, факторов и последствий социально-демографических процессов на федеральном и региональном уровне. Увеличение продолжительности жизни приводит к увеличению спроса на туристские программы среди людей пожилого возраста. Явные плоды он приносит в российских мегаполисах и, прежде всего, в Москве.

Туризм способствует инновациям в промышленности, хозяйстве и рынке услуг, так как данная индустрия является одной из самых прибыльных [3]. Научно-технический прогресс сыграл огромную роль в развитии туризма, благодаря чему стал развиваться транспорт и инфраструктура. Как правило, транспортная логистика разделяется на воздушную, водную, наземную. К основным средствам передвижения в туризме следует отнести самолеты, вертолёты, поезда, автобусы, автомобили, морские и речные суда, паромы, а также яхты, все вышеперечисленные транспортные средства используются как самостоятельно, так и в качестве трансфера. Перевозки занимают 40–60% процентов от тура. Выбор транспортного средства основывается на таких параметрах, как популярность, вид путешествия, протяженность маршрута, финансовые возможности, тариф, и даже национальные традиции.

Несомненно, оказало значительное влияние на развитие туристской отрасли появление компьютерных технологий и связей, что дает возмож-

ность физическим лицам бронировать билеты и туристские путевки самостоятельно через сайты туроператоров. Исходя из этого можно сделать вывод о том, что именно технологические достижения повышают комфорт тура. К удобствам туристы относят стабильное Интернет-соединение, своевременное получение информации, эстетическую составляющую и психологический комфорт. Прежде всего на развитие туризма влияют новые технологии, предназначенные для управления индустрией туризма, этот процесс позволяет судить о горизонтальной и вертикальной интеграции. Горизонтальная интеграция предполагает слияние компаний, занимающихся схожими видами деятельности, как следствие, данный процесс способствует расширению и интернационализации бизнеса, а также активизации капитала на зарубежный рынок. Вертикальная интеграция дает возможность объединить множество различных видов бизнеса, что приводит к образованию технологической цепи обслуживания [5].

Природно-географические условия территориальных субъектов оказывают влияние на индустрию туризма, играя ключевую роль в рекреации. Большинство туристов отдают предпочтение местам с комфортным климатом, на берегах рек, озер, морей, океанов, а также в районах с разнообразным рельефом, создающим уникальные ландшафты. Наличие минеральных источников, богатое разнообразие флоры и фауны, а также культурное наследие привлекают туристов. Природные факторы создают пространственные различия, как в пределах определённой территории, так и за ее границами. К ключевым природным характеристикам относят топографию, климат, водные ресурсы, ландшафт и растительность, а также лечебные грязи и минеральные воды. Образование порогов на реке затрудняет развитие круизного туризма, однако при таких условиях появляется возможность организации экстремального речного тура. Выбор места для размещения туристических развлекательных объектов, формирование туристических потоков в зависимости от сезона, уровень риска и обеспечение безопасности необходимо учитывать в туристической деятельности. Эффективность использования природных ресурсов определяется гео-рекреационным положением территории, предназначенной для туризма, которое связано с лесами, горами, водными объектами, а также особенностями побережья и расположения местности на ключевых транзитных маршрутах.

В истории России образовательный туризм был доступен лишь малой части населения, представителям высших сословий, а с середины XIX века и некоторым другим группам населения, которые могли позволить себе обучение в других странах. Общедоступность образовательного туризма в наши дни делает актуальными другие цели и мотивы приобщения к этому виду туризма. Поездки с целью повышения квалификации, изучение языка россияне сегодня рассматривают как оптимальное инвестирование в свой

потенциал, а также как возможность совмещения отдыха с учебой. Научные центры и университеты являются ключевыми объектами, представляющими программы в сфере образовательного туризма, в этой связи следует утверждать, что он выступает в качестве неизменного источника получения новых знаний.

Подводя итоги, следует отметить, что наиболее заинтересованные представители общества пользуются продуктами в сфере туризма и в настоящее время готовы изучать наиболее оптимальные предложения, учиться во время путешествия, добываясь более высокой квалификации как в своей стране, так и за ее пределами. Именно образовательный туризм напрямую связан с развитием способностей личности, и в этом состоит его созидательная и культурная миссия.

Данный вид туризма оказывает влияние на динамику социальной мобильности, развивает интерес и уважение к этнокультурам, а также формирует профессиональную компетентность и личностную универсальность, способствует навыкам самообразования. Именно в сфере образовательного туризма межличностная и международная коммуникация является спланированной и организованной.

Актуальное состояние данной отрасли в современной России определяется изменением интереса к образовательному туризму в условиях социокультурных трансформаций на фоне новых явлений в стране и в мире. Ранее предпочтение отдавалось зарубежному образованию, однако сейчас, наряду с ростом популярности внутреннего туризма, увеличилось и количество реализуемых образовательных туров по России. Значимым фактором развития образовательного туризма является присутствие иностранных обучающихся, которые одновременно выступают получателями образовательных услуг и туристами в стране пребывания, что является ценным как для личности, так и для региона.

Образовательный туризм предоставляет иностранным обучающимся, в основном из Азии и Африки, возможность освоить наш уникальный профессиональный и культурно-исторический опыт. В наши дни растет значимость онлайн-образования: современные технологии позволяют получать знания удаленно. Многие учебные заведения предлагают данный формат обучения, что сужает востребованность образовательного туризма. И, тем не менее, объем образовательных туров по России увеличивается, что объясняется изменением предпочтений в странах, идущих по пути экономического и гуманитарного развития.

Отечественные производители туристической продукции стремятся оперативно реагировать на изменения внутреннего и внешнего спроса на рынке туризма, находить инновационные пути развития индустрии туризма, развивать туристический и образовательный сектор отечественной экономики.

## Список литературы

1. *Авагян А. А.* Образовательный туризм в России: современное состояние и перспективы развития // *Сервис plus*. 2019. Т. 13, № 3. С. 21–30.
2. *Александрова А. Ю.* Образование и туризм: аспекты взаимодействия // *Горизонты гуманитарного знания*. 2016. № 1. С. 35–45.
3. *Гусейнова А. Г.* Сущность понятия «образовательный туризм» и его основные принципы // *Вестник ассоциации вузов туризма и сервиса*. 2015. Т. 9, № 4. С. 64–69.
4. *Жуковская И. Ф.* Образовательный туризм: сущность, цели перспективы развития в России. № 11, 2017. С 107–111.
5. *Осокина И. В.* Образовательный туризм как образовательная технология // *Технологии в сферах туризма, сервиса и дизайна: проблемы и инновационные решения: Гуманитарные технологии в современном мире: материалы международной научной практической конференции*. Калининград, 17–19 мая 2018 г. Калининград, 2018. С. 243–245.
6. *Пономарева Т. В.* Образовательный туризм: сущность, цели и основные сегменты потребителей // *Проблемы современной экономики: материалы IV международной научной конференции Челябинск: Два Комсомольца*. 2015. С. 140.
7. *Рассоха Ю. А., Егорова Е. Н.* Современное состояние образовательного туризма на рынке туристических услуг // *Colloquium-journal*. 2019. № 8 (32). С. 78–80
8. *Рубцова, Н. В.* Социально-экономическая эффективность туристской деятельности: теория, методология, практика. Иркутск: Изд-во БГУЭП, 2015. 212 с.
9. *Судороженко А. В.* Функции и роль образовательного туризма // *Вестник Университета*. 2013. № . 16. С. 94–98.
10. *Хаванова Н. В., Бокарев С. К., Бахвалов А. А.* Туризм как особый вид экономической деятельности и его влияние на развитие региона // *Вестник ассоциации вузов туризма и сервиса*, 2021, Том 15, № 2, С. 81–94.

---

---

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

## ИСТОЧНИКИ И ГЕНЕЗИС НЕОИМПРЕССИОНИЗМА

УДК 792.027

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-50-57>

### **Алексей Владимирович МАСЛОВ,**

член Союза журналистов России, доцент кафедры теле-, кино- и фотоискусств, директор учебного кинопавильона, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: a.maslov67@mail.ru

*Аннотация.* В статье рассматривается происхождение и генезис художественных принципов неои́мпрессионизма конца XIX века. Распространено мнение, о том, что открытие оптической смеси, то есть получение нового цвета за счет наложения чистых красок максимально близко друг к другу, впоследствии получившее наиболее яркое воплощение в пуантилизме, принадлежат исключительно французскому изобразительному искусству и его основателю Жоржу Сёра. Для уточнения всех деталей происхождения симпатического закона, законов контраста и градации, в статье рассмотрено творчество более ранних художников, которые максимально приблизились к открытию этих художественных закономерностей. В рамках исследования проведен обзор творческих приемов и техник от английского романтизма Джона Констебла с его удивительными «снежинками» к использованию оптической смеси представителем французского романтизма Эжена Делакруа и далее, к научным исследованиям в области гармонии цвета основателя пуантилизма Жоржа Сёра и творчеству Поля Синьяка.

*Ключевые слова:* неои́мпрессионизм, дивизионизм, пуантилизм, романтизм, контраст, симпатический закон, оптическая смесь, градация цвета, светосильность.

*Для цитирования:* Маслов А. В. Источники и генезис неои́мпрессионизма // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 50–57. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-50-57>

### **SOURCES AND GENESIS OF NEO-IMPRESSIONISM**

#### **Alexey V. Maslov,**

member of the Russian Union of Journalists,  
Associate Professor at the Department of Television,  
Film and Photography, Film Production Manager,  
Moscow State Institute of Culture  
Khimki, Moscow region, Russian Federation,  
e-mail: a.maslov67@mail.ru

*Abstract.* This article examines the origins and genesis of the artistic principles of Neo-Impressionism at the end of the 19th century. It is a common belief that the discovery of optical mixing, that is, the creation of a new color by placing pure colors as close as possible to each other, which later found its most vivid expression in Pointillism, is attributed exclusively to French visual art and its founder Georges Seurat. To clarify all the details surrounding the origins of the law of sympathetic response, the laws of contrast, and gradation, the article explores the work of earlier artists who came closest to discovering these artistic principles. As part of the study, a review of creative techniques and methods is conducted, ranging from the English Romanticism of John Constable with his remarkable «snowflakes» to the use of optical mixing by the French Romanticism representative Eugène Delacroix, and further, to the scientific studies in the field of color harmony by Georges Seurat, the founder of Pointillism, and the work of Paul Signac.

*Keywords:* Neo-Impressionism, Divisionism, Pointillism, Romanticism, contrast, law of sympathetic response, optical mixing, color gradation, luminosity.

*For citation:* Maslov A. V. Sources and Genesis of Neo-Impressionism. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 50–57. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-50-57>

Неоимпрессионизм, который в разное время называли дивизионизмом или пуантилизмом, стал логическим продолжением теоретических и художественных исканий европейских импрессионистов конца XIX века, а также более ранних научных открытий представителя романтизма, выдающегося французского живописца Эжена Делакруа, сформулировавшего несколько принципиальных техник и художественных способов изображения. Осуществив глубочайшее исследование наследия Делакруа, известный неоимпрессионист Поль Синьяк написал следующее: «Если неоимпрессионизм непосредственно вытекает из импрессионизма, то, как мы видели, он многим обязан и Делакруа. Неоимпрессионизм есть слияние и развитие доктрин Делакруа и импрессионистов, возвращение к традициям Делакруа и использование достижений импрессионистов» [4, с.178].

Наиболее значимой и характерной для неоимпрессионистов стала техника разделения, дробления (*la division*), обеспечивавшая наибольшую светосильность и красочность благодаря четырем принципам, найденным Делакруа: 1. Использование исключительно чистых красок без смешивания на палитре или холсте для достижения оптической смеси на расстоянии. 2. Подбор размера мазка пропорционально величине картины. 3. Разделение на элементы: цвет освещенной части и локальной части и их взаимное влияние. 4. Уравновешенность таких элементов и их пропорций по законам контраста и градации. Таким образом, техника разделения обеспечила особую, высшую силу света и цвета на полотне, а также гармонию всех элементов согласно законов контраста и перехода тонов.

В этой связи Делакруа писал: «Очень хорошо, когда краски не смешаны материально. Они смешиваются сами по себе на известном расстоянии,

на основании симпатического закона, которым они связаны. Тогда колорит достигает большей силы и свежести» [4, с. 152]. «Моя палитра сияет контрастами цвета» [4, с. 153]. «Общий закон: чем больше противоположения, тем больше яркости» [4, с.153].

Следуя отмеченным принципам Делакруа, неоимпрессионисты старались передать сияние света и цвета. Они заранее решали, как они будет компоноваться картина, в соответствии с замыслом, располагая все элементы согласно линейной композиции, где делать доминанты и световые пятна, какие мазки использовать. Вновь процитируем Э. Делакруа: «Если в композицию, и без того уже интересную своим сюжетом, вы внесете расположение линий, которое усиливает впечатление, светотень, захватывающую воображение, и колорит, соответствующий характеру картины, – то все части гармонии сольются в одну песнь» [4, с.157].

На Эжена Делакруа, в свою очередь, большое влияние оказало творчество английского романтика-пейзажиста Джона Констебла. Делакруа познакомился с его картинами в 1824 году в парижском Салоне, где была выставлена лучшая работа художника-англичанина «Телега для сена». Под впечатлением от этой картины мастер внес изменения в свои работы. Он обратил внимание, что насыщенность цветом и светом в картине достигнута за счет маленьких точек-мазков, которые были положены один возле другого и сливались на расстоянии, придавая пейзажу невероятную яркость и свежесть. Впоследствии, выступая с лекцией об английском пейзаже в Парижской Академии, Констебл спросил аудиторию о том, как передать цвет воды в стакане. Сам художник рисовал воду в виде световых бликов с помощью титановых белил. Он наносил крошечные блики-крапинки каплей воды на колесо телеги, листья и траву, изменяя толщину краски в зависимости от фактуры объекта. Эта удивительная техника, которую критики называли «снежинками Констебла», была сразу замечена Делакруа. Э.Шено писал, что «он постиг один из великих секретов, который составлял силу Констебла и который не изучается в школах и даже неизвестен многим профессорам: в природе цвет, кажущийся однотонным, образуется из множества различных оттенков, которые видит только тот, кто умеет смотреть. Благодарный этому уроку, Делакруа уже никогда не забывал его, и ему он обязан способом работы штрихами» [4, с. 162].

Находясь под влиянием работ Констебла, Делакруа едет в Лондон изучать труды английских художников-колористов и влюбляется в насыщенные чистые цвета Констебла, Тёрнера, Уилки, Лоуренса. В письме к Теофилю Сильвестру он подчёркивает, что Констебл – необыкновенный художник и гордость англичан, а вместе с Тёрнером они настоящие реформаторы. Т.Сильвестр позже отмечал, что у Делакруа благодаря лондонским впечатлениям появились устремления к колориту, что художник достигает все большего света в живописи. Констебл дал Делакруа понимание того, как делать переходы тонов и писать штрихами.

Еще более значимой для Делакруа стала поездка в Марокко, в процессе которой он изучал орнаменты ковров, тканей, посуды, мозаики северной Африки. Здесь художник выявил принцип гармонии восточных традиций – резкие и кричащие, по отдельности, цвета и элементы в сочетании дают прекрасные оттенки и дополнительные цвета. Подтверждение этого правила он нашел в научных трудах Шеврейля и Буржуа, а также у Веронезе, о котором он говорил: «Я ему обязан всем, что знаю» [4, с. 164]. Венецианский живописец познал тайны восточного колорита, благодаря товарам и произведениям искусства из Африки и Азии, которые привозили в Венецию торговцы. Поль Синьяк охарактеризовал этот период творчества Э. Делакруа следующим образом: «Делакруа понимает, что знание законов, которые управляют гармонией цвета и которые находит и в произведениях великих мастеров и в восточной орнаментике, поможет ему в работе. Он наблюдает в природе игру дополнительных цветов и хочет знать законы, которые ими управляют» [4, с. 165]. Таким образом живописец изучил новые техники и приемы, которые позволили ему расширить свой набор хроматических тонов, начать эксперименты с оптической смесью и оживить картины вибрацией цвета. Наиболее ярко эти принципы проявились в картине Делакруа «Алжирские женщины в гареме».

Синьяк утверждает, что высшего расцвета своего мастерства Делакруа достиг при росписи церкви св.Сульпиция, выполненной 1849 году по заказу мэрии Парижа. Для фресок, украшающих капеллу церкви, художник выбрал три библейских сюжета «Битва Иакова с ангелом», «Изгнание Гелиодора из храма», «Святой Михаил, поражающий демона». В этих сюжетах Делакруа блестяще передал накал страстей, борьбу, буйство красок, характеризующих его как художника-романтика. Всю жизнь Делакруа стремился к светоносной силе, а в рассматриваемой работе каждая частица вибрирует, переливается и отражается, создавая мощную мелодию «единства в сложном и блеска в гармонии» [4, с.168]. Так знаменитый живописец раскрыл свое стремление к яркости и свету, указал на законы и принципы для будущего поколения художников, наиболее отзывчивыми и талантливыми из которых оказались импрессионисты.

Среди импрессионистов последователями идей Делакруа можно назвать Ренуара, Писсаро, Сислея, Моне и Сезана. Они смело пользовались разделением для получения оптического эффекта смеси многоцветных мазков. Живописцы применяли только чистые цвета спектра, избегая в палитре землистых цветов, но не всегда придерживались строгих правил. Находясь под воздействием мгновенной эмоции, вспышки впечатления, они быстрыми штрихами отображали это на полотне. Часто смешивали чистые краски на палитре, отчего картина приобретала несколько приглушенный свет, а цвет не всегда переливался яркими красками. Их метод отличался работой на пленэре в малом формате, среди ускользающей красоты при-

роды или движения городских улиц. Вдохновляясь изменчивым миром, они наносили краски пастозно толстыми слоями, ступенчатая их запятыми или бороздами, если нужно было передать движение облаков или волнение моря, импровизировали не всегда применяя законы цвета. Тем не менее их полотна достигали большей светосильности, чем у Делакруа.

«Впрочем, – писал Поль Синьяк, – знаменитые образцы их живописи показывают, что у этих художников и пониженность цвета не лишена очарования, а приглушенность тона – смысла. Разве Клод Моне в некоторых холстах своей великолепной серии «Соборов» не сумел объединить всей драгоценности своей сверкающей палитры и найти тот серый, материально точный, мутный оттенок, который свойственен старым, заплесневелым стенам?» [4, с. 173].

Наиболее последовательными в развитии художественных принципов Делакруа стали новаторы неоимпрессионисты. Первый раз они выставили свои работы в 1884 году в Париже в павильоне Тюильри на выставке группы независимых художников. Сёра представил свою картину «Купание в Аньере», а Синьяк четыре пейзажа. Делясь впечатлениями, художники отметили достоинства метода разделения при передаче цвета. Работу Сёра отличала в высокой степени точность соблюдения контраста и систематическое разделение света, цвета и тени. Картины Синьяка были написаны чистыми красками спектра в виде маленьких мазков без землистых красок и смеси на палитре.

Произведения неоимпрессионистов отличал контраст и оптическое смешение тонов и цветов. Чтобы различные цвета давали желаемый цвет на расстоянии, художники использовали точки-мазки, по величине пропорциональные картине. Чем меньше этюд, тем более крошечными должны быть точки краски и соответственно, чем больше была картина, тем мазки могли быть крупнее, как, например, в картине Сёра «Воскресенье в Ганд-Жатт», которая была размером 207х308 см.

При написании картин Делакруа использовал штрихи, позаимствованные у Констебла, импрессионисты применяли мазки-запятые, неоимпрессионисты – точки. Точки Сёра появились благодаря его работе с этюдами на дощечках-крокетонах, которые от удара кистью не давали вибрации, как холст, и мазки были более короткими и небольшими по размеру. Для неоимпрессионистов форма мазка не имела значения. Это всего лишь цветная точка, цветной элемент, из множества которых, положенных особым образом рядом друг с другом, получалась картина. Пуантилизм – это технический метод. Пуантилировать или писать картину точками, это всего лишь способ нанесения краски, который позволял избавиться от протяженного однотонного окрашивания. Раздельный мазок, техника разделения и в целом дивизионизм – это сложная эстетическая система гармонии, позволяющая получить оптическую смесь, благодаря контрастам и градации цвета. Вот

почему художники Сёра, Синьяк, Писсаро и другие не любили называть себя пуантилистами, а назывались дивизионистами, а впоследствии, их стали называть неоимпрессионистами. Синьяк так комментировал суть разделения: «Разделение элементов и оптическая смесь дают чистоту, то есть светосильность и насыщенность цвета; градация увеличивает его яркость; контраст, управляя согласованием близких и аналогией противоположных элементов, подчиняет эти могучие, но уравновешенные элементы правилам гармонии. Суть разделения – это контраст, а разве контраст не есть искусство?» [4, с. 183].

Сёра не сразу открыл технику рисования точками. Его первая крупная картина «Купание в Аньере» написана большими мазками. Но позже на ней появились крохотные точки, оранжевого и синего цвета в шляпе мальчика, когда художник перерабатывал картину. На следующем полотне «Воскресенье в Ганд-Жатт» Сёра в полной мере оттачивает принцип разделения цвета и технику пуантилирования. Поль Синьяк ее описал так: «Прежде чем положить мазок на маленькую дощечку, Сёра смотрит, сравнивает, щурится, оценивая соотношение тени и света, распознавая контраст, отмечая рефлексы, подолгу колдует над крышкой коробки, заменяющей ему палитру, сражаясь с материалом так же, как он сражался с природой, затем подцепляет кончиком кисти краски, расположенные в порядке солнечного спектра, получая различные цветовые элементы, составляющие оттенок, который должен наилучшим образом выразить обнаруженную художником тайну. От наблюдения к исполнению, от мазка к мазку дощечка покрывается красками» [5, с.20].

Помимо Делакруа своими учителем Сёра считал Анри Лемана, преподавателя Школы изящных искусств. Леман был учеником Энгра и очень ценил его творчество. Сёра научился у него рисунку, терпеливо и большим изяществом скопировал его картину «Анжелика». За четыре года обучения в Школе изящных искусств Сёра изучил итальянскую живопись по гравюрам, фотографиям и копиям. Большое влияние на его творчество оказал итальянский живописец эпохи раннего Ренессанса Пьеро делла Франческа. Сёра с интересом изучал его фрески, посвященные истории животворящего креста церкви Святого Франциска в Ареццо, копии которых украшали часовню Школы изящных искусств. Ему нравилась их монументальность, гармония и созвучие. Впоследствии он старался писать свои картины большими как фрески. Трудился над ними по году и более. Как у Пьеро делла Франческа в них много персонажей, деталей и завораживающая атмосфера. Если сравнить профильные портреты Пьеро делла Франческа «Федерико да Монтефельтро и Баттисты Сфорца», «Портрет мальчика», то можно заметить, что их лица, как и лица людей на картине Сёра «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» написаны в профиль и живут своей таинственной жизнью. У Сёра они созерцательно наблюдают за течением реки – сим-

волом проходящей мимо жизни. Все персонажи на картине «Воскресный день на острове Гранд-Жатт» замерли, но между ними есть метафизика, невидимая связь. Это заставляет пристально взглянуться в лица. Удивительная таинственность образов сближает творчество Пьеро делла Франческа и Жоржа Сёра.

Развивая свою теорию контраста Сёра страстно увлекся трудом известного в то время ученого Мишеля-Эжен Шеврёля «О законе одновременного контраста цветов». Выводы Шеврёля о том, что цвет во многом зависит от окружающих его других цветов открыли Сёра перспективы для более точного создания контрастов своих картин. Он понял, что и Делакруа был близок к пониманию законов одновременного контраста цветов.

Благодаря открытию Шеврёля Сёра создает свой хроматический круг из 11 цветов. Главными стали синий, красный и желтые цвета, дополнительными три – зеленый, фиолетовый, оранжевый. Остальные пять цветов получались благодаря их смешению, а оттенки – добавлению белил. Таким образом он быстро находил нужные ему оттенки и цвета для создания их контраста.

Он также внимательно изучает труды Шарля Блана «Грамматика искусства рисунка», Леонардо да Винчи «Трактат о живописи», Огдена Н.Руда «Научная теория цветов», Максвелла «Эссе об абсолютных знаках в искусстве», Юмбер де Сюпервиль «Эссе об абсолютных знаках в искусстве», трехкомпонентную теорию цветоощущения Г.Гельмгольца.

Несомненно, Сёра был величайшим художником своего времени. Он дополнил и обогатил искусство неоимпрессионизма научным подходом, чистотой цвета, сдержанностью эмоций и линейной композицией. У него было множество последователей. В первую очередь его друг Поль Синьяк, который сделал глубокое теоретическое обоснование принципов и генезиса неоимпрессионизма в своем произведении «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму». Здесь он выразил суть достижений трех поколений художников – французского и английского романтизма, импрессионистов и неоимпрессионистов.

П.Синьяк страстно защищал искусство неоимпрессионистов от критики, поясняя, что каждое следующее поколение художников более благосклонно к произведениям предшественников. Доказывал, что шок и негодование, вызванные яркостью и сиянием от их картин и непризнание разделения, лишь временное явление. Относясь с уважением и вниманием к критике старых мастеров, он раскрыл им смысл, идею и гениальность законов контраста и гармонии нового направления в искусстве – неоимпрессионизма.

Синьяк продолжил свои творческие искания после смерти Сёра. Его картины наполнены солнечным светом, переливами красок природы, которую он очень любил. Он пишет замки юга Франции, морские заливы, бухты, корабли и скалы. Его пейзажи курорта Сент-Тропе радостны и очень гармоничны.

Он продолжает поиски новых художественных приемов и находит их, располагая мазки не строго горизонтально, но в соответствии с направлением линий объектов – вертикально у возвышающихся башен, по дуге паруса яхты, под любым углом, в соответствии с формирующими картину линиями. Сами мазки краской делаются почти квадратными и прямоугольными.

Неоимпрессионизму прочили короткую жизнь, однако с уходом Сёра она продолжилась. Последователями письма яркой точкой стали Поль Синьяк, Камиль Писсаро, Шарль Ангран, Максимилиан Люс, Тео ван Рейссельберг, Ашиль Ложе, Анри Эдмон Кросс, Жорж Леммен, Джованни Сегантини. Они работали в разных жанрах (натюрморт, пейзажная живопись, портрет), но объединяло их одно – любовь к разделению цветов, что позволяло создавать полупрозрачные, невесомые изображения, которые сегодня украшают лучшие галереи мира.

### Список литературы

1. *Вальтер И.* Импрессионизм: монография. Москва: Арт-родник, 2010. 712 с.
2. *Вероник Бурюз Оберто.* Обаятельный импрессионизм. Искусство, изменившее западный мир. Москва: АСТ, 2021. 368 с.
3. *Дюхтинг Х.* Сёра, 1859–1891: пуантилизм: монография. Москва: Арт-родник, Taschen, 2005. 96 с.
4. *Жорж Сера, Поль Синьяк.* Письма, дневники, литературное наследие, воспоминания современников. Москва: Искусство, 1976. 336 с.
5. *Жукова А. В.* Постимпрессионизм. Искусство понимать: монография. Москва: АСТ, 2022. 192 с.: ил.
6. *Костеневич А.* От Моне до Пикассо: Французская живопись второй половины XIX – начала XX вв. в Эрмитаже: [альбом-каталог]. Ленинград: Аврора, 1989. 523 с.: ил.
7. *Красевич А. И.* Поль Синьяк (1863–1935): монография. Москва: Директ-Медиа, Комсомольская правда, 2017. 72 с.
8. *Монахова К.* Чем импрессионизм отличается от нео и постимпрессионизма? URL: <https://mkinspires.ru/chem-impressionizm-otlichaetsya-ot-neo-i-postimpressionizma/>
9. *Морозова Н.* Пуантилизм как стиль живописи: особенности, черты техники, история, известные художники URL: <https://art-dot.ru/puantilizm/>
10. *Перрюшо А.* Жизнь Сёра: монография. Москва: Радуга, 1992. 192 с.
11. *Раздольская В. И.* Искусство Франции второй половины XIX века.: монография. Ленинград: Искусство, 1981. 320 с.
12. *Синьяк П.* От Делакруа к неоимпрессионизму / перевод с французского И. О. Дудин: монография. Москва: Юрайт, 2022. 96 с.

# ВЛИЯНИЕ ДРАМАТУРГИИ ВИКТОРА СЕРГЕЕВИЧА РОЗОВА НА ВОСПИТАНИЕ И РАЗВИТИЕ АКТЕРОВ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

УДК 008

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-58-65>

## **Татьяна Викторовна РОЗОВА,**

доцент кафедры режиссуры и мастерства актера,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: 0707tatyana1960@gmail.com

*Аннотация.* В данной статье рассматриваются особенности драматургии Виктора Розова, его погружение в идейные и социальные конфликты, культурфилософские наблюдения, а также значение влияния его драматургии на воспитание и развитие актеров в условиях современности. Автор статьи также анализирует социальные и культурфилософские наблюдения именитых и всеми любимых мастеров театра и кино, работающих с этой драматургией. Кроме этого, в статье раскрываются ключевые особенности пьес Виктора Сергеевича, а также рассматриваются основные черты, присущие персонажам советского драматурга. Автор не обходит вниманием и непосредственное влияние произведений Розова на современных студентов актёрско-режиссёрских факультетов, среди которых очень популярно выбирать для постановок дипломных спектаклей на учебной сцене многообразные пьесы, написанные Виктором Сергеевичем, так как драматургия Виктора Розова не только сохраняет свою актуальность, но и оказывает значительное влияние на формирование мировоззренческих позиций и профессиональных навыков у молодых актеров и режиссеров.

*Ключевые слова:* драматургия, пьеса, актёр, режиссер, спектакль, воспитание, влияние, театр, Виктор Розов.

*Для цитирования:* Розова Т. В. Влияние драматургии Виктора Сергеевича Розова на воспитание и развитие актеров в условиях современности // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 58–65. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-58-65>

## **THE INFLUENCE OF VIKTOR SERGEEVICH ROZOV'S DRAMATURGY ON THE EDUCATION AND DEVELOPMENT OF ACTORS IN MODERN CONDITIONS**

### **Tatyana V. Rozova,**

Associate Professor at the Department of Directing and Acting,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: 0707tatyana1960@gmail.com

*Abstract.* This article examines the features of Viktor Rozov's dramaturgy, his immersion in ideological and social conflicts, cultural and philosophical observations, as well as the importance of the influence of his dramaturgy on the upbringing and development of actors in modern conditions. The author of the article also analyzes the social and cultural philosophical observations of famous and beloved masters of theater and cinema working with this drama. In addition, the article reveals the key features of Viktor Sergeevich's plays, as well as examines the main features inherent in the characters of the Soviet playwright. The author does not ignore the direct influence of Rozov's works on modern students of acting and directing faculties, among whom it is very popular to choose diverse plays written by Viktor Sergeevich for staging graduation performances on the educational stage, since Viktor Rozov's dramaturgy not only retains its relevance, but also has a significant impact on the formation of a worldview.

*Keywords:* drama, play, actor, director, performance, education, influence, theater, Viktor Rozov.

*For citation:* Rozova T. V. The influence of Viktor Sergeevich Rozov's dramaturgy on the education and development of actors in modern conditions. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 58–65. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-58-65>

В наше время выбор пьес для постановок широк и разнообразен. Он имеет огромное значение как для зрителя, так и для актера. Режиссёры и художественные руководители имеют возможность выбирать между классической и современной драматургией, а актеры, в свою очередь, вынуждены работать с тем материалом, который им предоставлен. Игра на сцене – это постоянное развитие, актер погружается во внутренний мир своих героев, проживает разные состояния и жизненные ситуации. Вот почему качество пьес является ключевым фактором для развития актера. Натуралистичность и жизненность ситуаций, в которых зритель узнает самого себя – вот что важно для театра. Пьесы Виктора Сергеевича Розова написаны так, что уже несколько поколений зрителей плачут и смеются вместе с его героями.

Среди научных публикаций о драматургии В.Розова хочется отметить статью филолога И. М. Петрачковой, посвященную анализу семантического поля фамилий розовских героев. Также хочется упомянуть работу И. И. Рудяк, в которой для иллюстрации антропологического конфликта постсталинской эпохи неожиданно привлечен В. С. Розов со своей пьесой «В добрый час!» (1955).

Заметим, что выбор исследователей не кажется нелогичным и случайным: творчество драматурга, действительно, дает простор многим социальным и культурно-философским наблюдениям и обобщениям. Совершенное В. С. Розовым глубокое художественное погружение в идейные и социальные конфликты своей эпохи побуждает взглянуть на его творчество в широком историческом, социокультурном и мировоззренческом контексте. Эта необходимость возрастает на фоне обостряющихся сегодня дискуссий о стратегии образования и воспитания, о социальной миссии деятелей куль-

туры и театра. Розовская транскрипция этой проблемы весьма интересна и актуальна.

Для того, чтобы понять глубину и силу влияния драматургии Виктора Сергеевича Розова на воспитание и развитие актеров в условиях современности необходимо выявить особенности драматургии Виктора Розова, его погружение в идейные и социальные конфликты своей эпохи и проанализировать социальные и культурно-философские наблюдения и обобщения именитых и всеми любимых мастеров театра и кино, работающих с этой драматургией.

## Особенности драматургии

Для чего нам сегодня нужен Виктор Розов и его пьесы 50–70 годов, ведь это время ушло, и кажется, что современная жизнь совсем не похожа на ту реальность, в которой жили герои его произведений. Но это не так. Такие темы, как любовь и дружба, вера и неверие, предательство и прощение, потому и называются вечными, что не зависят от времени, общественно-политического строя или экономической формации. Несмотря на то, что пьесы В. Розова проникнуты духом своего времени и ярко отражают эпоху, основное внимание автор сосредоточивал не на сиюминутных проблемах и мелких бытовых вопросах, а на тех самых вечных темах, которые порождают глубокие, внутренние переживания у современных зрителей пьес В. Розова и актеров, которые в них играют.

Виктор Сергеевич Розов начал свой творческий театральный путь с профессии актера. Он изнутри, через собственные переживания прочувствовал, что пьеса, написанная для театра (в отличие от прозы и лирики, которые имеют свой законченный формат), должна позволять актеру дополнить текст пьесы своим жизненным опытом и внутренними переживаниями.

«Пьеса – это кружево, в котором главное дырки» [1, с. 155].

Виктор Розов считал, что пьесу нельзя сочинить. Она рождается, как живое существо. И актер, участвуя в этом процессе рождения, становится сотворцом, которому дается зона для творчества и развития: «Можно «научиться» сочинять пьесы. В конце концов, чтобы сочинить пьесу, достаточно грамотности и некоторых усилий. Но эти творения будут сочиненными, а не рожденными. Художественные произведения рождаются, а не придумываются, и их акт рождения подобен таинственному акту рождения живого существа. Вся подготовительная работа человеком производится по-своему, у каждого своя технология «производства», она совершенно индивидуальна до пустяков. Но даже в этой подготовительной работе важно знать, что ты придумываешь, а что у тебя выскакивает из головы помимо твоей воли и сознания. Это чрезвычайно важно! Не надо гнать даже что-то, казалось бы, на первую поверку разума несусветное. Возможно, это и есть находка. Это

может показаться парадоксальным, но именно то, что рождается совершенно неожиданно, и есть самое настоящее» [4, с. 712].

Именно творческое воображение актера, а не всевозможные технические ухищрения создают по-настоящему новое. Даже ловко сочиненная по всем законам драматургии пьеса, тщательно выверенная, но не обращающаяся к глубинным чувствам и переживаниям человека, лишает актера возможности найти что-то новое в себе. Он переходит на рабочие штампы, и перестает развиваться.

Таким образом приходим к выводу, что главная особенность творчества Виктора Розова заключается в том, что его пьесы: затрагивают вечные и глубокие для человека вопросы, благоприятны для развития актерского мастерства.

## **Работа актёров с драматургией Виктора Розова**

Одна из главных тем пьес Виктора Розова – это человеческое достоинство, значимость и ценность самого человека. Драматург создавал образы ищущих молодых людей. И в целом творчество Виктора Сергеевича отличается культом молодости. Главные герои пьес – это юные люди, которые полны романтики, максимализма и идеализма. Их души чисты и тянутся к прекрасному. Защищенный в характеры двойной конфликт вызывал яркий интерес Розова. Он объяснял это так: «Организм в это время наливается соками, набирает силу, возникает жажда деятельности, а понимание мира, за этим стремительным повзрослением угнаться не успевает» [5, с. 434].

Молодые актеры, современники Виктора Розова, очень ценили его пьесы. За удивительно короткое время они стали культовыми и известными на весь Советский Союз. Начинающие актеры того времени, впоследствии ставшие именитыми и всеми любимыми мастерами театра и кино (Олег Табаков, Марк Захаров, Михаил Козаков) с большой теплотой отзывались о творчестве набирающего обороты драматурга.

Олег Табаков отмечал: «Сейчас трудно себе представить репертуар какого-нибудь театра без пьес В. С. Розова (написано в 1973 г. – В.Б.). Но было время, когда и читатели, и зрители, и мы, актеры, открывали для себя этого талантливого драматурга. Лично для меня такое знакомство состоялось в пятидесятых годах в Саратовском ТЮЗе. Шла тогда пьеса «Её друзья», которую Виктор Сергеевич написал давно. И всем нам, сидевшим в зале, казалось, что происходящее на сцене есть та правда, какая должна быть в театре. Эта пьеса предлагала нам не то, к чему мы привыкли. Раньше не возникало ни малейшей потребности сопоставить или сравнить себя самого с героями спектакля. А здесь, я чувствовал это, правда Розова имела отношение и к моей правде. Это было первое впечатление, и оно запомнилось. Потом было немало прочитанных и просмотренных пьес и, наконец, пьес, сыгранных самими» [3].

Марк Захаров полагал: «Пьесой «В добрый час» Виктор Сергеевич Розов возвестил миру о начале новой российской истории. Впервые я увидел его на четвертом курсе актёрского факультета – он читал нам свои пьесы. Многие мои товарищи делали выпускные спектакли по ним. К большому сожалению, сегодня настали тяжелые времена для прежнего поколения драматургов. Но Виктор Розов – предтеча всего того, что мы имеем сегодня вообще в российском театре. Горжусь тем, что я современник предтечи!» [2]

Михаил Козаков, размышляя о творчестве драматурга, говорил: «Когда Ефремов сыграл в спектакле А. Эфроса «В добрый час!», это стало для нас событием выдающимся. Этот спектакль по пьесе Розова вообще можно назвать самым значительным явлением в театральной жизни Москвы тех лет, а Розов казался чуть ли не новым Чеховым. Именно так. Мы беседовали с И. Квашой о театре, который замышлял Ефремов на основе курса, где учились Игорь и Галя Волчек.

- Нужен новый МХАТ, – сказал Игорь.
- Это так, – согласился я. – Но кто Чехов?
- Розов, – ответил Кваша» [3].

Олег Табаков справедливо полагал: «Виктор Розов дал столько ролей, столько благодатного материала... На его пьесах сложились судьбы едва ли не трех поколений русских актёров. И не только русских. По сути дела он – неоклассик» [8].

Может показаться, что современники Розова легко понимали его драматургию, потому что жили с ним в одно время. Остаются ли актуальными и полезными для развития современных актёров переживания и мотивы персонажей пьес Виктора Сергеевича? На этот вопрос сейчас, в XXI веке, можно ответить однозначно «да». По всей России во множествах театрах ставятся пьесы Виктора Розова, студенты и молодые коллективы с охотой обращаются к его драматургии, ежегодно в Ярославле проводится «Розов-Фест», на который съезжаются театральные труппы со своими спектаклями. Произведения драматурга словно отражают название одной небезызвестной его пьесы «Вечно живые», ведь настоящие чувства, затрагивающие главные вопросы любви, дружбы, поиска, актуальны для всех поколений.

Проанализировав высказывания именитых мастеров театра и кино, прикоснувшихся к творчеству Виктора Розова, мы можем констатировать, что его драматургия очень интересна для внутренней работы актёров и воспринимается молодым актёрским поколением также свежо и актуально.

## **Особенности персонажей в творчестве Розова**

Драматургия Виктора Сергеевича Розова, будучи значительным культурным наследием, оказывает глубокое влияние на воспитание и развитие актёров в условиях современного театра. Персонажи его пьес, обладающие

сложной психологической проработкой, предоставляют актерам уникальные возможности для самовыражения и профессионального роста. Работа над произведениями Розова начинается с тщательного изучения текста, где актеры должны проникнуться мотивацией своих героев, исследовать их внутренние конфликты и стремления, что требует от них не только технического мастерства, но и способности глубоко анализировать характеры и ситуации, в которых они оказываются.

Психологическая составляющая работы над персонажами Розова играет ключевую роль. Актеры должны не просто воспроизводить внешние действия своих героев, но и глубоко погружаться в их внутренний мир, анализируя психологические и эмоциональные состояния, а также их реакции на различные события и взаимодействия с другими персонажами. Понимание внутренних конфликтов и эмоциональных переживаний героев позволяет создавать более правдоподобные и эмоционально насыщенные образы. Диалоги в пьесах Розова, отличающиеся своей естественностью и глубиной, предоставляют актерам возможность создавать на сцене правдоподобные и выразительные сцены. Актерам необходимо не только выучить текст, но и понять его глубинный смысл, чтобы передать все нюансы и оттенки значений, заложенные автором. Работа с такими диалогами развивает у актеров умение передавать подлинные эмоции и чувства, что является важным элементом актерского мастерства.

Исторический и социальный контекст также играет важную роль в создании образов персонажей. Пьесы Розова часто обращаются к конкретным историческим периодам, что требует от актеров глубокого понимания и воспроизведения этих условий на сцене. Например, в пьесе «Вечно живые» важен контекст послевоенного времени, который определяет многие мотивы и поступки персонажей. Актеры должны учитывать эти исторические аспекты, чтобы создавать полные и многогранные образы. Взаимодействие между персонажами на сцене помогает актерам лучше понять свои роли и создать более гармоничные и целостные образы. Они учатся реагировать на действия и реплики своих партнеров, что добавляет динамики и живости их игре, создавая атмосферу подлинности и эмоциональной насыщенности, что особенно важно для пьес Розова, насыщенных диалогами и эмоциональными столкновениями. Такое глубокое понимание контекста и взаимодействия помогает актерам более полно воплощать на сцене своих персонажей, делая их живыми и убедительными.

Тема молодости, центральная во многих пьесах Розова, требует особого внимания. Молодые герои его пьес полны энергии и идеализма, что требует от актеров способности передать эту жизненную силу и стремление к самореализации. В процессе работы над такими ролями актеры учатся выражать

широкий спектр эмоций и состояний, от радости и надежды до сомнений и отчаяния. Пример успешной работы с драматургией Розова можно увидеть в спектакле по пьесе «В добрый час!», поставленном Олегом Ефремовым. Этот спектакль стал знаковым событием в театральной жизни Москвы, продемонстрировав, как глубоко и проникновенно могут быть воплощены на сцене персонажи Розова. Работа над персонажами Розова требует от актеров высокой степени профессионализма и творческого подхода, предоставляя уникальные возможности для самовыражения и развития, способствуя созданию запоминающихся спектаклей и личностному и профессиональному росту актеров. Персонажи Виктора Розова представляют собой яркое и правдивое отражение человеческой души, их внутренние конфликты, стремления и переживания делают их образы вечными и всегда актуальными.

Люди искусства, образования и науки играют важную роль в произведениях Розова. А. В. Зябликов подчеркивает: «Розов изображает представителей этих профессий не просто как специалистов в своей области, но как людей, выполняющих важную социальную миссию» [2, с. 72]. По мнению Зябликова, Розов в своих произведениях часто фокусируется на молодых идеалистах, стремящихся к правде и противостоящих коррумпированному миропорядку. Примеры таких героев можно найти в пьесах «Гнездо глухаря» (1978), «В поисках радости» (1956), и «В дороге» (1962). Эти персонажи сталкиваются с моральными оппозициями и внутренними конфликтами, что делает их особенно интересными для анализа. Противоположные образы, представляющие «испорченный» миропорядок, воплощены в таких персонажах, как Роман Тимофеевич из «Неравного боя» (1959), и Илларион Николаевич Егоров из «Перед ужином» (1961), воплощают черты людей, занимающих высокие позиции, но обладающих сомнительными моральными качествами. Эти персонажи противопоставлены юным идеалистам Розова, что создает динамическое напряжение в его пьесах. Зябликов также отмечает: «Настоящая задача наставника, по мнению Розова, заключается не в диктате и указаниях, а в стимулировании интереса к самостоятельному познанию мира» [2, с. 72]. Это представление о роли наставника способствует развитию у актеров не только профессиональных, но и личностных качеств, таких как критическое мышление, эмпатия и способность к саморазвитию. Работа с пьесами Розова помогает актерам осознавать важность их социальной роли и ответственности перед обществом.

Таким образом, драматургия Виктора Розова оказывает многогранное и глубокое воздействие на воспитание и развитие актеров, способствуя их профессиональному и личностному росту. Его произведения остаются актуальными и востребованными, предлагая богатый материал для исследования и интерпретации.

## Заключение

Пьесы Розова помогают актерам развивать мастерство благодаря своей открытости к интерпретациям и дополнениям, что позволяет актерам проявлять творческую инициативу. Творчество Розова высоко ценилось его современниками, такими как Олег Табаков, Марк Захаров и Михаил Козаков, которые отмечали, что его пьесы помогали актерам лучше понимать своих персонажей и создавать на сцене живые и эмоциональные образы. Драматургия Розова, затрагивающая глубокие и вечные темы, способствуют не только профессиональному, но и личностному росту актеров, развивая их способность к критическому мышлению, эмпатии и саморазвитию.

Развитие и воспитание актёра – непростой процесс, длиною в целую жизнь. За это время он проживает множество всевозможных ролей и драматических ситуаций. Поэтому так важно работать с качественными, пьесами, дающими людям настоящий внутренний рост. В этом случае обстоятельства времени, описанные в драматургии, не имеют ключевого значения, а на передний план выходят вечные ценности, которые никогда не стареют и могут воспитать не одно поколение замечательных актёров. Таким образом, драматургия Виктора Розова остается важным инструментом для развития актеров, предлагая богатый материал для исследования и интерпретации, что делает его произведения живыми и значимыми для всех поколений.

## Список литературы

1. *Борзенко В. В.* Счастливый современник: к 100-летию со дня рождения Виктора Розова: сборник. Москва: Московский художественный театр, 2013. 155 с.
2. *Зябликов А. В.* Люди искусства, образования и науки в драматургии Виктора Розова // Современные проблемы науки и образования. 2023. № 4. С. 72–81.
3. *Козаков М.* Актерская книга. Москва: Вагриус, 1996. 428 с.
4. *Розов В. С.* Удивление перед жизнью. Воспоминания. Москва: АСТ, 2014. 712 с.
5. *Розов В. С.* Собрание сочинений в трех томах. Т. 3: Москва. АСТ, 2001. 434 с.
6. *Розов В. С.* Дни рождения. // Газета «Коммерсант» 21.08.1999. С. 8
7. *Табаков Олег.* Так и в жизни // Книжное обозрение. 1973 год. 17 августа.
8. *Табаков Олег.* Моя настоящая жизнь. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2000. 493 с.

# СПЕКТАКЛЬ «ЧЕРНАЯ УЗДЕЧКА БЕЛОЙ КОБЫЛИЦЫ» В ПОСТАНОВКЕ КАМЕРНОГО ЕВРЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА (Г. БИРОБИДЖАН)

УДК 792.5

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-66-75>

## **Софья Юрьевна ГАМАЛЕЙ,**

кандидат исторических наук, доцент кафедры  
государственно-правовых дисциплин,  
Дальневосточный юридический институт Министерства  
внутренних дел Российской Федерации имени И.Ф. Шилова,  
Хабаровск, Российская Федерация,  
e-mail: s.u.gamaley@mail.ru

*Аннотация.* В конце 1970-х годов в Биробиджане начал работать единственный в СССР Камерный еврейский музыкальный театр, на сцене которого, был поставлен уникальный спектакль (опера – мистерия) «Черная уздечка белой кобылицы» по пьесе режиссера и композитора Ю. Шерлинга. Деятельность этого творческого коллектива, трудный путь создания премьерного спектакля освещается впервые. Единственной работой по данной теме можно считать мемуары режиссера Ю. Шерлинга. Однако используемые при постановке философской по своему смыслу пьесы новаторские приемы режиссера заставляют обратиться к исследованию процесса создания спектакля, к анализу изложения положительных и отрицательных моментов премьерного показа, о которых сообщали в своих статьях журналисты газеты «Биробиджанская звезда». Именно использование комплексного метода, который объединил источниковедческий анализ статей из периодических изданий, архивных документов и мемуаров позволил констатировать, что спектакль «Черная уздечка белой кобылицы» сыграл важную роль в творческой деятельности молодого актерского коллектива. О том, что, несмотря на закрытие Камерного еврейского театра в 1995 г., его творчество оказало влияние на развитие еврейской театральной культуры Еврейской автономии и раскрыло возможность соединения классической театральной традиции с современными театральными формами. Именно поэтому в 2000-е годы Театр Сатиры (г. Москва) вновь обратился к данной пьесе и воссоздал ее на своей сцене.

*Ключевые слова:* еврейский театр, опера-мистерия, национальная культура, Ю. Шерлинг, И. Резник, И. Глазунов, Х. Бейдер, Еврейская автономная область.

*Для цитирования:* Гамалей С. Ю. Спектакль «Черная уздечка белой кобылицы» в постановке камерного еврейского музыкального театра (г. Биробиджан) // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 66–75. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-66-75>

## THE PLAY «THE BLACK BRIDLE OF THE WHITE MARE» STAGED BY THE CHAMBER JEWISH MUSICAL THEATER (BIROBIDZHAN)

**Sofia Yu. Gamaley,**

CSc in History, Associate Professor  
at the Department of State and Legal Disciplines,  
Far Eastern Law Institute of the Ministry  
of Internal Affairs of Russian Federation,  
Chabarovsk, Russian Federation,  
e-mail: s.u.gamaley@mail.ru

*Abstract.* At the end of the 1970s, the only Chamber Jewish Musical Theater in the USSR began operating in Birobidzhan, on the stage of which a unique performance (opera – mystery) «The Black Bridle of the White Mare» based on the play by director and composer Yu. Sherling was staged. The activity of this creative team, the difficult path of creating a premiere performance is being highlighted for the first time. The only work on this topic can be considered the memoirs of director Yu. Sherling. However, the innovative techniques of the director used in the production of the play, philosophical in its meaning, force us to turn to the study of the process of creating the play, to the analysis of the presentation of the positive and negative moments of the premiere, which were reported in their articles by the journalists of the newspaper Birobidzhan Zvezda. It was the use of a complex method that combined the source analysis of articles from periodicals, archival documents and memoirs that allowed us to state that the play «The Black Bridle of the White Mare» played an important role.

*Keywords:* Jewish theater, mystery opera, national culture, Yu. Sherling, I. Reznik, I. Glazunov, H. Bader, Jewish Autonomous Region.

*For citation:* Gamaley S. Yu. The play «The black bridle of the white mare» staged by the chamber jewish musical theater (Birobidzhan). *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 66–75. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-66-75>

Актуальность заявленной темы исследования объясняется современными условиями развития Российской Федерации, ее многонациональным составом, что во многом способствовало утверждению в 2012 г. «Стратегии государственной национальной политики РФ», в которой указывается: Россия исторически сформировалась как уникальное государство, в рамках которого существует культурное многообразие и духовная общность различных народов. И поэтому приоритетной целью национальной политики России является сохранение и развитие традиций проживающих на ее территории народов для дальнейшего успешного развития межнациональных отношений в стране. Именно поэтому государственная поддержка и защита культуры, языков народов Российской Федерации является приоритетной целью в рамках реализуемой в стране культурной политики. При этом РФ не отрицает существования определенного исторического опыта взаимодействия различных этнических групп в рамках единого социокультурного пространства, накопленного в период существования Советского Союза.

Примером такого опыта было создание Еврейской автономной области, на территорию которой были переселены представители еврейской диа-

споры. При этом переселенцам предоставлялась возможность развивать свою культуру, язык. Благодаря этому на территории Биробиджана, несмотря на малочисленность еврейского контингента, существовали собственная газета на еврейском языке, радио, еврейские школы, клубы, музыкальные коллективы и свой собственный театр.

Отметим, что еврейская театральная жизнь и в России, и во всем мире развивалась непросто, но за долгие годы существования еврейского театра была сформирована особая театральная традиция, которая соединяла в себе песенный фольклор, своеобразные исторические и современные сюжеты, уникальную музыку, представленную в различных театральных постановках на сценах еврейских театрах, существовавших в СССР.

Еврейская театральная культура г. Биробиджана уходит своими корнями в 1930-е годы, когда в связи с созданием Еврейской автономии было принято решение с целью культурного обслуживания жителей ЕАО организовать Еврейский государственный театр. Это был первый театральный коллектив ЕАО, просуществовавший до 1949 г., когда по решению Краевого комитета по делам искусств в связи с нерентабельностью он был закрыт [4, с. 157].

На протяжении 30 лет в Еврейской автономии различными энтузиастами, прежде всего бывшими актерами расформированного театрального коллектива, такими как Б. Шильман, М. Штейн, предпринимались различные попытки возрождения профессионального еврейского театра в городе. Руководители Еврейской автономии и Хабаровского края поддерживали это стремление и даже помогли организовать в 1967 году Биробиджанский еврейский народный театр при Дворце культуры г. Биробиджана. Однако данный коллектив не входил в реестр государственных театров РСФСР и имел статус самодеятельного.

Лишь в марте 1977 г. Совет Министров РСФСР решил поддержать идею создания национального (еврейского) театра в ЕАО и издал постановление «Об организации Камерного музыкального театра в г. Биробиджане». Новый коллектив возглавил талантливый человек, заслуженный деятель искусств РСФСР Юрий Шерлинг, который обладал широким творческим диапазоном. Закончив Московскую консерваторию и ГИТИС, он успешно реализовывал себя в качестве композитора, режиссера, хореографа, как актер выступал на сцене Большого театра [5, с. 48].

Однако создать профессиональный театр в Биробиджане было очень сложно, и Ю. Шерлинг, с согласия Министерства культуры, принял решения начать подбор артистов в Москве. Данный подход не отличался своей новизной, так как в 1932 году, когда было принято решение о создании БирГОСЕТа, Эммануил Казакевич, который курировал данный проект, также начал собирать коллектив в Москве из артистов театральной студии при МоскГОСЕТе [1, с. 38].

Отметим, что подбор актеров Ю. Шерлингом совершался на конкурсной основе; в результате артисты из Москвы, Минска, Полтавы, Хабаровска приняли участие в объявленном конкурсе. При этом к кандидатам предъявлялись серьезные требования, в том числе и наличие вокальных данных. В течение трех месяцев режиссер сумел собрать талантливый коллектив, хотя ни одного биробиджанца среди принятых на работу не было.

Репетиционный период над первой пьесой также начался в столице. В результате созданный Камерный еврейский музыкальный театр официально на протяжении всего периода своего существования будет работать в Москве, в здании бывшего кинотеатра «Таганский», а числиться на балансе в ЕАО, хотя в Биробиджан коллектив будет приезжать постоянно на небольшие по сроку периоды для показа своих новых спектаклей.

Нецелесообразность размещения театра в Биробиджане диктовалось численным составом жителей автономной области, поскольку государственный музыкальный театр мог успешно функционировать в городах, население которых превышало 300 тысяч человек. А в Биробиджане численность жителей составляла менее 80 тысяч человек, из них евреев – 10 тысяч человек. Таким образом, новому коллективу была уготована судьба гастрольного (передвижного) музыкального театра [2, с. 23]. Но уже тот факт, что коллектив был создан, свидетельствовал об определенном прорыве в культурной политике советского государства в отношении еврейской диаспоры. Кроме того, нахождение театрального коллектива в Москве позволяло ему осуществлять показ своих спектаклей на территориях союзных республик, давало возможность организации гастролей за рубежом. Это, в свою очередь, позволяло советскому государству популяризировать национальную и культурную политику в отношении еврейского народа, поскольку в 1960–1970-е годы наблюдался отток евреев из РСФСР в Израиль.

Юрий Шерлинг, подбирая новый коллектив, исходил из того, что каждый актер способен раскрыть свой потенциал в полном объеме. Именно поэтому он должен уметь петь, танцевать, качественно владеть сценической речью. Как заявлял режиссер в интервью журналу «Советская культура», «мы против эстетизации какой-то одной театральной формы: только хореография, только сценическая речь, только бельканто. Мы хотим пользоваться этими средствами, объединенных музыкой, во всей широте их неисчерпаемых возможностей для актера» [6, с. 4].

В результате данного подхода режиссеру удалось собрать молодой и талантливый коллектив актеров, с помощью которых на сцене театра были поставлены спектакли в различных театральных формах. На протяжении 16 лет работы Камерный еврейский музыкальный театр г. Биробиджана создал много интересных, порою оригинальных спектаклей. Некоторые из них можно увидеть в переработке на современных сценах театров Москвы и Санкт-Петербурга.

Спектакль, постановкой которого молодой творческий коллектив заявил о себе как об уникальном явлении конца 1970-х годов, – это «Черная уздечка белой кобылицы». Пьеса, написанная в стихах И. Резником, была задумана и поставлена режиссером Ю. Шерлингом как органическое соединение элементов драмы, оперы и балета [12, с. 4]. Из воспоминаний Ю. Шерлинга становится ясным, что на создание данного спектакля его побудил рассказ Шолом-Алейхема «Немец», когда, «прочитав его вместе с И. Резником, они решили придумать его вольную сценическую версию – о визите дьявола на землю» [11, с. 47]. После создания пьесы Ю. Шерлинг обратился к Хаиму Бейдеру с просьбой о переводе текста на еврейский язык. Выбор Х. Бейдера в качестве переводчика было не случайным – он жил в Биробиджане, работал в газете «Биробиджанер штерн» [5, с. 67], был известным человеком в городе, постоянным участником международных фестивалей еврейской музыки и песни, автором учебного пособия «Букварь на языке идиш». Хаим Бейдер быстро и качественно справился с переводом, который приобрел необходимые нотки еврейской литературной традиции. Но название спектакля было избрано случайно и произошло от первой фразы пьесы, которая звучит: «Еврею бедность к лицу, как черная уздечка белой кобылице». В ней заключался глубинный смысл борьбы добра и зла, о котором и повествовало данное произведение.

Премьера спектакля, как и открытие самого театра, состоялась 10 ноября 1978 года в Биробиджане. Перед его показом был организован торжественный вечер, посвященный данному событию, на котором присутствовали представители администрации Еврейской автономной области, студенты и рабочие. Вечер открыл заместитель председателя областного исполкома А. М. Кремер, который пожелал коллективу творческих успехов при сохранении традиций еврейской нации. Затем выступил народный артист СССР, лауреат государственной премии, главный дирижер Новосибирского театра оперы и балета И. А. Зак, который подчеркнул важность факта открытия еврейского камерного музыкального театра для развития национальной культуры еврейского народа. Он поздравил своих коллег с началом первого творческого сезона, пожелав им творческих побед [8, с. 1]. После поздравлений, высказанных пожеланий участники вечера отправились на просмотр спектакля.

Сюжет поставленной на сцене пьесы погружал зрителей в конец XIX века, где в глухом, заброшенном местечке Миражия, само название которого несет в себе отзвук невеселой иронии и горькой грусти, должны произойти невиданные события. В эту жизнь, пронизанную бедностью, заботами о хлебе насущном, но все равно полную простых человеческих радостей, ворвется поезд. Приезд поезда разделит человеческую жизнь на «до» и «после». Он подвергнет испытанию дружбу и любовь, родительские чувства, заставит в конце концов объединить тех, кто поймет: человеку нужно не только участие и сострадание, но и дружеское плечо. Ведь своеобразным итогом пьесы

станет мысль о том, что объединяет по-настоящему не бедность и богатство, а стремление к справедливости, правде, искреннему товариществу.

Поезд, образ которого был представлен в спектакле изобретательно и броско, в публичной манере ярмарочного балагана, – это не символ века или технического прогресса, а нечто вроде аллегорического существа, подобного змею-искусителю, на котором, собственно, и приезжает сам «дьявол» под именем Беньомин.

В результате люди, увидев поезд, радуются, ведь он привез им новые вещи (булавки, сапожки), все то, что они хотели бы получить в своих мечтах о счастливой жизни, еще не понимая, что живут в мире миражей и пустых иллюзий. Но в пьесе есть фигура человека, который осознает, что в погоне за столь дешевым «вещным» счастьем люди забывают о нравственных ценностях: о любви и сострадании. Это человек по прозвищу Анцин, которого все в местечке считают чудачком, простофилей и сумасшедшим.

«Поезд сожжет ваши души!» – кричит он людям, но обезумевшая от счастья толпа, не слушая, спешит к перрону, где Беньомин швыряет им вещи. Образ Беньомина, образ дьявола, который в облике человека решил вновь соблазнить людей «счастьем», за которое они должны отдать душу. Этот герой красив, изящен, элегантен; каждый житель города очарован его речами, которые заставляют людей погружаться в мир иллюзий, где они видят себя в роскоши, способными отомстить всем своим врагам. Так, например, скромная Хана, жена Шолома Бера, видит себя надменно подающей милостыню аптекарю Ребу Залману, которому она раньше была всегда должна. Сам же Беньомин хочет получить красавицу Зелду. Сулит ей и ее родителям богатство и славу. И Зелда видит себя во дворце царя Соломона, в золотом венце. Но простодушие девушке, ее искренняя любовь к Анцину не позволяет злу одержать победу. В этом и заключался идейный смысл постановки: в вечной борьбе добра со злом, в столкновении веры в доброту человеческую и властью денег. И чаша весов на протяжении всего спектакля постоянно смещалась то в одну, то в другую сторону.

Благодаря режиссуре Ю. Шерлинга и стихам И. Резника в пьесе присутствовало множество разнообразных видов фольклора. Как писали журналисты в своих комментариях к данному спектаклю, он «погружает в стихию ритмично насыщенного песнями и танцами зрелища, воскрешает атмосферу площадного действия, когда жизнь всех персонажей находится на виду не только друг у друга, но и у зрителя» [6, с. 4].

При этом в опере, не случайно обозначенной как мистерия, было много превращений, грез, снов, миражей, можно сказать, традиционных масок – злодея, бессребреника-правдолюбца, пылких влюбленных, жестокосердных, но прозревающих к финалу родителей, библейских персонажей в лице злого духа, царя Соломона и даже таких обобщенных образов, как девочка-детство. Чтобы зритель ощутил стилистику спектакля, постановщик вос-

создавал на сцене не сколько саму жизнь, сколько представление о ней, окрашенное фольклорными мотивами.

В результате, по мнению журналистов, спектакль получился очень динамичный, насыщенный движением. Хотя постановщик не ставил перед актерами технических сверхзадач, в результате на сцене многие из них занимались исключительно пародированием элементов классической хореографии, в итоге создавалось впечатление, что не 25 актеров задействовано в спектакле, а гораздо больше, настолько «населенной» казалась сцена во время действия, настолько в разных ипостасях, как оказалось, выступали одни и те же актеры [12, с. 4].

Из актеров особенно выделялся Борис Понятовский, выпускник школы-студии МХАТ, сыгравший роль Беньомина, который искусно владел своим голосом и пластикой тела. В результате созданный им образ получился ярко стилизованным. Не менее убедительна в спектакле была артистка Вера Радачинская, выпускница ГИТИСА, сыгравшая роль Зельды, ей удалось в своей первой роли показать сложную судьбу лирической героини, пережившей в короткий срок нелегкие удары судьбы, но сумевшей выйти победительницей [4, с. 3].

Сильный дуэт составили Марина Бухина и Яков Явно (родители Зельды). Так, Ханна в исполнении М. Бухиной представала перед зрителями бедной, забитой женщиной, для которой нет большей радости, чем увидеть свою дочь счастливой. А артист Я. Явно в роли Шолом-Бера убедительно и последовательно воплотил режиссерский замысел, с высоким профессионализмом раскрыл нравственные метания своего героя между полярными категориями: добром и злом. Запоминающиеся образы создали и многие другие артисты, для каждого из которых режиссер нашел точное, динамичное решение роли [12, с. 4].

Из недостатков критики выделяли лишь невысокие вокальные возможности у большинства актеров, а также использование в спектакле микрофонов, опять же из-за невысоких вокальных данных, которые размывали связь с представляемой эпохой [6, с. 4], тем более, что микрофоны в конце 1970-х годов были на длинном проводе, и артистам порою было сложно изображать пластические этюды из-за опасения в них запутаться.

Несмотря на эти небольшие недочеты, премьерный спектакль получил исключительно высокие оценки со стороны журналистов из местной прессы. И это неслучайно – помимо качественной актерской игры, зритель мог услышать музыкальную часть оперы. Музыка, заимствованная из глубин еврейского фольклора, тесно переплеталась с современными мотивами. Этот естественный сплав прошлого и настоящего смог воплотить Ю. Шерлинг, выступив в данном спектакле и в качестве композитора. Режиссер не сразу взялся за написание музыки к своему спектаклю. Как отмечает он в своих мемуарах [11, с. 120], в течение нескольких месяцев он искал композитора,

который бы создал музыку, но большинство современных композиторов, не имея представлений о еврейской мелодике, отказывались браться за работу. В это же время Ю. Шерлинг стал сам прослушивать старые пластинки с записью еврейских песен и «услышал в своем мозгу музыку к собственному спектаклю» [11, с. 122]. Спустя некоторое время, работая с И. Резником, Ю. Шерлинг сел за рояль и проиграл ему придуманную им музыкальную композицию первого действия – ожидание поезда в Миражне, сохранив при этом еврейский стиль «фрейлехса». Пользуясь средствами симфонизма, режиссер сумел разработать и лейтмотив оперы. В результате И. Резник посоветовал Ю. Шерлингу самому написать музыку. И ему это удалось. «Я их слышу, ощущаю, осязаю. Мое видение полифонично. Музыкальные и зрительные символы вижу одновременно. И мелодическую структуру песни вижу не такой, как ее видят другие. Например, в своих песнях влезаю вдруг в алогичную тональность. Но она алогично логична» [11, с. 212] – писал Ю. Шерлинг о процессе создания музыки к собственной опере.

Так родилась музыка, несущая в себе тему гордости, любви и страдания. Музыка, которая погружала зрителя в сюжет спектакля, помогала постичь глубинные мотивы жизни еврейского народа. Кроме того, большой вклад в постановочный процесс внес известный художник XX века И. Глазунов, который занимался созданием декораций. В интервью газете «Молодой дальневосточник» И. Глазунов раскрывал причины своего участия в оформлении спектакля. Он заявил, что «помочь молодому коллективу являлось его интернациональным долгом». Именно поэтому он слушал еврейскую музыку, читал произведения еврейских авторов, чтобы проникнуться идеями и образами жизни еврейского народа [3, с. 2]. В результате получились достаточно достоверные сцены: с вывесками начала XX века, нехитрой утварью, которую удалось собрать при помощи обычных людей, – после просьбы режиссера в театр принесли вещи еврейского быта. Также отметим, что пошивом костюмов к спектаклю занималась мастерская Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова. С помощью этих людей в декорациях к спектаклю удалось в полном объеме воссоздать идею замкнутости пространства, нефталинового мира этого местечка, из которого душа, свободная мысль рвутся к жизни достойного человека [9, с. 3].

Таким образом, благодаря всему творческому коллективу премьерный спектакль Камерного еврейского музыкального театра прошел с огромным успехом. За десять дней работы в Биробиджане он был показан при полном аншлаге пять раз. Спектакль «Черная уздечка белой кобылицы» стал программным для театра. Он во многом определил его жанровую направленность – сочетание элементов драмы, оперы и балета. Основой такого синтеза становится актер, обладающий драматическим дарованием, искусством танцора и певца. И этот синтез способствовал популярности спектакля и Камерного еврейского музыкального театра в частности.

Спектакль «Черная уздечка белой кобылицы» был показан во всех крупных городах Дальнего Востока (Хабаровск, Владивосток), его посмотрели жители Прибалтики, Белоруссии, Ташкента, Тбилиси, куда театр выезжал на гастроли. Этот спектакль был показан и перед участниками XIV Тихоокеанского научного конгресса в Хабаровске.

В результате фирма «Мелодия» записала пластинку (аудиоверсию) «Черной уздечки белой кобылицы», даже несмотря на то, что спектакль шел на еврейском языке; кроме того, по указанию председателя Гостелерадио в 1980 г. был снят видеofilm этого спектакля [8, с. 4].

Успех «Черной уздечки белой кобылицы» способствовал популярности нового творческого коллектива на протяжении долгих лет, а избранный режиссером подход способствовал увеличению количества постановок в различных жанрах. Так, на сцене Камерного еврейского музыкального театра в 1980-е годы можно было увидеть: мюзикл «Скрипач на крыше», оперу-сказку «Хеломские мудрецы», оперу-ораторию «Бар-Кохба» и другие. А в рамках Олимпийских игр 1980 г. Камерный еврейский музыкальный театр был приглашен к участию в ее культурной программе.

Лишь изменение политической и экономической ситуации в стране в 1990-е годы негативно сказалось на деятельности данного коллектива, как, впрочем, и многих творческих коллективов страны. 22 февраля 1995 г. в связи с отсутствием средств Законодательное собрание ЕАО приняло решение о ликвидации театра.

Несмотря на данный факт, творчество Камерного еврейского музыкального театра вошло в историю театральной культуры России, а ее режиссер стал знаковой фигурой в театральной сфере, поскольку использовал различные подходы и приемы в своей работе. Его творчество и деятельность продолжается и сегодня. В 2007 г. Юрий Шерлинг решает выпустить новую версию своего легендарного спектакля «Черная уздечка белой кобылицы» в Театре Сатиры под руководством А. Ширвиндта. Автором ее нового текста стал сын И. Резника Максим Резник. И хотя от прежнего спектакля осталась только идея вечной борьбы добра со злом, возвращение к данной постановке уже в XXI веке свидетельствует о вечности театрального искусства, когда на сцене появляются, казалось бы, забытые спектакли, которые, получив новую трактовку, все же заставляют зрителя вспомнить о тех постановках, об актерах, которые играли этот спектакль когда-то впервые.

## Список литературы

1. Воспоминания об Эм. Казакевиче: сборник статей. Москва: Советский писатель, 1984. 466 с.
2. Государственный архив Еврейской автономной области (ГАЕАО). Ф. п-1 Оп. 1. Д. 2702. Л. 24.

3. *Дмитриев Ю.* Илья Глазунов: мысли об искусстве // Молодой дальневосточник. 1978. 10 декабря. С. 2.
4. *Котлерман Б. К.* истории закрытия государственных еврейских театров в СССР: дело Биробиджанского ГОСЕТа им. Л. Кагановича в 1949–1951 гг. // Вестник Еврейского университета. 2005. № 10. С. 156–167.
5. *Кудиш Е.* Театральный Биробиджан. Биробиджан: 1996. 90 с.
6. *Ларин А.* Рождение театра // Советская культура. 1979. 7 декабря. С. 4.
7. *Миноленко И.* Премьеры КЕМТа шли только в Биробиджане // Биробиджанская звезда. 2019. 18 сентября. С. 4.
8. *Небогатов А.* Новый театр в Биробиджане // Молодой дальневосточник. 1978. 11 ноября. С. 1.
9. *Чернявский А.* Вступая в жизнь // Тихоокеанская звезда. 1978. 12 ноября. С. 3.
10. Читайте о любимом городе! К 80-летию Биробиджана: информационно-рекомендованный указатель документов / сост. Л. Н. Петрова. Биробиджан: МБУ «ЦГБ и ее филиалы», 2017. 14 с.
11. *Шерлинг Ю. Б.* Парадокс. Москва: Феникс, 2007. 422 с.
12. *Школьник Л.* Добро вам, люди // Тихоокеанская звезда. 1978. 8 декабря. С. 4.

# «ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ» СЕРГЕЯ БЕРИНСКОГО В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

УДК 784.21

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-76-84>

## **Наталья Евгеньевна ДВИНИНА-МИРОШНИЧЕНКО,**

кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии  
факультета государственной культурной политики  
Московский государственный института культуры,  
член Союза московских композиторов,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: nataljadvinina@rambler.ru

*Аннотация.* Автор статьи предпринимает попытку осветить деятельность объединения «Творческая мастерская», созданного в 90-х годах XX века заслуженным деятелем искусств РФ Сергеем Самуиловичем Беринским в рамках Всесоюзного семинара молодых композиторов, проходившего ежегодно в Доме творчества в г. Иваново. В процессе культурологического анализа особенностей семинарских занятий и концертов фестиваля «Творческая мастерская» автор приходит к выводу об особой концепции музыкального творчества как смыслообразующего феномена, преподаваемой С. Беринским своим ученикам, а также о формировании многоплановой системы образования, расширяющей сферу творческой деятельности слушателей семинара. В поле зрения автора статьи – вокальное творчество композиторов-семинаристов. Особенное внимание уделяется анализу премьеры оперы «Эреэхэн» бурятского композитора Баира Дондокова – одного из участников семинара Сергея Беринского – как яркого показательного примера следования традициям «Творческой мастерской».

*Ключевые слова:* культурный диалог, семантизация культуры, семинар молодых композиторов, «Творческая мастерская» Сергея Беринского, Баир Дондоков, современная вокальная музыка.

*Для цитирования:* Двинина-Мирошниченко Н. Е. «Творческая мастерская» Сергея Беринского в контексте культурного диалога конца XX – начала XXI века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 76–84. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-76-84>

## **SERGEY BERINSKY'S "CREATIVE WORKSHOP" IN THE CONTEXT OF CULTURAL DIALOGUE OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURY**

**Natalia E. Dvinina-Miroshnichenko,**  
PhD in Cultural Studies, Associate Professor  
at the Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,

Member of the Union of Moscow Composers,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: nataljadvinina@rambler.ru

*Abstract.* The author of the article makes an attempt to highlight the activities of the Creative Workshop association, created in the 90s of the 20th century by the Honored Artist of the Russian Federation Sergei Samuilovich Berinsky within the framework of the All-Union Seminar of Young Composers, held annually at the House of Creativity in Ivanovo. In the process of cultural analysis of the features of seminar classes and concerts of the “Creative Workshop” festival, the author comes to the conclusion about the special concept of musical creativity as a meaning-forming phenomenon, taught by S. Berinsky to his students, as well as the formation of a multifaceted education system that expands the scope of creative activity of seminar students. The author of the article focuses on the vocal creativity of seminarian composers. Particular attention is paid to the analysis of the premiere of the opera “Ereekhen” by the Buryat composer Bair Dondokov, one of the participants in Sergei Berinsky’s seminar, as a vivid example of following the traditions of the “Creative Workshop”.

*Keywords:* cultural dialogue, semantization of culture, seminar of young composers, S. Berinsky’s “Creative Workshop”, Bair Dondokov, modern vocal music.

*For citation:* Dvinina-Miroshnichenko N. E. Sergey Berinsky’s “Creative Workshop” in the context of cultural dialogue of the late 20th – early 21st century. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 76–84. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-76-84>

Рубеж XX–XXI веков в отечественной музыке – время переосмысления ценностей предыдущего столетия, время новых ценностных ориентиров, ощущения свободы от предрассудков советского и постсоветского времени, но вместе с тем и время ностальгии по уходящим в небытие советским традициям, необъяснимая внутренняя борьба с привязанностью к эфемерному. Потеря стабильности во всех направлениях музыкальной культуры, постепенное исчезновение необходимых условий для учебы, работы и творчества, ощущаемая иллюзорность профессии академического композитора ставили перед музыкантами острую проблему выбора дальнейшего пути. Феномен «Творческой мастерской» Сергея Беринского, собравшей под своим «крылом» молодых композиторов из разных уголков бывшего Советского Союза: представителей России и республик ближнего зарубежья, показал особую значимость межкультурного диалога на рубеже столетий, доказал непреходящее значение общечеловеческих ценностей: взаимопонимания, уважения, доверия, дружбы и профессионального долга. Попытаемся вкратце дать характеристику этого композиторского объединения, непосредственно связанного с Всесоюзным семинаром, проходившим в 90-х годах прошлого века в Доме творчества композиторов «Иваново».

Инициатива создания этой важной для становления молодых дарований формы учебно-практических занятий принадлежала выдающемуся музыковеду и оркестратору, профессору Ю. А. Фортунатову еще в 60-е годы. Важно,

что в рамках семинара «Фортунатов уделял особое внимание развитию национальных композиторских школ Советского Союза» [7], и именно эту атмосферу впитал в себя молодой участник семинара Сергей Беринский. Интерес к национальному творчеству народов России как одна из фундаментальных позиций ивановского семинара не случайны. Ю. А. Фортунатов в юности преподавал в Ташкентской консерватории, изучал узбекский фольклор в НИИИ им. Хамзы, состоял в Комиссии музыки народов СССР, в рамках которой выезжал с консультациями, одновременно работая в Московской консерватории и в Доме культуры Армянской ССР.

90-е годы стали последним этапом семинара: он завершился в 1999-м году не только по причине прекращения финансирования такого рода учреждений как Дома творчества композиторов, но, прежде всего, – с кончиной его последнего бессменного руководителя: композитора, заслуженного деятеля искусств России, редактора журнала «Музыкальная академия» Сергея Беринского. Примечательно, что под его руководством, начиная с 1995-го года, проходили не только семинарские занятия, включавшие индивидуальные уроки по композиции и ежедневные семинары-обсуждения новейшей современной музыки, но и следующие непосредственно за ними фестивали «Творческая мастерская», где ведущими музыкантами Москвы исполнялись только что написанные в течение семинара сочинения. Яркий талант журналиста и музыкального критика позволял С. Беринскому транслировать новые авторские идеи молодых композиторов через интервью, представляя их в журнале «Музыкальная академия», в частности, в рубрике «Найти свой путь», а также предоставляя возможность самим композиторам выступить с аналитическими статьями на страницах журнала. Так впервые заявили о своем публицистическом и литературном таланте композиторы-семинаристы Борис Филановский и Баир Дондоков. Необходимо подчеркнуть, что и сам стиль ведения Беринским концертов отличался от общепринятого: в качестве ведущего он задавал автору нарочито каверзные вопросы, на которые не просто было ответить, тем самым вызывая и поддерживая в зале интерес не только к музыке, но и к личности композитора, его духовному миру и жизненным принципам. Таким образом – через диалог – Беринский развивал и раскрывал ораторские способности своих учеников, умение вести дискуссию, что, несомненно, являлось определенным результатом предварительной работы такого рода на обсуждениях прослушанной музыки, проходивших на семинарах. Немаловажное значение С. Беринский придавал точной и красивой записи сочинения, воспитывая в учениках любовь к каллиграфии (в то время партитура оформлялась с помощью перьевой ручки и чернил). Наконец, по завершении фестиваля сочинения, прозвучавшие на концертах, публиковались благодаря технологическому и издательскому мастерству композитора-семинариста Олега Пайбердина в нотных сборниках.

Для постперестроечного времени (1990–1999 гг.), когда студенты консерваторий занимались в неотопливаемых помещениях, получали крупу по карточкам, а после занятий выстаивали очереди за концентратами сухого молока, такого масштаба образовательный процесс был не только уникальным и мощным стимулом для дальнейшей профессиональной деятельности, но и говорил о большой степени ответственности, которая лежала на плечах С. Беринского. Сохранить и продолжать поддерживать этот «оазис» советского времени в сложные для страны годы было неимоверно тяжело и в физическом, и в психологическом смысле. В большой степени эти трудности преодолевались профессиональным и общественным авторитетом Беринского.

Обозревая разностороннюю альтруистическую деятельность С. Беринского как комплексную методологию становления личности молодого композитора, включавшую методы композиции, развитие аналитического музыковедческого мышления, формирование лекторской практики с элементами ораторского искусства, развитие хорошего литературного стиля написания статей, владение компьютерной музыкальной графикой, а также методы прямой реализации творческой деятельности – концертные выступления и публикацию произведений в печатном издании, можно высказать предположение о намеренном создании Беринским модели новой системы дополнительного образования, в некоторых аспектах расширяющей систему профессионального образования и суммирующей опыт различных консерваторских школ России, а в каких-то – даже представляющей альтернативу существовавшей в то время в государственных учебных заведениях.

В этом ключе необходимо отметить неизменный акцент С. Беринского на тщательной проработке и практическом освоении новейших композиторских технических приемов: от алеаторики и микрополифонии до сонористики и минимализма и пр. Принципиально оппозирующей позицией был отказ от написания «музыки ради музыки», или «музыки ради техники»: роль музыки рассматривалась прежде всего с точки зрения её семантики, её смыслового наполнения – правдивого и искреннего музыкального слова, идущего от сердца композитора. Именно этот аспект являлся, на наш взгляд, главной и действенной силой сплочения единомышленников. В этом контексте композиторское содружество «Творческой мастерской» уместно охарактеризовать как «новую камерату», противопоставившую свое искусство «открытого сердца» стилистическим ухищрениям уходящей эпохи. Второй важной тенденцией, оппозирующей консерватизму образовательных учреждений, был чрезвычайно демократический настрой Беринского-педагога. «Сергей Самуилович никогда не позволял никакого высокомерия или непочтительности к музыке других композиторов. Его отличало очень уважительное и бережное отношение к чужому творчеству» [6, с. 47], – пишет композитор Татьяна Гордеева, ныне проживающая в Канаде.

Объективная оценка самой формы организации семинара как достаточно продолжительного пребывания в одном из красивейших мест России, в кругу своих соотечественников и единомышленников наводит на сравнение с глубокими традициями русского образования. Аллюзия на «кузницу» талантов, которая смогла, по меткому выражению А. И. Герцена, ответить «на царской приказ образоваться» [3, с. 15] и произвести на свет плеяду выдающихся деятелей России, воспитанных в русском ключе без излишнего пиетета перед Западом, отсылает нас к Царскосельскому лицу.

Комментируя позиции своей книги [1], профессор МГИК А. А. Аронов в своем выступлении в рамках дополнительной профессиональной программы «Актуальные проблемы совершенствования педагогического мастерства педагогов высшей школы» 31 мая 2018 г. обратил внимание аудитории на факторы, способствующие появлению гения, в частности гения Пушкина. По его мнению, это – триада:

- общение с природой;
- общение с искусством;
- общение с Учителем с большой буквы, далеким от какого-либо менторства и идущего с учеником одной дорогой к познанию Истины.

С этим трудно не согласиться: изумительный дворцово-парковый ансамбль, природный ландшафт, окружающий лицей, преподавание практически всех «семи свободных искусств», включая риторику и музыку, наконец, свободомыслящие высокообразованные преподаватели: А. Куницын, А. Галич, Н. Кошанский и др., подтверждают данную концепцию.

Применима она и к характеристике семинара молодых композиторов в Доме творчества «Иваново»: уютный деревянный дачный городок на берегу реки в окружении незасеянных полей и лесного массива; наличие в каждой даче всего необходимого для успешной и плодотворной творческой работы, в том числе рояля или фортепиано (а в отдельном здании столовой – концертного зала); наконец, занятия под руководством авторитетного и демократичного педагога – все это делало семинар исключительно благоприятным местом для интенсивного творческого общения, своеобразной «лабораторией талантов». «Сергей Самуилович всегда был открыт всему новому и никогда не навязывал собственного видения музыкального пространства коллегам. Яркий пример трепетного отношения к чужому творчеству – ученики композитора. Каждого из них Беринский воспринимал как самостоятельную творческую личность, не мешая молодому музыканту развиваться по-своему, даже если композиторские идеи ученика не совпадали с творческими “заповедями” учителя» [9, с. 153], – пишет музыковед Мария Ефремова.

Стараниями С. Беринского выпускники консерваторий, аспиранты и ассистенты-стажеры имели уникальную возможность приехать в Дом творчества и в течение месяца сочинять музыку, не заботясь о «хлебе

насушном», будучи на полном обеспечении Музыкального фонда Союза композиторов России. Для того чтобы увеличить число участников семинара и расширить сферу творческого общения, Беринским приглашались в качестве кураторов и другие ведущие российские композиторы-педагоги, в частности, Владимир Довгань и Борис Гецелев.

Тем не менее, на «новую камерату» (постоянных участников ежегодного семинара), воспитанную на принципах товарищества, взаимовыручки, а главное – на широко обсуждаемых темах смысла и содержания произведения, Беринский, по-видимому, возлагал особенные надежды. Время показало, что выбор этот был не случаен, и надежды Учителя на восстановление семантических порядков российской музыкальной культуры оправдались в полной мере. В настоящее время его ученики – не только известные композиторы, но и музыкально-общественные деятели, ученые, ведущий профессорско-преподавательский состав вузов искусства и культуры: профессор Челябинского института Татьяна Шкербина, профессор Нижегородской консерватории и кандидат искусствоведения Оксана Зароднюк, кандидат философских наук Баир Дондоков, преподаватель Саратовской консерватории Алексей Павлючук, дирижер ГАМ-ансамбля Московской филармонии Олег Пайбердин (преподавал в Уральской консерватории), члены Союза композиторов РФ и Союза театральных деятелей Марина Шмотова и Андрей Зеленский. В Эстонии продолжает творческую деятельность лауреат нескольких национальных премий Галина Григорьева, в Латвии – доцент Латвийской музыкальной академии им. Язепа Витола Роландс Кронлак, в Германии – композитор и музыкальный критик, лауреат самых престижных международных конкурсов, сопредседатель объединения «СоМа» Борис Филановский.

В личной беседе с автором статьи композитор Галина Григорьева как представитель эстонской культуры подчеркнула важную роль диалога культур в ее творчестве, а именно: синтез западноевропейского и славянского музыкального языка: в том числе интеграцию болгарских ритмов, западной полифонии, славянских распевов. «Многие свои хоровые произведения пишу на русском языке, на православные канонические тексты, но это совершенно не мешает пониманию моей музыки в Эстонии» [8] – отметила она также в одном из своих интервью.

Напрашивается вывод, что именно это качество – осознание своей индивидуальности, самобытности своего творчества, несущего смыслы своей культуры – является одной из доминант в произведениях композиторов «Творческой мастерской».

Вокальное и вокально-сценическое искусство как «срез» вербальной культуры своего времени в этом отношении имеет определенные преимущества перед чисто инструментальной музыкой. «Даже в симфониях все ищут содержание: с помощью слов объясняют, о чем эта музыка. Никто

не наслаждается просто музыкой, особенно симфонией. Ее осмысляют. Академическая музыка всегда имеет имплицитный текстовый смысл» [4], – акцентировала свою мысль профессор Петрозаводской государственной консерватории Любовь Купец на Заключительном заседании Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» в РАМ им. Гнесиных.

Вокальная музыка участников «Творческой мастерской», на наш взгляд, является ярким примером творческого процесса в контексте семантизации культуры, противостоящей магистральным тенденциям постмодернизма: обмирщению духовной культуры, тиражированности и эклектизму, граничащих с глобальным нивелированием собственного стиля. У каждого из участников семинара Беринского свой, сугубо индивидуальный путь и творческий почерк, вместе с тем их объединяет особо требовательное и чуткое отношение к слову.

В этом контексте среди многих вокальных произведений рубежа веков следует отметить монооперу «Записки княгини Волконской» Марины Шмотовой, вокальный цикл «Заводь крика» на стихи Г. Лорки Татьяны Шкербиной, вокальный цикл на стихи А. Грюна Андрея Зеленского, вокальный цикл «Мистраль» Алексея Павлючука на стихи И. Бунина, «Песни Суламиты: четыре движения и кода» Любви Терской, наконец «Простые песни» на стихи Т. Ляховой Сергея Беринского. Эти сочинения отличает особая экспрессия, глубоко эмоциональное переживание событий. Очевидно стремление авторов отойти от внешней иллюстративности, сосредоточив внимание на смысловых акцентах стихов.

Замечательной премьерой прошлого года стала опера «Эреэхан» Баира Дондокова. Необычайно красивая постановка Бурятского театра оперы и балета как нельзя лучше донесла до слушателей замысел современного композитора. Сквозная музыкальная драматургия, цельность архитектоники композиции, выразительные вокальные монологи, экстатичность музыкального языка – все говорит о том, что создание этой оперы явилось для композитора некой «вехой судьбы», итогом многолетних поисков в крупном вокально-сценическом жанре.

В основу эпического музыкального повествования положена трагедия Базара Барадина «Госпожа великая шаманка» («Ехэ удаган абжаа»), исторические хроники и фольклорные источники, а также книга В. Цыбикдоржиева «Путь предков» [10], которая посвящена исследованию документального источника – Грамоты-указа Петра Великого от 22 марта 1703 г. Опера рассказывает о знаменитом походе бурят к «Белому царю» (Сагаан-хану) – Петру I с челобитной, в которой излагались факты трагического положения бурятского народа: незащищенность от нападения манчжурских отрядов, захват родовых земель переселенцами и казаками, угон в заложники детей.

Либретто оперы создано самим композитором. В процессе работы над ним пьеса Б. Барадина была полностью переработана, автор сознательно устранил все побочные сюжетные линии (в частности, линию зайсана Бадана Туракина) [2], полностью сосредоточившись на незаурядной личности главной героини. Драматургия оперы постепенно раскрывает нам образ Эреэхэн: в первом действии через предсказание шамана Нагарая о том, что среди достойных людей, отправляющихся в далекий путь не хватает самой достойной – их духовной покровительницы; затем Эреэхэн показана как прекрасная дочь и возлюбленная; во втором действии в критический гибельный момент она вступает в сражение с потусторонними темными силами, не видимыми никому, кроме самой отважной героини, и спасает людей, превращаясь в онгона (светлого духа), обрекая тем самым себя на земную смерть.

Решающая роль в достижении сильных эмоций, которые охватывают слушателя в процессе развертывания действия оперы: восхищения духовной красотой Эреэхэн в первом действии, восторга перед открывающейся панорамой Москвы во втором действии, наконец, глубокого катарсического состояния в эпилоге, несомненно, принадлежит музыке Баира Дондокова. Мощная красочная оркестровая палитра, без каких-либо уступок к снижению экспрессии через облегчение фактуры, в сочетании с выразительными вокальными сценами с излиянием глубоких чувств героев – реальных исторических лиц, позволяет говорить о веристской направленности оперы в традициях Пуччини и Маскани.

Примечательно, что композитор нашел яркие, выразительные интонации в вокальных партиях своих героев, практически не выходя за пределы пентатоники, что подтверждает его мастерство как минималиста. Исключение составляет лишь сцена в Москве, где оркестровое вступление и ария Петра I даны на основе модальной гармонии в духе древнерусского распева. Незримое присутствие автора, который ведет нас к финалу оперы, ощущается в каждом повороте сюжетной линии: в частности, балетный дивертисмент дворцовых танцев петровской эпохи написан не современным языком, а на материале музыки зарубежных композиторов XVII и XVIII веков. Такая стилистическая разница языком музыки показывает нам обособленность культурных сфер Запада и Востока.

Национальный колорит музыки Б. Дондокова, владение разноплановой стилистикой, использование современных методов композиции, очевидная любовь автора и к национальной бурятской традиции, и к русской духовно-певческой практике, наконец, главенство идеи над сюжетной линией, на наш взгляд, подтверждают традиции «Творческой мастерской» С. Беринского, сложившиеся на рубеже XX–XXI веков.

## Список литературы

1. *Аронов А. А.* Тайны и загадки гениальности: монография. Москва: Экон-информ, 2012. 269 с.
2. *Барадин Б.* «Зужэгууд». Улан-Удэ: РАН Сибирское отделение, БИОН, 1993. 130 с.
3. *Герцен А. И.* С того берега // Сочинения А. И. Герцена, Т. V. Geneve-Bale-Lyon: H. Georg, Libraire-Editeur, 1878. С. 1–172.
4. *Деминская А.* Интервью Любовь Купец: «Без человека музыки нет» // «Без-Фальши»: студенческое цифровое издание кафедры музыкальной журналистики РАМ имени Гнесиных. URL: <https://bezfalshi.ru/interview/lyubov-kupecz-bez-cheloveka-muzyki-net/>
5. *Емельянов В., Пичугин А.* Интервью “Хоровая музыка – мировые традиции”. Светлый вечер с Галиной Григорьевой. URL: <https://radiovera.ru/horovaya-muzyika-mirovyie-traditsii-svetlyiy-vecher-s-galinoj-grigorevoy-03-10-2016.html>
6. Не забывать товарищей своих... К 70-летию со дня рождения Сергея Беринского // Музыкальная академия. Выпуск № 4 (756), 2016. Москва. С. 45–51.
7. *Примазон Н.* Дом творчества композиторов: славный юбилей // «ДИРЕКТОР Иваново» Информационно-аналитический рекламный журнал № 12 (143), 2012. URL: <https://director-iv.ru/news/dom-tvorchestva-kompozitorov-slavnyy-yubiley/>
8. *Северина И.* «Я – за неразделимость жизни и творчества», интервью // Газета «Играем с начала». URL: <https://gazetaigraem.ru/article/5127>
9. Творческая мастерская Сергея Беринского // Культурология № 2 (18), 2001. Москва: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2001. С. 153–162.
10. *Цыбикдоржиев В. Б.* Путь предков (Грамота-указ Петра Великого от 22 марта 1703 г.). Улан-Удэ: редакция газеты «Угай зам», 2014. 187 с.

# СТАНОВЛЕНИЕ ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ

УДК 78.072

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-85-94>

**Минди СЕ,**

аспирант кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: 954700533@qq.com

*Аннотация.* В статье представлена история становления виолончельного искусства в Китае с XVIII века до начала XXI века. Рассмотрен процесс интеграции виолончели в китайскую музыкальную культуру, начиная с периода правления династии Цин, когда западные музыкальные инструменты начали проникать в Китай через культурные и торговые контакты, при этом пристальное внимание уделено роли западных дипломатов и миссионеров, в частности таких личностей как сэр Роберт Хартх, в популяризации виолончели среди китайской аристократии и интеллектуалов. Исследование охватывает значительное влияние русских эмигрантов в конце XIX и начале XX веков, особенно в крупных европеизированных городах как Харбин, где русские музыканты способствовали созданию богатой музыкальной среды. Период Китайской Республики (1911–1949) при этом выделен как ключевой для развития виолончельного искусства, с акцентом на образовательные учреждения в Харбине, Шанхае и Пекине, где преподавали и продолжают преподавать виолончельное искусство. Также довольно подробно исследуется период Антияпонской войны и Второй мировой войны, когда многие музыканты переехали в безопасные регионы, среди них особо отмечены Сычуань и Шанхай, способствовавших сохранению и развитию музыкальной активности. В послевоенные годы наблюдается возрождение виолончельного искусства, особенно в контексте образовательных программ и музыкальных фестивалей, и в частности знаменитый фестиваль SuperCello, организованный выдающимся виолончелистом Чу И-Бингом. Современное развитие виолончельного искусства в Китае характеризуется ростом популярности и профессионализма среди музыкантов, интеграцией виолончели в традиционную китайскую музыку и улучшением музыкального образования.

*Ключевые слова:* виолончельное искусство, Китай, музыкальное образование, культурная интеграция, исторический анализ, русские эмигранты, Антияпонская война, музыкальные фестивали, Чу И-Бинг, традиционная китайская музыка, Шанхайская государственная консерватория, Центральная консерватория музыки.

*Для цитирования:* Се М. Становление виолончельного искусства в Китае // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 85–94. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-85-94>

## THE FORMATION OF CELLO ART IN CHINA

**Mindi Xie,**

Postgraduate at the Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: 954700533@qq.com

*Abstract.* The article presents the history of the formation of cello art in China from the XVIII century to the beginning of the XXI century. The process of integration of the cello into Chinese musical culture is examined, starting from the Qing dynasty, when Western musical instruments began to penetrate into China through cultural and trade contacts, with close attention paid to the role of Western diplomats and missionaries, in particular such individuals as Sir Robert Harte, in popularizing the cello among the Chinese aristocracy and intellectuals. The study covers the significant influence of Russian emigrants in the late XIX and early XX centuries, especially in large Europeanized cities like Harbin, where Russian musicians helped create a rich musical environment. The period of the Republic of China (1911-1949) is highlighted as key for the development of cello art, with an emphasis on educational institutions in Harbin, Shanghai and Beijing, where cello art was taught and continues to be taught. The period of the Anti-Japanese War and World War II is also explored in some detail, when many musicians moved to safe regions, among them Sichuan and Shanghai are especially noted, which contributed to the preservation and development of musical activity. The post-war years saw a revival of cello art, especially in the context of educational programs and music festivals, and in particular the famous SuperCello festival organized by the eminent cellist Chu Yi-Bing. The modern development of cello art in China is characterized by increasing popularity and professionalism among musicians, the integration of the cello into traditional Chinese music, and improved music education.

*Keywords:* cello art, China, music education, cultural integration, historical analysis, Russian emigrants, Anti-Japanese War, music festivals, Chu Yi-Bing, traditional Chinese music, Shanghai State Conservatory, Central Conservatory of Music.

*For citation:* Xie M. The formation of cello art in China. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 85–94. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-85-94>

## Введение

История виолончельного искусства в Китае начинается с XVIII века, когда западные музыкальные инструменты начали проникать в Китай через различные культурные и торговые контакты. В частности, в период правления династии Цин, в известном уже многим Запретном городе западные музыкальные инструменты, и в том числе конечно виолончель, были представлены при дворе, что в сущности свидетельствует о начальном этапе интеграции западной музыкальной культуры в китайскую.

Значительную роль в распространении виолончели в Китае сыграли западные дипломаты и миссионеры. И конечно Китайская таможенная служба под руководством сэра Роберта Хартха, известного британского дипломата, активно привлекала западных музыкантов и инструменты для создания музыкальных ансамблей, что значительно способствовало популяризации виолончели среди китайской аристократии и интеллектуалов.

С конца XIX века и до начала XX века, культурное влияние России также сыграло свою значительную роль в продвижении виолончельного искусства в Китае. Русские эмигранты, среди которых довольно много профессиональных музыкантов, привносили в китайскую музыкальную культуру свои традиции и исполнительское мастерство, что способствовало росту интереса к виолончели.

## Материалы и методы

Статьи и отчеты, представленные в ежегодниках в частности в «Yin Zhou Yearbook» (陆华, 2024), предоставили важные данные о ранних этапах проникновения западных музыкальных инструментов в Китай.

Работы по виолончельному искусству и его интеграции в китайскую музыкальную культуру, проведенные Фан Ицзя (方义嘉, 2023) и Гуан Лихон (关立红, 2021), предоставили возможность провести глубокий анализ процесса «принятия и интеграции» виолончели в китайскую музыку.

Анализ современных практик и подходов в виолончельном образовании представлен в статьях Сунь Синьян (孙昕阳, 2020) и Го Синь (郭昕, 2020), что собственно позволило оценить влияние иностранных музыкантов и педагогов на развитие местных школ виолончельного искусства.

Диссертационные исследования среди которых особо помогла работа Ли Синь (李鑫, 2017) по европейским школам игры на виолончели в 19 веке, предоставили контекст для понимания влияния западных музыкальных традиций на китайское исполнительское искусство.

Исследования Ма Минся (马明霞, 2016) и Ву Цзюнь (武军, 2017) предоставили подробную информацию о современных достижениях и перспективах развития виолончельного искусства в Китае.

Период с 1911 по 1949 год был ключевым для развития виолончельного искусства в Китае, в этот период, особенно в Харбине, который стал неофициальным центром русского культурного влияния, наблюдался значительный рост числа виолончелистов. Харбинская музыкальная школа, благодаря вкладу множества русских эмигрантов, стала важным центром виолончельного искусства. Подобные процессы происходили и в других городах, среди которых довольно крупными являлись Далянь и Шанхай, ведь там музыкальные ансамбли и оркестры активно включали виолончель в свои составы [6].

Европейские и русские виолончелисты, прибывавшие в Китай, передавали свои знания и навыки, обучая местных музыкантов и создавая первые китайские школы виолончельного искусства, как раз в этот период также возникли многочисленные оркестры и музыкальные коллективы, среди которых особенно известен в широких массах Пекинский университетский оркестр и Шанхайский муниципальный оркестр, ведь они по сути довольно активно способствовали популяризации виолончели.

Непрерывно необходимо уделить внимание и периоду Антияпонской войны, когда многие музыканты переехали в безопасные регионы, например тот же Сычуань, те самые безопасные города стали важными центрами музыкальной активности, где как раз и продолжалась практика исполнения и преподавания на виолончели. Виолончельная музыка также была широко представлена в разнообразных коллективах, среди которых Китайский симфонический оркестр и Оркестр Центральной музыкальной академии в Яньани, которые играли важную роль в культурной жизни революционных баз [5].

Подводя промежуточный итог, отметим, что развитие виолончельного искусства в Китае в первой половине XX века было обусловлено множеством факторов, непременно не забывая про культурное влияние западных стран, активное участие иностранных музыкантов и педагогов, а также стремление китайских музыкантов интегрировать западные музыкальные традиции в свою культурную среду, все эти процессы создали по сути очень прочную основу для дальнейшего развития и процветания виолончельного искусства в Китае в последующие годы [3].

В годы, предшествующие Второй мировой войне, Харбин, Далянь и Тяньцзинь стали важными центрами для виолончелистов-эмигрантов. В Харбине, благодаря большому количеству русских эмигрантов, сформировалась мощная музыкальная среда. Притом в Харбинском железнодорожном оркестре играли несколько выдающихся русских виолончелистов. В Даляне и Тяньцзине также были активные музыкальные сообщества, поддерживаемые иностранными музыкантами. Виолончельное искусство также получило развитие благодаря кинематографу, при том в Шанхае, который в 1930-е годы стал центром китайского кино, виолончель часто использовалась в музыкальном сопровождении фильмов, что довольно сильно способствовало её популяризации среди широкой аудитории. Музыка для кино, а особенно работа Ху Ланьинь, часто использовала разнообразные партии для виолончели, что повышало интерес к этому инструменту [1].

Приобретение музыкальных инструментов в этот период было не таким уж простым делом, в Харбине и Шанхае существовали магазины, торгующие европейскими инструментами, но все же многие китайские музыканты заказывали инструменты напрямую из Европы. В частности известно, что знаменитый виолончелист Ван Жэньхань приобрел свою первую виолончель из Германии, что значительно улучшило его исполнительские возможности [7].

В период 1921–1949 г. в Харбине было открыто несколько специализированных музыкальных школ, а Первое высшее музыкальное училище, основанное в 1921 году, стало одним из первых учебных заведений, предлагающих обучение игре на виолончели. В 1925 году было открыто Глазуновское высшее музыкальное училище, названное в честь российского композитора Александра Глазунова, которое также предлагало программу по обучению виолончелистов, собственно именно эти учебные заведения стали самыми

важными центрами для подготовки профессиональных музыкантов. Помимо прочего следует рассказать и о том, что в то время в Харбине действовали музыкальные курсы при церквях, был например музыкальный тренировочный курс при русской православной церкви.

В Пекинском университете в 1927 году был основан Музыкальный институт, который стал одним из ведущих центров музыкального образования в стране, а среди преподавателей института был приглашенный из Европы виолончелист Вольфганг Штюме, который внёс значительный вклад в развитие виолончельной школы в Китае [2].

Еще одной вехой в развитии виолончельного искусства в Китае стало создание Шанхайской государственной консерватории, которая играла ключевую роль в музыкальном образовании. В 1927 году Шанхайская консерватория начала обучение по классу виолончели, принимая студентов со всего Китая, конечно же там среди преподавателей были как местные музыканты, так и приглашенные из Европы специалисты, что собственно и обеспечивало высокий уровень образования. Шанхайский оркестр при консерватории воспитал множество талантливых студентов и профессионалов, активно выступая и развивая исполнительское мастерство [4].

В довоенные годы студенты осваивали широкий репертуар произведений, среди них конечно были классические европейские произведения и современные китайские сочинения. С началом Второй мировой войны многие образовательные программы были вынуждены приостановиться или измениться, но все же даже в эти трудные годы консерватория продолжала функционировать, обеспечивая своим студентам возможность продолжать обучение. После окончания войны консерватория возобновила свою деятельность в полном объеме, уделяя при этом время восстановлению и развитию музыкальных программ. В этот период была усилена работа по подготовке профессиональных виолончелистов, что дало толчок к значительному росту уровня исполнительского мастерства и расширению репертуара. Консерватория активно сотрудничала с другими образовательными учреждениями и музыкальными коллективами, что способствовало обмену опытом и укреплению музыкальной культуры в Китае [9].

Пекинский педагогический университет также играл значительную роль в музыкальном образовании, организуя различные музыкальные мероприятия и поддерживая общества любителей музыки, в частности можно вспомнить про «Аймейле». Яньцзинский университет и школа для девочек Му Чжэнь внесли вклад в музыкальное образование, также активно предоставляя активные программы обучения игре на виолончели. Университеты Цинхуа и Нанькай развивали музыкальные программы, поддерживая ансамбли и оркестры, Ханчжоуская школа искусств, Гуанчжоуская музыкальная академия и Центральный университет в Нанкине тоже стали важными центрами музыкального образования, предоставляя свое качественное

обучение. Музыкальный факультет Шаньдунского провинциального театра сыграл важную роль в развитии виолончельного искусства, обучая множество талантливых музыкантов. Художественная академия Лу Синя в Яньани, школа Юцай в Чунцине и новая музыкальная академия в Синьцзине также внесли значительный вклад в развитие виолончельного искусства, организуя обучение и музыкальные мероприятия [8].

Также в ту пору детский класс Национальной музыкальной академии был создан для раннего музыкального образования, готовя будущих профессиональных виолончелистов. После основания Китайской Народной Республики в 1949 году виолончельное искусство не приостановило своего бурного развития, ведь создавались все новые музыкальные учебные заведения и оркестры, что как раз и способствовало росту числа профессиональных виолончелистов. И хотя переживались разнообразные трудности периода Культурной революции (1966–1976), музыканты все равно продолжали свою деятельность, поддерживая традиции и передавая знания следующим поколениям.

После окончания Культурной революции началось возрождение виолончельного искусства, были восстановлены учебные заведения, организованы конкурсы и фестивали, и затем в период с 1973 по 2008 год виолончельное искусство уже развивалось через международные обмены, участие китайских музыкантов в международных конкурсах и фестивалях, приводя к обмену опытом и повышению уровня мастерства.

Конкурсы и экзамены, организованные в этот период, также способствовали повышению стандартов исполнительства и популяризации виолончели среди молодежи. С 1988 по 2008 год акцент был сделан на интеграцию в глобальную музыкальную культуру и укрепление национальных традиций. Развитие виолончельного искусства в Гонконге, Макао и Тайване с 1916 по 2008 год также оставило свой след в формировании китайской музыкальной культуры, ведь эти регионы стали центрами музыкального образования и исполнительства, активно взаимодействуя с материковым Китаем [10].

Значительный вклад в развитие виолончельного искусства внесли известные музыкальные династии, чьи представители стали выдающимися виолончелистами и педагогами.

Современное развитие виолончельного искусства в Китае характеризуется значительным ростом популярности и профессионализма среди музыкантов, можно отметить, что за последние десятилетия виолончель прочно заняла свое место в китайской музыкальной культуре, как в классическом, так и в современном контексте, что можно увидеть в многочисленных концертах, фестивалях и образовательных программах, которые активно развиваются по всей стране.

Довольно ярким из примеров является деятельность Чу И-Бинга, выдающегося виолончелиста и профессора Центральной консерватории музыки

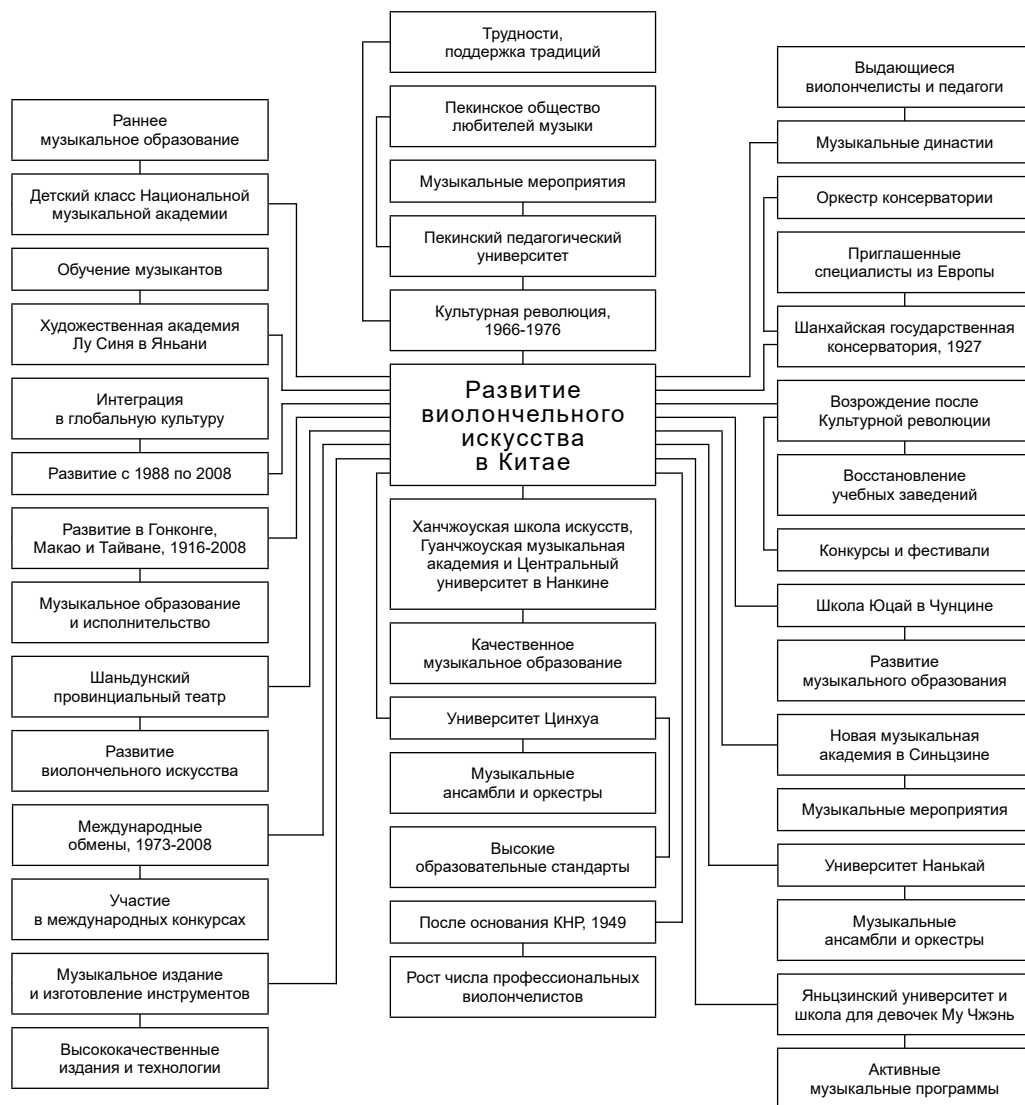


Рисунок 1. Схема развития виолончельного искусства в Китае

в Пекине. Чу И-Бинг, выпускник Женевской консерватории и лауреат международных конкурсов, вернулся в Китай в 2004 году и с тех пор активно работает над популяризацией виолончельного искусства, он даже основал ансамбль «China Philharmonic Cellists», состоящий из его учеников, сам ансамбль дал сотни концертов по всей стране, выступая перед широкой аудиторией, и даже перед первыми лицами Китая, Франции и США. Помимо этого, Чу И-Бинг как было обозначено во введении, организовал фестиваль SuperCello, который стал важным событием в музыкальной жизни Китая, привлекающим как местных, так и международных исполнителей.

С начала 2000-х годов наблюдается устойчивый рост интереса к виолончели среди молодежи. В консерваториях и музыкальных школах по всей стране количество студентов, обучающихся игре на виолончели, значительно возросло, существенную роль в этом процессе безусловно играют международные обмены и конкурсы, которые как раз и позволяют китайским студентам учиться у лучших педагогов мира и участвовать в престижных музыкальных мероприятиях.

Сейчас Центральная консерватория музыки в Пекине регулярно приглашает известных виолончелистов для проведения мастер-классов и участия в конкурсах, что конечно способствует повышению уровня подготовки студентов и обмену опытом с международными коллегами, а еще интересным аспектом развития виолончельного искусства в Китае является ее современная интеграция в традиционную китайскую музыку. Ведь современные китайские композиторы активно используют виолончель в своих произведениях, создавая уникальные композиции, которые сочетают западные музыкальные традиции с элементами национальной культуры. Как пример этой активности, существуют произведения, «Reflection of Moon in Er-Quan Spring» и «The Voice of Chuan», демонстрирующие, как виолончель может быть органично включена в китайскую музыкальную традицию, данные произведения не только обогащают репертуар виолончелистов, но и конечно потворствуют привлечению новой аудитории, заинтересованной в сочетании традиционного и современного искусства.

Современное развитие виолончельного искусства в Китае также подкрепляется высоким качеством музыкального образования и улучшением технологий изготовления инструментов. Многочисленные музыкальные издательства выпускают высококачественные ноты, а местные мастера совершенствуют технологии изготовления виолончелей, и это дает музыкантам достигать высокого уровня исполнительского мастерства и расширять свой репертуар. Всё это способствует тому, что виолончельное искусство в Китае продолжает активно развиваться и привлекать новых поклонников.

## **Выводы**

История виолончельного искусства в Китае демонстрирует нам уникальный процесс интеграции западной музыкальной культуры в китайскую, начинающийся с XVIII века. В этот период, благодаря культурным и торговым контактам, западные музыкальные инструменты, начали проникать в Китай. Значительную роль в распространении виолончели сыграли западные дипломаты и миссионеры, активно способствовавшие её популяризации среди китайской аристократии и интеллектуалов. Под руководством сэра Роберта Хартха часто привлекали западных музыкантов для создания музыкальных ансамблей, что способствовало расширению использования виолончели.

Выявлено, что с конца XIX века культурное влияние России также сыграло значительную роль в развитии виолончельного искусства в Китае. Русские эмигранты, среди которых было множество профессиональных музыкантов, привносили в китайскую музыкальную культуру свои традиции и мастерство, что было особенно заметно в Харбине, который стал центром русского культурного влияния, и наблюдался значительный рост числа виолончелистов.

Установлено, что при проникновении виолончельного искусства в Китае, происходили ключевые политические события, переворачивающие жизнь всего государства, но даже это не остановило бурное распространение виолончельного искусства на китайской земле. Ведь в то время, после революции, было множество сторонников развития традиционной китайской культуры и отказа от западных культурных тенденций, но все же виолончель претерпела все трудности и стала инструментом, занявшим свое почетное место в пантеоне китайской музыкальной культуры.

Определено, что виолончель еще с прошлого века стала в Китае настолько популярным инструментом вобравшим в себя традиционную китайскую культуру, что выступление перед первыми лицами различных стран, с тонким переплетением мелодики запада и востока стало возможным.

В последние десятилетия развитие виолончельного искусства в Китае принесло значительные и многообразные преимущества китайскому народу, по сути процесс не только поднял культурный уровень общества, но и способствовал укреплению национальной идентичности и культурного наследия. Виолончель конечно же стала неотъемлемой частью музыкального образования, предоставляя молодым музыкантам возможность развивать свои таланты и получать международное признание, что конечно способствовало росту интереса к классической музыке среди широкой аудитории.

Китайские виолончелисты завоевали значительное международное признание, выступая на мировых сценах и участвуя в престижных конкурсах, что сильно повысило авторитет Китая в мировой музыкальной индустрии и укрепило культурные связи с другими странами. Инвестиции в культуру и бурное развитие виолончельного искусства способствовали экономическому росту страны, создание музыкальных школ, проведение концертов и фестивалей, а также производство музыкальных инструментов привлекло значительные финансовые средства и способствовало созданию рабочих мест.

Музыка, и особенно виолончель, стала по сути одним из самых мощных инструментов для укрепления социальной гармонии, объединяющим людей разных возрастов и социальных слоев, вдохновляя их на взаимопонимание и сотрудничество, а также становясь площадками для благотворительных мероприятий и культурного обмена.

Интеграция виолончели в китайскую музыкальную традицию позволила создать уникальные произведения, сочетающих элементы западной классической музыки с китайскими мелодиями и ритмами, что по сути дало возможность для сохранения и развития культурного наследия Китая в условиях глобализации.

Как общий вывод, развитие виолончельного искусства в Китае оказало многогранное положительное воздействие на общество, укрепляя культурные и экономические основы страны и способствуя её международному признанию и процветанию.

### Список литературы

1. *Бянь Мэн*. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореферат ... канд. искусствоведения. 1994. 22 с.
2. *Ли Япин*. Диалог китайской и французской культур в инструментальном творчестве композитора Чэнь Цигана: автореферат ... канд. искусствоведения. 2023. 23 с.
3. *Лю Суйя*. Творчество Чэнь И в зеркале китайского традиционного искусства: автореф. ... канд. искусствоведения. 2023. 27 с.
4. *Соловьёва П. А.* Мусоргский и XX век: о церковно-певческих истоках гармонии русской музыки: автореф. ... канд. искусствоведения. 2008. 27 с.
5. *Чан Шиюй*. Стилистические черты камерно-инструментальных ансамблей с участием фортепиано в творчестве Ф. Мендельсона: автореф. ... канд. искусствоведения. 2023. 25 с.
6. *Шевцова И. В.* Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: автореф ... канд. искусствоведения. 2014. 26 с.
7. *Янь Ланьлань*. Терминология живописи в русском языке: структурный и функциональный аспекты: автореф. ... канд. филол. наук. 2014. 27 с.
8. Li Xin. The Research on 19th Century Cello Playing Schools in Europe. Chinese Doctoral Dissertations Full-text Database, 2017 (на китайском языке).
9. Wu Jun. The Value of Cello Art Education Concepts for the Development of Chinese Students' Core Literacy. Panzhihua Culture and Art Center. Cultural Monthly, 2017 (на китайском языке).
10. Ma Mingxia. Review and Prospect of the Nationalization of Chinese Cello Art. College of Music, Zhengzhou University. Art Education, 2016 (на китайском языке).

---

---

# СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

## ЭТНОКУЛЬТУРНОЕ РАЗВИТИЕ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА: РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

УДК 37.036

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-95-102>

**Татьяна Сергеевна ГРОМЫКИНА,**

кандидат педагогических наук, доцент,  
Орловский государственный институт культуры,  
Орел, Российская Федерация,  
e-mail: tatyana200815@mail.ru

*Аннотация.* Представленный материал посвящен проблемам и перспективам этнокультурного развития современных школьников средствами народного художественного творчества. Развитие школьников в этнокультурном направлении сегодня является сложным и многоплановым процессом, при котором происходит трансляция истории, ценностей, культуры и моделей поведения того народа, к которому ребенок принадлежит. Поэтому знакомство подрастающего поколения с культурными традициями и обрядами русского народа позволяет сформировать этнокультурную компетентность и региональную идентичность современного школьника, а также оказать воздействие на его всестороннее развитие и воспитание. Статья знакомит читателя с современным состоянием народной художественной культуры в Курском регионе; а также автором представлен анализ этнокультурного развития школьников средствами народного художественного творчества на примере деятельности МКУК «Фатежский РДНТ» Курской области. Публикация адресована специалистам в области социально-культурной деятельности и народного художественного творчества, преподавателям, аспирантам, а также широкому кругу читателей.

*Ключевые слова:* культура, творчество, традиции, регион, ценности, воспитание, культурное наследие, Дом творчества.

*Для цитирования:* Громыкина Т. С. Этнокультурное развитие школьников средствами народного художественного творчества: региональный аспект // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 95–102. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-95-102>

## ETHNOCULTURAL DEVELOPMENT OF SCHOOL STUDENTS BY MEANS OF AMATEUR AND FOLK ARTS: REGIONAL ASPECT

**Tatyana S. Gromykina,**  
CSc in Pedagogy, Associate Professor,  
Oryol State Institute of Culture,  
Oryol, Russian Federation,  
e-mail: tatyana200815@mail.ru

*Abstract.* The presented material is devoted to problems and the prospects of ethnocultural development of modern school students by means of amateur and folk arts. Development of school students in the ethnocultural direction is today difficult and multidimensional process at which there is a broadcast of history, values, culture and behavior models of those people to which the child belongs. Therefore, acquaintance of younger generation to cultural traditions and ceremonies of the Russian people allows to create ethnocultural competence and regional identity of the modern school student and also to make impact on its all-round development and education. Article acquaints the reader with the current state of national art culture in the Kursk region; and also the author submitted the analysis of ethnocultural development of school students by means of amateur and folk arts on the example of MKUK «Fatezhsky RDNT» of Kursk region. The publication is addressed to experts in the field of welfare activity and folk art, to teachers, graduate students and also a wide range of readers.

*Keywords:* culture, creativity, traditions, region, values, education, cultural heritage, House of creativity.

*For citation:* Gromykina T. S. Ethnocultural development of school students by means of amateur and folk arts: regional aspect. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts.* 2024, no. 3 (54), pp. 95–102. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-95-102>

Этнокультурное развитие – одно из конкретных проявлений эстетического воспитания человека. Оно формирует, прежде всего, отношение человека к творчеству, искусству. Важно уделять время новым веяниям в воспитании детей, но нельзя забывать об истории родины. Поэтому необходимость этнокультурного развития детей и подростков очевидна.

На сегодняшний день этнокультурному развитию детей и подростков в учреждениях дополнительного образования отводится одна из ведущих ролей. Большой процент детей ходят именно в кружки по народному творчеству с огромным удовольствием. Здесь они учатся эстетическому вкусу и сохранению ценностей и обычаев, развиваются по всем аспектам, узнают о различных промыслах и ремеслах своего народа, усваивают традиции, происходит формирование ценностного отношения к культурному наследию своего народа.

Приобщение школьников к народному художественному творчеству в настоящее время выступает ведущим ориентиром в деятельности учреждений культуры Фатежского района Курской области. МКУК «Фатежский РДНТ», в сообществе учреждений культурно-досугового типа района, является основным звеном в формировании культурных запросов населения, удовлетво-

рении духовных потребностей, сохранении народных традиций и культурных ценностей, реализации различных культурно-досуговых программ [12].

Сегодня в районном Доме народного творчества Курской области успешно функционируют 30 клубных формирований с числом участников 507 человек. Гордостью учреждения являются коллективы, имеющие звание «Народный». В МКУК «Фатежский РДНТ» этнокультурное развитие школьников средствами народного художественного творчества осуществляется в различных творческих объединениях.

В РДНТ активно работает ансамбль народной песни «Раздолье», который создан более 30 лет назад, с приходом на работу в районный Дом народного творчества хормейстера, выпускницы Курского музыкального училища С. В. Плохих. Спустя шесть ансамблю было присвоено звание «Народный коллектив любительского художественного творчества». В составе ансамбля «Раздолье» входят дети и взрослые. Под руководством В. А. Амелина этот коллектив исполняет народные песни в сопровождении различных музыкальных инструментов, а также а-сappella. Сегодня насчитывается более 70 песен разных по характеру и направлению.

Уже несколько лет творческий коллектив активно принимает участие в районных и областных смотрах, конкурсах, фестивалях, занимая достойные места.

Своим творчеством приобщает и знакомит к традиционной казачьей культуре ансамбль «Разгуляй», созданный в 2013 году в стенах МКУК «Фатежский РДНТ» Курского края [11]. В репертуар творческого коллектива входят интересные сценические решения популярных казачьих песен. Первостепенным и важным в своей творческой деятельности ансамбль «Разгуляй» считает работу над изучением, сохранением и развитием традиционных культурных и духовных ценностей русского народа. Ансамбль является постоянным участником районных праздников и концертов, показывает высокие результаты в межрегиональных и областных конкурсах и фестивалях.

Ансамбль народной песни «Забава» образован в 2017 году, руководителем ансамбля является Е. А. Дементьева, выпускница Орловского государственного института культуры. В коллективе занимаются инициативные и творческие люди серебряного возраста, которые влюблены в музыку, народное хоровое пение и жить не могут без сцены. Исполняемый репертуар разнообразен и многогранен, постоянно ведется работа по его пополнению. Ансамбль постоянный участник и лауреат различных фестивалей и конкурсов.

Уже более десяти лет успешно функционирует на базе данного учреждения ансамбль народной песни «Росинка». Руководит творческим объединением также Е. А. Дементьева. В состав коллектива входят дети в возрасте 6–16 лет, которые с большим интересом изучают песенный и игровой фольклор. На занятиях вместе с педагогом они исполняют традиционные

русские песни, включают хореографические номера, играют в народные игры. Сегодня они принимают активное участие в различных культурных проектах как в районе, так и в области.

В 2016 году по инициативе удивительного баяниста С. А. Расторгуева был собран ансамбль народных инструментов «Перезвон». Выпускник Орловского музыкального училища ставит перед своим творческим коллективом одну из приоритетных задач государства – сохранение и развитие народного музыкального творчества.

Научить детей играть на различных музыкальных инструментах, раскрыть у них творческие потенциал – все это позволяет коллективу воспитывать и развивать молодое поколение в атмосфере народной культуры.

В настоящее время участниками ансамбля народных инструментов районного Дома народного творчества, под руководством Сергея Расторгуева, проводится масштабная целенаправленная работа, в том числе в онлайн формате, которая направлена на сохранение музыкальных народных традиций, живой инструментальной музыки, повышение уровня знаний о русских народных инструментах.

Руководитель и участники коллектива стараются рассказать о том, что народная художественная культура, а именно, народное музыкальное искусство, это не отголосок далекого прошлого, а действенный живой инструмент, благодаря которому в русском человеке просыпается его родовая память.

Благодаря активной деятельности ансамбля по популяризации музыкального народного творчества, коллектив начал пополняться новыми участниками из числа обучающихся общеобразовательных школ города и района, студентов, работающей молодежи. В 2022 году ансамбль носит звание «Народный коллектив любительского художественного творчества». Активная творческая жизнь ансамбля, участие в конкурсах разного уровня, позволяет в настоящее время коллективу поддерживать отличную форму и добиваться высоких успехов и достижений.

Этот творческий коллектив регулярно выезжает в район и дает фолк-уроки для детей и подростков. За последний год они побывали в различных образовательных учреждениях. Так, например, недавно ансамбль народных инструментов «Перезвон» для воспитанников Детского городского сада продемонстрировал выездной фольклорный урок о русских народных инструментах. В рамках данного мероприятия дошкольники узнали о таких инструментах как бубен, трещётки, ложки, рубель, свирель, жалейка, кугиклы, гусли, балалайка, домра, гармонь, баян. Дети с удовольствием познакомились со звучанием каждого инструмента, попробовали поиграть на некоторых из них.

Театральное объединение «Золотой ключик» Фатежского РДНТ организовано в 1989 году. Руководителем является выпускница режиссерского отделения Орловского филиала Московского государственного института

культуры Н. В. Протасова. Участники коллектива очень увлечены театральным искусством, с огромным интересом готовят и проводят различные праздники для зрителей: детские развлекательные программы, театрализованные представления, спектакли.

Стремясь к постоянному развитию, театральное объединение «Золотой ключик» и его руководитель ведут большую работу по вовлечению в коллектив новых участников. Театральное объединение имеет 2 возрастные категории: старшая группа, в составе которой взрослые и студенты, младшая группа, в состав которой входят учащиеся 1–9 классов общеобразовательных школ. Ежегодно «Золотой ключик» проводит творческие отчеты перед населением, приуроченные к Международному Дню театра в виде полноценных спектаклей, которые становятся настоящим праздником для любителей театрального искусства. Высокий уровень исполнительского мастерства самодеятельных артистов отмечен многочисленными грамотами, дипломами и сертификатами.

В районном Доме народного творчества совсем недавно образовался новый творческий коллектив – Театр кукол «Арлекино», под руководством Людмилы Андриановой, которая открыла для ребят завораживающий и таинственный мир кукол. В коллективе на сегодняшний день более 17 человек, свои первые творческие шаги там делают ребята в возрасте от 10 до 14 лет [10]. Они с огромным удовольствием приходят на репетиции. Юные актеры активно включаются в действие, отвечают на вопросы, задаваемые куклами, охотно выполняют их поручения, дают им советы, предупреждают об опасности. Дети только начинают свой творческий путь, но результат можно видеть уже сейчас: искренние детские улыбки, громкий смех, позитив и аплодисменты.

Более 50 лет существует в данном учреждении ансамбль народного танца «Фант». Создатель и первый руководитель коллектива – выпускница Курского культурно-просветительного училища С. Т. Дмитрова. В настоящее время этот коллектив носит звание «Народный самодеятельный коллектив» и возглавляет его хореограф Курского училища Е. А. Уколова.

Народный хореографический ансамбль «Фант» – активный участник всех концертов и массовых мероприятий, проводимых в городе, районе и области. Праздничные концерты, посвященные Дню народного единства, Дню сотрудника органов внутренних дел РФ, Дню учителя, Дню медицинского работника, Дню работников сельского хозяйства, районные театрализованные праздники «Масленица», «Русская Троица» и многое другое.

Полноценное этнокультурное развитие школьников невозможно без знакомства с фольклором, промыслами и ремеслами, обрядами и песнями своего народа. Школьники Фатежского РДНТ с удовольствием посещают кружки разных направлений. Руководители подобных объединений знакомят их с народным танцем, песней, прикладным творчеством малой родины.

В МКУК «Фатежский РДНТ» постоянно проводятся различные культурно-массовые программы, на основе русского фольклора, народных игр и танцев. Такие мероприятия позволяют школьникам узнать историю и культуру своего родного края.

Каждый год в регионе реализуется районный фестиваль народного искусства и фольклора «И звуки гармонии, любимой звучат на Фатежской земле!» [11]. В нем участвуют творческие коллективы, самобытные гармонисты, исполнители частушек.

В прошлом году в фестивале приняли участие 28 коллективов, 104 солиста – всего 453 человека, в том числе из детских школ искусств г. Курска, различных учреждений дополнительного образования, Домов детского творчества, районных ДШИ и учреждений культурно-досугового типа из 20 районов области. Участниками конкурса также стали 6 фольклорных коллективов из Белгородской области [11].

Сегодня уже невозможно представить работу учреждений культуры Курского региона без проведения народных праздников и обрядов. Занимаясь их подготовкой, работники культуры ставят перед собой задачи по воспитанию уважения к истокам культуры своего народа, сохранению традиций, возрождению традиционных праздников. С учётом курских традиций регулярно проводятся рождественские и святочные посиделки, колядки, театрализованные, фольклорные праздники, познавательные и игровые программы, направленные на этнокультурное развитие школьников. Так, например, стали традицией такие мероприятия как «Праздник деревни», «Рождественские потехи», «Масленица», «Медовый, яблочный Спас», «Праздник русского самовара» и другие.

Действенным средством привлечения населения к традиционным формам развлечений, народным праздникам стало участие учреждений культуры района в областном фестивале-конкурсе деревенских праздников «Глубинкою жива Россия». Это позволило познакомить подрастающее поколение с традиционной культурой нашего края, разнообразить формы организации досуга на селе.

За период такого мероприятия в регионе реализуются новые тематические праздники «Печь – нам мать родная», «Чай – именинник», «На покров у бабы Мани», «Красна изба пирогами», «Квас Мещерский хоть куда – не страшны ему года», «Кузьма и Демьян-заходите в гости к нам», «Молодильные яблоки», «Ах вы, русские платки, узоры расписные» и другие.

Основные задачи мероприятия: активизация и стимулирование творческой деятельности сельских клубных учреждений по возрождению, сохранению и развитию аутентичных локальных традиций, самобытной праздничной культуры как инструмента создания привлекательности культурного образа территории, обобщение и популяризация современных практик по воссозданию и трансляции бытовавших ранее праздников народного календаря, массовых гуляний конкретной деревни.

В рамках Всероссийского проекта «Культура для школьников» целью которого является пробудить интерес к культуре как можно большего количества школьников, педагогов и родителей, а также раскрыть их творческий, интеллектуальный потенциал специалистами Фатежского РДНТ и его филиалов в течение учебного года проводятся фолк-уроки для школьников: «Традиционная народная культура Курского края» (программа, направленная на знакомство с народными традициями малой Родины, особенностями проведения традиционных праздников, ярмарок, обрядов и т. д.). В рамках которого проводятся мастер-классы по традиционной народной игрушке, писанке, набойке по ткани, игре на гусях, балалайке, жалейке. В ходе мастер-класса по традиционной тряпичной игрушке ребята знакомятся с историей появления кукол (обереговых, обрядовых, игровых), их видами и особенностями изготовления [11]. В завершении мастер-класса ребята узнают, что кукол очень много, и каждая из них имеет свое название, значение, а также связь с традициями, праздниками, обрядами на Руси.

Приоритетом в работе данного учреждения культуры района является знакомство школьников с народными играми и внедрение их в практику. Так, например, часто реализуется на базе РДНТ районный конкурс организаторов творческо-развлекательных программ «Затяя». Участники такого рода мероприятия разрабатывают и реализуют всевозможные досуговые программы с хороводами, песнями, обрядами, играми, состязаниями в силе и забавами для всех зрителей разного возраста. Школьники, которые посещают творческие объединения Фатежского РДНТ часто являются участниками ежегодной Коренской ярмарки и всех областных мероприятий.

Сегодня наблюдается тесное сотрудничество районного Дома народного творчества с преподавательским составом Фатежской детской школы искусств и Миролубовской основной общеобразовательной школой. Ежегодно с ноября по декабрь уже несколько лет педагоги и мастера по декоративно-прикладному творчеству МБУК «Фатежский районный Дом народного творчества» проводят выездные уроки по народной культуре и истории родного края, организуют интересные выставки и показательные мероприятия детей, которые посещают творческие объединения РДНТ. Целью таких форм культурной деятельности данного учреждения является формирование интереса к народным традициям, развитие эстетического вкуса, творческой и познавательной активности подрастающего поколения. За последний год такого сотрудничества было проведено около 200 мероприятий, посвященных народной культуре, которые посетили более 400 школьников.

Активно ведется работа районного Дома народного творчества с администрацией и педагогическим составом с Фатежской детской школой искусств. Постоянно организуются на базе этих учреждений выставки детей и взрослых по прикладному искусству, демонстрируя народные промыслы и ремесла родного края: «Русская изба», «Курские рушники», «В гостях

у народных инструментов», «Традиционный костюм Курского края» и другие. Все это помогает не только увеличить состав участников творческих коллективов, но и способствует развитию дополнительного этнокультурного образования.

Итак, в рамках работы МБУК «Фатежский Дом народного творчества» проводятся разнообразные и разноплановые мероприятия, которые направлены на знакомство и приобщение школьников к этнической культуре, к национальным традициям региона. Это позволит обогатить подрастающее поколение нравственно и духовно, сформировать национальное самосознание.

### Список литературы

1. *Абдуразакова Д. М.* Этнопедагогизация учебно-воспитательного процесса как условие гармонизации развития толерантного сознания личности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2009. № 2 (28). С. 64–70
2. *Бакланова Т. И.* Концепция этнокультурного образования в Российской Федерации. Шуя: Весть. 2006. 87 с.
3. *Бакланова Т. И.* Народная художественная культура: учебное пособие. Москва: МГУКИ, 2002. 344 с.
4. *Бакланова Т. И.* Педагогика народного художественного творчества. Санкт-Петербург: Лань; Планета Музыки, 2016. 160 с.
5. *Гамова Е.* Вернемся к «Истокам», вернемся к себе // Курская правда. 2013. № 10. С. 12.
6. *Гашимов А. Ш.* Возвращение к нравственным истокам. Москва, 1986. 135 с.
7. *Громыкина Т. С.* Приобщение подростков к культурному наследию родного края средствами игровых технологий // Образование и культурное пространство 2022. № 4. С. 26–31.
8. *Захарова М. А.* Этнокультурное воспитание детей: опыт создания детского русского культурно-образовательного центра // Вестник Московского государственного университета культуры, 2007. № 4 (18). С. 128–137.
9. *Казакова Е. И.* Формирование этнокультурной идентичности подростков в учреждениях дополнительного образования: автореферат ... канд. пед. наук. Тамбов, 2013. 25 с.
10. Отчет Муниципального бюджетного учреждения культуры «Фатежский районный Дом народного творчества» за 2021–2022 год. URL: <http://www.rdnf-fateg.ru/index.php/o-nas/dokumenty>
11. Отчет Муниципального бюджетного учреждения культуры «Фатежский районный Дом народного творчества» за 2022–2023 год. – URL: <http://www.rdnf-fateg.ru>
12. Устав Муниципального бюджетного учреждения культуры «Фатежский районный Дом народного творчества» – URL: <https://rdnt-fateg.ru>

# РЕАБИЛИТАЦИЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ С РАССТРОЙСТВАМИ АУТИСТИЧЕСКОГО СПЕКТРА СРЕДСТВАМИ ДРАМАТЕРАПИИ (ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО)

УДК 792.8

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-103-116>

**Антонина Васильевна ГРАНОВСКАЯ,**  
кандидат педагогических наук, профессор,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: t.granovskaya@yandex.ru

**Юлия Борисовна СМИРНОВА,**  
педагог дополнительного образования,  
Государственное бюджетное общеобразовательное  
учреждение «Школа № 1541»,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: julietta\_88@mail.ru

*Аннотация.* В статье рассматривается проблема реабилитации детей и подростков с расстройствами аутистического спектра средствами драматерапии (школьный театр и художественное слово) и указывается не только на возможность развития речи, памяти, внимания, и воображения посредством драматерапии, но и на укрепление взаимодействия между ними и развитие навыков командной работы. Через участие в театральных постановках и занятиях художественным словом, дети получают возможность наблюдать и имитировать жизненные ситуации, создавать диалоги, выражать свои эмоции и мысли. Это способствует улучшению и развитию их речевых навыков, а также расширению словарного запаса. В процессе коллективной работы над театральными постановками, дети учатся сотрудничать, слушать других участников коллектива, проявлять терпение и уважение к мнению других. Это помогает развивать навыки командной работы и социального взаимодействия, что является важным аспектом в их общении с окружающими людьми.

*Ключевые слова:* драматерапия, школьный театр, реабилитация, коммуникации, игровые методики, развитие речи.

*Для цитирования:* Грановская А. В., Смирнова Ю. Б. Реабилитация детей и подростков с расстройствами аутистического спектра средствами драматерапии (школьный театр и художественное слово) // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 103–116. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-103-116>

## REHABILITATION OF CHILDREN AND ADOLESCENTS WITH AUTISM SPECTRUM DISORDERS BY MEANS OF DRAMA THERAPY (SCHOOL THEATER AND ARTISTIC WORD)

**Antonina V. Granovskaya,**  
CSc in Pedagogy, Professor,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation,  
e-mail: t.granovskaya@yandex.ru

**Yulia B. Smirnova,**  
teacher of additional education, State Budgetary  
General Educational Institution «School № 1541»,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: julietta\_88@mail.ru

*Abstract.* The article examines the rehabilitation of children and adolescents with autism spectrum disorders by means of drama therapy (school theater and artistic word) and indicates not only the possibility of developing speech, memory, attention, and imagination through drama therapy, but also to strengthen interaction between them and the development of teamwork skills. Through participation in theatrical productions and artistic word classes, children get the opportunity to observe and imitate life situations, create dialogues, express their emotions and thoughts. This helps to improve and develop their speech skills, as well as expand their vocabulary. In the process of teamwork on theatrical productions, children learn to cooperate, listen to other team members, show patience and respect for the opinions of others. This helps to develop teamwork and social interaction skills, which is an important aspect in their communication with people around them.

*Keywords:* drama therapy, school theater, rehabilitation, communication, game techniques, speech development.

*For citation:* Granovskaya A. V., Smirnova Yu. B. Rehabilitation of children and adolescents with autism spectrum disorders by means of drama therapy (school theater and artistic word). *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 103–116. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-103-116>

Согласно мировой статистике ВОЗ на осень 2023 года расстройствами аутистического спектра страдает один ребенок из ста. Дети, страдающие этим заболеванием, имеют самые разные возможности: от полной дееспособности, которая характеризуется лёгкой странностью, до тяжелой инвалидности. Зачастую дети, страдающие лёгкими формами РАС, посещают обычную школу. Там они могут сталкиваться с дискриминацией. Многие родители решают забрать детей на домашнее обучение. Но полное ограничение контактов с другими людьми может значительно усугубить состояние страдающего аутизмом. Ребенок может утратить даже стандартные бытовые навыки. Как же улучшить качество жизни детей с особенностями? Мы предлагаем инновационную методику работы с воспитанниками, страдающими РАС.

Проблема реабилитации детей, страдающих расстройствами аутистического спектра, изучается уже давно. Впервые ей уделил внимание аме-

риканский детский психиатр Лео Каннер. Затем аутизм исследовали такие учёные как А. Кронфельд, Г. Аспергер, К. Ясперс, В. Майер-Гросс и другие. В Российской Федерации над проблемой работали С. С. Мнухин, Н. В. Черепкова, Д. А. Иванова и другие. Тем не менее, реабилитация детей аутистов средствами творчества и, особенно, театральной деятельности ещё недостаточно изучена.

Мы начали исследование реабилитации детей, страдающих РАС, средствами сценического искусства, так как эта методика мало изучена, но имеет высокую эффективность.

Теоретическая значимость статьи заключается в том, что она анализирует проблему реабилитации детей и подростков с расстройствами аутистического спектра и указывает на возможные эффективные методы решения ее средствами драматерапии.

Для того, чтобы реабилитация детей-аутистов средствами драматерапии прошла эффективно, необходимо активно работать над развитием речи, памяти и внимания, а также развивать их воображение. Важным моментом является укрепление взаимодействия между детьми и развитие навыков командной работы.

Общение является основой развития психики человека. Эту мысль впервые сформулировал Л. С. Выготский. В своём главном труде «Педагогическая психология» он пишет: «Общение – это процесс, который основан на интеллектуальном понимании и сознательной передаче мыслей и переживаний с помощью знаков языка. Это означает, что социальные отношения орудийно-опосредованны, социальные отношения несут отпечаток индивидуальности, так происходит перенос индивидуальных характеристик, общающихся людей и формирование идеальной представленности их в чужом «Я»» [2]. Для детей с ментальными нарушениями, к которым относится аутизм, крайне важно участвовать в коммуникации. Общение само по себе может быть способом реабилитации для эмоционально закрытых детей с РАС.

Известный исследователь детского аутизма В. Каган впервые обратил внимание на необходимость развития коммуникативных навыков у детей, страдающих РАС. Он пишет: «Строго говоря, содержательным стержнем аутизма как клинического синдрома является недостаточность общения, неконтактность, некоммуникативность» [5]. Драматерапия использует игровые методики работы со словом, его звучанием, мелодикой, ритмической структурой. Даже неговорящие дети вовлечены в процесс слушания, что помогает им развивать коммуникативные навыки, пополнять словарь. Но одним из главных направлений драматерапии является формирование навыка использования слов, способности произносить связный текст. Об особенностях развития речи при аутизме пишет С. В. Андреева: «Дети с РАС в некоторых случаях не отзываются на собственное имя, при этом имеют хороший

физический, речевой слух, но не понимают, что звуки, слоги, слова можно использовать для коммуникации, получения чего-либо желаемого» [1].

У детей с аутичными чертами отмечается субъективное понимание обстоятельств внешнего окружающего мира, но они не могут понятно выразить себя. Окружающим людям сложно понять, что означает речевое поведение аутиста. Тем не менее, выраженность аутических черт может быть разной. При лёгкой степени аутизма раннее речевое развитие ребёнка проходит практически также, как у детей без ментальных нарушений. Более того, отмечены случаи ускоренного речевого развития детей с аутическими расстройствами. К сожалению, нередки и случаи резкого регресса, когда в связи со стрессовой ситуацией, а иногда и без неё, ребёнок резко теряет накопленные навыки. Необходимо развивать у детей-аутистов именно коммуникативную функцию речи. Поскольку слова у детей с РАС не преследуют целей коммуникации, а лишь вызваны сенсорными раздражителями от артикуляционного аппарата. Речевое развитие ребёнка с аутическими чертами часто выражается в эхолалиях, то есть повторении услышанных где-то (чаще всего в кино или мультфильмах) слов. Эхолалии чередуются с вокализациями, либо неожиданным произнесением слов или фраз, не несущих никакой смысловой нагрузки в данной конкретной речевой ситуации. С. В. Андреева отмечает следующий порядок развития речи и увеличения словарного запаса детей-аутистов: «При расстройствах аутистического спектра номинативный словарь формируется специфично. Первично закрепляются в речи существительные – наименования часто используемых предметов, представляющих ценность именно для ребенка. Особенностью детей с РАС, является метафорическая речь – непонятная окружающим, но несущая смысловую нагрузку для ребенка» [1]. Сложнее всего для понимания и введения в речь аутистам даются глаголы, слова, обозначающие действия. Работая над увеличением активного словаря аутистов, нам важно включить процесс словообразования и словоизменения частей речи при помощи суффиксов, а затем и приставок. Как мы уже упоминали, у детей с РАС не увеличивается словарный запас в процессе обычной коммуникативной деятельности, как это происходит у нормотипичных детей. Ребёнок, страдающий аутизмом, развивает речь через визуальные образы, картинки, также ему необходим чёткий простроенный алгоритм действия, который поможет усвоить и ввести в речь новую информацию. Один из самых сложных для формирования речевых навыков – это составление сложных предложений. Дети, страдающие РАС, часто используют короткие предложения, состоящие из двух-трёх слов. Проще всего воспитанникам даются описания, состоящие из качественных прилагательных и существительных. Например, «красный цветок», «тяжёлая сумка». Гораздо большие трудности вызывает у аутистов составление словосочетаний, включающих в себя существительное и глагол. Для этого необходимо вербальное мышление и анализ. Чтобы помочь детям в формировании фразовой речи, необходимо

использовать подсказки и мотивацию. Чтобы самостоятельное формирование фразовой речи проходило эффективно, практикуется использование «речевых штампов». При составлении предложения, нужное словосочетание ребёнок берёт из заготовленных, а затем уже подставляет к нему самостоятельно подобранную концовку. Тот же способ используется и при обучении речевому этикету. Составляется копилка необходимых речевых штампов: «Передайте пожалуйста...», «прошу прощения за...», «благодарю за...». Чтобы ребёнок, страдающий РАС, лучше понимал обращённую речь, слова должны подкрепляться визуальными образами. Дети аутисты не понимают неконкретных обращений, например, «закрой шкаф». Необходимо пояснить, какой шкаф, в какой комнате и т. д. Чтобы обучить ребёнка понимать переносное значение, не воспринимать каждую фразу буквально, могут использоваться средства театральной деятельности. Проигрывая каждую фразу и речевую ситуацию в творческих этюдах, мы формируем у детей с РАС понимание разных социальных сценариев.

Чтобы сформировать у воспитанников не просто интонационную выразительность, а умение правильно передать нужную эмоцию, помогает использование игровой методики, применяемой при занятиях театральной деятельностью. На уроках художественного слова предпочтительны для использования так называемые «раскадровки» – карточки, на которых зарисована каждая фраза исполняемого произведения. Сценическое искусство включает в себя обучение словесному действию, которое предполагает, что артист должен не просто говорить на сцене, а делать это для чего-либо.

К. С. Станиславский совершил открытие, которое помогает артистам профессионального и любительского театра до сих пор: «Все, что происходит на подмостках, должно делаться для чего-нибудь. Сидеть там тоже нужно для чего-нибудь, а не просто так, – чтоб показываться зрителям. Но это не легко, и приходится этому учиться. На сцене нужно действовать. Действие, активность – вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актёра» [12].

Для ребёнка, страдающего РАС, возможность научиться не просто говорить, а выражать с помощью слов свои желания, является главной коммуникативной задачей. В этом ему поможет актёрское мастерство и словесное действие.

Театр является самым коллективным из всех видов искусств, с помощью этого свойства он помогает детям включиться в социум. Занятия сценическим творчеством включают в себя множество возможностей для развития способностей каждого ребёнка, вне зависимости от его возможностей, здоровья. Работа в коллективе предполагает постоянное взаимодействие не только со сценическими партнёрами, но и с окружающим миром. На занятиях актёрским мастерством у детей, страдающих РАС, формируются следующие навыки общения:

- понимание обращённой речи;
- навык оценки сказанного собеседником, и правильной реакции на полученную информацию;
- снижение тревожности в процессах коммуникации;
- появление заинтересованности, желания общаться;
- понимание базовых норм этики общения.

Общение в социуме ограничено рядом строгих требований. Они часто не понятны для восприятия детьми с аутизмом. Заставить такого ребёнка чётко следовать правилам невозможно. После столкновения с рядом неудачных попыток встроить ребёнка с РАС в социум, может возникнуть напряжение. Из-за него дети, и их родители приходят к решению сторониться общества и любого общения с посторонними. Театр же позволяет в игровой форме проживать разные сценарии ситуаций в социуме, выходить за рамки требований общества.

Интересно, что речевому развитию детей, страдающих аутизмом, способствуют не только театральные занятия, но даже просмотр спектаклей. После посещения творческого перформанса в роли зрителя, ребёнок начинает звукоподражать увиденным персонажам. В отличие от привычных эхололий, такое подражание включает в себя попытки скопировать речевые ситуации, показанные на сцене.

Театральная деятельность, благодаря своей синтетичности, включает в себя работу не только непосредственно со словом или голосом, но и с пластикой ребёнка. Развитие координации тела с голосом – это ещё одно важное направление работы с детьми, страдающими РАС. Предмет «сценическая речь» включает в себя комплекс упражнений на «речь в движении», а также на развитие чувства ритма. Пальчиковые игры, использующиеся для развития мелкой моторики, в компиляции с простыми текстами или даже звуками, позволяют включить речь ребёнка. Учась владеть своим телом, воспитанники театра с РАС, также развивают собственные навыки управления голосом.

Развивая у детей навыки техники речи, мы начинаем с формирования правильного речевого дыхания, звука, затем учим вкладывать в слова эмоции. Дети с РАС обладают обширной фантазией, и занятия искусством звучащего слова помогают им «разговориться». Учебно-творческий процесс построен таким образом, что благодаря игровой форме занятий, для детей они становятся желанными и интересными.

Таким образом, театральная деятельность, а особенно занятия художественным словом, помогают формировать речевые навыки у детей аутистов. Для детей, испытывающих трудности в коммуникации, эти практики являются реальной возможностью самовыражения. Дети учатся осознавать и распознавать свои чувства, а также чувства окружающих, пробуют экспериментировать с интонацией, ритмом и выразительностью. Все это

помогает развить их артикуляционный аппарат, и способствует развитию чувства уверенности в себе и своих возможностях.

Воображение – это один из главных процессов, с помощью которого дети познают мир. В его основе лежит сюжетно-ролевая игра. Ребёнок с помощью образного мышления учится ориентироваться в разных жизненных ситуациях, успешнее усваивает учебный материал. Дети, страдающие аутизмом, не допускают никого близко, они закрыты для окружающего мира. Тем не менее, они чаще всего имеют богатое воображение, хотя не склонные выражать свою фантазию как нормотипичные дети. Известный исследователь аутизма Т. Питерс выделяет следующие особенности развития воображения у детей с РАС: «Повторяющиеся механические движения. Может превалировать бодрствование. Слабый интерес или отсутствие интереса к окружающему миру. Необычное использование игрушек – вращает, переворачивает, выстраивает предметы в один ряд. Продолжаются повторные механические движения – раскачивание, вращение, ходьба на пальцах ног» [10].

Некоторые действия направлены на куклы или другие предметы; в большинстве случаев предполагается, что ребенок является субъектом действия. Символическая игра, если она и присутствует, ограничивается простыми повторяющимися схемами. Хотя развиваются более сложные игровые навыки, все же и на простые действия тратится много времени. Многие дети не используют игрушек в сочетании. Неспособность к пантомиме. Нет социодраматических игр. Все эти особенности, безусловно, требуют особого подхода к реабилитационной работе. Н. Г. Насонова отмечает: «Для детей данной категории характерно искаженное развитие воображения, которое проявляется либо в чрезмерно скудных и конкретных представлениях, либо в патологическом фантазировании и специфических страхах» [9]. Конкретность представлений о чём-либо является одной из ключевых аутических черт. Мы уже упоминали о том, что дети, страдающие РАС, воспринимают всё, что происходит вокруг них буквально. Эта черта может мешать развитию воображения, тормозить процесс фантазирования, так необходимый для развития ребёнка. Противоположная специфическая черта – патологическое фантазирование. Когда ребёнок полностью погружён в собственный мир фантазий, это сильно осложняет процессы воспитания и обучения, а также крайне негативно влияет на развитие коммуникативных навыков. Зачастую развитое воображение рождает у аутистов множество страхов: дети боятся не только темноты, но и незнакомых мест, новых маршрутов и даже самых обычных, безобидных с виду вещей.

Для диагностики уровня воображения у детей с РАС используются разные методики. Одна из них принадлежит Е. П. Торренсу и называется «Неполные фигуры». Это совокупность тестов на креативность, то есть чувствительность к ряду вербальных и невербальных задач. Первая часть проверки называется «Фигурная форма теста творческого мышления Торренса»

(Figural forms). Этот тест посвящён невербальным сигналам, в 1990 году он был адаптирована в НИИ общей и педагогической психологии АПН. Вторая часть методики носит название «Завершение картинок» (Complete Figures). Она была адаптирована в 1993–1994 годах в лаборатории диагностики способностей и ПВК Института психологии Российской академии наук. Чтобы уточнить особенности восприятия каждого ребёнка используется методика В. Поппельрейтора «наложенные фигуры», «нелепицы» и «недорисованные изображения» [14]. Ребёнку нужно узнать и назвать изображения контуров двух фигур, наложенных друг на друга. В набор объектов входят ведро, гранёный стакан, ножницы, кисточка, грабли, чайник, вилка, бутылка, миска и топор. Анализируется способ узнавания ребёнком изображений, фрагментарность его восприятия. Важно, позволяет ли ребёнку воображение выделить целостную фигуру. Оценить, насколько развито у ребёнка, страдающего РАС, наглядно-образное мышление, можно с помощью методики «Складной картинки» В. Б. Синельникова [7].

Воображение, как ключевой способ формирования социально-игровой деятельности, влияет на понимание коммуникативных символов. Таким образом, без развитого воображения значительно усложняется интеграция ребёнка в социум. У детей с расстройствами аутистического спектра присутствует ряд нарушений активного произвольного внимания. Средства театральной деятельности позволяют включать и направлять внимание детей. Обязательной частью уроков актёрского мастерства является простая игровая разминка, посвящённая работе с малым, средним и большим кругами внимания. Этот комплекс упражнений был открыт К. С. Станиславским для воспитания внимания у профессиональных актёров.

Работа с малым кругом внимания помогает ребёнку с аутистическими чертами обратить внимание на себя и вглубь себя. Такой игровой тренинг способствует развитию эмоциональной сферы, пониманию собственных чувств и ощущений. Разработка среднего круга внимания включает коммуникативные навыки, взаимодействие с партнёром. Взятие большого круга внимания является самой сложной задачей для детей, страдающих аутизмом. Весь комплекс упражнений позитивно влияет на развитие воображения воспитанников театрального коллектива.

Корнилова Е. Н. и Готовцева Е. И. отмечают: «... необходимым условием коррекционно-реабилитационной работы с воображением детей с ментальными нарушениями является включение коммуникативных навыков» [6]. Театральные упражнения на включение воображения подразумевают взаимодействие с партнёром. На первых порах таким партнёром может стать для ребёнка педагог. Командные упражнения помогают не только развивать образное мышление, но и чувствовать коммуникативные сигналы, которые передаёт партнёр. Двусторонний процесс коммуникации, который включается через актёрский психофизический тренинг, необходим ребёнку

аутисту. С помощью занятий воспитанники качественнее адаптируются к окружающей среде.

Интересной особенностью развития воображения у детей, страдающих РАС, является так называемое визуальное мышление, тогда как у нормотипичных людей сформировано вербальное. Это означает, что аутисты мыслят не словами, а образами. Чтобы понять обращённую речь, им необходимо проассоциировать слово с картинкой. Из-за такого процесса мышления, люди с РАС страдают так называемым гиперреализмом, то есть воспринимают всё буквально. У них слабее развито левое полушарие, отвечающее за логический анализ происходящих вокруг ситуаций. Это означает, что, глядя на два фрукта, одинаковых по форме (например, яблоко и апельсин), аутист определит, что оба этих предмета круглые.

Это пример наглядного синтеза зрительных образов, за который отвечает правое полушарие головного мозга. Тем не менее, человеку, страдающему РАС, будет трудно определить, что и яблоко, и апельсин являются фруктами. Для того, чтобы сделать такие выводы, необходимо владеть логическим анализом. К. Гилберт подчеркивает: «Люди с аутизмом сталкиваются с большими трудностями в основном в тех областях, где в большей степени необходимо дополнение значений, а именно, в развитии коммуникации, социального поведения и игровой деятельности. Человек с аутизмом является гиперреалистом в мире сюрреалистов» [3].

Театральная деятельность помогает побороть склонность к гиперреализму. Сцена – это то пространство, в котором можно трансформировать привычные образы, создавать волшебный мир. В качестве такого материала для постановки, который поможет включить образное мышление у воспитанников коллектива, можно использовать сказки. С их помощью можно стимулировать игровую деятельность воспитанников, также каждая сказка содержит простую и понятную детям мораль, воспитывающую понимание ключевых ценностей и норм существования в социуме. Важно, что постановка не является целью работы с аутистами. Л. С. Выготский справедливо отмечал, что успешность детской творческой деятельности состоит не в стремлении к результату, а в процессе воплощения творений воображения детей.

У детей с РАС очень хорошо развита механическая память. Следы эмоционально сложных событий, переживаний остаются с ними на долгие годы. Результатом такой особенности развития является гипертревожность и возникновение стереотипий в речи и движении, как способа облегчить эмоциональные переживания. Ребёнок ходит одними и теми же маршрутами, повторяет определённые звуки, слова, задаёт окружающим одинаковые вопросы. Театральная импровизация, как способ предоставления артисту полной творческой свободы, действенна и для аутистов. Упражнения способствуют постепенному выходу из цикла стереотипий. Также актёрские импровизации

помогают усмирить другую склонность детей, страдающих РАС, – патологическое фантазирование. Аутистическое воображение соединяет страхи и тревоги ребёнка со случайно услышанными или прочитанными историями. Зачастую, в мышлении аутистов возникают очень страшные образы. Такое фантазирование губительно для ребёнка и приводит к проявлениям агрессии и самоагрессии. Склонность к патологической выдумке, являясь одной из черт аутистического спектра, рождает и самые невероятные страхи. Дети боятся тёмных углов, лестниц, а иногда даже плюшевых игрушек. Им страшно выходить на улицу, причём не только в незнакомые места, но и даже в свой двор, когда он меняется, например, засыпан снегом. Актёрская импровизация является эффективным методом проработки страхов и выведения фантазирования в позитивное русло. Под руководством режиссёра-педагога, ребёнок учится самостоятельно управлять своим воображением.

Таким образом, сценическое искусство, являясь синтетическим, явственно способствует включению процессов воображения у детей аутистов с самых разных позиций, от речи и сценической пластики до включения в коммуникативные процессы. С актерской игрой, танцем и визуальными элементами, эти дети получают возможность исследовать мир эмоций и социальных взаимодействий в безопасной и понятной им среде.

Сценическая пластика позволяет детям находить собственный ритм и форму, что поможет им в дальнейшем преодолевать трудности, которые могут возникнуть при физическом взаимодействии с окружающим миром.

Общение со сверстниками и взрослыми является важнейшей ценностью для каждого человека. М. И. Лисина исследуя влияние качеств общения на психику ребёнка, пришла к следующим выводам:

- 1) общение влияет на формирование психики через обогащение взрослыми опыта детей;
- 2) постановка задач, решение которых требует от ребенка овладения новыми навыками и знаниями, также влияет на его психическое развитие;
- 3) мнение и оценка взрослого в ответ на действия ребенка укрепляет его уверенность в себе;
- 4) взаимодействие со сверстниками помогает создавать благоприятные условия для раскрытия их творческого потенциала;
- 5) общение даёт ребёнку возможность получить разнообразие вариантов и образцов поведения в разных жизненных ситуациях [8].

Отсутствие навыков взаимодействия с другими людьми является основополагающей особенностью детского аутизма. Как отмечает С. В. Исханова, «коммуникативные нарушения обусловлены нарушениями социального взаимодействия, которые проявляются в следующем: аутичные дети не могут регулировать внимание другого человека и отслеживать направление его внимания: они не способны показывать на вещи, которые привлекли их внимание,

чтобы разделить свою заинтересованность с другим человеком; могут быть определенные трудности с подражанием и имитацией движений по образцу; у них затруднено опознавание эмоционального состояния других людей» [4]. Степень выраженности аутических черт может быть различной, соответственно, и сложности в социальном взаимодействии имеют разную выраженность.

Основными задачами в воспитании коммуникативной деятельности детей, страдающих РАС, является обучение ориентации на партнёра, навыкам командной работы, сотрудничества, пониманию невербальных сигналов собеседника. Решение данных задач позволит значительно улучшить состояние детей с расстройствами аутистического спектра, а также успешно включить их в социум.

Поскольку взаимодействие с другими детьми является стрессовым и травматическим процессом для страдающего аутизмом, ни в коем случае нельзя принуждать таких воспитанников к общению. Игровая методика помогает постепенно корректировать поведение детей и включать их в социум. Л. М. Феррои, Т. Д. Панюшева утверждают, что «... для успешной коррекционной работы необходимо присутствие родителей ребёнка, поскольку они являются теми взрослыми, с кем страдающий РАС проводит наибольшее количество времени» [13].

Присутствие родителей на занятиях делает окружающую обстановку более комфортной для ребёнка, а также помогает самим взрослым найти общий язык со своими особенными детьми. Во время уроков театральной деятельности родители должны не просто сопровождать ребёнка, но и делать с ним вместе все упражнения. Командные театральные игры начинаются с общей разминки. Она может проводиться в кругу, в таком случае, стимулируется и поддерживается зрительный контакт. Первые игры, которые практикуются в театральном коллективе, посвящены знакомству. В случае, если у воспитанников коллектива присутствует речевая деятельность, они сами называют своё имя, а также пытаются повторить имена других детей, если ребёнок не разговаривает, за него декламируют имена родители. Важно, чтобы ребёнок пытался не только повторять речь других, но и копировать эмоцию, с которой было названо имя, или сказано слово. Подобные упражнения стимулируют к пониманию эмоций своих собеседников, а следовательно, к эффективному взаимодействию.

Театральная деятельность воспитывает не только общее сценическое внимание, но и внимание к своему партнёру. Многие игровые упражнения проводятся в парах. В тренинге «Зеркало» важно не только повторять за партнёром его движения, но и пытаться «отзеркалить» его настроение. На первом этапе занятий дети работают в парах со своими родителями, затем постепенно начинают вступать во взаимодействие с другими воспитанниками. Актёрская разминка предполагает также парные упражнения на доверие партнёру. Они строятся по принципу «Ведомый-ведущий». У од-

ного из воспитанников закрыты глаза, другой участник игры держит другого за руку и аккуратно ведёт его. Для детей, страдающих РАС, это упражнение обладает повышенной сложностью. Оно, также как и другие парные упражнения, изначально делается вместе со взрослым. Детям с аутическими чертами разной степени выраженности сложно довериться даже близкому человеку. Поэтому важную роль играет создание теплой, дружественной атмосферы во время занятий и в перерывах между ними. Для этого практикуются так называемые «вкусные перемены», когда каждый воспитанник коллектива приносит лёгкий перекус, а после занятий все садятся за общий стол. Такая практика помогает налаживать зрительный контакт, обучать нормам этикетного поведения (как правильно просить передать что-либо за столом, как пользоваться столовыми приборами и другое), а также культивировать общение среди воспитанников. Именно в процессе таких «вкусных переменок» устанавливаются взаимоотношения между детьми, приобретаются коммуникативные навыки. Практикуются и короткие диалоги.

Театральная деятельность предполагает работу с разными образами. Изучая характерность героя, мы учимся понимать других людей. Актёрские этюды, которые участники коллектива готовят индивидуально, в парах и в небольших командах, помогают проживать разные ситуации, меняться ролями, и конечно, чувствовать партнёра. А. В. Рахманова и О. В. Берёзкина в своей статье «Театр и дети» указывают: «Воспитание чувств – воспитание умения считаться с чувствами другого человека и сдерживать свои эмоции. Это невозможно, если человек не осознает причин собственного душевного дискомфорта, а пытается физической болью (например, кусает себя) заглушить психическое беспокойство» [11]. Чтобы способствовать психическому развитию и социализации, необходимо это как-то восполнить, поэтому для таких детей очень важен театр. Это, можно сказать, жизненная школа. Социальные роли четко прописаны, а характеры ярко выделяются.

Действительно, ролевая составляющая театральной деятельности облегчает взаимодействие детей с РАС в социуме. Для педагога театрального коллектива очень важно ответственно подходить к подбору ролей. В инклюзивном театре у каждого персонажа должна быть воспитательная функция. К примеру, скромная и нелюдимая девочка получает роль королевы, чтобы через взаимодействие с другими персонажами получить необходимое ей восхищение. Роль помогает ребёнку снять поведенческие проблемы, наладить общение в коллективе. Важно, чтобы сам процесс репетиций был живым.

Режиссёр спектакля, в котором участвуют дети с РАС, должен избегать создания строгой схемы и штампованных мизансцен. Стоит с повышенной осторожностью относиться к резко отрицательным ролям. Поскольку дети, страдающие аутизмом, воспринимают всю информацию буквально, то исполнение такой роли может нанести им серьёзную травму. Весь постановочный процесс для детей с РАС должен быть выстроен как праздник общения.

Совсем не обязательно, чтобы спектакль был показан на зрителя. Главной ценностью является именно процесс взаимодействия детей на сцене.

Аутизм в научных трудах А. Д. Холодной трактуется как «особое расстройство психики, при котором выражена неспособность вступать в контакт с окружающими, что, в свою очередь, резко искажает весь ход психического развития, страдают все стороны психической деятельности, направленные на овладение социальными отношениями» [14]. Интеграция в социум – вот одна из основных трудностей, стоящих перед родителями ребёнка, страдающего РАС.

Театр является самым социальным видом искусства. Коллективное творчество помогает включить ребёнка в процессы коммуникации с помощью игрового процесса. Таким образом театральное искусство действительно позволяет развивать командные навыки детей, страдающих РАС, и успешно включать их во взаимодействие с близкими взрослыми и сверстниками.

Таким образом, можно утверждать, что драматерапия является эффективным инструментом для реабилитации детей и подростков с расстройствами аутистического спектра. Она способствует улучшению речевых навыков, расширению памяти, внимания и воображения, а также усиливает взаимодействие между ребенком и окружающей средой. Применение драматерапии в процессе реабилитации представляет собой важный шаг к социализации ребенка и развитию навыков для выстраивания в дальнейшем полноценной и успешной жизни.

## Список литературы

1. *Андреева С. В.* Развитие речи детей с расстройствами аутистического спектра // *Специальное образование*. 2022. № 2 (66). С. 6–28.
2. *Выготский Л. С.* Педагогическая психология. Москва: Работник просвещения, 1926. 348 с.
3. *Гилберт К.* Аутизм: медицинское и педагогическое воздействие: книга для педагогов-дефектологов, воспитателей, студентов. Москва: Владос, 2002. 144 с.
4. *Исханова С. В.* Система диагностико-коррекционной работы с аутичными дошкольниками. Москва: Детство-Пресс, 2021. 208 с.
5. *Каган В. Е.* Аутизм у детей. Медицина: Ленинградское отделение, 1981. 208 с.
6. *Корнилова Е. Н., Готовцева Е. И.* Сказкотерапия в коррекционно-педагогической работе с детьми дошкольного возраста с церебральным параличом // *Наука и школа*, 2013. № 1. С. 183–184.
7. *Кудрявцев, В. Т., Синельников, В. Б.* Ребенок-дошкольник: новый подход к диагностике творческих способностей // *Дошкольное воспитание*. 2015. № 9. С. 52–59.
8. *Лисина М. И.* Формирование личности ребенка в общении. Санкт Петербург: Питер, 2009. 318 с.

9. *Насонова Н. Г.* Особенности воображения детей с расстройствами аутистического спектра // Гуманитарium. 2017. С. 55–57.
10. *Питерс Т.* Аутизм от теоретического понимания к педагогическому воздействию. Москва: Владос, 2003. 200 с.
11. *Рахманова А. В., Березкина О. В.* Театр и дети // Аутизм и нарушения развития. 2008. Том 6. № 4. С. 39–49.
12. *Станиславский К. С.* Работа актёра над собой. Москва: АСТ, 2022. 704 с.
13. *Ферроу Л. М., Панюшева Т. Д.* Понять, чтобы помочь (из опыта работы с родителями) // Аутизм и нарушения развития. 2011. Том 9. № 3. С. 30–39.
14. *Холодная А. Д.* Особенности развития коммуникативных навыков у детей дошкольного возраста с расстройствами аутистического спектра // ИСОМ. 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-kommunikativnyh-navykov-u-detey-doshkolnogo-vozrasta-s-rasstroystvami-autisticheskogo-spektra>

# ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ МАЛЫХ ЭТНИЧЕСКИХ ГРУПП В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ КИТАЯ

УДК 378

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-117-126>

## **Наталья Федоровна СПИНЖАР,**

кандидат педагогических наук, профессор  
кафедры педагогики и психологии,  
Московский государственный институт культуры  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: spinjar@mail.ru

## **Цзинцзин ЯН,**

аспирант кафедры педагогики и психологии,  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: jing19093@yandex.ru

*Аннотация.* В статье поднимаются вопросы научного обоснования необходимости расширения сферы профессиональной подготовки педагогов-хореографов с целью изучения лексики разных народов (инокультурной), которые проживают на территории Китая. На основе экспертного опроса ведущих специалистов в области народного танца анализируются подходы, противоречия и пути решения проблемы, которые на данном этапе нуждаются в решении. Уделено внимание национальному автономному району Китая – Внутренней Монголии, где, наряду с китайским и монгольским населением, проживают и другие национальные автономии. Эксперты обратили внимание на процессы ассимиляции, культурной идентичности и культурно-исторического различия в понимании хореографического наследия и изучения в вузах народного танца. Обращено внимание на педагогическую, научно-исследовательскую деятельность известных хореографов Китая – Гарамын Долгорсүрэн и Дунжааагийн Нанжид. В завершении статьи определяются перспективы развития хореографического образования, связанные с научным сотрудничеством специалистов, созданием творческих групп, с целью разработки исследовательской базы и учебно-методического сопровождения.

*Ключевые слова:* танцевальная лексика, инокультурная лексика, малые народы Китая, народная хореография, хореографическое образование.

*Для цитирования:* Спинжар Н. Ф., Ян Ц. Перспективы развития танцевальной лексики малых этнических групп в хореографическом образовании Китая // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2024. №3 (54). С. 117–126. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-117-126>

## PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF DANCE VOCABULARY OF SMALL ETHNIC GROUPS IN CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN CHINA

**Natalya F. Spinjar,**

CSc in Pedagogy, Professor at the Department  
of Pedagogy and Psychology,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation,  
e-mail: spinjar@mail.ru

**Jingjing Yan,**

Postgraduate at the Department  
of Pedagogy and Psychology,  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation,  
e-mail: jing19093@yandex.ru

*Abstract.* The article raises questions of scientific substantiation of the need to expand the scope of professional training of choreographers in order to study the foreign cultural vocabulary of small peoples who live in China. Based on an expert survey of leading specialists in the field of folk dance, approaches, contradictions and ways to solve problems that at this stage need to be solved are analyzed. Attention is paid to the national autonomous region of China – Inner Mongolia, where, along with the Chinese and Mongolian population, other national minorities live. Experts drew attention to the processes of assimilation, cultural identity and cultural and historical differences in the understanding of the choreographic heritage and the study of folk dance in universities. Attention is drawn to the pedagogical and research activities of famous choreographers of China – Garamyn Dolgorsuren and Dunzhaaagiin Nanzhid. At the end of the article, the prospects for the development of choreographic education, the association of specialists, the creation of creative groups are determined for the development of a research base and educational and methodological support.

*Keywords:* dance vocabulary, foreign cultural vocabulary, small peoples of China, folk choreography, choreographic education.

*For citation:* Spinjar N. F., Yan J. Prospects for the development of dance vocabulary of small ethnic groups in choreographic education in China. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2024, no. 3 (54), pp. 117–126. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2024-354-117-126>

Современные тенденции развития образования ставят перед научным сообществом ряд фундаментальных задач, связанных с сохранением подлинных социально-культурных образов музыкального, танцевального и других видов искусства. Это является результатом развития мировой цивилизации, открывающей возможности для обновления всех сфер жизни человека. «Общество проявляет и осознает себя в культуре. Она – его прозрение, непереносимое условие и результат его существования. По ней можно судить о его социальном портрете и духовном облике, внутренних стимулах его развития. Только тогда общество становится цивилизованным, когда ставит культуру на почетный пьедестал и реально предоставляет человеку свободное право на культуру, возможность владеть ею, чувствовать себя творцом» [1, с.12–13]. Культура в целом охватывает определенные явления

человеческого бытия, в числе которых «эмпирически наблюдаемые материальные идеациональные феномены, являющиеся непосредственными продуктами (результатами) человеческих действий, ... применение которых ведет к порождению соответствующих продуктов, называемых культурными феноменами или формами» [11, с. 39–40].

Хореографическое образование занимает важное место в культуре каждого народа, поскольку направлено на формирование эстетических потребностей обучающихся, целостных представлений о прекрасном и развитие творческих навыков, художественных способностей личности на основе научно обоснованного подхода [7, с. 15].

Несмотря на то, что Китай считается консервативной страной, наблюдаются тенденции обновления в области культуры и искусств, в том числе и в области хореографии. В последние годы члены Ассоциации китайских танцоров, Ассоциации танцоров национальных автономных округов Китая, Ассоциации танцоров Внутренней Монголии, как одного из национальных регионов Китая, осуществляют научно-исследовательскую деятельность в области народно-сценического танца. Был проведен экспертный опрос по проблеме исследования в области формирования профессиональной готовности студентов к освоению инокультурной лексики танца в вузах Китая. В ходе опроса, экспертам, высококвалифицированным специалистам в области народно-сценического танца, задавались вопросы, связанные с областью их компетенции в области хореографического образования. Для беседы были определены вопросы, направленные на выявление мнения о тенденциях развития хореографического образования, о необходимости обновления его содержания с учетом культурного многообразия народов, проживающих в Китае.

Вопросы об инокультурной лексике танца в процессе изучения студентами-хореографами остаются важными для современной практики профессионального образования. Это подтверждается тем, что в вузах отсутствуют программы и специалисты, которые бы решали вопросы обновления содержания профессиональной подготовки студентов-хореографов в вузах Китая. Необходимо уточнить понятия «инокультурная лексика танца» и «хореографическая лексика». Инокультурная лексика танца понимается как инокультурный язык танца в сочетании с рисунком танца у разных народов.

Современное пространство культуры и искусства не может развиваться без внимания к национальному многообразию хореографического искусства, которое влияет на все сферы жизни человека. Выход видится в том, что специалисты в области хореографии, посредством приобщения к культурным ценностям каждого народа, проживающего в стране, будут целенаправленно осуществлять работу по сохранению аутентичности образцов, развитию и поддержанию национальной культуры народов.

Хореографическая лексика представляет собой набор хореографических движений, используемых для выражения идеи, создания хореографического образа – движения, позы, мимика. Танцевальные движения осуществляются в соответствии с образом самого исполнителя. Образ себя как представителя определенного народа, этнической группы сохраняется в человеке вне зависимости от различных факторов [10, с. 9].

Уникальные условия, сложившиеся в разных странах мира, создают перспективы для развития и бытования народной культуры и творчества. Народный танец как вид искусства создается многими поколениями по определенным критериям красоты движения, пластики, где пластика тела выступает средством создания художественного образа в соответствии с фольклорно-бытовыми традициями, сформированными народом. Г. Ф. Богданов отмечает наличие в народном танце самобытности, уникальности, характерных особенностей. Поэтому изучение народного танца сопряжено с целым рядом «разных хореографических направлений весьма неодинаково, а отсюда, уже, естественно, вытекает и неодинаковость подходов к нему» [2, с. 11]. В вузах России преподаются учебные дисциплины, которые содержат методические разработки по народным танцам с учетом их особенностей, получивших название «региональных, областных особенностей», в работах известных авторов Н. И. Заикина, Н. А. Заикиной.

В России областные особенности народного танца определяются многообразием специфических факторов, влияющих на их становление и развитие. К ним относят природно-климатические условия, национальный колорит региона, географическое положение, традиционный уклад жизни, вид трудовой деятельности того или иного региона, области. Региональные особенности влияют на манеру исполнения, на лексику, на приемы и стиль исполнения, выразительность положений рук и ног, оригинальность, уникальность, характерность рисунка танца [3, с. 34]. Г. П. Молявко отмечает процесс культурного взаимодействия между народами России и сравнивает несколько исторических событий, оказавших влияние на танцевальное творчество на территориях, которые не были исконно русскими. Так, автор отмечает, что Алтай, Новосибирская, Кемеровская области и частично Тюменская область соединяли культурные истоки кочевых тюркских племен, был выстроен диалог с Китаем, который вел войну с монгольской Джунгарией [5, с. 69]. Все эти переплетения оказывали влияние на системы культурного, дипломатического, промышленного взаимодействия. В связи с этим, Г. П. Молявко считает, что наполнение жизни народа новыми красками, условиями быта, непривычными природными ландшафтами обогащает танцевальное творчество, способствует обретению новых танцевальных традиций, лексики, особой координации движений, приемов соотношения движений с музыкой [6, с. 73].

Рассматривая общие процессы формирования танцевальной культуры народа, можно увидеть важные закономерности возникающей лексики, которые объясняются не только географическими, бытовыми и другими факторами, но и некими событиями как самостоятельными феноменами. Основное достоинство этих феноменов «заключается в том, что действия, посредством которых индивиды создают ситуации организованной повседневной деятельности и управляют ими, идентичны процедурам, к которым индивиды прибегают для того, чтобы сделать эти ситуации объяснимыми» [3, с. 9].

Профессиональная подготовка хореографов в современном вузе культуры и искусств отличается тем, что и преподаватели, и студенты включены в процесс познания подлинных истоков народной танцевальной традиции. Эти знания помогут компетентно и бережно подходить к использованию танцевальных образцов в практической деятельности. Н. А. Герасимова считает, что без изучения танцевального фольклора невозможна подготовка современного хореографа [4, с. 114].

Иной подход к народным танцам показал экспертный опрос специалистов в области монгольской культуры и, в частности, монгольской хореографии, что позволило выделить определенные доминирующие признаки, тенденции, направления преподавания. Рассмотрим ответы основных экспертов – Гэгэн Шанда и Ундуржих.

Гэгэн Шанда является ярким представителем Внутренней Монголии Китая, она по национальности монголка, значительную часть своей профессиональной деятельности занималась преподаванием хореографии. В настоящее время является экспертом в области китайских и монгольских танцев, ею осуществляется взаимодействие с вузами Монголии и Бурятии. Гэгэн Шанда является профессором Улан-Удэнского Восточно-Сибирского государственного института культуры и искусств, членом уже выше указанных ассоциаций. Будучи преподавателем в институте искусств Внутренней Монголии, она разработала учебные планы и программы, руководит научно-исследовательским проектом высших учебных заведений Департамента образования автономного района Внутренней Монголии Китая. Для исследования проблемы профессиональной готовности студентов-хореографов к изучению инокультурной лексики танца этот ученый интересен тем, что одним из основных проектов Гэгэн Шанда является «Культурные ресурсы монгольского танца племени ойратов». Класс, в котором она преподавала монгольский народный танец племени ойратов, удостоен награды IX китайского танцевального конкурса «Кубок Таоли»: «За повышение уровня художественного воспитания в области искусства танца посредством сочетания музыки и танца», «За аналитический вклад в обучение специалистов-хореографов», «За роль дыхания в танце», «За неоченимый аналитический вклад в подготовку специалистов-хореографов в области культуры и танца»,

«Художественные особенности и культура народного танца «Биелгээ» племени ойратов». Автор таких произведений, как «Улинь Гаова», «Страстная мольба», «Биелгээ Цинь», «Урянхайская девушка», «Гангэнзалу» и др.

Как отмечает Гэгэн Шанда, интерес к монгольскому танцу «Бий биелгээ» возник в процессе научной командировки в Монголию по приглашению Монгольского национального университета культуры и искусств. В ходе командировки и знакомства с монгольским ученым Дунжааагийн Нанжид (исследователем монгольского, племенного народного танца «Бий биелгээ») были изучены и раскрыты лексические особенности создания художественного образа в танце «Бий биелгээ». Сравнительный анализ танцевальной лексики показал, насколько важны знания аутентичных особенностей национальной культуры в целом и, в частности, народных танцев. Понимание народных традиций позволяет профессионально создавать сценические произведения хореографии, сохранив подлинное народное искусство, его первоначальный замысел.

Гэгэн Шанда имеет свой взгляд на преподавание монгольского народного танца в Китае. Ею были высказаны следующие позиции:

- 1) История развития монгольских и китайских народных танцев тесно переплетена. Монгольский народный танец «Бий биелгээ» имеет и китайский и монгольский перевод «бий» – «танец» и глагол биелгээ, обозначающий движение тела. Танец бий биелгээ зародился в Западной Монголии и сохраняется до сих пор. Каждый год проводятся танцевальные фестивали-демонстрации мастерства по народному танцу. Традиционный танец племен торгутов в Синьцзяне местные жители называют «саурдин». С лингвистической точки зрения, «саурдин» – это глагол, обозначающий «движения рук», который позже стал обозначать танец племен торгутов. В истории племен торгутов называли танец биелгээ своим танцем. Сходство между саурдином и бий биелгээ заключается в том, что в их танцевальной лексике основное внимание уделяется движениям рук. Например, в Монголии также есть племя торгутов, и многие движения рук в их танцах очень похожи.
- 2) Монгольский танец Внутренней Монголии, как автономного района Китая, имеет свои отличительные особенности: движение рук, тела, на первый взгляд, одинаковы, каждый племенной танец имеет свои стилистические особенности, и при ближайшем рассмотрении выясняется, что самое большое различие между ними – это разница в ритме музыки, которая заставляет ритм тела меняться соответствующим образом, тем самым создавая отличия. Музыка этих племенных танцев охватывает размеры  $2/4$ ,  $6/8$ ,  $3/4$ , а в некоторых случаях присутствуют смешанные размеры. Конечно, есть и танцевальные движения, которые уникальны для каждого племени.

- 3) Символизм танцевальных движений отражает монгольский образ жизни и культуру. Например, в монгольских традиционных танцах часто можно увидеть женщин, танцующих с платками в руках, и такие же танцы встречаются в племенах Захчин, Дурвууд и Баяд, которые тесно связаны с жизнью монгольских женщин. Платки могли иметь различное назначение (как необходимый предмет обихода, украшение костюма), быть разных цветов (красный, синий, желтый и белый) и др. Таким образом, танец с платками имеет свои смыслы и связан с повседневной жизнью и трудом женщин.
- 4) В преподавании монгольского народного танца в вузе должно уделяться больше внимания элементам и динамике движений, дорабатываться содержание, которое имеет обучающее значение и эстетическую направленность. Преподаватель на основе своего видения хореографической лексики различных племен выстраивает этапы учебных занятий, в которые включает позиционные тренировки, стилистические тренировки и технические навыки. (Этот метод преподавания основан на классификации танцев Внутренней Монголии, Китай). Уточним каждый этап учебного занятия:
  1. *Позиционные тренировки* направлены на работу рук, плеч, груди и ребер, а также на основные шаги и движения ног.
  2. *Стилистические тренировки* посвящены отработке особенностей народных танцев (систематизация схожих танцевальных движений, приемов, иллюстрирующих быт людей: например, движения расчесывания волос и др.).
  3. *Технические навыки* – отработка техники сложных шагов, например, конной походки.

На каждом этапе изучения народного танца обучающиеся знакомятся с системой ценностей каждого элемента движения, формируют личностное отношение к ним. Танец отражает ценности, которые пришли из глубины веков, являются элементом общественного сознания в виде специфических образов и представлений [9, с. 13]. Очевидно, что для хореографической культуры народа танец раскрывает его представления о жизни, о себе, об окружающем мире. Современные вузы выполняют государственный заказ на профессиональную подготовку специалистов, готовых к созидательному творчеству по изучению, приумножению подлинных образцов народного хореографического искусства [8, с. 123].

Мнение Ундуржих, преподавателя Хулун-Буирского института, аспиранта Монгольского национального университета культуры, исследователя народного танца и члена Международного танцевального комитета ЮНЕСКО, несколько отличается, но во многом оно традиционно.

Ундуржих обращает внимание на педагогическое наследие Дунжааагийн Нанжид, исследовавшей монгольские народные танцы. Ею подготовлен

сборник танцев «Монгол бужгийн сургалт-намба, дэг зохиомж», изданный в 2017 году, когда ей исполнилось 90 лет. Книга посвящена 70-летию ее преподавательской деятельности и объединяет пять учебников: «Базовые комбинации монгольского народного танца» (1972), «Стилистические особенности монгольского танца» (1998), «Хореография монгольского танца» (2003), «История преемственности монгольского танца и тенденции развития» (2009) и «Легенда о бий биелгээ» (2010), которые были написаны в соавторстве с Гарамын Долгорсүрэн.

Сохранение монгольского народного танца отражено в методике преподавания Дунжааагийн Нанжид, представляющей «четыре элемента»: этикет, позиции нижних конечностей, приседание и сидение, плечи и руки. На первом курсе процесс обучения студентов-хореографов начинается с этих четырех элементов. На втором курсе – с обучения на поручнях. На третьем курсе – с технического обучения, а стилистическое обучение племенным танцам осуществляется на старших курсах.

Терминология преподавания основывается на понятиях, которые используются в повседневной жизни монгольского народа, каждая новая танцевальная позиция определяется цифрами. В Монголии танец делится на пять ключевых понятий: оригинальный (неизменный), традиционный, развитый, составной (два или более племени) и иностранный.

Опыт Дунжааагийн Нанжид, исследователя народной лексики монгольского танца, позволил Гэгэн Шанда, после посещения Монголии, разработать авторский учебный курс «Монгольский племенной танец ойратов». Однако некоторые исследователи народной культуры в Китае считают, что ойраты – это очень маленькое племя в Монголии, (которое составляет всего 20% от общего населения Монголии) и разрабатывать для вуза такой учебный курс не целесообразно. В автономном районе Китая – Внутренняя Монголия проживают разные народности (племена), сохраняющие свои традиции и национальное своеобразие. Исследование монгольского народного танца показало, что племена ойратов отделяют свою хореографию от китайской, монгольской и др. Например, монгольское племя бурят относится к одному из племен ойратов, но их народный танец – ёхор, а не «ойратский монгольский бий биелгээ». Современные исследователи не используют слово «ойратский» и называют его «монгольский бий биелгээ».

В настоящее время монгольский народный танец представлен двумя школами – Гарамын Долгорсүрэн и Д. Нанжид.

Гарамын Долгорсүрэн представляет школу преподавания сценического исполнительского искусства, а Нанжид – школу традиционного обучения танцу, основанного на преемственности.

Гарамын Долгорсүрэн принимала участие в реализации «Китайско-монгольского соглашения об экономическом и культурном сотрудничестве» между Китаем и Монголией. Она была специалистом, назначенным

преподавателем по народному танцу Министерством культуры Внутренней Монголии Китая. Свою работу, как преподаватель, она начинала в Художественном ансамбле Внутренней Монголии. Можно сказать, что именно она первой стала преподавать монгольский народный и советский танец в Китае.

За долгий период развития хореографического образования в Китае, монгольский народный танец изучается студентами только в вузе Внутренней Монголии Китая. Эксперты единодушны в понимании необходимости включения в программу профессиональной подготовки студентов-хореографов не только китайских народных танцев, но и монгольских, тибетских и других народов, проживающих на территории Китая. На примере монгольского танца, было установлено влияние монгольской культуры на содержание культурных традиций изучения племенных танцев Китая. Такое влияние стало возможным в процессе их тесного проживания на одной территории и культурного взаимодействия. Историко-культурное развитие обуславливает сохранение исконных элементов танцевальной лексики и особенностей хореографического наследия народа.

Современное хореографическое образование не должно развиваться вне культурных процессов, которые стабилизируют и обогащают взаимодействия между народами, проживающими на одной территории. Профессиональная подготовка студентов в вузе не может оставаться в стороне от актуальных задач развития хореографического искусства. Китай, как многонациональное государство, имеет свои подходы к развитию хореографического образования, но проведенная экспериментальная работа показала необходимость расширения его содержания на основе обогащения танцевальной лексикой других народов. Кроме того, это обуславливает сотрудничество специалистов на новом уровне взаимодействия в профессиональном сообществе преподавателей народного танца в Китае.

Достижение понимания в вопросах преподавания, изучения студентами лексики танцев народов, проживающих на территории Китая, позволит продолжать совершенствовать хореографическое образование, находить новые формы обогащения содержания, обобщать опыт в вузах Внутренней Монголии Китая.

### **Список литературы**

1. *Арнольд А. И.* Введение в культурологию: учебное пособие. Москва: Народная Академия культуры и общечеловеческих ценностей, 1993. 352 с.
2. *Богданов Г. Ф.* Самобытность русского танца: учебное пособие для вузов культуры и искусств. Москва МГУКИ, 2001. 222 с.
3. *Гарфинкель Г.* Исследования по этнометодологии. Санкт-Петербург: Питер, 2007. 335 с.

4. *Герасимова Н. А.* Специфика научно-исследовательской работы фольклорной экспедиции студентов кафедры хореографии: сборник научных статей I Всероссийской научно-практической конференции. Барнаул, АГИК, 2022. С. 114–117.
5. *Заикин Н. И., Заикина Н. А.* Областные особенности русского народного танца: учебное пособие для студентов вузов. Орел: ОГИИК, 1999. 550 с.
6. *Молякко Г. П.* Заселение территории Алтая русскими: истоки танцевального творчества русского населения: сборник научных статей I Всероссийской научно-практической конференции. Барнаул, АГИК, 2022. С. 69–75.
7. *Спинжар Н. Ф.* Введение в педагогику художественного образования: учебное пособие для студентов вуза. Москва: Изд-во МГИК, 2021. 173 с.
8. *Спинжар Н. Ф., Рябинкина Е. Л.* Педагогика в профессиональной подготовке хореографа: учебное пособие для студентов вузов культуры. Москва: Изд-во МГУКИ, 2011. 165 с.
9. *Спинжар Н. Ф., Ян Цзинцзин.* Этнокультурные особенности хореографического образования в Китае // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. № 3 (119). 2024. С. 122–130.
10. *Фельденкрайз М.* Сознание через движение: двенадцать практических уроков. Москва: Академический проект, 2021. 224 с.
11. *Флиер А. Я., Полетаева М. А.* Происхождение и развитие культуры: учебное пособие. Москва: МГУКИ, 2008. 272 с.

## 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 20 000 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 20,000 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 four times a year.

The founder of journal is Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«**MOSCOW STATE INSTITUTE OF CULTURE**»

CHIEF EDITOR – CHAIRMAN OF THE EDITORIAL COUNCIL

Editorial board of the scientific journal

"Culture and education: scientific and informational journal of universities of culture and arts"

**CHIEF EDITOR:**

**KUDRINA Ekaterina Leonidovna,**

DSc in Pedagogy, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation,  
Rector (Moscow State Institute of Culture)

**DEPUTY EDITOR:**

**VOEVODINA Larisa Nikolaevna,**

DSc in Philosophy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

**DEPUTY EDITOR:**

**MAREEVA Elena Valentinovna,**

DSc in Philosophy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

**DEPUTY EDITOR:**

**YAROSHENKO Nikolai Nikolaevich,**

DSc in Pedagogy, Professor, Vice-Rector for Research (Moscow State Institute of Culture)

**EDITORIAL BOARD**

**Astafieva Olga Nikolaevna,** DSc in Philosophy, Professor, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation, Laureate of the Prize of the Government of the Russian Federation in the Field of Culture (Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation)

**Gendina Natalya Ivanovna,** DSc in Pedagogy, Professor, Honored Scientist of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

**Dorofeeva Lyudmila Grigoryevna,** DSc in Philology, Professor (Immanuel Kant Baltic Federal University)

**Zorilova Larisa Sergeevna,** DSc in Cultural Studies, CSc in Pedagogy, Professor,  
Honorary Worker of Higher Education of the Russian Federation (Gnessin Russian Academy of Music)

**Kolomiytseva Elena Yurievna,** DSc in Philology, Associate Professor (Moscow State Institute of Culture)

**Litvak Rimma Alekseevna,** DSc in Pedagogy, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Chelyabinsk State Institute of Culture)

**Lopatina Natalya Viktorovna,** DSc in Pedagogy, Professor,  
Honorary Worker of Education of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

**Mazuritsky Alexander Mikhailovich,** DSc in Pedagogy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

**Maykovskaya Larisa Stanislavovna,** DSc in Pedagogy, Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

**Sadovskaya Valentina Stepanovna,** DSc in Pedagogy, Professor,  
Honored Worker of Culture of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

**Seregin Nikolai Vasilyevich,** DSc in Pedagogy, Professor,  
Honored Worker of Culture of the Russian Federation (Altai State Institute of Culture)

**Sinyavina Natalya Vladimirovna,** DSc in Cultural Studies, Associate Professor (Moscow State Institute of Culture)

**Slepokourov Vitaly Sergeevich,** DSc in Philosophy, Professor, First Vice-Rector,  
Vice-Rector for Educational and Methodological Activities (Moscow State Institute of Culture)

**Suminova Tatyana Nikolaevna,** DSc in Philosophy, Candidate of Pedagogical Sciences,  
Professor (Moscow State Institute of Culture)

**Tikhonova Valeria Aleksandrovna,** DSc in Philosophy, Professor,  
Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Moscow State Institute of Culture)

**Khristidis Tatyana Vitalievna,** DSc in Pedagogy, Professor (Moscow State Institute of Culture)

**Sharkovskaya Natalia Vladimirovna,** DSc in Pedagogy, Associate Professor (Moscow State Institute of Culture)