

САМАРСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ

ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ

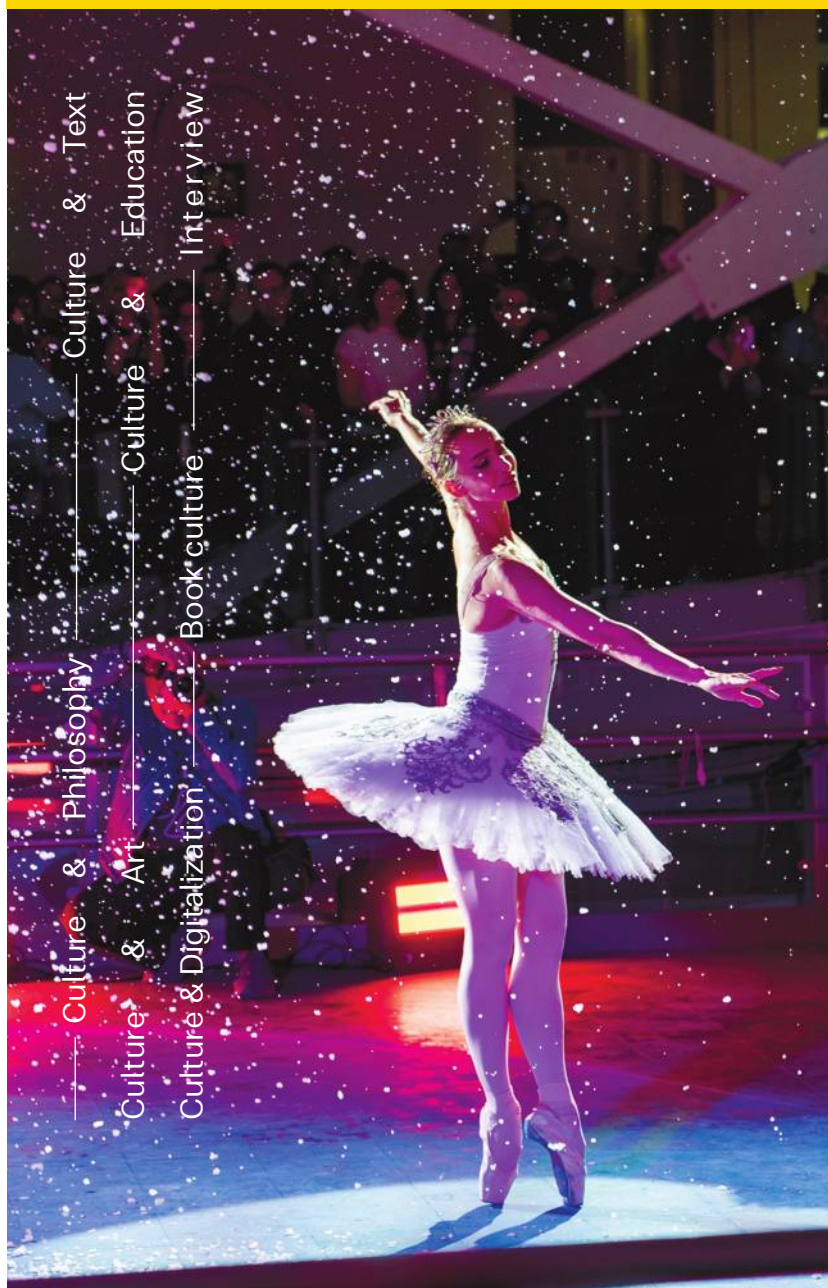


— Культура и философия — Культура и текст
Культура и искусство — Культура и образование
Культура и цифровизация — Книжная культура — Интервью

2026. 2 (24)

СФЕРА КУЛЬТУРЫ

научный рецензируемый журнал



— Culture & Philosophy — Culture & Text
Culture & Art — Culture & Education
Culture & Digitalization — Book culture — Interview

СФЕРА КУЛЬТУРЫ

SPHERE OF CULTURE

НАУЧНЫЙ РЕЦЕНЗИРУЕМЫЙ ЖУРНАЛ
№ 2 [24] 2026

ВКЛЮЧЕН В РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ (РИНЦ)

ВКЛЮЧЕН В ПЕРЕЧЕНЬ ВЫСШЕЙ
АТТЕСТАЦИОННОЙ КОМИССИИ (ВАК)



Проект реализован с использованием гранта,
предоставленного ООО «Российский фонд культуры»

При поддержке:



Научный рецензируемый журнал
№ 2 [24] 2026

Главный редактор А.Н. Арюткина

Издается с 2020 года
Выходит 1 раз в квартал
ISSN 2713-301X
Свидетельство о регистрации СМИ
ПИ № ФС 77 - 79145 от 22.09.2020 г.
выдано Федеральной службой по надзору в сфере
связи, информационных технологий и массовых
коммуникаций
Подписной индекс по каталогу «Почта России» –
PN898 (полугодовой)

Учредитель:

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»

Адрес учредителя:

ул. Фрунзе, 167,
Самарская область, Самара, 443010
+7 (846) 332-76-54

Издатель:

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»
Адрес издателя:
ул. Фрунзе, 167, Самарская область, Самара, 443010

Адрес редакции:

ул. Фрунзе, 167,
Самарская область, Самара, 443010
+7 (846) 333 22 35
sphereofculture@samgik.ru

Информация о журнале размещена
на официальном сайте ФГБОУ ВО «СГИК»
<https://samgik.ru/page-nauka/zhurnal-sfera-kultury/>

Редактор Л.В. Кузьмина
Перевод и транслитерация – Н.В. Назарова
Дизайн – А.А. Лелюк
Компьютерная верстка – Н.А. Зими́на

На обложке использовано фото из VK СГИК.

При использовании опубликованных в журнале
материалов ссылка на журнал обязательна.
Рукописи рецензируются.

Подписано в печать 15.07.2026
Дата выхода в свет 22.07.2026

Формат 170x240/16
Усл. печ. л. 9,5
Тираж 250 экз. Цена свободная

Издание отпечатано в РИЦ ФГБОУ ВО «СГИК»
по адресу: ул. Фрунзе, 167,
Самарская область, Самара, 443010

© Самарский государственный институт культуры, 2026
© Сфера культуры, 2026

Scientific peer-reviewed journal
№ 2 [24] 2026

Chief Editor Anna Aryutkina

Published since 2020
Issued once in a quarter
ISSN 2713-301X
Registration Certificate
ПИ № ФС 77 - 79145 dated 22.09.2020
issued by the Federal Service for Supervision
in the Area of IT and Public Communications

Subscription Index under the Russian Post Catalog:
PN898 (semi-annual)

Founder:

Federal State Budgetary
Educational Institution of Higher Education
“Samara State Institute of Culture”

Founder's address:

167 Frunze Str.,
Samara region, Samara, 443010, Russia
+7 (846) 332-76-54

Publisher:

Federal State Budgetary
Educational Institution of Higher Education
“Samara State Institute of Culture”
Publisher's address:
167 Frunze Str., Samara region, Samara, 443010, Russia

Editorial office address:

167 Frunze Str.,
Samara region, Samara, 443010, Russia
+7 (846) 333 22 35
sphereofculture@samgik.ru

Information about the journal
is published on the SSIC official website
<https://samgik.ru/page-nauka/zhurnal-sfera-kultury/>

Editor L. V. Kuzmina
Translation and transliteration – N.V. Nazarova
Design – A.A. Lelyuk
Computer layout – N.A. Zimina

The cover uses a photo from the SGIK VK.

When using materials published in the journal,
a link to the journal is required.
Manuscripts are reviewed.

Signed in print on 20.06.2026
Release date 22.07.2026

Format 170x240/16
Conditional printed sheets 9,5
The circulation of 250 copies. Free price

The journal is printed in the Editorial and Publishing
Department of the SSIC at 167 Frunze Str.,
Samara region, Samara, 443010

© Samara State Institute of Culture, 2026
© Sphere of Culture, 2026

Журнал «Сфера культуры» – научное рецензируемое издание по культурологии, искусствоведению, филологии, философии, педагогике и истории.

Редакция публикует результаты оригинальных теоретических и прикладных исследований и иные материалы по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

5.8.7. Методология и технология профессионального образования (педагогические науки) (только РИНЦ);

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации (филологические науки);

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение, культурология, философские науки);

5.10.3. Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура; музыкальное искусство, театральное искусство) (искусствоведение);

5.10.4. Библиотекосведение, библиографоведение и книговедение (исторические, педагогические науки).

Полнотекстовый доступ к статьям журнала осуществляется на портале научных журналов «Эко-Вектор» (<https://journals.eco-vector.com>) и сайте Научной электронной библиотеки eLibrary.ru (<http://elibrary.ru>).

Журнал основан в 2020 г. Включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Включен в «Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук» [с 21.02.2023 г.]

The *Sphere of Culture* is a scientific peer-reviewed journal that publishes works on cultural studies, art criticism, philology, philosophy, pedagogy and history.

The journal publishes the results of original theoretical and applied research and other materials in the following scholarly majors and related branches of humanitarian studies:

5.8.7. Methodology and technology of vocational education (pedagogical sciences) (Russian Science Citation Index only);

5.9.1. Russian literature and literature of the peoples of the Russian Federation (philosophical scholarship);

5.10.1. Theory and history of culture, art (art history, cultural studies, philosophical sciences);

5.10.3. Types of art (fine and decorative arts and architecture; musical art, theatrical art; art history);

5.10.4. Library science, bibliography and book science (historical and pedagogical studies).

A full-text access to the articles of the journal is carried out both on the portal of scientific journals *Eco-Vector* (<https://journals.eco-vector.com>) and on the website of the Scientific Electronic Library *eLibrary.ru* (<http://elibrary.ru>).

The journal was founded in 2020 and included into the Russian Science Citation Index (RSCI).

Included in the list of peer-reviewed scientific publications in which the main scientific results of dissertations for obtaining the scientific degree of a candidate of sciences and for the academic degree of a doctor of science should be published (from 21.02.2023).

Главный редактор

Арюткина Анна Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, врио ректора, проректор по творческой и научной деятельности Самарского государственного института культуры

Заместитель главного редактора

Куприна Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, начальник научно-издательского отдела Самарского государственного института культуры, профессор кафедры фортепиано и музыковедения

Научный редактор

Курмаев Михаил Владимирович, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры библиотечно-информационных ресурсов Самарского государственного института культуры

Выпускающий редактор

Кузьмина Лилия Владимировна, начальник редакционно-издательского центра Самарского государственного института культуры

Ответственный секретарь

Есипова Юлия Николаевна, начальник Библиотечного научно-информационного центра Самарского государственного института культуры

Редакционная коллегия

Агеева Галина Михайловна, доктор культурологии, доцент, профессор Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва

Андреева Ольга Владимировна, доктор исторических наук, профессор, профессор Высшей школы печати и медиаиндустрии Московского политехнического университета

Астафьева Ольга Николаевна, доктор философских наук, профессор, профессор Института государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

Бакшутова Екатерина Валерьевна, доктор философских наук, доцент, заведующая кафедрой Самарского государственного института культуры (*научный консультант*)

Варламов Дмитрий Иванович, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Вохрышева Маргарита Георгиевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор Самарского государственного института культуры

Гончарова-Грабовская Светлана Яковлевна, доктор филологических наук, профессор, профессор Белорусского государственного университета

Дворкина Маргарита Яковлевна, доктор педагогических наук, профессор, главный научный сотрудник Российской государственной библиотеки

Дятлов Дмитрий Алексеевич, доктор искусствоведения, профессор, профессор Самарского государственного института культуры

Журчева Ольга Валентиновна, доктор филологических наук, доцент, профессор Самарского государственного социально-педагогического университета

Ионесов Владимир Иванович, доктор культурологии, доцент, профессор Самарского государственного института культуры

Калегина Ольга Анатольевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор Казанского государственного института культуры

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова

Колесников Александр Геннадьевич, доктор искусствоведения, ведущий сотрудник научного отдела Российского института театрального искусства – ГИТИС

Кром Анна Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки

Куприна Елена Юрьевна, доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, начальник научно-издательского отдела Самарского государственного института культуры (*научный консультант*)

Летина Наталия Николаевна, доктор культурологии, доцент, профессор Ярославского государственного педагогического университета им. К.Д. Ушинского

Логина Марина Васильевна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва, заслуженный деятель науки Республики Мордовия

Мазурицкий Александр Михайлович, доктор педагогических наук, профессор, профессор Московского государственного лингвистического университета

Мотульский Роман Степанович, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой менеджмента и коммуникаций Института современных знаний имени А.М. Широкова (Минск, Беларусь)

Панченко Анатолий Михайлович, доктор исторических наук, доцент, главный научный сотрудник Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук

Плешкевич Евгений Александрович, доктор педагогических наук, доцент, главный научный сотрудник Государственной публичной научно-технической библиотеки Сибирского отделения Российской академии наук

Портнова Татьяна Васильевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина; член Союза театральных деятелей Российской Федерации, Международной академии культуры и искусства, Петровской академии наук и искусств; Почётный доктор (Великобритания)

Радзеецкая Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Российского государственного университета им. А. Н. Косыгина, член Союза композиторов России

Самарин Александр Юрьевич, доктор исторических наук, доцент, заместитель генерального директора по научно-издательской деятельности Российской государственной библиотеки

Сиротина Ирина Львовна, доктор философских наук, профессор, профессор Национального исследовательского Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева

Скоробогачева Екатерина Александровна, доктор искусствоведения, профессор и директор музея Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова; главный научный сотрудник Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова; член-корреспондент Академии российской словесности

Скорород Наталья Степановна, доктор искусствоведения, профессор, профессор Российского государственного института сценических искусств

Струкова Татьяна Викторовна, доктор филологических наук, профессор, профессор Орловского государственного университета им. И.С. Тургенева

Тютелова Лариса Геннадьевна, доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королёва

Хайченко Елена Григорьевна, доктор искусствоведения, профессор Российского института театрального искусства – ГИТИС

Хлыщёва Елена Владиславовна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой Астраханского государственного университета им. В.Н. Татищева

Шалимова Нина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор Российского института театрального искусства – ГИТИС

Шуб Мария Львовна, доктор культурологии, доцент, профессор Челябинского государственного института культуры

Журчева Татьяна Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент, доцент Самарского национального исследовательского университета им. академика С.П. Королёва

Куштым Евгения Александровна, кандидат философских наук, доцент, проректор по научной работе и международному сотрудничеству Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского

Пераица Ана, доктор философии (Ph.D.), эксперт-культуролог, исследователь визуальной культуры, масс-медиа и креативных практик, лектор Университета Риеки (Хорватия)

Chief Editor

Anna Aryutkina, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Acting Rector, Vice-Rector for Artistic and Scholarly Activities of the Samara State Institute of Culture

Deputy Chief Editor

Elena Kuprina, Doctor of Arts, Candidate of Pedagogical Sciences, Head of the Scientific Publishing Center of the Samara State Institute of Culture, Professor at the Piano and Musicology Department

Scientific Editor

Mikhail Kurmaev, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of the Samara State Institute of Culture

Issue Editor

Lilia Kuzmina, Head of the Editorial and Publishing Center of the Samara State Institute of Culture

Executive Secretary

Yulia Esipova, Head of the Library Research and Information Centre of the Samara State Institute of Culture

Editorial Board

Galina Ageeva, Doctor of Cultural Sciences, Professor, Professor of the Ogarev Mordovia State University

Olga Andreeva, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of the Higher School of Press and Media Industry of the Moscow Polytechnic University

Olga Astafieva, Doctor of Philosophy, Professor, Professor at the Institute of Public Administration and Management of the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation

Ekaterina Bakshutova, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department at the Samara State Institute of Culture (*Scientific Consultant*)

Dmitry Varlamov, Doctor of Arts, Doctor of Pedagogy, Professor, Chairperson of the Department of the Saratov State Conservatory

Margarita Vokhrysheva, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Samara State Institute of Culture

Svetlana Goncharova-Grabovskaya, Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Belarusian State University

Margarita Dvorkina, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Chief Researcher of the Russian State Library

Dmitry Dyatlov, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Samara State Institute of Culture

Olga Zhurcheva, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor of the Samara State University of Social Sciences and Education

Vladimir Ionesov, Doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Professor of the Samara State Institute of Culture

Olga Kalegina, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Kazan State Institute of Culture

Tatiana Kartashova, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Leonid Sobinov Saratov State Conservatory

Alexander Kolesnikov, Doctor of Arts, leading research associate of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS

Anna Krom, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Mikhail Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

Elena Kuprina, Doctor of Arts, Candidate of Pedagogical Sciences, Head of the Scientific and Publishing Department of the Samara State Institute of Culture

Natalya Letina, Doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Professor of the Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky

Marina Loginova, Doctor of Philosophy, Professor, Chairperson at the Ogarev Mordovia State University; Honored Scientist of the Republic of Mordovia

Alexander Mazuritsky, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Moscow State Linguistic University (Minsk, Belarus)

Roman Motulsky, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Management and Communications of the Institute of Modern Knowledge named after A.M. Shirokov

Anatoly Panchenko, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Chief Researcher of the State Public Scientific-Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

Evgeny Pleshkevich, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Chief Researcher of the State Public Scientific-Technological Library of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences

Tatiana Portnova, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Alexei Kosygin Russian State University; member of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation, International Academy of Culture and Art, Peter the Great Academy of Sciences and Arts; Doctor *Honoris Causa* (the United Kingdom)

Olga Radzetskaya, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Alexei Kosygin Russian State University; member of the Union Composers of Russia

Alexander Samarin, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Deputy General Director of the Russian State Library

Irina Sirotina, Doctor of Philosophy, Professor, Professor of the Ogarev Mordovia State University

Ekaterina Skorobogacheva, Doctor of Arts, Professor and Director of the Museum of the Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture; Chief Researcher of the Leonid Sobinov Saratov State Conservatory; corresponding member of the Academy of Russian Literature

Natalia Skorokhod, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Russian State Institute of Performing Arts

Tatiana Strukova, Doctor of Philological Sciences, Professor, Professor of the Turgenev State University of Oryol

Larisa Tyutelova, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Chairperson of the Department of the Samara National Research University

Elena Khaychenko, Doctor of Arts, Professor of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS

Elena Khlyshcheva, Doctor of Philosophy, Professor, Chairperson of the Department of the Astrakhan State University

Nina Shalimova, Doctor of Arts, Professor of the Russian Institute of Theatre Arts – GITIS

Maria Shub, Doctor of Cultural Sciences, Associate Professor, Professor of the Chelyabinsk State Institute of Culture

Tatyana Zhurcheva, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Samara National Research University

Evgeniya Kushtym, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Vice-Rector for Research and International Affairs, Tchaikovsky South Urals State Institute of Arts

Ana Peraica, Ph.D. in Aesthetics of Photography, expert in Culture Studies; researcher of visual culture, mass media and creative practices; Lecturer at the University of Rijeka, Croatia

Культура и философия

Д.А. МАТВЕЕВ

Зрелищность и театральность спорта
в контексте современной культуры

Culture & Philosophy

D.A. MATVEEV

Entertainment and Theatricality of Sports
in the Context of Modern Culture

13

Культура и текст

Е.И. ЗЕЙФЕРТ

Концепты «тоска» и «моң» (Райнер
Мария Рильке и Габдулла Тукай)

Culture & Text

E.I. SEIFERT

Concepts of *Longing* and *Mong* (Rainer
Maria Rilke and Gabdulla Tukay)

23

О.А. КИРЕЕВА

О проблеме критериальной оценки
и идентификации искусственно
сгенерированного фольклорного текста

O.A. KIREEVA

On the Problem of Criterion Evaluation
and Identification of an Artificially
Generated Folklore Text

37

Культура и искусство

В.Т. ФАРИТОВ

Проблема европейской псевдоморфозы
в русской музыке: оперы
П.И. Чайковского «Евгений Онегин»
и «Пиковая дама»

Culture & Art

V.T. FARITOV

The Problem of European
Pseudomorphosis in Russian Music:
Tchaikovsky's Operas *Eugene Onegin*
and *The Queen of Spades*

51

Г.Д. БУЛГАЕВА

Технологические особенности создания
народных икон: опыт применения
оптико-физических методов
исследования

G.D. BULGAEVA

Technological Features of Folk Icons
Creation: Experience in the Use
of Optical and Physical Research
Methods

64

Д.В. БЛЮДОВ

К вопросу об акустической адаптации
спектакля

D.V. BLYUDOV

On the Issue of Acoustic Adaptation
of the Performance

75

А.В. ОСИПОВА

Архитектурные принципы формирования
сценического пространства в творчестве
А. Аппиа, Э.Г. Крэга и Вс.Э. Мейерхольда

A.V. OSIPOVA

Architectural Principles of Formation
of Stage Space in the Works of A. Appia,
E.G. Craig, and Vs. E. Meyerhold

85

Культура и образование

А.Н. ВОРОНКОВ

Модель формирования профессиональных технологических компетенций у будущих художников-керамистов

Culture & Education

A.N. VORONKOV

A Model for the Formation of Professional Technological Competencies among Future Ceramic Artists

99

Культура и цифровизация

Я.А. ЛЮБИМОВ

Н.В. ДОЛДО

Монструозность, карнавал и культура успеха в цифровую эпоху: об опыте сопротивления в контексте игровой практики (на примере игры Lethal Company)

Culture & Digitalization

Y.A. LYUBIMOV

N.V. DOLDO

Monstrousness, Carnival and Culture of Success in the Digital Age: on the Experience of Resistance in the Context of Gaming Practice (Exemplified by Lethal Company Game)

113

Книжная культура

Е.А. ХАРИТОНОВА

К вопросу о чтении как культурной практике XXI века

Book culture

E.A. KHARITONOVA

On the Issue of Reading as a Cultural Practice of the XXIst Century

127

Интервью

А.В. ХАХИНА

Я.Л. ИВАНИЛОВА

«Исполнитель, слушатель и... Бог»

Interview

A.V. KHAKHINA

Y.L. IVANILOVA

Performer, Listener and... God

139

Требования к оформлению статьи

Requirements for the Design of the Article

151

КУЛЬТУРА И ФИЛОСОФИЯ

1

CULTURE & PHILOSOPHY

УДК 130.2+304.2:79.057

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_13

© Д.А. Матвеев

Саранск

Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва

matvei61998@yandex.ru

ЗРЕЛИЩНОСТЬ И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ СПОРТА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Театральность — один из системообразующих принципов современной спортивной культуры. В настоящей статье предпринята попытка определить структурные основания театральности спортивного события. На основе разграничения деятельностного, событийного и индустриального измерений спорта автором разработана классификация, включающая пять уровней театрализации (нормативно-драматургический, эстетический, режиссёрско-медийный, аффективно-коллективный и индустриально-форматный). Результаты исследования вносят вклад в культурологическое осмысление спорта как одного из ключевых феноменов современной экономики внимания.

Ключевые слова: спорт, театрализация спорта, зрелище, спортивная режиссура, медийная реальность, спектакль.

Актуальность культурологического осмысления спортивной театральности определяется несколькими взаимосвязанными обстоятельствами.

Во-первых, спорт занял в XXI в. одно из центральных мест в экономике внимания: он конкурирует за аудиторию с кинематографом, шоу-бизнесом и цифровыми развлечениями. Сочетание непредсказуемости исхода и предсказуемости формы — структурный парадокс, который не может быть объяснён ни спортивной теорией, ни экономикой в отдельности, но хорошо поддаётся описанию через категории театра и зрелища. Как отмечает В.И. Лукашук, «благодаря своей функции — развлекать и заполнять досуг — спорт превратился в одну из главных тем для СМИ. Растущая популярность спорта обеспечивала СМИ широкую и постоянную аудиторию, делала возможным выполнение как информационных, так и развлекательных функций» [1, с. 696]. Примечательно, что притягательность спорта имеет глубокие антро-

пологические корни: как указывает Л.П. Матвеев, «“инстинкт опережения и противоборства”... прошёл многовековую “обработку” этическими и другими регуляторами человеческого поведения» [2, с. 48], прежде чем оформиться в институт соревновательной деятельности с глобально закреплёнными нормами. Иными словами, театральность спорта — не историческая случайность, а культурная надстройка над биологически и социально фундированным соревновательным импульсом.

Во-вторых, медиатизация спорта достигла такого уровня, при котором для большинства потребителей спортивный контент существует исключительно в произведённом, режиссированном виде: прямая трансляция, хайлайт-ролик, аналитическая студия, инфографика. Это означает, что «сырой» соревновательный процесс и его культурная форма стали практически неразличимы для массовой аудитории. В современной коммуникации, по мнению А.В. Олянич, «информационная

составляющая постепенно вытесняется составляющей презентационной, важной оказывается уже не сама новость, а то, как и в каком визуальном обрамлении она подаётся» [3, с. 160]. Применительно к спорту это означает, что режиссура трансляции перестала быть техническим обслуживанием события – она стала его смысловым производством.

В-третьих, коммерциализация спорта превратила его в индустрию, в которой логика зрелища нередко определяет изменения в самих правилах: форматы соревнований адаптируются под телевизионный прайм-тайм, паузы заполняются шоу-элементами, а выступление спортсмена оценивается не только по результату, но и по «медийности» – то есть по способности производить зрелищный контент. Коммуникация современного человека, как отмечают С.А. Сергеев, Е.П. Бондарева и Г.В. Чистякова, «характеризуется потребностью в визуализации информации, что обуславливает проникновение театральности во все виды институционального дискурса» [4, с. 184] – и спорт в этом отношении не исключение, а, скорее, наиболее последовательный и развитый пример.

Совокупность этих обстоятельств делает культурологию зрелища и театра не просто применимым, но необходимым инструментом для описания того, чем является современный спорт.

Для того чтобы театральность спорта получила не метафорический, а структурный статус, необходимо разграничить три аналитических измерения, в которых спорт одновременно существует.

Первое из них касается спорта как деятельности в собственном смысле слова: внутренней логики правил, физической подготовки, техники, тактики, состязательного усилия. Это измерение принадлежит прежде всего самим спортсменам; оно предполагает специфическую профессиональную культуру, дисциплину тела и соревновательную этику. Здесь результат первичен, а всё остальное подчинено его достижению.

Согласно А. Гуттману, «когда боги покинули Олимп и когда опустел дантовский Рай, нам некому стало молиться о спасении души. Но мы способны установить новый рекорд – и это пока единственная доступная нам форма бессмертия» [5, с. 187].

Наряду с этим спорт существует как событие – в пространстве публичности, зрелищности, медийной формы, стадиона или экрана. В данном измерении соревнование перестаёт быть только практикой и становится культурным текстом, предназначенным для восприятия. Именно здесь возникает театральность: не как добавленная ценность, а как условие самого существования события для аудитории. Н.С. Бояринева фиксирует это превращение в понятие «спортивная режиссура» – особая «сфера творческой деятельности, с помощью которой режиссёром создаются зрелищные виды искусства на основе спортивной деятельности или при её участии» [6, с. 54]. Освоение спорта как зрелища, таким образом, порождает самостоятельную художественную практику, в которой соревновательный материал становится исходным, но не единственным и не конечным элементом.

В третьем измерении спорт предстаёт как индустрия: права трансляции, маркетинг, спонсорство, форматирование контента, монетизация аудитории придают зрелищности прямое коммерческое значение. Согласимся с В.И. Лукашуком, что сегодняшний спорт «превратился в индустрию», включающую коммерческую и некоммерческую составляющие [7, с. 51]. Социальный эффект некоммерческой деятельности – «единение людей, стремление к миру, здоровому образу жизни путем вовлечения в спорт и т. д.»; конечный результат коммерческой – «коммерческий продукт (услуга), производство которого сопровождается возникновением экономического эффекта» [7, с. 51].

Все три измерения существуют одновременно и взаимообусловлены: деятельностное измерение постав-

ляет «сырьё» – подлинное усилие и непредрежённый исход; событийное измерение трансформирует его в культурно значимый текст; индустриальное измерение тиражирует и монетизирует этот текст. Театральность как принцип пронизывает все три уровня, но наиболее очевидно проявляется на стыке деятельности и события: именно там происходит превращение соревновательного действия в зрелище. Неслучайно спортивные выступления, как показывают исследования дискурса, «часто метафорически характеризуются как та или иная разновидность зрелищных искусств», причём «наиболее часто такие модели представляет именно театр» [8, с. 174]. Однако наша задача состоит в том, чтобы перевести эту метафору в аналитический язык – описать не образное сходство, а структурное тождество.

Разработаем классификацию, выделяющую пять уровней театрализации спорта: нормативно-драматургический, эстетический, режиссёрско-медийный, аффективно-коллективный и индустриально-форматный. Такое разграничение позволит избежать редукции – сведения театральности спорта к какому-либо одному измерению – и описать её как многосоставный культурный принцип, действующий одновременно на нескольких взаимосвязанных уровнях.

Первый и наиболее фундаментальный уровень театрализации спорта заложен в самой его институциональности – в системе правил, регламентов и ролевых распределений, конституирующих соревновательное событие.

Правила спорта устроены по драматургическому принципу: они задают форму конфликта (кто против кого, в каком пространстве и времени, по каким критериям), определяют роли участников (атакующий и защищающийся, соревнующийся и арбитр) и фиксируют конечность события – финальный счёт, время истечения, момент победы. Как отмечает Л.П. Матвеев, к настоящему времени соревновательная

деятельность «приобрела строго очерченную структуру, содержание и условия функционирования» [2, с. 48], закреплённые в нормах международных спортивных организаций.

Каждое спортивное соревнование структурно воспроизводит базовую нарративную схему: завязка (старт, вбрасывание, свисток), развитие действия (перипетии борьбы), кульминация (решающий момент) и развязка (финальный результат). Данная схема не навязывается медиа извне – она встроена в сам нормативный порядок соревнования.

Принципиально важна асимметрия, на которой держится зрелищность: форма события строго предсказуема (регламент соблюдается, роли распределены, критерии победы известны заранее), тогда как исход принципиально непредсказуем. Именно это сочетание обеспечивает то, что можно назвать «оптимальной драматургической напряжённостью»: зритель знает, что происходит и почему это важно, но не знает, чем закончится. Такая структура значительно эффективнее как механизм удержания внимания, чем полная непредсказуемость (хаос) или полная предрежённость (скука). Э. Франке точно фиксирует этот эффект, указывая, что современное спортивное состязание «редуцирует сложность реальной жизни к простым образцам, как бы прорисованным на заднике социального театра» [9, с. 78]: именно управляемая простота формы при реальной сложности исхода делает спорт столь мощным культурным аттрактором.

Второй уровень театрализации связан с тем, что спорт предъявляет телесность как форму выразительности. Тело спортсмена в движении – это не просто инструмент достижения результата; это знак, несущий эстетическое содержание. А.А. Хадарцев и Н.А. Фудин указывают, что «в основе красоты спорта лежит ритм, который проявляется в фрактальности движений спортсменов» [10, с. 99]: ритмическая организация

телесного действия создаёт ту эстетическую форму, которая делает спорт воспринимаемым не только как состязание, но и как зрелище в полном смысле слова. Ритм бега, пластика прыжка, точность удара, экономность или, напротив, избыточность жеста – всё это воспринимается и оценивается по эстетическим критериям, независимо от того, завершилось ли действие результатом.

«Событие, – считает А.В. Олянич, – должно содержать элементы театральности, чтобы оказать влияние на ментальность потребителя информации», причём «любой тип дискурса... в настоящий момент не может обойтись без театрального семиотического компонента» [3, с. 160]. Применительно к спорту это означает, что значимость события определяется не только тем, что произошло, но и тем, как это было предьявлено.

Современная спортивная трансляция – это режиссёрский продукт, в котором каждый элемент несёт семиотическую нагрузку. Выбор ракурса задаёт перспективу и эмоциональный акцент: крупный план лица спортсмена производит одно переживание, общий план стадиона – другое. Повтор ключевого эпизода в замедленном темпе функционирует как риторический приём: он не воспроизводит произошедшее, а утверждает его значимость, предписывая зрителю определённый способ переживания. Комментаторский нарратив выполняет функцию либретто: он именует происходящее, встраивает эпизоды в более широкий нарратив противостояния, придаёт действию смысл, выходящий за пределы тактической ситуации. Церемониальные элементы – открытие, награждение, гимны – структурируют событие как ритуал, апеллирующий к коллективной идентичности и символическому порядку.

Совокупность этих элементов конструирует культурную версию реальности соревнований; для большинства зрителей именно эта сконструированная версия и является «спортом» – не то, что

происходит на поле или трассе, а то, что появляется на экране в режиме, организованном режиссёром трансляции. Не случайно А.А. Хадарцев и Н.А. Фудин включают в само понятие зрелищности спорта «красочность, выраженность зрительного воздействия, массовость привлечения зрителей», указывая, что совокупность этих факторов «оказывает сильное эмоциональное воздействие, реализующееся в изменённом поведении» [10, с. 99]. Медийная режиссура – это и есть механизм целенаправленного конструирования такого воздействия: управление зрительским вниманием, которое одновременно является управлением аффектом.

Медиатизация не является вторичным процессом по отношению к «первичной» реальности соревнования. Она производит собственную реальность спортивного события – реальность, которая для культурного потребления значима не меньше, а нередко и больше, чем протокольный результат.

Четвёртый уровень театрализации касается субъекта спортивного зрелища – болельщика – и той особой формы причастности, которую спорт ему предлагает.

«Боление» как культурная практика устроено по принципу символического участия: болельщик не участвует в соревновании телесно, но переживает его как лично значимое событие. Е.В. Улыбина описывает эту механику с предельной точностью: «победа “своей” команды переживается болельщиком, лежащим на диване, как собственная победа, вызывая чувство гордости за “своих”, чувство превосходства над “чужими”»; при этом «бесплатность переживания делает его особенно привлекательным, позволяя совместить чувство причастности к событиям и абсолютную безопасность внешнего по отношению к ситуации положения» [11, с. 390]. Таким образом, спортивное зрелище предлагает зрителю уникальный аффективный продукт: интенсивность переживания без экзистенциальных издержек.

При этом эмоциональная ставка может быть весьма высокой – разочарование, радость, тревога достигают интенсивности, сопоставимой с переживаниями личного опыта, – тогда как экзистенциальная цена остаётся минимальной: болельщик не рискует телом, не вкладывает годы подготовки, не несёт ответственности за исход. Э. Франке указывает, что именно благодаря «предлагаемой возможности непосредственной ассоциации с участниками матча» спорт «может выполнять для зрителя роль концентрированного образца в его собственной жизни» [9, с. 78]: болельщик через ассоциацию с атлетом получает доступ к опыту преодоления и победы, не располагая ни способностями, ни усилиями, которые этот опыт в действительности производят.

Фанатская культура вырабатывает устойчивые ритуалы, символику, язык, пространственные практики (стадион как сакральное место), создавая полноценные сообщества идентичности. В этом смысле спорт выступает как «коммуникативный клей» – средство социальной интеграции, формирующее общий аффективный опыт. Ритуально-идентификационный пласт – символика клубов, цвета, жесты принадлежности – функционирует как театральный реквизит коллективного актора, превращая разрозненную массу в единый сценический субъект.

Коммерциализация спорта в XX–XXI вв. привела к тому, что логика зрелища перестала быть культурным эффектом спортивного события и стала его проектной целью. Форматы соревнований оптимизируются под требования телевизионного расписания и онлайн-потребления: матчи укорачиваются или разбиваются на структурные единицы, удобные для монетизации; паузы заполняются рекламными и шоу-элементами; правила пересматриваются с учётом зрелищного потенциала. В этих условиях «игра» всё очевиднее сближается с «работой», а спортсмен – с профессиональным

исполнителем, чья ценность определяется не только спортивным результатом, но и способностью производить медийно привлекательный контент. К. Лэш ещё несколько десятилетий назад зафиксировал эту логику в предельно жёстких выражениях: «коммерциализация превратила игру в работу, подчинила удовольствие атлета удовольствию зрителя» [10, с. 25], – и сегодня эта формула описывает уже не тенденцию, а сложившуюся норму спортивной индустрии.

Таким образом, театральность спорта встроена в саму структуру соревновательного события на нескольких взаимосвязанных уровнях. Связь каждого из них с театральностью определяется единым принципом: все пять уровней так или иначе организуют отношение между действием и наблюдением, между тем, кто производит усилие, и тем, кто это усилие воспринимает.

Нормативно-драматургический уровень задаёт саму возможность зрелища – через конфликт, роли и финал, то есть через структуру, изоморфную драматическому тексту. Эстетический уровень наделяет физическое действие выразительностью, выходящей за пределы его функционального смысла. Режиссёрско-медийный уровень конструирует ту версию события, которую аудитория в действительности воспринимает: трансляция не фиксирует реальность, а производит её. Аффективно-коллективный уровень обеспечивает причастность без участия – специфическую позицию зрителя, которая и делает театр театром. Наконец, индустриально-форматный уровень замыкает цепочку: спортивное событие конструируется как зрелищный продукт с заранее заданными параметрами потребления.

Перспективы дальнейших исследований связаны со сравнительным анализом театрализации в различных видах спорта – там, где эстетический и нормативно-драматургический уровни соотносятся по-разному (единоборства, командные игры, технические дисциплины).

Список литературы

1. Лукашук В.И. Становление и развитие современного спорта: между игрой и культурной индустрией // *Nomothetika: Философия. Социология. Право*. 2022. Т. 47, № 4. С. 691-699.
2. Философия и социология спорта в XXI веке: «Круглый стол» журнала «Теория и практика физической культуры» совместно с кафедрой философии и социологии РГАФК (29 марта 2000 г.) // *Теория и практика физической культуры*. 2000. № 6. С. 46-55.
3. Олянич А.В. Презентационная теория дискурса: монография / Науч.-исслед. лаб. «Аксиологическая лингвистика». Москва: Гнозис, 2007. 407 с.: табл.
4. Сергеев С.А., Бондарева Е.П., Чистякова Г.В. Особенности репрезентации метафорической модели «спорт – это театр» в современном спортивном дискурсе // *Политическая лингвистика*. 2024. № 3 (105). С. 183-190.
5. Гуттман А. От ритуала к рекорду. Философия, политика и культура спорта / пер. с англ. А. Маркова // *Логос*. 2009. № 6 (73). С. 147-187.
6. Бояринева Н.С. Зрелищный аспект спортивного события в контексте праздника // *Современные векторы прикладных исследований в сфере физической культуры и спорта: I-я Междунар. рос.-белорус. науч.-практ. конф. для молодых ученых, аспирантов, магистрантов и студентов (27-28 февр. 2020 г.): сб. науч. ст. / М-во спорта РФ; Воронеж. гос. ин-т физ. культуры; Воронеж. ин-т высоких технологий; Гомельский гос. ун-т им. Франциска Скорины. Воронеж: РИТМ, 2020. С. 51-57.*
7. Лукашук В.И. Социология спорта: обзор традиционных зарубежных социологических парадигм и теорий // *Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология*. 2020. Т. 26, № 2. С. 49-69.
8. Сергеев С.А., Бондарева Е.П., Чистякова Г.В. Виды и жанры зрелищных представлений спортивного дискурса // *Политическая лингвистика*. 2023. № 4 (100). С. 172-183.
9. Франке Э. Современный спорт – религия рубежа тысячелетий? // *Отечественные записки*. 2006. № 33 (6). С. 67-80.
10. Хадарцев А.А., Фудин Н.А. Диверсификация понятия – эстетика спорта (обзор литературы) // *Вестник новых медицинских технологий: электрон. изд.* 2020. № 4. С. 98-115.
11. Улыбина Е.В. Тело и слово в теории катарсиса Выготского // *Психология телесности между душой и телом: исследователям в обл. телесности. Преподавателям и студентам. Практик. психологам и психотерапевтам / ред.-сост. В.П. Зинченко, Т.С. Леви. Москва: АСТ, 2007. С. 371-393. (Philosophy)*.
12. Лэш К. Врождение спорта / пер. с англ. А. Смирнова // *Логос*. 2006. № 3 (54). С. 23-40.

Сведения об авторе:

Матвеев Дмитрий Александрович, аспирант кафедры культурологии и библиотечно-информационных ресурсов Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва

ул. Большевикская, 68, Саранск, 430005
matvei61998@yandex.ru

Дата поступления статьи: 02.03.2026

Одобрено: 10.06.2026

Дата публикации: 22.07.2026

Для цитирования:

Матвеев Д.А. Зрелищность и театральность спорта в контексте современной культуры // Сфера культуры. 2026. № 2 (24). С. 13–20. DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_13

УДК 130.2+304.2:79.057

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_13

© D.A. Matveev

Saransk

National Research Ogaryov Mordovia State University

matvei61998@yandex.ru

ENTERTAINMENT AND THEATRICALITY OF SPORTS IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURE

Theatricality is one of the core principles of modern sports culture. The article, makes an attempt to determine the structural foundations of the theatricality of a sport event. Based on the distinction between activity, event and industrial dimensions of sports, the author has developed a classification that includes five levels of theatricalization (normative-dramatic, aesthetic, director-

media, affective-collective and industrial-format). The results of the study contribute to the cultural understanding of sports as one of the key phenomena of the modern economy of attention.

Keywords: sports, theatricalization of sports, spectacle, sports directing, media reality, performance.

References

1. Lukashhuk, V.I. [2022] Stanovlenie i razvitie sovremennogo sporta: mezhdru igroy i kul'turnoj indusriey [The Formation and Development of Modern Sports: between the Game and the Cultural industry]. *Nomothetika: Filosofiya. Sociologiya. Pravo* [Nomothetika: Philosophy. Sociology. Law], Vol. 47, No. 4, 691-699. (In Russian).
2. Filosofiya i sociologiya sporta v XXI veke: «Krugly`j stol» zhurnala «Teoriya i praktika fizicheskoy kul'tury`» sovmestno s kafedroy filosofii i sociologii Moskovskoj gosudarstvennoj akademii fizicheskoy kul'tury` (29 marta 2000 goda) (2000) [Philosophy and Sociology of Sports in the XXIst Century (A Round Table of the Journal *Theory and Practice of Physical Culture* together with the Department of Philosophy and Sociology of the Russian State Academy of Physical Culture (March 29, 2000)]. *Teoriya i praktika fizicheskoy kul'tury`* [Theory and Practice of Physical Culture], No. 6, 46-55. (In Russian).
3. Olyanich, A.V. [2007] *Prezentacionnaya teoriya diskursa: monografiya* [Presentation Theory of Discourse: a Monograph]. The Scientific Research Laboratory *Axiological Linguistics*. Moscow: Gnozis. (In Russian).
4. Sergeev, S.A., Bondareva, E.P., Chistyakova, G.V. [2024] Osobennosti reprezentacii metaforicheskoy modeli «sport – e`to teatr» v sovremennom sportivnom diskurse [Features of the Representation of the *Sport is Theater* Metaphorical Model in Modern Sports Discourse]. *Politicheskaya lingvistika* [Political Linguistics], No. 3 (105), 183-190. (In Russian).

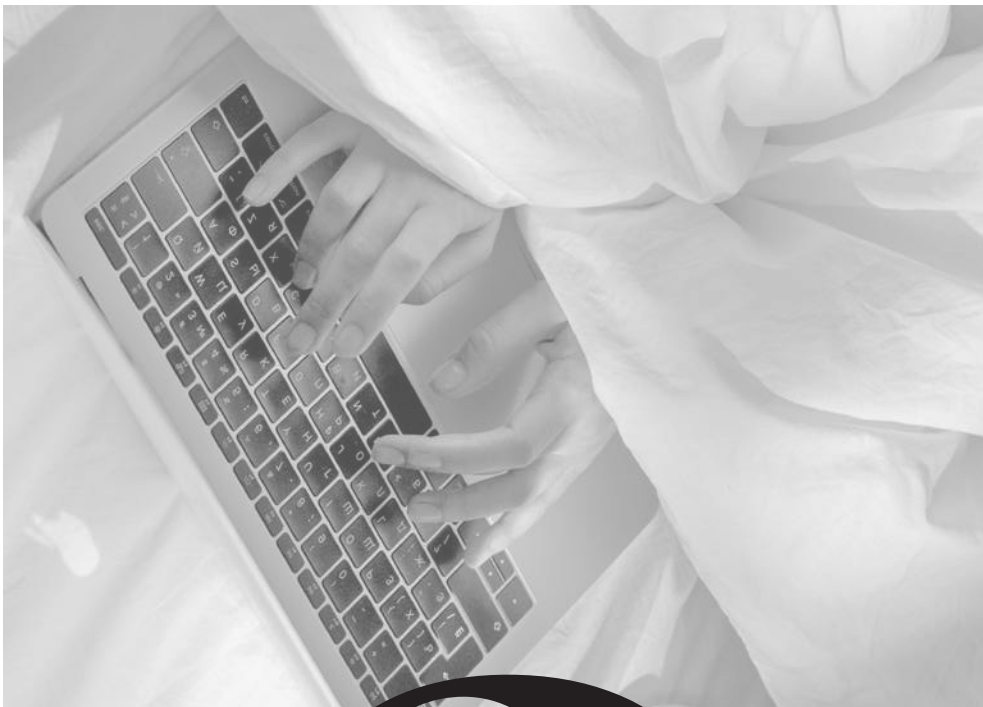
5. Guttman, A. (2009) Ot rituala k rekordu. Filosofiya, politika i kul'tura sporta [From Ritual to Record. Philosophy, Politics and Culture of Sports]. Transl. from English by A. Markov. *Logos* [Logos], No. 6 (73), 147-187. (In Russian).
6. Boyarineva, N.S. (2020) Zrelishny`j aspekt sportivnogo soby`tiya v kontekste prazdnika [A Spectacular Aspect of a Sporting Event in the Context of a Holiday]. *Sovremennyye vektory` prikladny`x issledovanij vsfere fizicheskoy kul'tury` i sporta: I-ya Mezhdunarodnaya rossijsko-belorusskaya nauchno-prakticheskaya konferenciya dlya molody`x ucheny`x, aspirantov, magistrantov i studentov (27-28 fevralya 2020 goda): sbornik nauchny`x statej* [Modern Vectors of Applied Research in the Field of Physical Culture and Sports: the 1st International Russian Belorussian Scientific Practical Conference for Young Scholars, Postgraduate Students, Master Students, and Undergraduates (February 27-28, 2020): a Collection of Scientific Articles]. Voronezh: RITM, 51-57. (In Russian).
7. Lukashhuk, V.I. (2020) Sociologiya sporta: obzor tradicionny`x zarubezhny`x sociologicheskix paradig i teorij [Sociology of Sports: a Review of Traditional Foreign Sociological Paradigms and Theories]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 18. Sociologiya i politologiya* [Bulletin of Moscow University. Series 18. Sociology and Political Science], Vol. 26, No. 2, 49-69. (In Russian).
8. Sergeev, S.A., Bondareva, E.P., Chistyakova, G.V. (2023) Vidy` i zhanry` zrelishny`x predstavlenij sportivnogo diskursa [Types and Genres of Spectacular Performances of Sports Discourse]. *Politicheskaya lingvistika* [Political Linguistics], No. 4 (100), 172-183. (In Russian).
9. Franke, E. (2006) Sovremennyy`j sport – religiya rubezha ty`syacheletij? [Modern Sport – Religion of the Turn of the Centuries?] *Otechestvenny`e zapiski* [Domestic Notes], No. 33 (6), 67-80. (In Russian).
10. Xadarcev, A.A., Fudin, N.A. (2020) Diversifikaciya ponyatiya – e`stetika sporta (obzor literatury`) [Diversification of the Concept as Aesthetics of Sports (a Literature Review)]. *Vestnik novy`x medicinskix texnologij. E`lektronnoe izdanie* [Bulletin of New Medical Technologies. Electronic Edition], No. 4, 98-115. (In Russian).
11. Uly`bina, E.V. (2007) Telo i slovo v teorii katarsisa Vy`gotskogo [Body and Word in Vygotsky's Theory of Catharsis]. *Psixologiya telesnosti mezhdushoj i telom: issledovatelyam v oblasti telesnosti. Prepodavatelyam i studentam. Praktikumushhim psixologam i psixoterapevtam* [Psychology of Physicality between Soul and Body: for Researchers in the Field of Physicality. For Teachers and Students. For Practicing Psychologists and Psychotherapists]. Ed. and Compl. V.P. Zinchenko, T.S. Levi. Moscow: AST, 371-393. (In Russian).
12. Lasch, Ch. (2006) Vy`rozhdenie sporta [The Corruption of Sports]. Transl. from English by A. Smirnov. [Logos], No. 3 (54), 23-40. (In Russian).

About the author:

Dmitry A. Matveev, graduate student of the Department of Cultural Studies and Library and Information Resources of the National Research Ogaryov Mordovia State University

68 Bolshevistskaya Str., Saransk, 430005
matvei61998@yandex.ru

CULTURE & TEXT



2

КУЛЬТУРА И ТЕКСТ

УДК 821.112.2-1+821.512.141/145
DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_23

© Е.И. Зейферт

Москва

Российский государственный гуманитарный университет;
Московский государственный лингвистический университет
elena_seifert@list.ru

КОНЦЕПТЫ «ТОСКА» И «МОҢ» (РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ И ГАБДУЛЛА ТУКАЙ)

Концепты русской тоски и татарского моң схожи наднациональными элементами и отличаются в этническом плане. В статье рассматриваются особенности поэтического мировоззрения двух поэтов мирового значения Габдуллы Тукая и Райнера Марии Рильке. Автор приходит к выводу, что Моң Тукая находится в ядре этнической и языковой идентичности писателя, тогда как тоска Рильке – за пределами немецкой языковой картины мира. Если тоска в художественном восприятии Рильке приобретает метафизический характер и становится формой духовного диалога человека с Богом, то моң у Тукая связан с переживанием родины, сиротства, памяти, природного мира и национальной песенной традиции.

Ключевые слова: типологические общности, концепт, тоска, моң, Райнер Мария Рильке, Габдулла Тукай.

Данное исследование опирается на методологию типологических сходений (В. Жирмунский) [1], типологических общностей (Н. Конрад) [2], а также литературного концепта (Ю. Степанов, В. Зусман) [3–4]. Запад и Восток проходят сходные стадии исторического развития. Восточная и западная культуры нередко используют близкие способы выражения нравственных ценностей, происходит взаимообогащение через культурный диалог.

Тоска – универсальный (общечеловеческий) концепт, который в различных формах может выступать национальным элементом этнической и языковой картины мира человека и, в частности, поэта. В художественном переживании комплекса чувств тоски выдающимся австрийским поэтом Райнером Марией Рильке и видным татарским поэтом и просветителем Габдуллой Тукаем наблюдаются типологические сходения. Не менее важны и отличия в воплощении данного концепта великими представителями разных культур.

Немецкое литературоведение ранее обращало внимание на художественный мир Габдуллы Тукая. Германский учёный Михаэль Фридерих опубликовал монографию о татарском поэте [5], которую перевели и издали в Казани под названием «Габдулла Тукай как объект идеологической борьбы» [6]. В 1993–1994 гг. М. Фридерих проводил исследования в архивах и библиотеках г. Казани, собирал материалы о жизни и творчестве Г. Тукая и о советском тукаеведении. На основе собранных данных и предыдущих наработок учёный в 1996 г. защитил диссертацию в г. Бамберге (ФРГ) [7]. В работе Фридериха представлен взгляд иностранного исследователя на судьбу и творчество Тукая, выстроенный на основе новой периодизации.

Типологические связи между Габдуллой Тукаем и русской литературой (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.С. Некрасов) монографически изучены В. Аминовой [8] и другими учёными. Исследование Г. Тукая в контексте немецкоязычной литера-

туры – интересная научная перспектива. Фигуры Габдуллы Тукая и Райнера Рильке обстоятельно ранее не сопоставлялись – ни в татароведении, ни в германистике. Лирику обоих поэтов сближает философская направленность и экзистенциальная глубина. Оба поэта, помимо национальных источников, обращались к русской культуре как важному источнику формирования своего философского мировоззрения. Австрийского и татарского поэтов объединяют мотивы одиночества, созерцания, поиска истины.

Типологические общности между австрийским и татарским поэтами являются одностадийными (П. Гринцер), т. е. принадлежат одной литературной эпохе. Хронологически литературные биографии поэтов могли бы в значительной степени совпасть, если бы не очень ранняя смерть Тукая, не дожившего до 27 лет. Райнер Мария Рильке (4 декабря 1875 г. – 29 декабря 1926 г.) умер от рака крови в возрасте 51 года. У поэта была своя концепция смерти. Он считал, что каждый человек рождается с семенем смерти и должен выносить плод естественный, именно своего ухода из жизни как индивидуальный итог жизни. Преждевременный уход означает, что человек умирает случайной, не своей, смертью. Сам Рильке, болезнь которого протекала мучительно, считал, что не успел доносить свою смерть. Несчастливое детство, обучение в военной школе в атмосфере муштры, ранние неприкаянность и бесприютность наложили отпечаток на всю последующую жизнь поэта, его здоровье и миронастроение. Его родители не скрывали ненависти друг к другу и в итоге развелись. Девятилетний мальчик остался с отцом, который, сожалея о собственной не сложившейся военной карьере, отдал тонко чувствующего ребёнка в кадетское училище.

Габдулла Тукай (26 апреля 1886 г. – 15 апреля 1913 г.) умер от туберкулёза. У поэта было очень тяжёлое детство. Он лишился отца, будучи грудным мла-

денцем, мать отдала его на воспитание бедной старушке, но потом забрала ребёнка, а сама довольно быстро умерла. В возрасте четырёх лет мальчик остался круглым сиротой. В семье деда мальчик оказался нежеланным и затем переходил от одной приёмной семьи к другой, что подорвало здоровье и наложило неизгладимый отпечаток тоски на его мироощущение.

Каждый естественный язык создаёт определённое мировоззрение, языковую картину мира. Интересны факты, когда поэт не находит в своей родной культуре тот или иной концепт и начинает его поиски в другой культуре. Так, в немецком языке нет точного аналога русскому слову «тоска». На неприводимость русского слова «тоска» и национальную специфику обозначаемого им душевного состояния обращали внимание многие иностранцы, изучавшие русский язык. И великий австрийский поэт Р.М. Рильке оказался в их числе. В письме к А. Бенуа от 28 июля 1901 г., желая объяснить смысл русского слова «тоска», он перешёл на русский язык, хотя владел им не в совершенстве: «Я это не могу сказать по-немецки... Как трудно для меня, что я должен писать на том языке, в котором нет имени того чувства, который самое главное чувство моей жизни: тоска. <...> Немец вовсе не тоскует, и его Sehnsucht вовсе не то, а совсем другое сентиментальное состояние души»¹ [9, с. 31].

А. Вежбицкая относит тоску наряду с судьбой и душой к русским национальным ключевым понятиям [10]. Они уникальны и не могут быть в полном объёме переведены ни на один язык мира с сохранением их коренных значений.

Обратимся к словарным значениям слова «тоска». По В. Далю, – это «стеснение духа, томление души, мучительная грусть; душевная тревога, беспокойство, боязнь, скука, горе, печаль, нойка

¹ Рильке писал по-русски с ошибками («...чувства, который...»).

сердца, скорбь»¹. В толковом словаре Д. Ушакова тоска характеризуется как «сильное душевное томление, душевная тревога в соединении с грустью и скукой»². В словаре С. Ожегова – аналогично: «душевная тревога, уныние, скука»³ [13, с. 805]. Тем не менее тоска не синоним слов «тревога», «скука», «уныние».

В. Колесов, споря с вышеуказанным утверждением А. Вежбицкой об уникальности концепта «тоска», в своей интересной статье «Грусть-тоска в русском языковом сознании» [11] последовательно определяет связанные семантикой страдания концепты «грусть», «печаль», «скорбь», «скука», «тоска». Каждый из концептов обладает собственным запасом признаков. Важными отличиями становятся десигнатные признаки концептов. Ссылаясь на утверждение А. Потебни, В.В. Колесов замечает: «Для русского в познании признаки важнее содержащих их предметов: “мы познаём только признаки” (А.А. Потебня). Коренные признаки качества – типичные признаки – от прочих отличаются тем, что способны образовывать именные сочетания, ср.: *тоскливая грусть – грусть тоски*» [11, с. 6]. Учёный указывает на типичные (горькая, душевная, жестокая и др.), глубинные (адская, глубокая, глухая и др.), интенсивные (безысходная, безнадежная, животная и др.) и длительные (вечная) признаки тоски. Он приходит к выводу о том, что тоска – «всего лишь образное воспроизведение скуки», эмоции, представленной и в английском языковом сознании. Однако данный вывод в художественной литературе едва ли может быть экстраполирован

на период эстетики художественной модальности (С. Бройтман). Вместе с тем в европейской литературе ещё со времён романа И.В. Гёте «Страдания юного Вертера» (1774) существуют эмоционально близкие русской тоске феномены. К их числу относится «мировая скорбь» (Weltschmerz), идущая от Гёте, но характерная в большей степени для романтической традиции, а также байроновское/байроническое мироощущение с его мотивами разочарования и экзистенциального одиночества. «Мировая скорбь» Байрона, английский «сплин» (с которым сравнивается, но не совпадает «хандра» Онегина) коррелируют с русской тоской, однако не имеют под собой горечи русской действительности.

Обратимся к работам, где тоска определена как русское ключевое понятие. В первую очередь это работы лингвистов А. Шмелёва [9, с. 210–221], Ю. Степанова [3, с. 876–890], Н. Красавского [12, с. 211–212] и др., относящих слово «тоска» к русской безэквивалентной лексике.

Анализируя русские национальные ключевые понятия в своём труде «Самопознание», Н. Бердяев в главе «Одиночество. Тоска. Свобода. Бунтарство. Жалость. Сомнения и бореция духа. Размышление об Эросе» признаётся: «Я стал философом, пленился “теорией”, чтобы отрешиться от невыразимой тоски обыденной “жизни”» [13, с. 57]. Тоска, по признанию Бердяева, сопровождала его всю жизнь, то обостряясь, то ослабляясь. «Тоска направлена к высшему миру, – пишет философ, – и сопровождается чувством ничтожества, пустоты, тленности этого мира. Тоска обращена к трансцендентному, вместе с тем она означает неслиянность с трансцендентным, бездну между мной и трансцендентным. Тоска по трансцендентному, по-иному, чем этот мир, по переходящему за границы этого мира» [13, с. 58]. Это «до последней остроты доведённый конфликт между моей жизнью в этом мире

¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 4. 2-е изд., испр. и знач. умнож. по рукописи авт. Санкт-Петербург; Москва: Изд. книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1882. С. 416.

² Толковый словарь русского языка: в 4 т. Т. 4. / под ред. Д.Н. Ушакова. Москва: Гос. ин-т «Совет. энцикл.», 1940. С. 304.

³ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеол. выражений / РАН, Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. 4-е изд., доп. Москва: Азбуковник, 1997. С. 805.

и трансцендентным» [13, с. 58]. Страх и скука направлены на низший мир и имеют причины, а тоска устремлена к высшему. В ней есть надежда, в скуке её нет. Она может быть не от недостатка, а от переизбытка сил, напряжённости жизни. Это всегда тоска по вечности, по невозможности примириться с временем.

В статье «Переводима ли “русская тоска”?» К. Азадовский рассматривает различные аспекты тоски в русской историософии и культуре, выделяя национальную специфику этого понятия. Тоска для него интересна в первую очередь не как настроение или определённое психофизиологическое состояние, а именно как русский концепт [14]. С ним связаны традиционные особенности русской жизни – тягостная нищета, унылая народная песня, бесконечная дорога, особое восприятие родины. Азадовский утверждает, что тоска как национальное чувство является постоянным спутником поэзии Есенина. Она свойственна Михаилу Лермонтову, Николаю Гоголю, Льву Толстому, Ивану Тургеневу, Николаю Некрасову, Александру Блоку, Марине Цветаевой, Николаю Клюеву, Вячеславу Иванову, Иосифу Бродскому и другим русским авторам. «Русская тоска уникальна. Да, её можно воспроизвести в другом языковом поле, – утверждает К. Азадовский, – но она непереvodима в своём метафизическом измерении. Читатель иной культуры не услышит всей полноты и многозвучности этого слова» [14, с. 180].

Резюмируя сказанное, можно выделить такие черты (русской) тоски, как репрезентация русской ментальности, тревога без конкретной причины, разрыв между человеком и трансцендентным, невозможность примириться со временем, стремление получить невозможное, напряжённость жизни, нереализованное желание творчества, направленность к высшему миру, ощущение одиночества, пустоты, тленности, суетности, ничтожности земного

мира и самого человека, горечь русской нищеты и пьянства, бесконечная дорога, беспредельность, протяжность и печаль народной песни. Д. Володина, ссылаясь на ряд учёных, указывает на такие черты концепта «тоска», как эмоциональность, иррациональность, неагентивность (людям неподвластна их собственная жизнь), любовь к морали, склонность к смирению, покорности, фатализму, предчувствие конца (смерти) и нравственное правило преданности судьбе или воле Божией [15, с. 53].

Исследуя концепт «тоска» в структуре языковой личности Р.М. Рильке (на материале стихов и писем поэта, написанных на русском языке) [15], Д. Володина ставит цель реконструировать данный концепт, определить в нём индивидуально-авторские, русские национальные и интеркультурные смыслы. Основное внимание она уделяет авторским способам репрезентации концепта «тоска» на лингвокогнитивном уровне. Исследовательница заявляет, что «стихи Рильке, написанные на русском языке в 1900-1901 гг., после посещения поэтом России, представляют собой поэтическую рефлексию культурной константы *тоска*» [15, с. 53]. Этот небольшой корпус текстов Рильке в аспекте концепта «тоска» обстоятельно исследован Д. Володиной.

Поездки в Россию в 1899 и 1900 гг. (во время второй поездки Рильке посетил, в числе других городов, Казань, которая впоследствии не раз упоминается в его лирике) усилили интерес австрийского автора к её духовным ценностям, ставшим для него источником глубочайшего поэтического откровения. Рильке интересовался русским фольклором, делал переводы с русского языка (перевёл несколько стихотворений Спиридона Дрожжина, переводил «Слово о полку Игореве»), тесно общался с известной российской немкой Луизой Саломе, которая была музой как для него, так и раньше для Ницше и позже для Фрейда. Стихи, написанные Рильке на русском языке, при

более хорошем знании поэтом языка могли бы стать бесценным вкладом в русскую культуру, но и в имеющемся виде пополняют копилку русской ментальности глазами заинтересованного иностранца.

Татарский концепт «моң» и похож, и непохож на русскую тоску. В фундаментальной статье В. Аминовой и Н. Шаймердиновой [16] на материале татарской поэзии начала XX в. выявляется эпистемологический потенциал функционального подхода в определении как константных признаков в структуре концепта «моң», так и индивидуально-авторских вариантов репрезентации его семантического ядра. Будучи ключевым татарским концептом, моң не имеет адекватного выражения в других языках. «Моң, пронизывающий лирику Г. Тукая, – пишут соавторы, – является выражением основ его миропонимания. Это лирическая эмоция сложного состава, которая вырастает из трезво-реалистического взгляда на жизнь, из страданий от её противоречий и диссонансов, из привязанности к этому, земному, миру, несмотря на всё его несовершенство, из погружения в глубины собственной души, из созерцания богатого исторического прошлого своего народа, из отрадных воспоминаний и упоения красотой природы и поэзией человеческих чувств, из понимания изменчивости судьбы, непрочности житейских благ, наконец, из напряжённой активности духа и страстной устремлённости к идеалу иного бытия, из веры в возможность его осуществления» [16, с. 163].

Словари определяют моң, к примеру, как «национальный колорит татарской духовной культуры, специфическую черту мироощущения, эмоционального состояния сдерживаемой печали»¹. Слово «моң» возводится к древнетюркской лексеме муң, которая означает: «михнэт, кайгы, уй, хэсрэт, акыл» –

«страдание, горе, дума, печаль, мысль»². Как считает Р. Закирова, при исследовании концепта «моң» можно определить ядро и периферийные части: ядром является слово «моң», а к периферии можно отнести кайгы, (горе, печаль, горесть, скорбь, кручина, огорчение; горечь, боль; забота), сагыш, (тоска, грусть, кручина), хэсрэт (горе, печаль, скорбь) – слова, означающие разнообразные душевные состояния человека, переживания [17]. Моң лирики Г. Тукая характеризуется как «приглушённость, сдержанность чувства трагического и комического, их подчинённость чувству прекрасного» [18, с. 159].

Как и русская тоска, татарский моң тесно связан с народной песней. Однако эта связь у моң постоянная и глубинная. Гали Рахим обращает внимание на вплетённость песенных традиций татар в моң Г. Тукая («Национальные мелодии»/«Милли моңнар») [19, с. 17]. В. Аминева исследует моң как категорию поэтики музыкальной драмы [20]. Словом «моң» (моңлы) называют также мелодии, песни, напевы [21].

Докторская диссертация А. Хабибуллиной включает в себя раздел «Моң как источник элегического в татарской поэзии XX века» [22, с. 170–191]. Исследовательница выделяет его музыкальную природу, тесную связь с лиризмом народной песни. Моң «репрезентирует черты татарского народного характера, его этнонациональную идентичность (например, подчёркивает такие черты психологии татар, как интровертированность, углублённость в себя, неоткрытость в выражении чувств). Вместе с тем через данный концепт раскрывается уникальность самой татарской народной песни» [22, с. 172]. По мнению А. Хабибуллиной, моң соположен элегизму [22, с. 174]. Исследовательница отмечает, что он «также передаёт состояние необъяснимой грусти в характере лирического

¹ Татарский энциклопедический словарь / гл. ред. М.Х. Хасанов. Казань: Ин-т Татар. энцкл. АН РТ, 1999. С. 365.

² Этимологический словарь тюркских языков: общетюрк. и межтюрк. основы на буквы Л, М, Н, П, С / РАН, Ин-т языкознания; отв. ред. А.В. Дыбо. Москва: Вост. лит., 2003. С. 83.

субъекта татарской поэзии начала XX века (Тукай. Өзелгән өмид; Ш. Бабич. Шәфкатем [Йөрәгем бүләге])» [22, с. 175]. Цитируя Я. Сафиуллина, автор диссертации говорит о сладости страдания, присущей моң.

Резюмируя сказанное о моң, можно отметить такие его черты, как репрезентация татарской ментальности, подчёркивание интровертированности, углублённости в себя, неоткрытости в выражении чувств татар, глубинная музыкальность, чувство прекрасного, сдерживаемая печаль, страдания из-за несовершенства мира, приглушённость трагического и комического, сладость страдания, близость к лиризму и раскрытие уникальности горестной татарской народной песни, погружение в глубины души, просветлённость, упоение природой и человеческими чувствами, страстная целеустремлённость.

Тоску и моң объединяют направленность к высшему миру, ощущение беспричинного страдания, одиночества, пустоты, тленности, суетности, ничтожности земного мира и самого человека, напряжённость жизни, печаль народной песни, любовь к морали.

Учёные прямо говорят о сходстве русской и татарской тоски: «Тоска Руси – татарская тоска» [23, с. 104]. Однако моң и тоска скорее схожи наднациональными элементами и отличаются этническими – татарскими и русскими. Несмотря на сильное сходство, видны их отличия: моң сдерживается, тоска беспробудна, открыта; моң связан с музыкальностью и песенностью практически всегда (через музыкальность моң можно описать национальные чувства), тоска – фрагментарно; эмоциональный спектр моң (помимо страданий, сдержанность, уравновешенное ощущение трагического и комического, просветлённость, страстная устремлённость, сладость страдания) шире, чем у тоски; моң чаще возникает из-за чего-то, а тоска возможна по чему-то, то есть моң чаще имеет конкретный источник переживания, тогда как тоска может

быть направлена на неопределённый объект; моң рождается из грустного трезво-реалистического мироощущения, а тоска – горько-опьяняющее чувство. Если моң соположен элегизму, то тоска как внутреннее созерцание смерти, неотвратимости катастрофы балансирует на грани трагизма. Моң сопровождают эмоции меланхолии, задумчивой грусти, «светлой печали», атмосфера ностальгии, бережности к воспоминаниям, а тоску – глубокое страдание, потрясение, ужас и одновременное смирение перед судьбой, мучительное осознание неотвратимости гибели.

Какие из возможных немецких синонимов слова «тоска» использует Рильке в лирике? Чаще всего die Sehnsucht, ведь это интенсивное, неопределённое томление по непостижимому. В стихотворениях «Sehnsucht»/«Тоска» и «Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge...»/«Это тоска: жить в приливе...» поэт доискивается сути этого переживания. Переводчики (Б. Пастернак, В. Куприянов, В. Микушевич, А. Равикович и др.) передают «Sehnsucht» словом «тоска».

Стихотворение «Das ist die Sehnsucht: wohnen im Gewoge...», впервые опубликованное в 1897 г., затем под концептуальным названием «Motto»/«Девиз» открывает книгу Рильке «Frühe Gedichte»/«Ранние стихотворения» 1909 года. Испытывать тоску для Рильке – значит не иметь родного дома, родины во времени («keine Heimat haben in der Zeit»), значит в беспрерывном ряду часов жизни приближаться к тому «самому одинокому» часу, который замолкнет перед вечностью.

Рильке проносит ощущение тоски через все этапы своего творчества. Но больше всего проникнут этим чувством цикл стихов «Часослов»/«Das Stunden-Buch». Это объяснимо. Лирический субъект здесь находится в прямом диалоге с Богом, в сущностном общении. В «Du bist so groß, daß ich in deinem Schatten...»/«Ты так велик, что я в твоей тени...» стихотворный пере-

нос подчёркивает предельное умаление лирического героя до не явившегося в этот мир:

Du bist so groß, daß ich in deinem Schatten nicht lebe...¹

=

Ты так велик, что я в твоей тени не существую...²

И только тоска человека достигает подбородка Создателя («Nur meine Sehnsucht ragt dir bis ans Kinn»).

Монах у Рильке создан из тоски («An den jungen Bruder»/«Молодому брату»):

...in meinem Blute sind so viel Geräusche, ich aber weiß, daß ich aus Sehnsucht bin³.

=

...в моей крови так много звуков, но я знаю, что я из тоски.

Строка Рильке «Geh bis an deiner Sehnsucht Rand...»/«Иди до края своей тоски...» в стихотворении «Gott spricht zu jedem nur, eh er ihn macht»/«Бог говорит с каждым лишь прежде, чем сотворить его» из книги «Часослов» (1905) представляет собой обращённые к человеку неясные слова («wolkige Worte») Бога, которые Он адресует человеку, создавая его. Бог замолкает, уводя его из Своей материнской ночи в динамичную жизнь. Господь не желает человеку только благополучной жизни, но предрекает ему напряжение:

Lass dir Alles geschehn: Schönheit und Schrecken.

Man muss nur gehn: Kein Gefühl ist das fernste⁴.

=

Пусть с тобой случится всё: красота и ужас.

Нужно просто идти: нет более дальнего чувства.

Тоска зреет из всех загадок, движется от солнца, света («So hat man sie gemalt...»/«Так её рисовали...»). Бог и есть «тоска без края». Тоска у Рильке не только персонифицированная, но и овеществлённая.

Немецкое слово «die Sehnsucht» оказывается настолько недостаточным в отражении комплекса чувств глубокой тоски, что у Рильке порой возникает в усиленной комбинации в сочетаниях с другими смысловыми оттенками тоски – «der Schmerz» («боль»), «das Leid» («печаль») («Und du erbst das Grün...»/«И ты наследуешь зелень...»):

...zu Schmerzen, welche erst erwachsen machen.

Sie bringen Leiden mit in ihrem Lachen, Sehnsüchte, welche schlafen, und erwachen...⁵

=

...к страданиям, которые приближают взрослую жизнь.

Они приносят страдания своим смехом, душевные устремления, которые дремлют и пробуждаются...

Лексема «das Leid» близка по звучанию слову «das Lied» («песня») и возникает у Рильке в паре с ним. Отсюда близость его тоски к песенной.

Печаль выступает и в контексте радости, создавая дихотомию «радость-боль» («Das waren Tage Michelangelos...»/«Это были времена Микеланджело...»):

Die vor ihm hatten Leid und Lust...

=

Те, кто был до него, испытывали и печаль, и радость...

Единичные использования слов:

«die Trauer»: «Bis ihr ihn trostlos und in Trauern...»/«Пока вы не одолели его опустошением и скорбью...», «Ihr vielen unbestürmten Städte...»/«Вы, многочисленные непокорённые города...»;

«die Heimweh»: «Du großes Heimweh...»/«Ты большая тоска по родине...», «Ich liebe dich, du sanftestes Gesetz...»/«Я люблю Тебя, кротчайший закон...»;

¹ Rilke R.M. Das Stunden-Buch: enthaltend die drei Bücher: Vom mœnchischen Leben; Von der Pilgerschaft; Von der Armuth und vom Tode. 12. bis 16. Tsd. Leipzig: Insel-Verlag, 1918. S. 38.

² Здесь и далее даны подстрочные переводы цитат из Рильке и Тукая.

³ Ibid. S. 34.

⁴ Ibid. S. 31.

⁵ Ibid. S. 69.

«der Qual»: «und fühlte voller Qual...»/«И был полон муки...», «Da trat ich als ein Pilger ein...»/«Затем я вошёл как паломник...» и других синонимов слова «тоска» показывают поиски австрийским поэтом эквивалента русскому слову.

Габдулла Тукай использует слово «моң» и его производные в названиях («Милли моңнар»/«Национальные мелодии») и тексте произведений («Парат»/«Пара лошадей»):

Әйтә иртәнге намазга бик матур,
моңлы азан:

И Казан! Дәртле Казан! Моңлы
Казан! Нурлы Казан!¹

=

Очень красивый, скорбный призыв
приглашает к утренней молитве:

О Казань! Страстная Казань!
Скорбящая Казань! Сияющая
Казань!

Как видим, слово «моң» может отсылать к жанру грустной песни либо обозначать эстетическую тональность, в ядре которой лежит светлая грусть. Наиболее отчётливо его тональность слышна в стихотворениях «Милли моңнар»/«Национальные мелодии», «Өзелгән өмид»/«Оборванная надежда» и др.

Произведение Г. Тукая «Милли моңнар»/«Национальные мелодии», наиболее известное русскому читателю в переводе Вероники Тушновой, – квинтэссенция концепта. Здесь моң – и песня («Милли моңнар»), и эстетическая тональность, и татарская ментальность. Татарская песня названа печальной («моңлы»):

Ишеттем мин кичә: берәү жырлый
Чын безнеңчә матур, милли көй;

Башка килә уйлар төрлө-төрлө, –
Әллә нинди зарлы, моңлы көй².

=

Услышал я вчера: кто-то поёт
По-нашему красивую национальную мелодию;

В голову приходят разные мысли –
Какая-то жалобная, печальная мелодия.

В национальные чувства татар вросли горе, слёзы и необходимость их мудро сдерживать. Тукай подчёркивает протяжность татарской народной песни, её печаль, душевность, стремление к возвышенному, уход от земного. Эта песня рождает родство. Прослушав татарскую песню, лирический герой обращается к певцу-соотечественнику «Кардәш...»/«Брат...».

В стихотворении «Өзелгән өмид»/«Оборванная надежда», известном в переводе Анны Ахматовой под названием «Разбитая надежда», Тукай рисует пейзаж души: на небе жизни лирического героя вместо молодого месяца горит полная луна, птица сердца вылетела из тесной клетки мира. Молодость сравнивается со священной мелодией:

И мөкаддәс моңлы сазым!

Уйнадың син ник бик аз?³

=

О, моя священная мелодия!
Почему ты играла так недолго?

Лирический герой ищет и не находит покоя, потому что у него острая нехватка родины, родного дома, родства:

Күпме моңлансам кунып милли
агачлар өстенә,
Барсы корган – бер генә юк жан-
лысы, яфраклысы⁴.

=

Сколько бы я ни тосковал на вершинах национальных деревьев,
Все они засохли: нет ни единого
живого, покрытого листвой.

¹ Тукай Г. Әсәрләре = Сочинения: академик басма: 6 томда. Т. 1: Шигъри әсәрләре (1904-1908) = Поэтические произведения (1904-1908) / төз., текст., иск. һәм аңл. әзерл. Р.М. Кадыйров, З.Г. Мөхәммәтшин; кереш сүз авт. Н.Ш. Хисамов, З.З. Рәмиев; Татарстан Республикасы Фәннәр акад., Г.Ибраһимов исем. Тел. әдәбият һәм сәнгать ин-ты. Казан: Татарстан кит. нәшр., 2011. С. 172.

² Тукай Г. Әсәрләре = Сочинения: академик басма: 6 томда. Т. 2: Шигъри әсәрләре (1909-1913) = Поэтические произведения (1909-1913) / Татарстан Республикасы Фәннәр акад., Г.Ибраһимов исем. Тел. әдәбият һәм сәнгать ин-ты. Казан: Татарстан кит. нәшр., 2011. С. 59.

³ Там же. С. 152.

⁴ Там же.

Автобиографическое начало явно проступает за проникновенными строками: Тукай снова и снова переживает главную травму своей жизни – смерть матери в его раннем детстве. С той поры, как мать в последний раз поцеловала его, ото всех дверей ребенка гнали. Он родился «чуждым миру человеком». Однако стихотворение подчёркивает амбивалентность моң – боль здесь горькая и сладкая одновременно, обусловленная горечью утраты и сладостью материнского образа.

Бар күңелләрдән жылы, йомшак
синең кабрең ташы, –
Шунда тамсын күз яшемнең иң ачы
һәм татлысы!¹

=
Всех сердец теплей, мягче твой над-
могильный камень –
Пусть капают на него мои самые
горькие и сладкие слёзы!

Присущие Тукаю сверхдлинные стихотворные размеры усиливают песенную протяжность боли, моң течёт из грустной народной песни. Причитание, надмогильные плачи (сыктаулар) не распространены в татарской культуре из-за сдержанности как народной черты. Отсюда и отсутствие неизбывного томления, беспросветного отчаяния в поэзии Тукая.

Иногда моң в лирике татарского поэта соперничает с зыбкой идилликой. Таково стихотворение «Пар ат»/«Пара лошадей». Лирический субъект этого произведения в пароконной упряжке с молчаливым кучером едет в Казань. Человека, на душе которого горечь сиротства («Бар да бар, тик юк туганнар, мин ятим монда, ятим»/«Всё есть, но нет родных: сирота я здесь, сирота»), одиночества, разлуки с родиной, окружает тихая сияющая природа. Страдающий плачет навзрыд, его голова тяжёлая, как камень:

Сездән айрылып, туганнар! – жай-
сыз, уңгайсыз тору;

Бу тору, әйтергә мөмкиндер,
кояш-айсыз тору².

=
Жить в разлуке с вами, родные,
тяжело;
Жить так – словно жить без солнца
и луны.

Однако он оживает, когда приезжает в Казань, в «священные места наших дедов», «рай страстной души». Это одно из наиболее оптимистичных стихотворений Габдуллы Тукая, не типичное для его лирики. Топос дома остаётся для Тукая воображаемым, влекомым мечтой и для его лирического героя не сложился. Несмотря на пробивающуюся здесь идиллику и оптимистический финал лирического сюжета, в «Паре лошадей» влияние моң опережает и несколько подавляет идиллику. Раннее сиротство накладывает отпечаток на отношение татарского поэта к родному, своему.

Габдулла Тукай и Райнер Мария Рильке – два крупных поэта мирового значения, близких по поэтическому мировоззрению (мотивы экзистенциального одиночества, познания человека через природу, направленности к высшему миру). На биографическом уровне татарского и австрийского поэтов сближают тяжёлое детство, обусловленное ранним сиротством, непростая жизнь и мучительная относительно ранняя смерть. Рильке был почти вдвое старше Тукая, когда ушёл из жизни, но согласно собственной концепции вынашивания плода «своей смерти» мучительно переживал уход из-за смерти случайной, не своей.

Моң Тукая находится в ядре его этнической и языковой татарской картины мира, тоска Рильке выходит за пределы тех смыслов, которые закреплены в немецкой языковой картине мира. Родной язык Рильке как «дом бытия» (М. Хайдеггер) не вмещает искомый для австрийского поэта концепт тоски, заставляя искать его аналог в другом, малознакомом языке – русском.

¹ Тукай Г. Там же.

² Там же. С. 172.

Общими чертами переживаний австрийского и татарского поэтов являются ощущения глубинного одиночества и бесприютности, страдания из-за несоответствия должного и сущего. Но есть и концептуальные отличия.

Для Рильке тоска – это инструмент общения с Богом и мерило метафизической глубины человека, индикатор человеческого в человеке. Идти к краю своей тоски – Божий завет. Бог Сам есть тоска, и человек создан из этой тоски. Речь идёт о неизбывной, вечной сердечной тоске. Человек в своём диалоге о тоске может быть понят только Богом.

Переживание моң Тукаем неотделимо от темы ценности родины, род-

ного дома, их нехватки, ощущения сиротливости, одиночества, проникновенного созерцания природы, пробуждения через светлую грусть и чувство прекрасного. Важной составляющей стихотворений Тукая, наполненных моң, является создание пейзажа души, внутреннего ландшафта глубоко чувствующего человека. Его моң питается мелодией и грустью татарской песни. Поэтому лирике Тукая, пронизанной моң, свойственна субъект-субъектность (С. Бройтман), субъект и объект здесь генетически сращены: один страдает, другой слушает, но это один и тот же образ. Если у Рильке тоска – это признак полноты бытия, то у Тукая моң проистекает из нехватки сущностного.

Список литературы

1. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад: избр. тр. / АН СССР, Отд-ние лит. и яз. Ленинград: Наука, Ленингр. отд-ние, 1979. 494 с.
2. Конрад Н.И. Запад и Восток: ст. / Акад. наук СССР. 2-е изд. Москва: Наука, 1972. 496 с.
3. Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Акад. проект, 2001. 990 с.: ил., табл., портр., факс. (SUMMA).
4. Зусман В.Г. Диалог и концепт в литературе: литература и музыка. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2001. 168 с. (Австрийская библиотека НГЛУ).
5. Friederich M. Chabdulla Tugaj (1886-1913): ein hochgelobter Poet im Dienst von tatarischer Nation und sowjetischem Sozialismus. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1998. XVI, 318 S. (Turcologica; Bd. 36).
6. Фридерих М. Габдулла Тукай как объект идеологической борьбы / пер. с нем. И.А. Гилязова. Казань: Татар. кн. изд-во, 2011. 343 с.
7. Гиматдинова Г.И. Тукаеведение в Германии: взгляд немецкого учёного Михаэля Фридериха // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15, вып. 10. С. 3094-3100.
8. Аминева В.Р. Габдулла Тукай и русская литература XIX века: типологические параллели: монография. Казань: Татар. кн. изд-во, 2016. 160 с.
9. Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира: сб. ст. Москва: Яз. славян. культуры, 2005. 540 с. (Язык. Семиотика. Культура).
10. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / пер. с англ. Г.Е. Крейдлина, Е.Л. Марголис, Г.И. Кустовой и др.; отв. ред. и сост. М.А. Кронгауз; вступ. ст. Е.В. Падучевой. Москва: Рус. слов., 1996. 411 с.
11. Колесов В.В. Грусть-тоска в русском языковом сознании // Мир русского слова. 2017. № 3. С. 5-13.

12. Красавский Н.А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах: монография / М-во образования Рос. Федерации, Волгогр. гос. пед. ун-т, Науч.-исслед. лаб. «Аксиолог. лингвистика». Волгоград: Перемена, 2001. 495 с.
13. Бердяев Н.А. Собрание сочинений. Т. 1: Самопознание: опыт философской автобиографии / общ. ред. Н.А. Струве. 3-е изд. Paris: YMCA-Press, 1989. 424 с.
14. Азадовский К.М. Переводима ли «русская тоска»? // Шаги / Steps. 2020. Т. 6, №3. С. 170-183.
15. Володина Д.Н. Концепт «тоска» в структуре языковой личности Р.М. Рильке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. № 7(18): в 2 ч. Ч. 2. С. 52-56.
16. Аминева В.Р., Шаймердинова Н.Г. Концепт моң как элемент татарского Космо-Психо-Логоса: интеллектуальный и поэтический дискурсы // Новые исследования Тувы. 2024. №4. С. 154-172.
17. Закирова Р.Р. Лингвокультурологический концепт «моң» в татарской языковой культуре мира // Вестник Чувашского университета. 2008. № 4. С. 197-203.
18. Нигматуллина Ю.Г. Национальное своеобразие эстетического идеала. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1970. 210 с.
19. Рахим Г. Избранные труды. Т. 2 / сост. М.И. Ибрагимов, А.М. Гайнутдинов. Казань: Ихлас, 2018. 560 с. (Памятники научной мысли).
20. Аминева В.Р. Моң как категория поэтики музыкальной драмы М. Файзи «Галиябану» // Би-, поли-, транслингвизм и лингвистическое образование = Bi-, Poly-, Translingualism and Linguistic Education: материалы X Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 95-летию со дня рождения Г.Д. Гачева. Москва, ИРЯ РУДН, 29-30 нояб. 2024 г. / под общ. ред. В.П. Синячкина. Москва: РУДН, 2024. С. 52-58.
21. Закирова Р.Р. Концепт «моң» в татарской языковой картине мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02. Казань, 2008. 23 с.
22. Хабибуллина А.З. Элегия, элегическое, элегизм в русской и татарской поэзии: критерии сопоставительного исследования: дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2023. 358 с.
23. Федотов Г.П. На поле Куликовом // Федотов Г.П. Судьба и грехи России: избр. ст. по философии русской истории и культуры: в 2 т. Санкт-Петербург: София, 1991. Т. 1. С. 102-122.

Сведения об авторе:

Зейферт Елена Ивановна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета; ведущий научный сотрудник лаборатории сравнительного литературоведения и культурной дипломатии Московского государственного лингвистического университета

Миусская пл., 6, Москва, 125993
E-mail: elena_seifert@list.ru

Дата поступления статьи: 07.02.2026
Одобрено: 10.06.2026
Дата публикации: 22.07.2026

Для цитирования:

Зейферт Е.И. Концепты «тоска» и «моң» (Райнер Мария Рильке и Габдулла Тукай) // Сфера культуры. 2026. № 2 [24]. С. 23-36. DOI:10.48164/2713-301X_2026_24_23

УДК 821.112.2-1+821.512.141/145

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_23

© E.I. Seifert

Moscow

Russian State University for the Humanities;

Moscow State Linguistic University

elena_seifert@list.ru

CONCEPTS OF *LONGING* AND *MONG* (RAINER MARIA RILKE AND GABDULLA TUKAY)

The concepts of Russian longing and Tatar mong are similar in their supranational elements but differ in the ethnical aspect. The article examines the peculiarities of the poetic worldview of two major poets of world importance Gabdulla Tukay and Rainer Maria Rilke. The author concludes that Tukay's mong is at the core of the writer's ethnic and linguistic identity, while Rilke's longing is outside the German language picture of the world.

While longing in Rilke's artistic perception acquires a metaphysical character and becomes a form of spiritual dialogue between man and God, Tukay's mong is associated with the experience of homeland, orphanhood, memory, the natural world and the national song tradition.

Keywords: typological generalities, concept, longing, mong, Rainer Maria Rilke, Gabdulla Tukay.

References

1. Zhirmunskij, V.M. (1979) *Sravnitel'noe literaturovedenie: Vostok i Zapad: izbranny'e trudy* [Comparative Literary Criticism: East and West: Selected Works]. The Academy of Sciences of the USSR, Branch of Literature and Linguistics. Leningrad: Nauka, Leningrad Department. (In Russian).
2. Konrad, N.I. (1972) *Zapad i Vostok: stat'i* [West and East: Articles]. The Academy of Sciences of the USSR. Moscow: Nauka. (In Russian).
3. Stepanov, Yu.S. (2001) *Konstanty: slovar' russkoj kul'tury*. [Constants: a Dictionary of Russian Culture]. Moscow: Akademicheskij proekt. (In Russian).
4. Zusman, V.G. (2001) *Dialog i koncept v literature: literatura i muzyka* [Dialogue and Concept in Literature: Literature and Music]. Nizhnij Novgorod: DEKOM. (In Russian).
5. Friederich, M. (1998) Chabdulla Tugaj (1886-1913): ein hochgelobter Poet im Dienst von tatarischer Nation und sowjetischem Sozialismus. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, XVI. (In German).
6. Friederich, M. (2011) *Gabdulla Tukaj kak ob'ekt ideologicheskoy bor'by* [Gabdulla Tukay as an Object of Ideological Struggle]. Transl. from German by I.A. Gilyazov. Kazan: the Tatar Book Publishing House. (In Russian).
7. Gimatdinova, G.I. (2022) Tukaevvedenie v Germanii: vzglyad nemetskogo uchyonogo Mixae'lya Friderixa [Tukay Studies in Germany: the View of the German Scientist Michael Friederich]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Questions of Theory and Practice], Vol. 15, Issue 10, 3094-3100. (In Russian).

8. Amineva, V.R. (2016) *Gabdulla Tukaj i russkaya literatura XIX veka: tipologicheskie paralleli: monografiya* [Gabdulla Tukay and Russian Literature of the XIXth Century: Typological Parallels: a Monograph]. Kazan: the Tatar Book Publishing House. (In Russian).
9. Zaliznyak, A.A., Levontina, I.B., Shmelev, A.D. (2005) *Klyuchevy`e idei russkoj yazy`kovoj kartiny`mira: sbornik statej* [Key Ideas of the Russian Language Picture of the world: a Collection of Articles]. Moscow: Yazy`ki slavyanskoj kul`tury`. (In Russian).
10. Wierzbicka, A. (1996) *Yazy`k. Kul`tura. Poznanie* [Language. Culture. Cognition]. Transl. from English by G.E. Kreidlin, E.L. Margolis, G.I. Kustovaya et al.; Execut. Ed. and Compl. MA Krongauz; Introd. Art. by E.V. Paducheva. Moscow: Russkoe slovo. (In Russian).
11. Kolesov, V.V. (2017) *Grust`-toska v russkom yazy`kovom soznanii* [Sadness-Longing in the Russian Language Consciousness]. *Mir russkogo slova* [World of the Russian Word], No. 3, 5-13. (In Russian).
12. Krasavskij, N.A. (2001) *E`mocional`ny`e koncepty`v nemeczkoy i russkoj lingvokul`turax: monografiya* [Emotional Concepts in German and Russian Linguistic Cultures: a Monograph]. Volgograd: Peremena. (In Russian).
13. Berdyaev, N.A. (1989) *Sobranie sochinenij. Tom 1: Samopoznanie: opyt`filosofskoj avtobiografii* [Collected Works. Vol. 1: Self-knowledge: the Experience of Philosophical Autobiography]. Gen. Ed. N.A. Struve. Paris: YMCA-Press. (In Russian).
14. Azadovskij, K.M. (2020) *Perevodima li «russkaya toska»?* [Can the *Russian Longing* be Translated?]. *Shagi* [Steps], Vol. 6, No. 3, 170-183. (In Russian).
15. Volodina, D.N. (2012) *Koncept «toska» v strukture yazy`kovoj lichnosti R.M. Ril`ke* [The Concept of *Longing* in the Structure of R.M. Rilke's Linguistic Personality]. *Filologicheskie nauki. Voprosy`teorii i praktiki* [Philological Sciences. Questions of Theory and Practice], No. 7(18): in 2 Pts. Pt. 2, 52-56. (In Russian).
16. Amineva, V.R., Shajmerdinova, N.G. (2024) *Koncept moŋ kak e`lement tatarskogo Kosmo-Psicho-Logosa: intellektual`ny`j i poe`ticheskij diskursy`* [The Concept of Mong as an Element of the Tatar Cosmo-Psycho-Logos: Intellectual and Poetic Discourses]. *Novy`e issledovaniya Tuvy`* [New Studies of Tuva], No. 4, 154-172. (In Russian).
17. Zakirova, R.R. (2008) *Lingvokul`turologicheskij koncept «moŋ» v tatarskoj yazy`kovoj kul`ture mira* [Linguoculturological Concept *Mong* in the Tatar Language Culture of the World]. *Vestnik Chuvashskogo universiteta* [Bulletin of the Chuvash University], No. 4, 197-203. (In Russian).
18. Nigmatullina, Yu.G. (1970) *Nacional`noe svoeobrazie e`steticheskogo ideala* [The National Originality of the Aesthetic Ideal]. Kazan: the Kazan University Publishing House. (In Russian).
19. Raxim, G. (2018) *Izbranny`e trudy`. Tom 2* [Selected Works. Vol. 2]. Compl. M.I. Ibragimov, A.M. Gajnutdinov. Kazan: Ixlas. (In Russian).
20. Amineva, V.R. (2024) *Moŋ kak kategoriya poe`tiki muzy`kal`noj dramy`M. Fajzi «Galiyabanu»* [Mong as a Category of Poetics of M. Faizi's Musical Drama *Galiyabanu*]. *Bi-, poli-, translingvizm i lingvisticheskoe obrazovanie = Bi-, Poly-, Translingualism and Linguistic Education: Materialy`X Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, posvyashhennoj 95-letiyu so dnya rozhdeniya G.D. Gacheva, Moskva, Institut russkogo yazy`ka Rossijskogo universiteta družby`narodov, 29-30 noyabrya 2024 goda* [Bi-, Poly-, Translinguism and Linguistic Education: Materials of the Xth International Scientific and Practical Conference Dedicated to the 95th Anniversary of the Birth of G. D. Gacheva, Moscow, the Institute of the Russian Language of RUDN University, November 29-30, 2024]. Under Gen. Editorship by V.P. Sinyachkin. Moscow: RUDN University, 52-58. (In Russian).

21. Zakirova, R.R. (2008) *Koncept «moң» v tatarskoj yazы`kovoј kartine mira: avtoreferat dissertacii ... kandidata filologicheskix nauk: 10.02.02. x* [Concept *Mong* in the Tatar Language Picture of the World: abstract of PhD thesis in philology]. Kazan. (In Russian).
22. Xabibullina, A.Z. (2023) *E`legiya, e`legicheskoe, e`legizm v russkoј i tatarskoј poe`zii: kriterii sopostavitel`nogo issledovaniya: dissertaciya ... doktora filologicheskix nauk* [Elegy, Elegiac, Elegance in Russian and Tatar Poetry: Criteria for Comparative Research: doctoral thesis in philology]. Kazan. (In Russian).
23. Fedotov, G.P. (1991) Na pole Kulikovom [On the Kulikov Field]. *Fedotov G.P. Sud`ba i grexi Rossii: izbranny`e stat`ya po filosofii russkoј istorii i kul`tury` : v 2 tomax* [Fedotov G.P. Fate and Sins of Russia: Selected Articles on the Philosophy of Russian History and Culture: in 2 Volumes]. Saint Petersburg: Sofiya, Vol. 1, 102-122. (In Russian).

About the author:

Elena I. Seifert, Doctor of Philology, Associate Professor, Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics of the Institute of Philology and History of the Russian State University for the Humanities; leading researcher at the Laboratory of Comparative Literary Studies and Cultural Diplomacy of the Moscow State Linguistic University

6 Miusskaya Square, Moscow, 125993
elena_seifert@list.ru

УДК 008:398:004

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_37

© О.А. Киреева

Москва

Некоммерческое партнерство «Творческий центр “Доверие”»

ekotvorec@yandex.ru

О ПРОБЛЕМЕ КРИТЕРИАЛЬНОЙ ОЦЕНКИ И ИДЕНТИФИКАЦИИ ИСКУССТВЕННО СГЕНЕРИРОВАННОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТА

Цифровизация привнесла в нашу жизнь новые идеи и возможности, в том числе в деле сохранения и распространения культурного наследия. Однако некорректное, непрофессиональное использование этого потенциала способно привести к прямо противоположному результату. В статье изучаются критерии оценки, позволяющие отделить фальсификат от подлинного фольклора. Эксперимент по идентификации русских частушек-фейков показал высокую степень уязвимости устного народного творчества для нейросетей. Задачу выявления фейков предлагается решать комплексно – сочетая филологический анализ, экспериментальную верификацию и совершенствование законов.

Ключевые слова: частушка, фольклористика, подделка фольклора, фейк, генеративное искусство, контент нейросетей, сравнение нейросетей, искусственный интеллект.

Проблема фальсификации образцов культуры существовала с глубокой древности. Однако в последние несколько лет этот вопрос встал особенно остро в связи с проникновением цифровых технологий (в частности, генеративного искусства) в самые глубины культурной жизни общества.

Охрана нематериального наследия народов на территории РФ регулируется Федеральным законом № 402 от 20.10.2022 «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации» и рядом региональных законодательных актов. В статье 12 ФЗ № 402, в частности, сказано, что федеральные органы государственной власти РФ полномочны вести федеральный информационный реестр «в целях учета, сохранения, изучения, актуализации и популяризации объектов нематериального этнокультурного достояния федерального значения»¹. Данный реестр

«является основным источником информации об объектах нематериального этнокультурного достояния федерального значения». В то же время наказание за цифровую фальсификацию нематериального этнокультурного наследия в законе не предусмотрено, что может стать причиной усиленной генерации подделок устного народного творчества на фоне размытых критериев их распознавания.

Цифровой фальсификат, фейки (от англ. fake – подделка) постепенно захватили пространство Интернета – многие страны столкнулись с проблемой защиты нематериального культурного наследия от нетипичных факторов, способствующих его уничтожению. Одним из них является создание культурных образцов средствами генеративного искусства (в том числе нейросетями) и их последующее распространение. Важно, что в этой ситуации нейросети по-прежнему не признаются субъектами права и не наделаются ответственностью.

Целью исследования стало изучение проблемы отделения фальсифи-

¹ О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации: Федер. закон от 20.10.2022 г. № 402-ФЗ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48445> [дата обращения: 12.12.2025].

ката от подлинников устного народного творчества в условиях стремительного развития технологий искусственного интеллекта (далее ИИ). В задачи вошли: освоение процесса генерации «народной» частушки с помощью нейросетей; выявление сходства/различия фейков и подлинников с использованием совокупности формализованных критериев; определение степени уязвимости русского фольклора для ИИ-технологий через анкетирование респондентов.

Сравнение производительности и результативности нейросетей не являлось самоцелью – итоги их работы сопоставлялись лишь в рамках названных исследовательских задач.

При разработке критериев дифференциации мы опирались на структурно-функциональный метод В.Я. Проппа [1; 2], согласно которому в основе фольклорного текста лежат устойчивые функции, а также на исследования поэтики частушки Н.И. Кравцова [3] и В.С. Бахтина¹. Основу аутентичных текстов для сопоставления составили частушки из сборника В.И. Симакова. Для верификации предложенных критериев мы применили феноменологический подход, предполагающий учет саморефлексии носителей традиции [4], что было реализовано в форме письменного опроса респондентов.

Частушка – особый тип народной поэзии и «один из видов музыкально-словесного творчества» [3, с. 229]. Исследователи придерживаются разных точек зрения на ее происхождение и периодизацию. Важно, что эта музыкально-поэтическая миниатюра стала настоящей отдушиной у русского народа – в основном крестьян и рабочих, отражая их мысли и чувства, запечатлевая как будничную рутину, так и яркие повороты судьбы.

Частушка – горестная и печальная, ироничная и озорная – была неременной участницей женского переплеса.

В этом своего рода соревновании «выигрывала не только сила и виртуозность, но и остроумие» [5, с. 358]. Возможно, ни в одном другом устном фольклорном жанре не проявляется столь мощная внутренняя энергия, подпитываемая необычайной силой духа русского народа. Вероятно, в этом и заключается парадокс, заложенный в культурный код нашими предками – под гнетом судьбы не сломиться, не сдаться – найти в себе силы на иронию, юмор, сатиру. Поистине, «частушка уберегла дух народа, его характерные, исторически сложившиеся черты: удаль, смелость, общительность, любовь к острому слову, к шутке, к обличению зла»².

Жанр довольно хорошо изучен, поэтому были выявлены многие характерные особенности частушек, их эстетические признаки, в том числе ритмический строй и рифма, краткость, установка на публичное исполнение, адресность, реалистичность, внутренняя драматургия, экспромтность, экспрессивность и др. [См.: 3; 6].

В разные исторические периоды феномен частушки изучали такие признанные ученые и мыслители, как П.А. Флоренский, Д.К. Зеленин, Г.И. Успенский, В.Я. Пропп, В.С. Бахтин и многие другие. Этот малый фольклорный жанр по-прежнему остается живым и развивающимся, а потому внимание к нему специалистов и любителей народного творчества не ослабевает. По словам Т.А. Агапкиной, «через язык фольклора выявляются и осмысливаются важнейшие понятия и категории, определяющие напряженную внутреннюю жизнь фольклорного человека» [7, с. 88], а значит, и народа в целом.

Общеизвестно, что исследование фольклора вне учета специфики его эстетики «методологически несостоятельно и фактически бесплодно» [8, с. 13]. Но что, если за постижение его тайн берется искусственный интеллект?

Обратившись к одному из популярных сегодня видов творческой деятель-

¹ Частушка / предисл. В.Ф. Бокова; вступ. ст., подгот. текста и примеч. В.С. Бахтина. Москва; Ленинград: Совет. писатель, Ленингр. отд-ние, 1966. 607 с., 6 л. ил. (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е издание).

² Там же. С. 5.

ности – генеративному искусству¹, мы выбрали наиболее распространенные нейронные сети (НС):

а) ChatGPT – чат-бот с генеративным ИИ, разработка компании OpenAI (США). Чат-бот способен отвечать на вопросы пользователей, генерировать и переводить тексты;

б) Алиса AI – ассистент со встроенной моделью YandexGPT 5 Pro от Яндекса (Россия). Среди функций: ответы на вопросы, создание и редактирование текстов, генерирование изображений, управление «умным домом»;

в) Grok – генеративный чат-бот на основе ИИ от компании xAI (США). Обладает богатыми возможностями в плане диалога с пользователями, генерации текстов, изображений;

г) DeepSeek – многофункциональный искусственный интеллект, разработка AI-компании DeepSeek-VL (Китай). Считается мощным инструментом для генерации текстов, переводов, кодирования.

Цель эксперимента состояла в определении возможной уязвимости народной частушки перед фальсификацией, сгенерированным нейросетями, и поиске механизмов отделения фейка от подлинника. Для этого был подготовлен простой промт – текстовая инструкция, запрос для «испытываемых» нейросетей. За рубежом сложилась практика составления промтов, основанная на стандарте COSTAR (аббревиатура расшифровывается как «контекст, цель, стиль, тон, аудитория, ответ») – считается, что в этом случае результат запроса наиболее релевантный [10]. Поскольку нам представлялось важным в прямом смысле стать «ближе к народу», вначале был составлен обычный, любительский запрос.

Нетрудно заметить – все перечисленные выше НС призваны в первую

очередь работать с текстом, а потому им была дана одинаковая инструкция: «Напиши 4 русских народных частушки о лени». Предполагалось выбрать 1-3 опуса и, если потребуется, в дальнейшем доработать до уровня фейка. Полученные тексты анализировались, сравнивались с существующими образцами жанра.

Вот один из «фольклорных текстов» первой «испытываемой» – НС ChatGPT:

С утра проспал лентяй,
Забыл про все дела.
Теперь полдня прошло,
А он всё спит, как крот.

Мы получили плохо зарифмованное описательное стихотворение, где не были учтены характерные признаки частушки (о них пойдет речь далее). Потому и этот, и три других варианта подобного качества от ChatGPT более не дорабатывались.

Вторая «испытываемая» – НС Алиса. Заметим, что ей пришлось пояснять разницу между именем Лена и ленью, так как итогом первой неудачной попытки стали тексты исключительно о некой Лене. Дополнение к промту звучало так: «Придумай частушки о лениности». Лучшие результаты:

1. Лежит лентяй на печи,
Ночи без сна не знати,
А денежки в кошельке
Всё тают, тают, тати!

2. Лень-матушка заела,
Ни рукой, ни ногой,
То на печке, то на лавке,
А работа – за горой!

В первом тексте снова фигурирует лишь описание событий. Помимо явных смысловых несоответствий, в обеих частушках нарушен ритм. Однако во второй частушке этот промах будет нивелирован, если слова «ле-Ень» и «руко-Ой» сказать нараспев. Ведь «в живой практике бытования частушки не читаются, не декламируются, а поются» [3, с. 237]. Интересно, что здесь взгляды исследователей расходятся. Как полагает С.Б. Адоньева, ссылаясь на А.А. Банина и Н.С. Бурмистрова, «частушка столь же

¹ Один из теоретиков генеративного искусства Ф. Галантер определяет данное понятие как любую творческую практику, в рамках которой человек создает, использует систему с частичной автономией (например, инструкцию, компьютерный алгоритм, станок или другое устройство); далее эта система участвует в создании итоговой работы или отвечает за ее полную генерацию [9].

часто говорится, декламируется, как и поется» [11, с. 138].

Достойными внимания показались следующие находки НС: в первом тексте метафоричен образ денег – это «тати», воры; во втором – звонкая, емкая строка «Лень-матушка заела». Но поскольку стояла задача создать правдоподобный фальсификат с минимальными доработками, в целом невыразительный контент Алисы мы сочли бесперспективным.

Далее был сделан запрос НС Grok. Лучший ответ:

На работу не спешу,
Всё на завтра отложу.
Пусть дела в углу лежат,
Лень мне шепчет: «Спи, мой брат!»

Текст сделан очень аккуратно и вновь производит впечатление обычного стихотворения с рифмой *аабб*. Задание пришлось изменять четыре раза (хотелось усовершенствовать 3 и 4-ю строчки), однако варианты были уровня: ...*Лень поёт: «Лежи, примат!»* Потому текст был отложен.

Последняя «испытываемая» – DeepSeek. Нейросеть сразу разобралась, что нас интересует не Лена, а лень; не обычные стихи, а конкретный жанр русского фольклора. Однако поначалу тоже получалось не все гладко – смысл текстов был абсурдным, «хромали» ритм и рифма. После подсказки проверить свои опусы на предмет характеристик, присущих частушке, НС обозначила, на какие критерии ориентируется:

- объем в 4 строки (реже 6-8, но классика – четверостишие);
- ритм: четкий танцевальный размер (обычно двух- или четырехдольный, $\approx 2/4$);
- рифма: парная (*аабб*) или перекрестная (*абаб*), часто неточная («кашу – нашла»);
- язык: разговорная лексика, диалектизмы («авось», «небось»), глаголы действия («встань», «беги»);
- тема: острая бытовая ситуация + ирония/сатира;
- композиция: запов (ввод в ситуацию), кульминация (неожиданная концовка).

После проделанной работы над ошибками НС DeepSeek сгенерировала ряд новых текстов, из которых для дальнейшей обработки были выбраны два:

1. Лень да нехочь – две сестрицы,
На печи моей светлицы.
«Меси тесто!» – «Не хочу!
Пусть оно само скачу!»

Прежде всего, заинтересовало слово «нехочь» – в словаре В. Даля его нет. Известно, что в подлинных частушках широко задействуются неологизмы – в них «необычайно ярко проявляется народное словотворчество» [3, с. 234]. Однако на наш уточняющий вопрос НС пояснила: «нехочь» – архаичное «неохота». На карте России мы нашли одноименный населенный пункт и потому использование этого слова посчитали оправданным. Также был отмечен как уместный образ горницы – светлица – помещение, служившее обычно гостиной, местом для молитвы и отдыха хозяев, или девичьей комнатой. Сделаем пояснение о сгенерированной НС фразе «На печи моей светлицы». Считается, что печь в этой части дома не ставили. Однако существовали и иные типы планировки, где печь являлась единственным источником отопления всего дома. Речь идет о южных губерниях, где светлицы изредка делали отдельной пристройкой с печью. В малых же избах – там, где не было отдельной светлицы, печь могла стоять в общем пространстве. Прямым подтверждением этому служат музейные реконструкции интерьера крестьянской избы XIX–XX вв.¹ Интересный пример встречаем и в стихотворении Л. Мея «Хозяин» (1861) – в нем описывается именно печь в светелке, что указывает на наличие этого исключения в народном быте или в творческом осмыслении².

В итоге текст показался перспективным для дальнейшей доработки, поэтому мы уточнили у НС: «Как ты понимаешь строчку *“Пусть оно само скачу”*»

¹ «Печка кормит, печка греет, печка – мать родная» [Электронный ресурс] / Офиц. сайт Муницип. образования г. о. г. Первомайск ЛНР. 14 апр. 2023 г. URL: <https://pervomaysklnr.su/novosti/12738-pechka-kormit-pechka-greet-pechka-mat-rodnaja.html> (дата обращения: 12.12.2025).

² Мей Л.А. Хозяин // Тройка: стихотворения / [сост. Н.П. Сухова]. Москва: Дет. лит., 1980. С. 19–20.

Так по-русски не говорят». Исправление было вполне убедительным:

Лень да нехочь – две сестрицы,
На печи моей светлицы.
«Меси тесто!» – «Не хочу!
Пусть само бежит в квашню».

Этот вариант с корректно использованным диалектным словом «квашня» (емкость для теста), было решено оставить в качестве экспериментальной частушки № 1.

Другой текст DeepSeek, сгенерированный после первого запроса, так же показался обнадеживающим:

2. Ай, лень-матушка, припала,
К печке белой прильнула.
«Топи печь!» – а я в ответ:
«Сам бы встал – тепло бы дал!»

Промт был дополнен: «сюжет и две первые строчки сохранить, а 3-ю и 4-ю – изменить, сделав упор на юмор. Не забывать про рифму и четкий ритм». В ответ НС написала 5 вариантов кульминации – все с ритмом 2/4 (как под гармонию). Однако в текстах снова были нарушены рифма и ритм. Далее в дополненной инструкции мы попросили «больше импровизировать со смыслом, следить за ритмом». НС выдала семь вариантов, пять из которых – явная «некондиция»; еще один был отмечен похвалой за юмор:

Ай, лень-матушка, припала,
К печке белой прильнула.
«Топи!» – «Да она ж чужа!
У соседа сворована!»

Первые две строки показались интересными. Если слово «прильнула» сказать нараспев и с ударением на последнюю гласную – ритм выравнивается, текст звучит правдоподобнее. 3-я и 4-я строки в ответ на дополнения промта раз за разом претерпевали изменения – НС пыталась взять количеством, а не качеством. И лишь после пяти дополнительных запросов получилась экспериментальная частушка № 2:

Ай, лень-матушка, припала,
К печке белой прильнула.
«Топи!» – «Да она ж, как я!
Лежит – не шевелится!»

Проанализируем этот текст через призму структурализма В.Я. Проппа. В работе «Морфология сказки» ученый предложил функциональный метод анализа, выявляя структуру сказок через последовательность функций действующих лиц [1]. По словам Б.Ф. Егорова, благодаря этому анализу «любой сюжетный материал можно сегментировать на ограниченное число первоэлементов», а изучение конфигураций этих элементов «позволяет сделать далеко идущие выводы о содержательной специфике текстов, о жанровых особенностях и т. д.» [2, с. 18].

Первые две строчки – *Вступление* (обозначим как *а*): появление Лени и ее антропоморфизация («припала»). Далее, как это часто встречается в сказках, следуют парные функции. В данном случае это *Приказ* (по Проппу – *Запрет*, соответствующий адаптированной функции *А*) – старший персонаж приказывает «Топи!», и *Отказ* (или *Нарушение*, функция *Б*) – персонаж отказывается подчиняться, не хочет топить печь. В третьей и четвертой строках содержится *Острота* (или *Высмеивание*, соответствующее кульминации текста, функция *В*): персонаж критично сравнивает «лежебокость» печи со своей ленивой натурой, т. е. отказ мотивируется комически.

Сравним сгенерированную частушку с одним из аутентичных образцов:

Тятя с мамкой, ручкам больно,
Поработала довольно;
Не пойду я жать овёс:
Зачем на платье не привёз¹.

Вступление (*а*): персонаж жалуется на усталость. Далее следует *Мотивация* (функция *М*): «поработала довольно» (уже предостаточно). Третья строка соответствует функции *Б* – *Отказ*: персонаж отказывается выполнять возможную просьбу антагониста (оставшуюся за пределами текста): «Не пойду я жать

¹ Симаков В.И. Сборник деревенских частушек Архангельской, Вологодской, Вятской, Олонецкой, Пермской, Костромской, Ярославской, Тверской, Псковской, Новгородской, Петербургской губерний: С прил. нот и подроб. библиогр. указ. лит. Ярославль: Тип. К.Ф. Некрасова, 1913. XIV. Стб. 232 (3-й ряд).

овёс». В кульминации последней строки мы видим иронию (функция В), воплощенную в форме бытового требования: отказ привезти материал на платье (или деньги) становится причиной «отлынивания» от работы.

Таким образом, нейросеть в целом правильно копирует основные функции, но может путать их последовательность или ошибиться в эмоциональной окраске (это хорошо заметно в первых вариантах). Например, в аутентичных частушках ирония может быть неподдельно горькая («ручкам больно»), а в ИИ-текстах отношение к действительности персонажей более плоское, прямолинейное.

Поскольку для дальнейшего эксперимента требовалось не менее 3 фейков, мы вновь обратились к неудачному варианту от Grok и попросили DeepSeek помочь «коллеге». Результат исправления 3-й и 4-й строк оказался относительно убедительным:

3. На работу не спешу,
Все на завтра отложу.
Дело сделаешь – помрешь,
Не сделаешь – проживешь!

Экспериментальная частушка № 3 написана от лица отъявленного лентяя, для которого шевельнуть пальцем (т. е. сделать дело) – равносильно смерти. Нелюбовь к труду доведена в тексте до абсурда.

Характерно, что нейросети в процессе генерации текстов не видели «генетической» связи частушки с другими жанрами фольклора. Между тем такой тип создания частушек – например, заимствование пословиц [3], плясовых и припевок [12] был распространен в народе.

Вопросы, связанные с критерияльной оценкой искусственно сгенерированных текстов с точки зрения их этнокультурной аутентичности, все более вызывают интерес в научном сообществе. Так, авторы из США и Индии в составе исследовательской группы TALES разработали таксономию культурных искажений в текстах, сгенерированных нейросетями, с опорой на традиционное культурное наследие народов Индии. В 88 % текстов обнаружено одно или

несколько искажений: «неточное описание культурных объектов, традиций, верований»; «неправдоподобные события с точки зрения культурных норм»; «упрощение сложных культурных элементов», «стереотипы», «фактические ошибки по географии, истории», «языковые неточности» и «логические ошибки» [13]. Наш эксперимент в большой степени подтверждает наличие названных дефектов и несоответствий.

Изучение сгенерированных фольклорных текстов (частушек) позволило выявить возможные критерии их оценки.

1. Ритмико-метрический критерий. Как отмечали Н.И. Кравцов, С.Г. Лазутин, «ритм частушки имеет музыкально-тактовую основу, что отличает ее от книжного стиха» [3, с. 237]. Эту четкость ритма частушка сохраняет даже при вариативности исполнения, допускающей распев за счет растягивания гласных. ИИ-тексты либо строго силлабо-тоничны (у ChatGPT это были «стихотворения»), либо, напротив, содержат немотивированные сбои ритма (как в первоначальных версиях DeepSeek), которые не компенсируются напевом. Поэтому ритмическую «гладкость» без учета жанровой специфики, как и серьезные немотивированные сбои ритма, можно отнести к признакам машинной генерации.

2. Лексико-стилистический критерий, или критерий органичности. Подлинными частушки используют диалектизмы, просторечия и архаизмы («падка», «по нутру») как органичную часть живого русского языка. ИИ, как показал эксперимент с DeepSeek, способен имитировать эту черту («нехочь», «квашня»), однако подобная лексика часто оказывается стилистически избыточной или вставленной механически. Критерием «органичности» может служить ощущение, что слово употреблено не ради «народности» (сравним удачное «квашня» и неуместное «сворована» в разных версиях одной частушки). Сравнение с аутентичными текстами (в данном случае это сборник В.И. Симаква) позволяет выявить искусственность лексики даже при имитации диалектных форм.

3. *Критерий функционально-смысловой.* Вслед за В.Я. Проппом, выделившим в сказке устойчивые функции при меняющихся атрибутах [1, с. 29; 2, с. 19-20], можем утверждать, что в частушке ключевой функцией является модальность, а не описание событий. Как отмечал Н.И. Кравцов, «смысл частушек состоит не в описании каких-либо событий и фактов, а в выражении к ним определенного отношения» [3, с. 229]. Подлинная частушка нередко содержит оценочное суждение (например, ироничный или сатирический взгляд на ситуацию). Тексты, ограничивающиеся нарративом («С утра проспал лентяй, забыл про все дела») и/или прямолинейной моралью, должны рассматриваться как потенциально сгенерированные.

4. *Критерий пуанта.* Вслед за В.С. Бахтиным, отмечавшим в частушке «любовь к острому слову, к шутке»¹, мы рассматриваем наличие пуанта (неожиданной, часто ироничной, юмористической или сатирической кульминационной развязки) как обязательный структурный признак жанра.

Редкая частушка не строится вокруг «острого словца» – доминанты, ради которой она и затевалась. В аутентичных образцах эта острота может рождаться, например, из противостояния, бытового конфликта («Тятя с мамкой, ручкам больно... – Зачем на платье не привез»). Нейросети же подменяют остроту абсурдным вымыслом или «компьютерным юмором» (например, в попытке Grok «Лень поёт: "Лежи, примат!"»), который не распознается носителями традиции как аутентичный.

Для того чтобы выяснить, в какой степени фальсификат субъективно воспринимается респондентами как истинный фольклорный образец, был введен пятый критерий.

5. *Критерий, основанный на данных опроса респондентов-носителей традиции (рецептивный критерий).* Следуя феноменологическому подходу в фольклористике, мы исходили из того, что саморефлексия носителей традиции

является ключевым механизмом сохранения аутентичности. По А.Н. Власову, в самоопределении носителя заложен «важнейший механизм памяти традиции» – именно через него можно понять границы между «своим» и «чужим» в фольклоре [6, с. 11].

Разработанный критерий был подтвержден письменным опросом респондентов. В опросник, наряду с тремя фейками, вошли шесть оригинальных образцов из «Сборника деревенских частушек Архангельской, Вологодской, Вятской, Олонецкой, Пермской, Костромской, Ярославской, Тверской, Псковской, Новгородской, Петербургской губерний» В.И. Симакова². Была сделана ставка на то, что книга 1913 г. известна лишь узкому кругу специалистов³. Основные мотивы оригинальных частушек, помещенных для опознания в анкету: праздность, лень, безделье, нерадивость.

Добровольцев 20-80 лет (средний возраст – 35 лет) попросили определить частушки-фейки и отметить их. Рекомендовалось отвечать сразу, не раздумывая – важно было первое впечатление, интуитивный выбор.

В процессе организации анкетирования мы отказались от идеи использовать звуковые файлы. На первый взгляд, их включение должно послужить большей чистоте эксперимента – частушку, прежде всего, поют, а потому желательно, чтобы она воспринималась респондентами в аудиоформате. С другой стороны, зачастую жители больших городов знакомы с частушками лишь визуально, по текстам, а потому оценить на слух 9 незнакомых фольклорных миниатюр – задача не простая. А главное, как в действительности звучали конкретные образцы старинных частушек из сборника В.И. Симакова – сегодня доподлинно неизвестно.

Опрошенные, в основном жители Москвы (с незначительной долей вклю-

² Симаков В.И. Указ. соч.

³ «Сборник деревенских частушек...», который можно найти в Интернете, представляет собой набор сканированных изображений, что усложняет доступность текста для поисковых систем. Это важно, так как на этапе анкетирования для участников исключалась сама возможность подсмотреть «правильный» ответ.

¹ Частушка. С 5.

чения респондентов из Архангельска, Северодвинска, Смоленска), были дифференцированы по группам. В первую группу (А) вошли специалисты, знатоки и любители русской культуры, языка, литературы, этнографии (15 чел.).

Вторую группу (Б) составили участники, далекие от обсуждаемой темы (26 чел.). Сравнение групп в силу их неравномерности не стало отдельной исследовательской задачей.

Таблица 1

Результаты анкетирования

Частушка	Доля призна- ний фейком	Комментарий
1. Не завидуй-ка подружка, Что я по людям живу: Ты напишись, належишься, – Я с работушки иду ¹ .	9,7 %	4-стопный хорей, перекрестная рифма. Акцент «по людям» архаичен. Наличие антитезы.
2. Моя милка не велика Точно куропатка: На работу кое-как – Целоваться падка ² .	17 %	Хорей с чередованием четырех и трех стоп, перекрестная рифма. Наличие непрямого противопоставления.
3. Лень да нехочь – две сестрицы, На печи моей светлицы. «Меси тесто!» – «Не хочу! Пусть само бежит в кашню. (НС)	21,9 %	4-стопный хорей, парная рифма. Архаичная и диалектная лексика. Элементы сказочной поэтики, бытового колорита.
4. Неужели по нутру – Рано будят по утру, По такому холоду Посылают по воду ³ .	21,9 %	Двустопные 4-стопного хорей и двустопные 3-стопного, парная рифма. Можно все акцентировать как 4-стопный хорей.
5. Как семёновски девчёнки Не умеют работать, Только знают одно дело – Свои рожи намывать ⁴ .	29,2 %	4-стопный хорей, перекрестная рифма, холостая в нечетных строках. Акцент «работАть» архаичен. Наличие антитезы.
6. Не на то мальчик родился, Чтоб работу работать; А на то мальчик родился, Чтоб попить да погулять ⁵ .	31,7 %	4-стопный хорей, перекрестная рифма. Акцент «работАть» архаичен. Наличие антитезы.
7. Тятя с мамкой, ручкам больно, Поработала довольно; Не пойду я жать овёс: Зачем на платье не привёз ⁶ .	39 %	Неточный 4-стопный хорей, парная рифма. Наличие непрямого противопоставления.
8. На работу не спешу, Всё на завтра отложу. Дело сделаешь – помрёшь, Не сделаешь – проживёшь! (НС)	58,5 %	Неточный 4-стопный хорей, парная рифма. Наличие антитезы.
9. Ай, лень-матушка, припала, К печке белой прильнула. «Топи!» – «Да она ж, как я! Лежит – не шевелится!» (НС)	73,1 %	Тактовик (можно акцентировать в 2-стопный и в 3-стопный), парная рифма. Элементы бытового колорита.

¹ Симаков В.И. Указ. соч. Стб. 407.

² Там же. Стб. 221.

³ Там же. Стб. 629.

⁴ Там же. Стб. 213.

⁵ Там же. Стб. 553.

⁶ Там же. Стб. 232.

Рассмотрим результаты анкетирования, представленные в таблице 1.

Опрошенными был выявлен наиболее неудачный фейк: «Ай, лень-матушка, припала...» набрала 73,1 % голосов, т. е. подавляющее большинство. Текст несколько выбивается из других представленных образцов, не укладываясь в силлабо-тонические рамки – привычную для русского читателя поэтическую норму.

В среднем на каждый сгенерированный текст пришлось по 51,2 % ответов – т. е. почти половина участников приняла фальсификат за подлинники. Выявить все три поддельные частушки смог лишь один испытуемый (из группы А).

Вместе с тем оригинальные образцы получили в среднем по 24,7 % голосов недоверчивых респондентов. Наибольшую подозрительность вызвали частушки «Тятя с мамкой...», «Не на то мальчик родился...» (39 % и 31,7 % голосов соответственно).

Результат опроса подтверждает необходимость опоры на формализованные критерии, в то же время установлено, что интуитивные оценки респондентов неслучайны. Так, прослеживается четкая закономерность: чем менее явным был стихотворный размер частушки, тем чаще ее относили к фейкам. Предполагаем, что ритмическая структура является одним из ключевых бессознательных маркеров аутентичности для носителей традиции.

Эксперимент подтвердил, что современные нейросети способны создавать тексты, имитирующие отдельные формальные признаки частушки (объем, наличие рифмы, бытовую лексику и др.). Вместе с тем полифункциональную семантическую нагрузку они практически не несут.

Лучший результат среди «испытываемых» показала НС DeepSeek, тексты которой наиболее точно соответствовали выделенным критериям. Это привело к тому, что один из фейков («Лень да нехочь...») вызвал подозрение всего лишь у 21,9 % опрошенных – примерно поровну из групп А и Б, что еще раз доказывает высокую степень уязвимости аутентичных фольклорных текстов перед качественной имитацией.

Данные письменного опроса 41 респондента свидетельствуют о том, что интуитивное распознавание фейков остается инструментом возможным, но несовершенным. Критериальный подход к верификации фольклорных текстов позволил проанализировать и сопоставить образцы, созданные нейросетями, с текстами аутентичных частушек. Были выделены пять значимых критериев дифференциации: ритмико-метрический, лексико-стилистический (критерий органичности), функционально-смысловой, критерий пуанта, а также критерий на основе восприятия носителей традиции (или рецептивный критерий), верифицированный данными письменного опроса. Совокупность этих параметров позволяет с высокой долей вероятности идентифицировать искусственно сгенерированный фольклорный текст.

Отметим, что задача отделения подлинных образцов устного народного творчества от искусственно сгенерированных требует комплексного решения, сочетающего филологический анализ (с опорой на классическую традицию), экспериментальную верификацию и совершенствование правовых механизмов. Дальнейшее развитие технологий ИИ, несомненно, обострит обозначенную проблему, поэтому окончательную точку в нашем исследовании пока ставить рано.

Список литературы

1. Пропп В.Я. Морфология сказки. Ленинград: Академия, 1928. 152 с. (Вопросы поэтики: неперидическая серия, издаваемая отделом словесных искусств / Гос. ин-т истории искусств; Вып. 12).
2. Егоров Б.Ф. История сегментирования и алгоритмизации художественных текстов на уровне сюжета. Ч. 1 // Новый филологический вестник. 2007. № 5 (2). С. 8-18.
3. Кравцов Н.И., Лазутин С.Г. Русское устное народное творчество. Москва: Высш. шк., 1977. 375 с.
4. Власов А.Н. Феноменологический подход в анализе поэтики фольклора // Проблемы исторической поэтики. 2022. № 20 (2). С. 9-25.
5. Народная художественная культура: учеб. для студентов вузов культуры и искусств / [Т.И. Бакланова, Г.П. Блинова, О.А. Блох и др.]; под общ. ред. Т.И. Баклановой, Е.Ю. Стрельцовой; М-во культуры РФ, Моск. гос. ун-т культуры и искусств. Москва: Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2000. 412 с.
6. Мешкова О.В. Своеобразие частушки (к постановке вопроса об эстетике жанра) // Вестник Челябинского государственного университета. 2000. № 2 (1). С. 139-145.
7. Агапкина Т.А. Радость в восточнославянском фольклоре // Антропологический форум. 2025. № 65. С. 87-128.
8. Пропп В.Я. Фольклор и действительность: избр. ст. / [сост., ред., предисл. и примеч. Б.Н. Путилова; АН СССР, Ин-т востоковедения]. Москва: Наука, 1976. 325 с., 1 л. портр. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).
9. Galanter P. What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory [Электронный ресурс] // Proceedings of the 6th Generative Art Conference. URL: https://www.academia.edu/482518/What_is_generative_art_Complexity_theory_as_a_context_for_art_theory (дата обращения: 01.04.2026).
10. Ohalet N.C., Gittner K.B., Lauren M.M. COSTAR-A: A prompting framework for enhancing Large Language Model performance on Point-of-View questions [Электронный ресурс]. URL: <https://arxiv.org/pdf/2510.12637> (дата обращения: 01.04.2026).
11. Адоньева С.Б. Прагматика фольклора / С.-Петерб. гос. ун-т. Санкт-Петербург: СПбГУ: Амфора, 2004. 309 с.
12. Земцовский И.И. Проблема «русской» частушки // Советская музыка. 1987. № 7. С. 73-79.
13. TALES: A Taxonomy and Analysis of Cultural Representations in LLM-generated Stories [Электронный ресурс] / K. Bhagat, S. Bhatt, A. Velagapudi, A. Vashistha, S. Dave, D. Pruthi // Proceedings of the 2026 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, April 13-17, 2026, Barcelona, Spain, 2026. URL: <https://arxiv.org/pdf/2511.21322> (дата обращения: 01.04.2026).

Сведения об авторе:

Киреева Олеся Андреевна, кандидат педагогических наук, директор Некоммерческого партнерства «Творческий центр “Доверие”» при Комитете общественных связей и молодежной политики г. Москвы

Алтуфьевское шоссе, 43, кв. 1, Москва, 127410
 ekotvorec@yandex.ru

Дата поступления статьи: 13.03.2026

Одобрено: 22.05.2026

Дата публикации: 30.06.2026

Для цитирования:

Киреева О.А. О проблеме критериальной оценки и идентификации искусственно сгенерированного фольклорного текста // Сфера культуры. 2026. № 2 [24]. С. 37-48. DOI:10.48164/2713-301X_2026_24_37

УДК 008:398:004

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_37

© O.A. Kireeva

Moscow

Non-profit Partnership *Creative Center Trust*
ekotvorec@yandex.ru

ON THE PROBLEM OF CRITERION EVALUATION AND IDENTIFICATION OF AN ARTIFICIALLY GENERATED FOLKLORE TEXT

Digitalization has brought new ideas and opportunities to our lives, including in the preservation and spread of cultural heritage. However, incorrect, unprofessional use of this potential can lead to the exactly opposite result. The article examines the evaluation criteria to separate counterfeit from genuine folklore. An experiment to identify fake Russian ditties has shown a high degree of vulnerability of

oral folk art for neural networks. A complex approach is proposed in order to solve the problem of identifying fakes, combining philological analysis, experimental verification and improvement of laws.

Keywords: ditty, folklore, folklore counterfeit, fake, generative art, neural network content, neural network comparison, artificial intelligence.

References

1. Propp, V.Ya. [1928] *Morfologiya skazki* [Fairy Tale Morphology]. Leningrad: Akademiya. (In Russian).
2. Egorov, B.F. (2007) *Istoriya segmentirovaniya i algoritimizatsii xudozhestvenny`x tekstov na urovne syuzheta. Chast` 1* [The History of Segmentation and Algorithmization of Artistic Texts at the Plot Level. Pt. 1]. *Novy`j filologicheskij vestnik* [New Philological Bulletin], No. 5 [2], 8-18. (In Russian).
3. Kravczov, N.I., Lazutin, S.G. (1977) *Russkoe ustnoe narodnoe tvorchestvo* [Russian Oral Folk Art]. Moscow: Vy`sshaya shkola (In Russian).
4. Vlasov, A.N. [2022] *Fenomenologicheskij podxod v analize poe`tiki fol`klora* [Phenomenological Approach in the Analysis of the Poetics of Folklore]. *Problemy` istoricheskoy poe`tiki* [Problems of Historical Poetics], No. 20 [2], 9-25. (In Russian).
5. Baklanova, T.I., Blinova, G.P., Bloch, O.A., et al. (2000) *Narodnaya xudozhestvennaya kul`tura: uchebnik dlya studentov vuzov kul`tury` i iskusstv* [Folk Art Culture: a Textbook for Students of Universities of Culture and Arts]. Under Gen. Editorship of T.I. Baklanova, E.Yu. Streltsova. Moscow: the Moscow State University of Culture and Arts. (In Russian).

6. Meshkova, O.V. (2000) Svoeobrazie chastushki (k postanovke voprosa ob e`stetike zhanra) [The Originality of the Ditty (to the Statement of a Question of the Aesthetics of the Genre)]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], No. 2 (1), 139-145. (In Russian).
7. Agapkina, T.A. (2025) Radost` v vostochnoslavyanskom fol`klore [Joy in East Slavic Folklore]. *Antropologicheskij forum* [Anthropological Forum], No. 65, 87-128. (In Russian).
8. Propp, V.Ya. (1976) Fol`klor i dejstvitel`nost`: izbranny`e stat`i [Folklore and Reality: Selected Articles]. Compl., Ed., Pref. and Comment. by B.N. Putilov. Moscow: Nauka. (In Russian).
9. Galanter, Ph. (2003) What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory. *Proceedings of the 6th Generative Art Conference*. URL: https://www.academia.edu/482518/What_is_generative_art_Complexity_theory_as_a_context_for_art_theory (Accessed 01.04.2026). (In English).
10. Ohalet, N.C., Gittner, K.B., Lauren, M.M. (2025) COSTAR-A: A Prompting Framework for Enhancing Large Language Model performance on Point-of-View Questions. URL: <https://arxiv.org/pdf/2510.12637> (Accessed 01.04.2026). (In English).
11. Adon`eva, S.B. (2004) *Pragmatika fol`klora* [Pragmatics of Folklore]. Saint Petersburg: The Saint Petersburg State University: Amfora. (In Russian).
12. Zemczovskij, I.I. (1987) Problema «russkoj» chastushki [The Problem of the Russian Ditty]. *Sovetskaya muzy`ka* [Soviet Music], No. 7, 73-79. (In Russian).
13. Bhagat, K., Bhatt, S., Velagapudi, A., Vashistha, A., Dave, S., Pruthi, D. (2026) TALES: A Taxonomy and Analysis of Cultural Representations in LLM-generated Stories. *Proceedings of the 2026 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, April 13-17, 2026, Barcelona, Spain*. URL: <https://arxiv.org/pdf/2511.21322> (Accessed 01.04.2026). (In English).

About the author:

Olesya A. Kireeva, PhD in Pedagogical Sciences, Director of the Non-Profit Partnership *Creative Center Trust* under the Committee for Public Relations and Youth Policy of Moscow

43 Altufevskoe Highway, Apt. 1., Moscow, 127410
ekotvorec@yandex.ru

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

CULTURE & ART



3

УДК 008:782

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_51

© В.Т. Фаритов

Самара

Самарский государственный технический университет

vfar@mail.ru

ПРОБЛЕМА ЕВРОПЕЙСКОЙ ПСЕВДОМОРФОЗЫ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ: ОПЕРЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» И «ПИКОВАЯ ДАМА»

Оперы П.И. Чайковского вызывают интерес не только среди музыковедов, но и дают богатый материал для междисциплинарных исследований в области культурологии и философии культуры. Настоящая статья посвящена исследованию феномена псевдоморфозы русской культуры на материале оперного наследия П.И. Чайковского. Автор рассматривает теорию взаимодействия культур, предложенную О. Шпенглером, проводит ее сопоставление с западничеством (В. Вейдле) и космополитизмом (Ю.М. Лотман), а затем осуществляет экспликацию феномена европеизации русской культуры путем философского и культурологического анализа опер Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама». Делается вывод, что вестернизация выступает в операх Чайковского одновременно в качестве предмета и стиля художественного изображения. Выявляется параллель образов главных героев опер Чайковского с фигурой Фауста, представляющего архетип европейской культуры.

Ключевые слова: псевдоморфоза, русская классическая музыка, О. Шпенглер, П.И. Чайковский, фаустовская культура, полистилистика.

Концепцию исторической псевдоморфозы Освальд Шпенглер разрабатывал для прояснения особых ситуаций в историческом развитии отдельных культур, каждая из которых в его теории представляет собой самобытный и замкнутый мир с уникальным прасимволом в основе. По этой причине ни одна культура не может оказывать никакого существенного влияния на другую. Между ними не может быть никакой преемственности. Как правило, одна культура игнорирует, не воспринимает другие: для нее это чужой, или «варварский», некультурный мир. В ситуациях, когда взаимодействие происходит, оно полностью нейтрализуется: все, привнесенное извне, заимствованное, воспринимается исключительно в свете своего прасимвола, усваивается в переработанном и адаптированном виде. Заимствоваться могут только пустые формы, но содержание всякий

раз будет определяться душой (прасимволом) конкретной культуры. Возможны, однако, ситуации, когда привнесенные извне формы оказывают столь сильное воздействие, что препятствуют культуре в задаче раскрытия собственного содержания. Смысл культуры, ее душа не могут пробиться сквозь толщу чужеродных форм и остаются погребенными под слоем заимствований. Данную ситуацию Шпенглер и определяет как историческую псевдоморфозу. Сам термин взят из минералогии, где описываются случаи образования «фальшивых кристаллов», «чья внутренняя структура противоречит внешнему строению – вид одной горной породы в облике другой» [1, с. 910]. Шпенглер показывает, что подобные ситуации несоответствия внешнего и внутреннего можно наблюдать не только в природе, но и в культуре: «Историческими псевдоморфозами я называю случаи, когда чужая старая

культура настолько сильно довлеет над страной, что местной молодой культуре нечем дышать и она не в состоянии не только создать свои выразительные формы, но даже не приходит к полному разворачиванию собственного самознания» [1, с. 910]. Характерным примером данного явления, по Шпенглеру, выступает петровская Россия: «После основания Петербурга (1703) наступает псевдоморфоза, которая втиснула примитивную русскую душу сначала в чуждые формы развитого барокко, затем эпохи Просвещения и, наконец, XIX века. Петр Великий стал злым гением русских» [1, с. 913].

Характерная черта исторического мышления Шпенглера состоит в том, что привычный линейный, горизонтальный, синхронический способ рассмотрения эпох и событий он заменяет на вертикальный, парадигматический, диахронический подход. В этом ракурсе Петр Великий оказывается современником не Карла XII, а Карла Великого: «Европейская культура стала зарождаться, складываться на рубеже первого и второго тысячелетий. А до этого у Европы была предыстория, которую Шпенглер, прежде всего, ассоциирует с *“франкской эпохой”* (500-900). В концепции Шпенглера *Карл Великий* оказывается *“современником” Петра Великого*» [2, с. 185]. Отсюда следует и совпадение культурных и исторических эпох в диахронической перспективе: к началу XVIII столетия Россия находилась на той же ступени, что и Европа к началу IX. В этом случае разница в возрасте будет почти в тысячу лет. Европа XVIII в. была уже зрелой культурой, стоящей на пороге перехода в стадию цивилизации (в шпенглеровском смысле данного слова). Россия в это время только готовилась пережить зарю своего будущего культурного пути. До появления первых значимых деятелей художественной культуры и науки оставалось еще как минимум пять-шесть столетий. Аналогично в Европе искусство и наука начали выступать

лишь с XV в., а до этого, на протяжении пяти веков начиная с X столетия, европейская культура находилась в стадии молодости. Однако вследствие европеизации в России произошел скачок, который привел к преждевременному расцвету искусств. Уже со второй половины XIX в. у нас стали появляться писатели, художники и композиторы, которые получили признание не только в России, но и за ее пределами и прежде всего в Европе. Но этот расцвет был не следствием опережающего развития, а результатом усвоения черт европейской цивилизации: «...народ, чьим предназначением было еще на протяжении многих поколений жить без истории, был втиснут в искусственную и придуманную историю, дух которой не мог быть понят исконно русскими людьми. В его среду были привнесены поздние виды искусства, науки, просвещение, социальная этика, материализм городов мира, хотя в то время религия была единственным языком, на котором люди могли объясняться с миром» [1, с. 916].

Предложенный Шпенглером взгляд на культуру и историю России был, возможно, новым и нестандартным для европейских читателей. В России же подобные мысли высказывались задолго до выхода в свет «Заката Европы», с 1839 г., когда в печати стали появляться статьи первых славянофилов, И.В. Киреевского и А.С. Хомякова. Впоследствии Н.Я. Данилевский, опять же опережая и предвосхищая Шпенглера на целых полстолетия, обобщит и систематизирует славянофильский взгляд на проблему отношений России к Европе, используя для данной цели термин-неологизм «европейничанье»: «Но под влиянием толчка, сообщенного Петром, самое понятие об истинно русском до того исказилось, что даже в счастливые периоды национальной политики (как внешней, так и внутренней) русским считалось нередко такое, что вовсе этого имени не заслуживало. Говоря это, я разумею вовсе не одно правительство, а все обществен-

ное настроение, которое, электризуясь от времени до времени русскими патриотическими чувствами, все более и более, однако же, обезнародовалось под влиянием европейских соблазнов и принимало какой-то общеевропейский колорит то с преобладанием французских, то немецких, то английских колеров, смотря по обстоятельствам времени и по слоям и кружкам, на которые разбивается общество» [3, с. 434].

Противоположной позиции придерживаются западники, а также авторы, тяготеющие к данному направлению. Если П.Я. Чаадаев еще сетовал на отсталость России от просвещенной Европы, то с точки зрения западников XX столетия русская культура не только не являлась жертвой «европейничанья», но выступала равноправным участником европейского культурного процесса. Как пишет В.В. Вейдле: «Запад уже не только дает нам свою культуру, но и принимает нашу от нас» [4, с. 42]. Дело в том, что Россия для Вейдле представляла собой одну из стран Европы: «В том-то и дело, что Иванов, Мусоргский, Достоевский, Толстой и Соловьев – глубоко русские люди, но в такой же точно мере и люди Европы. Без Европы их бы не было, но не будь их, не будь России, и Европа в девятнадцатом веке была бы не тем, чем она была. Русская культура вытекает из европейской и, соединяясь с Западом, себя построив, возвращается в нее. Россия – только одна из европейских стран, но уже необходимая для Европы, только один, но уже неотъемлемый голос в хоре европейских голосов» [4, с. 42].

Как видно из приведенного фрагмента, самобытность и значимость русской культуры не отрицается и западниками, но для них эта самобытность носила иной характер, чем для славянофилов и таких представителей цивилизационного подхода, как Шпенглер. Последние исходили из представления о России как о самостоятельном культурно-историческом типе (Данилевский), культуре, в основе которой лежит свой прасимвол, не имеющий

ничего общего с фаустовской душой западной цивилизации (Шпенглер). Ключевым моментом также является представление о различии в возрасте Европы и России. При таком подходе влияние старой, близящейся к закату европейской культуры на молодую, только пробуждающуюся Россию может быть оценено преимущественно негативно – как «болезнь русской жизни», как псевдоморфоza. Для западников русская культура, будучи частью общеевропейской, самобытна лишь в той же степени, как самобытна французская культура по сравнению с немецкой или английская по сравнению с итальянской. У русской культуры также есть свой национальный колорит, как у французской, немецкой, английской и итальянской, что не мешает им всем вместе быть частью единой общеевропейской цивилизации. Таким образом, в одном случае полагается различие цивилизационного характера, а в другом – только национального.

Помимо цивилизационного и западного подходов можно выделить еще и третий – космополитический, основывающийся на представлении о глобальном единстве мировой культуры. Для западников Россия выступает составным компонентом европейской и только европейской цивилизации и в качестве таковой вместе с другими западными странами отличается от иных, не западных цивилизаций. Для космополитов существует одна мировая культура, внутри которой могут в различное время выделяться ведущие и подчиненные участники. К сторонникам этого направления можно отнести Ю.М. Лотмана, предложившего теорию мирового культурного диалога: «Взаимодействие культур, информационный диалог между ними – закон мирового культурного развития» [5, с. 12]. Диалогическое взаимодействие между культурами осуществляется по принципу смены ролей – сторона, выступавшая вначале в качестве приемника культурных ценностей, затем становится их источником: «Сначала сто-

рона, поставленная в силу каких-либо исторических причин в позицию наибольшей активности, становится ведущей стороной диалога: создаваемые ею культурные ценности распространяются далеко за ее географическими пределами. Партнеры по культурному диалогу выступают в роли культурных получателей. Однако и эта позиция никогда не бывает пассивной: поступающие извне культурные импульсы почти никогда не усваиваются механически и ученически, – как правило, они сложно трансформируются, “перевариваются” культурой-получателем и стимулируют взрыв ее самобытной активности, когда она, в свою очередь, превращается в кипящий гейзер идей и текстов. Передающая же культура в этот момент часто переходит на положение получателя информации» [5, с. 12].

Если перевести сказанное Лотманом в концептуальный горизонт цивилизационного подхода, то ситуация распространения культурных ценностей за географические пределы, будь то в эпоху эллинизма или европеизации, означает псевдоморфозу. Зрелая культура навязывает свои формы более молодым. Трансформация же усвоенных импульсов и «взрыв самобытной активности» представляют собой освобождение от чужеродных влияний и начало своего собственного творческого и исторического пути. К этому времени передающая культура уже успевает состариться и перейти в состояние упадка. В этот период обычно происходит распад сформировавшегося стиля и поиск иных форм художественного выражения. Наступает время заимствования чужих, экзотических стилей, повышается интерес к «варварским» или диким и примитивным культурам. Европа XIX–XX вв., согласно Шпенглеру, вступившая в фазу заката, активно обращалась не только к русской, но и к азиатской, восточной культуре. В этом обращении нет никакого диалога, а есть лишь эклектизм, всеядность цивилизации, растратившей собственный потенциал. Но для Лотмана

в его космополитической перспективе все выглядело по-другому. Мировая культура представлялась в его концепции в качестве универсального диалога, в котором идет перманентный процесс взаимообмена и обновления: «Русская культура дважды находилась в позиции получателя, усваивая мировой культурный опыт: в период крещения Руси и в эпоху реформ Петра I. Оба раза за этим последовал мощный взрыв национальной культуры» [5, с. 12].

Опять же, если рассуждать с точки зрения цивилизационного подхода, данный тезис требует критического уточнения. Русская культура усваивала не мировой опыт, а опыт отдельных цивилизаций – в первом случае речь идет о Византии, во втором – о Европе. Кроме того, в период крещения и византийского влияния русской культуры как сформировавшегося и единого феномена не существовало. Это была стадия пранарода, предыстории. Соответственно, в данном случае не может быть речи о псевдоморфозе, поскольку исторический и культурный период еще не наступил. В эпоху петровских преобразований ситуация была уже принципиально иной. Тогда завершался подготовительный период формирования и укрепления единого российского государства и уже сложились предпосылки для пробуждения самостоятельной русской культуры. В это время влияние европейской культуры могло привести только к частичной утрате национальной самобытности. После столетнего движения в направлении европеизации стали возникать сомнения в правильности выбранного пути. Ближе к середине XIX в. эти сомнения оформились в спор западников и славянофилов.

В опере «Евгений Онегин» феномен псевдоморфозы можно эксплицировать на уровне жанра, на уровне стиля и на уровне содержания (либретто). Таким образом, данный феномен у Чайковского затрагивает как способ художественного изображения, собственно музыкальный

пласт, так и содержание, является сам предметом изображения. Тем самым «Онегин» Чайковского отличается от опер «кучкистов», где европеизация касается только формы, а в качестве содержания избираются сюжеты, связанные с допетровским периодом («Борис Годунов», «Царская невеста», «Князь Игорь»), или используются фольклорные, сказочные сюжеты («Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок»). Чайковский средствами европеизированной музыки изображает европеизированное русское дворянское общество и его отдельных представителей.

Уже в первой картине первого действия сложное соотношение разнородных культурных пластов – европейского и русского – становится основной темой, получающей художественное воплощение как на уровне музыкальной, так и вербальной драматургии. Четыре голоса попарно исполняют два дуэта, которые постоянно накладываются друг на друга. Татьяна и Ольга поют романс на текст пушкинской элегии «Певец». Как литературный жанр элегия начала входить в пространство русской словесности с XVIII в. и получила наибольшее распространение в XIX. Жанр был заимствован преимущественно из европейской романтической литературы и стал своеобразной визитной карточкой русского романтизма. Русский романс также появился в XIX в., восходит к европейской традиции и является характерным проявлением романтизма. Но романтизм сам по себе – явление европейской культуры. В русскую литературу и музыку он пришел вследствие европеизации. Таким образом, дуэт Татьяны и Ольги музыкальными и литературными средствами создает с самого начала образ европеизированного русского дворянства.

На романс Татьяны и Ольги накладывается речитативный дуэт Лариной и няни. Ларина вспоминает, что в пору своей молодости и она «певала». Но теперь: «Корсет, альбом, княжну Полину, / Стихов чувствительных

тетрадь, / Я все забыла...». Увлечение сентиментализмом (Ричардсон, стихов чувствительных тетрадь) прошло вместе с молодостью очень быстро. Новое молодое поколение уже обратилось к романтизму и поет романсы на стихи Пушкина. Но и романтизм, как и сентиментализм, окажутся лишь данью моде, заимствованием и подражанием. Характерно, что у Пушкина рассказ о перемене вкусов Лариной дан только во второй главе, в то время как Чайковский фактически начинает с него оперу. И сразу же вдали слышится пение крестьян: «Болят мои скоры ноженьки». Стилизованный под народную песню хор как будто нарочно оттеняет чужеродный русскому народу сентиментализм Лариной и романтизм Татьяны и Ольги.

Что здесь является настоящим, подлинным? Только то, что способно прорваться за рамки всех условностей и подражательных заимствований. Таких эпизодов во всей опере всего три: сцена письма Татьяны, ария Ленского и ария Гремина. Это как бы три колонны, музыкальные центры произведения. Ариозо Ленского из первой картины звучит ещё недостаточно уверенно, это пока все ещё тот же романтизм, как в дуэте Ольги и Татьяны. Хотя здесь уже предвосхищение темы будущей арии Ленского, но никакого прорыва пока нет. Характерно, что заглавный герой у Чайковского оказывается обделён именно в музыкальном плане. У Онегина нет ни одной яркой арии, которую можно было бы поставить в один ряд со сценой письма или арией Ленского. Даже ария Гремина превосходит все партии Онегина – сухие и сдержанные.

Первый лирический всплеск происходит во второй картине, в сцене письма, где собственно музыкальная сторона оперы выходит на передний план: основная смысловая нагрузка ложится на музыкальный пласт. Здесь реализуется выявленный музыковедом Е.А. Ручьевской принцип несовпадения двух основных драматургических рядов оперы – музыкального и вербального:

«Импульсивные движения, перемены, контрасты, спады и кульминации не сводятся к иллюстрации движения текста. Эмоциональный ряд музыки не столько параллелен содержательному ряду текста, сколько реализует под-текст» [7, с. 112]. При этом в опере как музыкальном произведении музыка не выполняет функцию эмоционального дополнения к тексту, но несет в себе основной смысл, является главным посланием, в то время как текст лишь указывает возможные направления понимания смысла: «Музыкальная драматургия подчиняет себе вербальную в том смысле, что сущность произведения реально воплощена в музыкальной драматургии и форме» [7, с. 190].

Важно также отметить, что у Пушкина читателю предложен готовый, завершённый текст письма (который автор к тому же сам якобы переводил с французского). У Чайковского представлен процесс написания письма. Письмо здесь выступает не как данный текст, но как речевой акт, внутренний монолог, дважды прерываемый рефлексивными и интроспективными вставками. Героиня дважды останавливается, чтобы обдумать то, что она хочет написать, и заодно отрефлексировать свое собственное состояние, понять, что же происходит у нее в душе. В итоге письма как такового в опере нет, а есть речевой поток, который, накладываясь на движение мелодики и ритма, раскрывает внутреннюю динамику состояния героини. Голос в данном случае выступает не только средством вербального высказывания, но и полноценным музыкальным инструментом, который вместе со скрипками, флейтами, гобоями участвует в создании музыкальной ткани.

Яркое и страстное ариозо «Пускай погибну я» представляет ту Татьяну, которая «выстраивает себя из цитат европейских романов» [8, с. 109]. Ликующие, восторженные музыкальные интонации здесь согласуются с текстом, переполненным романтическими штампами: блаженство томное, волшебный

яд, роковой искуситель и, конечно, обязательное сочетание любовной страсти с готовностью погибнуть. Но Татьяна сразу *рвет написанное* (ремарка из текста либретто) и перечеркивает свои фантазии фразой: «Нет, все не то!» Это первая рефлексия, ставящая под сомнение шаблоны европейского романтизма. Татьяна вдруг обнаруживает, что ее переживания не укладываются в привычные романские стереотипы. Письмо начинается сначала, но теперь музыкальный мотив уже совсем другой: музыка изливается из сердца самой Татьяны, впервые ей становятся доступны глубины своей собственной души. Однако после слов «моего стыда / Вы не узнали б никогда, / Никогда» следует второй акт рефлексии. Теперь Татьяна замечает, что она изменила своим прежним романтическим идеалам и стереотипам: «О да, клялась я сохранить в душе признание в страсти пылкой и безумной». Снова романтический штамп. Но Татьяна уже себя с ним не идентифицирует: «Увы! Не в силах я владеть своей душой...». Собственная душа героини до сих пор была погребена под напластованиями цитат и образов иностранной литературы – подобно тому, как и собственное основание русской культуры в постпетровскую эпоху оказалось надежно сокрыто под чужеродными заимствованиями. Псевдоморфоза на уровне культуры получает отражение на уровне души отдельного человека: «Татьяна Ларина выступает как личность, созидаящая себя по цитатам из иностранных романов, которые в ее случае накладываются на русскую культурную основу, полученную в ее воспитании в русской усадьбе» [8, с. 110-111].

Далее через цепочку музыкальных и речитативных восклицаний осуществляется движение к кульминации, которая начинается со слов «Кто ты, мой ангел ли хранитель». Сначала звучит тема рассвета, исполняемая струнными и деревянными духовыми инструментами. Хотя пастуший рожок, возвещающий наступление астрономического

утра, будет играть лишь в самом конце сцены – но здесь речь идет о рассвете внутреннем, это заря души. Музыка становится более светлой и созерцательной. На словах «Вообрази: я здесь одна» оркестр начинает звучать в полную силу. Наступает подлинное пробуждение души. Оркестровая партия достигает апофеоза, наивысшего напряжения и выразительности. На какой-то момент осуществляется выход в высшие сферы бытия, мистический прорыв к Абсолюту. В тексте как таковом всего этого нет. Это можно услышать только в музыке.

Другой лирический всплеск представлен в сцене перед дуэлью. Знаменитая ария Ленского стала объектом незаслуженной критики со стороны филологов-литературоведов, указывающих на принципиальное расхождение с пушкинским текстом. М.М. Бахтин отмечает, что в романе стихи Ленского, написанные в ночь перед дуэлью, представляют собой не прямое, а пародийное высказывание, в основе которого лежит принцип «двуголосия»: «Автор воспроизводит эту чужую манеру, чужой “язык” песни Ленского, ее смысловой и экспрессивный кругозор: именно в этом кругозоре и построены поэтические образы данной строфы. Однако эти образы в то же время входят в кругозор автора, и в этом авторском кругозоре они выглядят объектно, на них падает пародийно-иронический акцент, который ложится в романе на весь стиль Ленского, стиль “геттингенской души” с ее специфической манерой понимать мир и выражать себя» [9, с. 88]. Восприятие данного текста «всерьез», в качестве прямого высказывания, неизбежно ведет к упрощению и вульгаризации образа: «Таково, например, примитивное обывательское восприятие образа Ленского “всерьез”, даже его пародийного стихотворения “Куда, куда вы удалились” и так далее» [9, с. 182]. И вот такую обывательскую переакцентуацию Бахтин находит в опере Чайковского: «Классический пример – довольно значительная переакцентуа-

ция “Евгения Онегина” Чайковским: она оказала сильное влияние на обывательское восприятие образов этого романа, ослабив их пародийность» [9, с. 88].

В опере Чайковского образ Ленского и его стихи действительно подвергаются значительному переосмыслению: «Ария Ленского, построенная на тексте элегии, написанной им в ночь перед дуэлью, образует высочайший, быть может, из лирических моментов оперы. Тема ее, содержащая воспоминание о любовном ариозо Ленского из первой картины оперы, кажется изливающейся прямо из сердца поэта. Между тем Пушкин напечатал стихи Ленского штампами элегической поэзии и присовокупил к ним ироническое замечание: “Так он писал *темно* и *вяло*, что романтизмом мы зовем...”» [6, с. 126]. Однако данное обстоятельство не означает, что образ Ленского у Чайковского вульгаризировался по сравнению с Пушкиным и стал примитивно-одномерным и шаблонно-плоским. И в опере есть глубина, многогранность и сложность художественных образов, но свое выражение они получают не в тексте, а в музыке. Создается впечатление, что критически настроенные по отношению к опере литературоведы никогда не слышали ее музыкального воплощения, а занимались исключительно сопоставлением текста либретто с пушкинским оригиналом. Между тем смысловой центр тяжести здесь лежит именно в музыке – как и в случае со сценой письма Татьяны.

В Антракте после первой картины второго действия вновь звучит музыка внутреннего пробуждения Татьяны – на этот раз уже без вокального сопровождения. Вторая картина открывается темой траурно-погребального характера, близкой к вступлению Четвертой симфонии Чайковского. Это трагическая тема неотвратимой судьбы, прототипом которой служит Пятая симфония Бетховена. Затем начинает звучать лирическая и проникновенная тема арии Ленского, исполняемая пока только оркестром. После повторного проведения темы

судьбы и реплик Зарецкого следует собственнo ария Ленского. Опять же, как и в сцене письма Татьяны, здесь представлены не готовые стихи Ленского (как у Пушкина), но внутренний монолог героя. Уже прибывший на место дуэли Ленский, очевидно, не имел возможности приняться за написание стихов (иначе он должен был бы прихватить с собой чернильницу, перо и бумагу). В арии Ленского романтическая сторона героя действительно акцентирована и, в отличие от пушкинского романа в стихах, не подвергается пародийному снижению. Но у композитора иная трактовка этого образа. Как было показано выше, Татьяне удастся преодолеть романтические штампы и пережить подлинное душевное рождение. Ленский, напротив, остается верен канону романтизма до самой смерти. В этой решимости и готовности пойти на смерть ради романтических идеалов фигура Ленского вырастает до масштабов трагического героя. Перед нами уже не деревенский мечтатель и наивный ревнивец. Это герой уровня Гамлета. Если Татьяна прорывается сквозь сеть чужеродных штампов и шаблонов романтизма, то Ленский идет другим путем: он превращает эти штампы и шаблоны в свою подлинную натуру, усваивает их настолько, что внешнее и подражательное становится своим собственным внутренним. Но достигается это только ценой добровольной смерти.

Арию «Что день грядущий мне готовит» часто поют на концертах, отдельно от оперы. Такое изолированное исполнение превращает этот номер в подобие сентиментального и наивного романса, в то время как в опере это не самостоятельное произведение, но часть симфонического целого. Во второй картине второго действия тема Ленского неоднократно трансформируется, а кульминация достигается не в арии на пушкинский текст, но после гибели героя. Сразу после вопроса Онегина: «Убит?» и ответа Зарецкого: «Убит!» в оркестровой интерлюдии вновь звучит

тема арии Ленского, но теперь она приобретает ярко выраженный трагический характер. Сначала струнные исполняют тему на мотив «Что день грядущий мне готовит», затем эта же тема звучит у флейты и гобоя – как будто слышен голос самого героя – после чего переходит к медным духовым и замолкает уже навсегда. Из романтического героя, поющего чувствительные романсы, Ленский в момент собственной гибели вырастает до фигуры трагического масштаба. В интерлюдии, завершающей второе действие, мы слышим, как будто на мгновение приоткрылась бездна. Опять же, все это достигается средствами музыкальной драматургии, а не текста либретто.

В третьем действии могло бы состояться духовное возрождение Онегина. И действительно, после встречи с Татьяной на балу в Петербурге Онегин переживает свою кульминацию. Однако здесь есть подвох. Ариозо «Увы, сомненья нет, – влюблен я» строится на теме письма Татьяны. Даже слова повторяются те же самые: «Пускай погибну я, но прежде / Я в ослепительной надежде / Вкушу волшебный яд желаний, / Упьюсь несбыточной мечтой!» Онегин не обрел ни собственной музыки, ни собственных слов. Здесь же действует эффект обманутого ожидания: вспомнив сцену письма Татьяны, слушатель ожидает, что и здесь музыкальная драматургия пойдет по аналогичному пути и Онегин перейдет к полноценной арии, раскрывающей его внутреннее перерождение. Но ничего подобного не происходит. Ариозо Онегина длится не больше минуты. Для усиления контраста Чайковский непосредственно перед ариозо Онегина ставит арию Гремина «Любви все возрасты покорны» – развернутую, благородно-лирическую. На этом фоне короткое и сумбурное ариозо Онегина производит весьма жалкое впечатление.

Таким образом, Онегин представляет собой героя с мертвой душой. Как это произошло, в опере не показано.

Онегин мертв с самого начала, что становится ясно уже в конце первого действия, когда за сценой письма Татьяны следует сухой ответ заглавного героя. Онегин поет: «Но я не создан для блаженства, / Ему чужда душа моя». Душа, чуждая блаженству, проклята и обречена на гибель. Онегин – русский Фауст. В русской литературе такой тип получил название «лишнего человека» и представлен Печориным, Базаровым, Рудиным. Все эти персонажи – пример фаустовского человека, пересаженного на почву русской культуры. Но для Европы фаустовский человек является органическим типом, поскольку саму душу европейской культуры Шпенглер определяет как фаустовскую. Русский же Фауст – продукт европеизации.

Генезис фаустовской псевдоморфозы выражен в другой опере Чайковского – «Пиковая дама».

Если в «Евгении Онегине» была представлена русская культура XIX века, то в «Пиковой даме», увидевшей свет 11 лет спустя, действие перенесено в XVIII столетие (в отличие от пушкинской повести, где события разворачивались в том же XIX в.). У Чайковского события происходят в эпоху Екатерины Великой, на что недвусмысленно указывает уже хор мальчиков в самом начале оперы: «Да здравствует жена, / Премудрая царица, / Нам мать всем она, / Сих стран императрица». Соответственно, в опере многие музыкальные номера выдержаны в стилистике XVIII века. Это написанные на стихи Г.Р. Державина торжественный хор «Славься сим, Екатерина» (третья картина), хор «Радостно, весело» (третья картина), песня Томского «Если бы милые девицы» (седьмая картина). Сюда же относится дуэт Прилепы и Миловзора (третья картина), а также моцартовское вступление к этой же картине.

Однако далеко не вся опера выдержана в стилистике XVIII века. Хоры и песни на стихи Державина, моцартовские стилизации составляют лишь отдельный и при том не самый зна-

чительный пласт музыкальной ткани «Пиковой дамы». Романсы Лизы и Полины из второй картины написаны уже на стихи поэтов XIX столетия – Жуковского и Батюшкова, и были бы более уместны в «Евгении Онегине». Сразу после романсов звучит стилизация под русскую народную плясовую песню: «Ну-ка, светик Машенька, ты потешь, попляши!», с характерным припевом хора «Ай, люли, люли, люли». Правда, поет ее не хор крестьянских девушек, а Полина, которая тут же получает выговор от гувернантки-француженки: «Не стыдно ль вам плясать по-русски?». В свою очередь, представленный в этой же картине любовный дуэт Лизы и Германа «достигает высот выразительности, сравнимых с высотами любовного дуэта из второго действия “Тристана и Изольды”» [6, с. 193]. Вагнеровские же мотивы слышны в эпизодах «неистовства Германа, с их рублеными фразами, смещающимися тональностями и мрачной оркестровкой, идущей вровень с музыкальными высказываниями “Заката богов”» [6, с. 193].

Таким образом, в основе музыкальной ткани «Пиковой дамы» реализован «художественный принцип контрастного соположения несовместимых жанрово-стилистических отрывков» [5, с. 18], который Ю.М. Лотман представлял в качестве основы поэтики пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин». В музыке XX столетия прием соединения разнородных и разновременных жанровых и стилистических элементов получил определение «полистилистики». Сам термин был введен композитором Альфредом Шнитке и в его же творчестве получил наиболее последовательное воплощение. В основе большей части сочинений Шнитке лежит прием «художественного обыгрывания стиливых контрастов», «калейдоскопическое соединение разностилевых элементов» [10, с. 39]. В «Пиковой даме» Чайковского метод полистилистики был реализован задолго до Шнитке.

Подробно рассмотрим один пример. Вступление к пятой картине открывается возвышенной хоральной темой в исполнении струнных инструментов. Хорал вносит в музыкальную драматургию оперы мотив вечности. Это как бы взгляд на все происходящее сверху, из вневременной перспективы (а произошло к пятой картине уже много чего, но самые драматичные события еще впереди). Возвышенное звучание хоральной темы неожиданно прерывается сигнальным мотивом трубы, сопровождаемой барабанной дробью. Эти звуки военного марша создают резкий стилистический контраст к хоральной теме. Из вневременной перспективы мы возвращаемся к конкретной ситуации: Герман находится в своей комнате в казармах. Но это еще не всё. Не успевают звуки военного марша замолкнуть, как оркестр начинает исполнять основную тему оперы – мотив любви Германа и Лизы. Теперь музыка обращается к внутреннему миру терзаемого страстями героя. Затем снова исполняется хоральная тема струнных, но на заднем плане в фоновом режиме продолжают звучать последние ноты мотива Германа и Лизы. И снова раздаются звуки военного марша: возгласы трубы и резкая барабанная дробь... Наступает кратковременная пауза, во время которой на фоне монотонного вибрирующего звука альтов в басовом регистре звучит декламация Германа (чтение письма Лизы: «Я не верю, чтобы ты хотел смерти графини»). Закончив чтение, Герман начинает петь («Бедняжка! В какую пропасть я завлек ее с собой»). И снова звучит тема Германа и Лизы. Но одновременно на заднем плане слышен церковный хор, зауспокойное пение. Это мотив отпевания графини. Хотя находящийся в это время в казармах, а не в церкви Герман, очевидно, не мог услышать действительное пение церковного хора – все это происходит в сознании героя, которого преследуют «мрачные картины похорон». Происходит наложение двух разностилевых музыкальных

пластов, которые то чередуются друг с другом, то звучат одновременно. После слов «Прочь, страшное видение!» на передний план выступает тема графини (которая до этого уже звучала на заднем плане, прорываясь сквозь другие темы этого сложного полистилистического фрагмента оперы). После кульминации медных духовых появляется призрак графини, заключающий договор с Германом: «Спаси Лизу, женись на ней, и три карты, три карты выиграют сряду». На этом пятая картина заканчивается. Начиная с этого момента, русский Фауст подписал свой договор с дьяволом, следствием чего станет гибель Лизы и самого Германа: «Погиб он! Погиб! А вместе с ним и я!» (Бежит к набережной и бросается в реку)».

Такое сочетание разнородных стилистических и жанровых элементов может произвести впечатление отсутствия внутренней целостности произведения. Однако, в отличие от музыки XX в., где намеренно подчеркивается именно разорванность и несочетаемость музыкального материала, опера Чайковского характеризуется внутренним единством и цельностью. Все встанет на свои места, если понять, что действие оперы лишь формально (на уровне либретто) привязано к XVIII веку. Музыкальная драматургия «Пиковой дамы» изображает не отдельное XVIII столетие, но всю русскую культуру постпетровского времени. Российская действительность и представляла собой такое сочетание разнородных пластов, образовавшихся по большей части в результате многократного заимствования из разных периодов и направлений европейской культуры. Сквозь формы западного романтизма и классицизма, составляющих передний план, фасад русской культуры двух столетий европеизации, проступают на заднем плане формы церковного пения и народных песен.

В такой ситуации главным героем неизбежно оказывается жертва европеизации – русский Фауст, душа которого не имеет корней в собственной культуре.

В «Евгении Онегине» был представлен «выгоревший» фаустовский человек, герой, душа которого умерла раньше, чем тело. В «Пиковой даме» изображен сам процесс гибели души. Здесь фаустовский человек с его мятежной и измученной душой представлен активным, мятущимся и страстным. Ко времени первого исполнения оперы (1890) в произведениях Ф.М. Достоевского уже были выведены все эти русские «наполеоны» и «ротшильды». Все это ипостаси русского Фауста, к которым относится и Герман Чайковского. За призрак индивидуальной власти и личностного могущества придется заплатить собственной душой – «Пиковая дама» завершается молитвенным хором, стилизованным под заупокойное церковное песнопение: «Господь! Прости ему! И упокой его мятежную и измученную душу!» Сразу за хором звучит оркестр, исполняющий одну из главных тем оперы (из интродукции). Такой финал перспективно отсылает к финалу «Доктора Фаустуса» Томаса Манна, также завершающегося молитвой о великом грешнике: «Одинокий человек молитвенно скла-

дывает руки: Боже, смилуйся над бедной душой моего друга, моей Отчизны!» [12, с. 571]. Здесь судьба отдельного человека сливается с судьбой целого народа.

В «Пиковой даме» можно проследить и исток русского фаустианства. Герман вступает в сделку с призраком графини, которая, в свою очередь, подписывает договор с графом Сен-Жерменом (о чем повествуется в балладе Томского). Граф Сен-Жермен – французский алхимик и оккультист. Это сам Фауст эпохи Просвещения. Он-то и передает искру фаустовского духа через графиню Герману. Тем самым еще раз подтверждается псевдоморфозный характер феномена русского Фауста. Попав на русскую почву, фаустовский человек гибнет значительно быстрее – по причине чужеродности культурного климата. За одно столетие он вырождается в фигуру «лишнего человека», «самоутвержденного индивида» (термин А.Ф. Лосева [13]). Это уже не Герман, а Онегин, задыхающийся от внутренней пустоты и крайнего индивидуализма.

Список литературы

1. Шпенглер О. Закат Европы / пер. с нем. И.И. Маханькова. Минск: Харвест; Москва: АСТ, 2000. 1376 с. (Классическая философская мысль).
2. Катасонов В.Ю. «Закат Европы»: ложная тревога или эсхатологическое пророчество? К столетию выхода книги Освальда Шпенглера. Москва: Тион, 2023. 400 с.
3. Данилевский Н.Я. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1: Россия и Европа: взгляд на культурные и политические отношения Славянского мира к Германо-романскому. Селятино: ИРСИ, 2022. 1108 с.
4. Вейдле В.В. Задачи России. Минск: Белорус. Православ. Церковь, 2011. 512 с.
5. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. Санкт-Петербург: Азбука, 2015. 416 с. (Культурный код).
6. Гаспаров Б.М. Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. Москва: Классика XXI, 2009. 317, [2] с.: нот.
7. Ручьевская Е.А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стил, драматургия, слово и музыка. Санкт-Петербург: Композитор, 2004. 395 с.: нот., ил.
8. Ищенко Н.С. Псевдоморфозы сакральности в знаковых пространствах современности: монография. Санкт-Петербург: Алетейя, 2025. 376 с. (Тела мысли. In profundum).
9. Бахтин М.М. Слово в романе / предисл. М.Л. Гаспарова; коммент. С.Г. Бочарова. Санкт-Петербург: Пальмира, 2017. 229 с. (Sacrum).

10. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. Москва: Совет. композитор, 1990. 350 с., [12] л. ил.: портр., нот.
11. Манн Т. Доктор Фаустус / пер. с нем. Н. Ман и С. Апта. Москва: АСТ, 2004. 570 с.
12. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. Москва: Культура: Акад. проект, 2021. 646 с.

Сведения об авторе:

Фаритов Вячеслав Тависович, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук Самарского государственного технического университета

ул. Молодогвардейская, 244, Самара, 443001
vfar@mail.ru

Дата поступления статьи: 28.04.2026

Одобрено: 10.06.2026

Дата публикации: 22.07.2026

Для цитирования:

Фаритов В.Т. Проблема европейской псевдоморфозы в русской музыке: оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» // Сфера культуры. 2026. № 2 (24). С. 51-63. DOI:10.48164/2713-301X_2026_24_51

УДК 008:782

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_51

© V.T. Faritov

Samara
Samara State Technical University
vfar@mail.ru

THE PROBLEM OF EUROPEAN PSEUDOMORPHOSIS IN RUSSIAN MUSIC: TCHAIKOVSKY'S OPERAS *EUGENE ONEGIN* AND *THE QUEEN OF SPADES*

Tchaikovsky's operas arouse interest not only among musicologists, but also provide a rich material for interdisciplinary research in the field of cultural studies and philosophy of culture. The current article focuses on the phenomenon of pseudomorphosis in Russian culture on the basis of Tchaikovsky's opera legacy. The author examines the theory of cultural interaction proposed by O.Spengler and compares it with Westernism (V. Weidle) and cosmopolitanism (Yu.M. Lotman), and then explicates the phenomenon of the Europeanization of Russian culture through a philosophical and cultural

analysis of Tchaikovsky's operas *Eugene Onegin* and *The Queen of Spades*. It is concluded that Westernization appears in Tchaikovsky's operas both as a subject and as a style of artistic representation. The parallel between the main characters in Tchaikovsky's operas and the figure of Faust, who represents the archetype of Europeanization, is revealed.

Keywords: pseudomorphosis, Russian classical music, O. Spengler, P. Tchaikovsky, Faustian culture, and polystylistics.

References

1. Shpengler, O. (2000) *Zakat Evropy`* [The Decline of the West]. Transl. from German by I.I. Makhankov. Minsk: Xarvest; Moscow: AST. (In Russian).
2. Katasonov, V.Yu. (2023) «*Zakat Evropy`*»: *lozhnaya trevoga ili e`sxatologicheskoe prorochestvo? K stoletiyu vy`xoda knigi Osva`da Shpenglera*. [The Decline of the West: False Alarm or Eschatological Prophecy? On the Centenary of Oswald Spengler's Book]. Moscow: Tion. (In Russian).
3. Danilevskij, N.Ya. (2022) *Sobranie sochinenij: v 5 tomax. Tom 1: Rossiya i Evropa: vzglyad na kul`turny`e i politicheskie otnosheniya Slavyanskogo mira k Germano-romanskomu* [Collected Works: in 5 Volumes Vol. 1: Russia and Europe: a Look at the Cultural and Political Relations of the Slavic World to the German-Roman World]. Selyatino: the Institute of Russian and Slavic Studies. (In Russian).
4. Vejdle, V.V. (2011) *Zadachi Rossii*. Minsk: the Belarusian Orthodox Church (In Russian).
5. Lotman, Yu.M. (2015) *V shkole poe`ticheskogo slova: Pushkin, Lermontov, Gogol`* [At the School of Poetic Word: Pushkin, Lermontov, Gogol]. Saint Petersburg: Azbuka. (In Russian).
6. Gasparov, B.M. (2009) *Pyat` oper i simfoniya: Slovo i muzy`ka v russkoj kul`ture* [Five Operas and a Symphony: Word and Music in Russian Culture]. Moscow: Klassika XXI. (In Russian).
7. Ruch`evskaya, E.A. (2004) «*Ruslan*» *Glinki*, «*Tristan*» *Vagnera*, «*Snegurochka*» *Rimskogo-Korsakova*. *Stil`, dramaturgiya, slovo i muzy`ka* [Glinka's *Ruslan*, Wagner's *Tristan*, and Rimsky-Korsakov's *The Snow Maiden*. Style, Dramaturgy, Word, and Music]. Saint Petersburg: Kompozitor. (In Russian).
8. Ishhenko, N.S. (2025) *Pseudomorfozy` sakral`nosti v znakovy`x prostranstvax sovremennosti: monografiya* [Pseudomorphoses of Sacrality in the Iconic Spaces of Modernity: a Monograph]. Saint Petersburg: Aletejya. (In Russian).
9. Bakhtin, M.M. (2017) *Slovo v romane* [The Word in the Novel]. Pref. by M.L. Gasparov; Comment. by S.G. Bocharov. Saint Petersburg: Palmira. (In Russian).
10. Xolopova, V., Chigareva, E. (1990) *Al`fred Shnitke: Oчерk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke: An Essay on His Life and Work]. Moscow: Sovetskij kompozitor. (In Russian).
11. Mann, T. (2004) *Doktor Faustus* [Doctor Faustus]. Transl. from German by N. Man and S. Apta. Moscow: AST. (In Russian).
12. Losev, A.F. (2021) *E`stetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow: Kul`tura: Akademicheskij proekt. (In Russian).

About the author:

Vyacheslav T. Faritov, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Professor at the Department of Philosophy and Social and Humanitarian Sciences of the Samara State Technical University

244 Molodogvardeyskaya Str., Samara, 443001
vfar@mail.ru

УДК 72.04:75.021

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_64

© Г.Д. Булгаева

Новосибирск

Новосибирский государственный педагогический университет

BulgaevaGD@yandex.ru

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ НАРОДНЫХ ИКОН: ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ ОПТИКО-ФИЗИЧЕСКИХ МЕТОДОВ ИССЛЕДОВАНИЯ

Стилистические, орнаментальные и технологические характеристики народных икон требуют комплексного исследования. Одной из важных составляющих художественной выразительности народной иконописи является техника и технология создания узорного фона. Заказные топонимические надписи на произведениях ориентируют в географическом пространстве. Стилистические решения определяются как эстетическими предпочтениями заказчика определенного региона, так и уровнем художественного исполнения произведения. Анализ результатов оптико-физических методов исследования, представленный в настоящей статье, показывает разнообразие технических приемов, реализуемых в процессе создания народных икон.

Ключевые слова: народная икона, орнамент, заказная надпись, техника, технология иконописи, иконография, региональные художественные традиции.

Стабилизация национальной целостности неразрывно связана с необходимостью изучения и сохранения художественного наследия прошлого. Вековая связь культурных традиций и многогранность их восприятия народом прослеживается в разных видах деятельности человека, в том числе в сфере церковного искусства. Многие проблемы, которые стоят перед искусствоведами, до сих пор не решены. Среди них: атрибуция наследия поздней русской иконописи, включая ранее неизученные памятники; систематизация сведений о региональных центрах; выявление стилистических, иконографических, технологических характеристик и традиций, их взаимосвязей и др.

История народной иконы представлена в трудах целого ряда ученых: Н. Комашко, Э. Смирнова, И. Бусева-Давыдова. В своих работах они дают этому явлению такие характеристики, как упрощенность иконографических, композиционных и стилистических форм, цветовая насыщенность и

локальность, отсутствие пояснения сложных замыслов, символичность, ассоциативность и практичность [1, с. 27]. Описанию и анализу народной иконописи на территориях, отдаленных от центра, посвящены научные исследования И.А. Припачкина, С.Н. Голуновой, Е.В. Быковой, И.В. Золотниковой, Т.В. Юрьевой, Н.Г. Велижаниной, Т.А. Крючковой, Т.В. Прохоровой и др. [2]. В них обозначены особенности развития иконописных центров и деятельность отдельных иконописцев в регионах с учетом общих художественных тенденций своего времени.

Основные художественные критерии народной иконы формировались потребностями заказчиков – она должна была быть понятной, простой и практичной. Авторами таких икон могли выступать не только профессиональные иконописцы, имевшие образование и работающие в артелях или индивидуально, но и одаренные личности, вышедшие из народной среды, получившие навыки иконописания и рабо-

тавшие самостоятельно. Различные варианты организации иконописного труда указаны при описании деятельности иконописцев Казани и Среднего Поволжья [3, с. 136]. Многогранное значение иконы для народа и его отношение к святому образу рассматривается в трудах О.Ю. Тарасова, К.В. Цеханской, В.В. Бычкова, В.Н. Якунина и др. Исследователи акцентируют внимание на почитании и традиции поклонения иконам как духовным ориентирам [4, с. 92; 5, с. 148]. Культурологический аспект произведений данного направления раскрывает понимание и причины распространения конкретных иконографических изводов в социальной среде и возможность их взаимосвязи с определенным регионом.

Подписные иконы представляют собой важную категорию произведений искусства, поскольку являются носителями информации о создании и бытовании памятника. Исследователи рассматривают исторические тексты на иконных образах в разных аспектах. Именно эти тексты лежат в основе каталогов, выпущенных специалистами государственных музеев, частных коллекций и реставрационных центров¹. В 1990-2000 гг. сотрудниками ГосНИИР была проведена значительная работа по выявлению подписных произведений иконописи в приходах Русской православной церкви, расположенных в Средней Азии, Прибалтике и Центральной России [6, с. 5].

В научной среде принята классификация надписей по месту их расположения и наполненности: литургические, иконографические и исторические. В последнем случае выделяют несколько основных групп: 1) по содержанию (авторские, вкладные, дарственные, заказные, надписи о создании, реставрации иконы, фальсификации, происхождении чудотворного образа и т. д.);

2) по технике и материалу нанесения теста (карандаш, тушь, процарапанные и т. д.); 3) по шрифту и характеру изображения; 4) по месту расположения [7 с. 19]. В региональном контексте особое значение имеет выявление характеристик народных икон с заказными и топонимическими подписями, так как они могут указывать на географическую привязку рассматриваемых памятников. Изучение технологических особенностей данных произведений может позволить глубже понять специфику художественной наполненности иконы на местном уровне.

Необходимость изучения произведений живописи в рамках комплексного подхода рассматривали такие ученые, как Ю.И. Гренберг, Ю.Г. Бобров, С.А. Писарева, Н.В. Регинская. Исследованию техники и технологии создания памятников иконописи как необходимой составляющей произведения посвящены работы А.Н. Рындиной, А.Н. Овчинникова, В.В. Филатова, В.В. Баранова [8, с. 94; 9, с. 86]. Специфику технологии выполнения народных икон изучали В.В. Баранов, Д.А. Еремин, Ю.В. Савельева, Е.В. Лаврентьева. Исследователи подчеркивают, что эти иконы имеют определенные технологические особенности и, соответственно, требуют определенного подхода при их изучении, реставрации и хранении [10, с. 111]. Выявленные технико-технологические данные такой группы памятников позволяют определить особенности процесса создания произведения, а сопоставление этих данных может помочь сформулировать характеристику в рамках регионального аспекта. В последние годы это направление стало развиваться в области изучения старообрядческих икон. Н.В. Малиновский рассмотрел с помощью метода поперечных микрошлифов произведения старообрядцев Понезья из собрания Государственного Эрмитажа. Результаты исследования были озвучены на студенче-

¹ Косцова А.С., Побединская А.Г. Русские иконы XVI – начала XX века с надписями, подписями и датами: каталог выставки. Ленинград: Гос. Эрмитаж, 1990. 150 с.

ском научно-практическом форуме «Реставрация. Наш взгляд – 2024» [16.04.2024–19.04.2024].

Специалисты ГосНИИР Е.В. Лаврентьева и С.А. Писарева исследовали несколько подписных невянских икон с точки зрения техники и технологии их создания. Благодаря этому были выявлены тенденции преемственности технологических приемов у мастеров Невьянской иконы и Оружейной палаты [11, с. 137]. Исследователи выделяют такие технологические характеристики народной иконы, как упрощенность технологии создания, традиционность технологических и стилистических приемов, применение при изготовлении недорогих и доступных материалов [12, с. 19]. При этом в них могут воплощаться технические характеристики, которые были свойственны иконописному центру региона или мастеру, работавшим на этой территории, а также личным предпочтениям автора.

Важным фактором в изучении стилистических характеристик иконописи является орнамент. Его вид, композиция, характер и технология выполнения могут указывать на определенный иконописный центр или авторский почерк. Так, своеобразный растительный орнамент, нанесенный на лузгу, является отличительной особенностью Сызранской иконы [13, с. 74]. В народных иконах, где декоративная составляющая проявляет себя наиболее ярко, орнамент играл важную роль информационного, эмоционального и эстетического воздействия на зрителя. При этом изящный и утонченный рисунок узора свидетельствовал о высоком профессионализме иконописца и, возможно, более дорогом заказе. В XIX – начале XX в. на иконах часто прослеживалось подражание дорогим окладам через обработку левкаса, нанесение металла и имитацию эмали. Узор на фоне и полях святых образов мог быть выполнен с помощью чеканов, резаков, кан-

фариков и т. д. В профессиональных иконописных мастерских чаще всего таким трудом занимались отдельные специалисты, так как процесс этот был трудозатратным и требовал наличия у мастера определенных навыков. На некоторых иконах Сибири были выявлены имена цировщиков данного периода [14, с. 244].

Обработка левкаса с помощью чеканов малых форм часто встречается в иконах Холуя. Такие образы в большом количестве писались по заказу для раздачи паломникам или могли быть реализованы на ярмарках в крестьянской и мещанской среде. На иконе «Господь Вседержитель» (Холуй) (из частного собрания, Алтайский край) представлено поясное изображение Иисуса Христа с благословляющим двуперстием и раскрытым кодексом в левой руке. Фигура Спасителя облачена в красно-коричневый хитон и синий гиматий. Складки на одежде нанесены динамично и передают внутреннее движение. Евангельский текст соответствует теме милосердия: «ПРИИДИТЕ КО МНЕ ВСИ ТРУЖДАЮЩИИСЯ И ОБРЕМЕНЕНИИ И АЗ УПОКОЮ ВЫ ВОЗМИ». Макросъемка на иконе «Господь Вседержитель» показала следы применения мелких чеканов нескольких вариантов. В данном случае просматривается процесс нанесения узора на левкас с имитацией эмали по орнаменту поля иконы. Нимб Господа, фон и поля иконы обильно орнаментированы точечно линиями узора. Орнамент в виде галочек плотно заполняет весь фон. Идентичная орнаментация на других иконах, отнесенных в каталогах к произведениям из Холуя, с близким стилистическим решением и художественной подачей, а также наличие эталонных произведений позволяют атрибутировать икону «Господь Вседержитель» как произведение из иконописного центра Холуй¹. Орнамент

¹ Русские святые: избранные иконы из коллекции Феликса Комарова / авт. вступ. ст.: митр. Истринский Арсений, И. Бусева-Давыдова, Н. Комашко; авт. каталож. описаний: Ж. Белик и др. Москва: Виртуальная галерея, 2016. 400 с.

при этом может выступать как характеристика, несущая в себе идентификационную составляющую при проведении первичной атрибуции произведения.

Архивные документы XVIII – XIX вв. сохранили имена иконописцев Владимирской земли, которые привозили свои иконы для продажи в Сибирь, а некоторые из мастеров оставались трудиться в Тобольске в течение нескольких лет¹. Перед реализацией все привезенные в Тобольск образы получали освидетельствование, и только после этого их разрешалось распространять среди населения². Соответственно, произведения иконописи, созданные для продажи в Сибири, могли отражать в себе влияние мастеров Владимирской земли. Вероятно, это проявлялось в стилистических и технологических характеристиках, так как эти составляющие тесно взаимосвязаны и передаются от мастера к ученику через традицию, которая для народной иконы является основополагающей [15 с. 122]. При написании заказа одним мастером вне артели чеканные работы, с большой вероятностью, выполнялись самим иконописцем. Последовательность нанесения узора на поверхность иконы и характер орнамента могли варьироваться в зависимости от задумки исполнителя.

Примером реализации такого подхода является образ Богородицы «Моление», написанный для жителя с. Тереньга Симбирской губернии (из частного собрания, г. Новосибирск) (рис. 1). На иконе Богородицы «Моление» сохранилась заказная надпись с указанием названия местожительства заказчика «в теренгу протасавулити а вано иворьяныя /// орбаковъ дейсисную богородицу 25 /// //». Село Тереньга расположено в Ульяновской области и основано в 1682 году. В XIX в. оно занимало важное место в торговом обороте региона благодаря своему

выгодному географическому положению [16, т. 2, с. 327]. Надпись нанесена на оборот путем процарапывания доски, что характерно для заказных надписей, которые выявлены на народных иконах, выполненных на заказ.



Рис. 1. Икона Богородицы «Моление». Конец XIX – начало XX в. Дерево, яичная темпера. 42х30х2 см. Частное собрание, Новосибирск

На иконе представлено поясное изображение Богородицы в трехчетвертном развороте в традиционных одеждах с раскрытым свитком в левой руке. Иконография данного образа восходит к греческой иконе Богоматери «Параклисис». Наиболее ранний извод находится в предалтарной части базилики св. вмч. Димитрия в Фессалониках (IX в.). Позже под влиянием иконографических тенденций Балканского полуострова образ пришел на Русь [17 с. 164]. Текст в свитке Богородицы обращен с молитвой ко Христу. В рассматриваемой иконе он представлен в сокращенном варианте: «Владыко Многомилостиве Господи Боже». В соответствии с заказной надписью на обороте название иконы фиксируется как «Дейсисная». Дейсис (от греч.) –

¹ Государственный архив в г. Тобольске. Ф. 153. Оп. 2. Д. 821. Л. 3.

² Там же. Д. 1062. Л. 4.

моление. В древнерусском государстве этим словом обозначали основной чин иконостаса, а зачастую и весь иконостас. Этимологию слова и историю понятия рассматривал в своих трудах Л.А. Успенский: «...это название произошло от содержания трехчастной иконы (моления)» [18 с. 246]. Исследователи указывали и на другой вариант иконографии Богородицы «Моление», который представляет более развернутый иконографический тип. В некоторых документах его фиксируют как «Моление за народ»¹. Происхождение иконы связывают с образом Богоматери «Боголюбская» или же полагают, что данный тип сформировался на территории Московской Руси самостоятельно [19, с. 99]. Возможно, распространение этого образа в народной среде могло произойти в контексте наложения названий и функциональных понятий о вышеуказанных иконографических изводах. Богородицу крестьяне считали особой заступницей и помощницей [20, с. 69; 21, с. 135]. Произведение из Тереньги является примером позднего бытования данного типа икон в народе.

Образ выполнен в технике натуральной яичной темперы по левкасу. Паволока на деревянной основе не просматривается. По нимбу на одинаковом расстоянии друг от друга расположены гвозди среднего размера, что говорит о вероятности наличия у образа накладного украшения. Так как мастер выполнил по периметру окружности орнамент, то дополнительные декоративные детали могли быть сделаны позже уже по заказу владельцев иконы. На раскрытом свитке по центру сохранились два гвоздя в верхней и нижней части. На иконе видны следы реставрационного вмешательства, о чем свидетельствуют изменения целостности покрывного слоя на полях и частично по

изображению, которые просматриваются в УФ-лучах. Следы поздних изменений на личном не выявлены. Пласти нанесены в один-два приема в технике «заливка». Притинки выполнены мастером в один мазок. Моделировка личного близка к традиции иконописцев Владимирской губернии XIX века. Плотные охристые пласти, тонкие недлинные белые движки и характер подачи подбородка, глаз и носа находят аналоги в произведениях мастеров Центральной России. Характер нанесения пластей свидетельствует о высоком уровне мастерства иконописца. Автор четко и безошибочно находит место расположения высветлений и теневых сторон на лице в соответствии с анатомическим построением. Поверхность произведения была изучена в ИК-лучах с помощью фотоаппарата Canon EOS 600D Kit EF-S с ИК-фильтром и направленных лучей лампы накаливания 60v. Результаты исследования показали, что автор полностью повторяет описью первоначальный рисунок лица и рук Богородицы, но свободно относится к изображению каймы, цветом формируя конечную форму. В данном случае иконописец применял пигмент, который получил в результате горения. Линии описи на лице отточены, выполнены в один прием, расположены строго в соответствии с рисунком. Линия бровей и нижней губы подчеркнута в три-четыре тонких штриха (рис. 2). Анализ изучения съемки в ИК-лучах свидетельствует не только о высоком технологическом мастерстве автора, но и его профессионализме. Иконописец владел формой рисунка так, что мог самостоятельно изменить ее в процессе работы с цветом в соответствии с композиционным замыслом.

¹ Богоматерь «Моление о народе» [Электронный ресурс]. URL: <https://icons.pstgu.ru/icon/3753> (дата обращения: 16.07.2025).



Рис. 2. Съемка в ИК-лучах. Фрагмент иконы Богородицы «Моление» – лик

Показателем художественного мастерства является исполнение автором орнамента на кайме мафория Богородицы. Рисунок по своей структуре не сложен, но сочетание элементов можно рассматривать как индивидуальное декоративное решение. Лепестки и линии по кайме нанесены белилами легко, в один прием, без предварительной подготовки. Узор напоминает канитель, причем некоторые отголоски его элементов (сетчатая ткань, вышивка в виде капелек и лепестков) можно увидеть в культуре городской среды второй половины XIX в. и в произведениях городецкой росписи [22, с. 152-154]. Звезды девства на мафории Богородицы выполнены в два приема свободными белильными мазками без строгого подчинения геометрическим формам.

Особенностью декорации нимба Богородицы является наличие звездочек-цветочков небольшого размера, нанесенных поверх красочного и покрывного слоя. Макросъемка осуществлялась с помощью фотоаппарата Nikon D3500 и лупы A138 с 8-кратным увеличением (рис. 3). Форма элементов узора оказалась идентичной, но расстояние между ними и нажим, который применял мастер для выполнения каждого элемента, имеют отличия. В результате анализа полученной макросъемки установлено, что иконописец наносил узор, прочеканивая одним инструментом каждую звездочку отдельно, по периметру всего нимба.

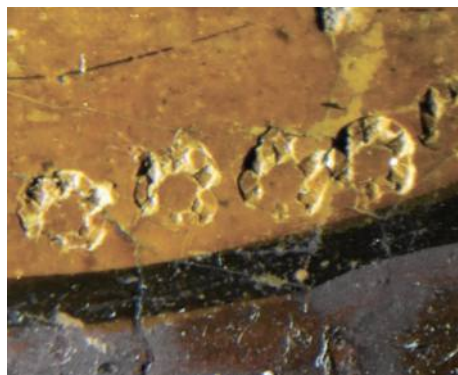


Рис. 3. Макросъемка с 8-кратным увеличением. Фрагмент иконы Богородицы «Моление» – нимб

Для макросъемки применялись штатив, оптическая головка микроскопа Микромед MC-2-ZOOM и видеокамера TourTek TourCam UCMOS05100KPA. Результаты исследования фрагментов нимба (с 30-кратным увеличением) показали характерные изломы на гранях декоративных элементов, которые были нанесены чеканом. Изломы указывают на деформацию грунта, красочного и покрывного слоя под воздействием одного движения. Это свидетельствует о выполнении узора после завершения живописных работ и нанесения покрывного слоя (рис. 4).

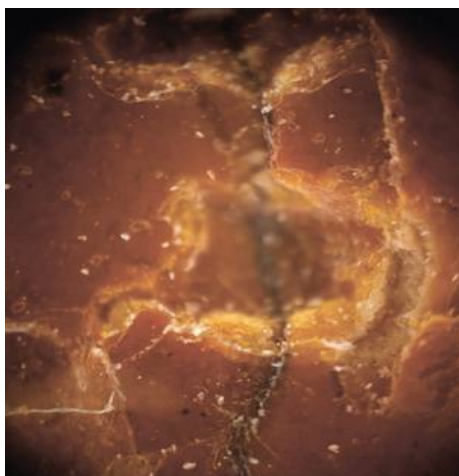


Рис. 4. Микросъемка орнамента на нимбе Богородицы. Фрагмент с 30-кратным увеличением

Такой подход декорации нимба встречается крайне редко. Исследователи описывают несколько вариантов нанесения узора на или под металлическую поверхность на иконах [23, с. 98]. Чаще всего этот процесс связывают с различными приемами обработки левкаса либо нанесения мелких узоров поверх металла, но выявленная выше последовательность в описаниях исследователей не указана. В то же время результаты макросъемки цировочных фонов других народных икон соответствуют описаниям ученых об обработке левкаса и нанесении орнамента на грунт и металл.

Внимание к особенностям техники исполнения узора на иконе Богородицы «Моление» может актуализировать выявление других произведений иконописи, выполненных с применением аналогичных приемов. На основании анализа полученных данных можно сказать, что автор описываемой иконы Богородицы владел знаниями и навыками техники и технологии традиционной послойной темперной иконописи, высоким уровнем художественного мастерства, в процессе создания иконы мог творчески переосмыслить форму в рамках общего содержания произведения. Все это свидетельствует о профес-

сионализме иконописца и, вероятно, получении иконописных знаний, умений и навыков в период наставничества (от мастера к ученику).

Благодаря применению оптико-физических методов были определены технологические характеристики произведения и технические приемы, которыми пользовался его автор. При этом выявленный случай не позволяет говорить об устойчивом подходе при выполнении декоративного украшения нимба иконы, но его применение в сочетании с топонимической надписью может указывать на особенности декоративного решения в иконописи определенной территории. На данном этапе исследования говорить об иконописном центре или мастере, для которого характерны вышеуказанные способы обработки грунта, сложно, так как не выявлен типологический ряд близких по технологии изготовления произведений с декоративным решением. Данный аспект требует дальнейшего изучения в контексте установления новых памятников с аналогичными характеристиками: технологическими, стилистическими, иконографическими и др.

Комплексное изучение поздней русской народной иконы позволяет апеллировать к различным аспектам и составляющим произведения, выявить разностороннюю информацию об изучаемом предмете. Это, в свою очередь, раскрывает своеобразие художественных особенностей, новые характеристики и их сочетание в рассматриваемом памятнике с иконографической, стилистической, технико-технологической, текстологической и других сторон. Анализ полученных данных дает возможность разнопланово осмыслить значение народной иконы. В рамках последующей работы по атрибуции необходимо выявить аналоги по каждому из заявленных направлений и установить общий круг произведений центра, мастерской или отдельного иконописца. Эти данные помогут определить для выполненного нами исследования вектор дальнейшего развития.

Список литературы

1. Комашко Н.И. Русская икона XVIII века: столичная икона, провинциальная икона, народная икона. Москва: Агей Томеш, 2006. 337, [2] с.: цв. ил., портр.
2. Прохорова Т.В. Новые факты к биографии иконописца И.В. Крестьянникова [Электронный ресурс]. URL: <https://nsartmuseum.ru/journal/id/335/> (дата обращения: 29.07.2025).
3. Валиуллин Т.Р. Мастера иконописного дела среди ремесленников серебряного цеха в Казани во второй половине XIX – начале XX в. // Гасырлар авазы – Эхо веков. 2019. № 3. С. 127-146.
4. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. Москва: Прогресс-культура: Традиция, 1995. 495 с., [34] л. ил.: ил.
5. Цеханская К.В. Иконопочитание в русской традиционной культуре / Рос. акад. наук, Ин-т этнологии и антропологии. Москва: [Ин-т этнологии и антропологии РАН им. Н.Н. Миклухо-Маклая], 2004. 254 с., [8] л. цв. ил.: ил., табл.
6. Красилин М.М. Русские иконописцы XVII-XX веков: (материалы к словарю) / М-во культуры РФ, Гос. науч.-исслед. ин-т реставрации. Ижевск: ГосНИИР, 2017. 84, [16] с.: ил.
7. Замятина Н.А. Текстологический анализ русских иконных надписей: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Москва, 2002. 407 с.
8. Овчинников А.Н. Символика христианского искусства. Москва, 1999. 520 с.: ил., цв. ил. (Слово и образ).
9. Баранов В.В. Сравнительное изучение техники и технологии древней и поздней иконописи. Новый подход в экспертизе // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация / М-во культуры Рос. Федерации, ВНИИ реставрации (ВНИИР). Москва, 2003. Вып. 20. С. 82-87.
10. Еремин Д.А., Левина У.А. Народная икона и опыт ее практической реставрации // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2022. № 1. С. 110-115.
11. Лаврентьева Е.В., Кадикова И.Ф. Техничко-технологические особенности группы невянских икон из собрания музея «Невянская икона» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2024. Т. 14, № 1. С. 122-141.
12. Бицадзе Н.В. Народная икона: византийское наследие в традиционной культуре (к постановке вопроса) // Культурологический журнал. 2024. № 3 (57). С. 18-20.
13. Чибикова И.Ю., Наумова О.С. Иконография и сюжетные особенности сызранской старообрядческой иконы // Сфера культуры. 2023. № 4 (14). С. 73-82.
14. Черняева И.В., Булгаева Г.Д. Комплексный подход в изучении подписных произведений церковной живописи XIX – XX вв. с орнаментированным фоном // Вестник славянских культур. 2024. Т. 74, № 4. С. 237-248.
15. Бусева-Давыдова И.Л. Народная икона: к определению предмета // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2000. № 3. С. 216-226.
16. Тереньга // Ульяновская–Симбирская энциклопедия: в 2 т. Т. 2: Н–Я / ред.-сост. В.Н. Егоров. Ульяновск: Симбир. кн., 2004. С. 327.
17. Малинаускене Н.К. Наименования Боголюбской иконы Богородицы греческого происхождения: Агиосоритисса и Параклисис // Сретенское слово. 2025. № 2 (14). С. 161-170.
18. Успенский Л.А. Вопрос иконостаса // Вестник Русского Западноевропейского патриаршего экзархата. 1963. № 44 (окт.-дек.). С. 223-255.

19. Преображенский А.С. Пелена «Богоматерь “Моление о народе”» из гробницы архиепископа Арсения Елассонского. Особенности иконографии // Арсений Елассонский – архиепископ Суздальский: сб. науч. ст. / Гос. Владимиро-Суздал. музей-заповедник; Владимиро-Суздал. епархия; сост. А.А. Тенёткина. Владимир, 2008. С. 95-107.
20. Прокаева О.Н. Роль Богоматери в формировании специфики менталитета русского народа // В мире науки и инноваций: сб. ст. междунар. науч.-практ. конф., 20 апр. 2017 г.: [в 5 ч.]. Ч. 5 / отв. ред. А.А. Сукиасян. Казань: Аэтерна, 2017. С. 68-70.
21. Православная жизнь русских крестьян XIX – XX веков: итоги этнограф. исслед. / Рос. акад. наук, Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая; [редкол.: Т.А. Листова (отв. ред.) и др.]. Москва: Наука, 2001. 364 с., [2] л. цв. ил.: ил.
22. Жегалова С.К. Русская народная живопись. Москва: Просвещение. 1975. 192 с.: ил.
23. Филатов В.В. Реставрация произведений русской иконописи: учеб. пособие для учащихся реставрац. отд-ний худож. учеб. заведений / под ред. В.В. Филатова. Москва: Про-пресс, 2007. 335 с.: ил., цв. ил.

Сведения об авторе:

Булгаева Галина Дмитриевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры социально-культурной и библиотечной деятельности Новосибирского государственного педагогического университета

ул. Вилюйская, 28, Новосибирск, 630126
BulgaevaGD@yandex.ru

Дата поступления статьи: 16.08.2025

Одобрено: 10.06.2026

Дата публикации: 22.07.2026

Для цитирования:

Булгаева Г.Д. Технологические особенности создания народных икон: опыт применения оптико-физических методов исследования // Сфера культуры. 2026. № 2 (24). С. 64-74. DOI:10.48164/2713-301X_2026_24_64

УДК 72.04:75.021

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_64

© G.D. Bulgaeva

Novosibirsk
Novosibirsk State Pedagogical University
BulgaevaGD@yandex.ru

TECHNOLOGICAL FEATURES OF FOLK ICONS CREATION: EXPERIENCE IN THE USE OF OPTICAL AND PHYSICAL RESEARCH METHODS

Stylistic, ornamental and technological characteristics of folk icons require a comprehensive study. One of the important components of the artistic expressiveness of folk icon painting is the technique and technology of creating a patterned background. Customized

toponymic inscriptions on the works provide orientation in geographical space. Stylistic features are determined both by the aesthetic preferences of a customer of a certain region and by the level of artistic performance of the work. The analysis of the results of optical-physical research

methods presented in this article shows the variety of techniques implemented in the process of creation of folk icons.

Keywords: folk icon, ornament, customized inscription, technique, icon painting technology, iconography, regional artistic traditions.

References

1. Komashko, N.I. (2006) *Russkaya ikona XVIII veka: stolichnaya ikona, provincial'naya ikona, narodnaya ikona* [The XVIIIth Century Russian Icon: Capital Icon, Provincial Icon, Folk Icon]. Moscow: Agej Tomesh. (In Russian).
2. Proxorova, T.V. (2022) *Novy'e fakty' k biografii ikonopiscza I.V. Krest'yannikova* [New Facts to the Biography of an Icon Painter I.V. Krestyannikov]. URL: <https://nsartmuseum.ru/journal/id/335/> [Accessed: 29.07.2025]. (In Russian).
3. Valiullin, T.R. (2019) *Mastera ikonopisnogo dela sredi remeslennikov serebryanogo cexa v Kazani vo vtoroj polovine XIX – nachale XX vekov* [Masters of Icon Painting among the Craftsmen of a Silver Workshop in Kazan in the Second Half of the XIXth – Early XXth Centuries]. *Gasyrlar avazy – E'xo vekov* [Gasyrlar Avazy – Echo of Centuries], No. 3, 127-146. (In Russian).
4. Tarasov, O.Yu. (1995) *Ikona i blagochestie: Ocherki ikononogo dela v imperatorskoj Rossii* [Icon and Piety: Essays on Icon Making in Imperial Russia]. Moscow: Progress-kul'tura: Tradiciya. (In Russian).
5. Cexanskaya, K.V. (2004) *Ikonopochitanie v russkoj tradicionnoj kul'ture* [Icon Veneration in Russian Traditional Culture]. Moscow: the Institute of Ethnology and Anthropology Named after N.N. Miklouho-Maclay of the Russian Academy of Sciences. (In Russian).
6. Krasilin, M.M. (2017) *Russkie ikonopiscy XVII–XX vekov: (materialy' k slovarju)* [Russian Icon Painters of the XVIIth – XXth Centuries: (Materials for the Dictionary)]. Izhevsk: the State Scientific Research Institute of Restoration. (In Russian).
7. Zamyatina, N.A. (2002) *Tekstologicheskij analiz russkix ikonny'x nadpisej: dissertaciya ... kandidata filologicheskix nauk: 10.02.01* [Textual Analysis of Russian Icon Inscriptions: PhD thesis in philology]. Moscow. (In Russian).
8. Ovchinnikov, A.N. (1999) *Simvolika xristianskogo iskusstva* [Symbolism of Christian Art]. Moscow. (In Russian).
9. Baranov, V.V. (2003) *Sravnitel'noe izuchenie tekhniki i tehnologii drevnej i pozdnej ikonopisi. Novy'j podxod v e'kspertize* [Comparative Study of the Technique and Technology of Ancient and Later Icon Painting. A New Approach in Examination]. *Xudozhestvennoe nasledie: xranenie, issledovanie, restavraciya* [Artistic Heritage: Storage, Research, Restoration]. Issue 20. Moscow, 82-87. (In Russian).
10. Eremin, D.A., Levina, U.A. (2022) *Narodnaya ikona i opy't ee prakticheskoy restavracii* [Folk Icon and the Experience of Its Practical Restoration]. *Terra Artis. Iskustvo i dizajn* [Terra Artis. Art and Design], No. 1, 110-115. (In Russian).
11. Lavrent'eva, E.V., Kadikova, I.F. (2024) *Texniko-technologicheskie osobennosti gruppy' nev'yanskix ikon iz sobraniya muzeya «Nev'yanskaya ikona»* [Technical and Technological Features of a Group of Nevyansk Icons from the Collection of the Nevyansk Icon Museum]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvedenie* [Bulletin of the Saint Petersburg University. Art History], Vol. 14, No. 1, 122-141. (In Russian).
12. Biczadze, N.V. (2024) *Narodnaya ikona: vizantijskoe nasledie v tradicionnoj kul'ture (k postanovke voprosa)* [Folk Icon: Byzantine Heritage in Traditional Culture (to the Formulation of the Question)]. *Kul'turologicheskij zhurnal* [Cultural Journal], No. 3 (57), 18-20. (In Russian).

13. Chibikova, I.Yu., Naumova, O.S. (2023) Ikonografiya i syuzhetny'e osobennosti sy`zranskoj staroobryadcheskoj ikony` [Iconography and Plot Features of the Syzran Old Believer Icon]. *Sfera kul'tury`* [Sphere of Culture], No. 4 (14), 73-82. (In Russian).
14. Chernyaeva, I.V., Bulgaeva, G.D. (2024) Kompleksny`j podxod v izuchenii podpisny`x proizvedenij cerkovnoj zhivopisi XIX – XX vekov s ornamentirovanny`m fonom [An Integrated Approach to the Study of Signed Works of Church Painting of the XIXth – XXth Centuries with an Ornamented Background]. *Vestnik slavyanskix kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], Vol. 74, No. 4, 237-248. (In Russian).
15. Buseva-Davy`dova, I.L. (2000) Narodnaya ikona: k opredeleniyu predmeta [Folk Icon: to the Definition of the Subject]. *Vestnik Rossijskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda* [Bulletin of the Russian Humanitarian Science Foundation], No. 3, 216-226. (In Russian).
16. Teren`ga (2004) [Terenga]. *Ul`yanovskaya–Simbirskaya e`nciklopediya: v 2 tomax. Tom 2: N–Ya* [The Ulyanovsk-Simbirsk Encyclopedia: in 2 Vols. Vol. 2: N–Ya]. The Ed. Compl. V.N. Egorov. Ulyanovsk: Simbirskaya kniga, 327. (In Russian).
17. Malinauskene, N.K. (2025) Naimenovaniya Bogolyubskoj ikony` Bogorodicy grecheskogo proisxozhdeniya: Agiosoritissa i Paraklisis [Names of the Bogolyubsky Icon of the Virgin of Greek Origin: Agiosoritissa and Paraclisis]. *Sretenskoe slovo* [The Sretensky Word], No. 2 (14), 161-170. (In Russian).
18. Uspenskij, L.A. (1963) Vopros ikonostasa [Question of the Iconostasis]. *Vestnik Russkogo Zapadnoevropejskogo patriarshego e`kzarxata* [Bulletin of the Russian Western European Patriarchal Exarchate], No. 44 (October- December), 223-255. (In Russian).
19. Preobrazhenskij, A.S. (2008) Pelena «Bogomater` "Molenie o narode"» iz grobnicy arxiepiskopa Arseniya Elassonskogo. Osobennosti ikonografii [The Veil Our Lady Prayer for the People from the Tomb of Archbishop Arseny of Elasson. Features of Iconography]. *Arsenij Elassonskij – arxiepiskop Suzdal`skij: sbornik nauchny`x statej* [Arseny of Elasson – Archbishop of Suzdal: a Collection of Scientific Articles]. Vladimir, 95-107. (In Russian).
20. Prokaeva, O.N. (2017) Rol` Bogomateri v formirovanii specifiki mentaliteta russkogo naroda [The Role of Our Lady in the Formation of the Specifics of the Mentality of the Russian People]. *V mire nauki i innovacij: sbornik statej mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, 20 aprelya 2017 goda: v 5 chastyax. Chast` 5* [In the World of Science and Innovation: a Collection of Articles of an International Scientific and Practical Conference, April 20, 2017: in 5 Pts. Pt. 5]. Execut. Ed. A.A. Sukiasyan. Kazan: Ae`terna, 68-70. (In Russian).
21. *Pravoslavnaya zhizn` russkix krest`yan XIX – XX vekov: itogi e`tnograficheskix issledovanij* (2001) [The Orthodox Life of Russian Peasants of the XIXth – XXth Centuries: the Results of Ethnographic Research]. Ed. T.A. Listova. Moscow: Nauka. (In Russian).
22. Zhegalova, S.K. (1975) *Russkaya narodnaya zhivopis`* [Russian Folk Painting]. Moscow: Prosveshhenie. (In Russian).
23. Filatov, V.V. (2007) *Restavraciya proizvedenij russkoj ikonopisi: uchebnoe posobie dlya uchashhixsya restavracionny`x otdelenij xudozhestvenny`x uchebny`x zavedenij* [Restoration of Works of Russian Icon Painting: a Textbook for Students of Restoration Departments of Art Educational Institutions]. Ed. by V.V. Filatov. Moscow: Pro-press. (In Russian).

About the author:

Galina D. Bulgaeva, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Social, Cultural and Library Activities at the Novosibirsk State Pedagogical University
 28 Vilyuyskaya Str., Novosibirsk, 630126
 BulgaevaGD@yandex.ru

УДК 7.02:792.07+534

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_75

© Д.В. Блюдов

Санкт-Петербург

Российский государственный институт сценических искусств

bludov213@mail.ru

К ВОПРОСУ ОБ АКУСТИЧЕСКОЙ АДАПТАЦИИ СПЕКТАКЛЯ

Любой спектакль при переносе на другую сценическую площадку сопровождается определенной акустической адаптацией, речевой пристройкой к условиям нового театрального зала. В исследовании на примерах из гастрольной деятельности Малого драматического театра (г. Санкт-Петербург) обосновано утверждение, что микрофонное усиление препятствует непосредственному контакту между артистом и зрителем, образуя акустическую «четвертую стену». Автор делает вывод, что художественная концепция Малого драматического театра предполагает работу без микрофонов даже на больших театральных площадках, требующих от артистов существенной технической и творческой перенастройки.

Ключевые слова: сценическая речь, акустика зала, театр, гастроль, акустическая адаптация, Малый драматический театр, Лев Додин, педагог-репетитор, спектакль.

Почти каждый драматический театр сталкивается с гастрольными показами спектаклей. Это требует от коллектива театра не только решения множества технических и организационных задач, но и творческой адаптации к условиям новой сценической площадки. Артистам во время гастрольных показов приходится «пристраиваться» к новому для них пространству и пластически, и акустически. Непривычные размеры сцены вынуждают актеров и творческое руководство театра корректировать мизансцены и пластический рисунок спектакля, а объем сценического пространства и зрительного зала требует неизбежной модификации сценической речи. Процесс такой технической и творческой пристройки театрального зрелища к новому пространству мы предлагаем называть *акустической адаптацией* спектакля. Термин «акустическая адаптация», на наш взгляд, адекватно передает суть процесса и в таком качестве вводится нами впервые (до этого он применялся для описания адаптации артиста-вокалиста к звучанию собственного голоса и к использованию педагогом технических средств при

проведении дистанционных занятий [1, с. 217; 2, с. 8].

В большинстве случаев театры и на родной сцене активно используют микрофонное усиление сценической речи. Для них вопрос акустической адаптации спектакля является исключительно техническим и находится в ведении звукового цеха. Но в настоящей статье мы хотели бы рассмотреть сложности гастрольных показов Академического Малого драматического театра – Театра Европы (г. Санкт-Петербург), который практически не использует микрофоны в своих постановках. Для театра, работающего без микрофонного усиления, вопрос «пристройки» к новому залу, новому акустическому пространству стоит чрезвычайно остро.

Автор настоящей статьи в качестве педагога-репетитора по сценической речи участвовал в нескольких гастрольных поездках Малого драматического театра (МДТ). В некоторых случаях гастрольные показы проходили в зрительных залах, по своим архитектурным и акустическим параметрам мало отличающихся от «родной» площадки театра. Так было, например, в случае с показами

спектакля «Чайка» на основной сцене Московского театра на Таганке (500 зрительских мест) в феврале 2023 г., спектакля «Палата № 6» на сцене Государственного театра наций (540 мест) в декабре 2024 г., спектакля «Дядя Ваня» на сцене Новокузнецкого драматического театра (600 мест) в сентябре 2024 г., спектаклей «Чайка» (декабрь 2023 г.) и «Король Лир» (декабрь 2024 г.) на сцене дворца искусств «КИНЕФ» в г. Кириши (600 зрительских мест). Гораздо более сложными в акустическом отношении оказались гастрольные показы спектакля «Братья Карамазовы» в Пермском академическом Театре-Театре (630 мест) в октябре 2023 г. и в Екатеринбургском театре юного зрителя (650 мест) в июне 2023 года. В последних случаях сложная акустика и большая кубатура зрительных залов создали определенные проблемы со слышимостью и разборчивостью речи артистов, которые, впрочем, удалось преодолеть. Наиболее же наглядными в контексте настоящей статьи явились гастрольные показы спектакля «Чайка» в ноябре 2024 г. в г. Сургуте.

Малый драматический театр должен был сыграть два спектакля в современном, прекрасно оснащенном технически дворце искусств «Нефтяник». Однако пространство, в которое предстояло перенести спектакль Л.А. Додина, оказалось акустически сложным. Концертно-театральный зал ДИ «Нефтяник» на 1127 мест (по сравнению с 440 местами на домашней сцене театра) является многофункциональной площадкой, предназначенной для проведения массовых мероприятий, концертов, театральных представлений. По свидетельству работников дворца искусств, все драматические спектакли на сцене концертно-театрального зала всегда игрались *исключительно с микрофонным усилением*. Большой объем зрительного зала остро ставил вопрос об обеспечении слышимости сценического слова, а большое время реверберации потенциально создавало проблемы в области разборчи-

вости речи. Кроме того, к естественной реверберации зала должны были добавиться отражения от большого металлического задника. И если на своей сцене он давал лишь незначительный призыв, почти не ощутимый в зрительном зале, то на сцене ДИ «Нефтяник» отражения от металлической поверхности вкупе со специфической акустикой зала могли критически снизить разборчивость актерской речи.

Перед репетиционным прогоном спектакля была проведена традиционная речевая разминка с артистами на сцене концертно-театрального зала. Первая ее часть по устоявшемуся распорядку прошла на сцене, а во второй части артисты по настоянию педагога распределились по зрительному залу, чтобы не умозрительно, а непосредственно ощутить размеры и объем нового пространства. Разминка была проведена в чрезвычайно интенсивном режиме: и с точки зрения объема дыхания, и с точки зрения громкости звучания. Но, к сожалению, даже после проведенной речеголосовой разминки и акцентирования внимания артистов на необходимости более активной и объемной подачи звука в зрительный зал возникли существенные сложности. Первые пробы на сцене показали, что специфическая акустика концертно-театрального зала быстро гасит нижние форманты актерских голосов, критически снижая слышимость и разборчивость уже для 6-7 ряда партера. Зона амфитеатра и балкон вообще образовали одну большую глухую зону.

Для обеспечения полноты звука, разборчивости согласных остро встал вопрос о необходимости естественной тембральной коррекции за счет более активного использования артистами верхнего резонатора. Подобная радикальная перестройка не могла даваться легко. Не сталкивавшиеся с потребностью настолько серьезно модифицировать собственный тембр в уже знакомых ролях, артисты подсознательно держались за привычное и наработанное. Особенно большие сложности возникли

у нескольких артистов, которые в силу своей индивидуальности пользуются преимущественно нижним резонатором. Впрочем, нелегко пришлось всем. Коррекция тембра – процесс не только и не столько технический, сколько художественный, напрямую связанный с зерном роли, внутренней органикой: ведь всякая роль требует своего голоса, своей тембральной пристройки, и форсированное подключение верхнего резонатора неизбежно ведет к изменениям. Модификация тембральной окраски, таким образом, из технического фактора становится фактором *эстетическим*.

Помимо общей рекомендации активнее подключать верхний резонатор, нами во время сценических проб и репетиций фиксировались те места в роли каждого из артистов, в которых возникала искомая тембральная характеристика. Это позволило превратить абстрактное требование в конкретное, создало некую точку отсчета. Каждый из артистов, в конце концов, почувствовал, какое место в его роли является эталонным для реальной акустики концертно-театрального зала, и прилагал усилия, чтобы тембрально приблизить всю роль к этому образцу.

Вскоре стала очевидной еще одна акустическая проблема: большой объем зрительного зала и увеличенное время реверберации приводило к эффекту так называемого временного маскирования [3], когда соседние звуки порой перекрывали друг друга, приводя к критическому снижению разборчивости. Например, фамилия Тригорин за счет маскирования начальным [т] последующим активным [р] и почти полного маскирования ударным гласным [о] всех последующих звуков превращалась в [ригой]. Для компенсации подобных потерь был нужен иной объем согласных и другие временные затраты на каждый согласный звук. При такой перестройке фактически возникает иной ритм каждого слова и, соответственно, корректируется темпоритм всего спектакля.

Кроме исключительно технических рекомендаций артистам также был предложен чувственный «манок», подключающий работу воображения и опосредованно влияющий на речь. Так как действие первого акта спектакля «Чайка» происходит в лодках, качающихся на поверхности воображаемого озера, занятый в постановке народный артист С.В. Курышев предложил коллегам мысленно расширить масштаб, размер этого озера, продлив его силой воображения до последних рядов амфитеатра. Подобная рекомендация оказалась продуктивной: использование чувственного образа гораздо более эффективно и активно подключает актерскую психофизику, чем справедливое, но несколько абстрактное пожелание «доставать» дыханием и звуком до последних рядов зрительного зала.

Вынужденно изменились и некоторые мизансцены. В таких сложнейших акустических условиях каждый поворот головы, каждая реплика, произнесенная в профиль, резко снижали слышимость. В связи с этим в рамках здравого смысла была произведена мизансценическая коррекция: везде, где это не противоречило режиссерскому замыслу, артисты чуть больше разворачивались «на зал», стремясь к ракурсу «3/4».

Кроме непосредственной работы с актерами, занятыми в спектакле, в ходе акустической адаптации была проведена большая совместная работа с техническими службами и цехами театра. Благодаря изобретательности и заинтересованности осветительского цеха удалось отключить часть осветительных приборов, издающих постоянный громкий шум за счет работающих систем охлаждения. Монтировщики сцены под руководством заведующего художественно-постановочной частью театра Н.В. Бахурова предприняли существенные усилия для минимизации чрезмерных скрипов, издаваемых лодками, – неотъемлемой частью сценографии спектакля. При помощи сотрудников дворца искусств «Нефтяник» удалось на

время спектакля частично отключать шумно работающую вентиляцию в зрительном зале (вообще надо сказать, что такая мера необходима почти на любой гастрольной площадке). Кроме того, в спектакле используются фонограммы плеска воды, музыкальных фрагментов. Звукорежиссеры, ведущие спектакль, также сделали немало для того, чтобы фонограммы не перекрывали речь артистов как за счет частотной коррекции и общего снижения уровня, так и за счет непосредственного живого микширования во время спектакля.

Критически важным во время гастрольных показов спектакля «Чайка» в Сургуте стало следование устоявшейся процедуре получения артистами обратной связи от педагога-репетитора по сценической речи после каждого прогона и каждого спектакля. Актерам, находившимся в непривычном и не вполне комфортном акустическом режиме, было необходимо «ухо» в зрительном зале. В обратной связи обязательно отмечались как локальные проблемы и пути их решения, так и достижения. При осуществлении педагогом-репетитором слухового контроля за речевой стороной спектакля (не только во время гастрольных показов) велика опасность психологически «зажать» артиста уточнениями и замечаниями, вызвать протест или отрицание существующих проблем. В Сургуте же нам удалось добиться верной психологической настройки, ощущения совместного с артистами «выхода на битву» с несовершенствами акустики зрительного зала.

Особую значимость в аспекте акустической адаптации спектакля к новому пространству приобрели первые слова постановки: знаменитый монолог Нины Заречной «Люди, львы, орлы и куропатки» в исполнении актрисы Анны Завтур. Большой монолог в данном случае работал не только как важный смысловой узел, своеобразная экспозиция спектакля, но и как инструмент перенастройки зрительского внимания и слуха. Публике, привыкшей к исключительно

микрофонному, комфортному для слуха звучанию актерской речи, предстояло адаптироваться к совершенно иной природе звучания сценического слова.

Таким образом, руководством театра, постановочной частью, педагогом-репетитором и в первую очередь артистами были предприняты существенные усилия для акустической адаптации спектакля «Чайка», при которой сложился новый стиль звучания актерской речи с новыми тембральными, скоростными, ритмическими, динамическими, амплитудными характеристиками. Так, техническая задача обеспечения слышимости и разборчивости в условиях сложной акустики нового пространства стала эстетическим фактором. Новое пространство, естественным образом, потребовало коррекции спектакля практически во всех аспектах: мизансцены, ритм, речевой стиль, световая и звуковая партитура, способ существования артистов. С некоторыми допущениями можно сказать, что на сцене ДИ «Нефтяник» была сыграна, в сущности, *новая редакция* спектакля Л. Додина. Но сыграна она была в непосредственном акустическом контакте со зрительным залом, что мы считаем важным. Зрители Сургута слышали «Чайку» не за счет использования микрофонной техники, а за счет творческих усилий коллектива театра. В том, что в конечном счете проблема слышимости и разборчивости на новой площадке действительно оказалась решена, мы имели возможность убедиться не только лично (смотря и слушая спектакль с одного из последних рядов амфитеатра), но и в ходе дальнейшего блиц-опроса среди зрителей и сотрудников дворца искусств.

Факторами, обеспечившими успешную акустическую адаптацию спектакля «Чайка» МДТ на гастролях в г. Сургуте, стали:

- 1) высокий уровень речевой оснащенности и творческой пластичности артистов, их готовность к решению новых технических и художественных задач;

2) заинтересованность художественно-постановочной части театра в минимизации шумового фона (вентиляция, гудение осветительных приборов, другие посторонние звуки);

3) наличие в составе творческой группы театра педагога-репетитора по сценической речи, проводившего непосредственную работу с артистами;

4) внимание художественного руководства театра к сценическому слову и стремление сохранить во время гастрольного показа «натуральное» звучание актерской речи без применения микрофонного усиления.

Высокий речевой тонус артистов МДТ обеспечивается, прежде всего, многолетней практикой ежедневного речевого тренинга. Речевые разминки традиционно проводятся педагогом-репетитором перед каждым спектаклем. В них участвуют все без исключения артисты, занятые в спектакле (вне зависимости от наличия почетных званий и профессионального стажа), а также стажеры театра. Разминка позволяет не только подготовить артистов технически, но и переключить их внимание, внутренне настроить и собрать, перейти из режима повседневности в режим творческого сговора, совместного художественного акта. Л.А. Додин говорит о речевой разминке так: «Заставьте артиста хотя бы десять минут разминаться перед спектаклем – уже что-то изменится. У нас в театре есть разминка перед спектаклем. Если вдруг заболевает педагог, который проводит разминку, артисты бродят по театру: “А где разминка?” И проводят ее сами. Потому что разминаться перед спектаклем становится для них органической привычкой» [4, с. 160-161].

Традиция регулярного речевого тренинга в МДТ неразрывно связана с именем многолетнего творческого союзника Л.А. Додина, выдающегося педагога по сценической речи, профессора, доктора искусствоведения, заведующего кафедрой сценической речи РГИСИ Валерия Николаевича Галендеева (1946–2024). Именно В.Н. Галендеев не

только выучил сценической речи подавляющее большинство артистов МДТ, но и сформировал традицию ежедневного речеголосового тренинга, сделал необходимой эту совместную тренировку и настройку. Одну из речевых разминок В.Н. Галендеева описывает в своей статье московский педагог по сценической речи Елена Викторовна Двизова [5, с. 44–45]. Кроме него в разные годы речевые разминки в МДТ проводили Е.И. Кириллова, Д.В. Кошмин, другие педагоги. С 2022 г., по приглашению В.Н. Галендеева, педагогом-репетитором по сценической речи в МДТ стал автор настоящей статьи. Кроме проведения речевых разминок и контроля за речевой стороной спектаклей, приходится заниматься и акустической адаптацией спектаклей для новых сценических площадок (этот аспект работы педагога-репетитора, к сожалению, не упоминается в обстоятельной статье профессора Н.Л. Прокоповой [6]).

В заключительной части настоящего исследования необходимо поставить, пожалуй, ключевой вопрос: является ли оправданным стремление коллектива театра почти любой ценой сохранить естественное звучание актерской речи, избежав использования микрофонов? Осмысление роли микрофонного усиления актерской речи в театре вскрывает, на наш взгляд, примечательный парадокс: с одной стороны, микрофон легко и эффективно обеспечивает слышимость и разборчивость актерской речи, но, с другой стороны, очевидным образом препятствует непосредственному акустическому контакту между артистом и зрителем (а в случае использования индивидуальных петличных микрофонов – и между артистами). Даже самый тренированный артист невольно модифицирует свою речевую технику, зная, что его речь подвергается микрофонному усилению, и акустический контакт со зрителем, в конечном счете, обеспечивается не самим актером, а опосредованно: ведущим спектакль звукорежиссером, характеристиками

микрофонов, звукового тракта, громкоговорителей и т. д. Отсутствие *реальной* потребности «доставать» своим голосом до зрителя, по сути, отсекает артиста от зрительного зала, нарушает обратную связь между сценой и аудиторией. Микрофонное усиление речи, таким образом, становится своего рода «четвертой стеной». Классическая формула Эрика Бентли «А изображает В на глазах у С» [7, с. 177] рискует превратиться (или невольно превращается) в «А изображает В в одном помещении с С». Третий элемент формулы Бентли – зритель – при использовании микрофонной речи становится если не лишним, то не настолько обязательным. Из реального сенсорного контакта артиста со зрительным залом почти полностью изымается слуховая, акустическая составляющая. Актер знает, что, попадая на сценическую площадку, он будет не только гарантированно освещен (а, возможно, даже показан зрителю крупным планом с помощью видеопроекции), но и гарантированно озвучен. У артиста больше нет потребности «излучать» жизнь, делать ее слышимой и зримой, проецировать ее в зрительный зал вплоть до самого последнего ряда галерки» [7, с. 197]. Сцена и для артиста, и для зрителя становится герметичным пространством, в котором разворачивающееся театральное действие воспринимается аудиторией не непосредственно, а через систему (системы) звуковой и визуальной трансляции.

Отметим, впрочем, что реальный акустический контакт артиста со зрительным залом может быть потерян (или, по крайней мере, ослаблен) и вне использования микрофонного усиления, как часть общего процесса постепенной автоматизации спектакля во время его длительной эксплуатации в репертуаре. Любой спектакль любого театра в какой-то степени переживает этот процесс. Привычный зрительный зал, привычные мизансцены, отсутствие репетиций и прогонов давно идущего спектакля – все это распола-

гает к *инерционности актерского существования*, неуправляемым внутренним изменениям, которые «происходят сами собой в театре, где никто ничего не репетирует и ни к чему не призывает» [8, с. 53]. Перефразируя известную максиму К.С. Станиславского «трудное делать привычным, привычное – легким и легкое – прекрасным» [9, с. 367], скажем так: новое становится знакомым, знакомое – привычным, привычное – пустым. Это же касается и акустической, речевой стороны спектакля. Даже самый опытный актер рискует впасть в заблуждение, что зрительный зал будет «взят» в любом случае, что отстроенный за долгие годы объем дыхания и звучания гарантированно обеспечит воспринимаемость артиста публикой. В этом отношении перенос спектакля на новую сценическую площадку представляет собой полезный опыт, очищающий театральное действие от автоматизма. Пристройка к новому залу позволяет «обновить» восприятие спектакля и роли артистами, заново взглянуть на знакомую и привычную партитуру роли. Это «обновление» актерского восприятия подобно тому, как искусство выводит вещь из автоматизма восприятия через остранение [10, с. 13–14]. В.Н. Галендеев пишет: «Поскольку наш театр много гастролирует, то в каждом городе, куда мы приезжаем, – будь то Париж или Сургут – проводим обязательную репетицию спектакля, которая сопровождается обстоятельным многочасовым разбором. У нас такого не бывает: “Ну, ребята, давайте играть, вы молодцы! Как вы отрепетировали, так и будет!” Все это, конечно, ведет к внутренним изменениям в спектакле» [8, с. 53].

Преодоление актерского автоматизма и инерционности в жизни спектакля – один из принципов, определяющих жизнь МДТ не только и не столько в гастрольной деятельности театра, сколько в ежедневной жизни коллектива. Постановки текущего репертуара регулярно репетируются и уточняются художественным руководителем Львом

Додиным. Любой ввод артиста на роль превращается в репетицию всего спектакля и работу режиссера-постановщика со всеми его участниками. Зачастую после очередного просмотра какого-либо из спектаклей руководством театра занятые в нем артисты вызываются не на репетицию, а на беседу, в ходе которой уточняется «сговор» между участниками, по-новому расставляются акценты, вспоминается забытое, привносится свежее. Кроме того, в рамках индивидуальной творческой траектории каждого артиста его роли непрерывно влияют друг на друга, взаимно обогащаясь: «Когда Козловский репетирует Лопухина, то это отражается на том, как он играет Новикова в “Жизни и судьбе” или же Виктора в “Варшавской мелодии”, – пусть он этого даже не осознает» [8, с. 53]. Таким образом, спектакли текущего репертуара в Малом драматическом театре непрерывно развиваются и внутренне обновляются. Это позволяет артистам преодолевать невольно появляющийся автоматизм, а художественному руководству театра – вновь и вновь возвращаться к спектаклям, переосмысливать его содержание, непрерывно соотносить художественную ткань спектакля с изменчивой действительностью. За счет этого спектакли порой живут чрезвычайно долго. «Дядя Ваня» не сходит со сцены более 20 лет (с 2003 г.). Много десятилетий жил на сцене МДТ спектакль В.М. Фильштинского «Муму», а с 2016 г. играется обновленная его версия. Легендарный спектакль «Братья и сестры» шел в репертуаре 30 лет (1985–2015), а затем сменился обновленной редакцией «Братья и сестры. Версия 2015», идущей до сих пор. В 2025 г. исполняется 18 лет спектаклю «Варшавская мелодия», 16 лет – обновленной редакции спектакля «Повелитель мух», 15 лет – «Трем сестрам», 12 лет – «Врагу народа».

Во время гастрольного показа на сцене, значительно отличающейся по своим физическим и акустическим параметрам от «родной» площадки, перед

любым театром стоит выбор: производить существенную адаптацию спектакля в соответствии с акустическими параметрами нового зала (за счет изменений в мизансценах, амплитуде и темпе речи, ритме спектакля, зерне роли и др.) или оставить спектакль в первозданном виде, обеспечив слышимость и разборчивость за счет использования микрофонной техники. Каждый театр решает эту проблему по-своему, исходя как из технических, так и из художественных соображений. Большинство театров (и в этом нет ничего зазорного) активно применяют микрофонную поддержку актерской речи не только на гастролях, но и на своей собственной сцене. Есть мнение о необратимом изменении эстетики сценического звучания и зрительского восприятия, об обязательности микрофонного усиления речи, о том, что «использование микрофонов в театре становится совершенно эстетически необходимым средством создания образности представления» [11, с. 167–168]. В случае с МДТ, напротив, ключевой является установка театра на акустическую достоверность, непосредственный акустический контакт как между артистами, так и между сценой и залом (подробнее мы писали об этом в статье «Микрофонная речь в Малом драматическом театре» [12]). Исходя из художественной концепции театра Льва Додина, микрофонная передача речи *не гарантирует передачи смыслов*, а ключевым критерием качества сценической речи становится не слышимость, а *восприимчивость зрителем*¹. В силу того, что режиссерская партитура, творческие и технические возможности артистов позволяют акустически адаптировать спектакль практически к любой сценической площадке, коллектив Малого драматического театра продолжает сохранять верность актерскому звучанию без использования микрофонов.

¹ Зарецкая Ж. Валерий Галендеев: «Главный критерий для актера – быть воспринимаемым» [Электронный ресурс]. URL: <https://oteatre.info/valerij-galendejev-glavnyj-kriterij-dlya-aktera-byt-vospriimaemym/> (дата обращения: 26.12.2025).

Список литературы

1. Маркин Л.И. Актуальные методы вокальной подготовки будущего педагога-музыканта в педагогическом колледже // Теория и практика современной науки. 2018. № 11 (41). С. 216-218.
2. Стрельников С.С. Адаптация педагогических коммуникативных практик к условиям дистанта [Электронный ресурс] // Мир науки. Педагогика и психология. 2023. Т. 11, № 3. URL: <https://mir-nauki.com/PDF/02PDMN323.pdf> (дата обращения: 25.12.2025).
3. Алдошина И.А. Основы психоакустики, ч. 6. Слуховая маскировка, ч. 1 // Звукорежиссер. 2000. № 2. С. 40-44.
4. Додин Л.А. Путешествие без конца: диалоги с миром / [Акад. малый драматический театр – Театр Европы]. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2009. 493, [2] с., [24] л. ил., портр.
5. Двизова Е.В. Один урок В.Н. Галендеева // Искусство сценической речи: Вып. III. Москва: РИТИ-ГИТИС, 2019. С. 33-50.
6. Прокопова Н.Л. К вопросу о профессиональных компетенциях педагога по сценической речи в драматическом театре // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 68. С. 197-209.
7. Бентли Э. Жизнь драмы / пер. В. Воронина. Москва: Айрис-пресс, 2004. 406 с. (Библиотека истории и культуры).
8. Валерий Галендеев: «По принципу крутого виража» // Театрон: науч. альм. Санкт-Петерб. акад. театр. искусства. 2014. № 1 (13). С. 50-54.
9. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3: Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: материалы к книге / Моск. худож. акад. театр СССР им. М. Горького, науч.-исслед. сектор Шк.-студии (вуза) им. Вл.И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького. Москва: Искусство, 1990. 508 с.
10. Шкловский В.Б. О теории прозы. Москва: Федерация, 1929. 266 с.
11. Вербицкая Е.А. Технологические приемы в создании образности современного спектакля // Интеллектуальный КОМПАС: направление научных открытий: сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф., Екатеринбург, 25 июля 2024 г. Уфа: Аэтерна, 2024. С. 166-168.
12. Блюдов Д.В. Микрофонная речь в Малом драматическом театре // KANT: Social science & Humanities. 2023. № 3 (15). С. 102-107.

Сведения об авторе:

Блюдов Даниил Владимирович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры сценической речи Российского государственного института сценических искусств

ул. Моховая, 34, Санкт-Петербург, 191028
bludov213@mail.ru

Дата поступления статьи: 04.01.2025

Одобрено: 10.06.2026

Дата публикации: 22.07.2026

Для цитирования:

Блюдов Д.В. К вопросу об акустической адаптации спектакля // Сфера культуры. 2026. № 2 (24). С. 75-84. DOI:10.48164/2713-301X_2026_24_75

УДК 7.02:792.07+534

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_75

© D.V. Blyudov

Saint Petersburg
Russian State Institute of Performing Arts
bludov213@mail.ru

ON THE ISSUE OF ACOUSTIC ADAPTATION OF THE PERFORMANCE

Any performance, when transferred to another stage, is accompanied by a certain acoustic adaptation, speech adjustment to the conditions of a new theater hall. Using the examples from the touring activities of the Maly Drama Theater (Saint Petersburg) the study justifies the statement that microphone amplification prevents direct contact between the actor and the audience, forming an acoustic fourth wall. The

author concludes that the artistic concept of the Maly Drama Theater involves work without microphones even at large theater venues that require significant technical and creative readjustment from the actors.

Keywords: stage speech, acoustics of the hall, theater, tour, acoustic adaptation, the Maly Drama Theater, Lev Dodin, teacher-tutor, performance.

References

1. Markin, L.I. (2018) Aktual'ny'e metody` vokal'noj podgotovki budushhego pedagoga-muzykanta v pedagogicheskom kolledzhe [Actual Methods of Vocal Training of the Future Teacher-Musician at the Pedagogical College]. *Teoriya i praktika sovremennoj nauki* [Theory and Practice of Modern Science], No. 11 (41), 216-218. (In Russian).
2. Strel'nikov, S.S. (2023) Adaptaciya pedagogicheskix kommunikativny`x praktik k usloviyam distanta [Adaptation of Pedagogical Communication Practices to the Conditions of the Distance]. *Mir nauki. Pedagogika i psixologiya* [World of Science. Pedagogy and Psychology], Vol. 11, No. 3. URL: <https://mir-nauki.com/PDF/02PDMN323.pdf> (Accessed 25.12.2025). (In Russian).
3. Aldoshina, I.A. (2000) Osnovy` psixoakustiki, chast` 6. Sluxovaya maskirovka, chast` 1 [Fundamentals of Psychoacoustics, Part 6. Auditory Camouflage, Pt. 1]. *Zvukorezhisser* [Sound Engineer], No. 2, 40-44. (In Russian).
4. Dodin, L.A. (2009) *Puteshestvie bez konca: dialogi s mirom* [Journey without an End: Dialogues with the World]. The Academic Maly Drama Theater - the Theater of Europe. Saint Petersburg: Baltijskie sezony`. (In Russian).
5. Dvizova, E.V. (2019) Odin urok V. N. Galendeeva [V.N. Galendeev's One Lesson]. *Iskusstvo scenicheskoy rechi: Vy`pusk III* [The Art of Stage Speech: Issue III]. Moscow: the Russian Institute of Theater Arts, 33-50. (In Russian).
6. Prokopova, N.L. (2024) K voprosu o professional'ny`x kompetenciayah pedagoga po scenicheskoy rechi v dramaticheskom teatre [On the Question of the Professional Competencies of the Teacher in Stage Speech in the Drama Theater]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury` i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], No. 68, 197-209. (In Russian).
7. Bentley, E. (2004) *Zhizn` dramy`* [The Life of the Drama]. Transl. from English by V. Voronin. Moscow: Ajris-press. (In Russian).

8. Valerij Galendejev: «Po principu krutogo virazha» (2014) [Valery Galendejev: *According to the Principle of a Sharp Turn*]. *Teatron. Nauchny`j al`manax Sankt-Peterburgskoj akademii teatral`nogo iskusstva* [Teatron. Scientific Almanac of the Saint Petersburg Academy of Theater Arts], No. 1 (13), 50-54. (In Russian).
9. Stanislavskij, K.S. (1990) *Sobranie sochinenij: v 9 tomax. Tom 3: Rabota aktera nad soboj, chast` 2: Rabota nad soboj v tvorcheskom processe voploshheniya: Materialy` k knige* [Collected Works: in 9 Vols. Vol. 3: The Actor's Work on Oneself, Pt. 2: Work on Oneself in the Creative Process of Embodiment: Materials for the Book]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
10. Shklovskij, V.B. (1929) *O teorii prozy`* [On the Theory of Prose]. Moscow: Federaciya. (In Russian).
11. Verbizkaya, E.A. (2024) *Texnologicheskie priemy` v sozdanii obraznosti sovremennogo spektaklya* [Technological Techniques in Creating the Imagery of a Modern Performance]. *Intellectual`ny`j KOMPAS: napravlenie nauchny`x otkry`tij: sbornik statej Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Ekaterinburg, 25 iyulya 2024 goda* [Intellectual COMPASS: Direction of Scientific Discoveries: a Collection of Articles of the International Scientific and Practical Conference, Yekaterinburg, July 25, 2024]. Ufa: Ae`terna, 166-168. (In Russian).
12. Blyudov, D.V. (2023) *Mikrofonnaya rech` v Malom dramaticheskom teatre* [Microphone Speech at the Maly Drama Theater]. *KANT: Social science & Humanities* [KANT: Social Science & Humanities], No. 3 (15), 102-107. (In Russian).

About the author:

Daniil V. Blyudov, PhD in Art History, senior lecturer at the Department of Stage Speech of the Russian State Institute of Performing Arts

34 Mokhovaya Str., Saint Petersburg, 191028
bludov213@mail.ru

УДК 792.021(091)

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_85

© А.В. Осипова

Москва

Российский институт театрального искусства – ГИТИС;
Российский экономический университет им. Г.В. Плеханова
alexandraoi@yandex.ru

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ А. АППИА, Э.Г. КРЭГА И ВС.Э. МЕЙЕРХОЛЬДА

В конце XIX – начале XX в. три режиссера и теоретика театрального искусства – А. Аппиа в Швейцарии, Э.Г. Крэг в Англии и Вс.Э. Мейерхольд в России, предложили новые архитектурные принципы формирования сценического пространства. Независимо друг от друга они отказались от театрально-декорационного оформления спектакля. Особенности нового «условного театра» заключались в использовании условных декораций и костюмов, объемных форм (лестницы, кубы, пандусы, колонны и др.), концептуальных подходов к свету и цвету, активном взаимодействии со зрителем и др. Эти принципы, превосхитившие конструктивизм и световой дизайн XX в., заложили основы современного понимания сценического пространства как динамичной среды, активно формирующей смысл и эмоциональное воздействие спектакля.

Ключевые слова: А. Аппиа, Э.Г. Крэг, Вс.Э. Мейерхольд, сценография, театрально-декорационное искусство, архитектурные принципы, архитектура сценического пространства, режиссерский театр, условный театр.

Для развития современного театра, его экспериментальности и разнообразия, особую значимость приобретает исследование революционных перемен, происходивших в искусстве театра в конце XIX – начале XX века. Именно в этот период складывались новые театральные системы и коллективы, зарождалась эра режиссерского театра, переосмысливались подходы к созданию художественного образа спектакля. Появились революционные системы, суть которых заключалась в том, что режиссер отказывался от театрально-декорационного оформления спектакля, становился архитектором сценического пространства и спектакля, действующим на основе архитектурных принципов.

Важно отметить, что на рубеже XIX – XX вв. театрально-декорационное искусство развивалось весьма активно, художники-декораторы эво-

люционировали в художников театра, вели поиск новых средств осуществления замысла режиссера. Сложившись к 1910 г. и «пройдя через натурализм, импрессионизм и неоромантизм», театрально-декорационное искусство постепенно овладело «широчайшим диапазоном способов и средств изображения разных типов и видов конкретных мест действия» [1, с. 160]. В режиссерском театре художник принял участие в работе над спектаклем, активно взаимодействуя с режиссером и артистами. Если раньше декоратор творил самостоятельно и отдельно от артистов, а его полотна нередко можно было увидеть только во время самого спектакля, то теперь, по словам К.С. Станиславского, от художника требовалось, чтобы он «стал до известной степени и режиссером» [2, с. 190].

Е.М. Костина отмечает несколько особенностей театрально-декорацион-

ного искусства этого периода: расширение многообразия мест действия, передаваемых средствами живописных декораций; стремление к исторической и жизненной правде в художественном оформлении сцены, в достоверности костюмов; использование различных «традиций и приемов – от народного творчества до импрессионизма» [3, с. 12-13].

Принципиальным отличием новой декорационной системы стало то, что она была «крайне подвижна в своей основе, требовала всякий раз иной сценической среды, исключавшей повторы и набор апробированных приемов» [3, с. 9]. Тем не менее художественное оформление сценического действия в рамках театрально-декорационного метода часто вызывало диссонанс между стремлением к жизненной правде и возможностью выразить ее живописными средствами. Оно создавало противоречие в зрительном восприятии трехмерного тела актера на фоне живописной и многоцветной, но двухмерной плоской декорации.

Большой вклад в развитие театрально-декорационного искусства в конце XIX – начале XX в. внесли известные художники. Они создавали декорации и костюмы, используя для художественного оформления сцены живописный метод. В России это были живописцы из объединения «Мир искусства»: А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, К.А. Сомов, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, И.Я. Билибин, К.А. Коровин, М.А. Врубель, А.Я. Головин, Б.М. Кустодиев, Н.К. Рерих, С.Ю. Судейкин, Б.И. Анисфельд и др. Лучшее всего живописный метод показал себя в оформлении балетов, где танец требовал свободного сценического пространства. Многие постановки были с большим успехом представлены в зарубежных гастролях – «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

Джон Э. Боулт и Н.Д. Лобанов-Ростовский, оценивая роль К.А. Коровина как театрального художника, утверждали, что он «принес на рус-

скую сцену дыхание жизни и богатство красок, которых так недоставало традиционным Императорским театрам»¹.

Хорошо раскрывает особенности взаимодействия театрального художника с режиссером, актерами и самой пьесой К.С. Станиславский, описывая работу с В.А. Симовым, создавшим в МХТ 49 спектаклей. По словам Станиславского, Симов обладал «большим талантом и знанием не только в области своей специальности, но и в области режиссуры», «интересовался не только декорацией, но и самой пьесой, ее толкованием, режиссерскими и актерскими заданиями. Он умел приносить себя как художника в жертву общей идее постановки» [2, с. 36].

Таким образом, в режиссерском театре использовалось все больше разнообразных средств, усиливалось сотворчество режиссера с художником-декоратором и с театральным художником – художником-режиссером, что открывало новые возможности в создании сценического пространства. Тем не менее театр в значительной мере оставался реалистическим и даже натуралистическим.

Совершенно другим было представление сценического пространства у режиссеров-новаторов и теоретиков театрального искусства – Адольфа Аппи в Швейцарии, Эдварда Гордона Крэга в Англии и Всеволода Эмильевича Мейерхольда в России, работавших в этот же период. Они отрицали реалистический и натуралистический театр, предлагая условный театр с особой художественной реальностью, с архитектурным видением театрального пространства и сценического действия.

Первым, кто объединил эти три имени, стал итальянский театральный режиссер и педагог Эудженио Барба. Оценивая вклад польского режиссера Ежи Гротовского, он говорил о создании им «новой эстетики театра, восста-

¹ Художники русского театра, 1880-1930: собрание Никиты и Нины Лобановых-Ростовских: [каталог-резюме]: в 2 т. Т. 2 / текст Дж. Боулта. Москва: Искусство, 1994. С. 157.

навливающей нечто от его изначальной ритуальной чистоты» в духе традиций Аппиа, Крэга и Мейерхольда [4, р. 154]. Они развивали свои идеи независимо друг от друга, но при этом у них было много общего. Так же как создатели режиссерского театра, Аппиа, Крэг и Мейерхольд видели необходимость активного взаимодействия режиссера и художника. Но концептуальный подход к организации пространства сцены и его роли в сценическом действии у новаторов был совершенно иным.

Архитектурные принципы, которыми они руководствовались, выстраивая сценическое пространство, требовали полного отказа от плоских живописных декораций и четвертой стены. Они предлагали не использовать многоцветность и ограничиться двумя цветами. Объем сцены создавался за счет множества оттенков основной палитры цветов. Революционными стали отказ от «одежды сцены» и демонстрация зрителям всех сценических конструкций.

Привнесение архитектурных принципов в процесс формирования сценического пространства требовало использования условных костюмов, по которым было невозможно определить эпоху; больших объемных условных форм, таких как лестницы, кубы, пандусы, цилиндры, колонны и т. п.; электрического света для создания визуальных эффектов. Кроме того, Аппиа, Крэг и Мейерхольд видели в зрителе активного участника сценического действия.

Но, кроме общих взглядов, у каждого из этих театральных новаторов было авторское, оригинальное видение «условного театра». И каждый из них внес уникальный вклад в развитие представлений о театральном и сценическом пространстве.

Адольф Аппиа (1862–1928) – швейцарский режиссер, теоретик театра, театральный художник, декоратор, архитектор и музыкант – родился в семье женеvского врача и почитателя Вагнера. Он получил образование архи-

тектора и музыканта, обучался в консерваториях Женевы, Парижа, Лейпцига и Дрездена. Аппиа с детства воспитывался на произведениях Рихарда Вагнера и был большим поклонником этого композитора. В 1880-е гг. режиссер совершил поездку в немецкий оперный театр в г. Байрейте, созданный по замыслу Вагнера для исполнения его произведений. Именно там он увидел огромное противоречие между декорациями к спектаклям Вагнера и тем, что звучало в музыке его любимого композитора.

Как режиссер А. Аппиа поставил чуть более 10 спектаклей. Но на развитие сценографии повлияли не столько его спектакли, сколько эскизные проекты и теоретические работы. Самые известные из них: «Сценическое воплощение вагнеровской драмы» (1892), «Музыка и постановка» (1899) и «Живое искусство» (1921). В этих работах Аппиа предлагает новые идеи для постановки опер Р. Вагнера. Американский театровед Марвин Карлсон, исследовавший теоретические работы Адольфа Аппиа, относит его к символистам [5, р. 293]. Он отмечает, что для Аппиа идеальным является театр, обладающий абсолютной «гибкостью», где «гибкими» становятся даже потолок, пол и сцена, позволяющие любой драме трансформироваться в свое собственное «уникальное пространство» [5, р. 294].

При этом Аппиа выступал против концепции Вагнера о «союзе всех искусств» (*Gesamtkunstwerk*), где все составляющие сценического искусства равноценны. Как пишет А.Б. Ульянова, в своих теоретических трудах режиссер формировал «иерархию ценностей» [6, с. 330]. В его системе «все в музыкальной драме подчиняется музыке, и на первом месте располагается актер, второе отведено сценическому пространству, третье – освещению, а самую низшую ступень занимала бы живопись» [6, с. 330].

А. Аппиа первым предложил многие идеи, реформирующие сценическое про-

странство. Как отмечает В.И. Березкин, именно Аппиа первым «поставил вопрос о противоестественности сочетания объемной фигуры актера и двухмерной плоскостной декорации» [7, с. 205]. Сам режиссер в «Живом искусстве» писал об этом так: «Законы оптики и акустики, чье единство составляет основу декорации, не позволяют реализовать на сцене с равной пластической правдивостью как общение актеров, так и место действия» [8, с. 35].

В своих трудах Аппиа впервые начал разработку «пространственно-трехмерных композиций архитектуры сценического планшета: площадки, пандусы, подиумы, ступени» [7, с. 205]. Особую роль он отводил сценическому освещению. В книге «Музыка и постановка», опубликованной впервые в 1899 г., режиссер называл декорации и свет «неотъемлемыми составными частями драмы и оперы» [9, с. 61]. Аппиа стремился разрабатывать «архитектоничные декорации», максимально раскрывающие возможности освещения [9, с. 61].

Известные художники по свету Д.Г. Исмагилов и Е.П. Древалёва говорят о том, что «Аппиа делил все источники света на две основные группы: рассеянного (диффузного) или общего света и света направленного (с переменной направленностью)» [9, с. 62]. По мнению исследователей, «диффузный свет Аппиа считал слишком бесстрастным, незмоциональным» [9, с. 62], поэтому он не предназначал его для освещения сцены. Кроме того, в работах режиссера тени отводились не менее важная роль, чем свету.

Аппиа одним из первых предложил использовать цветной свет и проекции, считая, что можно окрашивать свет «либо в силу естественных характеристик, либо искусственно – цветными стеклянными светофильтрами» [9, с. 63]. Режиссер-новатор полагал, что цветной свет дает возможность «проецировать изображения любой степени интенсивности, начиная от самых сла-

бых световых пятен до графических структур» [9, с. 63].

Особую роль в работе Аппиа занимает период сотрудничества с Эмилем Жак-Далькрозом в Институте Ритма в Хеллерау (1906 – 1914 гг.). Именно тогда им были созданы известные динамичные «ритмические пространства» для нового здания, спроектированного специально для занятий ритмикой. Как отмечает Г.А. Уварова, «Аппиа задумал сделать сцену “объемной”, начав ее для этого разными по высоте площадками, лестницами, деталями геометрической формы» [10, с. 179].

Именно работа с Жак-Далькрозом помогла Аппиа сделать еще одно открытие – для новых решений в организации сцены нужно новое пространство самого театрального здания, поскольку пространство сцены не может рассматриваться отдельно от архитектуры театра. Новое пространство зала в Хеллерау способствовало единению зрителей и артистов, задавало настроение для постановки.

Архитектурный взгляд на сценическое пространство позволил Аппиа расширить представления о возможностях работы с этим пространством. А его идеи по работе со светом, по мнению Скота Палмера, оказали значительное влияние на немецкую школу искусства и дизайна Баухаус и на таких известных сценографов и режиссеров, как Йозеф Свобода и Роберт Уилсон [11, р. 32].

Английский новатор Эдвард Гордон Крэг (1872–1966) – теоретик театра, актер, театральный режиссер и художник-сценограф – родился в семье известной актрисы Эллен Терри и английского архитектора, археолога, театрального художника и исследователя Шекспира Эдварда Уильяма Годвина.

Говоря о значении творчества Крэга, В.И. Максимов называет его одним из театральных символов XX в., одним из титанов, воплотивших новое мировоззрение, который «играл в театре, ставил спектакли, рисовал, делал граюры, писал пьесы и мемуары, издавал

журнал, руководил театральной школой в Италии, создал теорию театра и сформулировал ее в античной форме диалогов» [12].

Крэг, как и Аппиа, поставил немногим более 10 спектаклей. Тем не менее его теоретические работы хорошо известны во всем театральном мире. Среди них: статьи «Артисты театра будущего», «Актер и сверхмарионетка», книги «Театр в движении», «Сцена», «Искусство театра». В своих работах Крэг размышляет о том, каким должен быть театр будущего, о роли режиссера, актера и декораций в спектакле. Режиссер был убежден, что декорационное оформление спектакля должно «не развлечь зрителя, а создать на сцене обстановку, гармонирующую с замыслом поэта» [13, с. 197]. По свидетельству самого Крэга, его декорации «вырастают из ассоциаций с пьесой, с автором и другими пьесами этого же автора» [13, с. 201]. Поэтому так высоки его требования к качеству эскизов, которые должны «достигать» нужного образа.

А. Левинсон в статье «Э. Гордон Крэг. "Человек, который ничего не сделал"», имея в виду сравнительно небольшое количество реализованных проектов Крэга, называет его *создателем*, поскольку режиссер «разработал и распространил по всему миру большинство живых идей, которыми вдохновляется современный театр» [14, с. 308]. В его театральных постановках «современники отмечали архитектурность», «применение конструктивно четких объемов прямоугольных и простейших геометрических форм» [15, с. 273].

В.С. Горюнов и М.П. Тубли в исследовании архитектуры эпохи модерна пишут, что сценография Г. Крэга «может быть смело названа протоконструктивистской» [15, с. 273]. Эти же исследователи считают, что его сценографические принципы «окончательно сформировались к 1906 году» [14, с. 273]. Поэтому, когда зимой 1908 г. коллектив Московского художественного теа-

тра пригласил известного английского режиссера для постановки «Гамлета», у Э.Г. Крэга уже были сложившиеся взгляды на оформление сценического пространства.

Для МХТ приглашение зарубежного режиссера было беспрецедентным случаем. Прибыв в Москву, Крэг встретился со К.С. Станиславским, а его помощником и переводчиком стал Л.А. Сулержицкий. О совместной с Крэгом работе Станиславский впоследствии напишет: «Скоро почувствовал, что мы с ним давнишние знакомые» [2, с. 197]. Среди «несомненных истин», о которых говорил Крэг и которые разделял Станиславский, были идеи о том, что «нельзя выпуклое тело актера ставить рядом с писанным плоским холстом», что «на сцене требуется скульптура, архитектура и предметы о трех измерениях» [2, с. 197]. Близки российскому режиссеру оказались и идеи о необходимости создания для актера простого фона, но при этом такого, чтобы он позволял «извлекать бесконечное количество настроений с помощью сочетания линий, световых пятен и проч.» [2, с. 197].

Сценографическое решение пространства «Гамлета» представляло собой ряды ширм, которые можно было устанавливать в различных сочетаниях. По словам Станиславского, «они давали намек на архитектурные формы – углы, ниши, улицы, переулки, залы, башни и проч. Намеки дополнялись воображением самого зрителя, который таким образом втягивался в творчество» [2, с. 198-199].

Очень внимательно Крэг подходил к подбору материалов для ширм, он был готов «иметь дело с камнем, с необделанным деревом, с металлом, с пробкой. Как компромисс, он допускал, пожалуй, грубый деревенский холст, рогожу» [2, с. 210]. Однако это визуальное решение опережало время, поскольку использовать эти материалы технических возможностей не было из-за их веса. Ширы из театрального

холста, выбранные в итоге, также оказались не очень устойчивы и рухнули в день премьеры.

Несмотря на то, что они хотели сделать постановку простой и скромной, это сценографическое решение, по воспоминаниям Станиславского, выглядело очень роскошно и эффектно. Оно даже «заслоняло собой артистов» [2, с. 210].

Крэг по-особенному понимал соотношение цвета декораций и их освещение. Так, для того, чтобы ширмы в «Гамлете» создавали мрачную атмосферу замка, он выбрал для них более светлый оттенок, а сама атмосфера создавалась с помощью света, падающего на ширмы. Отношение Крэга к театру как искусству пространства, движения, света и цвета очень хорошо прослеживается в его очерке «Ступени». Очерк был вдохновлен размышлениями над архитектурой и ее способностью «без помощи речи передать живое начало, драматизм безмолвия» [13, с. 186].

Сходство идей Адольфа Аппиа и Гордона Крэга в восприятии пространства и света впервые заметил князь С.М. Волконский. Будучи знаком с ними обоими, он даже способствовал их встрече. Еще в 1908 г. во время приезда Крэга для постановки «Гамлета» в Москву Волконский показал ему эскизы Адольфа Аппиа. Они вызвали у Крэга огромное желание познакомиться с автором лично. И в 1914 г. эта встреча состоялась.

Многие исследователи (Э. Барба, Д. Бабле, М. Карлсон, С. Палмер, Е.В. Медведева, А.А. Михайлова, А.Г. Образцова, А.Б. Ульянова и др.) находят много общего у Гордона Крэга и Адольфа Аппиа в представлениях о сценическом пространстве и часто сравнивают их идеи. Интересно, что В.И. Березкин называет «восхождение-нисхождение», т. е. те же «ступени», описанные Крэгом, центральным мотивом Аппиа [7, с. 205]. Известные художники по свету Д.Г. Исмаилов и Е.П. Древалёва отмечают в работах Крэга и Аппиа особую роль света. Театральный

и кинокритик, доктор искусствоведения А.Г. Образцова в предисловии к книге Крэга, кроме сходства в «причудливой игре света и тени», говорит о следующих общих идеях в их эскизах: «Полное отсутствие бытовых деталей. Страсть к обобщениям философским, художественным. Прямые, простые линии. Геометрические конструкции. Колонны, устремленные ввысь. Лестницы разнообразной высоты и ширины, с площадками, предоставляющие большие возможности фантазии режиссера для построения выразительных мизансцен» [13, с. 4]. Е.В. Медведева, в свою очередь, отмечает, что «рождение новых принципов оформления сценического пространства и у Крэга, и у Аппиа было тесно связано с музыкальным театром, в частности с оперным» [16, с. 91].

Тем не менее некоторые исследователи видят принципиальные различия в оформлении реального трехмерного объема сценического пространства у Аппиа и Крэга. Так, В.И. Березкин отмечает, что у Аппиа главное – «в открытости пространства, в его гармоничности с человеком, в подчиненности всех композиций движению актеров», которых Аппиа выводит «как бы на поверхность планеты, где в своей огромности соединялись стихии» [17, с. 121], а «то, что под ногами человека, его поднимает и возвышает». Крэг, наоборот, показывает то, «что над человеком мощно вздымается, принижая его и придавливая» [17, с. 121-122]. Обращение Крэга к древнеегипетским архитектурным мотивам, по мнению В.И. Березкина, выражает «концепцию трагедийного пространства», которая воплощает в его «Гамлете» шекспировскую метафору «весь мир – тюрьма» [17, с. 121-122].

С.М. Волконский, отмечая общую для Аппиа и Крэга «архитектурную прямолинейность» как «наилучший фон для человеческой фигуры», видел и концептуальные различия в их сценической архитектуре, о которых он писал: «Крэг весь ввышину, он вертикален; Аппиа весь в ширину, он горизонтален» [18, с. 119].

В России первым реформатором сценического пространства является Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940) – великий театральный режиссер, теоретик театра, актер и театральный педагог, поставивший сотни спектаклей, работавший более чем с 50-ю художниками и архитекторами и создавший биомеханику актера.

Мейерхольд никогда лично не встречался с Аппиа, а с Крэггом он познакомился только в 1935 г. во время его визита в Москву. Но известно, что Мейерхольд знал работы своих европейских коллег. «Об искусстве в театре» Э.Г. Крэгга он прочел в немецком переводе в 1905 году. Многие идеи Аппиа и Крэгга Мейерхольд обсуждал и цитировал в своих книгах и статьях. В государственных архивах хранятся документы, подтверждающие переписку российского и английского режиссеров после первого приезда последнего в Москву в 1908 г. для работы над «Гамлетом». Таким образом, работы Аппиа и Крэгга оказали влияние на развитие его творческих взглядов.

Начав свою карьеру актером, Мейерхольд с самого основания МХТ стал одним из главных действующих лиц в театре. Но, сыграв 18 ролей, он осознал, что ему тесно в профессии актера. Как и главному персонажу «Чайки» Константину Треплеву, которого он играл в год премьеры Художественного театра, ему «нужны новые формы». Мейерхольд, являясь художником революционным по духу, искал значительно больших перемен в подходах к организации сценического пространства и сценического действия.

Первыми для постановки в Театр-студии на Поварской он выбрал две пьесы – «Смерть Тентажиля» Метерлинка, а также «Шлюк и Яу» Гауптмана. Режиссёрские постановки Мейерхольда представляли собой новаторские эксперименты, в которых впервые были применены законы архитектуры для организации пространства и динамики сценического

представления. По свидетельству М.М. Ситковицкой, в режиссерском экземпляре пьесы Метерлинка была «разработка всех сцен с зарисовками и пояснениями» [18, с. 313], а в монтажной тетради были «собраны и наклеены рисунки художников Н.Н. Сапунова, С.Ю. Судейкина и самого Мейерхольда – эскизы гримов, костюмов, мизансцен, предметов реквизита» [19, с. 313]. И хотя сам спектакль на публику не вышел, но все, кто видел его на генеральной репетиции, говорили о нем как о значительном событии на сцене [20, с. 92].

С начала 1900-х гг. Мейерхольд развивал идеи нового «условного театра». Одновременно он проводил театральные эксперименты на разных площадках – клубных и домашних сценах, в маленьких театрах типа кабаре. Затем результаты этих экспериментов были перенесены на императорскую сцену. Правда, как отмечает М.М. Ситковицкая, данный перенос происходил «в смягченном виде» [19, с. 326].

В 1907 г. Мейерхольдом впервые в русском театре был применен свет «как архитектор пространства, как главная стилиобразующая сила спектакля» [21, с. 27]. Назвавший эту технологию «бликовым освещением» [21, с. 27], Мейерхольд использовал в каждом эпизоде спектакля по пьесе Л. Андреева «Жизнь Человека» (художник В.К. Коленда) работу только одного источника света.

Интересна оценка эволюции зрительного оформления спектаклей Мейерхольда современником режиссера искусствоведом Н.М. Тарабукиным. Н.М. Тарабукин очень ценил Всеволода Мейерхольда и называл его лучшим представителем русского театра. Он говорил, что эта эволюция – «наглядно раскрытая история борьбы с оковами сцены-коробки, история постепенного разрушения портала, рампы, кулис с целью выйти на “вольный воздух” сценического пространства» [22, с. 296].

Тарабукин выделял три периода в творчестве Мейерхольда. Первый – живописный, для которого характерно создание «замечательных живописных “картин”» в постановках спектаклей в театре Комиссаржевской и в Александринском театре. Второй период связан с «развертыванием» двух новых «линий театра» – конструктивизма и архитектурности. По мнению Тарабукина, «и тот и другой были налицо в “Мистерии-буфф” (1921 г.), но оба в зачаточной и неразвитой форме» [22, с. 297]. Тем не менее в этот период, продолжавшийся, как считал Н.М. Тарабукин, «первые пять лет существования театра (ТИМ), явно преобладал конструктивизм, достигнувший своего крайнего выражения в постановке “Земля дыбом”». Третий период искусствовед связывал с выходом на первый план архитектурности [22, с. 297].

Н.М. Тарабукиным в статье «Зрительное оформление В ГосТИМе (к десятилетнему юбилею ГосТИМа)» было введено специальное понятие «принцип архитектурности» [22, с. 302]. Сравнивая второй (основанный на конструктивизме) и третий (основанный на архитектурности) периоды в эволюции взглядов Мейерхольда на организацию сценического пространства и сценического действия, Тарабукин указывал на абсолютно революционную роль архитектурности, поскольку «конструктивизм на сцене сооружает “установку” для игры, а архитектурность создает “постановку” игры» [22, с. 299].

Таким образом, торжество архитектурности стало завершением этой эволюции у режиссера. В связи с этим Тарабукин отмечал: «Как только перед Мейерхольдом встала задача сценического зрелища, подчиненного стилистическому единству, он неизбежно вынужден был в зрительном оформлении сцены перейти от безобразного беспредметного конструктивизма к образному архитектурному оформлению пространства» [22, с. 302]. Наиболее зримо архитектурность проявилась

в работе Мейерхольда с архитекторами, художниками и конструкторами, выполнявшими задания по его визуальному замыслу. И даже собственные наброски режиссера по своей манере очень напоминали зарисовки архитекторов.

Раскрывая революционную сущность нового театра, Вс. Мейерхольд ввел понятие «условный театр». В нем он видел новое возрождение архитектурности античного театра. В книге «О театре», изданной в 1913 г. и посвященной Александру Блоку – «автору «Балаганчика», есть специальная глава «Условный театр». Эту главу Мейерхольд начал с цитаты из Валерия Брюсова: «От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра» [23, с. 48]. Он описывает «условный театр» как театр, который, по примеру античного, «освобождает актера от декораций, создавая ему пространство трех измерений и давая ему в распоряжение естественную статуарную пластичность» [23, с. 52]. Со времени Античности на месте оркестры, сближавшей зрителя со сценой, «выросла театральная рампа, отдалившая сцену от зрителя» [23, с. 104]. Поэтому в качестве задач «условного театра» Мейерхольд рассматривал не только предложение такой упрощенной техники, которая дает возможность ставить разносторонний репертуар, но и полагание в театре «четвертого *творца*, после автора, режиссера и актера» – зрителя [23, с. 106].

Миссией «условного театра» Мейерхольд видел «воскрешение Театра Единого» [23, с. 106], в котором зритель становится сотворцом автора, режиссера и актера. В нем зритель «не забывает, что находится в театре, а перед ним актеры, которые играют в декорациях» [23, с. 106]. Но «тем сильнее впечатление, когда ему самому приходится “дорисовывать” данные сценой намеки» [23, с. 106].

Несомненно, вклад режиссеров-новаторов отражает индивидуальность каждого из них. А. Аппиа и Э.Г. Крэг оста-

вили больше эскизов и теоретических работ, которые повлияли на развитие театра как музыкального, так и драматического. Наследием Вс. Мейерхольда стали не только теоретические работы, но и сотни спектаклей, в постановке которых и происходила эволюция представлений режиссера об архитектурном видении сценического пространства.

Архитектурные принципы рождались вместе с возникновением режиссерского театра и стали одним из оснований развития «условного театра», где зритель, попадая в пространство спектакля с условными декорациями и костюмами, объемными формами, концептуальными подходами к свету, цвету и др., выступает сотворцом сценического действия, раскрывая картину мира его авторов.

Список литературы

1. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века / Гос. ин-т искусствознания. Москва: Эдиториал УРСС, 1997. 541 с.: ил.
2. Станиславский К.С. Мое гражданское служение России. Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек / сост., вступ. ст. и коммент. М.Н. Любимудрова. Москва: Правда, 1990. 654 с., [8] л. ил.: ил.
3. Костина Е.М. Художники сцены русского театра XX века: очерки. Москва: ООО «ТИД Русское слово – РС», 2002. 416 с.
4. Barba E., Sanzenbach S. Theatre laboratory 13 Rzedow // Tulane drama review. 1965. Vol. 9, No. 3, Spring. P. 153-165.
5. Carlson M.A. Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present. New York: Cornell University Press, 1984. 552 p.
6. Ульянова А.Б. Эволюция театральной практики Адольфа Appia. 1903–1923 годы // Вопросы театра. 2009. №1-2. С. 330-341.
7. Березкин В.И. Театральный конструктивизм // Вопросы театра. 2008. № 3-4. С. 193-206.
8. Appia A. Живое искусство: сб. ст. / сост., пер. [с фр.] и коммент. А. Бобылевой; вступ. ст. А. Образцовой, А. Бобылевой. Москва: ГИТИС, 1993. 100 с.
9. Исмагилов Д.Г., Древалёва Е.П. Театральное освещение. Москва: ЗАО «ДОКА Медиа», 2005. 360 с.: ил.
10. Уварова Г.А. Ритмика Э. Жак-Далькроза и театральное искусство // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 3. С. 176-201.
11. Palmer S. A 'chorégraphie' of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn. Theatre & Performance Design. 2015. Vol. 1, Issue 1-2. P. 31-47.
12. Максимов В. Крэг [Электронный ресурс] // Искусство. 2004. № 11. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200401102> (дата обращения: 20.02.2026).
13. Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма / вступ. ст. А.Г. Образцовой; пер. с англ. В.Я. Виленкина, Ю.Г. Фридштейна, А.Д. Ципенюк. Москва: Искусство, 1988. 400 с.
14. Левинсон А.Э. Гордон Крэг. «Человек, который ничего не сделал» / пер. с фр. Б.Е. Грачева, лит. ред. С.Г. Сбоевой // Вопросы театра. 2020. № 3-4. С. 302-329.
15. Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. Санкт-Петербург: Стройиздат, 1992. 360 с.
16. Медведева Е.В. Адольф Appia на пути к реформе сцены: пространство как зримая музыка // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 1. С. 89-103.
17. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра: в 12 т. Т. 3: Мастера XVI–XXвв. Москва: Эдиториал УРСС, 2002. 294 с.
18. Волконский С.М. Художественные отклики. Санкт-Петербург: Аполлон, 1912. 223 с., 2 л. ил.

19. Ситковицкая М.М. В.Э. Мейерхольд до октября // Встречи с прошлым: сб. неопубл. материалов Центр. гос. арх. лит. и искусства СССР. Вып. I. 2-е изд., испр. Москва: Совет. Россия, 1972. С. 299-338.
20. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. 1891-1917. Москва: ЁЁ медиа, 2024. 262 с.
21. Михайлова А.А. Всеволод Мейерхольд и художники // Мейерхольд и художники / Гос. центр. театр. музей им. А.А. Бахрушина; [сост.: А.А. Михайлова и др. Москва: Галарт, 1995. С. 19-53.
22. Тарабукин Н.М. Зрительное оформление В ГостИме (к десятилетнему юбилею ГостИМа) // Мейерхольд и художники: эволюция пространства / [ред.-сост. В. Семеновский]. 2-е изд., испр. и доп. Москва: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2015. С. 295-302.
23. Мейерхольд Вс. О театре. Санкт-Петербург: Просвещение, 1913. V, 208 с.

Сведения об авторе:

Осипова Александра Валерьевна, старший преподаватель кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна Российского экономического университета имени Г.В. Плеханова; соискатель кафедры истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС (Университет)

Стремянный пер. 36, Москва, 115054
alexandrao@yandex.ru

Дата поступления статьи: 04.01.2025

Одобрено: 10.06.2026

Дата публикации: 22.07.2026

Для цитирования:

Осипова А.В. Архитектурные принципы формирования сценического пространства в творчестве А. Аппиа, Э.Г. Крэга и Вс.Э. Мейерхольда // Сфера культуры. 2026. № 2 [24]. С. 85-96. DOI:10.48164/2713-301X_2026_24_85

УДК 792.021(091)

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_85

© A.V. Osipova

Moscow

Russian Institute of Theatre Arts – GITIS;
Plekhanov Russian University of Economics
alexandrao@yandex.ru

ARCHITECTURAL PRINCIPLES OF FORMATION OF STAGE SPACE IN THE WORKS OF A. APPIA, E.G. CRAIG, AND VS. E. MEYERHOLD

In the late XIXth and early XXth centuries, three directors and theorists of theatrical art – A. Appia in Switzerland, E.G. Craig in England, and Vsevolod Meyerhold in Russia – proposed new architectural principles for the formation

of the stage space. Independently of each other, they withdrew from a theatrical and scenic design. The features of a new *conventional* theatre included the use of conventional sets and costumes, three-dimensional forms (stairs, cubes, ramps,

columns, etc.), conceptual approaches to light and color, active interaction with the audience, and other things. These principles, which anticipated the constructivism and light design of the XXth century, laid the foundation for the modern understanding of the stage space as a dynamic environment that actively

shapes the meaning and emotional impact of a performance.

Keywords: A. Appia, E.G. Craig, Vsevolod Meyerhold, scenography, theatrical and scenic design, architectural principles, architecture of stage space, director's theater, conventional theater.

References

1. Berezkin, V.I. (1997) *Iskusstvo scenografii mirovogo teatra. Ot istokov do serediny` XX veka* [Art of Scenography of the World Theater. From the Origins to the Middle of the XX<sup>th</sup> Century]. Moscow: E`ditorial URSS. (In Russian).
2. Stanislavskij, K.S. (1990) *Moe grazhdanskoe sluzhenie Rossii. Vospominaniya. Stat`i. Ocherki. Rechi. Besedy`. Iz zapisny`x knizhek* [My Civil Service to Russia. Memories. Articles. Essays. Speeches. Conversations. From Notebooks]. Compl., Introd. Art. and Comment. by M.N. Lyubomudrov. Moscow: Pravda. (In Russian).
3. Kostina, E.M. (2002) *Xudozhniki sceny` russkogo teatra XX veka: Ocherki*. [Stage Artists of the Russian Theater of the XXth Century: Essays]. Moscow: LLC "The Trading Publishing House Russkoe slovo – RS". (In Russian).
4. Barba, E., Sanzenbach, S. (1965) Theatre Laboratory 13 Rzedow. *Tulane Drama Review*. Vol. 9, No. 3, Spring. P. 153-165. (In English).
5. Carlson, M.A. (1984) *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*. New York: Cornell University Press. (In English).
6. Ul`yanova, A.B. (2009) E`voluciya teatral`noj praktiki Adol`fa Appia. 1903–1923 gody` [The Evolution of the Theatrical Practice of Adolphe Appia. 1903-1923]. *Voprosy` teatra* [Theater Issues], No. 1-2, 330-341. (In Russian).
7. Bepezkin, B.I. (2008) Teatral`ny`j konstruktivizm [Theatrical Constructivism]. *Voprosy` teatra* [Theater Issues], No. 3-4, 193-206. (In Russian).
8. Appia, A. (1993) *Zhivoe iskusstvo: sbornik statej* [Living Art: a Collection of Articles]. Compl., Transl. from French, Comment. by A. Bobyleva, Introd. Art. by A. Obratsova, A. Bobyleva. Moscow: the State Institute of Theatre Arts. (In Russian).
9. Ismagilov, D.G., Drevalyova, E.P. (2005) *Teatral`noe osveshhenie* [Theater Lighting]. Moscow: JSC DOKA Media. (In Russian).
10. Uvarova, G.A. (2014) Ritmika E`. Zhak-Dal`kroza i teatral`noe iskusstvo [É. Jacques-Dalcroze's Rhythmic and Theatrical Art]. *Teatr. Zhivopis`. Kino. Muzy`ka* [Theater. Painting. Cinema. Music], No. 3, 176-201. (In Russian).
11. Palmer, S. (2015) A 'Choréographie' of Light and Space: Adolphe Appia and the First Scenographic Turn. *Theatre & Performance Design*. Vol. 1, Issue 1-2, 31-47. (In English).
12. Maksimov, V. (2004) Kre`g [Craig]. *Iskusstvo* [Art], No. 11. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200401102> [Accessed: 20.02.2026]. (In Russian).
13. Craig, E.G. (1988) *Vospominaniya, stat`i, pis`ma* [Memories, Articles, Letters]. Introd. Art. by A.G. Obratsova; Transl. from English by V.Ya. Vilenkin, Yu.G. Fridshtein, A.D. Tsipenyuk. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
14. Levinson, A.E. (2020) Gordon Craig. «Chelovek, kotory`j nichego ne sdelal» [Gordon Crag. *The Man Who Did Nothing*]. Transl. from French by B.E. Grachev, Literary Editor S.G. Sboeva. *Voprosy` teatra* [Theater Issues], No. 3-4, 302-329. (In Russian).

15. Goryunov, V.S., Tubli, M.P. [1992] *Arhitektura e`poxi moderna. Konceptii. Napravleniya. Mastera* [Art Nouveau Architecture. Concepts. Directions. Masters]. Saint Petersburg: Strojizdat. (In Russian).
16. Medvedeva, E.V. (2025) Adol`f Appia na puti k reforme sceny` : prostranstvo kak zrimaya muzy`ka [Adolphe Appia on the Way to a Stage Reform: Space as Visible Music]. *Teatr. Zhivopis`. Kino. Muzy`ka* [Theater. Painting. Cinema. Music], No. 1, 89-103. (In Russian).
17. Berezkin, V.I. (2002) *Iskusstvo scenografii mirovogo teatra: v 12 tomax. Tom 3: Mastera XVI–XX vekov* [Art of Scenography of the World Theater: in 12 Volumes. Vol. 3: Masters of the XVIth-XXth Centuries]. Moscow: E`ditorial URSS. (In Russian).
18. Volkonskij, S.M. (1912) *Xudozhestvenny`e otkliki* [Artistic Responses]. Saint Petersburg: Apollon. (In Russian).
19. Sitkoviczkaya, M.M. (1972) V.E`. Mejerxol`d do oktyabrya [Meyerhold until October]. *Vstrechi s proshly`m: sbornik neopublikovanny`x materialov Central`nogo gosudarstvennogo arhiva literatury` i iskusstva Soyuza Sovetskix Socialisticheskix Respublik* [Meetings with the Past: a Collection of Unpublished Materials of the Central State Archive of Literature and Art of the USSR], Issue I. The 2nd Ed. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 299-338. (In Russian).
20. Mejerxol`d, V.E`. (2024) *Stat`i, pis`ma, rechi, besedy`. Chast` 1. 1891-1917* [Articles, Letters, Speeches, Conversations. Part 1. 1891-1917]. Moscow: YoYo media. (In Russian).
21. Mixajlova, A.A. [1995] Vsevolod Mejerxol`d i xudozhniki [Vsevolod Meyerhold and Artists]. *Mejerxol`d i xudozhniki* [Meyerhold and Artists]. Compl. A.A. Mikhailova et al. Moscow: Galart, 19-53. (In Russian).
22. Tarabukin, N.M. (2015) Zritel`noe oformlenie V Gosudarstvennom teatre imeni Vs. Mejerxol`da [k desyatiletnemu yubileyu Gosudarstvennogo teatra imeni Vs. Mejerxol`da] [Visual Design At the State Theater Named after Vs. Meyerhold [for the Tenth Anniversary of the State Theater Named after Vs. Meyerhold]]. *Mejerxol`d i xudozhniki: e`volyuciya prostranstva* [Meyerhold and Artists: the Evolution of Space]. Ed.-Compl. V. Semenovskiy. The 2nd Ed. Moscow: The State Central Theatre Museum Named after A.A. Bakhrushin, 295-302. (In Russian).
23. Mejerxol`d, Vs. (1913) *O teatre* [About the Theater]. Saint Petersburg: Prosveshhenie. (In Russian).

About the author:

Alexandra V. Osipova, senior lecturer at the Department of Advertising Plekhanov Russian University of Economics; applicant at the Department of Theater History of Russia of the Russian Institute of Theater Arts - GITIS (University)

36 Stremyanny Lane, Moscow, 115054
alexandrao@yandex.ru

CULTURE & EDUCATION



КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ

УДК 378.147:738

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_99

© А.Н. Воронков

Самара

Самарский государственный институт культуры
khristobalhunt@mail.ru

МОДЕЛЬ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ У БУДУЩИХ ХУДОЖНИКОВ-КЕРАМИСТОВ

В художественной керамике технологическое решение непосредственно влияет на художественный результат изделия. В статье рассматривается, как знание о свойствах материала, глазуровании, сушке и обжиге становится основой самостоятельных действий будущего дизайнера. Особое внимание уделено учебной ситуации, возникающей при обнаружении технологического затруднения: студент фиксирует дефект, устанавливает его возможные причины, уточняет значимые параметры процесса, выполняет повторную пробу и вносит изменения в собственные действия. Предложенная модель раскрывает механизм превращения внешне усвоенного правила во внутреннее основание осмысленного технологического действия и может использоваться при проектировании учебных циклов по художественной керамике.

Ключевые слова: тезаурусный подход, профессиональные технологические умения, будущие дизайнеры, художественная керамика, понимание, квазипонимание, тезаурусный щелчок, мерцание смыслов, тезаурусный катарсис, профессиональное образование.

Формирование профессиональных технологических умений у будущих дизайнеров относится к числу центральных задач высшего художественного и дизайн-образования. В профилях подготовки, где художественный результат зависит от свойств материала, способа формирования, режима сушки, обжига, покрытия и промежуточной диагностики, педагогическая проблема соотношения знания и умения приобретает особую остроту. Художественная керамика является показательным предметным полем: замысел получает завершенность не только в композиции, но и в пластической массе, рельефе, глазури, температурном режиме, цвете и фактуре обожженной поверхности. Взаимозависимость художественной и технологической составляющих профессиональной деятельности художника-керамиста неоднократно отмечалась в специальных исследованиях [1, с. 79-82; 2, с. 27-29; 3, с. 246-250].

В специальных работах по подготовке художников-керамистов и дизайнеров последовательно подчеркивается, что технология в художественной керамике не является внешним приложением к проектированию. Г.А. Аминова, И.В. Вишнякова, И.В. Лапин и Р.С. Шайхетдинова показывают, что курс художественного материаловедения формирует специальные знания и компетенции, необходимые для «производственно-технологической, художественно-производственной и научно-исследовательской деятельности» [2, с. 27]; в нем осваиваются свойства материалов, сырье, способы формирования, обжига и декорирования. А.С. Канюк, О.А. Первозванская и Н.С. Русович-Югай, характеризующая подготовку художников-керамистов в Гжельском государственном университете, отмечают, что их профессиональное становление обеспечивается комплексом взаимосвязанных дисциплин. Ведущее место среди них

занимает курс «Основы производственного мастерства», содержание которого дополняют дисциплины «Моделирование и конструирование» и «Декорирование керамики». Их освоение позволяет студентам изучить свойства материала и технологию его обработки, овладеть производственным мастерством, способами моделирования, конструирования и декорирования керамических изделий [4, с. 305-306].

Проектная сторона подготовки также неотделима от технологической. Так, Е.А. Сысоева рассматривает проектирование в системе обучения художественной керамике как деятельность, объединяющую искусство, конструирование, технологию, экономику и социологию и направленную на создание эстетически совершенных серийных и уникальных изделий [5, с. 218-219]. В.И. Карикаш показывает, что формирование в художественной керамике определяется технологическими свойствами глины и требует выстроенной системы освоения способов работы с формой по логике «от простого к сложному» [6, с. 204-206]. Л.А. и А.В. Ткаченко прямо связывают высокий художественный результат с владением традиционными и современными технологиями, поскольку знание технологии может становиться не только средством исполнения, но и источником замысла [3, с. 248-251].

При всей разработанности предметно-методической стороны остается недостаточно описанным сам механизм превращения технологического знания в профессиональное действие. Обучающийся может словесно воспроизвести правило о толщине глазурного слоя, режиме сушки или температуре обжига, но это еще не означает, что правило стало внутренней ориентировкой. До тех пор, пока знание не связано с собственной пробой, ошибкой, разбором результата и повторным действием, оно остается преимущественно внешней информацией. Именно этот переход

и требует специального теоретического языка.

Для постановки проблемы существенна формула И.М. Ильинского «знание – понимание – умение» [7], которая позволяет рассматривать понимание как связующее звено между усвоенной информацией и способностью действовать. В логике тезаурусного подхода В.А. и Вл.А. Луковых знание включается в субъектно организованную систему опыта и становится средством ориентации субъекта в мире, представляя «собой субъектно организованное гуманитарное знание» [8, с. 67]. Поэтому тезаурусный подход продуктивен для анализа художественно-технологической подготовки: он позволяет увидеть не только итоговое умение, но и промежуточные состояния, в которых правило постепенно становится «своим».

Цель настоящей статьи – раскрыть возможности тезаурусного подхода для интерпретации внутренней логики формирования профессиональных технологических умений у будущих дизайнеров, осваивающих художественную керамику. Предложенные Луковыми стадии процесса понимания рассматриваются нами как аналитическая модель профессионально-технологического обучения и соотносятся с когнитивным, операциональным и рефлексивно-диагностическим компонентами технологического умения¹. Методологическую основу исследования составили тезаурусный, деятельностный, проблемный, компетентностный и рефлексивный подходы, взятые в комплексе [См.: 10–16].

Профессиональные технологические умения будущего дизайнера мы понимаем как осмысленные действия, обеспечивающие проектирование, выполнение, анализ и коррекцию технологического процесса в соответствии

¹ Квасипонимание [«некое неясное предвидение полезности информации для человека»), тезаурусный щелчок («старт понимания»), мерцание смыслов или значений («неустойчивый баланс понятного и непонятного, который в актуальной ситуации приобретает зримые черты») и тезаурусный катарсис («ощуаемый итог понимания») [9, с. 28, 30].

с художественным замыслом. Такое определение согласуется с представлением Э.Ф. Зеера о профессиональной деятельности как социально значимой, требующей «специальных знаний, умений и навыков, а также профессионально обусловленных качеств личности» [17, с. 14]. Оно также соответствует его трактовке профессиональной компетентности как совокупности знаний, умений и способов выполнения профессиональной деятельности [17, с. 25].

Опираясь на обозначенные методологические положения, а также на результаты педагогических исследований профессиональной подготовки и специальных работ по обучению художественной керамике [1, с. 82-91; 17, с. 23-26; 18, с. 112-114], в структуре профессиональных технологических умений будущих дизайнеров можно выделить несколько компонентов: когнитивный, операциональный и рефлексивно-диагностический. Когнитивный компонент характеризуется осознанностью и системностью технологических знаний, пониманием причинно-следственных связей технологического процесса и владением профессиональной терминологией. Операциональный компонент проявляется в способности выбирать и реализовывать технологическое решение, соблюдать последовательность и точность операций, действовать самостоятельно и вариативно в зависимости от условий профессиональной задачи. Рефлексивно-диагностический компонент выражается в способности анализировать полученный результат, выявлять технологические дефекты, объяснять причины их возникновения, корректировать собственные действия и прогнозировать результат повторной пробы.

Специфика художественной керамики состоит в том, что здесь художественное и технологическое не могут быть разведены без утраты предмета обучения. В.Б. Криса показывает, что профессиональная деятельность художника-керамиста включает комплекс-

ное решение творческих, проектных, производственно-технологических и исследовательских задач, а в область профессиональных компетенций входят знание керамической технологии, диагностика сырья, подбор формовочных масс, выбор инструментов, владение безопасными приемами работы и соотнесение технологических приемов с образным, стилевым и конструктивным решением изделия [18, с. 112-113].

Особенно важен для настоящей статьи тезис В.Б. Крисы о том, что показателем сформированности профессиональной подготовки является способность самостоятельно выполнить изделие «в режиме полного цикла: от разработки эскизов до воплощения... в материале» [18, с. 113]. Эта мысль позволяет уточнить педагогический смысл технологического умения: речь идет не о наборе локальных операций, а о способности удерживать цель, материал, технологический процесс и художественный результат в единой системе действия.

Взаимосвязь проектной и технологической составляющих подготовки раскрывает Е.А. Сысоева. В системе обучения художественной керамике проектирование включает выбор методов исследования проектной ситуации, поиск идеи, определение критериев проектного решения, учет конструктивно-технологических, эстетических, стилистических и экономических параметров, а также планирование реализации художественного проекта [5, с. 219]. Это позволяет рассматривать профессиональные технологические умения будущего дизайнера как результат, формирующийся непосредственно в структуре проектной деятельности.

Связь формообразования с технологическими свойствами материала конкретизируется на примере работы с глиной. Как отмечает В.И. Карикаш, разнообразие способов создания керамической формы обусловлено особенностями материала, поэтому их освоение требует последовательной организации учеб-

ного процесса. Такая система должна охватывать свободную лепку, налп, жгутовый способ, работу с пластом, крой, гончарное формование и комбинированные способы создания формы [6, с. 205-206]. Применительно к рассматриваемой проблеме это означает, что профессиональное технологическое умение формируется по мере перехода от освоения отдельного приёма к осознанному пониманию условий его применения, технологических ограничений и выразительных возможностей.

Ориентация современной художественной керамики на создание уникальных изделий и малых серий усиливает творческую функцию технологического знания. Как отмечают Л.А. и А.В. Ткаченко, владение традиционными и современными технологиями позволяет художнику-керамисту не только реализовывать замысел, но и находить новые художественные решения, возникающие непосредственно в процессе работы с материалом [3, с. 248-250]. Авторы обосновывают необходимость обновления содержания дисциплины «Материаловедение и технология», связывая её с появлением новых материалов, способов формования, режимов и видов обжига, 3D-технологий и расширением практики технологического экспериментирования. Освоение этих направлений рассматривается как значимая составляющая современной профессиональной подготовки [3, с. 250-252].

В подготовке будущих дизайнеров необходимо учитывать личностный аспект их профессионального становления. Е.Н. и П.А. Ковешниковы связывают этот процесс с развитием творческой индивидуальности, формированием направленности на избранную сферу деятельности, использованием межпредметных связей и практико-ориентированных технологий обучения [19, с. 232-234]. В структуре дизайнерской подготовки они выделяют мотивационные, когнитивные и дея-

тельностьные компоненты [19, с. 234]. Это подтверждает, что технологическое умение не может быть сведено только к моторному навыку: оно включает мотив, знание, действие и личностную позицию обучающегося.

Тезаурусный подход позволяет описать формирование профессионального технологического умения как движение от внешне предъявленного знания к субъектно организованной ориентировке. В художественной керамике это движение обычно начинается с практического затруднения. Пока дефект воспринимается только как неудача, знание находится рядом с действием, но не внутри него. Когда же дефект начинает соотноситься с конкретным условием процесса – толщиной слоя, влажностью массы, скоростью сушки, температурой, составом покрытия, характером черепка или рельефом формы – знание приобретает новое качество и становится средством анализа.

Первая стадия может быть определена как квазипонимание. Ее признак – первичная фиксация значимых условий без устойчивого причинного объяснения. Студент уже видит, что глазурь легла слишком плотно, что рельеф потерял выразительность, что поверхность после обжига изменила цвет или что форма деформировалась. Однако его объяснение остается описательным: назван результат, но не выделена причина. В педагогическом отношении квазипонимание не является пустым незнанием; это подготовительное состояние, в котором технологическая информация начинает соотноситься с собственным опытом обучающегося.

На этой стадии особенно важна проблемная организация обсуждения. Если преподаватель сразу заменяет действие студента готовым правильным решением, ошибка устраняется внешне, но не становится фактором развития. Более продуктивным является разбор условий: как наносилось покрытие, какой была толщина слоя, как соот-

носились рельеф и глазурь, каков был режим сушки и обжига. Такой разбор переводит ситуацию из эмоционально-оценочной плоскости в аналитическую и создает условия для перехода к пониманию.

Вторая стадия – тезаурусный щелчок. Она возникает в момент, когда результат перестает восприниматься как случайность и связывается с определенным параметром процесса. Стеkanie глазури начинает пониматься как следствие избыточной толщины слоя или неверной консистенции; потеря рельефа – результат несоответствия покрытия пластике формы; трещина – как нарушение режима сушки или нагрева; изменение цвета – эффект температуры и состава покрытия. На этом этапе правило перестает быть абстрактным сообщением преподавателя и становится объяснением собственной ситуации [1, с. 86-87; 7, с. 5-17; 8, с. 67].

Тезаурусный щелчок не равен завершённому умению. Он обозначает начальную субъективную связку между знанием, действием и результатом. В структуре профессиональных технологических умений именно здесь когнитивный компонент приобретает ориентирующий характер, а рефлексивно-диагностический компонент выходит за пределы простого обнаружения дефекта. Студент уже способен назвать вероятную причину ошибки и предложить вариант коррекции, но эта способность еще не всегда сохраняется при изменении условий.

Третья стадия – мерцание смыслов. Она особенно значима для педагогической диагностики, поскольку здесь часто возникает иллюзия сформированного умения. Обучающийся понял причинную связь и может применить ее в повторной пробе, но делает это нестабильно. При изменении формы, толщины стенки, фактуры поверхности, состава покрытия или режима обжига найденная закономерность может ослабнуть. Смысл уже включен в дей-

ствие, но еще не удерживается в разных условиях.

Преодоление мерцания смыслов требует вариативных повторных проб. В художественной керамике это может быть нанесение покрытия разной толщины, сопоставление гладкой и рельефной поверхности, изменение влажности массы, сравнение результатов при разных режимах сушки и обжига. Важно, чтобы повторение не превращалось в механическую тренировку: каждая проба должна сопровождаться технологическим комментарием, где фиксируются условие, действие, результат и предполагаемая причина изменения. Тогда операциональный компонент перестраивается на основе осмысленной коррекции.

Четвертая стадия – тезаурусный катарсис. В рамках данной статьи это понятие обозначает состояние, при котором причинно-следственная связь удерживается устойчиво и переносится в новую профессионально значимую ситуацию. Студент способен заранее учитывать риск технологической ошибки, выбирать режим с учетом художественной задачи, прогнозировать эффект покрытия, соотносить материал и форму, аргументировать решение профессиональным языком. Знание входит в состав профессионального технологического умения и начинает работать как внутренний регулятор действия [1, с. 88-91; 8, с. 158].

Предложенные стадии можно соотнести с конкретной логикой учебного цикла. Первичное действие создает ситуацию затруднения; обсуждение результата помогает выделить условия; педагогический разбор переводит описание в причинное объяснение; повторная проба проверяет устойчивость найденной связи; перенос в новую задачу показывает, стало ли знание внутренним регулятором. Такая последовательность хорошо соответствует практико-ориентированному характеру художественно-керамической подготовки и позволяет избежать двух

крайностей: формального заучивания технологических правил и хаотического опыта без аналитического обобщения.

С педагогической точки зрения преподаватель на разных стадиях выполняет разные функции. На стадии квазипонимания он помогает увидеть существенные параметры ситуации. На стадии тезаурусного щелчка – организует причинный разбор и вводит профессиональное понятие. На стадии мерцания смыслов – создает серию вариативных проб и требует фиксации различий. На стадии тезаурусного катарсиса – предлагает новую задачу, где прежнее знание должно быть применено не репродуктивно, а как основание самостоятельного решения.

Эта логика согласуется с выводами Э.Ф. Зеера о профессиональном становлении как процессе формирования «профессиональной направленности, компетентности, социально значимых и профессионально важных качеств и их интеграции», готовности к постоянному профессиональному росту и поиску «оптимальных приемов качественного и творческого выполнения деятельности в соответствии с индивидуально-психологическими особенностями человека» [17, с. 16]. Для будущего дизайнера в художественной керамике таким поиском становится не только выбор выразительной формы, но и осмысленное управление материалом, технологией и результатом.

Таблица 1

Соотнесение тезаурусных стадий понимания с педагогическими действиями и диагностическими показателями

Стадия	Проявление в учебной ситуации	Педагогическое действие	Диагностический показатель
Квазипонимание	Студент видит дефект или значимое условие, но объясняет результат описательно: «стекло», «перекрыло рельеф», «поверхность тяжелая».	Организация проблемного обсуждения, фиксация параметров материала, покрытия, сушки, обжига и формы.	Названы существенные условия, но причинная связь еще не удерживается.
Тезаурусный щелчок	Появляется первичная связь между дефектом и конкретным технологическим параметром.	Разбор ошибки, введение профессионального понятия, сопоставление первой пробы с ожидаемым результатом.	Студент называет вероятную причину и предлагает один вариант коррекции.
Мерцание смыслов	Найденное объяснение используется в повторной пробе, но действует нестабильно при изменении условий.	Серия вариативных проб, технологический комментарий, сравнение результатов.	Студент меняет параметры осмысленно, но нуждается в дополнительной проверке.
Тезаурусный катарсис	Причинно-следственная связь становится внутренним регулятором действия и переносится в новую задачу.	Задания на перенос: новая форма, новый рельеф, другая масса, покрытие или режим обжига.	Студент заранее прогнозирует риск, выбирает режим и аргументирует решение профессиональным языком.

Тезаурусный подход не заменяет деятельностный, компетентностный, проблемный и рефлексивный подходы, а дополняет их. Деятельностный подход позволяет анализировать структуру действия в единстве его цели, способов, условий и результата; компетентностный – характеризовать образовательный результат как способность решать профессионально значимые задачи; проблемный – раскрывать роль затруднения в активизации познавательной деятельности; рефлексивный – объяснять значение анализа, оценки и коррекции действия в процессе его выполнения и после получения результата. Специфика тезаурусного подхода состоит в том, что он позволяет описать внутреннее освоение знания (присвоение), его включение в индивидуальный опыт обучающегося и превращение в основание профессионального действия.

В художественной керамике это присвоение особенно существенно, потому что технологическая ошибка почти сразу становится художественным дефектом. Трещина нарушает прочность изделия, а вместе с тем влияет на пластическую целостность формы; избыточно нанесенная глазурь одновременно нарушает технологию и перекрывает рельеф; неверная температура обжига меняет и физическое состояние покрытия, и колористический смысл объекта. Следовательно, технологическая ориентировка будущего дизайнера должна быть смысловой: студент должен понимать художественные последствия конкретного технологического решения [3, с. 248-251; 18, с. 112-113].

Анализ публикаций по теме показывает, что профессиональная подготовка художника-керамиста объединяет несколько взаимосвязанных направлений: материаловедение, проектирование, формообразование, производственное мастерство, декорирование и художественно-образное осмысление создаваемого изделия. Тезаурусный подход позво-

ляет рассматривать эти направления во взаимосвязи, связывая содержание профессиональной подготовки с формированием у студента целостной системы профессиональных ориентиров.

Практическая ценность предложенной модели состоит в возможности педагогической диагностики. Если студент только описывает дефект, но не объясняет его, он находится на стадии квазипонимания. Если он называет причинную связь, но не может устойчиво применить ее в новой пробе, фиксируется тезаурусный щелчок или мерцание смыслов. Если он заранее прогнозирует риск и выбирает технологический режим в соответствии с художественной задачей, можно говорить о переходе к тезаурусному катарсису как состоянию устойчивого профессионального технологического умения.

Важно подчеркнуть, что тезаурусный катарсис не означает окончательного завершения профессионального развития. В условиях художественной керамики каждая новая масса, глазурь, форма, печь, температура или задача может заново создавать ситуацию неопределенности. Поэтому сформированное умение проявляется не в отсутствии ошибок, а в способности видеть ошибку как источник анализа, корректировать действие и переносить найденную закономерность в новую творческо-технологическую ситуацию.

Проведённое теоретическое исследование позволяет сделать вывод об объяснительном потенциале тезаурусного подхода применительно к формированию профессиональных технологических умений будущих дизайнеров, осваивающих художественную керамику. Его использование даёт возможность раскрыть внутреннюю динамику педагогического процесса, в ходе которого технологическое знание перестаёт оставаться внешней информацией, включается в индивидуальный опыт обучающегося и становится основанием осмысленного профессионального действия.

Квазипонимание, тезаурусный щелчок, мерцание смыслов и тезаурусный катарсис позволяют представить переход от практического затруднения к осмысленной коррекции и переносу действия как внутренне неоднородный процесс. На стадии квазипонимания студент фиксирует значимые условия и обнаруживает технологическое отклонение, но ещё не устанавливает причин его возникновения. На стадии тезаурусного щелчка формируется первичная связь между полученным результатом и конкретным параметром технологического процесса. На стадии мерцания смыслов найденная связь используется при выполнении повторной пробы, однако её применение остаётся ситуативным и зависит от условий задачи. На стадии тезаурусного катарсиса причинно-следственная связь приобретает устойчивость, становится основанием самостоятельного решения и переносится в новую профессионально значимую ситуацию.

Научная новизна исследования состоит в соотнесении стадий становления понимания с динамикой когнитивного, операционального и рефлексивно-диагностического компонентов профессиональных технологических умений. Развитие когнитивного ком-

понента проявляется в переходе от описания полученного результата к установлению и объяснению причинно-следственных связей; операционального – в преобразовании осмысленного объяснения в выбор и коррекцию способа действия; рефлексивно-диагностического – в способности выявлять технологические отклонения, устанавливать причины их возникновения, вносить необходимые изменения и прогнозировать последующий результат. Практическая значимость предложенной модели определяется возможностью её использования при проектировании учебного цикла, включающего первичную пробу, фиксацию затруднения, анализ причин, повторное действие и перенос освоенного способа в изменённые условия.

Дальнейшая разработка проблемы может быть связана с эмпирической проверкой предложенной модели в конкретных образовательных программах подготовки дизайнеров и художников-керамистов, с разработкой диагностических карт для фиксации стадий понимания, а также с созданием методических заданий, направленных на осмысленное соединение материаловедения, формообразования, проектирования и художественного результата.

Список литературы

1. Воронков А.Н. Актуализация проблемы развития технологических умений студентов в процессе освоения художественной керамики: тезаурусный подход // Сфера культуры. 2024. № 1 (15). С. 79-91.
2. Методика преподавания курса «Художественное материаловедение» студентам, обучающимся по профилю подготовки «Керамика» / Г.А. Аминова, И.В. Вишнякова, И.В. Лапин, Р.С. Шайхетдинова // Высшее образование сегодня. 2017. № 11. С. 27-30.
3. Ткаченко Л.А., Ткаченко А.В. Освоение современных и традиционных технологий производства как основа профессионального образования художника-керамиста // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 46. С. 246-254.
4. Канюк А.С., Первозванская О.А., Русович-Югай Н.С. Особенности профессионального обучения художников-керамистов в Гжельском государственном университете // Образование и право. 2022. № 4. С. 303-307.
5. Сысоева Е.А. Проектирование в системе обучения художественной керамике // Омский научный вестник. 2012. № 3 (109). С. 218-221.

6. Карикаш В.И. Формообразование в проектировании художественной керамики в процессе обучения бакалавров декоративно-прикладного искусства // Современное педагогическое образование. 2023. № 4. С. 204-207.
7. Ильинский И.М. «Знание – понимание – умение» как формула перспективной научной и образовательной политики // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 1. С. 5-17.
8. Луков В.А., Луков Вл.А. Тезаурусы. Субъектная организация гуманитарного знания: науч. моногр. Москва: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2008. 785 с.
9. Луков В.А., Луков Вл.А. Методология тезаурусного подхода: стратегия понимания // Знание. Понимание. Умение. 2014. № 1. С. 18-35.
10. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность: учеб. пособие для вузов. 2-е изд., стер. Москва: Смысл: Академия, 2005. 352 с. (Высшее образование).
11. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / сост., авт. коммент. и послесл. А.В. Брушлинский, К.А. Абульханова-Славская. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 720 с. (Мастера психологии).
12. Махмутов М.И. Проблемное обучение: Основные вопросы теории. Москва: Педагогика, 1975. 368 с. (Труды действительных членов и членов-корреспондентов АПН СССР / Акад. пед. наук СССР).
13. Хуторской А.В. Компетентностный подход в обучении: науч.-метод. пособие. Москва: Эйдос: Ин-т образования человека, 2013. 73 с. (Новые стандарты).
14. Хуторской А.В. Системно-деятельностный подход в обучении: науч.-метод. пособие. Москва: Эйдос: Ин-т образования человека, 2012. 63 с. (Новые стандарты).
15. Schön D.A. The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action. New York: Basic Books, 1983. 384 p.
16. Kolb D.A. Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development. Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall, 1984. 256 p.
17. Зеер Э.Ф. Психология профессий: учеб. пособие для студентов вузов. 2-е изд., перераб., доп. Москва: Акад. проект; Екатеринбург: Деловая кн., 2003. 336 с. [Gaudeamus].
18. Криса В.Б. Особенности профессиональной деятельности художника-керамиста и характер ее освоения в системе высшего образования // Гуманитарные исследования. 2019. № 1 (22). С. 112-114.
19. Ковешникова Е.Н., Ковешников П.А. Формирование личностных и профессиональных качеств будущих бакалавров дизайна в процессе вузовской подготовки // Ученые записки Орловского государственного университета. 2023. № 3 (100). С. 232-235.

Сведения об авторе:

Воронков Александр Николаевич, аспирант, преподаватель кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
khristobalhunta@mail.ru

Дата поступления статьи: 14.05.2026

Одобрено: 10.06.2026

Дата публикации: 22.07.2026

Для цитирования:

Воронков А.Н. Модель формирования профессиональных технологических компетенций у будущих художников-керамистов // Сфера культуры. 2026. № 2 (24). С. 99-110. DOI:10.48164/2713-301X_2026_24_99

УДК 378.147:738

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_99

© A.N. Voronkov

Samara

Samara State Institute of Culture

khristobalhunt@mail.ru

A MODEL FOR THE FORMATION OF PROFESSIONAL TECHNOLOGICAL COMPETENCIES AMONG FUTURE CERAMIC ARTISTS

In art ceramics, the technological solution directly affects the artistic result of the product. The article considers how knowledge about the properties of the material, glazing, drying and firing becomes the basis for independent actions of a future designer. Special attention is paid to an educational situation that arises when a technological difficulty is detected: a student fixes a defect, establishes its possible causes, clarifies significant process parameters, performs a second test and makes changes to his

or her own actions. The proposed model discloses a mechanism for transforming an externally learned rule into an internal basis for meaningful technological action and can be used in designing art ceramics training cycles.

Keywords: thesaurus approach, professional technological skills, future designers, art ceramics, understanding, quasi-understanding, thesaurus click, flicker of meanings, thesaurus catharsis, professional education.

References

1. Voronkov, A.N. (2024) Aktualizaciya problemy` razvitiya texnologicheskix umenij studentov v processe osvoeniya xudozhestvennoj keramiki: tezaurusny`j podxod [Actualization of the Problem of Students' Technological Skills Development in the Process of Artistic Ceramics Mastering: Thesaurus Approach]. *Sfera kul'tury`* [Sphere of Culture], No. 1 (15), 79-91. (In Russian).
2. Aminova, G.A., Vishnyakova, I.V., Lapin, I.V., Shajxetdinova, R.S. (2017) Metodika prepodavaniya kursa «Xudozhestvennoe materialovedenie» studentam, obuchayushhimsya po profilyu podgotovki «Keramika» [Methods of Teaching the Course *Artistic Materials Science* to Students Studying at the Training Profile of *Ceramics*]. *Vy`sšhee obrazovanie segodnya* [Higher Education Today], No. 11, 27-30. (In Russian).
3. Tkachenko, L.A., Tkachenko, A.V. (2019) Osvoenie sovremenny`x i tradicionny`x texnologij proizvodstva kak osnova professional`nogo obrazovaniya xudozhnika-keramista [Mastering Modern and Traditional Production Technologies as the Basis of Professional Education of a Ceramics Artist]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury` i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], No. 46, 246-254. (In Russian).

4. Kanyuk, A.S., Pervozvanskaya, O.A., Rusovich-Yugaj, N.S. [2022] Osobennosti professional'nogo obucheniya xudozhnikov-keramistov v Gzhel'skom gosudarstvennom universitete [Features of Professional Training of Ceramic Artists at the Gzhel State University]. *Obrazovanie i pravo* [Education and Law], No. 4, 303-307. (In Russian).
5. Sysoeva, E.A. [2012] Proektirovanie v sisteme obucheniya xudozhestvennoj keramike [Design in the System of Teaching Artistic Ceramics]. *Omskij nauchnyj vestnik* [Omsk Scientific Bulletin], No. 3 (109), 218-221. (In Russian).
6. Karikash, V.I. [2023] Formoobrazovanie v proektirovanii xudozhestvennoj keramiki v processe obucheniya bakalavrov dekorativno-prikladnogo iskusstva [Formation in the Design of Art Ceramics in the Process of Teaching Bachelors of Applied Arts and Crafts]. *Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie* [Modern Pedagogical Education], No. 4, 204-207. (In Russian).
7. Il'inskiy, I. M. [2014] «Znanie – ponimanie – umenie» kak formula perspektivnoj nauchnoj i obrazovatel'noj politiki [*Knowledge - Understanding - Skill as a Formula for a Promising Scientific and Educational Policy*]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], No. 1, 5-17. (In Russian).
8. Lukov, V.A., Lukov, V.A. [2008] *Tezaurusy. Sub'ektnaya organizatsiya gumanitarnogo znaniya: nauchnaya monografiya* [Thesauruses. Subject Organization of Humanitarian Knowledge: a Scientific Monograph]. Moscow: National Institute of Business Publishing House. (In Russian).
9. Lukov, V.A., Lukov, V.A. [2014] Metodologiya tezaurusnogo podxoda: strategiya ponimaniya [Methodology of Thesaurus Approach: Strategy of Understanding]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], No. 1, 18-35. (In Russian).
10. Leont'ev, A.N. [2005] *Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost': uchebnoe posobie dlya vuzov* [Activity. Consciousness. Personality: a Textbook for Universities]. The 2nd Ed. Moscow: Smysl: Akademiya. (In Russian).
11. Rubinshtejn, S.L. [2002] *Osnovy obshhej psixologii* [Fundamentals of General Psychology]. Compiler, Author Commentary and Afterword by A.V. Brushlinsky, K.A. Abulkhanova-Slavskaya. Saint Petersburg: Piter. (In Russian).
12. Maxmutov, M.I. [1975] *Problemnoe obuchenie: Osnovnye voprosy teorii* [Problem Learning: Basic Questions of Theory]. Moscow: Pedagogika. (In Russian).
13. Xutorskoj, A.V. [2013] *Kompetentnostnyj podhod v obuchenii: nauchno-metodicheskoe posobie* [Competence Approach in Training: a Scientific and Methodological Manual]. Moscow: Eidos: the Institute of Human Education. (In Russian).
14. Xutorskoj, A.V. [2012] *Sistemno-deyatelnostnyj podhod v obuchenii: nauchno-metodicheskoe posobie* [System-Activity Approach in Training: a Scientific and Methodological Manual]. Moscow: Eidos: the Institute of Human Education. (In Russian).
15. Schön, D.A. [1983] *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. New York: Basic Books. (In English).
16. Kolb, D.A. [1984] *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall. (In English).
17. Zeer, E.F. [2003] *Psixologiya professij: uchebnoe posobie dlya studentov vuzov* [Psychology of Professions: a Textbook for University Students]. The 2nd Edition, Revised, Expanded. Moscow: Akademicheskij proekt; Ekaterinburg: Delovaya kniga. (In Russian).

18. Krisa, V.B. (2019) Osobennosti professional'noj deyatel'nosti xudozhnika-keramista i xarakter ee osvoeniya v sisteme vy'sshego obrazovaniya [Features of the Professional Activities of the Ceramic Artist and the Nature of its Development in the System of Higher Education]. *Gumanitarny'e issledovaniya* [Humanitarian Studies], No. 1 (22), 112-114. (In Russian).
19. Koveshnikova, E.N., Koveshnikov, P.A. (2023) Formirovanie lichnostny'x i professional'ny'x kachestv budushhix bakalavrov dizajna v processe vuzovskoj podgotovki [Formation of Personal and Professional Qualities of Future Bachelors of Design in the Process of University Training]. *Ucheny'e zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Scientific Notes of Oryol State University], No. 3 (100), 232-235. (In Russian).

About the author:

Alexander N. Voronkov, postgraduate student, lecturer at Design, Arts and Crafts Department of the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010
khristobalhunta@mail.ru

CULTURE & DIGITALIZATION

5

КУЛЬТУРА И ЦИФРОВИЗАЦИЯ

УДК 130.2/3:008:304.2

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_113

© Я.А. Любимов

Челябинск

Челябинский государственный институт культуры
yanlyubimov25@gmail.com

© Н.В. Долдо

Челябинск

Челябинский государственный институт культуры
kf4@chgaki.ru

МОНСТРУОЗНОСТЬ, КАРНАВАЛ И КУЛЬТУРА УСПЕХА В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ: ОБ ОПЫТЕ СОПРОТИВЛЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ИГРОВОЙ ПРАКТИКИ (НА ПРИМЕРЕ ИГРЫ LETHAL COMPANY)

Кооперативные хоррор-игры моделируют опыт тревоги, риска и неудачи, характерный для «культуры успеха». Авторы настоящего исследования выдвигают гипотезу, что такие игры, как Lethal Company, могут создавать условия для карнавальной ритуализации игрового опыта. На основе теории карнавала М. Бахтина и автоэтнографии показано, как, сталкиваясь с монструозностью игрового мира, логика эффективности уступает место практикам солидарности и совместному переживанию комичных неудач, что может рассматриваться как способ совладания со стрессом «общества достижений».

Ключевые слова: цифровой карнавал, культура успеха, монструозность, game studies, Lethal Company, Бахтин, автоэтнография, хонтология.

Современная культура характеризуется всепроникающим давлением продуктивности и культом успеха. Этот феномен, проанализированный такими теоретиками, как Бён-Чхоль Хан в концепции «общества достижений» [1] и Кристофер Лэш в теории «культуры нарциссизма» [2], приводит к росту тревожности, эмоциональному выгоранию и паническому страху провала. В российском социокультурном контексте этот глобальный тренд лег на почву, где «культ успеха» начал активно формироваться в 2000-е гг., парадоксальным образом сочетая ценность личных заслуг с необходимостью неформальных связей для их реализации [3].

Центральным понятием для анализа современной культуры в нашей работе является концепт «общества достижений» (*Leistungsgesellschaft*), разрабо-

танный Бён-Чхоль Ханом для описания перехода от дисциплинарной модели власти к новой, позитивной. Ключевой механизм этого перехода – интернализация власти. Если дисциплинарное общество характеризовалось внешним принуждением, то общество достижений функционирует через внутренний императив «Да, ты можешь!». Этот переход трансформирует саму структуру субъективности: на смену «субъекту послушания» приходит «субъект достижения», который воспринимает себя как проект, требующий постоянной оптимизации [1, с. 8]. Хан подчеркивает, что насилие в таком обществе не исчезает, а меняет свою природу: оно становится невидимым, так как исходит не от внешнего Другого, а от самого Я [1, с. 6, 11]. Этот процесс добровольной самоэксплуатации приводит к истощению и

выгоранию, которые Хан определяет как системные патологии эпохи [1, с. 1, 10].

Психологическую структуру «субъекта достижения» продуктивно анализировать через концепцию «нарциссической личности» Кристофера Лэша [2]. Лэш связывает рост социального нарциссизма с «эпохой убывающих ожиданий», когда утрата веры в будущее приводит к терапевтическому повороту внутрь себя. Нарциссический субъект, страдающий от внутренней пустоты и страха неудачи, использует окружающий мир как «зеркало» для постоянного подтверждения своей ценности. Этот анализ смыкается с идеей Хана о «кризисе удовлетворения»: без инстанции Другого, способного дать подлинное признание, нарциссический «субъект достижения» оказывается в ловушке бесконечной гонки за успехом, никогда не приносящим облегчения [1; 2]. Таким образом, связка концепций Хана и Лэша позволяет нам описать не просто «культуру успеха», а конкретный социально-психологический механизм, ее воспроизводящий, который, как мы покажем далее, становится объектом карнавального осмеяния в игре.

Для осмысления культурных практик, предлагающих временное освобождение от тотального давления «общества достижений», наиболее продуктивной теоретической рамкой представляется концепция карнавала М.М. Бахтина [4]. Карнавал, в понимании Бахтина, – это не просто праздник, а полноценный социокультурный ритуал, создающий «вторую жизнь» народа, основанную на принципах, альтернативных официальной культуре. Как отмечают современные исследователи, аналогия между карнавалом и виртуальной коммуникацией оказывается весьма продуктивной, поскольку оба феномена характеризуются сменой идентичностей и всеобщим участием, стирающим грань между исполнителями и зрителями [5, с. 16].

На этом фоне возникает острый культурный парадокс: массовая популярность кооперативных хоррор-игр, таких как *Lethal Company*, которые симулируют наиболее стрессовые аспекты этой культуры – работу на монструозную корпорацию, выполнение невыполнимых квот и постоянный риск неудачи, ведущей к гибели. Какова культурная функция этих игровых практик? Почему опыт, который должен вызывать тревогу, в конечном счете приносит удовольствие и становится массово востребованным?

В данной статье выдвигается гипотеза о том, что кооперативные хоррор-игры могут создавать условия для карнавальной ритуализации игрового опыта. Игра создает пространство, в котором «субъект достижения» сталкивается с вытесненными формами негативности – провалом, случайностью и смертью. Мы покажем, как тройственная монструозность (Корпорации, среды и монстров) дестабилизирует логику индивидуального достижения и создает условия для карнавального смеха, солидарности и коллективного переживания.

Для обоснования данной гипотезы в статье последовательно анализируется критика «общества достижений» и концепция карнавала М.М. Бахтина; описывается автоэтнографическая методология; на примере кейса *Lethal Company* демонстрируется, как карнавальная логика возникает в ответ на монструозность; и, наконец, полученные результаты интерпретируются как практика культурного сопротивления.

Для нашего анализа мы операционализируем концепцию карнавала, выделяя четыре ключевых маркера, которые будут служить нам инструментами для исследования игрового опыта: 1) амбивалентный, всенародный смех [4, с. 16-17]; 2) инверсия «верха» и «низа» [4, с. 27-28, 454-455]; 3) фамиллярный контакт [4, с. 21-22]; 4) гротескная телесность [4, с. 32-33, 352-353]. Данная

теоретическая оптика позволяет нам рассматривать игру не просто как развлечение, а как пространство, в котором могут возникать практики карнавальной ритуализации, где доминирующие ценности «общества достижений» временно отменяются и подвергаются карнавальному осмеянию.

Хотя теория Бахтина предоставляет нам мощную культурологическую рамку, важно соотнести наш анализ с современным полем исследований видеоигр (Game Studies). Существующие работы по теме кооперативных хорроров часто фокусируются на психологических и феноменологических аспектах. Так, автоэтнографическое исследование *Phasmophobia* Л. де Витта и Н. Принцелл эмпирически доказывает, что социальное взаимодействие значительно снижает страх, а юмор выступает ключевым механизмом совладания со стрессом (coping mechanism) [6, с. 63]. Другие исследователи, такие как А. Деникин и Ю. Шинкл, справедливо смещают фокус с чисто психологических эмоций на телесный, воплощенный аффект, анализируя, как игра воздействует на игрока через проприоцепцию, моторику и физиологию голоса [7; 8].

Признавая ценность этих подходов, мы, однако, полагаем, что они не до конца объясняют социокультурную привлекательность феномена. Наша работа стремится преодолеть эту ограниченность. Мы рассматриваем игру не только как психологический опыт, но и как экономическую практику (playbour) [9, с. 165], эстетический феномен (хонтология) [10] и в конечном счете как коллективный ритуализированный опыт, который может выступать формой временного сопротивления доминирующим культурным императивам.

Для решения поставленной исследовательской задачи был выбран метод качественного анализа конкретного кейса (case study). В качестве кейса была взята кооперативная хоррор-игра *Lethal Company*. Данный выбор обусловлен тем, что эта игра является ярким

примером исследуемого культурного феномена: она сочетает в себе механики, напрямую отсылающие к логике «общества достижений», с элементами, провоцирующими социальное взаимодействие, случайность и комичность провала. Анализ строится на применении разработанной теоретической модели к конкретному эмпирическому материалу, полученному из игрового опыта. Хотя мы признаем существование и других стратегий осмысления игрового опыта, в частности агонистических (соревновательных), фокус данной статьи сознательно сужен до анализа именно карнавальных практик и феномена солидарности.

Ключевым источником эмпирических данных в настоящей работе является автоэтнография. Данный метод, предполагающий рефлексивный анализ собственного опыта исследователя как участника изучаемой культурной практики, был выбран не случайно. Центральный процесс, который находится в фокусе нашего внимания, – это аффективная трансформация: переход от напряжения и тревоги, вызванных стремлением к «достижению», к коллективному освобождающему смеху над неудачей. Этот внутренний, субъективный процесс принципиально не поддается адекватному изучению методами внешнего наблюдения.

Таким образом, позиция «включенного наблюдателя» является не методологическим недостатком, а единственно возможным способом получить эпистемологический доступ к ядру исследуемого феномена. Как отмечают основатели метода, автоэтнография признает и принимает субъективность и эмоциональность исследователя [11, с. 274]. Поскольку задачей данной статьи является прежде всего разработка и обоснование новой теоретической рамки, мы считаем использование автоэтнографического опыта достаточным для первичной верификации нашей модели. При этом одна из целей нашего текста – достижение «жизнеподобия»

(*verisimilitude*) [11, с. 282], то есть создание такого описания игрового процесса, которое позволит читателю, даже не знакомому с игрой, «почувствовать» и понять динамику описываемого опыта.

Анализ автоэтнографических данных проводился с использованием инструментария, полученного путем операционализации теории карнавала М.М. Бахтина. В качестве ключевых маркеров карнавальности в игровом процессе были выделены четыре элемента: доминирование амбивалентного смеха; инверсия ценностей «успеха» и «провала»; установление фамиллярного контакта и отмена иерархий; проявление гротескной телесности [4].

Анализ игрового процесса *Lethal Company* показывает, что его культурный эффект рождается из фундаментального напряжения между модусом «Достижения» и модусом «Карнавала». Однако для возникновения карнавального опыта необходимо предварительное условие – дискредитация самого модуса «Достижения». В *Lethal Company* это достигается через введение трех уровней монструозности.

Стремление к успеху в игре изначально лишено гуманистического смысла, поскольку «работодатель» – это не просто безличная система, а монструозная, лавкрафтианская сущность. Ее правила бесчеловечны и автоматизированы: корабль улетает, бросая игроков, если не получен сигнал от всех членов экипажа или ровно в полночь; за невыполнение квоты – выбрасывание в открытый космос. Тела погибших товарищей коммодифицируются и принимаются по цене в 5 кредитов. Возрождение после смерти ощущается не как благо, а как продлеваемая пытка, сизифов труд, ограниченный выполнением квоты. Таким образом, игра на уровне лора и механик задает экзистенциальный вопрос: ради чего все это? Следование логике «Достижения» в её некритической форме оказывается включением в монструозный порядок игры.

Геймдизайн игры построен так, чтобы доказать механическую несостоятельность индивидуального действия. Каждый монстр в отдельности предлагает понятный алгоритм противодействия (на *Coil-Head* надо смотреть постоянно, *Bracken* пытается подобраться со спины, и для противодействия ему нужно периодически оборачиваться). Однако игра постоянно создает ситуации, в которых несколько монстров с взаимоисключающими стратегиями появляются одновременно. В таких «невозможных условиях» одиночный игрок практически обречен. Кооперация и распределение ролей становятся наиболее устойчивой и поощряемой механиками стратегией выживания. Кроме того, оборонительные системы комплексов (мины, турели) атакуют игроков, а не монстров, что создает ощущение вторжения: чужие здесь – мы. Игровые механики делают индивидуалистическую стратегию неустойчивой в пользу солидарности.

Наконец, монструозность в игре не сводится к категории «враг». Многие существа и предметы амбивалентны, обладая встроенным комическим и карнавальным потенциалом. Существа могут как убить, так и помочь (*Tulip Birds*), выглядеть устрашающе, но вести себя как «щенки» (*Spore Lizard*) или даже требовать родительской заботы (*Maneater*). Другие имеют комические черты: *Forest Giant* умирает от пасхального яйца, а *Thumpers* неуклюже врезаются в стены. Аналогично многие внутриигровые предметы не имеют утилитарной функции, а служат исключительно для создания карнавального хаоса: *clown horn*, *woopie cushion*, лопаты, которыми можно бить друг друга, и маски, превращающие игрока во врага. Именно в ответ на эту тройственную монструозность возникают практики карнавальной ритуализации, маркеры которой [4] ярко проявляются в игровом процессе.

Одной из ключевых практик карнавальной ритуализации ста-

новится инверсия «успеха» и «провала». Поскольку игровая логика организована вокруг нестабильной и труднодостижимой цели, игроки временно децентрализуют её значимость. Культурной ценностью и предметом обсуждения после сессии становятся не цифры выполненной квоты, а запоминающиеся истории – как героических успехов, так и чаще всего комичных неудач. «Успешной» можно считать ту игру, что породила максимум общего переживания.

Амбивалентный смех рождается непосредственно из столкновения с монструозной средой. Когда взаимоисключающие стратегии противодействия монстрам приводят к нелепой и неизбежной гибели, единственной адекватной реакцией становится коллективный смех над общей абсурдностью ситуации. Этот смех не злорадный, а «всемирный», он объединяет группу в переживании собственного бессилия и превращает травму в веселое воспоминание.

Фамильярный контакт и отмена иерархий провоцируются хаосом, который создают амбивалентные монстры и предметы. Статус «опытного» игрока мгновенно аннулируется, когда его убивает якобы «милый» Hoarding Bug или взрывается в руках пасхальное яйцо. Это нарушение системы ожиданий уравнивает всех участников, создавая пространство, где можно беззлобно шутить над ошибками друг друга.

Гротескная телесность, проявляющаяся в комичных, нелепых смертях, становится главным способом десакрализации провала, навязанного монструозной Корпорацией. Вместо того чтобы переживать смерть как трагическую неудачу в достижении KPI, игроки воспринимают ее как карнавальное представление, как повод для смеха. При этом ключевым условием, пронизывающим все эти маркеры, остается солидарность. Она является не столько результатом карнавала, сколько его катализатором и средой существова-

ния. Без базовой атмосферы взаимной поддержки, которая сама по себе является единственным способом противостоять монструозной среде, комичность провала превратилась бы в источник фрустрации и взаимных обвинений.

Анализ игрового процесса *Lethal Company* показывает, что его терапевтический эффект для «субъекта достижения» заключается не в последовательном излечении, а в погружении в многосоставное, полифоническое «поле аффектов». Игра не предлагает заменить одну доминанту (достижение) на другую (солидарность или смех). Вместо этого она децентрализует саму парадигму достижения, превращая ее из единственного центра опыта в один из многих равноправных элементов. В этом поле одновременно и в сложном взаимодействии сосуществуют несколько ключевых модусов переживания.

Во-первых, модус «Достижения» никогда полностью не исчезает. Стремление выполнить квоту, действовать рационально и эффективно остается важной частью игрового процесса. Без этого серьезного намерения игра потеряла бы свое напряжение и превратилась бы в бессмысленный фарс.

Во-вторых, модус «Карнавала» постоянно вторгается в эту рациональную деятельность, подрывая ее изнутри. Абсурдность ситуаций и гротескность смертей провоцируют коллективный смех, который ритуально обесценивает серьезность поставленной задачи, утверждая ценность совместного переживания над индивидуальным результатом.

В-третьих, модус «Мифа» придает этому хаотическому взаимодействию глубину и архетипическую структуру. Основная игровая петля может быть пережита как ритуальный катасис (спуск в подземный мир), а критические моменты, особенно когда игрок остается один, активируют архетип героя/жертвы. Это героическое переживание не столько телесно, сколько аффек-

тивно; это позволяет игрокам прикоснуться к экзистенциальному опыту, выходящему далеко за рамки прагматики KPI.

В-четвертых, модус «Экзистенциального ужаса» проявляется через эстетику, которую Марк Фишер определяет через понятия хонтологии и «жуткого» (the eerie). Хонтология описывает культуру, одержимую призраками «утраченных будущих» [10, с. 16]. Игровые пространства *Lethal Company* – заброшенные промышленные комплексы и луны – являются идеальной визуализацией этой идеи: это руины модернистского, индустриального проекта, который так и не привел к светлому будущему. Ощущение «жуткого», в свою очередь, возникает, по Фишеру, из-за фундаментального сбоя: когда чего-то нет там, где оно должно быть (людей на фабрике), или, наоборот, что-то есть там, где ничего не должно быть (одиноким монстром в пустом коридоре) [12, с. 61]. Таким образом, игра сталкивает игрока не просто с физической угрозой, а с метафизической тревогой от созерцания мертвого, постчеловеческого мира.

Необходимо отметить, что описанное нами «поле аффектов» допускает и другие стратегии сопротивления абсурду, помимо карнавальной. Особого внимания заслуживает агонистический (состязательный) модус, который выбирает часть игрового сообщества, например спидраннеры. Эта стратегия заключается не в обесценивании квоты, а в ее гиперболизированном принятии с целью доказать свое мастерство и превосходство над бесчеловечными правилами системы. Такой подход можно описать как «сизифов стоицизм»: поиск смысла не в конечной цели, а в самом акте преодоления. Признавая важность этой альтернативной стратегии, мы, однако, оставляем ее детальный анализ за рамками данной статьи, поскольку наша основная задача – исследовать именно коллективные, ритуальные и солидарные аспекты игрового опыта,

которые наиболее полно раскрываются через концепцию карнавала.

Таким образом, «тренажерность» *Lethal Company* заключается в ее способности помещать игрока в это сложное, многомерное поле, где ни один из аффектов не является доминирующим. «Субъект достижения» вынужден постоянно переключаться между этими модусами: быть эффективным в одну секунду, истерически смеяться в следующую, переживать мифологический восторг в третью и экзистенциальный ужас в четвертую. Именно эта постоянная смена регистров и децентрализует его привычную, монолитную установку на продуктивность. Игра не лечит его, а учит гибкости и способности существовать в многосоставном, противоречивом опыте.

Более того, на самом глубоком уровне игра децентрализует не только парадигму достижения, но и самого «субъекта достижения». В типичном опыте команды из четырех игроков жесткая граница между «Я» и «Другой» оказывается проницаемой, почти растворяется. Опыт становится интерсубъективным, существующим «между» игроками. Это состояние не перманентно; игра предоставляет свободу выбора – игрок может действовать в одиночку, исследуя отдаленные участки комплекса, или, наоборот, играть в тесной связке с партнером или вовсе взять на себя роль «оператора» на корабле. Однако наиболее яркие моменты – как карнавальные, так и мифологические – возникают именно в моменты максимальной синхронизации и коллективного переживания.

Как отмечают М.В. Федорова и М.Б. Ротанова, современная «кибер-смеховая культура» выполняет двойственную функцию: она не только десакрализирует традиционные ценности, но и способна сакрализировать новые практики и объекты [13, с. 33]. Наш анализ показывает, что *Lethal Company* действует схожим образом. Игра создает условия для временной

десакрализации культа индивидуального успеха, доводя его до абсурда через механику тщетности и монструозности. Но взамен она сакрализирует новую, более актуальную для XXI века ценность – гибкую, ситуативную солидарность. Она помещает игроков в ситуацию, которая метафорически отражает современный мир, где индивид беззащитен перед системными угрозами. Игра в своей механике доказывает, что стратегия нарциссического индивидуализма в новой реальности смертельно опасна, а коллективное действие начинает восприниматься как наиболее эффективная стратегия выживания.

В конечном счете специфическое аффективное переживание, которое предлагает игра, – это не гедонистическое развлечение, а глубокое экзистенциальное переживание «полноты бытия». В пиковые моменты игры – когда последний выживший совершает подвиг или несет ответственность за команду – возникает состояние синтонности: полной гармонии между субъектом, его действием и миром. Эта синтонность может рассматриваться как форма временного преодоления отчуждения и раздробленности «общества достижений».

В данной статье мы предприняли попытку проанализировать культурную функцию кооперативных хоррор-игр на примере *Lethal Company*, рассматривая их как ответ на доминирование «общества достижений». Проведенное исследование позволяет сделать несколько ключевых выводов. Во-первых, мы показали, что популярность данных игр может быть связана с возникающими внутри игрового процесса практиками карнавальной ритуализации. Эти практики работают не через отрицание, а через доведение до абсурда императивов эффективности и самозэксплуатации.

Во-вторых, мы утверждаем, что «тренажерность» этих игр заключается в их способности помещать игрока в сложное, многосоставное «поле аффектов». В этом поле парадигма индивиду-

ального достижения децентрализуется, уступая место одновременному сосуществованию карнавальных, мифологических и экзистенциальных переживаний. Игровой опыт может способствовать формированию более гибких режимов переживания и способности существовать в многомерном, противоречивом опыте.

Научная новизна нашей работы заключается в предложенной синтетической теоретической рамке. Соединив социологический диагноз Бён-Чхоль Хана, культурно-психологический анализ Кристофера Лэша, культурологическую концепцию карнавала Михаила Бахтина и теорию хонтологии Марка Фишера, мы разработали модель, которая позволяет анализировать социальные хоррор-игры не просто как психологический феномен, а как глубокую культурную практику.

Необходимо, однако, признать и парадоксальность этого феномена. Являясь коммерческим продуктом, эти «практики сопротивления» всегда рискуют быть рекуперированными системой. На наш взгляд, этому противостоит то, что можно назвать «экономикой подлинности». Как показывают исследования фан-сообществ, таких как моддеры, их творчество часто функционирует в рамках «экономики дара» (gift economy), где ценностью является не денежная прибыль, а нематериальное признание и статус [9, с. 168]. Карнавальный смех и мифологический опыт, возникающие из спонтанности, функционируют как такой «дар», значение которого разрушается при попытке превратить его в коммерческий продукт или новый вид KPI.

Данное исследование, основанное на методе автоэтнографии, имеет свои ограничения. Его выводы требуют дальнейшей верификации. Мы наметаем несколько перспективных направлений для будущих исследований.

Во-первых, представляет значительный интерес сравнительный анализ агонистических (состязательных)

стратегий осмысления игрового опыта. Как было намечено в обсуждении, часть сообщества (например, спидранеры, ставящие рекорды по выполнению квот) выбирает не карнавальное обесценивание системы, а её гиперболизированное принятие с целью доказать мастерство и превосходство над её бесчеловечными правилами. Теоретической основой для такого анализа могла бы стать концепция «агона» (agon) Роджера Кайлуа, описывающая игры, основанные на состязании [14, с. 52-54]. Сравнительное исследование карнавальных и агонистических сообществ внутри одной игры позволило бы выявить, как различные типы «субъекта достижения» адаптируются к абсурду и ищут в нем разные формы смысла – через коллективный смех или индивидуальный триумф.

Во-вторых, необходимо провести качественный контент-анализ «цифрового фольклора» (видеонарезки, мемы, стримы), порождаемого игровым сообществом. Теоретической основой для такого анализа могут послужить концепции «партиципаторной культуры» Генри Дженкинса, который описывает, как фанаты становятся активными соавторами медиа, присваивая и творчески перерабатывая его содержание [15, с. 255]. Такой анализ позволил бы проверить, насколько рассмотренные

нами карнавальные практики являются массовыми, и выявить новые, неучтенные формы народного творчества.

В-третьих, сравнительный анализ различных игр жанра (например, Phasmophobia, Demonologist, GTFO, R.E.P.O.) позволит выявить, как конкретные элементы геймдизайна (система наказаний, коммуникации, виды монстров) влияют на баланс между карнавальным, мифологическим и хоррор-компонентами и формируют доминирующие практики внутри игровых сообществ отдельных проектов.

Наконец, для более строгого, ориентированного на геймдизайн анализа можно было бы создать формализованную матрицу взаимодействий, алгоритмически построив возможные сценарии столкновения игроков с различными комбинациями монстров. Целью такого подхода было бы не сравнение эффективности различных стратегий, а более глубокое понимание того, какими именно механиками и препятствиями игра актуализирует ценность солидарности и провоцирует карнавальную реакцию.

Таким образом, предложенный нами подход открывает новые перспективы для понимания сложных отношений между трудом, досугом, сопротивлением и контролем в современной цифровой культуре.

Список литературы

1. Han B.-Ch. The Burnout Society / transl. by E. Butler. Stanford: Stanford University Press, 2015. 72 p.
2. Зотов А.М. «Культура нарциссизма» Кристофера Лэша // Сфера культуры. 2025. № 2 (20). С. 13-24.
3. Нестерова Н.В., Безенков Д.А. Образ успешной личности в массовом сознании россиян: опыт социологического исследования // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2005. № 7(47). С. 142-146.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Худож. лит., 1990. 543 с.
5. Лазаревич А.А. Особенности виртуализации коммуникативных практик в цифровую эпоху // Философские исследования: сб. науч. тр. Минск, 2020. Вып. 7. С. 7-18.

6. De Witt L., Prinzell N. Social Interaction in Horror Games: An auto-ethnography...: Bachelor Thesis. Uppsala: Uppsala University, 2024. 80 p.
7. Деникин А.А. Аффективные коммуникации в современных медиаформатах... // Вестник культуры и искусств. 2023. № 4 (76). С. 7-21.
8. Shinkle E. Video games, emotion and the six senses // Media, Culture & Society. 2008. Vol. 30, № 6. P. 907-915.
9. Waldsdorff F. Video Game Modding and Money... // SpiellFormen. Ludomaterialities. 2022. Vol. 2. P. 163-188.
10. Фишер М. Призраки моей жизни. Тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем / пер. с англ. П. Торкунова. Москва: Новое лит. обозрение, 2021. 256 с.
11. Ellis C., Adams T.E., Bochner A.P. Autoethnography: an overview // Historical Social Research. 2011. Vol. 36, № 4. P. 273-290.
12. Fisher M. The Weird and the Eerie. London: Repeater, 2016. 136 p.
13. Федорова М.В., Ротанова М.Б. Религия и смех в цифровом обществе // Философия и культура. 2022. № 3. С. 23-37.
14. Кайуа Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры / пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. Москва: ОГИ, 2007. 304 с. (Нация и культура).
15. Афанасов Н.Б. Генри Дженкинс и фанфик по теории медиа // Галактика медиа: журнал медиаисследований. 2019. № 3. С. 250-263.

Сведения об авторах:

Любимов Ян Алексеевич, аспирант кафедры философии и культурологии Челябинского государственного института культуры

ул. Орджоникидзе, 36 А, Челябинск, 454091
 yanlyubimov25@gmail.com

Долдо Наталья Валентиновна, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой философии и культурологии Челябинского государственного института культуры

ул. Орджоникидзе, 36 А, Челябинск, 454091
 kf4@chgaki.ru

Дата поступления статьи: 08.09.2025

Одобрено: 10.06.2026

Дата публикации: 22.07.2026

Для цитирования:

Любимов Я.А., Долдо Н.В. Монструозность, карнавал и культура успеха в цифровую эпоху: об опыте сопротивления в контексте игровой практики (на примере игры Lethal Company) // Сфера культуры. 2026. № 2 [24]. С. 113-123. DOI:10.48164/2713-301X_2026_24_113

УДК 130.2/3:008:304.2

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_113

© Y.A. Lyubimov

Chelyabinsk
Chelyabinsk State Institute of Culture
yanlyubimov25@gmail.com

© N.V. Doldo

Chelyabinsk
Chelyabinsk State Institute of Culture
kf4@chgaki.ru

MONSTROUSNESS, CARNIVAL AND CULTURE OF SUCCESS IN THE DIGITAL AGE: ON THE EXPERIENCE OF RESISTANCE IN THE CONTEXT OF GAMING PRACTICE (EXEMPLIFIED BY LETHAL COMPANY GAME)

Cooperative horror games model the experiences of anxiety, risk, and failure that are characteristic of *culture of success*. The authors of the present study make hypothesis that games such as Lethal Company may create the conditions for the carnival ritualization of the gaming experience. Based on M. Bakhtin's theory of carnival and autoethnography, it is shown how, faced with the monstrousness

of the game world, the logic of efficiency gives way to practices of solidarity and the joint experience of comical failures, which can be considered as a way to cope with the stress of the *society of achievements*.

Keywords: digital carnival, culture of success, monstrousness, game studies, Lethal Company, Bakhtin, autoethnography, hauntology.

References

1. Han, B.-Ch. (2015) *The Burnout Society*. Transl. from German by E. Butler. Stanford: Stanford University Press. (In English).
2. Zotov, A.M. (2025) «Kul'tura narcissizma» Kristofera Le'sha [*Culture of Narcissism* by Christopher Lash]. *Sfera kul'tury`* [Sphere of Culture], No. 2 (20), 13-24. (In Russian).
3. Nesterova, N.V., Bezenkov, D.A. (2005) *Obraz uspeшной личности v massovom soznanii rossiyan: opyt` sociologicheskogo issledovaniya* [The Image of a Successful Personality in the Mass Consciousness of Russians: the Experience of Sociological Research]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Social'no-gumanitarny'e nauki* [Bulletin of South Ural State University. Series: Social Sciences and Humanities], No. 7(47), 142-146. (In Russian).
4. Baxtin, M.M. (1990) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov`ya i Renessansa* [The Creative Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. The 2nd Ed. Moscow: Xudozhestvennaya literatura. (In Russian).
5. Lazarevich, A.A. (2020) *Osobennosti virtualizacii kommunikativny`x praktik v cifrovuyu epoxu* [Features of Virtualization of Communicative Practices in the Digital Age]. *Filosofskie issledovaniya: sbornik nauchny`x trudov* [Philosophical Research: a Collection of Scientific Works]. Minsk, Issue 7, 7-18. (In Russian).
6. De Witt, L., Prinzell, N. (2024) *Social Interaction in Horror Games: An Auto-ethnography...*: Bachelor Thesis. Uppsala: Uppsala University. (In English).

7. Denikin, A.A. [2023] Affektivny`e kommunikacii v sovremenny`x mediaformatax... [Affective Communications in Modern Media Formats...]. *Vestnik kul'tury` i iskusstv* [Bulletin of Culture and Arts], No. 4 (76), 7-21. (In Russian).
8. Shinkle, E. [2008] Video Games, Emotion and the Six Senses. *Media, Culture & Society*, Vol. 30, No. 6, 907-915. (In English).
9. Waldsdorff, F. [2022] Video Game Modding and Money... *Spiel|Formen. Ludomaterialities*, Vol. 2, 163-188. (In English).
10. Fisher, M. [2021] *Prizraki moej zhizni. Teksty` o depressii, xontologii i utrachennom budushhem* [Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and the Lost Futures]. Trans. from English P. Torkunov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
11. Ellis, C., Adams, T.E., Bochner, A.P. [2011] Autoethnography: an Overview. *Historical Social Research*, Vol. 36, No. 4, 273-290. (In English).
12. Fisher, M. [2016] *The Weird and the Eerie*. London: Repeater. (In English).
13. Fedorova, M.V., Rotanova, M.B. [2022] Religiya i smex v cifrovom obshhestve [Religion and Laughter in Digital Society]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], No. 3, 23-37. (In Russian).
14. Kayua, R. [2007] *Igry` i lyudi: stat`i i e`sse po sociologii kul'tury`* [Games and People: Articles and Essays on the Sociology of Culture]. Transl. from French and Introd. Art. by S.N. Zenkin. Moscow: OGI. (In Russian).
15. Afanasov, N. B. [2019] Genri Dzhenkins i fanfik po teorii media [Henry Jenkins and Fan Fiction on Media Theory]. *Galaktika media: zhurnal media issledovanij* [Galaxy Media: a Journal of Media Research], No. 3, 250-263. (In Russian).

About the authors:

Yan A. Lyubimov, graduate student of the Department of Philosophy and Cultural Studies at the Chelyabinsk State Institute of Culture

36 A Ordzhonikidze Str., Chelyabinsk, 454091
 yanlyubimov25@gmail.com

Natalya V. Doldo, PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Head of the Department of Philosophy and Cultural Studies at the Chelyabinsk State Institute of Culture

36 A Ordzhonikidze str., Chelyabinsk, 454091
 kf4@chgaki.ru

BOOK CULTURE



6

КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА

УДК 020:008.01(091)

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_127

© Е.А. Харитонова

Костанай (Республика Казахстан)

Областная библиотека для детей и юношества им. И. Алтынсарина

alen-5368j@mail.ru

К ВОПРОСУ О ЧТЕНИИ КАК КУЛЬТУРНОЙ ПРАКТИКЕ XXI ВЕКА

В настоящее время чтение, будучи динамичной культурной практикой, под воздействием цифровой среды претерпевает структурные и функциональные изменения. В статье рассматривается противоречие между поверхностными цифровыми стратегиями восприятия текста и практикой глубинного, рефлексивного чтения. Автор обосновывает необходимость переосмысления миссии библиотеки как института культуры, способного интегрировать технологические ресурсы, поддерживать вдумчивое чтение и обеспечивать пространство для осмысленной межличностной коммуникации.

Ключевые слова: чтение, практика чтения, экзистенциальное чтение, цифровое чтение, искусственный интеллект, цифровизация в библиотеке, библиотечная деятельность.

Обращение к чтению в методологии культурных практик обусловлено необходимостью системного культурологического осмысления трансформаций, произошедших с данной практикой в условиях развития современных технологий. На протяжении тысячелетий чтение выступало одной из базовых подсистем культуры, ключевым механизмом социокультурной коммуникации, обеспечивающим передачу, сохранение и интерпретацию знания и тем самым устойчивость культурной системы в целом [1, с. 130]. Исторически представление о чтении как цивилизационном феномене формируется в конце XIX – начале XX в. в работах философов, историков, библиотекведов [2, с. 64]. В трудах Н.А. Рубакина чтение осмысливается как общественное благо, которое служит истине, справедливости и улучшению социальной жизни [3, с. 3, 16, 92, 150]. М.Н. Куфаев, анализируя историю книги, подчёркивает её неразрывную связь с читателем и социальной средой [4, с. 59]. В концепции А.В. Соколова чтение предстает как движение человечества в пространство

разума – ноосферу, как личностно преобразующий диалог с текстом, раскрывающий гуманистический потенциал культуры и библиотеки [5, с. 63–66].

По мысли Ю.П. Мелентьевой, осмысление чтения и его «важнейшей интенции как средства совершенствования мира» [6, с. 423] даёт основания рассматривать чтение как особую социальную силу, обладающую преобразующим потенциалом и способную послужить инструментом совершенствования действительности [6, с. 423]. На уровне личности оно способно стать каналом развития интеллектуальных, эмоциональных и когнитивных качеств, формируя мышление, способность к рефлексии, эмоциональную сферу и образовательные траектории. Социумом чтение интерпретируется как фактор повышения интеллектуального потенциала нации, индикатор культурного развития и конкурентоспособности в обществе [6, с. 424].

Важным является и концепт модификаций данной формы рецепции, в рамках которой выделяют чтение семейное, учебное, профессиональное, досуго-

вое и экзистенциальное [7, с. 423]. Эти формы различаются темпом, глубиной восприятия, степенью свободы интерпретации и используемыми носителями информации. В совокупности они образуют многослойную структуру читательского опыта – «луковицу чтения», где каждый слой формирует специфические навыки и культурные компетенции личности [8, с. 21]. Данная концепция позволяет рассматривать чтение не как единый акт, а как динамическую систему практик, адаптирующихся к социальным, технологическим и культурным изменениям.

Критически осмысливая современные исследования, обратимся к работам Н.А. Стефановской [9], которая подчёркивает, что феномен чтения часто изучается односторонне – в рамках биологического (процессы восприятия), психологического (когнитивные механизмы) или социологического (социальные практики) подходов. В результате теряется целостное его понимание как сложного культурно-антропологического явления: сам факт чтения не гарантирует определённого личностного эффекта. Связь между чтением и развитием личности не является линейной: одинаковые тексты и условия, где оно происходит, могут приводить к различным внутренним результатам. Автор выделяет два модуса чтения – социальный и экзистенциальный. Чтение как социальное действие связано с потреблением информации, нормативностью, принадлежностью к группе, тогда как экзистенциальное чтение представляет собой глубоко личный поиск смысла и внутренний диалог с текстом. Именно эта форма интерпретируется исследователем как «истинное чтение» [9], предполагающее не просто восприятие текста, а его проживание и соотнесение с индивидуальным опытом бытия. В связи с этим напрашивается вопрос: каков он – современный российский читатель? Понять его поведение пытаются практически все «создатели текстов, институты книжного

дела, образовательно-воспитательные учреждения, социум в целом» [10, с. 21]. Настолько ли критичен «кризис чтения»? [11, с. 164]. Действительно, существует системная проблема снижения читательской культуры, но не активности. Причины этого: фрагментация аудитории, переход её в электронную среду, коммерциализация издательств и влияние соцреальности. Тем не менее в цифровой среде чтение не исчезло, изменились его формат и мотивы, по которым читают. Наблюдается глокализация (от сочетания слов «глобальный» и «локальный») – процесс, противоположный глобализации, результат осмысления и практического ответа на её вызовы. Фиксируется несколько взаимосвязанных тенденций. Во-первых, происходит сдвиг от доминирования традиционных книжных форм к мультимодальным, цифровым и смешанным форматам: онлайн-тексты, аудио, гипертекстовые среды. Во-вторых, читательская деятельность всё чаще трансформируется из пассивного потребления текста в активное участие: создание, комментирование, обмен, интеграция в сетевые сообщества. Меняется и отношение к чтению: молодое поколение чаще выбирает практические, быстро потребляемые тексты. М.М. Самохина рассказывает об опыте сравнения исследований (Российская государственная библиотека для молодежи, 2009, 2010, 2014 и 2021 гг.) виртуального читательского общения, бесед и дискуссий в Интернете, темы которых были связаны с чтением и литературой. Интересно, как изменялась роль лидеров: в последнее время все чаще ими становятся блогеры, особенно снимающие видеоконтент. В выборе художественной литературы выделяются «мини-аудитории», читательская культура становится фрагментированной: различные группы (по возрасту, интересам, формату), нет единого «книжного канона» [12, с. 386].

Репрезентативный анализ особенностей современного чтения по

результатам российских и зарубежных исследований позволяет утверждать, что «всё большее распространение получают режимы чтения, не требующие “погружения” в текст и восприятия спектра его смыслов» [13, с. 29]. К числу подобных режимов С.С. Соколов относит *skimming* – беглое определение тематики текста, а также *scanning* – чтение «по диагонали», ориентированное на получение общего представления о содержании [13, с. 37]. В качестве их достоинств пользователи отмечают высокую скорость обработки информации, способность к оперативному переключению внимания и развитие навыков навигации в «пространстве текстов» [13, с. 37]. Однако неизбежно снижается глубина восприятия, возможность вдумчивого анализа, освоения значимого знания, получения эстетического или интеллектуального удовлетворения. В результате традиционное понимание чтения трансформируется в практики «скорочтения», «просматривания», своеобразного «взгляда со стороны» на тексты различных типов [14, с. 516-525].

Таким образом, наблюдается смена читательских стратегий, читательского поведения, на которые все большее преобразующее влияние оказывают медиаресурсы. Понятие «медиа» определяется как «транслирующий канал, построенный с учётом идеологических, эмоциональных и даже подсознательных ожиданий аудитории» [15, с. 12]. Тем самым медиа выступают не просто инструментами передачи информации, но особой средой, в рамках которой осуществляется производство, эстетическое оформление и распространение культурных кодов. И она значительно изменила и продолжает менять повседневные культурные практики XXI века. В условиях *Gift Economy* («экономики дарения», по Г. Рейгольду) [16], «экономики лайка» пользователи совместно создают новые информационные пространства, формы символического обмена [15, с. 54]. Виртуальные среды

уже стали нормой в условиях тотальной интернетизации и медиатизации современного стиля жизни, а искусственный интеллект (ИИ) – ведущим ресурсом, на основе которого люди получают различные типы культурной информации [17]. В современной исследовательской оптике искусственный интеллект всё чаще рассматривается как культурный феномен на основании ряда признаков: он обладает ценностно-нормативной определённой ориентированностью на сохранение, инновационное воспроизводство и трансляцию культурных и духовно-нравственных ценностей, а также способствует их обновлению и переосмыслению, что имеет существенное значение для динамики культурного развития [18, с. 60]. На первый взгляд, ИИ формирует благоприятные условия для личностного роста взаимодействующих с ним субъектов: раскрытия творческого потенциала, самоопределения и поиска идентичности. Но вспомним известный советский мультфильм о Вовке, который делегировал свои функции «троим из ларца» в Тридевятом царстве, готовым «и конфеты за него есть». Современный учащийся, задаваясь вопросом: а что, вы и думать за меня будете?, фактически передает ИИ функции реферирования, анализа и поиска смыслов. Искусственный разум – это всего лишь «языковой интерфейс» накопленного человечеством знания, который только имитирует интеллект, не обладающий собственной волей и ответственностью. Нейронные сети обучились человеческому языку по текстам всего Интернета, впитали его в себя и теперь могут говорить на нём на все темы, оставаясь при этом вычислительной технологией. Поменялся лишь способ представления (стал неточным) и способ коммуникации (стал на порядок удобнее) [19, с. 37]. К сожалению, для обычного человека сегодня сохраняется иллюзия того, что чат GPT – реальный помощник, мыслящий как живой собеседник, а соответствующие когнитивные функции

с раннего детства делегируются головному помощнику «Алиса». В результате для поколения, с первых лет жизни взаимодействующего с цифровыми устройствами, взрослый всё чаще является носителем «ограниченного опыта», «постоянно устаревающих знаний» и связан с нарративами прошлого. Он утрачивает статус образца для подражания, постепенно «вымывается» из пространства развития личности, где важно именно переживание межпоколенческих отношений [20, с. 155]. Тем не менее внедрение ИИ продолжается как в профессиональной сфере, так и в образовании, и последствия этого процесса трудно просчитать и предсказать. К. Тихомирова отмечает: «Мы наблюдаем, как роль транслятора снимается с субъекта-человека и переносится в смарт-пространство – на технологического субъекта. С одной стороны – сохранение культурных ценностей продолжается посредством визуализации... Но с другой – уже есть очевидные проблемы с осмыслением воспринимаемой информации»¹.

Наблюдается парадокс: культура сохраняется и распространяется, но люди теряют способность глубоко осмысливать получаемую информацию из-за её обилия и формата.

Будет ли человек будущего читать? Нуждаемся ли мы в XXI столетии в библиотеке как «пространстве для межличностной коммуникации и общественном пользовании текстами на различных носителях?» [22, с. 79]. Согласимся с заключением В.Я. Аскаровой о том, что современному обществу по-прежнему необходима библиотека, ориентированная на миссию служения читателю, способствующая личностному и социальному развитию и реализующая принцип «общественной

пользы» [21, с. 80]. Опираясь на определение В.П. Большакова: «Культурные практики – реализация культуры в ее непосредственной действительности» [22, с. 16], отметим, что без библиотеки чтение как особая культурная практика становится невозможной. Именно этот институт становится важным посредником между человеком (социумом) и текстами как носителями культуры, по-прежнему помогая найти ответ на вопросы: что читать, как читать и зачем читать. И потребность в чтении для человека в стенах библиотеки в условиях информационной среды не ослабевает, а, напротив, возрастает: обращение к тексту становится значимым не только как способ получения информации, но и как источник радости совместного осмысления прочитанного. Рост интереса к библиотечному чтению подчёркивает необходимость сохранения и поддержки этих учреждений. Согласно Стратегии развития библиотечного дела до 2030 г., утверждённой Правительством РФ 13 марта 2021 г., библиотеки сохраняются, более того, им отводится особая роль².

Безусловно, скроллинг социальных сетей стал «фоном» нашей повседневной жизни, создавая впечатление информированности, но не глубины знаний. Поэтому именно здесь библиотеки находят свою нишу, проводят обучающие программы по цифровой грамотности, включая онлайн-безопасность, программирование и использование программного обеспечения. Всё более значимой их функцией становится развитие культуры вдумчивого чтения и чтения ради удовольствия, а не только получения информации. Библиотекари обучают критическому мышлению и навыкам поиска информации, делая акцент на её достоверности, точности и

¹ Бородин Е. Скажи-ка, диджитал: почему умные колонки не заменят общение с мамой [Электронный ресурс]. URL: <https://iz.ru/1888601/evgenia-borodina/skazi-ka-didzital-pocemu-umnye-kolonki-ne-zamenat-obshenie-s-mamoi> (дата обращения: 07.02.2026).

² Стратегия развития библиотечного дела: механизмы реализации [Электронный ресурс]. URL: <https://www.unkniga.ru/ostraya-tema/12799-strategiya-razvitiya-bibliotecnogo-dela-mehanizmy-realizatsii.html> (дата обращения: 07.02.2026).

актуальности. Достаточно очевидно, что современному человеку по-прежнему необходимы коммуникационные площадки для общения, встреч, разговоров о литературе и общественных проблемах. Такими площадками способны выступить библиотеки, а они, в свою очередь, не желая отставать от жизни, всё активнее применяют ИИ: при составлении сценариев и аннотировании литературы, оформлении страниц в социальных сетях и т. п. Отметим труд Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» – аннотированный указатель литературы «Искусственный интеллект в библиотечной деятельности», – раскрывающий тенденции и перспективы внедрения ИИ в библиотечную практику¹. Креативным подходом к применению нейросетей в работе выделяется проект Newlibrarians (Новые библиотекари) – блог библиотеки им. Д.С. Лихачева (ЦБС Выборгского района Санкт-Петербурга). Проект подчеркивает, что современные библиотекари – это не просто хранители книг, но и специалисты, которые используют нестандартные подходы для связи с аудиторией².

Современные библиотеки внедряют различные способы продвижения чтения в интернет-пространстве. Например, в практике ЦБС г. Челябинска в качестве ключевых цифровых площадок выделяются официальный сайт учреждения, краеведческий ресурс «Открой Челябинск», проект «Челябинск – Танкоград – Победа», блог «Во!круг книг», а также страницы в социальных сетях [23, с. 262].

Сотрудники Молодежного отдела Центральной библиотеки им. А.С. Пушкина г. Челябинска используют возможности нейросетей с 2023 г., создавая квизы. «Нескучная классика» объединяет произведения из школьной программы и комиксы; «Кофейная вечеринка» – произведения и истории про любимый напиток [24, с. 267]. Тем самым библиотекари доказывают, что чтение не теряет своей популярности даже в век цифровых преобразований.

В XXI в. чтение перестаёт быть единым и монолитным явлением, превращаясь в сложную, многоуровневую и динамичную систему практик, требующую нового, мультидисциплинарного осмысления. Чтение как культурная практика – это процесс, который формирует и развивает культурное сознание индивида, необходимое для успешного функционирования в социуме: в течение жизни человек в зависимости от стоящих перед ним целей, потребностей, состояния души и т. д. обращается к разным «модификациям чтения»: семейному, учебному, профессиональному, развлекательному (досуговому), экзистенциальному. Кроме того, каждая модификация отличается темпом и уровнем понимания прочитанного, а также интенсивностью использования различных носителей информации. Так, накладываясь слой за слоем, чтение приносит личности специфический читательский опыт и навыки. Библиотеке, чтобы сохранить свои позиции, причем не только места хранения книг, но и центра технологических знаний, инноваций, необходимо осознать потенциал нейросетей, используя их в качестве своих союзников.

¹ Аннотированный указатель литературы на тему «Искусственный интеллект в библиотечной деятельности». Вып. 3 [Электронный ресурс] / Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». URL: <https://library.hse.ru/mirror/pubs/share/1143451946> [дата обращения: 07.02.2026].

² Newlibrarians [Электронный ресурс]: блог. URL: <https://t.me/s/newlibrarians?before=482> [дата обращения: 07.02.2026].

Список литературы

1. Гудова М.Ю. Постграмотное чтение: актуальность определения понятия // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 17 (№ 346). С. 130-132.
2. Мелентьева Ю.П. Чтение как цивилизационное явление: новые задачи изучения // Чтение на евразийском перекрестке: материалы Седьмого Междунар. интеллект. форума, Челябинск, 23–24 апр. 2024 г. Челябинск: ЧГИК, 2024. С. 64-71.
3. Рубакин Н.А. Психология читателя и книги: краткое введение в библиографическую психологию / вступ. ст. Ю.А. Сорокина. Москва: Книга, 1977. 264 с.
4. Куфаев М.Н. Проблема философии книги // Проблемы философии книги. Книга в процессе общения: сб. науч. тр. / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А.А. Гречихина; Рос. акад. наук, Науч. совет «История мировой культуры», Комис. по истории кн. культуры и комплекс. изучению кн., Академиздатцентр «Наука», Науч. центр исслед. истории кн. культуры. Москва: Наука, 2004. С. 59-93. [Книжная культура в мировом социуме: теория, история, практика].
5. Соколов А.В. Чтение как момент истины // Библиотекосведение. 2015. № 4. С. 63-66.
6. Мелентьева Ю.П. Энергия чтения // Чтение: энцикл. слов. / под ред. Ю.П. Мелентьевой; Рос. акад. наук, НИЦ «Наука», отд. проблем чтения; Рос. акад. образования, Отд-ние образования и культуры, Науч. совет по проблемам чтения РАО. Москва: Наука, 2021. С. 423-424.
7. Мелентьева Ю.П. Функции и модификации чтения // Библиография. 2013. № 1. С. 35-43.
8. Мелентьева Ю.П. Многослойность чтения // Кризис чтения: энергия преодоления: сб. науч.-практ. работ / Межрегион. центр библ. сотрудничества; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. Москва: МЦБС, 2013. С. 8-23.
9. Стефановская Н.А. Экзистенциальные основы чтения: монография / Федер. агентство по образованию, Тамбов. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2008. 264 с.
10. Аскарова В.Я. Читатель как объект профессиональной рефлексии // Чтение в XXI веке: традиции и тенденции: материалы Всерос. науч.-практ. конф. к 115-летию Свердловск. обл. универс. науч. б-ки им. В.Г. Белинского / сост. и общ. ред. О.В. Моревой. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. С. 21-28.
11. Матвеев М.Ю. Кризис чтения в России: подходы, гипотезы, сомнения // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 1 (58). С. 164-171.
12. Самохина М.М. Чтение молодежи: что произошло за полвека (цифры, факты, воспоминания и размышления) // Новое литературное обозрение. 2022. № 5 (177). С. 386-400.
13. Соколов С.С. Проблема определения книжности в книжной культуре // Чтение на евразийском перекрестке: материалы Седьмого Междунар. интеллект. форума, Челябинск, 23–24 апр. 2024 г. Челябинск: ЧГИК, 2024. С. 28-44.
14. Кондаков И.В. «Зритель»: новый субъект современной культуры // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 5. С. 516-525.
15. Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования: монография / [Н.Б. Кириллова, Л.Б. Зубанова, С.Б. Синецкий и др.; отв. ред. Н.Б. Кириллова]; М-во науки и высш. образования РФ, Урал. федер. ун-т им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, Урал. отд-ние Науч.-образоват. культуролог. о-ва РФ. Екатеринбург: Урал. отд-ние НОКО, 2019. 290 с.

16. Рейнгольд Г. Умная толпа = новая социальная революция / пер. с англ. А. Гарькавого. Москва: Изд.-торговый дом ГРАНД: Фаир-пресс, 2006. 416 с.
17. Ганасия Ж.-Г. Искусственный интеллект: между мифом и реальностью [Электронный ресурс] // Курьер ЮНЕСКО. URL: <https://courier.unesco.org/ru/articles/iskusstvennyy-intellekt-mezhdu-mifom-i-realnostyu> (дата обращения: 07.02.2026).
18. Беликова Е.К. Проблема отнесения искусственного интеллекта к числу современных феноменов культуры // Общество: философия, история, культура. 2024. № 2. С. 60-65.
19. Воронцов К.В. ИИ – иллюзия интеллекта?: интервью с доктором физико-математических наук К.В. Воронцовым / [беседовала Н.Л. Лескова] // Наука и жизнь. 2025. № 10. С. 36-47.
20. Каченя Г.М. Научная фантастика XX века и фантастическая реальность XXI века: заметки очевидца // Чтение на евразийском перекрестке: материалы Седьмого Междунар. интеллект. форума, Челябинск, 23–24 апр. 2024 г. Челябинск: ЧГИК, 2024. С. 148-159.
21. Аскарова В.Я. Читатель в фокусе профессиональных представлений: XXI век // Кризис чтения: энергия преодоления: сб. науч.-практ. работ / Межрегиональный центр библиотечного сотрудничества, Челяб. гос. акад. культуры и искусств. Москва: МЦБС, 2013. С. 66-85.
22. Большаков В.П. Культурные практики в процессах становления культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2 (27). С. 16-22.
23. Новикова Т.О. Практики продвижения чтения в интернет-пространстве // Чтение на евразийском перекрестке: материалы Седьмого Междунар. интеллект. форума, Челябинск, 23–24 апр. 2024 г. Челябинск: ЧГИК, 2024. С. 261-267.
24. Барিশовец А.А. Нейросети и геймификация как новые тренды работы с молодёжью // Чтение на евразийском перекрестке: материалы Седьмого Междунар. интеллект. форума, Челябинск, 23–24 апр. 2024 г. Челябинск: ЧГИК, 2024. С. 267-272.

Сведения об авторе:

Харитоновна Елена Анатольевна, соискатель Челябинского государственного института культуры, заведующая отделом информационно-библиографического обеспечения и краеведения Костанайской областной библиотеки для детей и юношества им. И. Алтынсарина

ул. Касымканова, 74, Костанай, Республика Казахстан, 110000
alen-5368j@mail.ru

Дата поступления статьи: 13.02.2026

Одобрено: 10.06.2026

Дата публикации: 22.07.2026

Для цитирования:

Харитоновна Е.А. К вопросу о чтении как культурной практике XXI века // Сфера культуры. 2026. № 2 (24). 127-136. DOI:10.48164/2713-301X_2026_20_127

УДК 020:008.01(091)

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_127

© E.A. Kharitonova

Kostanay (the Republic of Kazakhstan)

I.Altynsarin Kostanay Regional Library for Children and Youth

alen-5368j@mail.ru

ON THE ISSUE OF READING AS A CULTURAL PRACTICE OF THE XXIST CENTURY

Nowadays, reading as a dynamic cultural practice is undergoing structural and functional changes under the influence of the digital environment. The article examines the contradiction between superficial digital strategies of text perception and the practice of in-depth, reflective reading. The author proves the need to rethink the mission of the library as an institution of

culture, capable of integrating technological resources, supporting thoughtful reading and providing a space for meaningful interpersonal communication.

Keywords: reading, reading practice, existential reading, digital reading, artificial intelligence, digitalization in the library, library activities.

References

1. Gudova, M.Yu. [2014] Postgramotnoe chtenie: aktual`nost` opredeleniya ponyatiya [Post-literate Reading: Relevance of the Concept Definition]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], No. 17 (No. 346), 130-132. (In Russian).
2. Melent`eva, Yu.P. [2024] Chtenie kak civilizacionnoe yavlenie: novy`e zadachi izucheniya [Reading as a Civilizational Phenomenon: New Tasks of Study]. *Chtenie na evrazijskom perekrestke: Materialy` Sed`mogo Mezhdunarodnogo intellektual`nogo foruma, Chelyabinsk, 23-24 aprelya 2024 goda* [Reading at the Eurasian Crossroads: Materials of the Seventh International Intellectual Forum, Chelyabinsk, April 23-24, 2024]. Chelyabinsk: the Chelyabinsk State Institute of Culture, 64-71. (In Russian).
3. Rubakin, N.A. [1977] *Psixologiya chitatelya i knigi: kratkoe vvedenie v bibliograficheskuyu psixologiyu* [Reader Psychology and Books: a Brief Introduction to Bibliographic Psychology]. An Introd. Art. by Yu.A. Sorokin. Moscow: Kniga. (In Russian).
4. Kufayev, M.N. [2004] Problema filosofii knigi [The Problem of the Philosophy of a Book]. *Problemy` filosofii knigi. Kniga v processe obshcheniya: sbornik nauchny`x trudov* [Problems of the Philosophy of a Book. A Book in the Process of Communication: a Collection of Scientific Works]. Compl., Prep. Text, Introd. Art. and Comment. by A.A. Grechikhin. Moscow: Nauka, 59-93. (In Russian).
5. Sokolov, A.V. [2015] Chtenie kak moment istiny` [Reading as a Moment of Truth]. *Bibliotekovedenie* [Library Science], No. 4, 63-66. (In Russian).
6. Melent`eva, Yu.P. [2021] E`nergiya chteniya [Energy of Reading]. *Chtenie e`nciklopedicheskij slovar`* [Reading: an Encyclopedic Dictionary]. Ed. by Yu.P. Melentieva. Moscow: Nauka, 423-424. (In Russian).
7. Melent`eva, Yu.P. [2013] Funkcii i modifikacii chteniya [Functions and Modifications of Reading]. *Bibliografiya* [Bibliography], No. 1, 35-43. (In Russian).

8. Melent`eva, Yu.P. [2013] *Mnogoslojnost` chteniya* [Multilayer Reading]. *Krizis chteniya: e`nergiya preodoleniya: sbornik nauchno-prakticheskix rabot* [Reading Crisis: Energy of Overcoming: a Collection of Scientific Practical Works]. Moscow: the Interregional Centre for Biblical Cooperation, 8-23. (In Russian).
9. Stefanovskaya, N.A. [2008] *E`kzistencial`ny`e osnovy` chteniya: monografiya* [Existential Foundations of Reading: a Monograph]. Tambov: the Publishing House of the Tambov State University Named after G.R. Derzhavin. (In Russian).
10. Askarova, V.Ya. [2014] *Chitatel` kak ob``ekt professional`noj refleksii* [Reader as an Object of Professional Reflection]. *Chtenie v XXI veke: tradicii i tendencii: materialy` Vserossijskoj nauchnoj prakticheskoy konferencii k 115-letiyu Sverdlovskoj oblastnoj universal`noj nauchnoj biblioteki imeni V.G. Belinskogo* [Reading in the XXIst Century: Traditions and Trends: Materials of the All-Russian Scientific Practical Conference to the 115th Anniversary of the Sverdlovsk Regional Universal Scientific Library Named after V.G. Belinsky]. Compl. and Gen. Ed. O.V. Moreva. Ekaterinburg: the Publishing House of the Ural University, 21-28. (In Russian).
11. Matveev, M.Yu. [2024] *Krizis chteniya v Rossii: podxody`, gipotezy`, somneniya* [Reading Crisis in Russia: Approaches, Hypotheses, Doubts]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul`tury`* [Bulletin of the Saint Petersburg State Institute of Culture], No. 1 [58], 164-171. (In Russian).
12. Samoxina, M.M. [2022] *Chtenie molodezhi: chto proizoshlo za polveka (cifry`, fakty`, vospominaniya i razmy`shleniya)* [Reading of the Youth: What Happened within Half a Century (Figures, Facts, Memories and Reflections)]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], No. 5 [177], 386-400. (In Russian).
13. Sokovikov, S.S. [2024] *Problema opredeleniya knizhnosti v knizhnoj kul`ture* [The Problem of Determining Bookishness in Book Culture]. *Chtenie na evrazijskom perekrestke: Materialy` Sed`mogo Mezhdunarodnogo intellektual`nogo foruma, Chelyabinsk, 23-24 aprelya 2024 goda* [Reading at the Eurasian Crossroads: Materials of the Seventh International Intellectual Forum, Chelyabinsk, April 23-24, 2024]. Chelyabinsk: the Chelyabinsk State Institute of Culture, 28-44. (In Russian).
14. Kondakov, I.V. [2016] «Zrichitel`»: novy`j sub``ekt sovremennoj kul`tury` [A Viewer-Reader: a New Subject of Modern Culture]. *Observatoriya kul`tury`* [Observatory of Culture], Vol. 13, No. 5, 516-525. (In Russian).
15. Kirillova, N.B., Zubanova, L.B., Sineczkij S.B., et al. [2019] *Informacionnaya e`poxa: novy`e paradigmy` kul`tury` i obrazovaniya: monografiya* [The Information Era: New Paradigms of Culture and Education: a Monograph]; Execut. Ed. N.B. Kirillova. Yekaterinburg: the Ural Department of Scientific Educational Culturologic Society. (In Russian).
16. Rheingold, G. [2006] *Umnaya tolpa = novaya social`naya revolyuciya* [Smart Mobs = The Next Social Revolution]. Transl. from English by A. Garkavy. Moscow: the Publishing Trading House GRAND: Fair-press. (In Russian).
17. Ganascia, J.-G. [2018] *Iskusstvenny`j intellekt: mezhdumifom i real`nost`yu* [Artificial Intelligence: between Myth and Reality]. *Kur`er YuNESKO* [UNESCO Courier]. URL: <https://courier.unesco.org/ru/articles/iskusstvennyy-intellekt-mezhdumifom-i-realnostyu> (Accessed 07.02.2026). (In Russian).
18. Belikova, E.K. [2024] *Problema otneseniya iskusstvennogo intellekta k chislu sovremenny`x fenomenov kul`tury`* [The Problem of Attributing of Artificial Intelligence to the Number of Modern Cultural Phenomena]. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul`tura* [Society: Philosophy, History, Culture], No. 2, 60-65. (In Russian).

19. Voronczov, K.V. [2025] II – illyuziya intellekta?: interv`yu s doktorom fiziko-matematicheskix nauk K.V. Voronczovy`m [AI - the Illusion of Intelligence?: an Interview with Doctor of Physical and Mathematical Sciences K.V. Vorontsov]. Interviewed by N.L. Leskova. *Nauka i zhizn`* [Science and Life], No. 10, 36-47. (In Russian).
20. Kachenya, G.M. (2024) Nauchnaya fantastika XX veka i fantasticheskaya real`nost` XXI veka: zametki ochevidcya [Science Fiction of the XXth Century and Fiction Reality of the XXIst Century: Eyewitness's Notes]. *Chtenie na evrazijskom perekrestke: Materialy` Sed`mogo Mezhdunarodnogo intellektual`nogo foruma, Chelyabinsk, 23–24 aprelya 2024 goda* [Reading at the Eurasian Crossroads: Materials of the Seventh International Intellectual Forum, Chelyabinsk, April 23-24, 2024]. Chelyabinsk: the Chelyabinsk State Institute of Culture, 148-159. (In Russian).
21. Askarova, V.Ya. (2013) Chitatel` v fokuse professional`ny`x predstavlenij: XXI vek [A Reader in the Focus of Professional Interpretations: the XXI<sup>st</sup> Century]. *Krizis chteniya: e`nergiya preodoleniya: sbornik nauchno-prakticheskix rabot* [Reading Crisis: Energy of Overcoming: a Collection of Scientific Practical Works]. Moscow: the Interregional Centre for Biblical Cooperation, 66-85. (In Russian).
22. Bol`shakov, V.P. (2016) Kul`turny`e praktiki v processax stanovleniya kul`tury` [Cultural practices in the processes of the formation of culture]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul`tury` i iskusstv* [Bulletin of the Saint Petersburg State University of Culture and Arts], No. 2 (27), 16-22. (In Russian).
23. Novikova, T.O. Praktiki prodvizheniya chteniya v internet-prostranstve // *Chtenie na evrazijskom perekrestke: Materialy` Sed`mogo Mezhdunarodnogo intellektual`nogo foruma, Chelyabinsk, 23–24 aprelya 2024 goda* [Reading at the Eurasian Crossroads: Materials of the Seventh International Intellectual Forum, Chelyabinsk, April 23-24, 2024]. Chelyabinsk: the Chelyabinsk State Institute of Culture, 261-267. (In Russian).
24. Barishovecz, A.A. (2024) Nejroseti i gejmifikaciya kak novy`e trendy` raboty` s molodyozh`yu // *Chtenie na evrazijskom perekrestke: Materialy` Sed`mogo Mezhdunarodnogo intellektual`nogo foruma, Chelyabinsk, 23–24 aprelya 2024 goda* [Reading at the Eurasian Crossroads: Materials of the Seventh International Intellectual Forum, Chelyabinsk, April 23-24, 2024]. Chelyabinsk: the Chelyabinsk State Institute of Culture, 267-272. (In Russian).

About the author:

Elena A. Kharitonova, applicant of the Chelyabinsk State Institute of Culture, Head of the Department of Information and Bibliographic Support and Local History of the I. Altynsarin Kostanay Regional Library for Children and Youth

74 Kasymkanova Str., Kostanay, the Republic of Kazakhstan, 110000
alen-5368j@mail.ru

ОЧЕДЬЮ ИНТЕРВЬЮ

7



INTERVIEW

УДК 781(047.53)+005.571

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_139

© А.В. Хахина

Казань

Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова;
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при
Президенте Российской Федерации (Казанский филиал)
alla11111@mail.ru

© Я.Л. Иванилова

Москва

Российская академия музыки им. Гнесиных
ksp2@gnesin-academy.ru

«ИСПОЛНИТЕЛЬ, СЛУШАТЕЛЬ И... БОГ»

Редакция журнала представляет беседу соискателя кафедры теории и истории музыки Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова А.В. Хахиной и заслуженной артистки России, лауреата международных вокальных конкурсов Я.Л. Иваниловой. Авторы обсуждают различные аспекты камерно-вокального исполнительского искусства, в том числе специфику интерпретации, стилистику, работу вокалиста с музыкальным текстом, раскрытие образного содержания и развитие «художественного интеллекта» у современного певца.

Ключевые слова: Яна Иванилова, камерное пение, музыкальный текст, исполнительские задачи, сценический образ, интерпретация, артистизм, аутентичное исполнение.



Алла Валерьевна Хахина



Яна Леонидовна Иванилова

Область камерного исполнительства в музыке традиционно остается несколько в тени музыковедческого анализа, что связано не только с историческим развитием жанра, но и с самой его природой. Камерная музыка изначально предназначалась для исполнения в тесном кругу, в интимной обстановке домашнего музицирования, где главное внимание уделялось глубине выражения, а не масштабности звучания. Эпоха конца XIX – начала XX в. принесла музыкантам и слушателям бесценный дар – искусство звукозаписи. С его помощью до нас дошли голоса и звуки великих мастеров прошлого, позволяя не только наслаждаться их исполнением, но и глубже постигать живую традицию интерпретации, сохранившую дыхание своего времени.

В историю мирового камерного искусства навсегда вписаны имена великих академических вокалистов: отечественных певиц – Зары Долухановой и Нины Дорлиак, а также зарубежных мастеров – Дитриха Фишера-Дискау, Питера Пирса, Элизабет Шварцкопф и Петера Шрайера. Список этих выдающихся артистов поистине неисчерпаем.

Из наших современников достойной представительницей русской камерной школы является Яна Леонидовна Иванилова – выпускница Российской академии музыки имени Гнесиных (класс профессора В.Н. Левко) и аспирантуры Московской консерватории (класс Н.Л. Дорлиак). В 1999 г. певица стала лауреатом Международного конкурса имени Шнайдера-Трнавского в Словакии и тогда же была отмечена специальной премией за партию Виолетты из «Травиаты» Д. Верди на конкурсе в Кошице. С 1994 по 1999 г. Яна Леонидовна работала солисткой московского театра «Новая опера» имени Е.В. Колобова; в её репертуар входили ведущие партии, в том числе Марии Стюарт в одноимённой опере Г. Доницетти и Лукреции в «Двое Фоскари» Д. Верди. В 2008 г. Яна Иванилова дебютировала с пар-

тией сопрано в «Русских сезонах» Л. Десятникова на сцене Большого театра России. В настоящее время певица является приглашённой солисткой этого театра, солисткой Московской филармонии, Москонцерта и преподает в alma mater – Российской академии музыки имени Гнесиных.

А.В. Хахина (АХ): Яна Леонидовна, Ваши концерты вызывают большой интерес как у любителей камерного пения, так и у профессионалов. Поражает огромный объем музыки самых разных композиторов, который Вам удается охватить в своих концертных программах. Честно говоря, мне трудно назвать певцов, которые бы настолько расширяли наши представления о камерно-вокальной музыке. В Вашем репертуаре, наряду с шедеврами Чайковского, Глинки, Рахманинова, Шумана, малоизвестные или совсем незнакомые широкой публике имена. Ваш стиль исполнения отличает тонкость и точность, благородство интонации, изящество и красота звуковедения. Как Вам удаётся так естественно и просто передать столь непростые, а порой и очень сложные музыкальные тексты?

Я.Л. Иванилова (ЯИ): Это действительно непросто. Сложность заключается в том, что камерное исполнение требует очень тонкой музыкальной «выделки» и большой работы со словом, так как слово чрезвычайно важно. Я пришла к выводу, что певец без хорошей дикции не может считаться камерным, потому что артикуляция – основа подачи материала, и когда вокалист не понимает, о чём он поёт, тогда слово теряет смысл, оно просто «звучит», но не имеет образа.

Во время исполнения камерно-вокальной музыки я ставлю себе задачи по раскрытию замысла композитора и поэта. Например, если мы говорим о Пушкине, то какое бы стихотворение великого русского поэта мы ни пели, там обязательно будет его личность. Я начинаю работу над вокальным сочи-

нением со знакомства с материалами о композиторе, вслушиваюсь в звуки музыки, а затем начинает проявляться текст, возникает представление о поэте и проясняется сюжет песни. Но сначала я все-таки иду «от музыки».

АХ: Одна из сложностей, с которыми сталкиваются исполнители камерной музыки, – это краткость и мимолетность сценического образа, который необходимо передать в нескольких штрихах. Как Вам удаётся создать за несколько минут яркую образную зарисовку?

ЯИ: Достоинства камерно-вокальной музыки, наверное, в смыслах. Ведь когда поем оперу, мы включены в драматический спектакль. Есть персонаж, его внутренняя жизнь и внешние события. Действие разворачивается во времени, *охватывая* много людей. При этом задействованы разные виды искусства: красивые декорации и костюмы, танцы, сценическое освещение, актёрская игра и пр. Когда же мы берёмся за камерное произведение, то становимся и режиссером, и художником-оформителем. Певец один за всех, он – весь театр в одном лице. Сюжет разворачивается не за два-три часа, а за три или даже за полторы минуты. Каждое произведение имеет отдельную историю со своим героем, а кто этот лирический герой – композитор или поэт, или еще кто-то третий? На этот вопрос нужно найти ответ, и вот это как раз является самым интересным и творческим. Поэтому для того, чтобы во всем разобраться, нам необходимо знать и композитора, и поэта. Мы хорошо знаем Пушкина, Тютчева, Фета. Но существует много малоизвестных поэтов, о которых все равно что-то можно выяснить. Тогда поэт становится живым человеком, и с ним начинается диалог. Любая информация о нем дает объемность образа поэта и *сотворческую* глубину.

АХ: Получается, что работе с текстом и с образом отводится особенное место задолго до того, как вокалист приступает к изучению музыкального текста. А какие еще исполнительские задачи

Вам представляются важными в камерно-вокальном творчестве?

ЯИ: На мой взгляд, важны интонация и стилистика каждого композитора. Понять эти особенности не сразу удается. Иногда надо проникнуться иной культурой, «заразиться» ощущением подобно художнику, который копирует великих мастеров, чтобы постигнуть смысл их творений. И уже потом на этой почве он начинает чувствовать стилистику, воспринимать композицию. Исполнителю необходимо осмыслить форму произведения, выстроить динамику, кульминационные разделы, нюансировку и так далее. Вообще это очень интересная и творческая работа – немного похожая на изыскания археологов – вслушивание в материал. Пропевая произведение, продумывая его внутри себя, мы нащупываем правду. Вот здесь важна музыкальная интуиция. Она словно задаёт исполнителю ориентир: «Это точно так, как должно быть, а вот это надо еще понять». Когда ты загружаешь себя этой информацией, просто ждешь, когда она обработается как в компьютере. Это – вслушивание в смыслы. И чем больше ты думаешь и вслушиваешься, тем интереснее получается.

АХ: Для достижения таких сложных целей требуется овладение огромным комплексом профессиональных умений. Между тем среди молодых певцов отношение к камерному пению нередко оказывается менее серьезным, чем к карьере оперного певца.

ЯИ: Есть такое понятие *Kammersänger* (букв. камерный певец) – почетное звание певца в странах немецкого языка, и это самый высокий статус вокалиста-артиста. Чтобы достичь такого уровня, надо в совершенстве владеть голосом, иначе ничего не получится. В камерной музыке существуют собственные живопись, акварель, графика – всё это надо прочувствовать, понять и передать в звуке. Звук должен быть легким, резонаторным, несиловым. Если голос неправильно использовать, он начи-

нает деградировать и разрушаться. Если мышца где-то не так работает, то голос становится «грязным», «болтается». Это неправильное «силовое» использование вокального аппарата – такой способ пения в камерной музыке невозможен.

АХ: А у камерного певца звук какой-то особенный?

ЯИ: Камерный звук – не тот, который не может быть услышан в большом зале. Легкий и «летающий» голос прекрасно слышен в огромных залах, и сам певец наслаждается пением, а не криком. Нередко певцы форсируют звук, пытаются достигнуть максимальной звучности, но они не понимают, что не «самозадушением» достигается громкий голос, а правильным использованием резонаторов. Есть определенная частота, которую, если знать, как ее почувствовать и исполнить, никакой проблемы с «полетностью» звука в акустических залах не будет. У меня случались концерты в залах, где до меня никто не шел без микрофона. Потом выяснялось, что и звук, и текст песен были слышны и понятны слушателям. Исполнение камерной музыки требует очень хорошей школы пения. Иначе человек не сможет реализовать то, что он чувствует.

АХ: Такая серьезная работа требует, наверное, особенного глубокого музыковедческого анализа – знакомства с источниками, редакциями, эпистолярным наследием поэта и композитора. То есть нужно обладать своего рода «художественным интеллектом».

ЯИ: Под художественным интеллектом понимается культура. Я могу сказать, что, например, Сергей Яковлевич Лемешев, будучи деревенским парнем, тонко чувствовал стилистику. Художественный интеллект – это Божий дар, но культурный уровень очень важен. Если музыкант не совершенствуется, то какой смысл заниматься искусством. Певцу прежде всего должно быть самому интересно: в процессе пения он рассказывает о своём понимании образа, который рождается из знаний и

представлений исполнителя о поэтах и композиторах. Тогда это не просто Фет, Катуар или Метнер, это живой человек с его жизнью, высказываниями, особенностями. И всё это слышно. Вообще, талант дает Господь, но, если человек очень хочет, он может его развить. Ничего с неба не падает, надо много трудиться. Важно честно относиться к каждой ноте, никогда не позволять себе расслабляться, делать все максимально хорошо. Это отношение дает большой рост музыканту.

АХ: Яна Леонидовна, а как вы думаете, насколько важными для камерного певца является внешняя подача и актерские приемы? Ведь он предстает перед слушателем без грима и вне сценической ситуации.

ЯИ: На сцене не должно быть много физических движений, их нужно свести к минимуму. Моя стратегия заключается в создании образа исключительно посредством вокального исполнения, а не жестикуляции. Я предпочитаю передавать характер и эмоции через голос, а не через движения тела. Скорее всего, моя игра выражается во взгляде, а уровень рук крайне редко задействован. Я считаю, что это не нужно. Когда певец чрезмерно жестикулирует, значит, он не может что-то выразить голосом.

Очень важна для музыканта реакция зрителей. И есть залы, которые слушают так, что ты просто «улетаешь» на крыльях вдохновения. А есть воспринимающая аудитория, которая «гасит» все благие порывы, и ты просто стараешься достучаться хотя бы до кого-то. Я считаю, что взаимодействие в концерте осуществляется по принципу троицы: это исполнитель, слушатель и Бог, который чудесным образом является проводником между ними. У каждого кто пришёл на концерт свой культурный уровень и своя событийность, и никто не знает, как музыка отзовется в его сердце. Бывают такие выступления, на которых ты как бы слушаешь свое исполнение со стороны, что-то происходит помимо тебя, происходит что-то уникальное. Жалко,

что часто такие откровения остаются только в памяти, потому что нет записи.

АХ: Яна Леонидовна, а какое место в вашем творчестве занимают вокальные циклы? Согласитесь, сегодня большая редкость услышать на концерте целый вокальный цикл. Да и задачи перед исполнителем в этом случае стоят совсем иные. Насколько нам известно, в ваших программах часто звучат в том числе и циклы современных композиторов.

ЯИ: Цикл № 1 для меня – это 38 опус Рахманинова¹, в который входят и две духовные песни, напечатанные позже в Америке. Об этом мне говорил и Александр Иванович Ермаков, директор музея-усадьбы С.В. Рахманинова, и Важа Николаевич Чачава², который увидел напечатанный в Америке этот опус в полном объеме. Почему Рахманинов не напечатал их сразу, издавая опус 38, – сейчас понять сложно. Может быть, он не успел их доработать или не был внутренне готов к их публикации, потому что это очень личный момент, связанный с его верой, общим ощущением духовной пустоты, характерной для дореволюционной интеллигенции. Но для полноты цикла эти две песни просто необходимы.

Еще я очень люблю циклы Сергея Прокофьева, Бориса Чайковского, Николая Мясковского, цикл Шумана на стихи Елизаветы Кульма. Я спела очень много циклов, невозможно все их перечислить.

АХ: Последние десятилетия оживленные споры среди профессионалов и любителей музыки вызывает «аутентичный» язык для исполнения вокальной музыки. Перед интерпретатором стоит нелегкий выбор: петь на языке автора

или передать смысл слушателям на их родном языке?

ЯИ: Человек с музыкальным чутьем может преодолеть языковой барьер. Я сама наблюдала, как моя профессор Ингеборг Вамзер, работая с русской ученицей над арией Глинки, прекрасно почувствовала стилистику, хотя никогда раньше музыку Глинки не слышала. Абсолютно не зная русского языка, она великолепно ее срежиссировала, все поставила на свои места.

Мне кажется важным исполнять Шуберта или Шумана по-русски, особенно в современных условиях. Дело в том, что искушенной публики крайне мало – тех, кто знает немецкий, кто готов слушать на немецком. Поэтому всегда в программе я что-то даю на русском языке. Но не тогда, когда пою циклы. «Лебединую песню» Шуберта я два раза спела по-немецки, третий раз Борис Березовский попросил меня спеть по-русски. Так вот мне пришлось практически заново все переучивать, потому что это была вообще другая музыка. Каждый раз решение принимается очень индивидуально, это зависит от стилистики. Вот, например, Яна Сибелиуса я не рекомендую петь по-русски, потому что он абсолютно теряется без языка. Там колоритный шведский язык, «северные звуки полные “мха”», который необходим для звуковой драматургии. Русский язык ее полностью снимает. Грига я часто тоже исполняю на языке оригинала. А какие-то произведения великолепно ложатся на русский язык. Очень важно, чтобы был хороший перевод, иначе лучше всё же петь только на языке оригинала. Цикл Шумана на стихи Елизаветы Кульман я исполняю по-русски, потому что текст настолько пронзителен, что невозможно потерять эти смыслы. Девочка шестнадцати лет умерла, чистота ее души рождает удивительные образы. Сколько бы я ни исполняла этот шедевр, ни один человек не уходит с концерта без слез. Такой текст терять невозможно, его обязательно надо произносить по-русски.

¹ С. Рахманинов. Романсы ор. 38 – это цикл романсов для голоса и фортепиано, созданный в 1916 году. Это последнее вокальное произведение композитора. Отечественному слушателю в основном известны шесть романсов из данного опуса: «Ночь в саду у меня» (слова А.А. Блока, из Исаакяна); «К ней» (слова А. Белого); «Маргаритки» (слова И. Северянина); «Крысолов» (слова В.Я. Брюсова); «Сон» (слова Ф.К. Сологуба); «Ау» (слова К.Д. Бальмонта).

² Важа Николаевич Чачава (1933–2011) – грузинский и российский пианист, музыкальный педагог и концертмейстер.

АХ: А как интерпретировать оркестровые циклы Штрауса и Малера? Это ведь уже не камерная музыка, но еще не опера.

ЯИ: Мне довелось исполнять оркестровые циклы: например, четыре последние песни Рихарда Штрауса в Саратовской филармонии с Саратовским симфоническим оркестром, «Шехеразadu» Равеля, «Летние ночи» Берлиоза в Санкт-Петербурге, Шесть польских песен Лютославского с оркестром в Нижнем Новгороде под управлением замечательного дирижера Александра Скульского. Я очень люблю исполнять цикл песен Грига (исполняла их в том числе в Рязани), а также «Русские сезоны» Десятникова с оркестром. Один из самых загадочных интересных циклов, который звучит как симфоническая поэма – это «Колокола» Рахманинова. Еще я исполняла почти все редакции, которые были сделаны для цикла «Детская» Мусоргского (Р. Щедрин, И. Иоффе).

Работа с оркестром дает огромное удовольствие от ощущения красок, тембров, инструментов. И голос отвечает на эти краски.

АХ: Любая яркая интерпретация всегда стоит на грани с соавторством. Насколько при работе с авторским текстом важно проявлять исполнительскую самостоятельность, например, делать собственные исполнительские редакции?

ЯИ: Если речь идет о музыкальном тексте, то делать это можно только в крайнем случае по каким-то очень веским причинам. Надо всегда максимально исходить из того, что дал композитор. Иногда бывает, что приходится вносить некоторые изменения. Например, у Бориса Чайковского в цикле песен «Знаки зодиака» с оркестром у меня темп не такой, как у композитора, я его меняю. Это может быть связано с тем, что композиторы чувствуют музыку в другом времени. Когда произведение родилось и оно уже объективно существует, то темп – это своео-

бразный ключ. Если ты не попал в темп, ты просто проиграл. Темп очень важен, это принципиальный вопрос.

АХ: Яна Леонидовна, а каковы ваши предпочтения среди исполнителей разных национальных школ?

ЯИ: Для каждого произведения у меня есть «образцовые» исполнители. Я люблю Нину Львовну Дорлиак, Викторину Иванову. Мне нравится, как исполняет камерную музыку Ольга Бородина. Все они – тонкие музыканты, их интересно слушать. Я всегда учусь. Песни Шуберта я люблю слушать в исполнении Элизабет Шуман, Элизабет Шварцкопф, Элли Амелинг. Особенно привлекает исполнение Кетлин Ферриер – все, что она делает, это безупречно. Люблю ее духовные песни Брамса и сама их пою. У нее всегда присутствуют необыкновенные тембры в голосе. Её голос звучит как виолончель, так бархатно, невероятно красиво и проникновенно. Мне близка традиция русской вокальной школы.

АХ: Ваши творческие контакты необыкновенно широки. При этом Вы остаетесь верной русской школе камерного пения. На мой взгляд, одним из эталонов этой школы была Нина Дорлиак.

ЯИ: Ее исполнение я не застала, она перестала петь еще до моего рождения, но мне повезло заниматься с ней. Нина Львовна – историческая личность, целая эпоха. Она, как яркая индивидуальность, воспитывала одним своим присутствием, разговором, видом. Есть вещи невербальные, которые невозможно объяснить – это самое ценное.

АХ: Ваш голос и чистый, и свежий. Как вы заботитесь о нем, чтобы сохранить такие качества?

ЯИ: Гигиена голоса – это хорошая вокальная школа. Я стараюсь правильно петь – таким образом сохраняю свой голос.

АХ: Один из самых важных и волнующих всех исполнителей вопросов – как сохранить спокойствие на сцене. Порой боязнь бывает столь сильной, что на концерте теряется значительная часть

задуманного. Как бороться с волнением и как его преодолевать?

ЯИ: Я только что пела в Белграде и очень волновалась. Не знаю, из-за чего я так разволновалась, наверное, из-за того, что я там была как представитель России, и это большая ответственность. Чтобы побороть волнение, надо меньше думать о том, как тебя воспринимают и просто рассказывать ту музыку, ту историю, которую ты вынес. То есть заниматься не собой, а музыкой.

АХ: Еще с XX в. нам известно о сложившихся дуэтах музыкантов (певец и концертмейстер): Д. Фишер-Дискау и Дж. Мур, Б. Бриттен и П. Пирс, Н. Дорлиак и С. Рихтер, Г. Вишневецкая и М. Ростропович. С тем же успехом выступает дуэт Яна Иванилова и Борис Березовский. Расскажите, с чего все начиналось?

ЯИ: Это очень интересно. Борис очень любит человеческий голос и чувствует тембры. Так как он гениальный ансамблист, то работать с ним всегда несказанное удовольствие. Кроме того, он очень не любит репетировать. И всегда всё звучит удивительно свежо и безупречно по ансамблю. Борис открыл мне мир народной музыки, и этот мир стал для меня очень важным и ценным приобретением. Я очень благодарна ему за сотрудничество и за наши замечательные записи Метнера, за фестивали Метнера, потому что познакомились мы с Борисом как раз на фестивале Метнера.

АХ: Ваши программы всегда представляют особый интерес и каждый раз интригуют: в них и классика жанра, и неизвестные широкой публике камерные шедевры русских и зарубежных композиторов, произведения классико-романтической эпохи и современных авторов. Яна Леонидовна, как создается программа для концертов?

ЯИ: Это и в самом деле очень интересно. Обычно существует какая-то задача. Однажды Борис поставил передо мной задачу под названием «Скандинавская музыка», и я несколько

месяцев работала над ней, нашла много любопытного материала у композиторов Нильсена, Свенсена, Сибелиуса и Грига, и это было целое музыкальное исследование по большому счету. У меня есть много редких программ, которые я спела по одному разу, что очень грустно. Но, с другой стороны, я много всего перепела, приобрела огромный опыт, в котором количество переходит в качество.

Очень люблю песни Шуберта и Моцарта, пела много Гайдна и очень люблю его песни. Наиважнейшей сверхзадачей, как говорят актеры, для меня является русская музыка. Огромное количество русской вокальной камерной музыки лежит под спудом. Например, в советское время в какой-то момент вообще не исполнялся Рахманинов или почти никто не знал Метнера. Сейчас трудно себе это представить. Мало кто знает прекрасного советского композитора Анатолия Александрова, почти не звучат сочинения Бориса Чайковского, Григория Катуара. Мне посчастливилось записать диск с песнями Григория Катуара в Германии с Анной Засимовой. Широкой публике совершенно неизвестен композитор Николай Голованов, хотя он прекрасный автор. Его только что издали, и то не полностью, а только один сборник. У нас такое количество забытых великолепных композиторов, как ни в одной другой стране. Основной своей творческой задачей я считаю популяризовать русскую музыку – это Рахманинов, Чайковский, Танеев, Глинка и т. д. Она является моим ДНК, и русское слово – мое родное и самое любимое.

АХ: Уважаемая Яна Леонидовна! Огромное спасибо за ваши замечательные концерты, за искреннюю и увлекательную беседу. Ждем новых программ, открытий новых имен и желаем неизменного творческого вдохновения!

Сведения об авторах:

Хахина Алла Валерьевна, соискатель кафедры теории и истории музыки Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова; старший преподаватель Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (Казанский филиал)

ул. Ершова 63, Казань, 420061
alla11111@mail.ru

Иванилова Яна Леонидовна, старший преподаватель кафедры сольного пения № 2 Российской академии музыки им. Гнесиных, заслуженная артистка РФ

ул. Поварская, 30-36с1, Москва, 121069
ksp2@gnesis-academy.ru

Дата поступления статьи: 10.01.2026

Одобрено: 10.06.2026

Дата публикации: 22.07.2026

Для цитирования:

Хахина А.В., Иванилова Я.Л. «Исполнитель, слушатель и... Бог» // Сфера культуры. 2026. № 2 (24). С. 139-147. DOI:10.48164/2713-301X_2026_24_139

УДК 781(047.53)+005.571

DOI: 10.48164/2713-301X_2026_24_139

© **A.V. Khakhina**

Kazan

Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov;

Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Kazan Branch)

alla11111@mail.ru

© **Y.L. Ivanilova**

Moscow

Gnesin Russian Academy of Music

ksp2@gnesis-academy.ru

PERFORMER, LISTENER AND... GOD

The editorial board of the journal presents a conversation between the applicant at the Department of Theory and History of Music of the Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov A.V. Khakhina and Honored Artist of Russia, laureate of international vocal competitions Y.L. Ivanilova. The authors discuss various aspects of chamber-vocal performing arts, including: the peculiarities of inter-

pretation, style, the vocalist's work with a musical text, the disclosure of figurative content and the development of *artistic intelligence* in a modern singer.

Keywords: Yana Ivanilova, chamber singing, musical text, performing tasks, stage image, interpretation, artistry, authentic performance.

About the authors:

Alla V. Khakhina, applicant at the Department of Theory and History of Music of the Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov, senior lecturer at the Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation (Kazan branch)

63 Ershova Str., Kazan, 420061
 alla11111@mail.ru

Yana L. Ivanilova, senior lecturer at the Department of Solo Singing No. 2 of the Gnesin Russian Academy of Music, Honored Artist of the Russian Federation

30-36 Building 1 Povarskaya Str., Moscow, 121069
 ksp2@gnesis-academy.ru

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ



7

REQUIREMENTS FOR
THE DESIGN OF THE
ARTICLE

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ СТАТЬИ

Объем: от 16000 до 40000 знаков (не считая заголовка, аннотации и ключевых слов на русском и английском языках). Шрифт Times New Roman, кегль – 14, межстрочный интервал – полуторный, поля (все) – 2 см, абзацный отступ – 1,25 см. Нумерация страниц сплошная, внизу страницы по центру.

Обязательные элементы статьи:

- индекс УДК (Справочник по УДК – <http://teacode.com/online/udc/>);
- Ф.И.О. автора, город, учреждение, e-mail;
- название статьи;
- аннотация на русском языке (500-600 знаков с пробелами);
- ключевые слова (5-10);
- текст статьи;
- список литературы (не менее 10), количество самоцитирований – не более 2;
- сведения об авторе на русском языке (полностью, без сокращений): Ф.И.О., ученое звание, ученая степень, должность, место работы, рабочий адрес с почтовым индексом, адрес электронной почты;
- сведения об авторе на английском языке;
- название статьи, аннотация и ключевые слова на английском языке.
- References (список литературы в транслитерации латиницей с частичным переводом на английский и др. иностранные языки: правила оформления списка см. ниже). Для транслитерации русских слов латиницей необходимо использовать робота (<https://translit.ru/ru/gost-7-79-2000/>) или таблицу, приведенную на указанном вебсайте.

Порядок элементов внутри библиографических описаний в References должен соответствовать требованиям «Гарвардского стиля оформления» (BSI):

<https://www.mybib.com/tools/harvard-referencing-generator>.

Каждая статья, поступившая в редакцию, проходит двойное «слепое» рецензирование и проверку на коммерческой версии системы «Антиплагиат».

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ АННОТАЦИИ

Аннотация (не менее 3 распространенных предложений) должна содержать максимально ёмкую и адекватную характеристику статьи, её структуры, содержания и основных выводов. Следует избегать второстепенной информации, общих формулировок, пересказа общеизвестных типологий и описаний и пр. В аннотации не допускается цитирование и самоцитирование.

ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ТЕКСТА СТАТЬИ

1. Между датами ставится длинное тире без пробелов (комбинация клавиш Ctrl + - на цифровой клавиатуре).
2. Авторское примечание заключается в круглые скобки, инициалы автора обозначаются курсивом: (выделено нами. – *М.Ш.*).
3. Между инициалами и фамилией ставится неразрывный пробел (Ctrl+Alt+Space).
4. Ссылки на использованные научные статьи и монографии приводятся после цитаты в квадратных скобках с указанием порядкового номера описания в «Списке литературы», тома (если есть) и страниц, например: [1, т. 2, с. 25], [2, с. 30-32] или [3, с. 8-10; 4, с. 32].

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СПИСКА ЛИТЕРАТУРЫ

1. Описания приводятся в конце статьи и оформляются по ГОСТ Р 7.0.5–2008 «Библиографическая ссылка». Внутри списка они группируются в той последовательности, в которой упоминаются в тексте (не в алфавитном порядке). Под одним номером допустимо указывать только один источник. Допускается сокращение отдельных элементов библиографического описания на основании ГОСТ Р 7.0.12–2011 «Библиографическая запись. Сокращение слов и словосочетаний на русском языке. Общие требования и правила».

2. Примечания и ссылки на источники (архивные документы, мемуары, переписка, информационные сообщения из периодической печати, произведения художественной литературы и др.) оформляются в виде постраничных сносок. Сноски нумеруются арабскими цифрами. Если в сносках приводятся ссылки на «Список литературы», то они должны учитываться в общей нумерации.

3. Примеры оформления библиографических описаний:

Вид документа	Список литературы	References
Статья в журнале	Кабанов В.П. Начало юридического образования в России (XVII–XVIII вв.) // Экономические споры: проблемы теории и практики. 2003. № 1. С. 149–156.	Kabanov, V.P. (2003) Nachalo yuridicheskogo obrazovaniya v Rossii (XVII–XVIII vv.) [The Beginning of Law Studies in Russia in the 17 th –18 th Centuries]. <i>E'konomicheskie spory: problemy teorii i praktiki</i> [Economic Disputes: Issues of Their Theory and Practice]. 1, 149–156. (In Russian).
Материалы конференции (сборник трудов)	Арсентьева А.В., Петрянкина А.П. Городские училища в образовательном пространстве России второй половины XVIII в. // Волжские земли в истории и культуре России: материалы Регион. науч. конф. (г. Чебоксары, 20–21 июня 2003 г.). Ч. 1. Чебоксары, 2003. С. 33–39.	Arsent'eva, A.V., Petryankina, A.P. (2003) Gorodskie uchilishha v obrazovatel'nom prostanstve Rossii vtoroj poloviny XVIII v. [Urban Colleges in Russia's Education System of the Second Half of the 18th Century]. <i>Volzhskie zemli v istorii i kul'ture Rossii</i> [Lands of the Volga Area in Russia's History and Culture]. Pt. 1, 33–39. (In Russian).
Книга	Варава В.В. Этика неприятия смерти. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2005. 239 с.	Varava, V.V. (2005) <i>E'tika nepriyatiya smerti</i> [Ethics of the Denial of Death]. Voronezh: Publishing House of the Voronezh State University. (In Russian).
Том многотомного издания	Серков А.И. Российские ма-соны. 1721–2019: биогр. слов. Век XVIII: в 3 т. Т. 1. Москва: Ганга, 2019. 710 с.	Serkov, A.I. (2019) <i>Rossijskie masony. 1721–2019: biograficheskij slovar'</i> . Vek XVIII: v 3 t. T. 1. [Masons in Russia. 1721–2019: Biographical Dictionary. 18th Century: in 3 vols.]. Moscow: Ganga, Vol. 1. (In Russian).

Диссертация	Касьянова Е.В. Рок-культура в контексте современной культуры: дис. ... канд. филос. наук. Санкт-Петербург, 2003. 162 с.	Kas'yanova, E.V. (2003) <i>Rok-kul'tura v kontekste sovremennoj kul'tury: dissertaciya ... kandidata filosofskix nauk</i> [The Culture of Rock in the Context of Today's Culture. Thesis of Ph.D. in Philosophy]. St. Petersburg. (In Russian).
Автореферат диссертации	Дробинин Г.Д. Поэтика А.Л. Хвостенко: язык – миф – литературный код: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2015. 23 с.	Drobinin, G.D. (2015) <i>Poe'tika A.L. Xvostenko: yazyk – mif – literaturnyj kod: avtoreferat dissertacii ... kandidata filologicheskix nauk</i> [Poetics by A.L. Khvostenko: Language – Myth – Literary Code. Synopsis of the Thesis of Ph.D. in Philology]. Samara. (In Russian).
Электронный ресурс	Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. [Электронный ресурс]. URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/ (дата обращения: 15.06.2020).	Vasmer, M. <i>E'timologicheskij slovar' russkogo yazyka: v 4 t.</i> [Etymological Dictionary of the Russian Language: in 4 vols.]. (In Russian). URL: https://lexicography.online/etymology/vasmer/ (Accessed 15.06.2020).
Переводное издание	Фуко М. Слова и вещи: археология гуманитарных наук / пер. с фр.: В.П. Визгин, Н.С. Автономова. Санкт-Петербург: А-сэд, 1994. 406 с.	Foucault, M. (1994) [Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines]. Transl. from Fr. by V.P. Vizgin & N.S. Avtonomova. St. Petersburg: A-cad. (In Russian).
Книга на языке оригинала	Williams P. Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities. Oxford; New York: Berg Publisher, 2007. 240 p.	Williams, P. (2007) <i>Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities</i> . Oxford; New York: Berg Publisher. (In English).

Материалы отправлять на электронную почту: sphereofculture@samgik.ru
или в электронную редакцию: <https://journals.eco-vector.com/2713-301X/index>

Научный рецензируемый журнал
№ 2 (24) 2026

Издатель:
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»

Адрес издателя:
ул. Фрунзе, 167,
Самара, 443010

Подписано в печать: 15.07.2026
Дата выхода в свет: 22.07.2026

Формат 170x240/16
Усл. печ. л. 9,5
Тираж 250 экз. Цена свободная

Издание отпечатано в РИЦ ФГБОУ ВО «СГИК»
по адресу: ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010
E-mail: rio@samgik.ru

SPHERE OF CULTURE



Учредитель:
Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Самарский государственный институт культуры»