

Министерство культуры Республики Крым
Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования Республики Крым
«Крымский университет культуры, искусств и туризма»

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 31 (2022)



Симферополь

2022

*Рекомендовано к печати Учёным советом
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
(протокол № 11 от 05.10.2022 г.)*

Главный редактор – В. А. Горенкин, заслуженный работник культуры Республики Крым, кандидат политических наук, доцент, ректор ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Заместитель главного редактора – А. Ю. Микитинец, кандидат философских наук, доцент, проректор по научной работе ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Члены редакционной коллегии:

О. В. Резник, доктор филологических наук, профессор
А. В. Швецова, доктор философских наук, профессор, заслуженный работник образования Республики Крым.
В. И. Нилова, доктор искусствоведения, профессор
О. В. Романько, доктор исторических наук, профессор
А. Д. Шоркин, доктор философских наук, профессор
Л. А. Штомпель, доктор философских наук, профессор
О. М. Штомпель, доктор философских наук, профессор
Э. Э. Ибрагимов, доктор экономических наук, доцент
Н. Г. Попович, доктор политических наук, кандидат филологических наук, доцент
О. Б. Элькан, доктор искусствоведения, кандидат культурологии, доцент
Э. Р. Зарединова, доктор педагогических наук, доцент
М. Р. Скоробогатова, доктор педагогических наук, доцент
Н. Л. Кабачек, кандидат искусствоведения, доцент
Е. В. Донская, кандидат культурологии, доцент
О. И. Микитинец, кандидат философских наук, доцент
А. В. Норманская, кандидат культурологии, доцент, заслуженный работник культуры Республики Крым
А. В. Севастьянов, кандидат исторических наук
Г. Н. Гржибовская, заслуженный работник культуры Автономной Республики Крым – литературный редактор
В. И. Цирульник – консультант по английскому языку
А. Н. Жаворонков – ответственный секретарь

Таврические студии, № 31 / ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма». – Симферополь : ООО «Антиква», 2022. – 80 с.

Учредитель: Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Республики Крым «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Регистрационный номер: ПИ № ФС77-80595 от 15.03.2021.

Журнал включён в национальную информационно-аналитическую систему «Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ).

За достоверность информации, содержание статей редакция ответственности не несёт. Мнения, высказанные авторами в статьях, могут не совпадать с точкой зрения редакционной коллегии.

ISSN 2307-8758 (print)

© ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма», 2022
© Оформление (оригинал-макет). ООО «Антиква», 2022

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

УДК 130.2:78.06

А. А. Атик

Влияние современной музыки на формирование личности

В статье рассматриваются проблемы влияния музыки на развитие личности человека и преобразование его мировоззрения под влиянием новых культурных течений, в том числе и новых веяний музыкальной культуры. Данный аспект имеет особую социально-психологическую значимость для современного общества России в эпоху глобализации. Нами были проанализирована научная литература по указанной проблематике и выявлена связь между происходящими в обществе социально-культурными процессами, способами выражения этих процессов в современном музыкальном искусстве и влиянием современной музыки на формирование личности человека и преобразование его мировоззренческих позиций.

Ключевые слова: культура, музыка, духовность, нравственность, личность, сознание, глобализация, современность.

Введение. Актуальность выбранной темы исследования обусловлена теми культурными и социальными трансформациями, которые охватили не только культурное пространство России, но и мира в целом на протяжении последних десятилетий.

Стоит отметить также важность исследования роли современной массовой музыкальной культуры, развивающейся вместе с цифровой культурой и новыми каналами массовой коммуникации, в пространстве которых современный человек существует, развивается и осуществляет свою деятельность. В этой связи подчеркнём немалое значение цифровых технологий в распространении, хранении и трансляции музыкального содержания культуры.

Важную роль в процессе передачи музыкального наследия будущему поколению играют не только специально подготовленные кадры: педагоги, искусствоведы, но и представители музыкальной индустрии: композиторы, музыковеды, продюсеры, музыкальные критики и т. д. Музыка сегодня непосредственно связана с музыкальной индустрией – частью экономики и социальной жизни, объединяющей организации и частные лица, которые получают прибыль от создания и продажи музыкальных произведений. Музыкальная индустрия является неотъемлемым элементом сектора экономики, который получил название индустрии развлечений: кинотеатры, театры, клубы, спортивные и оздоровительные центры и т.д.

Все это делает актуальным исследование степени воздействия и влияния музыки на личности человека, на его идентификацию, его психологическое состояние и деятельность в эпоху современных цифровых технологий и трансформации социокультурного пространства.

Постановка проблемы. Анализ последних публикаций и научных исследований, посвященных современной музыке, свидетельствует о повышенном внимании к возможностям музыки влиять на человека, его мировоззрение, на его творческую, интеллектуальную и социальную деятельность. Изучение современной массовой музыкальной культуры, её особенностей и тенденций функционирования сегодня приобретают не только практический, но и научный интерес. Музыка является сильнейшим фактором воздействия на массовое сознание, что и стало толчком к развитию новых тенденций в производстве музыкальной продукции на мировом рынке и, как отмечает в своем исследовании Сергеев И. В., «универсализации феномена массовой музыкальной культуры. Возникнув в русле бытовых жанров прикладного значения, массовые жанры трансформировались в универсальный феномен, по-разному проявляющийся в различных странах в зависимости от культурных традиций, социальной структуры и господствующей формы властных отношений» [7, с. 3].

Сегодня всё больше новых видов и жанров музыкальной культуры получают распространение благодаря новым техническим и технологическим возможностям, которые позволяют музыке легко преодолевать реальные и виртуальные границы, что свойственно тенденциям глобализации современного культурного пространства. «Глобализация привела к коренным изменениям в системе взаимоотношений между народной, элитарной и массовой культурой; она понизила статус не только первых двух, но и культуры как таковой, которая сегодня воспринимается отнюдь не как конечная цель человеческого рода (И. Кант, М. Вебер, Г. Зиммель, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк и др.), а как средство, способствующее

достижению жизненного успеха и материального благополучия. Одновременно она возвеличила массовую культуру, превратив её в ведущий элемент системы культуры постиндустриального общества» [11, с. 443].

Анализ последних исследований и публикаций позволяет выявить многочисленные работы XX века, посвященные музыке в социологическом и культурном аспекте. Отметим работы таких зарубежных исследователей, как М. Вебер, Т. Адорно, В. Беньямин, и отечественных, среди которых П. Сорокина, В. Акопян, Г. Иванченко, В. Лукьянова и др.

В их работах раскрывается достаточно полное представление об особенностях и направлениях социокультурного исследования музыкальной традиции. Исследователи проводили глубокое исследование таких важнейших вопросов, как потребительская аудитория музыкальной продукции, критерии выделения этой аудитории и систематизация её признаков, также произведена типологизация музыки по отношению к тем или иным группам.

Наряду с классиками философии массовой культуры, такими как Ж. Бодрийяр, П. Бурдьё, Г. Лебон, Э. Канетти, Х. Ортега-и-Гассет, З. Фрейд, К. Юнг и многими другими исследователями, доказывающими специфическую особенность музыки и её влияние на общество и человека, отдельные исследователи посвящали свои работы вопросам массовой музыкальной культуры в эпоху «технической воспроизводимости» [2, с. 389], взаимодействие массовой и элитарной культуры исследуется в работах М. Хоркхаймера, Т. Адорно, Г. Маркузе, Р. Барта, Г. Маклюэна и др.

Значительный вклад в изучение музыкальной культуры внесли представители Франкфуртской школы. В их трудах мы обнаруживаем новый подход к анализу влияния рыночных отношений на современную культуру и на средства массовой информации. В своей работе «Диалектика просвещения» [9] исследователи Т. Адорно и М. Хоркхаймер рассматривали тему «индустрии культуры»

и «культурной индустрии». Эти понятия, введены Т. Адорно и применялись им в контексте критического анализа социальных противоречий [9]. Сегодня эти понятия используются для описания процессов изменения элементов культурной и духовной среды. В работах А. Джирарда, Дж. Пьемма, В. Глазычева, М. Гнедовского отражены проблемы музыкальной индустрии с точки зрения культурных и творческих запросов общества.

Анализу российского рынка популярной музыки посвящена работа А. Шейко [10], а изучению трансформаций музыкальной культуры в цифровую эпоху посвящена работа Ю. Страковича [8].

В изучение темы влияние на современную аудиторию и особенностям воздействия на неё современной музыки был сделан значительный вклад, большое количество научной, философской и культурологической литературы посвящено исследованию названного феномена.

Тем не менее, современная музыка как новое социокультурное явление, влияющее на формирование личности, не получила достаточного освещения, что обусловило выбор данной темы.

Объектом исследования является современная музыка как социокультурное явление.

Предметом исследования является влияние современной музыки на формирование личности и её мировоззренческие позиции.

Целью исследования является определение особенностей взаимосвязи музыки с личностью и обществом с позиции личностно-формирующего воздействия музыки.

Изложение основного материала. Музыка – это неотъемлемый элемент культуры любого народа или этноса. Народный фольклор, музыка, песни создают особенную атмосферу свойственную той или иной культурной среде народа, определяют его менталитет и мироощущение, которые, закреплены на генетическом уровне.

Однако уже в середине XX века начали происходить радикальные перемены в сфере культуры, затронувшие и му-

зыкальную сферу, в связи с процессами глобализации и переменами в социально-политической и культурной областях, целью которых являлось построения универсальной системы, позволяющей управлять массовым сознанием по средством массовой культуры [4]. Являясь составной частью современной массовой культуры, музыка стала также называться массовой (или популярной), предназначена она была для широкой аудитории.

Массовая культура, в том числе и музыкальная, таким образом, становится альтернативой классической, народной, традиционной культуре, заменяя тем самым исконные народные традиции, ценности, обычаи, фольклор, музыку на универсальные, шаблонные.

Особое внимание при изучении вопросов, связанных с музыкой, необходимо уделить ритму, который представляет собой особое свойство музыкального искусства, без которого и восприятие музыки человеком невозможно, так как именно ритм сопровождает его жизнедеятельность и проявляется к примеру в дыхании, сердцебиении [3, 124]. Именно с ритма начинается восприятие музыки человеком и начинается взаимодействие человека и музыки.

В своей статье исследователи Е. А. Бодина, С. В. Покровская, Н. Н. Телышева выделяют четыре этапа развития такого взаимодействия [3, с. 124].

Первый этап вышеуказанные, исследователи называют эмоциональным или «эмоциональной синхронизацией», когда человек воспринимает музыку внутренне, как психическую реакцию организма, которая может проявляться внешне в движениях рук, ног, в постукивании, похлопывании, ритмичном шаге. Такая реакция является естественной, неосознаваемой при звучании музыки. Вторым этап ученые характеризуют, как «смысловое погружение», когда человек погружается в созерцание музыки, проникает в её содержание и смыслы. Стоит отметить, что на первом этапе преобладающую роль играет ритм, а на втором, когнитивно-смысловом этапе важным, вместе с ритмом, становится весь комплекс му-

зыкально-выразительных средств произведения, его темп, динамика, композиция и т.д. (что свойственно классической музыке). Следующим этапом Е. А. Бодина, С. В. Покровская, Н. Н. Тельшева называют «духовной объективацией» музыки. В. В. Медушевский сравнивает такое духовное опредмечивание музыки с «ароматом», сохранившимся «в душе человека даже тогда, когда забылось произведение, его темы и мотивы» [5, с. 89]. Этот этап связан с запечатлением музыки, которая то и дело всплывает в памяти, представляя собой неосознанное закрепление слухового опыта [3, с. 124]. Четвертый этап представляет собой выход музыкальных впечатлений, их реализацию в «деятельностной объективации».

Описанные этапы взаимодействия человека и музыки (эмоциональная синхронизация – смысловое погружение – духовная объективация – деятельностная объективация) отражают, по мнению авторов, поэтапное воздействие музыки на личность с учётом происходящих в ней изменений. Авторы также полагают, что такое воздействие возможно отождествлять с нравственно-воспитательным процессом, так как «внутренние накопления и трансформации в итоге меняют и преобразуют личность» [3, с. 124].

Безусловно, музыка оказывает влияние как на отдельного человека, так и на общество. Степень влияния отличается в зависимости от аудитории и обстановки. Так, она оказывает либо организационную функцию, в основе которой лежит эмоциональная сфера, либо побуждающую, в основе которой лежит смысловая и духовная сферы человеческого сознания. Например, публика на митинге или демонстрации отличается от публики в концертном зале или театре. Это два разных типа публики, у каждого из которых свои потребности, ценности, свои музыкальные предпочтения и требования к качеству музыки.

Но публика не всегда образуется самостоятельно, её образование часто связано с использованием неких испытанных механизмов формирования личности, таких как популяризация определённого

типа (часто низкокачественной) музыки, её нескончаемое повторение много раз, что по сути является навязыванием, особенно для восприимчивой молодёжи, упрощенной, бессмысленной, «а порой и откровенно пошлой» продукции, навязывание низкопробных образцов музыки, ведущих к снижению уровня духовности и интеллекта [12, с. 261].

Опросы показывают, что ведущее место у молодого поколения занимает развлекательная музыка (рок, хип-хоп, рэп и др.).

Такая музыка, как уже упоминалось ранее, легко запоминается, поднимает настроение, однако однообразие в музыкальных предпочтениях ведёт к деградации, так как не происходит ни когнитивного её осмысления, ни «духовной объективации», ведь только рок или поп без приобщения к классике не может повысить ни личностный, ни духовный уровень культуры личности. Таким образом, теряется смысл музыки, её духовный посыл, содержательность, а вместе с ними наблюдается отход от ценностей традиционной культуры с целью формирования определённого типа личности – «массового» человека.

«Массовый» человек – это человек, которому присуще «массовое» мировосприятие, человек действующий так, как его мотивирует массовое сознание. Такой тип мировосприятия присущ современной молодёжи, испытывающей пристрастие к лёгкому жанру, являющегося частью массовой культуры, высокая же музыкальная культура оказывается невостребованной. По большей части, «массовый» человек следует за массой (толпой), и то, что предпочтительно для массы, предпочтительно и для такого типа человека. Современная молодёжь, имеющая характеристики «массового» человека, также предпочитает лёгкую и популярную музыку, навязываемую ей с определёнными целями. На наш взгляд, основной является тенденция ослабление воли и индивидуальности молодёжи, снижение уровня нравственности, образованности, интеллекта и культуры в целом, так как массой легче манипулировать и навязывать различного рода

ложные потребности. Кроме того, «массовый» человек теряет способность к критическому мышлению и приобщению к высокой культуре.

Именно поэтому сегодня актуальным становится вопрос о повышении духовно-культурного, эстетического и этического уровня развития подрастающего поколения, содействие в воспитании высокодуховной, самостоятельно мыслящей молодёжи, обладающей глубокими и основательными знаниями, опирающейся в своих взглядах на национальные традиции. В этом процессе огромную роль играет музыкальная культура.

Немецкий философ, социолог и музыковед Теодор Адорно считал необходимым изучения связи между слушателем музыки и самой музыкой, так как осознавал влияние музыки на процесс социокультурной идентификации личности, а также на развитие и преобразование социальных структур, полагая, что музыка должна означать нечто большее, чем понимание её структур, и чисто информативное знание музыкальных феноменов [1, с. 9]. По его мнению, прочтение музыки должно заключаться в расшифровке всех её импликаций, в том числе и как социокультурного феномена. Воспитание личности невозможно без приобщения к общечеловеческим культурным ценностям мирового наследия, особенно в эпоху мирового духовно-нравственного кризиса. Немалую роль в развитии духовного кризиса сыграла современная музыка развлекательного, увеселительного характера, часто бессодержательная и не прививающая личности нравственных качеств. Музыкальная культура высокого нравственного содержания в данном аспекте играет важную роль как фактор гуманизации и формирования общечеловеческих ценностей, развития духовной культуры.

Выводы. Многочисленные отечественные и зарубежные исследования, посвященные изучению воздействия музыки на изменения личностных и социальных характеристик человека, показывают взаимосвязь уровня музыкальной компетенции и социальной дифференциации. По сути, музыка, благодаря организующей и побуждающей функциям, оказывается эффективным и действенным средством в сфере воспитания определенного типа личности в соответствии с требованиями эпохи и социального устройства, то есть воспитания такого сообщества людей, которое было бы объединено общими потребностями, общими ценностями (даже если эти потребности и ценности являются ложными и мнимыми).

Использование определенных механизмов распространения, популяризации, а в некоторых случаях и запрет определенного типа или жанра музыки позволяют сформировать определенный тип личности, имеющий требуемые или желательные характеристики в данный период истории и в данной социокультурной обстановке с её интересами и духовными ценностями.

Таким образом, музыка, в самом широком смысле, представляет собой эффективный инструмент воздействия на личность и общество благодаря своим формирующим, побуждающим и регулирующим возможностям и психолого-педагогическому потенциалу. Продуманное и целенаправленное приобщение к музыке может привести как к деградации личности, так и повышению её культурного, духовного и ценностного потенциала.

-
1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки / Т. В. Адорно. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. – 445 с.
 2. Беньямин Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: избранные эссе / Вальтер Беньямин; предисловие, составление, перевод и примечания С. А. Ромашко. – Москва: Медиум, 1996. – 240 с.
 3. Бодина Е. А. Воздействие музыки на личность и социум / Е. А. Бодина, С. В. Покровская, Н. Н. Телышева // МНКО. – 2020. – № 3 (82). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vozdeystvie-muzyki-na-lichnost-i-sotsium> (дата обращения: 25.02.2022).
 4. Кара-Мурза С. Г. Манипуляция сознанием / С. Г. Кара-Мурза. – Москва: Изд-во Эксмо, 2007. – 864 с.
 5. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной форм и восприятие музыки / В. В. Медушевский // Музыкальная психология. – Москва: МГК, 1992. – С. 84–91.
 6. Решетникова Т. К. Российская массовая музыкальная культура в аспекте этико-философского анализа / Т. К. Решетникова. – Саранск, ИМУ, 2009.
 7. Сергеев И. В. Особенности коммуникативных процессов массовой музыкальной культуры: дис. ... канд. социол. наук: 22.00.06 / И. В. Сергеев. – Саратов, 2004.
 8. Стракович Ю. В. Музыкальная культура в цифровую эпоху: трансформация социального функционирования: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Ю. В. Стракович. – Москва, 2010. – 32 с.
 9. Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. Адорно; пер. с нем. М. Кузнецова. – Москва-Санкт-Петербург: Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.
 10. Шейко А. В. Российский рынок популярной музыки: структура, функционирование, пути развития: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / А. В. Шейко. – Москва, 1999. – 25 с.
 11. Шендрик А. И. Социология культуры / А. И. Шендрик. – Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2005.
 12. Щербакова А. И. Художественное пространство культуры: музыка и музыкальное образование. – Москва: РГСУ, 2010.

This article discusses the problems of the influence of music on the development of the person's personality and the transformation of his worldview under the influence of the new cultural trends, including the new trends in the musical culture. This aspect has a special socio-psychological significance for the modern society of Russia in the era of globalization. We have analyzed the scientific literature on this issue and identified the connection between the socio-cultural processes taking place in the society, the ways of expressing these processes in the modern musical art and the influence of the modern music on the formation of the person's personality and the transformation of his worldview positions.

Keywords: *the mass culture, the contemporary music, the spirituality, the morals, the personality, the consciousness, the globalization, the modernity.*

И. А. Курьянова, М. Ю. Сапрыкина

Восток – Запад: крымский вектор

В статье рассматриваются историсофские и культурологические основы европоцентризма; исследуется эволюция взглядов русских философов и культурологов на проблему взаимоотношений «Восток – Запад». Анализируются идеи автора цивилизационной теории Н. Я. Данилевского об отношениях России и Запада. Учитывая особенную «пропитанность» крымской культуры Востоком, на примере творчества крымского философа-поэта-художника М. Волошина доказывается, что Восток является органичной составляющей ментальности крымской культуры и искусства.

Ключевые слова: дихотомия Восток – Запад, евроцентризм, цивилизационная теория Н. Я. Данилевского, творчество Максимилиана Волошина.

Введение. Драматические события XXI века вновь заставляют задуматься о корнях противоречий между Россией и Европой и возвращают к многовековому противостоянию культур и цивилизаций Востока и Запада. Из всех противоречий и разделений, которые переживает человечество, самое резкое именно это разделение на два противоположных и извечно противостоящих друг другу мира – именно оно сегодня лежит в основе всех глобальных вызовов. Конечно, это довольно условное разделение, ибо нет единого Запада, как нет и единого Востока, это не более чем научный конструкт. Но, тем не менее, для европейского обывателя середины нет: либо Запад – прогресс, цивилизация, демократия, свобода, индивидуализм; либо Восток – полюс отставания, темноты, тоталитаризма, деспотии и коллективизма. Исследование особенностей «встречи» культур Востока и Запада в русской истории и определение перспектив особого пути развития современной России формирует *актуальность* и определяет проблему данного исследования.

Постановка проблемы. Дихотомия Восток – Запад – это не географический феномен, а культурный, цивилизационный; это две различные системы ценностей, основанные на различии в религиях. К Востоку принято относить мусульманские страны, вне зависимости от их географического положения. Европа же традиционно позиционирует себя как христианский Запад. Хотя и такое разграничение весьма условно, поскольку и на Востоке есть сторонники христианства, и в западных странах много приверженцев ислама.

В чем же причина высокомерного европейского отношения к древнему, многообразному, поликультурному Востоку? Из школьного курса истории известно, что человеческая культура зародилась на Востоке: Китай, Индия, Шумер, Египет. Западные цивилизации более молодые. И вплоть до XV века Восток опережал в культурном развитии Европу. Египетский жрец в «Диалогах» Платона утверждал, что «...греки, как дети», тем самым автор – грек Платон – указывал на древ-

ность восточной культуры. На 15 веков раньше, чем в Европе, в Китае началось производство и плавление железа. Порох был изобретён в Китае в IX веке до н.э., что на 6 веков раньше, чем в Европе. Бумага изобретена на 1000 лет ранее, а типографский способ печати использовался в Китае на 400 лет раньше, чем в Европе. Китай – родина шёлка, механических часов, компаса и многого другого.

Однако в европейской традиции уже с семнадцатого века общепринято утверждение об отсталости восточной культуры, о неспособности восточных стран достичь высокого уровня жизни. Прежде всего это реакция средневековой Европы на ислам, рассматривавшийся как своего рода ересь в христианстве. Арабская экспансия, охватившая не только близлежащие регионы, но и Северную Африку, Испанию, Сицилию, некоторые районы Франции, произвела неизгладимое впечатление на Европу. Ислам воспринимался как опасность и угроза для христианской цивилизации. Фоном такого восприятия стали постоянная конфронтация и стремление к подчинению восточных стран через войны и колониальные захваты. XIX век – расцвет евроцентризма, основанного на противопоставлении вооруженного знания и мощью западного белого человека и древнего, косного, цветного Востока. Ориенталисты и востоковеды Запада, занимаясь изучением Востока, готовили экспансию западной цивилизации в целях его «просвещения» и «развития». Но главной целью завоевания и подчинения всегда была и будет экономическая, уж очень богат Восток.

И хотя в XX веке, особенно после Второй мировой войны, существенно изменилась социально-политическая конфигурация мира, представление о восточном мире как чуждом, нецивилизованном и потому особенно опасном сохранилось до сих пор. США, организовавшие и возглавившие коалицию западных государств, ведут постоянные войны на территории восточных стран, пытаясь присвоить богатства их недр и уничтожить их культуру.

В этом противостоянии есть так называемые «серединные» государства, которые можно отнести и к Востоку, и к Западу по их культурному и геополитическому положению. Среди таких стран выделяется Россия, огромные территории которой находятся и в западном, и в восточном полушарии, что и приводит к столкновению на ее просторах двух потоков мировой истории.

Объектом исследования является дихотомия «Восток – Запад» как историко-софская и культурологическая проблема.

Предмет рассмотрения – восточный вектор крымской культуры.

Цель работы – прояснение проблемы отношения России к Западу и Востоку на основе трудов русского философа начала XX века Н. Я. Данилевского и творчества крымского поэта Серебряного века Максимилиана Волошина.

Изложение основного материала. Для Запада Россия всегда была Востоком. В то же время для многих восточных стран Россия – это Запад. Российская государственность сформирована на востоке Европы. Русь приняла христианство по восточной православной традиции, кроме того, Русь имела всегда тесные отношения с Востоком, обладая восточными землями и вступая в военный и мирный диалог с восточными народами там проживающими, что неизбежно вело к сближению этносов и культур. Русский историк В. О. Ключевский утверждал, что исторически Россия, конечно, не Азия, но географически она не совсем Европа. Он так определил положение и роль России: «Это переходная страна, посредница между двумя мирами...» [6, с. 42].

Русской философской мысли XX–XXI веков свойственна постоянная, то затухающая, то разгорающаяся дискуссия между «западниками» – сторонниками развития страны по западному цивилизационному пути – и «славянофилами», выступающими за самобытный исторический путь. Впервые эта тема была заявлена в «Философических письмах» 1830 г. П. Я. Чаадаева, полагавшего, что Россия, приняв восточное христианство, оторвалась от Запада и безнадежно от-

стала от него. Поскольку для Чаадаева идеалом была европейская цивилизация, он считал, что России следует осваивать западный опыт, дабы развиваться по пути мирового прогресса. Однако даже он в своих поздних работах пришел к пониманию специфического пути русской культуры, отличающегося от европейского [7, с. 320–440].

Если западники считали, что все страны развиваются или должны развиваться по единому мировому сценарию, то славянофилы, противопоставив механизированному и рационализированному типу западной культуры возможности русской духовной, религиозной культуры, видели в русском православии особенную миссию, определяющую независимый от Запада, особенный путь развития России.

Концепция Н. Я. Данилевского, касающаяся взаимодействия Востока и Запада, рассмотрена им в знаменитой книге «Россия и Европа» (1869 г.) – одном из фундаментальных историко-социологических трудов последних двух столетий. Н. Я. Данилевский выступает против противопоставления Востока и Запада, как полюсов прогресса, да и «...деление на части света есть деление искусственное» [5, с. 59–60]. Н. Я. Данилевский подчеркивает, что стремление быть «европейски прогрессивным» приводит многих русских к слепой тяге к европеизации России в ущерб ее государственным и национальным интересам. А между тем Восток имеет, по мнению философа, больше «годных» к развитию культуры стран, чем Запад. Прогресс, по мнению философа, не является исключительной привилегией Запада. И движение, и застой – характерные признаки «возраста» культур. Мировая история всех стран без исключения строится по одной схеме: рождение, расцвет, дряхление и умирание. Поэтому ни одна цивилизация «... не может гордиться тем, чтоб она представляла высшую точку развития, в сравнении с ее предшественницами...» [5, с. 92]. Своё размышление о судьбах культур Востока и Запада Н. Я. Данилевский оформил в теорию культурно-исторических типов, многообразие и смена которых, дости-

жения каждой и порождают прогресс. Поэтому, по мнению философа, противопоставление Запада и Востока не имеет смысла, а их вражда может прогресс только остановить. Как и подавляющее большинство русских философов, Данилевский верит в историческую миссию России, но не ставит ее выше других культур. Она, по его мнению, первая среди равных на современном ему этапе исторического пути человечества. Роль России – объединить вокруг себя все славянские народы для создания нового культурно-исторического типа, приходящего на смену западной цивилизации, как некогда сама западная цивилизация пришла на смену ряда культурно-исторических типов, рождённых на Востоке. Наряду с О. Шпенглером, Н. Я. Данилевский считается основателем цивилизационного подхода к истории.

В XX веке этот достаточно острый спор славянофилов и западников обрел новые аспекты в связи с тем, что, как и было предсказано русским философом Н. А. Бердяевым: «...наступает конец Европы, как исключительного монополиста культуры...» [1, с. 354]. И связано это, по мнению мыслителя, с тем, что в зону западной цивилизации начинают входить, быстро развиваясь, страны Востока. Можно считать это и победой Запада, «несущего прогресс» восточным странам с обязательной, по мнению Н. А. Бердяева, потерей Востоком своей духовной самобытности и усвоением худших сторон западной цивилизации. Но в то же время несомненна и ориентация западной культуры. Такое взаимопроникновение культур особенно ощутимо сегодня. И вновь Восток несет угрозу Западу, ибо западная культура характеризуется динамическим образом жизни: разрушается предыдущая система ценностей – возникает другая. И значит, ориентация Запада может быть вполне успешной. Восточная же культура отличается незыблемостью, устойчивостью, уважением к традиции. Новые веяния гармонично встраиваются в существующую систему, и потому вестернизация ей не так страшна.

Что касается России, то ее роль «посредницы между двумя мирами» (В. Ключевский) позволяет ей, по мнению философа и культуролога Д. С. Лихачева, быть гигантским культурным мостом между народами Востока и Запада, прочно соединяющим берега их культур. Организация БРИКС и ориентация России на Восток органична по многим причинам. Перед лицом угрозы с Запада Россия не раз находила союзников на Востоке. Так, благодаря союзу А. Невского с Ордой, Русь смогла сохранить свою независимость от ливонцев и поляков. А получив надежную и крепкую армию, смогла в дальнейшем отстоять свои города и от литовцев. «Заложенные князем традиции союза с народами Азии, основанные на национальной и религиозной терпимости, вплоть до XIX столетия привлекали к России народы, жившие на сопредельных территориях...» – так, по мнению историка Льва Гумилева, строилась и росла Русь [4].

Концепция уникальности русской культуры как феномена, соединяющего в себе органично черты Востока и Запада, породила духовно-философское течение евразийства, основанное русскими эмигрантами-философами П. А. Флоренским, Л. П. Карсавиным и другими, столкнувшимися в Европе напрямую с «европоцентризмом». Будучи наследниками славянофилов и Н. Я. Данилевского, евразийцы провозгласили особый путь России, основанный на ее историко-культурной самобытности, заложив основы русской школы геополитики. Находясь на стороне «белых», евразийцы смогли подняться «над схваткой» и понять, что кто бы ни победил в гражданской войне, Россия, в силу своего географического положения, размеров земли и объединения славянских и восточных народов в единую русскую нацию, выстоит и создаст великую Империю, которая всегда будет противостоять Западу.

Русская культура глубоко усвоила восточное стремление к целостности, опоре на традицию. Ориентализм стал органичной составляющей и русской художественной культуры. В некото-

ром смысле русское искусство начала XX века, обострив интерес к проблеме взаимоотношений России и Востока, даже опередило философскую и историческую мысли. Связь России с Востоком существовала в культуре на уровне подсознания. Искусство актуализировало восточное ядро русской культуры в творчестве А. Белого, А. Блока, В. Соловьева и многих других.

Точкой равновесия на гигантских весах «Восток – Запад» называл Россию М. А. Волошин, крымчанин, коктебелец, талантливый поэт и художник Серебряного века, оригинальный мыслитель, создатель первого в стране творческого Дома, действующего и сегодня как центра Киммерии Волошина. Волошин был европейски образованным человеком, очень любил Париж, ездил туда учиться и работать, возвращался в Россию «насквозь пропажиженный» (по определению А. Белого). Но Париж для Волошина – Запад, асфальт, суета и скученность городов. Россию Волошин ощущает больше как Восток – равнина, место тишины и покоя, созерцания и творчества.

На западе язык, обычай, право
Сложились розно в каждой из долин,
А мы – орда. У нас одна равнина
На сотни верст – единый оком.
У нас в крови еще кипят кочевья...

*М. Волошин. Россия (Истоки),
1915 г. [3, с. 173]*

К такому образу России Волошин приходит, побродив и поскитавшись по ее просторам, пройдя с научной экспедицией по пустыне Средней Азии и, конечно, благодаря родине его духа – пустынному в те времена Коктебелю.

Мне, Париж, желанна и знакома
Власть забвенья, хмель твоей отравы!
Ах! В душе – пустыня Меганомы,
Зной и камни и сухие травы...

*М. Волошин. Перепутал карты
я пасьянса, 1906 г. [2, с. 43]*

Интерес к Востоку проявился у Максимилиана Волошина и в восточной теме его поэзии и философии. Азия для него – пракультура человечества, Запад по сравнению с ее культурой, по его мнению, – не более чем варварство. Связь поэзии и живописи и сама техника волошинских акварелей сродни китайской и японской эстетике. С восточной философией связано понимание Волошиным творчества как религии Духа. И, наконец, само создание Дома творчества из своего дома очень соответствует заповедям знаменитого китайского поэта VIII века Ли Бо о создании в горах дома друзей поэтов из Бамбуковой долины, где можно жить вместе бесечно и весело и творить искусство.

Образ Востока является ключевым для творчества Максимилиана Волошина. Волошинское понимание Востока развивалось сообразно традициям русской культуры и литературы, для которых Восток на протяжении нескольких веков являлся ключевой философской категорией. Образ Востока в творчестве Волошина сформировался в русле культуры эпохи, с характерным ей свойством поиска новых путей познания и выражения.

Мифологема Востока у М. А. Волошина тесно связана с мотивами поиска истины, просветления, блуждания духа, странничества, пути. Восток представляется ему как обитель первоначального знания и первобытной гармонии человека и Космоса. образу Востока в поэзии

Волошина присущи мистериальность и литургичность, Восток предстаёт как место мистического общения человека с космосом. Характерной отличительной чертой нового искусства Волошиным полагалась универсальность, всеохватность. Эта универсальность на философском уровне соотносилась с цельностью, мыслимой главной особенностью восточного мировоззрения.

Выводы. На примере творчества русского поэта, философа и художника Максимилиана Волошина мы показали, что восточная традиция органична для русской культуры, а Крым и крымская культура «насквозь пропитаны» Востоком (М. Волошин) – от кочевников, пришедших сюда в древности, до татар, армян, казахов, киргизов и многих других осколков восточных народов, осевших здесь и ставших крымскими. И славяне, живущие в Крыму, – это восточные славяне, принявшие крещение от Византии – Восточного Рима. Крым – поликультурное, многонациональное пространство, одной из ярчайших и удивительно красивых составляющих которого является восточная культура. Здесь происходит мирное «столкновение цивилизаций» (по Хантингтону). И этот пример дает нам право говорить о перспективе развития взаимовыгодных и взаимообогащающих экономических и культурных отношений России и Востока.

-
1. Бердяев Н. А. Философия свободного духа / Н. А. Бердяев. – Москва: Республика, 1994. – 479 с.
 2. Волошин М. А. Стихотворения и поэмы / Максимилиан Волошин. – Екатеринбург: Среднеуральское книжное издательство, 1992. – 400 с.
 3. Волошин М. А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. Т. 2 / Максимилиан Волошин. – Париж: YMSA-PRESS, 1984. – 593 с.
 4. Гумилев Л. Н. От Руси до России: очерки этнической истории / Лев Гумилёв. – Москва: Айрис-пресс, 2008. – 320 с.
 5. Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. – Москва: Книга, 1991. – 573 с.
 6. Ключевский В. О. Курс русской истории: в 3 т. Т. 1 / В. О. Ключевский. – Москва; Минск: АСТ-Харвест, 2002. – 592 с.
 7. Чаадаев П. Я. Философические письма / П. Я. Чаадаев // Полное собрание сочинений и избранные письма. – Том 1. – Москва: Наука, 1991. – 768 с.

The article deals with the historiosophical and cultural foundations of the Eurocentrism. It examines the evolution of the views of the Russian philosophers and culturologists on the problem of the East - West relations. The ideas of the author of the civilizational theory N.Y. Danilevsky about the relations between Russia and the West are analyzed. It is proved that the East is an organic component of the mentality of the Crimean culture and art, taking into account the special "saturation" of the Crimean culture with the East, using the example of the work of the Crimean philosopher-poet-artist M. Voloshin..

Keywords: *the dichotomy East-West, the Eurocentrism, the civilizational theory of N. Y. Danilevsky, the Crimea, the creativity of Maximilian Voloshin.*

ТУРИЗМ В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ ОБЩЕСТВА

УДК 658.8

Р. М. Мартиросян

Краудфандинг в социокультурной среде: актуальные вызовы современности

Статья посвящена одной из революционных технологий современности – краудфандингу. Это современный механизм привлечения альтернативных средств через Интернет и социальные сети для поддержания усилий предпринимателей, организаций и частных лиц в реализации различных идей и проектов. В ней рассмотрена актуальная маркетинговая теория «co-creation», т. е. «совместное создание ценности», в которой заявитель крауд-проекта и потребитель, практически в равных условиях, участвуют в его создании.

Ключевые слова: технология, краудфандинг, интернет, социальные сети, крауд-портал, маркетинговая теория, альтернативные средства, проект, потребитель, предприниматель, финансирование, поддержка, спонсоры, инвесторы.

Введение. Мир сегодня стремительно меняется, развиваются интернет-технологии, коммуникационные возможности, которые способствуют развитию бизнеса, реализации различных идей. Появляются альтернативные механизмы инвестирования социокультурных проектов. Если совсем недавно основным способом привлечения средств в сферу культуры являлись технологии фандрайзинга, то сегодня, с развитием Интернета и коммуникационных возможностей, актуализируются вопросы, связанные с изучением новых способов привлечения финансовых средств, к которым смело можно отнести технологии краудфандинга.

Сегодня с помощью данной технологии предприимчивые представители творческого класса получили уникаль-

ную возможность представлять свои идеи интернет-сообществу, которое выступает активным участником производственных и маркетинговых процессов [3]. Следует отметить, что данные технологии могут успешно применяться в самых разнообразных сферах социокультурного пространства – от общественных инициатив до предпринимательства.

Говоря о социокультурном пространстве, мы имеем в виду пространство, в котором взаимодействуют различные группы общественности, заключающие в себе как социальные, так культурные и личностные аспекты. Это пространство, в котором живут и взаимодействуют различные традиции, ценности, культурные смыслы и инновации.

В данной статье мы рассмотрим исторические корни возникновения краудфандинга, а также современные возможности реализации социокультурных проектов с помощью его технологий.

Объектом исследования является современная социокультурная среда.

Предмет исследования – краудфандинг, его актуальные вызовы в современной социокультурной среде.

Цель данного исследования – изучить особенности применения технологий краудфандинга в контексте современных вызовов социокультурной среды.

Данная цель определила решение следующих задач:

- определить понятие «краудфандинг»;
- выявить преимущества данной технологии;
- изучить маркетинговую теорию «co-creation»;
- исследовать особенности различных крауд-платформ;
- рассмотреть культурно-исторические корни краудфандинга;
- изучить четыре основных типа краудфандинга;

Изложение основного материала.

Впервые термин «краудфандинг» употребил американский писатель Джефф Хау в 2006 году в статье журнала Wired, посвященной феномену коллективных инвестиций в интернете [7]. В России закон о краудфандинге вступил в силу 1 января 2020 [4]. Следует отметить, что на глобальном рынке данная технология имеет активный рост, но на российском данная технология пока еще окончательно не устоялась.

Что же такое краудфандинг?

В переводе с английского краудфандинг – это народное финансирование (crowd – «толпа», funding – «финансирование»). Это новый способ привлечения средств в ту или иную сферу деятельности. Иными словами – это коллективное сотрудничество людей, которые добровольно объединяют свои финансовые средства или другие ресурсы через Интернет и социальные сети, чтобы поддерживать усилия организаций и частных лиц в реализации различных идей и проектов.

Основное преимущество данной технологии заключается в том, что за счет освобождения от посредников и сложных маркетинговых схем упрощаются коммуникации между людьми и различными общественными группами. Таким образом, социальные сети, пользователями которых сегодня являются более 4,62 млрд человек, становятся устойчивой базой для развития новой инвестиционной модели [9].

Итак, краудфандинг – процесс обращения к широкой общественности за пожертвованиями, которые составят начальный капитал для финансирования запуска новых проектов.

Технология краудфандинга может использоваться для сбора средств на различные цели, в частности на поддержку и финансирование:

- инновационных проектов;
- благотворительных акций;
- политических кампаний;
- социокультурных проектов и др.

Краудфандинг позволяет рассказать огромному количеству людей о вашей идее еще до ее воплощения.

Среди этих людей есть:

- те, кто может заинтересоваться воплощением замысла в жизнь;
- те, кто может присоединиться к вашему проекту и помочь довести дело до конца;
- потенциальные крупные спонсоры, меценаты и инвесторы;
- потенциальные крупные спонсоры, меценаты и инвесторы.

Первые помогут проекту деньгами или расскажут о нем друзьям, ведь чем больше людей знают о вашей идее, тем лучше.

Среди второй категории можно найти волонтеров, будущих участников вашей команды или надежных партнеров. Они могут предоставить место для проведения мероприятия, реквизит для съемок, причем абсолютно бесплатно или на выгодных условиях. Спонсоров и меценатов найти сложно, но, заявляя о себе и своей идее, можно повысить шансы.

СМИ и лидеры мнений помогут привлечь широкое внимание к вашей идее, так как о краудфандинге пишут гораздо

охотней, чем о готовых рыночных продуктах, продвижение которых считается рекламой.

В контексте социокультурной сферы данная технология наиболее органично вплетается в медиабизнес, а наряду с ним и в различные формы существования массовой культуры, в частности поп-музыку, кино, видеоигровую индустрию и прочие способы массовых развлечений. Она реализуется с помощью сетевых коммуникаций, которые являются эффективным инструментом по вовлечению потенциальных вкладчиков – потребителей в процесс реализации. В числе этих вкладчиков те, кто может заинтересоваться воплощением замысла в жизнь, присоединиться к проекту и помочь довести дело до конца, потенциальные крупные спонсоры, меценаты и инвесторы, СМИ и лидеры мнений, например, популярные блогеры.

Одним из особенностей современных потребителей является то, что они сегодня не ограничиваются лишь озвучиванием своих потребностей, а становятся участниками процесса создания того или иного продукта или услуги.

Исходя из этого, можно говорить об актуальности изложенной маркетинговой теории как «co-creation» [5], то есть «совместное создание ценности», когда заявитель крауд-проекта и потребитель практически на равных условиях участвуют в его создании.

Особенность краудфандинга заключается в том, что это не столько просьба, сколько предложение уникальных возможностей. Еще одна особенность данной технологии заключается в ее абсолютной прозрачности.

С помощью эффективной коммуникации представители творческого класса могут вести диалог без посредников и таким образом воплощать свои идеи в жизнь.

Чтобы добиться успеха в краудфандинге, нужно не просто понять целевую аудиторию, но и уметь привлечь ее внимание, ясно донести свое видение, создать неопровержимый аргумент в пользу проекта. Необходимо с помощью различ-

ных форм коммуникации мобилизовать партнеров, друзей, сторонников, которые готовы будут поддержать ваш проект и стать потенциальными акционерами.

Основной успех любого крауд-проекта зависит от автора и его активности. Очень важно выбрать правильные маркетинговые каналы для общения со своими потенциальными потребителями.

Основным инструментом данной технологии являются специализированные интернет-платформы, которые выступают в качестве «сетевых дирижеров»: они создают необходимые организационные системы и условия для интеграции ресурсов между авторами и инвесторами, выступая в качестве посредника между спросом и предложением [1, с. 58].

Первым краудфандинговым сайтом считается сервис ArtistShare, зарегистрированный в США еще в 2000 году и ориентированный только на музыкальную индустрию.

Бум краудфандинговых площадок пришелся на посткризисный период после 2008 года, когда идея народного финансирования превратилась в серьезную альтернативу, которую следует активно разрабатывать и внедрять.

Самая успешная и популярная краудфандинг-платформа – Kickstarter (<https://www.kickstarter.com>), запущена в 2009 году. Данный ресурс был создан для привлечения денежных средств на реализацию творческих, научных и производственных проектов по схеме краудфандинга.

Наиболее успешно технологии краудфандинга применяются при реализации стартапов, когда их создатели собирают до 1\$ млн. Рекордом можно считать результат в \$ 2 млн, которые были собраны за 2 часа.

Следует отметить, что краудфандинг имеет глубокие культурно-исторические корни. В частности, можно вспомнить историю строительства фундамента статуи Свободы в Нью-Йорке в 1884 году. Сама статуя подарена США Францией, но пьедестал должен был быть оплачен правительством США, однако оно отказалось платить. Тогда известный амери-

канский издатель и журналист, родоначальник жанра «желтой прессы» Джозеф Пулитцер обратился к читателям своей газеты «New York World», предложив им самим собрать деньги на создание пьедестала. Люди могли пожертвовать \$1 и получить в качестве сувенира маленькую модель статуи или \$5 и не только стать обладателем модели побольше, но и получить бесплатный билет для всей семьи на церемонию открытия. Всего за 2 месяца рекламной кампании на постамент для Статуи Свободы было собрано 150 тысяч \$, причём 120 тысяч из них – из пожертвований менее 1 доллара. И пьедестал был построен [8].

Благодаря такой же финансовой схеме появились признанные символы многих городов: Эйфелева Башня в Париже (2,25 млн франков), статуя Иисуса в Рио-де-Жанейро (2,2 млн реалов), колонна Нельсона в Лондоне на Трафальгарской площади в честь адмирала Нельсона (20,5 тыс. фунтов стерлингов).

В истории культуры России известны случаи, когда в реализации различных проектов принимали участие широкие народные массы. В частности, можно вспомнить строительство Храма Христа Спасителя или памятник А. С. Пушкину в Москве, установленный в 1880 году.

С появлением Интернета начался новый этап в развитии краудфандинга. Социальные сети раскрыли огромный потенциал современных коммуникаций, который лежит в его основе и дает возможность многомиллионным пользователям интернета стать сопричастными в реализации новых идей и социокультурных проектов.

Для успешного краудфандинга важен не только выбор перспективного проекта, но и умение интересно описать его на интернет-платформе. Чем креативнее и ярче представлен проект, тем больше внимания общественности он привлекает, а значит, больше привлекается и финансовых средств для его реализации.

Краудфандинговую деятельность нельзя отождествлять с благотворительностью, так как это не просто пожертвование. Акционеры в обмен получают

разнообразные услуги или вознаграждения, что позволяет им ощутить свое непосредственное участие и личную сопричастность в реализации проекта. Таким образом, вопрос мотивации инвестора и его выгоды является важным инструментом привлечения внимания.

Согласно целям, краудфандинг можно разделить на следующие категории:

- бизнес-проект,
- креативный,
- политический,
- социальный.

Автор книги «Библия краудфандинга» Скотт Штейнберг [2] условно делит краудфандинг на четыре основных типа в зависимости от предлагаемой выгоды:

- *долевой краудфандинг* – инвесторы получают долю в проектах и часть выручки;

- *займовый краудфандинг* – инвесторы получают доход от вложенных средств и ожидают их возврата с процентами;

- *бонусный краудфандинг* – инвесторы не получают финансовой выгоды, но проекты часто используются для предварительных продаж;

- *безвозмездный краудфандинг* – инвесторы не ожидают ничего взамен (филантропические мотивы), однако выгодой здесь является чувство сопричастности [2, с. 47].

Бонусный и безвозмездный краудфандинг – наиболее распространены на данный момент.

Основным инструментом технологии народного финансирования являются специализированные краудфандинговые сайты – Интернет-платформы, поддерживающие коллективное сотрудничество и доверие между людьми, вкладывающими деньги и другие ресурсы в краудпроекты.

Краудплатформы служат «сетевыми дирижерами». Они создают необходимые организационные системы и условия для интеграции ресурсов между авторами и инвесторами, выступая в качестве посредников между спросом и предложением. В России в настоящее время наиболее популярными крауд-платформами являются Планета (Planeta.ru) и Бумстар-

тер (Boomstarter.ru), созданные в середине 2012 года. Отличительная особенность российского краудфандинга – его ориентированность на социокультурную сферу. Это объясняется тем, что первопроходцами краудфандинга в России были люди искусства, в частности молодые музыканты группы «Би-2».

За последние десятилетия краудфандинг стал одной из революционных технологий в сфере предпринимательства. С помощью данной технологии можно определить потребительский интерес к новым идеям. Специалисты по инвестициям весьма оптимистично оценивают перспективы краудфандинга как новой финансовой модели, что подтверждает растущая ее популярность. По мнению исследователей, к 2025 году объем краудиндустрии может составить уже

\$96 млрд, а по данным экспертов краудфандинговой платформы Fundly, мировой рынок может достичь \$300 млрд [6]. Это показывает, что технологии краудфандинга в ближайшие годы, несомненно, превратятся из обычного эксперимента в рабочий инструмент.

Выводы. Краудфандинг – одна из самых революционных технологий современности, появившаяся в сфере частного предпринимательства, которая дает возможность не только измерять потребительский интерес к новым идеям и проектам, но также реализовывать их. Дальнейшее развитие сферы цифровых технологий приведет к активизации краудфандинговой деятельности, что, в свою очередь, приведет к необходимости продолжения теоретического осмысления данной сферы деятельности.

1. Закон «О привлечении инвестиций с использованием инвестиционных платформ и о внесении изменений в отдельные законодательные акты Российской Федерации» от 02.08.2019 N 259-ФЗ.

2. Мартиросян Р. М. Инновационные модели привлечения внебюджетных средств в социокультурную сферу: фандрейзинг, краудфандинг, эндаумент: учебное пособие / Р. М. Мартиросян. – Москва: Русайнс, 2018. – 100 с.

3. Steinberg S. The crowdfunding bible. How to raise money for any startup, video, game, or project. – Edited by Jon Kimmich, 2012

4. Гончарова М. А. Краудфандинг как инновационный финансовый инструмент реализации стратегии устойчивого социально-экономического развития региона Москва / М. А. Гончарова, Н. Е. Поповичева. – 2014. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kraudfanding-kak-innovatsionnyy-finansovyy-instrument-tsifrovoy-ekonomiki-natsionalnye-modeli>.

5. A Co-creation Primer by Stefan Stern. February 28, 2011. <https://hbr.org/2011/02/co-creation.htm>

6. Мартиросян Р. М. Краудфандинг или народное финансирование социокультурных проектов / Р. М. Мартиросян. – URL: <https://www.cultmanager.ru/article/4652-kraudfanding-ili-narodnoe-inansirovanie-sotsiokulturnyh-proektov>.

7. Краудфандинг – что это такое простыми словами. Краудфандинговые площадки в России. – ЭлДом Финансы. – 17.05.2021. – URL: <https://eldomocom.ru/finansy/kraudfanding-chto-eto-takoe-takoe-prostymi-slovami-kraudfandingovye-ploshhadki-v-rossii>.

8. Как сделать деньги на статуе Свободы. А заодно и собрать их для неё тоже. – URL: <https://polzam.ru/index.php/istorii/item/1453-kak-sdelat-dengi-na-statue-svobody-a-zaodno-i-sobrat-ikh-dlya-nejo-tozhe>.

9. Global Digital 2022: ежегодный отчёт об интернете и социальных сетях – главные цифры. Медиа. Исследования. – URL: <https://www.sostav.ru/publication/we-are-social-i-hootsuite-52472.html>.

This article is devoted to one of the revolutionary technologies of our time-crowdfunding. This is the modern mechanism for attracting alternative funds via the Internet and the social networks to support the efforts of entrepreneurs, organizations and individuals in the implementation of the various ideas and projects. It examines the current marketing theory of “the co-creation” – i.e., “the co-creation of value”, in which the applicant of the crowd project and the consumer, practically on the equal terms, participate in its creation.

Keywords: the technology, the crowdfunding, the internet, the social networks, the crowd portal, the marketing theory, the alternative means, the project, the consumer, the entrepreneur, financing, the support, the sponsors, the investors.

Ю. Э. Текутьева

Взаимодействие цифровых носителей информации и современного искусства

Цифровые технологии широко взаимодействуют с современным искусством. Одним из направлений, где данное взаимодействие имеет наибольшую выраженность, является воздействие виртуальных и физических цифровых носителей информации на произведения искусства, сохраняемых с их помощью. Анализ подобного взаимодействия позволяет охарактеризовать многофакторное культурное наследие, оставляемое цифровыми технологиями в современном искусстве.

Ключевые слова: современное искусство, развитие искусства, цифровые технологии, цифровые носители информации, культурное наследие, форматы хранения.

Введение. Современная культура представляет собой быстро развивающееся направление в искусстве, связанное с цифровыми технологиями. Определение культурного наследия представляется важной составляющей для понимания механизмов его развития. Исходя из того, что влияние цифровых технологий на развитие искусства достоверно подтверждено, определение степени данного взаимодействия позволит сформировать более реальную картину прогрессии современной культуры.

Постановка проблемы. Для определения направлений взаимодействия цифровых носителей информации и современного искусства необходимо охарактеризовать их взаимное влияние. В силу того что в статьях, касающихся темы исследования, освещалась только тематика взаимодействия цифровых физических носителей информации, то рассмотрение цифровых виртуальных носителей позволило бы в значительной мере углубить научное рассмотрение данного вопроса.

Анализ последних исследований и публикаций. Тема воздействия цифровых технологий привлекает внимание исследователей разных направлений. Изучают влияние цифровых технологий на искусство авторы: Л. А. Королева, А. С. Дриккер, Н. Л. Соколова, Н. В. Лопатина.

Наиболее широко освещают данную тему статья Л. А. Королева «Интеграция процессов развития искусства и цифровых технологий в пространстве медиакультуры» [4] и работа Н. В. Лопатиной и О. П. Неретина «Сохранение цифрового культурного наследия в едином электронном пространстве знаний» [5].

В статье Л. А. Королевой акцент сделан на то, что эффект цифровых технологий в искусстве оказывает влияние на социокультурные изменения и развитие его новых современных форм. Доказывается наличие взаимной связи внедрения цифровых технологий и тенденций современной культуры в область искусств [4]. Н. В. Лопатина и О. П. Неретин ставят проблему сохранения электронного

культурного наследия. Особое внимание уделяется решению вопросов, связанных с новыми форматами организации и хранения информации [5].

Современное искусство подвергается влиянию множества внешних факторов, важнейшими из которых можно считать цифровые технологии. Взаимодействие цифровых носителей информации и произведений искусства, определение следствий данных взаимных влияний в культурной среде всё ещё остаются недостаточно освещенными в научных трудах.

Объектом исследования является современное искусство. *Предметом* исследования – изучение взаимодействия цифровых носителей информации и современного искусства.

Цель исследования – определить культурное наследие, сформированное из взаимодействия цифровых носителей информации и современного искусства.

Изложение основного материала. До появления современных цифровых технологий в искусстве существовало лишь понятие носителя информации как любого материального объекта, используемого человеком для её хранения. Это могли быть, например, камень, дерево, бумага, металл, пластмассы и так далее [1].

Совершенствование новых цифровых технологий потребовало и особых способов обработки информации, которые привели к разделению её носителей [2]. Носители информации, используемые в электронно-вычислительной технике, были разделены по способу хранения информации на аналоговые и цифровые.

1. Аналоговые носители информации, содержащие непрерывный поток данных и показывающие только его изменение. Пример такого носителя – магнитная лента в магнитофонной кассете.

2. Цифровые носители информации, содержащие разбитый на конечное число участков поток данных. Пример такого носителя – поверхность компактдиска.

После появления цифрового способа хранения и передачи информации понятие носителей информации претерпело

изменения в силу взаимосвязи цифровых технологий и современного искусства, так как оказалось возможным хранение разных файлов на одном устройстве.

В конце XX века появились два новых понятия, описывавших вышеописанное хранение нескольких файлов на одном устройстве.

1. Физические цифровые носители информации – представляют собой устройства, основанные на цифровых технологиях и предназначенные для сохранения информации в виде двоичного кода.

2. Виртуальные цифровые носители информации – представляют собой файлы, хранящиеся на физических цифровых носителях информации и воспроизводящиеся только благодаря цифровым электронно-вычислительным устройствам.

В рамках данных социокультурных условий существования искусства вместе с цифровыми технологиями также сформировались следующие понятия: физические и виртуальные цифровые носители.

К физическим цифровым носителям информации относят:

а) гибкий магнитный диск (дискета) – носитель информации, созданный IBM в 1967 году и представляющий собой устройство, в котором хранение информации осуществляется за счёт намагничивания чувствительной поверхности диска;

б) оптический диск – устройство, в котором хранение информации осуществляется за счёт воздействия лазерного луча на поверхность, изменяющую свои свойства. Примеры носителей информации: Blu-ray диски; CD-ROM диски; CD-R и CD-RW диски; DVD-R, DVD+R, DVD-RW и DVD+RW;

в) жесткий диск – устройство, в котором хранение информации осуществляется за счёт намагничивания поверхности металлических дисков при помощи магнитных головок;

г) твердотельные накопители информации – устройства, в которых хранение информации осуществляется за счёт микросхем памяти.

Физические цифровые носители информации ограничивают только пре-

дельные размеры файла для произведения искусства, но не влияют на его структуру. Их скорость работы и объём определяют, насколько сложными и детализированными возможно создавать произведения искусства.

К виртуальным цифровым носителям информации относят следующие.

Форматы хранения изображений – типы файлов, используемые для хранения как векторных (созданных на основе кривых), так и растровых (созданных на основе пикселей) изображений:

а) растровые – TIFF, JPEG, GIF, BMP, PNG, TARGO, RAW;

б) векторные – AI, CDR, CMX, SVG, PDF.

Форматы 3D-моделей – типы файлов, используемые для хранения объёмных фигур, состоящих из полигонов (фигур ограниченных со всех сторон гранями и вершинами) – FBX, OBJ, STL, COLLADA, 3DS, IGES, STEP, VRML/X3D.

Форматы хранения видео моделей – типы файлов, используемые для хранения связанных последовательностей изображений, а также звуковые дорожки для сопровождения – AVI, WMV, MOV, MP4.

Форматы хранения аудио – типы файлов, используемые для хранения аудиодорожек различной длительности. Выделяют три отдельные группы:

а) аудио форматы без сжатия – WAV, AIFF;

б) аудио форматы со сжатием без потерь – APE, FLAC;

в) аудио форматы со сжатием с потерями – MP3, Ogg.

Форматы хранения комбинированной информации – типы файлов, используемые для хранения информации, содержащей не только само произведение культуры, но также и имеющее в себе элементы программных алгоритмов – EXE, APK, MSI и другие.

Важной составляющей технологического процесса являются форматы хранения информации, а, следовательно, и произведений искусства, перенесённых или созданных в цифровом формате [6].

К специфике такого взаимодействия можно отнести:

1) ограниченную цветопередачу в ряде цветов (передача оттенков, ближе всего находящихся к белому), что является особенностью цифровых цветовых палитр, используемых в электронно-вычислительных устройствах, и имеет ограничения даже в случае выбора наиболее эффективных в данной сфере форматов типа RAW;

2) аппаратное ограничение. Создание изображений также ограничено в разрешении, плотности пикселей конечного продукта. Подобное же ограничение относится и к векторным изображениям, несмотря на то, что на них не так сильно сказывается снижение детализации;

3) некоторые форматы сжатия данных приводят к повреждению изображений или снижению детализации малых деталей. Одним из самых ярких представителей форматов, имеющих данный недостаток, является JPG;

4) возможность передачи информации через сеть Интернет. Отправка произведений искусства на неограниченное расстояние в кратчайшие сроки;

5) наличие технологий облачного хранения данных. Доступ к информации для совместной работы различных специалистов над одним произведением искусства;

6) использование технологий формирования изображений на основе математических фигур (увеличение размеров изображений без потери их качества). Данные особенности преимущественно относятся к векторным изображениям, однако, если растровое изображение сформировано на основе математических кривых, то оно также поддаётся гибкому редактированию;

7) многократная корректировка произведений искусства, а также создание одних произведений на основе других. Говоря о создании новых произведений на основе уже существующих, следует назвать форматы EXE, APK, MSI, а также AVI, WMV, MOV, MP4, как позволяющие хранение видеоигр и кино, существование которых возможно только

благодаря рекомбинации созданных заранее произведений современного искусства в новые формы.

Рассматривая воздействие виртуальных цифровых методов хранения информации на искусство, следует отметить, что само создание данных технологий уже спровоцировало появление ранее не существовавших способов презентации изображений.

Примером подобного можно назвать появление векторной графики (метод создания изображений строящихся на основе геометрических фигур) и растровой графики (изображение строится на основе массива пикселей различных цветов). Оба направления появились изначально как способы выведения результатов математического анализа в понятной форме, однако были адаптированы и для нужд современного искусства. Впоследствии на базе описанных выше методов были созданы инструменты для лёгкого редактирования подобных изображений, а, таким образом, появилась основа для развития направления искусства.

Также стоит упомянуть возможность частичной прозрачности растровых изображений, что позволяет в форматах TIFF, PNG и TARGO добиться возможности совмещения таких изображений между собой для достижения различных визуальных эффектов.

Помимо вышеперечисленных примеров, один из типов цифрового искусства сформировался исключительно на основе формата хранения 3D-моделей. Цифровая скульптура и цифровая анимация появились благодаря возможности гибко настраивать форму виртуального объекта, переносить результаты работы между программами, а также благодаря широкому спектру форматов, обеспечивающих возможность корректировки 3d-модели под потребности автора.

Вследствие цифрового хранения произведений искусства получили широкое распространение следующие варианты взаимодействия [7]:

1) формирование цифровых коллекций, позволяющих осуществлять не только приобретение, но и лёгкий доступ

для широкого круга заинтересованных зрителей искусства;

2) разработка новых рекламных инструментов, обеспечивающих высокую степень информированности потенциальных зрителей или покупателей о новых произведениях;

3) появление возможности для творцов выступать в качестве продавцов, активно продвигать свою продукцию через аккаунты в социальных сетях и собственные сайты;

4) публикация произведений на аукционах в сети Интернет, благодаря чему потенциальные покупатели получили доступ к базе информации для изучения ценового диапазона.

Если рассматривать факторы влияния современного искусства на развитие цифровых технологий, то стоит упомянуть следующие.

1. Так как современное искусство в процессе развития стремилось к усложнению конечных произведений, то, следовательно, увеличивался и объём файла на физических цифровых носителях информации. Для оптимизации занимаемого места появилось несколько решений. Одним из наиболее эффективных оказался формат JPG, который снижал занимаемый изображением объём более чем в половину при частичном снижении качества рисунка.

2. Для потребностей анимации требовался формат, позволявший не только экономить место на физических цифровых носителях информации, но и корректировать отдельно слои изображения, отвечающие за передачу отдельных цветов вместе с прозрачностью изображения [3]. Для решения данных задач компанией TruevisionInc в 1984 году разработан формат TARGO.

Выводы. За счёт форматов хранения цифровых произведений искусства стал возможным моментальный доступ к произведению искусства в сети Интернет. Несмотря на ряд недостатков, цифровые форматы хранения информации обеспечили широкие перспективы для развития современного искусства. Наличие данного технологического решения обеспечи-

ло создание, редактирование, хранение, распространение, продажу, покупку, доступность к произведениям искусства. Взаимодействие цифровых носителей информации и современного искусства позволяет заявить о необходимости сохранения культурного наследия, оставля-

емого цифровыми технологиями. Можно утверждать, что разработка новых цифровых носителей информации является важным направлением для современного искусства. Это объясняется развитием такой новой области знания, как цифровое культурное наследие.

-
1. Дриккер А. С. Генезис искусства и цифровая эра / А. С. Дриккер, Е. А. Маковецкий // Вестник Санкт-Петербургского университета. Философия и конфликтология. – 2020. – Т. 36. – № 3. – С. 539–552.
 2. Дриккер А. С. Филогенетическое древо искусства / А. С. Дриккер // Наука телевидения. – 2019. – Т. 15. – № 4. – С. 11–25.
 3. Кожевников Г. В. Печатные и электронные средства информации: конспект лекций / Г. В. Кожевников, Т. Г. Куприянова. – Москва: МГУП имени Ивана Федорова, 2016. – 146 с.
 4. Королева Л. А. Интеграция процессов развития искусства и цифровых технологий в пространстве медиакультуры / Л. А. Королева // Информационное общество: образование, наука, культура и технологии будущего. – 2018. – № 2. – С. 169–176.
 5. Лопатина Н. В. Сохранение цифрового культурного наследия в едином электронном пространстве знаний / Н. В. Лопатина, О. П. Неретин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 5(85). – С. 74–80.
 6. Соколова Н. Л. Цифровая культура или культура в цифровую эпоху? / Н. Л. Соколова // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 3 (8). – С. 6–10.
 7. Якушина Н. П. Арт-рынок в эпоху цифровизации: новые тенденции и перспективы / Н. П. Якушина // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 1 (99). – С. 143–150.

The digital technologies widely interact with the contemporary art. One of the areas where this interaction is mostly pronounced is the impact of the virtual and physical digital media on the works of the art preserved with their help. Analyzing such interaction, it becomes possible to characterize the multifactorial cultural heritage left by the digital technologies in the contemporary art.

Keywords: *the contemporary art, the art development, the digital technologies, the digital media, the cultural heritage, the storage formats.*

УДК 911.3:338.48

М. Е. Чеглазова

Влияние Booking.com на развитие культурного туризма

В статье рассмотрен оператор платформы онлайн-бронирования отелей, созданной помочь туристам и путешественникам легко бронировать средства размещения по всему миру, что оказывает значительное влияние на развитие туризма. Более 90% клиентов ищут в Интернете места для отдыха или поездки, и большинство из сайтов перенаправляют их на несколько сайтов онлайн-бронирования и приложений. Одним из основных преимуществ онлайн-бронирования является то, что путешественники могут учитывать отзывы и прошлый опыт других путешественников при выборе отелей или авиакомпаний.

Ключевые слова: туризм, сфера туризма и гостеприимства, путешественник, онлайн бронирование, Booking.com.

Введение. Цифровизация массово меняет социально-экономическую культуру в мире, в том числе в индустрии путешествий и туризма. Цифровая революция полностью изменила работу бизнеса. С появлением новых технологий и быстрой цифровизации туристские компании могут избегать географических барьеров и использовать онлайн-методы для обращения к своим клиентам [3]. Далее рассмотрим усовершенствование индустрии туризма посредством технологий онлайн бронирования, а также влияние данного процесса на развитие культурного туризма.

Постановка проблемы. Успешное и поступательное развитие туристской индустрии в современных условиях в значительной мере зависит от использования информационно-коммуникационных технологий, в том числе применения систем бронирования. В данной статье показаны возможности и технологические особенности онлайн-бронирования на примере системы Booking.com.

Вопросам развития технологий онлайн бронирования посвящены работы отечественных ученых: Г. В. Антюфеева, Г. А. Гомилевой, Н. В. Дмитриевой, М. А. Ёхиной, В. М. Кицис, М. В. Сергеевского и других. Однако, несмотря на имеющиеся научные исследования, вопросы цифровизации туристской сферы требуют дальнейшего изучения.

Объектом исследования являются развитие культурного туризма под влиянием цифровых технологий, *предметом* исследования – платформа бронирования Booking.com.

Цель научной статьи – определить влияние Booking.com на развитие культурного туризма. Для достижения цели поставлены следующие *задачи*:

- 1) изучить этапы формирования и особенности функционирования компании Booking.com;
- 2) определить место Booking.com в современной туристской индустрии;
- 3) выявить влияние Booking.com на развитие культурного туризма.

Изложение основного материала.

Booking.com изначально доминировал в секторе онлайн-бронирования. История booking.com уходит далеко в прошлое по сравнению с такими онлайн-площадками, как Airbnb (стиль), и дает представление о том, как изменилось онлайн-бронирование за последние два десятилетия. Первоначально созданная как Bookings.nl, небольшая интернет-компания прошла через многочисленные процессы слияния и поглощения, чтобы стать частью Booking Holdings, которая с 1999 года публично торгуется на NASDAQ и является компонентом индексов S&P 100 и 500. Несмотря на свое скромное начало, Booking.com принесла около 89% валовой прибыли Booking Holdings за 2017 год и за последние 20 лет стала крупнейшей в мире платформой для бронирования отелей по всему миру [1].

В 1996 году основатель Booking.com Герт-Ян Бруинсма наткнулся на Hilton.com, который позволял бронировать номера в отелях Hilton через Интернет в Соединенных Штатах. Когда он решил посмотреть, можно ли забронировать номер в отеле в Амстердаме через Интернет, обнаружил, что это невозможно, и поэтому решил создать веб-сайт для людей, проживающих в Нидерландах или посещающих Нидерланды, для бронирования гостиничного номера через Интернет. Bruinsma не был хорошо знаком с гостиничной индустрией, но быстро раскрутил Booking.nl и позволил отелям определять цены на свои номера на веб-сайте с комиссией в 5%.

В 1999 году в г. Кембридж Великобритании Энди Филлипс и Адриан Кричлоу решили выстроить более актуальный бизнес, чем Expedia, Hotels.com и Lastminute.com, сосредоточившись на независимых отелях. Результатом стал Activebooking.com, который в начале 2001 года, после краха доткомов, сменил название на Active Hotels. Он тоже, как и Bookings.nl, немного позаимствовал основы бизнес-модели WorldRes. Компания WorldRes, основанная в 1996 году в Калифорнии, занималась бронированием отелей на сторонних веб-сайтах, вместо

того чтобы напрямую обращаться к потребителям, и десятилетие спустя исчезла из-за продажи активов.

Основатели и соучредители Active Hotels and Bookings были техническими специалистами, которые очень мало знали о гостиничном бизнесе, хотя Бруинсма некоторое время работал ночным портье в отеле во время учебы в Universiteit Twente в Нидерландах.

В течение нескольких лет Active Hotels and Bookings, не привлекая значительных сумм денег по сегодняшним стандартам венчурного капитала, стали ведущими сайтами бронирования отелей на своих внутренних рынках и за их пределами. Благодаря случайной встрече на туристской выставке в Лондоне несколькими годами ранее и Active Hotels, и позже Bookings привлекли внимание руководителя компании Priceline.com Гленна Фогеля, который в настоящее время является генеральным директором материнской компании Booking Holdings. Фогель руководил усилиями своей компании по покупке Active Hotels и Bookings в 2004 и 2005 годах.

С 2005 года Booking.com принадлежит и управляется компанией Priceline. В 2013 году на его долю приходилось более двух третей выручки Priceline. Booking.com разработал сайт villas.com как расширение продукта.

Итак, в 2006 году Priceline объединила Active Hotels и Bookings, чтобы создать Booking.com, бренд, изменивший ход истории онлайн-путешествий и во многом ответственный за сегодняшнюю репутацию Booking Holdings как компании стоимостью около 100 миллиардов долларов [1].

Booking.com изменила конкурентную среду в сфере туризма, поскольку ее материнская компания Priceline Group, которая теперь называется Booking Holdings, превратилась из игрока второго уровня в безоговорочного лидера. Он не только вытеснил конкурентов, таких как Expedia, Orbitz Worldwide и Travelocity/Lastminute.com, но и изменил способ, которым туристские компании продвигают себя, а потребители бронируют отели.

Например, компания Booking.com стала лучшей в своем классе по поисковому маркетингу в сфере туризма, эффективно преобразовывала посетителей в клиентов и все больше расширяла ее конкурентное преимущество за счет активной рекламы в Google.

Появление Booking.com в качестве центра бронирования отелей оказало давление на Expedia и другие комиссионные структуры, ставки которых снижались в течение многих лет.

Booking.com также был одним из лидеров в сфере онлайн-путешествий, который осознал, что все типы размещения, будь то отели или аренда на время отпуска, будут актуальны для путешественников.

Booking – это онлайн-платформа, которая предлагает отели и услуги по бронированию путешествий, имеет более 700 000 объектов по всему миру и ежедневно бронирует более 900 000 ночей. Сайт компании доступен на 44 языках и ориентирован больше на аренду на время отпуска, которая охватывает виллы, апартаменты и сдаваемые в аренду дома. С добавлением 391 523 вариантов аренды для отпуска на villas.com компания имеет 846 291 объект по всему миру. Сайт Booking.com также бронирует билеты в 84 238 пунктах назначения в 221 стране. В 2011 году компания Google Adwords лидировала в категории «Путешествия и туризм» с предполагаемыми годовыми расходами в размере 40,4 млн долларов.

В Booking клиентам гарантированы самые низкие цены. В городе, на побережье или в сельской местности – клиенты всегда уверены, что получают лучшее соотношение цены и качества. Сайт не взимает комиссию за бронирование. Кроме того, не взимается плата за бронирование и административные сборы. В большинстве случаев бронирование номеров может быть снято в любое время бесплатно. Бронирование на сайте защищено, а кредитная карта и личная информация гостя зашифрованы. Компания работает в соответствии с высокими стандартами, чтобы гарантировать конфиденциальность.

Сайт Booking.com предлагает экономически эффективную комиссионную схему, поэтому его более 10 500 партнерских веб-сайтов могут получать достаточный доход.

Приложение Booking поставляется с мобильным приложением, которое разработано, чтобы помогать клиентам на каждом этапе пути. Так, можно легко найти дорогу к месту назначения с помощью удобных карт. Приложение позволяет вносить изменения в бронирование. Поисковые запросы будут синхронизированы на всех устройствах при входе в свою учетную запись Booking.com.

Таргетинг по регионам и странам позволяет определить географическое положение основной аудитории веб-сайта за последний месяц (см. рисунок 1). Страна, направляющая наибольший



Рисунок 1 – Географическое положение основной аудитории веб-сайта booking.com в 2022 г. (составлено автором по [1])

трафик на booking.com – это Соединенные Штаты.

Определяя топ конкурентов, а также потенциальных или быстрорастущих конкурентов, можно понять, что главным конкурентом booking.com является agoda.com (см. рисунок 2).

Обзор маркетинговых каналов [2] определяет каналы диджитал маркетинга, направляющие трафик на веб-сайт booking.com, получает трафик из direct (47.21%) и search (37.11%), недоиспользуемым каналом является «ads» (см. рисунок 3).

Топ социальными сетями, направляющими трафик на booking.com, являются Facebook, Youtube и WhatsApp Webapp. На сегодня важно искать возможности привлечь аудиторию через LinkedIn или другие сети (см. рисунок 4).

Согласно последним финансовым отчетам Booking.com, текущий доход компании (TTM) составляет 9,21 млрд долларов. В 2020 году выручка компании составила 6,79 млрд долларов, что меньше, чем выручка за 2019 год, которая составила 15,06 млрд долларов (см. рисунок 5). Выручка представляет собой общую сумму дохода, который компания получает от продажи товаров или услуг. В отличие от доходов, расходы не вычитаются [1].

Компания Booking.com, мировой лидер в сфере онлайн-бронирования с самым широким выбором вариантов проживания, объявила о запуске двух бесплатных продуктов для более чем 950 тысяч партнеров по всему миру. Booking.com Analytics и Центр воз-

Веб-сайт	Близость	Посещений в месяц	Категория	Рейтинг категории
 agoda.com	100%	38.8M	Путешествия и туризм > Гостиничный бизнес	#5
 hotels.com	89%	38.0M	Путешествия и туризм > Гостиничный бизнес	#4
 tripadvisor.com	83%	114.8M	Путешествия и туризм > Прочее в категории путешествия и туризм	#1
 expedia.com	74%	66.0M	Путешествия и туризм > Прочее в категории путешествия и туризм	#2
 airbnb.com	71%	82.3M	Путешествия и туризм > Гостиничный бизнес	#2
 hostelworld.com	67%	3.8M	Путешествия и туризм > Гостиничный бизнес	#47
 marriott.com	67%	38.7M	Путешествия и туризм > Гостиничный бизнес	#6

Рисунок 2 – Топ конкурентов booking.com, 2022 г. (составлено автором по [1])

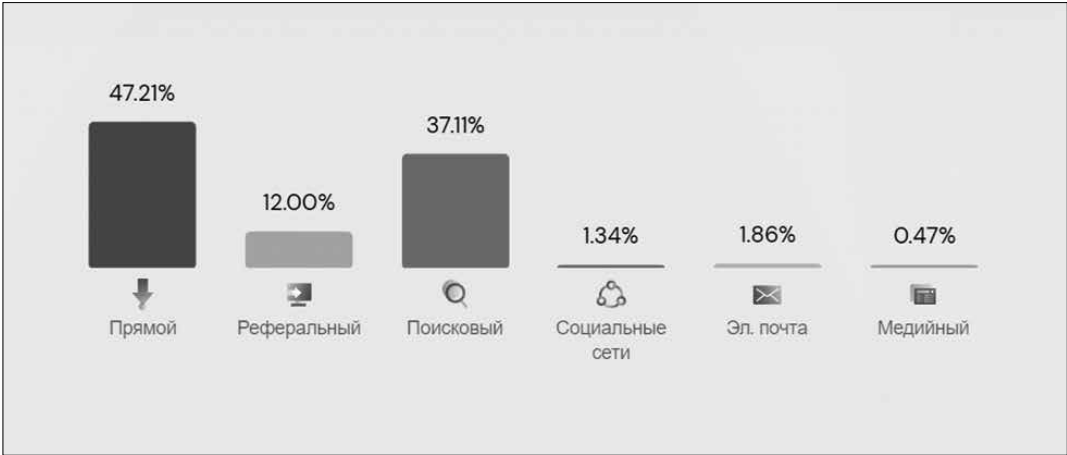


Рисунок 3 – Каналы диджитал маркетинга, направляющие трафик на веб-сайт booking.com (составлено автором по [1])

возможностей помогут объектам размещения увеличить прибыль с помощью индивидуально подобранных рекомендаций и статистических данных, которые обновляются в режиме реального времени. Инструменты входят в стандартный пакет услуг для партнеров Booking.com.

В Booking.com Analytics доступны четыре отчета, включая два отчета о продажах. Один из них помогает сравнить текущие продажи на Booking.com с показателями прошлого года и совокупными данными конкурентов. В другом отчете приведена детальная статистика за предыдущий год. Кроме того, партнер получает два отчета о бронированиях.

В одном из них представлены список стран, жители которых останавливаются в объекте размещения, цели поездки, а также список устройств, с помощью которых совершаются бронирования. Во втором – данные о том, за какое время до поездки гости бронируют проживание в объекте размещения.

Для более детального анализа партнеры могут сравнить свои данные:

- с собственными показателями за прошлый год;
- со схожими объектами (все объекты в своем регионе того же типа и с тем же количеством звезд, если они есть);
- с группой конкурентов (10 объектов на выбор партнера);

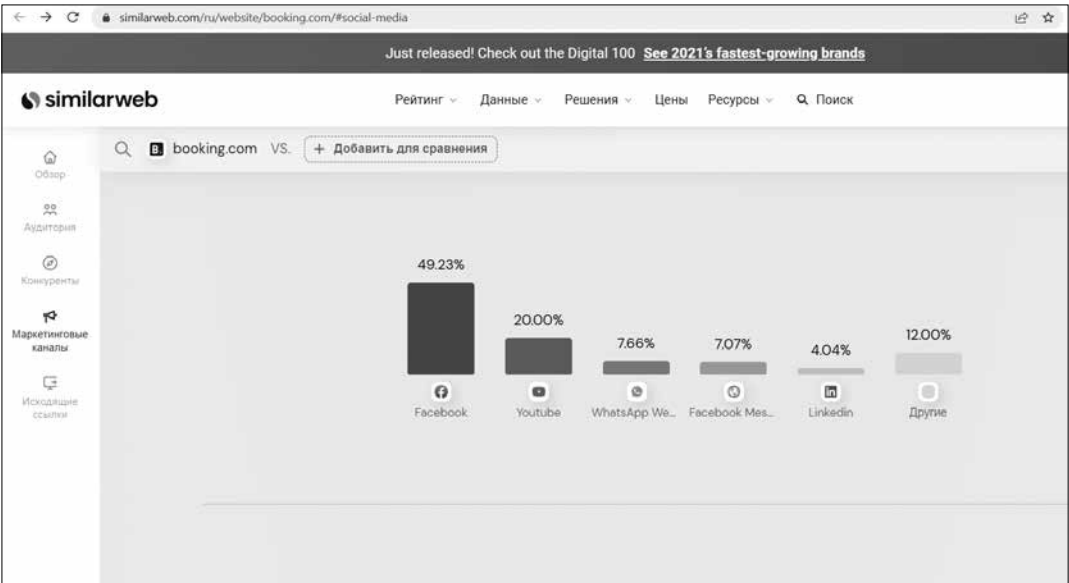


Рисунок 4 – Топ социальных сетей, направляющими трафик на booking.com (составлено автором по [1])

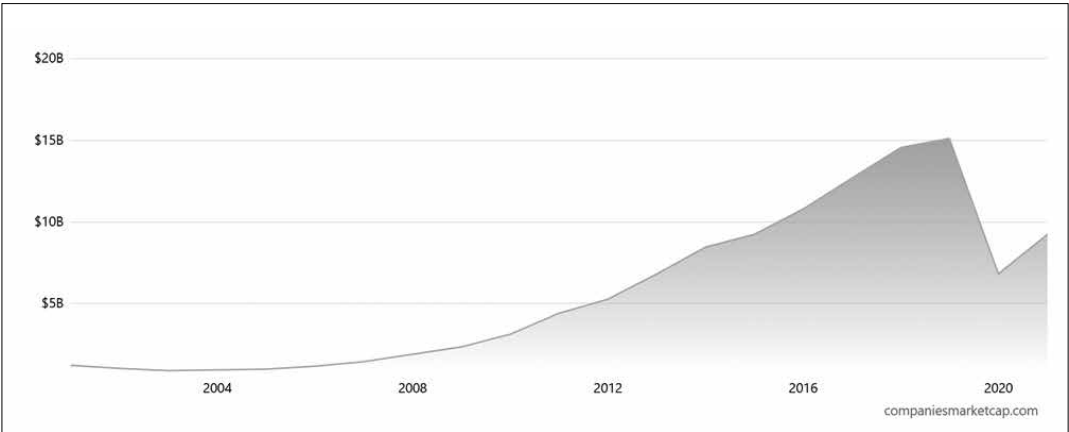


Рисунок 5 – История доходов Booking.com с 2001 по 2021 год (составлено автором по [1])

– с рынком (все объекты в своем регионе независимо от типа и количества звезд).

Кроме того, партнеры могут получить более подробные данные по следующим критериям:

– рейтинг (по сравнению с группой конкурентов, которая установлена по умолчанию или создана партнером);

– диапазон дат (на 7, 14, 30, 60, 90 или 365 дней);

– динамика показателей.

Отчеты дополнены советами и определениями терминов, так что любой партнер может легко в них разобраться.

В Центре возможностей приведены рекомендации, которые составлены на основе собранных данных и расставлены в порядке приоритета. Владельцы объектов размещения могут быстро ознакомиться с потенциальными возможностями роста, выбрать подходящие и начать работу над тем, чтобы привлечь больше гостей и увеличить прибыль на Booking.com. После внесения рекомендованных изменений партнер может вернуться к аналитическому отчету, проследить за результатами своих действий и определить новые возможности дальнейшего роста.

Booking.com Analytics и новый Центр возможностей переведены на 42 языка и доступны в Экстранете для партнеров Booking.com по всему миру. В ближайшее время будут добавлены новые отчеты, включая RateIntelligence от BookingSuite для партнеров, которые уже подключили этот продукт.

Важность онлайн-бронирования путешествий заключается в следующем:

– экономит время, ускоряя выполнение ручных задач и исправление ошибок, и быстро реагирует на развитие туристской отрасли;

– помогает агентствам легко расти в индустрии туризма и получать прибыль;

– сокращает время благодаря быстрому вводу ключевых слов транзакции, полной интеграции и внешним процедурам импорта транзакций;

– помогает туристским сайтам в продвижении квартир, отелей, санаториев, гостевых домов и вилл;

– повышает производительность и расширяет возможности агентства по управлению изменениями.

Все это в комплексе способствует развитию культурного туризма. Известно, что путешествия и туризм могут генерировать 9,8% мирового ВВП и обеспечивать 1 из каждых 11 рабочих мест в мировой экономике.

Культура и туризм всегда были неразрывно связаны. Культурные достопримечательности и события обеспечивают мотивацию явной для путешествий, а путешествия сами по себе порождают культуру. В последние десятилетия связь между культурой и туризмом стала явной.

Культурный туризм получил новое операционное значение. Так определение ЮНВТО на 22-й сессии Генеральной Ассамблеи, состоявшейся в Чэнду, Китай в 2017 году гласит: культурный туризм – это вид туристской деятельности, в котором основная мотивация посетителя заключается в том, чтобы учиться, открывать, испытывать и потреблять материальные и нематериальные культурные продукты туризма в пункте назначения. Достопримечательности или продукты относятся к набору отличительных материальных, интеллектуальных, духовных и эмоциональных особенностей общества, которые охватывают искусство и архитектуру, историческое и культурное наследие, кулинарное наследие, литературу, музыку, творчество, образ жизни, убеждения и традиции.

Это новое определение подтверждает гораздо более широкий характер современного культурного туризма, который относится не только к местам и памятникам, но и к образу жизни, творчеству и «повседневной культуре». Сегодня сфера культурного туризма имеет более широкое и всеобъемлющее поле разнообразных культурных практик во всех уголках мира.

Booking.com позволяет туристам, предпочитающим культурный туризм, а это около 40% путешествующих, иметь беспрепятственный доступ к туристским местам, предлагая решение следующих

важных вопросов: что посмотреть? где переночевать? какую еду попробовать? какой транспорт выбрать?

Выводы. Вкладывая средства в технологии, которые помогают упростить путешествия, Booking.com беспрепятственно соединяет миллионы путешественников с незабываемыми впечатлениями, различными видами транспорта и различными местами для проживания – от домов до отелей и многого другого, что, несомненно, увеличивает возможности развития культурного туризма. Являясь одной из крупнейших в мире туристских площадок как для известных брендов, так и для предпри-

нимателей всех размеров, Booking.com позволяет объектам недвижимости по всему миру охватить глобальную аудиторию и развивать свой бизнес. Booking.com доступен на 44 языках и предлагает более 28 миллионов объявлений о размещении, включая более 6,5 миллионов объявлений о домах, квартирах и других уникальных местах для проживания, имея непосредственное влияние на развитие культурного туризма. В следующих исследованиях предполагается рассмотрение вопросов развития культурного туризма под влиянием спектра цифровых технологий.

1. Официальный сайт Booking.com – URL: <https://booking.com> (дата обращения: 07.05.2022).

2. Чеглазова М. Е. Влияние социальных медиа на туристский маркетинг / М. Е. Чеглазова // Проблемы развития индустрии туризма: материалы VII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием / М. Е. Чеглазова / Забайкальский государственный университет. – Чита: ЗабГУ, 2021. – 401 с. – С. 241–246.

3. Чеглазова М. Е. Особенности развития рынка онлайн-путешествий / М. Е. Чеглазова // Проблемы и перспективы развития туризма в Российской Федерации: сборник научных трудов / М. Е. Чеглазова. – Симферополь: ФГАОУ ВО «КФУ им. В. И. Вернадского», 2020. – С. 356–362.

The article considers the operator of the online hotel booking platform created to help tourists and travelers easily book accommodation facilities around the world, which has the significant impact on the development of tourism. More than 90% of customers search the Internet for places to relax or travel, and most of the sites will redirect them to several online booking sites and applications. One of the main advantages of online booking is that travelers can take into account reviews and past experiences of other travelers while choosing the hotels or airlines. Today, you can study and book the room for the rest in advance without leaving home. Booking.com — is a website for comparing travel rates and the meta-search engine for booking accommodation for travel. The article also notes the significant impact Booking.com for the development of the cultural tourism.

Keywords: *the tourism, the tourism and hospitality, the traveler, the online booking, Booking.com.*

УДК 800.853+801.3-052.65

И. В. Чепурина

Окказиональная субстантивная лексика в языковой картине мира Юрия Нагибина

Окказиональные имена существительные в художественном тексте Ю. Нагибина рассматриваются как словообразовательная тенденция в языковом стиле писателя. Проведен структурный и семантический анализ индивидуально-авторских субстантивов в аспекте лингвокреативного мышления автора. Показано, как структурно-семантическая организация данных лексических инноваций отражает действительность сквозь призму сознания писателя, эксплицируя специфику творческой манеры Ю. Нагибина.

Ключевые слова: *окказиональная лексика, неолексема, дериват, субстантив, словотворчество, языковая личность, индивидуально-авторское представление о мире.*

Введение. Язык художественного произведения сегодня анализируется как сложная, экзистенциальная форма отражения действительности и самовыражения его автора. Поэтому актуальным объектом лингвистического исследования становится лингвокреативное мышление, направленное на порождение новых языковых феноменов путем трансформации уже имеющихся в языке единиц. Исследование же в рамках такого подхода, как утверждает С. А. Мегентесов, «будет ориентироваться на выявление механизмов созидания языка под воздействием потребности человека в самовыражении и познании мира» [7, с. 74].

Цель настоящей работы – исследовать окказиональную субстантивную лексику в художественных текстах Ю. Нагибина как значимую часть индивидуальной

языковой картины мира автора. Предмет исследования – структура и семантика индивидуально-авторских субстантивных лексем как средство экспликации авторского мировидения.

Писатель, художник, поэт и публицист Юрий Нагибин прошел сложный, противоречивый творческий путь, связанный с постоянными поисками в области художественных средств и с обращением к наиболее важным проблемам современности. Его плодотворная и многосторонняя литературная деятельность по-прежнему остается предметом научного освоения и переосмысления для лингвистов и литературоведов.

Материалом настоящего исследования послужили произведения разных жанров и разных лет. Значительную часть из них составили тексты автобиографические

или с элементами автобиографии («Моя золотая теща», «Тьма в конце туннеля», «Дафнис и Хлоя эпохи культа личности, волюнтаризма и застоя», «Дневник», «Итальянская тетрадь», «Московская книга» и др.). Основной темой этих произведений является то, что Юрий Маркович однажды назвал «пробуждением человека», а значит, узнаванием заново своего окружения, а через это – самого себя. Литературоведы и критики используют термин «диалектика души»: «О чем бы ни писал Ю. Нагибин, всегда он пишет об одном – о том, что в старину простодушно именовалось жизнью сердца, а позднее было точно названо диалектикой души» [8, с. 124]. Поэтому одной из центральных при изучении творчества писателя стала проблема психологизма. Ученые указывают на характерный прием «косвенного психологизма» – использование детали. Так, анализируя мастерство Нагибина-новеллиста, Н. Атаров отмечает «детальное мастерство рисовальщика, который передачей жеста, интонации, улыбки, смеха может создать психологически точный образ героя» [2, с. 107], Л. Шепелева выделяет скрупулезное исследование состояния души, малейших «изгибов мысли» [10]. Данные характеристики определяют специфику творческой манеры Ю. Нагибина.

Несмотря на широкий диапазон исследовательской проблематики литературного наследия Ю. Нагибина (см. работы Н. И. Беляевой, И. А. Богатко, С. М. Исуповой, К. В. Клименко, А. Г. Коваленко, А. З. Куксиной, М. М. Литвиновой, В. А. Пахтусовой, А. Ю. Тарабукиной, Т. А. Шестаковой и др.), недостаточно разработанным в ней является словотворческий аспект. Ю. Нагибин остается в ряду художников слова, лексические инновации которых нуждаются в изучении.

Изложение основного материала. Окаzionale словотворчество раскрывает особенности мировидения творческой языковой личности и является тем специфическим способом создания индивидуально-авторской картины мира, который позволяет отразить действительность сквозь призму созна-

ния писателя [5, с. 56]. Наиболее активны в этом процессе лексические новообразования, и если рассматривать их в комплексе, то, по мнению Д. Г. Акубековой, предполагается наличие индивидуального словообразовательного стиля [1, с. 4]. Данное понятие подразумевает совокупность всех словообразовательных тенденций автора, содействующих реализации его коммуникативных намерений. Одной из таких тенденций в стиле Нагибина является, на наш взгляд, использование окказиональных субстантивных дериватов. В словотворчестве писателя они значительно преобладают среди других частеречных производных. Частотность употребления, структурно-семантическое многообразие, прагматический потенциал окказиональных имен существительных позволяет рассматривать их как значимую часть индивидуальной языковой картины автора, в которой проявляется специфика индивидуального художественного мышления, видения мира и его воплощения.

В этом отношении показательным является структурный и семантический анализ окказиональных субстантивных лексем.

Структурный анализ

Структурный анализ выявил многообразие узуальных словообразовательных моделей, которыми пользуется Ю. Нагибин при создании имен существительных. Так, выделены отглагольные и отыменные новообразования различных словообразовательных типов. При этом ведущим способом является суффиксация.

1. Суффиксальные производные отмечены:

а) от субстантивных основ. Как правило, это оценочные модификаты-диминывы, реже увеличительные и усилительные дериваты с различными суффиксами: *пажишко*, *хоришко*, *чувствишки*, *мускулишки*, *правдишка*, *сиропец*, *подолец*, *куничка*, *берложка*, *вдавлинка*, *кочанок*, *мосолок*, *дятелок*, *шелушинка*, *гвоздочки*, *воньца*, *хитростёнка*, *шелушина*, *громище*, *хемингувина* и др.;

б) от адъективных основ:

– со значением отвлеченного признака или с конкретно-предметным значением: *мокнуть, киснуть, неметь, непролазь, укромье, сухотье, громозд, вторость, родность, чужина, площадь, тухлота, невидность, неприятность, непричастие* и др.;

– субъективно-оценочные агентивы: *плюгавка, нервяк, нетерпивец, лукавец, эфемери* др.;

в) от глагольных основ:

– со значением отвлеченного действия или состояния, а также с конкретно-предметным значением: *откочевание, сроднение, погуживание, опоминание, загустье, привычье, приморозок; гугнеж; ворчба; пощелк, поставь, шарк, шелох, карк, чавк, морочь, скрут, сверк, сцеп, задых, студь, остудь, навал, прогляд, просверк, взвой, вздрог, взбрызг, всхлеб* и др.;

– субъективно-оценочные агентивы: *бродила, слоняла* и др.

2. В меньшей мере от названных основ представлены префиксальные и префиксально-суффиксальные лексемы:

а) отсубстантивные: *правонь, праречь, подвечер, предбытие, полуцивилизация, полууспех, полуголод, полубещание, неусердие; взгорбк, всхолмие, надпечье, обер-сплетник* и др.;

б) отадъективные: *проголубь, приголубь, пригорчье* и др.;

в) отглагольные: *выпот, высверк, непроглядье, несладица, несчитание* и др.

3. Неотъемлемым элементом языковой картины мира Ю. Нагибина являются сложные окказиональные существительные различной словообразовательной структуры, ср.: *гладкозвучие, нищедушие, тайнодумие, тайночувствие, полудневник-полумемуары, книги-события, нищий-поползень* и др. Композиты, отличающиеся семантической емкостью, более ярко репрезентируют проблематику произведений, выделяя такие нюансы «собственного душевного материала» художника, которые служат дополнительным средством в передаче авторского мировидения.

Самую заметную из представленных структурных групп в окказиональном словаре Нагибина составляют суффик-

сальные существительные. В группе отсубстантивных суффиксальных дериватов преобладают имена с модификационными субъективно-оценочными значениями. Отличаясь структурным и тематическим многообразием, они становятся средством эксплицитного выражения оценочной картины мира автора, способствуя погружению в сознание рассказчика, выражая его точку зрения, акцентируя внимание на важных деталях. Ср.: *собрать небольшой хорщик-о, милая вдавл-инк-а, постук молодого дятел-к-а, носить в подоль-це, тонкие гвозд-очк-и, учуять вонь-цу, квартир-енк-а на Кропоткинской, покончить с хемингу-евин-ой, вернуться в штрафн-як* и др.

Субъективно-оценочные коннотации свойственны и многим префиксальным отсубстантивам (*пра-вонь, полу-цивилизация, полу-успех, не-усердие, не-стыдливость* и т. д.). Как и суффиксальные модификаты, они объективируют субъективную сферу рассказчика и репрезентируют ценностное отношение автора к описываемым явлениям.

Отметим высокую частотность в текстах Ю. Нагибина отвлеченных суффиксальных окказионализмов-существительных от глагольных и адъективных основ (*остудь ← остудить; тренк ← тренять (разг.), шарк ← шаркать, громозд ← громоздкий, родность ← родной* и др.). Такие производные имеют особую семантику, представляя знаки с двойной референцией: они совмещают в себе категориальные значения действия / качества и предметности, что придает им семантическую емкость и глубину. Наиболее продуктивна модель с нулевым суффиксом. В произведениях Ю. Нагибина дериваты нулевой суффиксации преобладают количественно и выделяются фонетической лаконичностью и экспрессивностью формы. Как отмечает Т. А. Корнеева, такие имена, и прежде всего девербативы, при кажущейся фонемной простоте являются сложными структурными, лексическими и логическими образованиями, представляя собой полупредикативные единицы со свернутой пропозицией. Это

способствует предельной концентрации смыслов в текстовом пространстве... придает особую убедительность высказыванию [6, с. 31–32] (ср.: *малый шелох потревожил, первая звенья капли, прощальный карк, горделивая поставь фигуры, пощелк бичей, жирный чавк, туманная сочье воздуха, сцеп человека с миром, вздрог рукии* т.д.). По мнению Н. Г. Долженко, девербативные существительные являются «идеальным средством номинации события, ситуации или комплекса целого ряда событий, ситуаций, связанных сложными и разнообразными отношениями посредством различных явлений, понятий» [4, с. 26]. Так, сама форма лексем становится смыслообразующим фактором, а модель, активно применяемая для окказиональной номинации, – своеобразным маркером индивидуально-го стиля изложения.

Значительная часть отвлеченных девербативных и деадъективных новообразований может быть квалифицирована как разновидность скрытой, имплицитной оценочности, т. е. проявляющейся в контексте целого высказывания. Такая оценочность эмоциональна, так как может передавать состояние рассказчика / автора даже когда не выражает прямого значения хорошо / плохо или одобрения / неодобрения: *...черно-белый ибис, перепавшая с крыла на крыло над изумрудным выпотом...* // («Замолчавшая весна»). Здесь контекстуальная положительная оценочность окказионализма *выпот* (← *потеть*) создается за счет его метафорического употребления и эпитета *изумрудный*, подчеркивающего и усиливающего яркость образной детали, на которой акцентирует внимание рассказчик; *Меня восхитило и Адмиралтейство, и Зимний дворец, и... те перспективные прогляды... которыми на каждом шагу дарит Ленинград* // («Встань и иди») – окказионализм *прогляды* (← *проглядывать*) приобретает положительную коннотацию в контексте с оценочным глаголом-сказуемым *восхитило*.

Анализ показал, что в своем субстантивном словотворчестве художник обращается прежде всего к продуктивным

словообразовательным моделям (*привыч-й-э, вы-сверк-Ø, вдавл-инк-а, вторость, над-печ-й-э, не-усердие, слоня-л-а, нерв-як, тайн-о-дум-ий-э, звон-перезвон* и др.), значительно реже – к малопродуктивным (*ворч-б-а, гугн-еж, пра-речь, обер-сплетник*), примеры нерегулярной мотивации единичны (*вз-горб-к, вс-холм-ий-э, кисл-еть, мокр-еть, под-вечер*).

Таким образом, Ю. Нагибин в сфере субстантивной деривации применяет узусальные словообразовательные модели с определенным содержательным и стилистическим потенциалом. Окказиональные имена существительные, созданные по этим моделям, обеспечивают «гибкость и емкость слова» и позволяют их автору «схватить верные, выразительные черточки», «подметить точную, запоминающуюся деталь» [9, с. 178], что, по общему мнению исследователей, составляет характерную особенность творческой манеры Ю. Нагибина.

Семантический анализ

Цель семантического анализа – посредством окказиональных имен существительных определить главные темы творчества Ю. Нагибина и способы их языковой реализации.

Как отмечалось выше, одной из центральных при изучении творчества Ю. Нагибина стала проблема психологизма. Психологизм – сознательная эстетическая установка автора на художественное исследование и изображение внутреннего мира человека. Так, проанализированные нами субстантивные неолексемы отражают прежде всего внутренний мир, характер человека, его мышление, поведение, быт, что свидетельствует о доминировании в языковой картине мира художника содержательной категории «человек».

Вторая содержательная категория, выявленная посредством анализа окказиональных существительных, – «окружающий мир». При этом взаимодействие человека и окружающей среды автор осмысливает и моделирует как взаимодействие двух систем, в результате которого отдельные элементы мира становятся элементами структуры личности [11,

с. 7–8]. Поэтому в повествовании, а следовательно, и в языковой репрезентации у Нагибина стираются различия между внешним и внутренним, объединяются внешняя среда и внутренний мир человека. Ср.: *Всегда была **непролазь**: валуны, глыбы, опрокинутые пни и поверженные березы. Возможно, тут начали прокладывать новую дорогу или же расчищать место для будущей стройки, его это не занимало, более того, отвращало, как и всякое превращение пейзажа в строительную площадку, и, защищаясь, сознание выталкивало прочь раздражающее зрелище* («Мягкая посадка»).

Категории «человек» и «окружающий мир», в своем взаимодействии, наиболее широко представлены тематической группой «Чувственное восприятие окружающего мира». Она получила самую яркую и многообразную языковую экспликацию: богатство и сложность явлений, воздействующих на человека, множественность раздражителей, требующих ментального анализа, не позволяют автору сосредоточиться на данных какого-либо одного органа чувств. Так, выделены производные субстантивы со значением звукового, визуального, обонятельного и осязательного восприятия.

Количественно преобладают звуковые номинации, что свидетельствует о доминировании в смысловой сфере автора акустического мира. Ср.: *пристанывающий бормот самолетов; шмелиное погуживание тихоходов; старушечий гугнеж на завалинках, недовольная ворчба, пощелк бичей, глухой треньк колокольчика, жирный чавк прощальных поцелуев, квартира наполнялась шарком и смехом, прощальный карк, короткий, взвой, дивная озвученность мира, ручейковое гладкозвучие* и т. д.

Сознание Нагибина улавливает и структурирует самые разные звучания, ярко и полно представляя отдельные акустические пространства – места, проявляющие единую фоносферу (Е. М. Тараканова) писателя. Например, акустическое пространство «небо» дополняется окказионализмами *погуживание, бормот*; пространство «характеристика ге-

роя» – лексемами *чавк, взвой*; «жилое помещение» – *шарк*; «святость, духовность» – *переплач (колоколов)*, «животный мир» – *карк*, «растительный мир» – *шип, звень* и т. д.

Окказиональные субстантивы со значением звукового восприятия часто становятся элементом целого звукового ландшафта, эксплицированного в художественном тексте посредством различных языковых средств. Ср. описание особенностей чуткого слуха главного героя повести «Князь Юрка Голицын»:

*Сквозь грубые бытовые шумы ему звучала песня птицы и молодницы, усталое бормотание нищего на дороге, **переплач** колоколов за краем зримого простора, шорох опавшей листвы в перелеске за бугром, змеиный **шип** тающих снегов, первая **звень** капели. Он любил всю дивную **озвученность** мира, но более всего любил песни, рождающиеся в груди человека.*

Ср. звуковой ландшафт с окказиональными дериватами, передающий слуховое восприятие героем окружающего пространства посредством звуковой характеристики воздушного и наземного транспорта:

*Не то чтобы слух вовсе покинул Сергеева, он прекрасно слышал из своего загородного жилья нарастающий грохот Илов и Ту, поднимающихся с Внуковского аэродрома, тихий, пристанывающий бормот домодедовских и быковских самолетов, уже набравших высоту, пугающие взрывы, с какими истребители проходят звуковой барьер, уютное шмелиное **погуживание** старых винтовых тихоходов, патрулирующих шоссе, и стрекозиное потрескивание сельскохозяйственной авиации, кропящей сад, огород, крыши и дорожки белесой слизью («Замолчавшая весна»).*

С акустическим смыкается визуальное пространство автора, которое также убедительно эксплицируется посредством окказиональной субстантивной лексики. Она номинирует:

а) световое восприятие, например: *некое притемнение в пасмурном небе; частые, как из пулемета, просверки; голос, как высверк ножа; неистовый сверк*

снегов; ослепительные выблиски Волги; ножевой выблиск угрюмого взгляда и др.;

б) цветовое восприятие, ср.: *не было белого меха и поставили эту рыжатицу; тело с пупырчатой проголубью от холода; с едва заметной приголубью глаза;*

в) зрительного восприятия внешних характеристик явления, среды, человека, предмета. Как правило, это описания пейзажей или портретов, например: *всегда была эта непролазь; поселковые коровы пасутся на сухотье; утра слюдили приморозком распахнутое окошко; туманная сочь воздуха; горделивая поставь фигуры, невидность молодой жены, громзд груди костюмерши, молодой человек в кровавых потеках и загустях, перспективные прогляды, которыми дарит Ленинград, и др.*

С помощью окказиональных имен существительных Ю. Нагибин передает и другие чувственные восприятия, в частности обонятельное (*правонь; тухлота; учуяв воньцу; сладкий, с легкой пригорчью дух; пахнуть кислетью размытой земли*) и осязательное (*теплый вей остудившихся ветров пустыни; прохватить студью утренника, отринуть от себя душную наваль*) и др.

Так, посредством авторских субстантивов чувственный и материальный мир открывается в многообразии слуховых, зрительных, обонятельных и осязательных впечатлений. Доминируют акустическое и визуальное пространства, предстающие как часть внутреннего мира авторской личности. При этом анализируемая лексика, отражая проблематику произведений писателя, ярко демонстрирует такую особенность его творческой индивидуальности, как предпочтение максимальной точности в наименовании какого-либо явления, умение «схватить верные, выразительные черточки, способность подметить точную, запоминающуюся деталь» (М. Черкасский).

Особое внимание Нагибин уделяет обрванной детали: художественная действительность на протяжении большинства текстов показана в представлении рассказчика, увидена его глазами, пропущена сквозь призму субъективного восприя-

тия. Этим объясняются многочисленные метафорические употребления в области окказиональных существительных проанализированного семантического класса, ср.: *пристанывающий бормот самолетов; переплач колоколов, туманная сочь воздуха, росшая на взгорбке осина, сверк снегов, студь утренника, шип тающих снегов, звень капли* и пр. Ю. Нагибин, «человек из глубины пейзажа» (Н. Атаров), такой прием метафоризации чаще использует в ландшафтных зарисовках, демонстрируя искусство в словах одухотворять природу, передавать ее величие и одновременно свою глубокую любовь и чуткое отношение к ней.

Индивидуально-авторские субстантивы Ю. Нагибина эксплицируют, часто с оценкой, и другие сферы содержательных категорий «человек» и «окружающий мир», такие как:

– наименования лица (*бродила, слоняла, плюгавка, нервяк, нетерпивец, литературный эфемер, первейший лукавец Европы, обер-сплетник, нищие-слепцы*);

– психологические особенности (проявления) личности (*наше повзросление; очередное постарение; сроднение с улицей; неизъяснимая родность, чувство неродности окружающей жизни; очухаться от омороченности; скрут чувств; тайночувствие*);

– физиологические состояния человека (*вздрог кожи; нервный вздрог руки, давление полуголода; влажный всхлеб*);

– ментально-интеллектуальную сферу (*моя «затронутость», сцеп человека с миром, укромье неузнанности, полубежание, тайнодумие*);

– характер человека (*некоторая чудина, хитростёнка*);

– межличностные отношения (*остудь благоволения; несладица чувств*);

– положение и отношения в социуме (*неуспех или полууспех, безнадежная «вторость», жест нечитания*);

– быт (*свое привычье, угольная темнота надпечья*);

– социальные реалии (*получивилизация, нищедушие, книги-события, морочь жизни; народ, таящийся в глухом непроглядье; лютство затевается*).

Таким образом, семантический анализ субстантивных окказионализмов, отражая проблематику творчества Ю. Нагибина, высвечивает особенности устройства ценностно-смысловой сферы писателя, в которой доминируют акустическое и визуальное пространства – в тесном взаимодействии с внутренним миром героя и окружающей средой.

Выводы. Окказиональные производные субстантивы продуктивных и малопродуктивных словообразовательных моделей, как правило, заряженные эксплицитными и имплицитными оценочными значениями, становятся элементом

индивидуального словообразовательного стиля Юрия Нагибина. Структурное и лексико-тематическое своеобразие неолексем-существительных позволяет квалифицировать данные единицы как неотъемлемую часть его индивидуально-авторской картины мира, как выразительное языковое средство маркирования личностных смыслов и творческой оригинальности.

Перспективным представляется комплексное исследование лексических новообразований Юрия Нагибина в контексте выделения и описания индивидуального словообразовательного стиля писателя.

-
1. Акубекова Д. Г. Индивидуальный словообразовательный стиль и словотворчество (на материале произведений немецких писателей): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Д. Г. Акубекова. – Уфа, 2004. – 198 с.
 2. Атаров Н. Человек из глубины пейзажа. О Юрии Нагибине-рассказчике / Н. Атаров // Наш современник. – 1972. – № 12. – С. 102–112.
 3. Венгерова С. А. Сложные слова как способ создания образности в художественном произведении / С. А. Венгерова // Проблемы лексической и словообразовательной семантики в современном английском языке: межвузовский сборник научных трудов. – Пятигорск, 1986. – С. 28–36.
 4. Долженко Н. Г. Русское предложение с девербативным оборотом: синтаксический статус и семантические модели: монография / Н. Г. Долженко. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2004. – 260 с.
 5. Кириченко С. В. В. П. Катаев и его индивидуально-авторская картина мира / С. В. Кириченко // Мир русского слова. – 2017. – № 3. – С. 55–61.
 6. Корнеева Т. А. Имена нулевой суффиксации в ранней лирике Анны Ахматовой / Т. А. Корнеева // Ученые записки Казанского университета. – 2020. – Т. 162. – Кн. 5. – С. 26–32.
 7. Мегентесов С. А. Язык как объект исследования в свете синхронно-диахронной парадигмы / С. А. Мегентесов // Философия языка: в границах и вне границ / сост. и науч. ред. Д. И. Руденко. – Харьков, 1993. – С. 73–82.
 8. Рябинина С. Память сердца / С. Рябинина // Наш современник. – 1972. – № 7. – С. 122–125.
 9. Черкасский М. Детали и мысли / М. Черкасский // Нева. – 1957. – № 5. – С. 178–184.
 10. Шепелева Л. С. Мастерство Ю. Нагибина-новеллиста / Л. С. Шепелева // Проблемы метода и стиля. – Челябинск. – 1976. – С. 85–99.
 11. Шестакова Т. А. Структура персонажа и принципы психологизма в рассказах Юрия Нагибина (1960–1970-е годы): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Т. А. Шестакова. – Орел, 2000. – 22 с.

The occasional nouns in the literary text of Yuri Nagibin is considered as a word-formation trend in the style of the writer's language style. The structural and semantic analysis of the individual author's substantives in the aspect of the author's linguocreative thinking is carried out. It is shown how the structural and semantic organization of these lexical innovations reflects reality through the prism of the writer's consciousness, explicating the specifics of Yuri Nagibin's creative manner.

Keywords: *the occasional vocabulary, the neolexeme, the derivative, the substantive, the word-making, the linguistic personality, the individual author's idea of the world.*

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА В ОБЩЕКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

УДК 008;37

Н. Г. Чаган

Тренды в образовании: будущее наступило вчера

В предлагаемой статье автор синтезирует российский и зарубежный опыт в области культурологической науки, комплексно исследует технологии интегрированных коммуникаций, анализирует современный ландшафт коммуникационных процессов, который сопряжен с определенной долей инноваций и сопровождается изменениями в профессионально-квалификационном, образовательном, культурном уровнях специалистов сферы маркетинга, рекламы и связей с общественностью.

Ключевые слова: конвергенции/дивергенции, диджитал-технологии, педагогическое проектирование (project-based learning), культурные коды в рекламе, медиакультура.

Введение. Интерес к данной области знаний не случаен. В отечественном высшем профессиональном образовании автор работает более 30 лет и защитила диссертацию на соискание ученой степени доктора педагогических наук по теме «Социокультурные основания рекламы: теоретико-технологический аспект» (1998). Это направление для того периода было пионерным.

Актуальность исследования обусловлена тем, что анализ исследований и публикаций, на которые опирается автор, позволяет выявить междисциплинарную природу процессов конвергенции/дивергенции. Последние ставят перед профессиональным сообществом задачи по поиску унифицированного языка общения специалистов различных направлений с целью найти общие концептуальные зна-

чения проблем научного, технического характера в гуманитарной области знаний.

На этом фоне в культурологической области знаний появились новые дисциплины: квантовая коммуникация, нейромаркетинг, нейрографика, нейроуправление, нейродизайн и пр. Подобные процессы конвергенции автор активно развивает в научно-методических пособиях «PublicRelations режиме реального маркетинга» (2017), «PublicRelations: управление преднамеренными коммуникациями» (2018) и ряде статей в научных изданиях. В данной статье вскрываются механизмы и технологии преднамеренных действий для позитивного конструирования современных коммуникаций.

Следует отметить, что предметом широкого обсуждения в научной среде стала дискуссия «является ли рекламная ком-

муникация результатом художественной деятельности и соответственно произведением искусства или ей в этом должно быть отказано». Автор статьи выделяет нерешенные части общей проблемы, которым посвящается *объект и предмет* исследования.

Изложение основного материала исследования и обоснование авторских суждений позволяет выявить идеи и доминантные тренды в современном российском образовательном пространстве, претендуют на *новизну* исследования.

Изложение основного материала. В сводном рейтинге «инновационного оптимизма» индекс России составляет 65 пунктов из 100, а в сводном рейтинге «удовлетворенности качеством инновационной среды» всего 48 пунктов из 100. К наиболее важным факторам, препятствующим внедрению инноваций, можно отнести качество подготовки кадров (персонала), а также наличие государственной поддержки; к достаточно значимым факторам – слабое партнерство бизнеса с образовательными учреждениями и исследовательскими лабораториями, а также доступ к привлечению частных инвестиций, фондов на долгосрочной основе [10].

Внедрение инноваций сопряжено с известной долей риска для его участников: инвестиции в «человеческий капитал», которыми сопровождаются изменения в профессионально-квалификационном, образовательном, культурном уровнях специалистов сферы коммуникации, сопряжены с определенным временем запаздывания. Идея опережающего образования не нова. Она предполагает реализацию модели не только передачи знаний от прошлых и нынешних поколений к будущим, но и функцию подготовки человека к опережающим действиям по выживанию цивилизации в условиях турбулентности и перехода к устойчивому развитию.

Несмотря на широкую палитру воззрений, существует единодушие в части необходимости обеспечения воспроизводства общества с помощью трансляции опыта и знаний, ценностей и норм

культуры от поколения к поколению в образовательной сфере. Междисциплинарная природа процессов конвергенции/дивергенции выдвигает требования к формированию унифицированного языка общения специалистов различных направлений с тем, чтобы найти общие концептуальные значения проблем научного, технического и гуманитарного характера. Полифоничность образовательного процесса достигается синергизмом различных дисциплин и технологий, а также путем интегрирования и применения знаний на всех уровнях размерности [4]. Возникает необходимость создания дорожных карт и/или банка знаний, обобщенной терминологии, способствующих появлению новых областей знаний и деятельности человека [5], в частности в сфере педагогического проектирования.

Безусловно, педагогическое проектирование (project-based learning) – тренд современного образования по направлению подготовки «Реклама и связи с общественностью» в высших учебных заведениях. Project-based learning следует рассматривать как совокупность способов организации образовательного процесса, создающих условия для формирования доминантных компетенций у специалистов данного профиля. Такая целесообразность вызвана тем, что в гуманитарной области знаний прочно укореняются несвойственные для нее дисциплины: квантовая коммуникация, нейромаркетинг, нейрографика, нейроуправление, нейродизайн и пр. Подобные процессы конвергенции активно вошли в такие сферы коммуникаций как маркетинг, PublicRelations и рекламу. Среди инновационного арсенала конвергентных бренд-коммуникаций активно используются мобильные игры-квесты (quest), краудфандинг, краудстриминг, диджитал технологии [9].

Конвергентные технологии подразумевают подготовку лидеров, творцов с мульти- и междисциплинарными знаниями, способных обосновать концепции мега проектов, работать как самостоятельно, так и в творческих коллективах при решении широкого круга межотрас-

левых и междисциплинарных проектов [1]. «Конвергентность» становится синонимом магистральных преобразований медиа контента, основу которого составляет процесс дигитализации, то есть перевода содержания в цифровую форму, что позволяет «уравнивать» печатное слово и движущееся изображение, что принято называть унифицированные коммуникации (Unified Communications, UC).

Развитие блогосферы – еще один технологический ландшафт инноваций в образовании, последний становится все более разнообразным. Не вызывает удивления, что в современных реалиях структура блогов адаптирована, например, для мобильного чтения. Крайне востребованы романы, которые умещаются на экране мобильного телефона, внушительный просмотр веб-страниц происходит на мобильных устройствах, а видео контент потребления возрастает на 100% ежегодно. Не будем увлекаться обоснованием того, что блогинг – это крупный бизнес (к примеру, российские видеоблогеры заработали 12,6 млрд рублей в 2020 г.). Главное, что широкий спектр возможностей данной коммуникации является уникальной дискуссионной площадкой, в том числе в образовательной сфере. С одной стороны, в современных реалиях блогбум – одна из педагогических задач – сделать блог рабочим инструментом в образовательном процессе и включить этот инструмент в учебную практику, особенно в период чрезвычайных ситуаций, например, как это было в период пандемии. С другой, образовательный блог обучающегося – это инструмент мобильной оптимизации, способ самостоятельной образовательной траектории. Безусловно, информация, распределенная в блогосфере, не всегда достоверна, фрагментарна и не дает системы научных знаний. И тем не менее становится актуальной возможность использования блогов как среды интеграции информационных и педагогических технологий в сфере образования. Как видим, мнения, касающиеся роли блога, поливекторны, но одно условие объединяет сторонников этого процесса – необходимо научиться конструктивному

образовательному блогингу. Подчеркнем тот факт, что блогинг получил должное признание и серьезное отношение Министерства образования, о чем свидетельствуют меры, направленные на регуляцию пространства блогосферы.

Безусловно, увеличение значимости творческой компоненты в деятельности современного общества привело к расширению поля эстетического в современной культуре и усилению влияния искусства на другие сферы человеческой жизнедеятельности, возникновение креативного класса. Волнует цивилизационное общество создание креативных идей. Творческие идеи в креативном обществе становятся основой развития креативной экономики, которая во всем мире сегодня трактуется как инновационная, построенная на внедрении неординарных идей креативного класса. Креативную экономику невозможно представить без креативных или творческих индустрий. Основная часть креативных индустрий связана с различными формами эстетизированной деятельности, что приводит к трансформации повседневности.

Искусство в определенной степени стало моделью, которую начали заимствовать в модифицированном виде те сферы, которые от искусства были ранее значительно дистанцированы. Традиционный пример – маркетинговые коммуникации, которые, по мнению основоположника маркетинга Ф. Котлера, стремятся максимально удовлетворить нужды, потребности и запросы своих целевых аудиторий.

Классическим инструментом маркетинговых коммуникаций принято считать рекламу. Практически все формы сегодняшней рекламы тянутся к их эстетизации, будь это печатная, наружная, радио, теле- или интернет-реклама. Не вызывает сомнения, что реклама использует эстетическое начало в своих целях, понимая значимость ее конкретно-чувственного, эмоционального и выразительного воздействия. Культурные коды включены в рекламу как смысл, система ценностей и культурных образцов, эстетических установок и способов художественного

преобразования предметной среды [8, с. 212]. Нас интересует реклама не просто как феномен культуры, а как коммуникация. И далее. Рекламная коммуникация наследует структурные признаки и функции логически и исторически предшествующих ей форм культуры, поэтому она обладает всеми существенными их признаками. Неслучайно в среде теоретиков и практиков рекламы уже не один год идут дискуссии по вопросу ее статуса. Является ли реклама результатом художественной деятельности и соответственно произведением искусства или ей в этом должно быть отказано?

Многие философы и искусствоведы признают связь рекламы и искусства, однако занимают крайне полярные позиции по данному вопросу. В научной литературе присутствует мнение, согласно которому выразительную яркость рекламы, созданную с помощью элементов художественно-образного языка, кодов искусства: кинематографа, музыки, хореографии и/или живописи, стихотворного текста и др., ошибочно считают произведением искусства. Другие придерживаются мнения об «узурпации рекламой высоких ценностей искусства, разменянных на мелкую монету». Ярко выразил свою позицию Питирим Сорокин, который говорил об умирании в рекламе искусства [6, с. 429–435].

Справедливо отметить, что у искусства и рекламы действительно есть нечто общее. Природа создания рекламного продукта может иметь некоторые аналогии с искусством: образность, эмоциональность, яркость формы и характер воплощения. Указанные явления – суть порождение социума, но они не являются природными. Искусство и реклама – результат развития человеческих потребностей, каждое из них удовлетворяет особые социальные запросы, способные к воспроизводству и воплощению в конкретно-исторических формах бытования. Другими словами, внутри локальных культур и форм творчества характерно выявляются некие общие черты: единство менталитета, основные ценностные установки и традиций.

У искусства и рекламы есть еще одна важная общность, и эта общность – образ. Художественный образ – полисемантичен, он имеет особенность восприниматься разными людьми по-разному, что предполагает детерминацию множественности трактовок художественных произведений. Реклама часто использует различные образы в своих посланиях обществу и адресату, эстетизируя их, подчас стилизуя или цитируя, беря информацию из большой кладовой искусства. И только в редких случаях это могут быть образы искусства как цитаты, но вряд ли реклама может представлять собой полноценный художественный образ. Различия между искусством и рекламой более существенные, нежели вышеприведенное сходство. Реклама не представляет собой и не обязана представлять искусство по следующим причинам.

Во-первых, художественные произведения, считающиеся, например, классическими, несмотря на все их неоспоримые достоинства, зачастую трудно связать с сиюминутной жизнью ввиду их недостижимости. Цель рекламы более реальная, более прагматичная – потребитель должен идентифицировать себя с образом амбассадора (персонажем рекламного влияния, послания) и представлять себя (опять же мысленно, а чаще на уровне подсознания) обладателем объекта рекламирования.

Во-вторых, в науке об искусстве, в критике и среде самых высоких ценителей искусства уже давно подвергается сомнению ценность искусства как правдоподобного воспроизведения реальности изображения, похожего на жизнь. Искусство всегда продуцирует художественную реальность иллюзорного характера, иногда чем-то напоминающую реальность, но чаще воображаемую. Не случайно еще Л. Фейербах подчеркивал, что «искусство не требует, чтобы его признавали за действительность» [7, с. 104]. Оно развивает воображение, но, с другой стороны, предлагает некие эскапистские идеи бегства от реальной действительности в мир искусства.

Реклама же всегда приближена к реальной жизни. Этот факт не означает отрицание эстетизации вербального или визуального контента в рекламном продукте. Бесспорно, эстетизация в рекламе – ее неоспоримое преимущество. В том случае, если эстетизация имеет место, рекламное послание может быть более действенно и продуктивно. С другой стороны, не следует отождествлять эстетизацию рекламного сообщения с художественностью. Это разные вещи. Эстетизация не приводит рекламное сообщение в новое качество – произведение искусства. Она (эстетизация) добавляет рекламному посланию некую оригинальность формы, иногда элемент выразительности, иногда театральности или музыкальности, но не художественности.

К какому выводу мы приходим в результате такого рассуждения: важно научить студентов корректному использованию культурной кладовой, поиску баланса эстетического и информационного в соответствии с конкретными задачами рекламного послания. Напомним, главная задача рекламной коммуникации – репрезентовать, создавать образ для товара/услуги или компании, стимулировать запоминание, подстраиваясь под целевые аудитории, а не изумлять потребителя художественными изысками.

Цифровизация, конвергенция и медиакультура – следующий тренд современности. Появление цифровых высокотехнологичных платформ коммуникации и развитие новой информационно-коммуникационной среды детерминировало возникновение такого феномена, как медиаконвергенция – новое явление сближения и дальнейшего слияния традиционных средств массовой информации при их переводе на единую цифровую платформу. Подобные тенденции конвергенции преобразуют привычные для нас массмедиа в своего рода «гибриды» СМИ, которые несут в себе много положительных качеств. Под влиянием процессов дигитализации и конвергенции СМИ приобретают характер многоканальности, мультимедийности, интерактивности, способности к отражению про-

исходящих событий в режиме реального времени и непрерывному обновлению информационных ресурсов, что указывает на их причастность к постмодернистской культурной парадигме, а также глобализационным переменам [2, с. 27].

На этапе развития информационного общества роль, значение и масштаб воздействия медиакультуры на культуру претерпели принципиальную трансформацию и стали причиной различных инновационных перемен, одной из которых следует признать инфотейнмент. Предтечи истоков инфотейнмента в глубинных пластах культуры были существенными (глашатаи, древнеримские триумфы и апофеозы, публично-театрализованные похороны и другие обряды, средневековые проповеди, народный театр ярмарочных представлений, частушка, анекдот...) и объясняют элемент эстетизации.

Одной из прямых социокультурных предпосылок возникновения инфотейнмента является интенсивное развитие информационных технологий, а также разнообразных средств массовых коммуникаций рубежа последних столетий, повлекших за собой принципиальное изменение ранее существовавшей медиакультуры. В свою очередь, сближение различных мультиканалов, появление общих для разных каналов содержательных продуктов привело к рождению новых интегрированных жанров. Так, продуктом унифицированной коммуникации телевизионной эпохи стали инфотейнмент и интертейнмент (information+entertainment). Инфотейнмент вышел за рамки телеиндустрии и активно актуализируется и в других сферах, в частности в политике (политейтмент) и образовании (эдыютейнмент). И первое, и второе в основе имеют принцип аналогичный инфотейнменту. В обоих случаях это органическое включение эстетического компонента (развлекательное начало) в различные формы репрезентации политических и образовательных процессов.

Противники первой тенденции такие программы иронически называют «счастливыми новостями» (happynews)

или «макулатурой» (trashTV). Сторонники связывают распространение инфотейнмента с процессами усиления тенденций к приватизации и монополизации информационно-развлекательной индустрии, вытесняющей публичную сферу информационного пространства.

Цифровой контент соединил образовательные и развлекательные элементы, например, компьютерные обучающие игры, интерактивные игровые энциклопедии. Данный аспект можно проиллюстрировать на примере создания информационно-коммуникационного ресурса с условным названием «ArtWorldWide». В нем в виде отдельных кабинетов агрегируются интернет-сайты различных музеев; сайты выдающихся деятелей искусств; инфраструктура обслуживания сферы художественной культуры, включая учебные заведения; реставрационные мастерские и лаборатории; аналитические институты и службы сервиса (страховые и логистические компании) и пр. [8]. Созданы кабинеты, посвященные отдельным художественным полотнам и другим произведениям искусства, начиная от рассказа о причинах появления замысла памятника культуры, этапов и хронологии его создания, истории жизни создателей и владельцев шедевров после (пере)продажи, проведенные реставрации, маршруты путешествий с выставками и показами и пр. Безусловно, визуальное обучение является мощным инструментом, который запечатлевает долговременную память в мозге.

Выводы. Все вышеописанные процессы соответствуют новой стадии развития человеческой цивилизации, получившей название трансгуманизм [8]. Ценность развития нового вектора платформ:

- в образовательной сфере осуществляется разработка моделей новых образовательных практик, ориентированных на интегративные тенденции, которые были инициированы их становлением;
- в основе конвергентных процессов в образовательном пространстве лежат различные принципы, в частности: интеграция новых технологий, использование традиционных средств коммуникаций новыми каналами распространения; формирование новых форм и форматов обучения на стыке разнородных явлений;
- междисциплинарные образовательные процессы достигаются взаимодействием, конкуренцией, синергизмом различных дисциплин и технологий, а также путем интегрирования и применения знаний на всех уровнях размерности.

Предложенные автором экспликации трендов в образовательном пространстве имеют потенциал дальнейшего исследования. Они отражают сферу общественной жизни, в которой происходит диверсификация целей, идеалов и содержания образования, разработка моделей новых образовательных практик, ориентированных на интегративные, междисциплинарные тенденции, что фиксируется как мультипарадигмальность педагогического знаний [9]. Ключевым понятием становится категория «готовности» к будущему.

-
1. Болдуин Р. Великая конвергенция. Информационные технологии и новая глобализация / Р. Болдуин. – Москва: Дело, 2018. – 416 с.
 2. Гэлбрейт Дж. Новое индустриальное общество / Дж. Гэлбрейт. – Москва: Прогресс, 1969.
 3. Ковальчук М. В. Конвергенция наук и технологий – прорыв в будущее / М. В. Ковальчук. – URL: http://www.portalnano.ru/read/nfrastructure/russia/nns/kiae/convergence_kovalchuk.
 4. Кричевский Г. Е. Не хочу жить вечно, или Что такое трансгуманизм и технологическая сингулярность / Г. Е. Кричевский. – URL: <http://www.rusnor.org/pubs/articles/htm>.
 5. Огурцов А. П. Образы образования. Западная философия образования. XX век / А. П. Огурцов, В. В. Платонов. – Санкт-Петербург: РХГИ, 2004.
 6. Сорокин П. Популярные очерки теории права, социологии и социальной педагогики / П. Сорокин. – Сыктывкар: ООО Анбур, 2020.
 7. Фейербах Л. Стремление к счастью / Л. Фейербах. – Москва: АСТ, 2020.
 8. Чаган Н. Г. Управление преднамеренными коммуникациями: учебное пособие / Н. Г. Чаган. – Москва: Русайнс, 2018.
 9. Чаган Н. Г. От конвергенции в философии к конвергенции в образовании / Н. Г. Чаган // Международный журнал EESG, East European Scietific Journal. – 85\217, 02-001. Warsaw, Poland. – 2019. – С. 25–29.
 10. БК. – URL: <https://trends.rbc.ru/trends/education/5de126b59a79475b973cd3d3>

In the proposed article, the author synthesizes the Russian and foreign experience in the field of the cultural science, comprehensively explores the technologies of the integrated communications, analyzes the modern landscape of communication processes, which is associated with the certain share of innovations and is accompanied by changes in the professional qualification, educational, cultural levels of specialists in the field of marketing, advertising and public relations.

Keywords: *convergences/divergences, digital technologies, the pedagogical design(project-based learning), the cultural codes in advertising, the media culture.*

УДК 5527

Н. Е. Дробязко

Цифровое искусство: за и против

В статье раскрывается понятие «цифровое искусство», описывается его место в современном мире, поднимается проблема вариативности использования компьютерных технологий в изобразительном искусстве, анализируются средства художественной выразительности и смыслы духовности изобразительного образа, создаваемого при помощи цифровой техники, говорится о плюсах и минусах цифровых направлений в системе изобразительного искусства.

Ключевые слова: *цифровое искусство, компьютерная графика, традиционное искусство, образность, средства художественной выразительности, духовность.*

Введение. Понятие «цифровое искусство» пришло к нам с появлением компьютерных технологий и стремлением современных художников использовать их в изобразительном искусстве – живописи, графике, скульптуре, дизайне и т.д. Первые шаги в этом направлении были сделаны еще в конце XX века, однако тогда это искусство было понятно лишь узкому кругу почитателей, тех, кто когда-то восхищался работами Энди Уорхола и Роя Лихтенштейна. Впоследствии, в XXI веке, это знамя подхватили Давид Хокни и Герберт Франке. Так в чем же смысл и значение такого искусства, если, по мнению многих исследователей, оно доступно любому ребенку, владеющему компьютером?

Анализ работ предшественников. Данную проблему поднимали в своих исследованиях многие современные авторы. Так, С. А. Прохоров в статье «Совре-

менная живопись и компьютерные технологии: от фотореализма до живописи 3Д-АРТ» отмечает, что на данный момент существуют два основных вида живописи – цифровая и классическая. В работе А. И. Белозерова и А. М. Селиной «Цифровая живопись – замена современному искусству?» выделяются минусы такового. У О. А. Исаевой в «Цифровой живописи как актуальном направлении отечественного искусства» выделены два направления цифрового искусства – имитация живописи и графики и фотоарт (фотоколлаж). Л. Н. Тюрлюн в статье «Специфика художественной выразительности цифровой живописи» выделил три направления – компьютерная графика, цифровая живопись и компьютерный коллаж. В статье «О цифровом искусстве» М. Гельман также поднимает вопросы о проблемах цифрового искусства.

Цель данного исследования – выявление положительных и отрицательных сторон цифрового изобразительного искусства в общем поле современного отечественного искусства. Для достижения цели поставлены следующие *задачи*: сбор информации по данной теме, выявление преимуществ цифрового искусства перед его традиционными видами, анализ творчества художников прошлого века близких к техникам цифрового искусства, выявление проблематики цифрового искусства как современного направления.

Изложение основного материала. Под цифровым искусством искусствоведы понимают творческую деятельность, опирающуюся на информационные технологии, в процессе которых создаются художественные произведения в цифровой форме или созданные с применением специальных компьютерных программ, а также художественные формы, существующие только в компьютерной сетевой среде [1].

Термин «цифровой» в применении к названию какой-либо отрасли профессиональной деятельности может указывать на ее «...непосредственную связь с цифровыми компьютерными технологиями, предоставляющими новые возможности развития как самой отрасли в целом, так и конкретной личности, осуществляющей эту деятельность» [2].

Предположим, что интерес к произведениям цифрового искусства объясняется именно тем, что оно близко, доступно и понятно каждому. То есть такие произведения являются продуктом массовой культуры. Во второй половине XX века появилось мнение, что массовая культура зиждется на вкусах среднего человека из толпы, а ее продукт имеет невысокое качество, так как рассчитан на часть общества, чье интеллектуальное и духовное развитие не представляет интереса для художественной элиты.

Однако к произведениям низкого качества нельзя отнести ни декоративно-прикладное искусство, ни искусство промышленного дизайна, ни искусство плаката и рекламной графики. В трактовке древних

греков, под произведением искусства понимают любое произведение, сделанное на высоком уровне как эстетическом, так и технологическом, то есть с использованием лучших средств художественной выразительности. К таким произведениям можно отнести и многие образцы, созданные художниками и дизайнерами с использованием компьютерной графики и других технологий цифровых и компьютерных техник. Если эти произведения не пройдут жесткий отбор, они останутся достоянием рекламы, промышленности, сферы услуг и дизайнерского искусства. В противном же случае данные выставочные образцы будут наделены статусом произведений искусства в художественной среде региона, страны, мирового сообщества, и эти произведения можно будет отнести к новому искусству 21 века, считать новым направлением и новым стилем в изобразительном искусстве, название которому уже есть.

Цифровое или компьютерное искусство (англ. Digital art) – направление изобразительного искусства, в котором автор создает художественное произведение в цифровой форме. Современные художники постоянно работают над новыми способами создания и передачи изображения и художественных образов. Творческие замыслы распространяются на абсолютно все сферы и жанры изобразительного искусства: исторический, анималистический, фэнтези, футуристический. Постепенно компьютерная графика стала преобладать в живописи и вытеснила рукотворные картины. Преимущество художественных образов в этом искусстве заключается в том, что автор создает образ в неограниченном количестве его копий и вариантов. Цифровое искусство позволяет автору сохранять и редактировать работу, пользоваться ретушью и цветовой коррекцией, комбинировать визуальные объекты в сюрреалистические картины. Это же самое можно сказать и о цифровой фотографии. Бесспорно, плюсом является и то, что произведения можно показывать зрителям дистанционно и с разных ракурсов.

Известные художники цифрового искусства: Марта Далиг (Блэкери), Янни Меланитис, Кирилл Роландо, Мелани Делон, Ноа Брэдли, Рафаэль Лакост, Крэйг Селларс, Джейсон Чан, Алан Чоу, Крис дэ Лара, Марек Око представляют сегодня глобальное культурное пространство, объединившее творческие начинания жителей различных точек планеты. Главной сложностью для художников остается сохранение авторских прав, определение подлинника, перевод цифровых произведений в реальность, экспонирование картин в музейных залах и определение ценности.

Художники цифрового искусства создают причудливые абстрактные композиции, радуют объемными иллюстрациями и анимацией. Технологии трехмерной графики и анимации позволяют создать модель произведения в пространстве. Авторы дарят зрителям фантастические миры, в которых возможно рассмотреть объект или героя со всех сторон. При помощи анимации художники оформляют видеоклипы, заставки и рекламные ролики, комбинируют видеосъемку и эффекты. Молодые таланты XXI века используют методы цифрового искусства для художественных, культурных и социальных заявлений и экспериментов, объединяют несвязанные между собой сферы человеческой деятельности, создают культурно-философские концепции.

Можно сказать, что современное изобразительное искусство в большей степени является цифровым. Уже сформировалось глобальное культурное пространство, объединившее творческие начинания жителей различных точек планеты. Новые технологии и авторские концепции вывели изобразительное искусство на новый уровень, позволили произведениям жить собственной жизнью и взаимодействовать со зрителем.

Создатели произведений векторной графики разрабатывают иллюстрации и с помощью математических формул определяют положение объекта, толщину контуров и пространство «заливки цвета».

Уже в древнем мире существовала скульптура, именуемая в искусствоведении как «натуральный макет». Она от-

ражала как анимистические верования человека, так и его материальную культуру. Отсюда идет создание амулетов, идолов, статуэток и других форм, которые олицетворяют религиозное начало, сил природы, зверей и самого человека. На фоне традиционной скульптуры, цифровая скульптура выступает как молодое, но самостоятельное направление в области компьютерной трехмерной графики. Эти произведения, выполненные с помощью программного обеспечения, бесспорно, представляют определенный интерес с точки зрения восприятия данной художественной формы и влияния на образность мышления и духовность современного человека.

Цифровая скульптура сегодня имеет обозначение «скульптурное моделирование», «скульптинг», «3D-дизайн», в которых специальные компьютерные программы посредством простых инструментов манипулируют материальными объектами, например, глиной. Безусловно, это поднимает ее на следующий уровень, хотя для того, чтобы достичь мастерства, требуется детальное наблюдение за анатомией, знания правильного назначения инструментов. Технологии трехмерной графики и анимации позволяют создать модель произведения в пространстве. Авторы дарят зрителям фантастические миры, в которых возможно рассмотреть объект или героя со всех сторон.

Исследование опыта цифровых технологий в архитектуре лежит в плоскости изучения новых направлений, отличных от традиционного проектирования и строительства. Виртуальная цифровая архитектура позволяет рассматривать мировое архитектурное пространство как с точки зрения истории, так и в современном многоуровневом мире новых технологий. Эта архитектура подчинена другим законам моделирования и восприятия. Морфология строения и функциональное назначения архитектурных объектов позволяют в проектировании выстроить концепции, которые не опираются на возможности только сегодняшнего дня. Такие факторы современного строительства, как долгострой, финан-

совые ограничения, диктатура заказчика, объемы инвестиций, тяжелые климатические условия и непригодность земель не будут учитываться архитекторами будущего при освоении глобального архитектурного пространства.

С появлением новых компьютерных технологий произошел новый интеллектуальный скачок, позволяющий архитекторам-художникам работать в новом виртуальном мире. Архитектурное сооружение отныне может считаться не столько материальным, сколько чисто виртуальным объектом, выполняющим абсолютно новые функциональные задачи. Человек будущего, как его потребитель, сможет находиться и жить сразу в нескольких измерениях, перемещаясь в этом глобальном виртуальном пространстве с одного уровня на другой. Количество одновременно участвующих сейчас в таких проектах насчитывает несколько тысяч человек, находящихся в разных странах мира, что сопоставимо с населением целого города.

Не далек и тот день, когда цифровые архитекторы соберутся и по заказу международных структур начнут строить экспериментальный город-государство, в котором можно будет находиться, общаться, сотрудничать и отдыхать всем пользователям интернета, невзирая на территориальные границы, национальную и географическую разобщенность. Достаточно будет зарегистрироваться, получить прописку – постоянную или

временную – коды доступа к различным ресурсам, чтобы попасть в любую точку нового виртуального пространства, смоделированного профессиональными архитекторами. Пользователи смогут стать как постоянными жителями интернет-мегаполиса, так и простыми туристами путешественниками, получают поле деятельности для инвестиций, инноваций и творческих экспериментов. В таком интернациональном городе можно будет смоделировать любое политическое устройство, проводить международные научные конференции, отражающие волю разумного большинства жителей нашей планеты, вспомнить идеи Томмазо Кампанеллы, Томаса Мора, Фрэнсиса Бэкона и других утопистов прошлого, мечтавших когда-то о справедливом устройстве общества.

Выводы. Творческие эксперименты в области цифрового искусства начала XXI века, проводимые сегодня на многих платформах типа NFT, вызывают неоднозначное восприятие современников. Бесспорно лишь то, что такое искусство не только облегчает и монетизирует искусство, но и предоставляет художнику много новых возможностей в будущем. Цифровое искусство в XXI веке – это экспериментальное искусство, которое связывает между собой культурные и социальные явления, объединяет не связанные между собой сферы человеческой деятельности, создает новые культурно-философские концепции.

1. Калимуллина О. В. Современные цифровые образовательные инструменты и цифровая компетентность: анализ существующих проблем и тенденций / О. В. Калимуллина, И. В. Троценко // Открытое образование. – 2018. – № 3. – С. 63–71.

2. Павелко Н. Н. Цифровая педагогика в условиях информационного общества / Н. Н. Павелко // Вестник ИМСИТа. – 2021. – № 3. – С. 36–38.

3. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. – Санкт-Петербург: Норинт, 1998.

4. Полянский С. Н. Цифровая скульптура в современном творчестве / С. Н. Полянский. – URL: <https://polenovchenia.org.ru>.

The article reveals the concept of “the digital art,” describes its place in the modern world, raises the problem of the variability of the use of the computer technologies in the visual arts, analyzes the means of the artistic expressiveness and the meanings of the spirituality of the visual image creation, using the digital technology, talks about the pros and cons of the digital directions in the visual arts system.

Keywords: *the digital art, the computer graphics, the traditional art, the imagery of means of the artistic expression, the spirituality.*

УДК 792.9

Н. Н. Крыгин

Спектакль «Великодушный рогоносец» Вс. Мейерхольда в документах современников: к 100-летию постановки

В статье реконструируется образ спектакля «Великодушный рогоносец» в постановке Вс. Мейерхольда; рассматриваются различные аспекты постановочной работы режиссёра в драматическом театре на примере экспериментального творчества Мейерхольда.

Ключевые слова: Вс. Мейерхольд, театральный авангард, биомеханика, джаз, метод.

Введение. Театральный сезон 1922 года вошёл в историю русского советского искусства как «золотой». В этом году состоялись премьеры таких значимых спектаклей, как «Принцесса Турандот» и «Гадибук» в постановке Евгения Вахтангова, «Федра» и «Жирофле-Жирофля» Александра Таирова, «Колдунья» в ГОСЕТе с молодыми Соломоном Михоэлом и Вениамином Зускиным, «Евгений Онегин» Константина Станислаского. Самой яркой премьерой Всеволода Мейерхольда в 1922 году стала постановка фарса Фернана Кроммелинка «Великодушный рогоносец».

Несмотря на противоречивые отзывы современников, спектакль вошёл в историю русского советского театра в связи с использованием в постановке новой актёрской техники и новаторских принципов его художественного оформления. Спустя несколько десятилетий В. Гаевский назвал этот спектакль в числе трёх важнейших работ в творчестве Мейерхольда наряду с «Маскарадом» (1917) и «Ревизором» (1926).

Спектакль «Великодушный рогоносец» часто становится объектом в исследованиях творчества Мейерхольда и раннего периода советского театра, среди которых можно выделить монографии К. Рудницкого и Б. Алперса. Но традиционно рассматриваются элементы спектакля, связанные с конструктивистской сценографией и биомеханикой. В исследовании А. Тучинской «Актёр в режиссёрской системе Мейерхольда и эстетика конструктивистского спектакля», опубликованной в 2014 г. в журнале «Вопросы театра», проводится реконструкция спектакля в контексте новой актёрской техники и художественного авангарда.

В данной работе на основе анализа документальных источников комплексно реконструируется спектакль «Великодушный рогоносец», включая все аспекты постановочной работы режиссёра. *Объектом* исследования является русское советское режиссёрское искусство, *предметом* исследования — режиссёрское искусство Мейерхольда и спектакль

«Великодушный рогоносец» как один из ключевых в становлении русского режиссёрского театра.

Изложение основного материала.

В сентябре 1921 года из-за разногласий с народным комиссаром просвещения А. Луначарским был закрыт руководимый Мейерхольдом 1-й театр РСФСР. В октябре того же года открылись Государственные высшие режиссёрские мастерские (ГВЫРМ), позже переименованные в Театральные (ГВЫТМ), состоящие из девяти полуавтономных мастерских, среди которых была и Вольная мастерская Мейерхольда. Разработка принципов биомеханики и постановочная работа над спектаклем «Великодушный рогоносец» проводилась с актёрами – студентами Вольных мастерских, к которым позже присоединилась часть труппы Театра актёра (бывший театр Незлобина).

Вс. Мейерхольд и «актёр будущего». Отказ от натуралистической эстетики Станиславского и уход из МХТ, впечатления от гастрольных выступлений итальянского актёра Дж. Грасси (знаменитый «Прыжок на грудь», описанный И. Бабелем), изучение техники движения актёров итальянской народной комедии (комедии дель арте) и восточных форм театра, распространение в России идей Коклена и Жак-Далькроза, студийные эксперименты в области условного театра и, безусловно, революционные события 1917 года – всё это создало основу для возникновения в творчестве Мейерхольда биомеханики, также называемой в контексте новой пролетарской культуры «новой актёрской техникой». 12 июня 1922 года в Малом зале Московской консерватории Мейерхольд прочёл доклад «Биомеханика и актёр будущего» и провёл демонстрацию упражнений по театральной биомеханике (несколько упражнений сохранились в кадрах кинохроники). Манифест прямо связывает необходимость по-новому взглянуть на проблему творчества актёра с новыми социальными условиями. Материализм становится главенствующей идеологией, вся общественная жизнь перестраивается

на новых принципах существования; тейлоризм как научная теория организации труда принимается как основа и для труда актёра. Среди прочего, выдвигаются следующие положения:

– в работе опытного рабочего прослеживаются: «1) отсутствие лишних, непроизводительных движений, 2) ритмичность, 3) правильное нахождение центра тяжести своего тела, 4) устойчивость» [6, т. 2, с. 487].

Также должна строиться и работа актёра:

– трудовой процесс делится на собственно труд и отдых в виде пауз;

– актёр, являясь одновременно и творцом, и материалом для своего творчества, должен в совершенстве владеть своим телом и знать законы механики человеческого тела;

– правильный метод игры предусматривает принцип построения роли «не от внутреннего к внешнему, а, наоборот, от внешнего к внутреннему» [6, т. 2, с. 489].

Данные положения, по сути, были реализованы в таких элементах биомеханики, как центр тяжести, ракурс, игровое звено намерение (отказ) – осуществление (посыл) – реакция (тормоз), фиксация, электрическая реакция, и т. д. «Первое я» и «второе я» есть термины, характеризующие актёра-творца, задумывающего образ, и актёра-материала, воплощающего образ; «у актёра – первое «я» воздействует на второе «я» до тех пор, пока оно не преобразит его, пока не воплотит в нём тот образ, который ему грезится, – словом, пока не сделает из самого себя произведения искусства» [2, с. 28]. Метод работы с актёром строился на показе, «психические и нервные процессы актёра являются результатом точно найденного физического состояния» [2, с. 41].

В дискуссиях на тему «производственного театра» высказывается также мнение, что опыты Мейерхольда есть профанация идеи пролетарского театра. Так, критик И. Соколов считает, что биомеханика «это десяток вредных с точки зрения физического воспитания и нелепых, и убогих, с точки зрения театраль-

ного искусства, упражнений, взятых из сокольской гимнастики, акробатики и пластики» [11].

Занятые в спектакле студенты воспринимали новое искусство, изгоняющее старые психологические приёмы игры, как правило, с юношеским энтузиазмом. «Мы чувствовали огромную радость обновления, бегая по высоким станкам конструкций с риском сломать себе шею; искусство представлялось как новый вид спорта», — вспоминала М. Бабанова [10, с. 40].

Западноевропейская пресса достаточно быстро отреагировала на успех исканий Мейерхольда. Берлинская газета «Накануне» в феврале 1923 года публикует сатирическую заметку М. Булгакова, в которой он, ради «искусства будущего», предлагает Мейерхольду умереть и воскреснуть в XXI веке. В мае 1922 года, спустя лишь месяц после московской премьеры, газета «Юманите» предлагает читателям подробный и строгий разбор «Великодушного рогоносца», в заключении которого автор отмечает, что «...с развитием всех искусств [искусства немного кино, в частности] театр будет подчиняться движению, динамике, и что движение будет все больше заменять экспрессивность и слово, что дух скорости, наконец, обрушит позолоту и всё устройство старого театра». В неоднозначном творчестве Мейерхольда «утверждаются тенденции неакадемического, нового, автохтонного искусства» — констатирует «Юманите» [14].

Пьеса. Фернан Кроммелинк — бельгийский драматург, младший современник Метерлинка. Пьеса «Великолепный рогоносец» («*Lesosumagnifique*») написана в форме фарса и опубликована в 1921 году. Сюжет повествует о деревенском писаре, наделённом поэтическим воображением. Возмнив себя рогоносцем и желая уличить мнимого любовника, он заставляет беззаветно преданную ему жену принять в своей постели всех мужчин округи.

В оценке советской критики пьеса воспринималась неоднозначно. Практически безоговорочно признавалось, что

пьеса несозвучна революционной идеологии, но далее взгляды кардинально расходятся. Луначарский называет сюжет непристойным, а саму пьесу «издевательством над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью» [6, т. 2, с. 523]. Режиссёр Первого рабочего театра В. Тихонович на страницах журнала «Зрелища» добавляет, что «...сюжет пьесы вызывает естественное отвращение, как отвратительна картина всякой половой психопатии» [12]. В ответ Мейерхольд обвиняет оппонентов в дурном вкусе, воспитанном «на Ростане, на стишках, требующих непременно аккомпанемента мандолины» [6, т. 2, с. 46]. Очевидно также, что пьеса стоит в одном ряду с гротескными пьесами, близкими к французскому сюрреализму, такими как «Король Убю» А. Жарри или «Виктор, или Дети у власти» Р. Витрак. Литературный критик Л. Андреев сравнивает изощрённо символистский язык Кроммелинка с языком живописи Брейгеля. Поэтический язык Метерлинка наследуется в текстах Кроммелинка, но, искажённый впечатлениями от Первой мировой войны, из сакрального обретает профанное значение.

Для театра перевод пьесы на русский язык под названием «Великодушный рогоносец» выполнен поэтом-футуристом, ближайшим сподвижником Мейерхольда Иваном Аксёновым. По словам критика С. Боброва, Кроммелинк в переводе Аксёнова «облаконичен до формулятивной выразительности <...> язык прост, богат и солиден» [9, с. 42].

Сам автор пьесы был удовлетворён успехом спектакля. Впоследствии, предлагая для постановки в Советском Союзе свою новую пьесу «Златопуз», он останавливает выбор на театре Мейерхольда (пьеса была включена в репертуарный план ГосТИМа, Аксёновым был выполнен перевод пьесы, но постановка в итоге не состоялась).

Диспут о том, почему именно эта пьеса была выбрана для постановки, продолжается на протяжении десятилетий.

Эраст Гарин, не принимавший участия в спектакле, но наблюдавший за работой Мейерхольда в качестве ученика

Вольных мастерских, оправдывает выбор пьесы желанием режиссёра «...доказать правоту своего сценического метода, где ирония, доведённая до гиперболы, помогла бы и зрителю разобраться в таком сложном, но весьма распространённом чувстве, как ревность» [2, с. 48]. Игорь Ильинский, игравший в спектакле главную роль, отрицает, что пьеса выбиралась как предлог показа биомеханики или психологического насилия над женщиной, и утверждает, что Мейерхольд увлекали необычность и острота, с которой Кроммелинк обратился к теме ревности. А. Гвоздев высказывает тезис, что в отсутствии сильной драматургии, отвечающей веяниям времени, значение собственно драматургического текста в театре Мейерхольда нивелируется в пользу театрального эксперимента, ломающего устоявшуюся театральную традицию. «Из простого передатчика текста он [Мейерхольд] превращается в самостоятельного художника-творца; но для облегчения его работы на сцене потребовалась коренная ломка техники актёрской игры» [3, с. 15]. Сюжет, содержание пьесы, по мнению Гвоздева, вторичны по отношению к форме, главным же является сам факт возникновения этого спектакля, противопоставляющего новую биомеханическую актёрскую технику старому натуралистическому театру.

Идейную трактовку произведения сам Мейерхольд определял желанием «показать грубое подавление женщины как человеческого существа; героиня – Стелла – показывается как жертва грубых инстинктов таким образом, что зрительный зал делает выводы социального порядка» [6, т. 2, с. 523].

Мейерхольд и Мольер. В январе 1922 года мир отмечал 300-летие со дня рождения Мольера, и в премьерной афише «Рогоносца» стоит посвящение великому французскому (см. рисунок 1).



Рисунок 1 – Премьерная афиша спектакля «Великодушный рогоносец»

В 1910 году Мейерхольд на сцене Александринского театра поставил мольеровского «Дон Жуана». Главенствующей идеей в форме спектакля стала «стилизация эпохи» на позициях условности, обобщения и символа. В статье-обосновании концепции спектакля «К постановке “Дон Жуана” Мольера» Мейерхольд пишет о ненужности иллюстративной декорации, боковых кулис и о первостепенном значении актёра «с его жестом, с его мимикой, с его пластическими движениями, с его голосом» [6, т. 1, с. 193]. Театр Мольера есть доведённое до высочайших ступеней мастерства искусство французского ярмарочного театра и итальянской комедии масок, и свой новый спектакль Мейерхольд посвящает не Мольеру-драматургу, а Мольеру-комедианту. Он берёт за драматургическую основу фарс, коронный жанр Мольера, с трюкачеством и гримасами, с грубоватым площадным юмором, но фарс современный, в котором будет вести диалог со зрителем в соответствии со временем, и

реконструирует актёрскую технику старинного театра опять же в преломлении времени. В исследовании Я. Бруксона, опубликованном в 1925 году, творчество Мейерхольда рассматривается с позиций новой пролетарской культуры, автор связывает отказ режиссёра от традиционных форм романтического театра («буржуазно-классовой рутины») и его интерес к старинным формам необходимостью новых путей сценического воздействия на нового зрителя, заполнившего театры после 1917 года «Мейерхольд подходит к единству, независимости, внутренней цельности театра, приближающего сценический рисунок к пролетариату», – говорит Бруксон [1, с. 31], и в этом отношении тип народного фарсового театра, каким был по духу театр Мольера, называется Бруксоном как определяющий для нового театра народных масс. Этому созвучны высказывания Гвоздева, противопоставляющего мейерхольдовский театр «нового социального порядка» «старому индивидуалистическому театру».

В статье критика С. Марголина «Мольеру – Мейерхольд» проводятся интересные ассоциации: уход от мольеровских париков и камзолов к рабочим курткам и открытому лицу без грима, от убранства Людовика XIV – к лестницам и станкам, но возвращение к «вечному

Арлекину театра» – Сганарелю, который «не изменился ни на йоту, хотя бы вокруг него и совершалось землетрясение, перелицевание земли и неслыханное число политических, религиозных, общественных <...> переворотов» [9, с. 38].

Сценография и костюмы. В различных работах, посвящённых творчеству Мейерхольда и авангардному театру 1920-х годов, уделяется большое внимание описанию и разбору сценической установки для спектакля «Великодушный рогоносец» (см. рисунок 2). Основа для будущей конструкции была придумана студентом Вольных мастерских В. Люце и переработана Л. Поповой.

Среди многих идей в критике современников выделяются следующие:

- в натуралистическом театре главенствуют плоские декорации, тогда как трёхмерное тело актёра требует и трёхмерных же декораций; сценическая установка Поповой, представляющая собой «механическую» конструкцию из приподнятых на разную высоту площадок, лесенок, скатов («конвейерных лент»), дверей, окошек и колёс, ставит перед собой единственной целью помощь актёру в его игре и воздействии на психику зрителя – это аппарат для игры актёра;

- конструкции, в отличие от детального воспроизведения обстановки сцены,

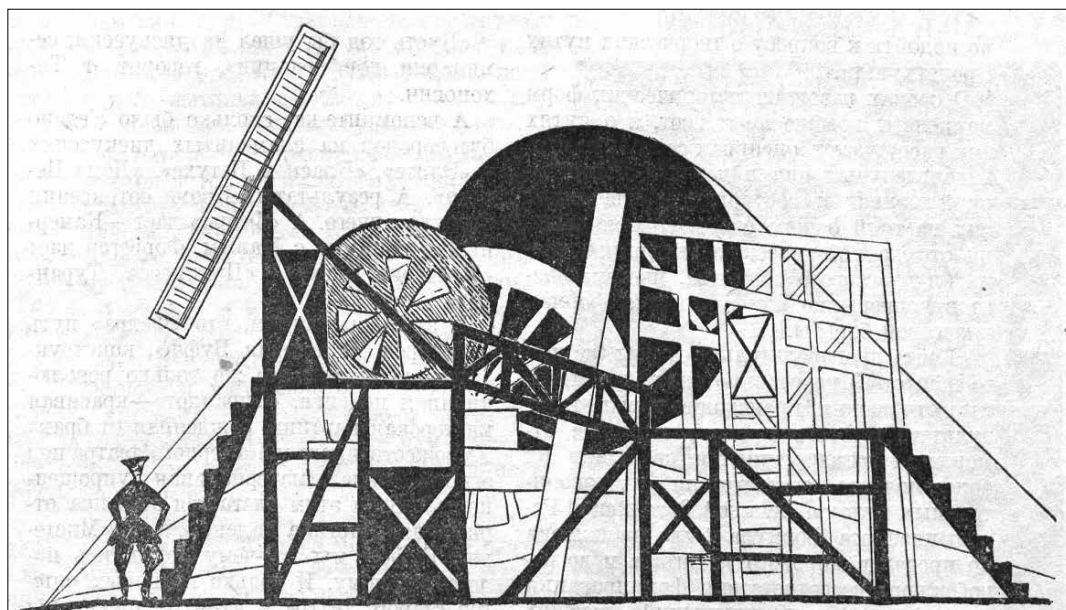


Рисунок 2 – Зарисовка сценической установки, опубликованная в журнале «Вестник искусств», № 5, 1922 г.

способствуют выявлению ритма пьесы и актёрской игры, они «развязывают творчество зрителя и направляют его в согласии со стилем спектакля» [1, с. 109]; условный театр дает зрителю возможность включать в действие своё воображение, и на сцене больше не нужны реальные предметы; натуралистическая декорация лишь мешает выполнению конструктивных задач;

– условная по сути, конструкция тем не менее следовала авторскому описанию места действия – старой водяной мельницы, обращённой в жильё, и воспринималась актёрами достаточно конкретно. Ильинский говорил, что «...одна площадка была для меня комнатой, другая – проходной комнатой в спальню, мостики между ними – соединяющей галереей, спуск-лоток, по которому скатывались участвовавшие на ногах и на заднем месте, был для меня лотком для спуска мешков с мукой» [5, с. 175];

– предполагалось, что замкнутая в себе сценическая установка может быть легко перенесена в любое, в том числе нетеатральное, пространство (производственный цех, площадь под открытым небом и т. д.). Существует эскиз Поповой, представляющий гастрольный (упрощённый) вариант установки.

Помещение бывшего театра Зона, в котором готовилась премьера «Рогоносца», было очищено от одежды сцены и старой бутафории; обнажены карманы сцены и кирпичная стена арьерсцены. В центр сценической площадки при отсутствии рампы помещена установка Поповой. Технический персонал и актёры спектакля всё время находились в поле зрения зрителей, но скрытые в полумраке. Основной свет сцены освещал игровую площадку (установку).

Для занятий в Вольных мастерских были разработаны специальные светлосиние костюмы по образцу рабочей одежды, так называемая «прозодежда» – свободная блуза, брюки клёш, галифе. В этой же одежде актёры выходили на спектакль. На репетициях ближе к премьере стало отмечаться некоторое однообразие в костюмах, которое привело к

нивелировке индивидуальных характеристик персонажей, и Попова добавила к прозодежде некоторых героев ряд деталей. Так, у Брюно – пара ярко-красных помпонов, которые подвязывались у шеи, у Бургомистра – военный ремень и гетры, у Стеллы – тончайшие чулки, у Графа – стек и монокль. Стоит отметить, что схожий приём использовался в ещё одном спектакле «золотого» сезона – «Жирофле-Жирофля» Таирова, премьера которого состоялась на полгода позже спектакля Мейерхольда: основная («устойчивая») часть костюма – трико и фуфайка, дополнялась «подвижной» частью, то есть различного рода деталями и аксессуарами.

Актёры играли без грима. Ильинский отмечал, что ежедневный женский макияж не был запрещен и что Бабанова, например, «в меру подмазывалась и подрумянивалась» [5, с. 180], а вслед за ней и другие актёры использовали минимальный грим. Актёр Л. Свердлин, вспоминая работу над спектаклем, отмечал, что, «...если бы пьесу Кроммелинка поставить традиционно – в костюмах, в гриме, в бытовых декорациях, – это было бы пошло; а Мейерхольд сделал очень чистый спектакль без тени пошлости» [8, с. 201]. В исследовании А. Тучинской отмечается, что «актёры без грима, прозодежда и живое, гибкое, тренированное, радостное человеческое тело» [13] были положительно оценены В. Немировичем-Данченко.

Распределение ролей. Актёрские работы. Как уже говорилось выше, в спектакле были заняты студенты Вольных мастерских и актёры бывшего театра Незлобина. Роль ревнивца Брюно первоначально репетировал Макс Терешкович, но Мейерхольда не устроила излишняя психологизированность его игры. В дальнейшем роль репетировал и играл Игорь Ильинский, которому на день премьеры было двадцать лет. В игре Ильинского образ безумного ревнивца Брюно приобрёл «ноту беспримерной чистоты и <...> безоблачного наивного озорства» [2, с. 48]. Он легко переходил из буффонады в трагедию, а из лирики к сочному фарсу. Свою роль Ильинский строил на вне бы-

товых, ненатуралистических интонациях голоса, стремительно сочетая нюансы и оттенки речи. Монологи произносились им перед публикой с застывшим лицом в однообразной декламационной манере. Первым партнёром Ильинского по сцене стала Мария Бабанова, игравшая Стеллу. Её игра отличалась исключительной музыкальностью, она легко существовала в быстрых темпах спектакля, последовательно раскрывая образ преследуемой ревностью женщины. Роль молчаливого Эстрюго в исполнении Василия Зайчикова строилась на пантомиме, сопровождавшейся бурной жестикуляцией. На примере ансамбля Ильинского-Бабановой-Зайчикова Гвоздев провозглашает формулу «Иль-ба-зай», в которой актёры, сохраняя свою творческую индивидуальность, растворяются в ансамбле. «Стремительность и гибкость Ильинского находит своё продолжение в исключительной ритмичности и музыкальности Бабановой, а Зайчиков создаёт им беспо-

добный аккомпанемент точным скреплением всей жестикуляции», – пишет Гвоздев в статье «Иль-ба-зай» [4, с. 36].

Роль Волопаса на премьерных спектаклях играл Н. Лосев, впоследствии его заменил молодой Н. Охлопков.

Мейерхольд задумывал показательно сыграть в спектакле одну из небольших ролей. Для этого он вводит в спектакль роль Бочара, построенную на цепочке биомеханических упражнений (в том числе «Прыжок на грудь», см. рисунок 3). В премьерной программе исполнитель роли Бочара значился под тремя звёздочками, в спектакле роль играл В. Кельберер.

Мизансценирование. Постановочная работа строилась на режиссёрском показе. Ильинский отмечал скрупулёзную работу над «сцепкой актёров друг с другом, с поисками разнообразных актёрских находок, фейерверком движений и интонаций» [5, с. 173]. Через показ нащупывался и психологический образ персонажа.

Первая реплика Брюно (призывный крик «Ого, го, го! Стуллум!») звучала из гримборных. С этим криком Брюно преодолевал открытое для публики пространство кулисных карманов и арьерсцены от кирпичной стены до освещённой игровой площадки, взлетал по боковой лестнице на самый верх конструкций, не останавливаясь подхватывал в себе на плечо бегущую ему навстречу жену Стеллу, стоя на ногах, соскальзывал вниз и легко опускал её на пол сцены. Продолжая игру, Стелла убегала от него, Брюно бежал за ней и догонял её у края скамейки, где они оказывались лицом друг к другу, взволнованные счастьем быть снова вместе.

В сцене Брюно, Стеллы и Петрю переход к ревности игрался мгновенно. Веселая беседа Брюно с кузеном на фоне обнажённой груди Стеллы через полусекундную паузу сменяется хлёсткой пощёчиной, полной злости и ревности.

Элементы конструкции служили не только приспособлениями для игры, но и персонажами, с которыми главные герои вступали в диалог. В продолжение предыдущей сцены Брюно обращался



Рисунок 3 – Сцена из спектакля, демонстрирующая биомеханическое упражнение «Прыжок на грудь»

к мельничным колёсам. Те, в свою очередь, когда Стелла и Петрю уединялись в спальном комнате, постепенно раскручивались, каждое из трёх колёс по-своему: «белое 1,5 оборота в секунду против часовой стрелки, красное – 2 по часовой стрелке, черное – 1 оборот против часовой стрелки» [13].

Кульминационная сцена из финала первого акта с участием Брюно и молчаливого Эстрюго описана в воспоминаниях Гарина, который обращает внимание на пластическое решение эпизода: смены темпоритма движения, комические трюки в исполнении Зайчикова, игру рук.

Один из примеров, демонстрирующих принципы мизансценирования, описан в работе А. Тучинской со ссылкой на режиссёрский экземпляр. Выстраивая сцену сочинения баллады о расставания с любимой с Брюно, сидящем на перекладине конструкции, и Эстрюго у его ног, Мейерхольд отсылает зрителя к живописному образу Христа и Марии.

Л. Свердлин, игравший в одном из представлений мужа кормилицы Флоранс, приводит пример решения индивидуального образа в большой массовой сцене. Он пишет: «...вместе с другими парнями стоял я в очереди к Стелле... <...> прибегали жёны этих парней во главе с Флоранс; парни разбежались в разные стороны; муж Флоранс задержался наверху, хотел проникнуть к героине, но жена стала бить его палкой; он оттуда сначала бежал, потом поднимался вверх, прыгал о второго этажа низ, внизу делал несколько мимических кусков» [8, с. 201].

Музыкальное оформление. Музыка в постановках Мейерхольда всегда занимала важное место в режиссёрском решении спектакля. Музыка в театре посвящены несколько его собственных выступлений, среди которых «"Учитель Бубус" и проблема спектакля на музыке», «К постановке "Тристана и Изольды" на Мариинском театре 30 октября 1909 года». Широко обсуждается музыкальное решение таких спектаклей как «Маскарад», «Ревизор», «Горе уму» или «Тридцать три обморока», однако когда речь заходит о «Великодушном рогонос-

це», упоминается лишь эпизод с включением в уже выпущенный в прокат спектакль джазового оркестра.

В 1922 году в Россию из Парижа при поддержке Мейерхольда, студию которого посещал с 1913 по 1915 год, возвращается поэт Валентин Парнах; с собой он привозит новые инструменты для «негро-американского оркестра Jazz-band». Осенью 1922 года Парнах создал в Москве «Джаз-банд Валентина Парнаха» и 1 октября провёл демонстрацию джаз-банды («лекционный концерт»), на котором присутствовал Мейерхольд. В новом спектакле «Д. Е.» Мейерхольд вводит Парнаха в спектакль как руководителя джаз-банды и как исполнителя эксцентрических танцев. В спектакль «Великодушный рогоносец» оркестр введён в массовый третий акт.

Звукозаписи с участием оркестра Парнаха не проводились; считается, что Парнах воспроизводил музыку по привезённым из-за границы нотам и грампластинкам, в числе которых, в частности, упоминается запись 1917 года белого джазового оркестра «Original Dixieland Jass Band», и по отношению к настоящему афроамериканскому джазу она имела более чем приблизительное звучание.

Жизнь спектакля и дальнейшие пути. Биомеханическая игра в чистом виде просуществует недолго. На принципах новой актёрской техники и условной конструктивистской установки Мейерхольд строит следующие свои спектакли – «Смерть Тарелкина», «Д. Е.», «Лес», но успеха «Рогоносца» они не повторили. Абрам Эфрос говорил о «прямолинейной дерзости» «Рогоносца», он отказывался называть «биомеханических» актёров актёрами, но называл их ритмистами и циркачами. «Блестящие опыты театрального нигилизма» [7, с. 149], по его мнению, были путём в никуда, и за ними следует возвращение Мейерхольда к традиционному театру. «Ему оставалось просто распахнуть двери и в самом деле очутиться на улице; но это значило уже отказаться от театра, он был достаточно, скажем, мудр, чтобы не упрямыться» [7, с. 124]. Биомеханика, перестав

быть основным эстетическим средством реализации режиссёрского замысла, тем не менее вошла в практику мейерхольдовского театра как метод овладения телом как инструментом. На кадрах кинохроники, запечатлевшей отрывки спектакля «Ревизор», можно отчётливо проследить присутствие в игре актёров Э. Гарина, М. Бабановой и З. Райх все ключевые элементы биомеханики.

С. Эйзенштейн рассматривал биомеханику как «первый шаг к выразительному движению, как основу художественного рисунка роли» [2, с. 37]. Ильинский, вспоминая свой творческий путь и работу с Мейерхольдом, говорит, что «...не следовало переносить все эти «приемы» [биомеханики] на сцену; все эти приемы должны были воспитывать и прививать вкус к культуре сознательного движения» [5, с. 185], добавляя, что «теперь, встав на реалистические рельсы такого театра, как Малый, я... гораздо более принимаю многое из «биомеханической системы» Мейерхольда, чем в то время, когда я был мейерхольдовским актёром» [5, с. 189]. Также Ильинский связывал биомеханику с возникшим позже методом физических действий Станиславского.

Мейерхольд – воспитанник школы Станиславского. Закончив класс Вл. Немировича-Данченко в Музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества, он сразу был зачислен в труппу Художественного театра, где за четыре сезона сыграл восемнадцать ролей, в том числе такие значительные роли, как Треплев, Тузенбах, Мальволио. Разрыв с МХТ и Станиславским связан исключительно с эстетическими разногласиями двух художников. Создавая в 1905 году студию, Мейерхольд отмечает общность своих студийных исканий с творчеством «старшего брата» – МХТ: «Стремление к Высшей Красоте Искусства, борьба с рутинной, трепетное неустанное искание новых изобразительных средств для той новой

драматургии, какая до сих пор не имеет театра, уйдя слишком далеко вперёд, как ушла далеко вперёд в сравнении с техникой сцены и актёров современная живопись» [6, т. 1, с. 89]. М. Чехов пишет, что, создавая биомеханику, Мейерхольд отталкивался от упражнений Станиславского на «лучеиспускание» и «лучевосприятие». Гарин говорит, что Станиславский на протяжении трёх лет изучал биомеханику с одним из учеников Мейерхольда. Ряд исследователей, например, С. Маркова, считает, что «психологический жест» М. Чехова объединяет в себе биомеханику и метод физических действий. Гвоздев, говоря об ансамбле мейерхольдовских актёров, проводит параллель с ансамблем артистов Художественного театра, отмечая последовательность в развитии идей Станиславского.

Выводы. Таким образом, можно сказать, что «Великодушный рогоносец», как и другой спектакль «золотого сезона» – «Принцесса Турандот» 3-й студии МХАТ (режиссёр – Е. Вахтангов), по-своему интерпретировал и развивал в своём направлении метод Станиславского, и говорить об одной формальной стороне творчества Мейерхольда, и «Великодушного рогоносца» в частности, незачем. По выражению Товстоногова, мейерхольдовский театр – это театр поэтико-метафорической образности; из мейерхольдовской молодёжи вышла плеяда крупнейших мастеров народного поэтического театра. Многие новаторские решения, реализованные в постановке «Великодушный рогоносец», и методы работы над реализацией режиссёрского замысла стали хрестоматийными в русском режиссёрском искусстве. Практическое изучение наследия крупнейших мастеров русского театрального искусства в процессе обучения режиссуре театра как специальности позволяет связать текущий образовательный процесс с его основной традицией.

-
1. Бруксон Я. Театр Мейерхольда / Я. Бруксон. – Москва; Ленинград: Книга, 1925. – 135 с.
 2. Гарин Э. П. С Мейерхольдом (воспоминания) / Э. П. Гарин. – Москва: Искусство, 1974. – 292 с.: ил.
 3. Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда (1920–1926) / А. А. Гвоздев. – Ленинград: Academia, 1927. – 54 с.
 4. Гвоздев А. А. Театральная критика / А. А. Гвоздев. – Ленинград: Искусство, 1987. – 280 с.
 5. Ильинский И. В. Сам о себе / И. В. Ильинский. – Москва: Искусство, 1973. – 528 с.: ил.
 6. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 т. / коммент. А. В. Февральского. – Москва: Искусство, 1968. – 350 + 482 с.
 7. Эфрос А. М. В движении. Профили сцены / А. М. Эфрос. – Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2019. – 368 с.
 8. Лев Свердлин. Статьи. Воспоминания / сост. Н. А. Велехова и А. Г. Образцова. – Москва: Искусство, 1979. – 317 с., ил.
 9. Мейерхольд в русской театральной критике: 1920–1938 / сост. и коммент. Т. В. Ланиной. – Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 655 с.
 10. Труд актёра. Выпуск 2: сб. статей. – Москва: Советская Россия, 1958. – 78 с.
 11. Соколов И. Самоликвидация левого фронта / И. Соколов // Театр и музыка. – 1922. – № 8. – С. 49–51.
 12. Тихонович В. «Рогоносец» и революция / В. Тихонович // Зрелища. – 1922. – № 13. – С. 19.
 13. Тучинская А. Актёр в режиссерской системе Мейерхольда и эстетика конструктивистского спектакля / А. Тучинская. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akter-v-rezhisserskoy-sistememeyerholda-i-estetika-konstruktivistskogo-spektaklya> (дата обращения: 02.05.2021).
 14. Guilbeaux H. Le Théâtre en Russie / H. Guilbeaux // L'Humanité/ – 1922. – 28 мая.

The article reconstructs the image of the play “The Magnanimous Cuckold” staged by Vs. Meyerhold. The various aspects of the director’s staged work in the drama theater are considered on the example of Meyerhold’s experimental creativity.

Keywords: Vs. Meyerhold, the theatrical avant-garde, biomechanics, jazz, the method.

УДК 94(47).073.5

А. Е. Лобков

Баварский врач на русской службе: судьба Альберта Рауша в Крымскую войну

Статья посвящена малоизученной в зарубежной и отечественной историографии теме участия немецких врачей в Крымской войне. Наибольшее их число было набрано в Баварском королевстве. Возраст, профессиональный опыт и причины, по которым врачи приняли вызов на русскую службу, были различными. Подробно рассматривается судьба молодого баварского врача Альберта Рауша, смерть которого вызвала в Баварии широкий общественный резонанс. Приводится перевод письма Рауша, написанного в январе 1856 г. в Симферополе и содержащего ряд интересных сведений об особенностях службы немецких врачей.

Ключевые слова: Альберт Рауш, Крымская война, Севастополь, Симферополь, Бавария, немецкие врачи, история медицинских взаимоотношений, русская военно-медицинская служба.

Введение. С началом Крымской войны правительство России, испытывавшее нехватку военных врачей, было вынуждено объявить о наборе на службу иностранных медиков. Первоначально набор происходил на условиях, действовавших для отечественных врачей. Однако число поступивших в 1854 г. иностранных врачей было настолько малым (14 человек), что русское правительство в ноябре 1854 г. в целях более активного набора иностранных медиков приняло в отношении них контрактную систему с привлекательными условиями (высокий оклад, право на досрочное увольнение и возможность продолжения службы в России по окончании войны). Всего, по официальным данным, за 1854–1855 гг. «на общих и особых основаниях» и «по кон-

тракту» на военно-медицинскую службу был принят 121 иностранный врач [1, с. 395], около 80 из них были немецкими врачами, около 40 – американскими; известно также о нескольких врачах из Голландии [3; 4].

Около четверти немецких врачей были из Баварии. Среди известных имен врачей – Карл Аурнхаммер (Aurnhammer, 1827–1874), Йозеф Вагнер (Wagner), Иоганн Фердинанд Гейфельдер (Heyfelder, 1798–1869), Эдуард Крисс (Kriß, 1825–1885), Кляйн (Klein), Георг Поспишил (Pospischil, 1827–1887), Фердинанд Ранхнер (Ranchner, 1831–?), Альберт Рауш (Rausch, 1829–1856), Герман Фёрстер (Förster), Михаэль Хальбрайтер (Halbreiter, 1811–1881), Константин Шварцманн (Schwarzmann),

Карл Август фон Шёнхуб (von Schönhueb, 1818–1855), Франц Шнайдер (Schneider), Шрамм (Schramm), Вильгельм Штепф (Stepf), Фридрих Штрошнайдер (Strohschneider), Игнац Энценсбергер (Enzensberger).

Все они были разного возраста, и ими руководили разные причины поступления на русскую службу. Почти половина из них была молодыми докторами, получившими свои звания в 1854 и 1855 гг. (Аурнхаммер, Крисс, Ранхнер, Рауш, Шварцманн, Штрошнайдер, Энценсбергер), другие уже имели значительный практический опыт (Гейфельдер, Хальбрайтер, Шёнхуб).

Решение поступить на русскую военномедицинскую службу было продиктовано для молодых медиков выгодным денежным содержанием и возможностью по окончании войны продолжить работу в России. Для других, например М. Хайльбрайтера, владельца водолечебницы, толчком к переменам, очевидно, послужила смерть жены, а для И. Ф. Гейфельдера – конфликт с коллегами по Эрлангскому университету, ставший причиной его отставки в 1854 г. Отметим, что Гейфельдер не был баварцем по рождению, но перед началом войны около 15 лет работал в системе медицинского образования Баварии. Кроме Гейфельдера, среди баварских врачей часто упоминают Йозефа Алоиса Цуппингера (Zuppingner) из швейцарского Санкт-Галлена, обучавшегося на медицинском факультете Мюнхенского университета, и доктора Людвига Плана (Plan) из австрийского Зальцбурга.

Большинство врачей было направлено в крымские госпитали Севастополя, Симферополя, Бахчисарая, Карасубазара и др. Но они могли служить и на других фронтах. Так, И. Ф. Гейфельдер, в силу своих знаний и опыта, был назначен главным военным хирургом русской армии в Финляндии.

По-разному сложились судьбы «баварцев» по завершении войны. Трое врачей погибли – Шёнхуб убит осколком бомбы на перевязочном пункте Александровского госпиталя в Севастополе, от тифа скон-

чались Шрамм (то ли в Херсоне, то ли в Николаеве) и Рауш в Симферополе.

По окончании войны двое врачей – Аурнхаммер и Крисс – вернулись на родину, один – доктор Фёрстер – уехал в Америку, но большинство осталось в России. Кто-то, как, например, Хальбрайтер и Гейфельдер, на десятилетия, кто-то, как Поспишил и Энценсбергер, – навсегда.

Одним из баварских врачей, прибывших весной 1855 г. в Севастополь, был Альберт Рауш. Причины, заставившие молодого доктора искать счастья на театре военных действий, носили сугубо материальный характер.

Материал исследования. К основным источникам сведений о баварском враче и его службе в русской армии относятся следующие.

1. Письмо Рауша одному из друзей, отправленное в январе 1856 г. из Симферополя и опубликованное в феврале 1856 г. в газете «Френкишер куриер» [21; 22]. Из него можно узнать о некоторых подробностях жизни и работы немецкого врача в госпиталях Севастополя и Симферополя. В приложении к данной статье дается русский перевод письма.

2. Рассказ «Рождественский вечер в Симферополе» из книги «Безобидные рассказы из последнего русского военного похода в Крым», опубликованной в Лейпциге в 1857 г. одним из немецких офицеров, находившимся в годы Крымской войны на русской службе [15]. Автор был одним из участников празднования немецкими врачами Рождества 24 декабря 1855 г. в Симферополе. На этом вечере он знакомится с Альбертом Раушом и узнаёт о причинах, по которым молодой врач оказался на войне. Спустя некоторое время рассказчик узнает о смерти Рауша, присутствует на похоронах и вместе с другими врачами ходатайствует перед властями о назначении пенсии его матери. Рождественский сюжет рассказа был так трогателен, что некоторые из немецких газет опубликовали его в рождественские праздники 1857 г. [10; 11; 12].

3. Письмо Терезы, сестры А. Рауша, в редакцию мюнхенской газеты «Алгемай-

не цайтунг» в июне 1864 г., в котором она сообщает о своих безуспешных попытках добиться в Военном министерстве и при императорском дворе пенсии для ее матери, обещанной русскими властями [23]. Содержание этого письма стало широко известно в результате перепечаток в других баварских газетах [13].

4. Многие фактические сведения, послужившие основой для реконструкции биографии нашего героя, почерпнуты из сборников официальных известий и различных баварских газет, доступных в цифровом виде на интернет-странице Баварской государственной библиотеки [9].

Изложение основного материала

Реконструкция биографии Альберта Рауша

Иоганн Альберт Рауш (Johann Albert Rausch) родился в 8 июля 1829 г. в семье мастера-плотника Иоганна Якоба Рауша в баварском городке Гефрес. Кроме него, у И. Я. Рауша и его жены Маргареты было еще пять дочерей. Вскоре после рождения сына семья переехала в Мюнхен. Отец был человеком уважаемым, дважды он отличился на пожарах в Мюнхенге – в 1834 и в 1837 гг. и был отмечен за решительность и мужество серебряной медалью за гражданские заслуги [17, s. 1245; 18, s. 261].

А. Рауш получил достойное начальное образование сначала в Латинской школе, а затем в гимназии г. Байрота. Его имя неоднократно упоминается в числе лучших учеников в ежегодных отчетах королевского учебного заведения в Байройте за 1840–1849 гг. [16]. Обращает внимание отсутствие его имени в списке гимназистов за 1845/46 учебный год. Очевидно, это связано с трагическим событием в его семье. В 1846 г. умирает отец, а имущество распродается на торгах с целью поддержки многочисленной семьи [5, s. 771]. Так как пенсия вдове не полагалась, то Маргарете Рауш пришлось самой зарабатывать на жизнь, чтобы сын смог продолжить образование, а пять дочерей получили надлежащее воспитание.

В 1849–1854 гг. Альберт обучался на медицинском факультете Эрлангского университета [30]. Учеба стала возмож-

ной благодаря стипендии, предоставленной ему из королевского благотворительного фонда [19, s. 191], [25, sp. 95]. Став кандидатом медицины, он для получения докторской степени в 1854–1855 гг. продолжил обучение на медицинском факультете Мюнхенского университета [8, s. 345, 68], подготовив докторскую работу на тему «О карциноме эндометрия» [26, s. 128]. 27 марта 1855 г. Рауш выступает на диспуте, проходившем под председательством признанного специалиста того времени в области тифозных и холерных заболеваний Франца Ксавера фон Гитля (von Gietl, 1803–1888). Вынесен на публичное обсуждение был вопрос «О человеческой оспе» [27]. В этот день Рауш становится дипломированным доктором.

Медицинские занятия А. Рауш совмещает с практической работой врачом-ассистентом в общине Оберхаузена в Верхней Баварии. В январе 1855 г. ему выносятся благодарности за борьбу с эпидемией холеры в Баварском королевстве [24, s. 128].

Пациенты его – большею частью бедные люди. Чтобы открыть собственную практику, средств у Рауша не хватало, и ему буквально «приходилось жить впроголодь» [15, s. 303]. Поэтому, узнав о наборе русским правительством иностранных врачей на русскую службу по контракту на выгодных условиях, он поспешил принять приглашение. В первую очередь, им руководило стремление облегчить тяжелое материальное положение своей семьи [15, s. 303].

В осажденный Севастополь Рауш прибыл около середины апреля 1855 г. Вероятно, он служил на главном перевязочном пункте при Александровском госпитале. Заведовал перевязочным пунктом Х. Я. Гюббенет, под началом которого было немало немецких врачей (К. А. фон Шёнхуб, Х. Хауфф, Г. Писпиш, Заар, Й. А. Цуппингер, Штраусс, Б. Закс). Первоначально перевязочный пункт и госпиталь располагались в Александровских морских казармах, но после второй бомбардировки 28 марта (9 апреля) 1855 г., жертвой которой стал

баварский врач К. А. фон Шёнхуб, их перенесли в портовые магазины на Павловском мыске.

Как известно из его письма, Рауш пробыл в Севастополе недолго. Вскоре он был приставлен сопровождающим врачом транспорта больных и раненых в Николаев. В баварских газетах иногда встречаются впечатления немецких врачей от таких транспортов. В частности, один из врачей писал, что в течение 25 дней пути он один обслуживал 368 больных [6, s. 2]. Естественно, что для немецких врачей, плохо владевших русским языком и не слишком хорошо разбиравшихся в «коррупционных» схемах организации таких поездок, командировки представляли большую трудность. И не только для них, но и для многих русских врачей. О тяготах подобных транспортировок хорошо известно, например, из воспоминаний отечественного врача И. Л-ского, дважды бывавшего в таких командировках [2, с. 259–295]. Поэтому понятна радость А. Рауша, трижды сопровождавшего транспорты больных в Николаев, когда немецких врачей отстранили от сопровождения.

Из Севастополя Альберт был направлен в один из госпиталей Симферополя, под которые были отданы свыше 40 общественных и частных зданий. По словам современников, весь город представлял один большой госпиталь. В конце 1855 г. в них продолжало трудиться значительное число немецких и американских врачей (не менее 30). Вероятно, Рауш какое-то время работал вместе с Н. И. Пироговым, так как известно, что Пирогов принял участие в назначении пенсии матери врача [15, s. 306].

В его ведении находилось около 100 больных, преимущественно с внутренними заболеваниями. Несмотря на все трудности и объем работы, Рауш оставался жизнелюбивым человеком. В письме он с радостью сообщает о том, что ему удалось организовать регулярные собрания своих соотечественников в одном из трактиров Симферополя и устроить рождественский праздник для своих коллег.

Большая скученность больных, отсутствие лекарств и надлежащей вентиляции палат способствовали распространению в госпиталях заразных болезней, жертвами которых нередко становились сами врачи. А. Рауш с «преданностью и верностью» ухаживал за заболевшими тифом коллегами Маттиасом, Поспишилем и Фёрстером [14, s. 2.]. Однако вскоре заболел сам и скончался на руках своего старшего товарища М. Хальбрайтнера. Последними словами его были: «Боже, что станет с моей бедной матерью и с моей бедной душой?» [15, s. 305]. Проводить Альберта Рауша в последний путь пришли все его немецкие коллеги, пронесшие гроб с телом до кладбища и на свои деньги поставившие ему памятник.

Через месяц известие о смерти доктора Рауша достигло Баварии. О ней сообщили несколько газет [29]. Извещение о кончине от лица родных врача гласило: «С глубоким прискорбием, какое только может чувствовать наше сердце, извещаем мы дальних родственников и знакомых о том, что Всевышний призвал в Царствие Небесное нашего единственного горячо любимого сына и брата доктора Рауша, капитана медицинской службы российской императорской армии. Он скончался 3 февраля текущего года от тифа после 8 дней болезни на 26 году жизни в Симферополе, вдали от своих близких. Тот, кто знал его благородные деяния и ревностные устремления его профессии, поймет нашу невосполнимую утрату и справедливую боль. Мюнхен и Мюнхенберг, 4 марта 1856 года. Глубоко скорбящая мать Маргарете Рауш, вдова матера плотничьих дел, вместе со своими 5 дочерьми» [28, s. 2.].

На этом история молодого баварского доктора, казалось бы, должна была завершиться. Но неожиданно о докторе Рауше вспомнили на следующий год, и конец его трагической истории приобрел более светлый характер. Произошло это благодаря уже упомянутому рассказу «Рождественский вечер в Симферополе» из книги «Безобидные рассказы из последнего русского военного похода в Крым», опубликованного в Лейпциге в

1857 г. одним из немецких офицеров, находившимся в годы Крымской войны на русской службе [15].

На праздничном вечере, состоявшемся 24 декабря 1855 г. в Симферополе, в доме немецкого мастера шорных дел Вёрля (Wöhrl), за подготовку Рождественского сочельника отвечали А. Рауш и М. Хальбрайтер. Вечер был организован по всем правилам немецкого праздника – с украшенной елью, подарками, аккордеоном, пуншем и застольем. Особым ценным подарком для многих участников этого вечера стали письма с родины.

Получил письмо от родных и А. Рауш. Рассказчик, сидевший рядом с ним, обратил внимание на то, что Альберт неоднократно доставал письмо из кармана, чтобы перечитать его и, естественно, поинтересовался, не от возлюбленной ли он его получил. На что получил простодушный ответ: «Ах, Боже мой, в моей жизни любовь еще не сыграла никакой роли; письмо, которое доставляет мне столько радости, я получил от своей матушки» [15, s. 302]. И далее сообщил историю своей нехитрой жизни: о ранней кончине отца и о роли матери в его воспитании, и о том, что «в минувшем августе я впервые смог отправить матери триста рублей серебром и вот она ответила на это послание. И как свойственно женщинам – Вы знаете, что она особенно выделяет – “впервые со смерти твоего отца мы снова смогли зажарить гуся на день св. Мартина”. Да, я от всего сердца радуюсь тому, что он пришелся по вкусу моей старой матушке, и если все здесь будет идти по-прежнему, то в феврале я снова пошлю деньги, так что дела у них дома вскоре должны наладиться» [15, s. 303].

Спустя некоторое время рассказчик вновь проездом побывал в Симферополе и волей случая оказался на похоронах Рауша, за гробом которого шли все немецкие врачи. На кладбище коллеги решили распродать его имущество с аукциона, а полученные деньги отослать семье умершего. Они также решили просить адъютанта великой княгини Елены Павловны (принцессы Вюртембергской), находившегося в это время в Крыму, передать

«нашему доброму ангелу» прошение о помощи семье Рауша: «Полковник Е. сдержал свое обещание, а так как ходатайство за Рауша поддержали также генерал В., лифляндец, и знаменитый врач Пирогов, то спустя три или четыре месяца мы получили известие: “Император назначил матери рано умершего славного сына ежемесячную пенсию в размере тридцати рублей серебром”» [15, s. 306–307].

Эта рождественская история перепечатана в конце 1857 – начале 1858 г. в нескольких газетах разных немецкоязычных государств [10; 11; 12]. Благодаря одной из публикаций – в мюнхенской газете «Альгемайне цайтунг» – семья Рауша узнала о назначенной пенсии [10].

Спустя восемь лет после смерти врача в той же газете было опубликовано письмо сестры Альберта – Терезы, присланное из Петербурга. Из него можно узнать, что мать Рауша долгое время пыталась получить назначенную пенсию, обращаясь к русскому посланнику в Мюнхене и в Баварское министерство внешних дел. Но ответа не дождалась. Дважды ей оказывали денежную помощь члены российской императорской семьи – в 1857 г. царствующая императрица и в 1860 г. императрица-мать. Наконец, весной 1864 г. старшая дочь отправилась в Петербург, чтобы добиться выплаты пенсии от медицинского департамента Военного министерства. Три месяца она хлопотала по делу матери в кабинетах разных чиновников, дважды добивалась аудиенции у императора. В конечном итоге, Тереза Рауш получила ответ, в котором сообщалось, что никто из чиновников министерства не знает и не может вспомнить никаких подробностей касательно обещанной пенсии: «После отрицательного ответа из Военного министерства мне теперь следует бояться, что мне не удастся добиться признания справедливых требований моей бедной, одинокой матери, являющихся жизненно важными для нее» [23, s. 2882].

Чем закончилась история с пенсией для матери Рауша – не известно. Однако связь семьи Раушей с Россией не прекратилась. В августе 1864 г. газеты со-

общили о помолвке в Мюнхене сестры Рауша – Анны Маргареты Эмили Ма- тильды Рауш с книготорговцем из Петер- бурга Александром Вольдемаром Ште- фаном Вилкеном [20, s. 1639].

Выводы. Изучение русской воен- но-медицинской службы периода Крым- ской войны остается популярной темой в отечественной историографии. При этом наибольшее внимание уделяется де- ятельности Н. И. Пирогова и сестер ми- лосердия Крестовоздвиженской общины. Однако в истории военно-медицинской части этого периода продолжает суще- ствовать ряд слабоизученных и совер- шенно неосвещенных вопросов.

Один из них связан с участием в во- йне немецких и американских врачей. Этот пробел во многом обусловлен фактическим незнанием исторических источников, раскрывающих роль и место иностранных врачей в Крымскую войну. Такое незнание обусловлено рядом при- чин, среди которых есть как связанные с национально-культурными особенностя- ми, мифом о «немецком засилье», несо- мненно сказавшемся на формировании негативной оценки деятельности немец-

ких (в гораздо меньшей степени – амери- канских) врачей в отечественной мемуар- ной и исторической литературе в 60–70-х годах XIX века и априори повторяемой современными исследователями, так и объективные – неучтенность и труднодо- ступность иностранных источников.

В первую очередь, речь идет об источ- никах личного происхождения – письмах, воспоминаниях и дневниках немецких и американских врачей, находившихся на русской службе. Они позволяют уточ- нить, прояснить и расширить наши зна- ния об организации медицинской части в Крымскую войну. В частности, они позволяют пересмотреть сложившийся в отечественной литературе стереотип о поголовной профессиональной непри- годности иностранных врачей.

Судьба баварского врача Альбер- та Рауша даёт возможность проследить причины, которыми руководствовалась часть немецких врачей при поступлении на русскую службу, составить представ- ление об условиях их службы, выявить трудности, с которыми они сталкивались в госпитальной и повседневной жизни, и описать организацию досуга.

Приложение

Письмо А. Рауша одному из друзей, посланное в январе 1856 г. из Симфиро- поля и опубликованное в феврале 1856 г. в нюрнбергской газете «Френкишер курьер» [21; 22].

«Как ты знаешь, мне было суждено лишь недолго пробыть в Севастополе, где у меня часто была возможность навещать батареи и наблюдать оживлен- ный огонь орудий, порой меньше заботясь – θαύμα ακούειν .

Я был направлен в Симферополь, где дел у меня было достаточно, так как ежедневно сюда поступали тысячи раненых и необходимо было постоянно от- правлять их дальше в тыл, так что мне трижды выпало удовольствие сопро- вождать транспорты раненых в Николаев, удовольствие, по поводу которого никому не следует мне завидовать. Я в полной мере изведаль, с какими чрезмер- ными трудностями это сопряжено, и сердечно рад, что этот период остался позади. С недавнего времени нас, немецких врачей, больше не приставляют к транспортам, как нам говорят, из-за нашего незнания русского языка. Неза- висимо от того, в этом ли заключается истинная причина этого или нет, я полностью согласен с этим постановлением.

В настоящее время я все еще нахожусь в своем старом госпитале, самом красивом и, возможно, самом здоровом из всех прочих госпиталей, которых здесь существует большое количество, конечно, в основном импровизирован- ных. Число больных, как я узнал, составляет более 20 000, это очень немало!

То, что работы хватает, очевидно. Но если раньше мне приходилось иметь дело только с ранеными, то теперь большинство поступающих к нам больны внутренними заболеваниями. Среди типичных форм заболеваний – тиф, лихорадка, дизентерия, цинга и т. д. Что касается тифа, то он протекает здесь в ускоренном порядке, отличается также лихорадка, носящая более затяжной характер, чем у нас, здесь ее называют «крымской». Так как в моем ведении находится скромная кучка больных – около 100, то мне приходится усердно применять перкуссионный молоточек, плессиметр и стетоскоп, причем меня нисколько не беспокоят хорошо известные многочисленные мелкие насекомые (Сопровождая транспорт я был обильно населен этими отвратительными насекомыми). Мои методы физикального обследования приносят хорошие плоды. Вскрытия не производятся, нет возможности и инструментов. О, я многое дал бы за то, чтобы иметь при себе набор остро заточенных инструментов!

Общее число находящихся на русской службе немецких врачей достигает почти 100, из которых большинство находилось здесь; однако некоторое время назад их начали переводить в другие губернии и эти переводы продолжаются до сих пор, так что число находящихся здесь немецких коллег совсем незначительное. Большинство из них баварцы, которые, в принципе, являются основным контингентом среди завербованных врачей. Их имена тебе, наверное, известны из газет. Всего нас 14 баварцев. Двоих уже нет с нами: Шёнхуб и некий Шрамм, который, как говорят, скончался от тифа в полном одиночестве в местечке „Умань“ чуть выше Николаева. Кроме меня здесь пока еще находятся: Хальбрайтер, Гресс, Постшиил, Фёрстер (сын мюнхенского литератора), который долгое время жил в Америке, Вест-Индии и Техасе, Вагнер, Штрошнайдер, Аурнхаммер, Ранхнер и План, последний – хирург, ранее пребывавший на австрийской военной службе. Остальные баварцы находятся в других губерниях, Хальбрайтер и Аурнхаммер получили приказы о переводе, первый – в Кременчуг, последний – в Екатеринослав, оба места расположены на Днепре. Главный врач, поставленный над здешними госпиталями, также недавно предложил мне перевестись, оставив выбор места на моё усмотрение; но у меня нет особого желания уезжать отсюда.

Нахождение здесь чудовищно дорогостояще. Нашу тоску мы пытаемся рассеивать разными способами. Иностранные газеты к нам вовсе не попадают, русских мы не понимаем, а немецкоязычная «Рижская» редко попадает в наши руки.

Недавно сбылось одно из моих самых страстных желаний, для исполнения которого мне пришлось долго потрудиться: а именно – основать общество, или временные собрания, немецких врачей. В первые разы собрания регулярно проходили в одном трактире; но затем один за другим на них перестали являться, пока наше общество не сократилось лишь до баварцев – что является отличительным признаком этих любителей пива душевно посидеть в пивной.

Недавно мы отпраздновали нашу рождественскую елку (по нашему календарю), по предложению, которое я когда-то сделал на одном из собраний и которое нашло общий отклик. Всю организацию возложили на дружницу Хальбрайтера и на меня, и мы не преминули сделать праздник как можно более красивым. Прекрасные воспоминания о нем никогда не сотрутся из памяти его участников. Не смогли принять участие в праздничном вечере Фёрстер, Штрошнайдер и План, все трое заболевшие тифом и лежавшие в госпитале. Два последних уже выздоровели, и первый, кажется, тоже вне опасности. Но, к сожалению, в последнее время немецкие врачи жестоко теснимы болезнями, чаще всего тяжёлыми тифозными заболеваниями. Наше материальное положение хорошо известно. Как я слышал, она должна быть улучшена. Здесь повсюду говорят,

что мы должны получить денежное вознаграждение в размере полугодового оклада, что составило бы хорошенюкую сумму.

Между прочим, серебряные рубли здесь не слишком ценятся, потому что здесь золота больше, чем сена, в котором большой недостаток.

Согласно одному из указов, недавно вышедшему, военным врачам теперь решено носить усы, что раньше не дозволялось; этой свободой пользуются преимущественно русские коллеги. Еще один приказ обрадовал нас, военных врачей, разрешивший снять наши «шпаги-вертела» и носить вместо них сабли, кроме того, мы должны получить новый знак отличия на воротник (как у австрийских майоров) и на рукава.

Теперь ты, вероятно, хочешь знать, насколько далеко я продвинулся в изучении русского языка, не так ли? И я должен признаться откровенно, пусть и к собственному стыду, что дело далеко не продвинулось, хотя я и живу в России уже 9 месяцев. Это оказалось вовсе не легкой задачей, и я уже оставил надежду научиться хорошо говорить по-русски. Сначала я изучал грамматику, но, как и все мои соотечественники, я не сумел ее одолеть и ограничился лишь тем, что мог усвоить мимоходом, и благодаря этому достиг того, что при крайней необходимости смогу объясниться. А что касается моего положения по отношению к больным, то мне не часто приходится прибегать к помощи моего фельдшера, рижанина, который владеет немецким.

Мой добрый юмор, так поддерживавший меня на трудных путях, по которым в прежние времена мне часто приходилось идти, в моих нынешних условиях возрос и делает меня самым жизнерадостным человеком, тем более, я знаю, что мои дорогие члены семьи тоже вполне благополучны.

Поскольку моё письмо подходит к концу, то только сейчас замечая, как мало я тебе всего рассказал. Мне хотелось бы рассказать тебе больше, значительно больше.

Порадуй меня скорым ответом от тебя и передавай сердечные приветы Р.».

1. Исторический очерк деятельности Военного управления в России в первое двадцатипятилетие благополучного царствования гос. имп. Александра Николаевича (1855–1880 гг.). Т. II / сост. М. С. Максимовским, Н. К. Шильдером, М. П. Хорошхиным; под руковод. М. И. Богдановича. – Санкт-Петербург, 1879. – 615 с.

2. Л-ский И. Впечатления военного врача в Крымскую кампанию / И. Л-ский // Русский вестник. – 1873. – Т. 106. – № 7. – С. 259–295.

3. Лобков А. Е. Участие немецких медиков в первой обороне Севастополя / А. Е. Лобков // Причерноморье. История, политика, культура. Серия Б: Новая и новейшая история. – Москва; Севастополь. – 2020. – № XXX (XIV). – С. 7–20.

4. Лобков А. Е. Взаимоотношения русских и иностранных врачей в Крымскую войну / А. Е. Лобков // Dictum – factum: от исследований к стратегическим решениям. Вып. 1. Белгород: ПОЛИТЕРРА, 2020. – С. 87–96.

5. Allgemeiner Anzeiger für das Königreich Bayern. – 22. August 1846. – № 81. – S. 771.

6. Augsburger Anzeigebblatt. – 09. Oktober 1855. – № 277. – S. 2.

7. [Aus einem einem Briefe aus Simpheropol vom 5. Februar] // Ärztliches Intelligenz-Blatt. Organ für Bayerns staatliche und öffentliche Heilkunde. – 14. März 1856. – № 11. – S. 138–139.

8. Das Matrikelbuch der Universität Ingolstadt-Landshut-München: Rectoren, Professoren, Doctoren 1472–1872; Candidaten 1772–1872 / Hrsg. F.X. Freninger. München, 1872. – 440 s.

9. Das Münchener Digitalisierungszentrum (MDZ) der Bayerischen Staatsbibliothek. – URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/>

10. [Ein Weihnachtsabend in Sympheropol 1855] // Allgemeine Zeitung. – 30. December 1857. – № 364. – S. 5806–5807.

11. Ein Weihnachtsabend in Sympheropol 1855 // Donau-Zeitung. – 5. Jänner 1858. – № 5. – S. 1–2.

12. Ein Weihnachtsabend in der Krim, gefeiert von den deutschen Aerzten in Sympheropol 1855 // Protestantische Monatsblätter für innere Zeitgeschichte. – Band 1: Januar bis Juni 1858. Gotha: Justus Perthes, 1856. – S. 244–245.

13. Eine arme deutsche Witwe und russische Versprechungen // Kemptner Zeitung. – 6. Juli 1864. – № 160. – S. 660.
14. Fränkischer Kurier. – 08. März 1856. – № 68. – S. 2.
15. Harmlose Erzählungen aus dem letzten russischen Feldzuge in der Krim. Mitgetheilt von einem Augenzeugen. – Berlin: A. Duncker, 1857. – 345 s.
16. Jahresberichte der Königlichen Studien-Anstalt zu Bayreuth: für 1840/41, 1841/42, 1842/43, 1843/44, 1844/45, 1845/46 1846/47, 1847/48, 1848/49. – URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/>
17. Königlich Bayerisches Intelligenz-Blatt für den Ober-Main-Kreis. – 10 December 1835. – № 148. – S. 1245.
18. Königlich Bayerisches Intelligenz-Blatt für Oberfranken. – 15. März 1838. – № 32. – S. 261.
19. Königlich Bayerisches Intelligenz-Blatt für Oberfranken. – 13. Februar 1851. – № 21. – S. 191.
20. Münchener Tages-Anzeiger. – 12. August 1864. – № 225. – S. 1639.
21. [Rausch A.] Aus dem Briefe eines baierischen Arztes [aus Simferopol, im Januar 1856] // Fränkischer Kurier. – 20. Februar 1856. – № 51. – S. 1.
22. [Rausch A.] Aus dem Briefe eines baierischen Arztes (Schluß) [aus Simferopol, im Januar 1856] // Fränkischer Kurier. – 21. Februar 1856. – № 52. – S. 1.
23. Rausch T. Eine Reclamation aus St. Petersburg // Allgemeine Zeitung. – 25. Juni 1864. – № 177. – S. 2881–2882.
24. Regierungsblatt für das Königreich Bayern. – 8. Februar 1855. – № 7. – Sp. 128.
25. Regierungsblatt für das Königreich Bayern. – 5. Februar 1855. – № 5. – Sp. 95.
26. Resch L., Buzás L. Verzeichnis der Doktoren und Dissertationen der Universität Ingolstadt-Landshut-München 1472–1970. Bd. 2: Medizinische Fakultät 1472–1915. – München: Universitätsbibliothek, 1976. – 495 s.
27. Theses Ad Disputationem Publicam Praeside Franc. Xav. de Gietl. Pro Summis In Medicina, Chirurgia Et Arte Obstetricia Honoribus Rite Ac Legitime Obtinendis A Domino J. Alberto Rausch, Gefreesiensis-Bavaro, Die XXVII Martii MDCCCLV. – URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10979293?page=2>
28. Trauerfall // Fränkischer Kurier. – 10. März 1856. – № 70. – S. 2.
29. Trauerfall // Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik. – 9. Jg. 7. März 1856. – № 67. – S. 753.
30. Übersicht des Personalstandes der Königlich Bayerischen Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen: nebst dem Verzeichnisse der Studierenden: für 1849/50, 1850/51, 1851/52, 1852/53, 1853/54. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/>

The article is devoted to the little-studied topic of the participation the German doctors in the Crimean War in the foreign and domestic historiography. The largest number of them was recruited in the Bavarian Kingdom. The age, the professional experience and the reasons why the doctors accepted the call to the Russian service were different. The fate of the young Bavarian doctor Albert Rausch, whose death caused the wide public outcry in Bavaria, is considered in details. This article gives the translation of Rausch's letter, written in January, 1856 in Simferopol and containing the number of the interesting information about the peculiarities of the service of the German doctors.

Keywords: *Albert Rausch, the Crimean War, Sevastopol, Simferopol, Bavaria, the German doctors, the history of medical relations, the Russian military medical service*

УДК 94 (47)“1946/91”

Е. В. Просолова

«Мягкая сила» и пропаганда в фильмах совместного производства эпохи идеологической конфронтации

Статья посвящена изучению особенностей совместного производства художественных фильмов с целью создания на киноэкране образа врага периода холодной войны. Проводится сравнительная характеристика методов советской и американской стратегии копродукции в контексте внешнеполитического пропагандистского дискурса. Особое внимание уделяется анализу опыта советско-американского сотрудничества в сфере кинематографии.

Ключевые слова: холодная война, кинематограф, совместное производство, СССР, США, пропаганда, «мягкая сила», идеология.

Введение. Актуальность исследования истории совместного кинопроизводства (или копродукции) продиктована масштабами распространения данной практики в XX в. В 1920–1930-х гг. опыт совместной работы в области кинематографии был у стран Западной Европы, США, Японии. При этом уже в указанный период практика совместного кинопроизводства основывалась не только на экономической необходимости, в ряде случаев преследуя цель создания единого пропагандистского дискурса.

Расширение влияния на международные кинорынки стало ещё более важной задачей в период холодной войны. В это время развитие стратегий кинопродукции выполняло сразу несколько важнейших функций. Во-первых, сам процесс совместного кинопроизводства являлся инструментом культурной дипломатии, поскольку подразумевал сотрудничество кинематографистов из разных стран, обмен опытом, коммуникацию. Во-вторых, значение приобретал конечный продукт

такого сотрудничества (художественный фильм), который потенциально мог выступать мощным средством идеологического влияния.

Анализ научных исследований и публикаций демонстрирует, что на данный момент исследование практики совместного кинопроизводства в большей степени сосредоточено в рамках изучения истории культурной дипломатии в период холодной войны [10], а также взаимодействия культуры и государства [1]. Следует отметить также ряд работ, полностью [13, 14, 15] или частично [2] посвящённых организационным принципам совместного кинопроизводства. Таким образом, проблематика изучения результата кинопродукции как фактора идеологического влияния и средства создания образа врага времён холодной войны практически не нашла отражения в отечественной и зарубежной науке.

В соответствии с этим, *объектом* данного исследования выступает художественный кинематограф периода холод-

ной войны как средство идеологического влияния, *предметом* исследования – способы создания образа врага в фильмах совместного производства.

Целью статьи является изучение стратегий копродукции в советской и американской киноотраслях с целью создания на киноэкране образа врага. Для достижения поставленной цели требуется решить следующие *задачи*: охарактеризовать основные периоды развития практики копродукции в СССР и США; выявить векторы сотрудничества СССР и США в сфере кинематографии с другими странами; изучить методы и формы работы в рамках совместного производства в советской и американской кино отрасли.

Изложение основного материала. Процесс копродукции можно охарактеризовать как совместную работу двух или более киностудий (кинопродюсеров) из разных стран, предполагающую владение авторскими правами на совместно созданную продукцию. При этом отличаются официальную копродукцию, подразумевающую производство в рамках официальных межправительственных соглашений, и неофициальное совместное производство [11, с. 79–80]. Важным организационным аспектом мировой практики копродукции является также то обстоятельство, что сотрудничество между странами предполагает относительно равную степень участия при создании кинокартины. Соответственно, техническую помощь в съемочном процессе или же работу одного или нескольких актёров на иностранной съёмочной площадке не следует приравнивать к практике совместного производства. Кроме того, базовым принципиальным отличием стратегий советской и американской копродукции являлось соотношение баланса между идеологическим аспектом и экономической выгодой. Фактически, сама суть процесса интернационального кинопроизводства напрямую зависит от экономики киноотрасли, что требует отдельного рассмотрения истории и стратегий копродукции в СССР и США.

Историю развития практики сотрудничества национальной киноотрасли

СССР и США с другими странами можно разделить на несколько периодов. Следует отметить, что данная периодизация ориентируется как на организационные основы практики копродукции, так и на феномен трансформации идеологического дискурса внутри государства. Для СССР первый период начинается во второй половине 1950-х гг. и заканчивается 1968 г. – датой создания «Совинфильма». Второй, наиболее активный период длится с 1968 по 1985 г. В это время наблюдается успешное становление и развитие «Совинфильма» как агента советской культурной дипломатии за рубежом. При этом наиболее удачным временем с точки зрения развития практики советской копродукции в этот период являются 1970-е гг., которые ознаменованы выпуском таких заметных фильмов, как «Освобождение» (1968–1972), «Ватерлоо» (1970), «Дерсу Узала» (1975), «Тегеран-43» (1980). В справке об обменах между СССР и западными странами в области проката и совместного производства кинофильмов указывается, что всего в период с 1971 по 1976 г. был создан 41 совместный фильм, в том числе со студиями социалистических стран – 31, с капиталистическими и развивающимися странами – 10, в 1976 г. закончено производство 9 совместных художественных фильмов [5, л. 51]. Наконец, третий период связан с началом перестройки в СССР и является временем непосредственного изменения внешнеполитических отношений и характера диалога на международной арене. Очевидно, что перемены, произошедшие в середине 1980-х гг. внутри страны, непосредственным образом повлияли и на культурную политику. С одной стороны, выход в 1985 г. постановления Коллегии Госкино СССР № 65 «О дальнейшем повышении эффективности внешнеполитической кинопропаганды на социалистические страны и совместного кинопроизводства с ними» еще раз закрепил постулат о сотрудничестве со странами соцлагеря как о важнейшем направлении международной политической работы [2, с. 1313].

С другой стороны, «ветер перемен» ослабил контроль государства над киноотраслью, что в конечном итоге привело к проникновению западного идеологического дискурса на советские экраны.

Несколько иной представляется периодизация истории американской копродукции периода холодной войны. В послевоенные годы именно Западная Европа стала территорией, на которой наиболее активно практиковалось совместное производство. В этом случае, безусловно, выход на внешние рынки крупнейших голливудских киностудий был, в первую очередь, связан с экономической необходимостью. Основными причинами таких явлений выступает протекционистская политика европейских стран в сфере кинематографии, в частности, осуществление мер по замораживанию доходов американских кинокомпаний, а также привлекательные условия субсидирования в Великобритании, Франции и Италии [13]. Таким образом, в первое послевоенное десятилетие в американской киноотрасли сложилась достаточно специфическая практика копродукции, которая по своим организационным аспектам качественным образом отличалась от опыта советского сотрудничества между странами в рамках официальных соглашений о совместном производстве. Распад голливудской студийной системы и широкое распространение телевидения в конце 1960-х гг. стали началом нового этапа в истории американского сотрудничества в области кинематографа с другими странами. Однако некоторое снижение объёмов выпуска фильмов совместного производства тем не менее не повлияло на гегемонию американской киноотрасли. Доля американского рынка в Европе значительно колебалась с 1945 г., с пиковыми значениями в 1950 г. и в конце 1980-х гг., но Соединенные Штаты неизменно были ведущим экспортером кинопродукции в страны Западной Европы [14, с. 3]. С началом 1980-х гг., ознаменовавшимся эрой блокбастеров, американские продюсерские компании за рубежом вновь расширили своё влияние на

территории Европы, активизировалась работа по созданию советско-американских проектов.

Как мы видим, в истории развития международного сотрудничества американской и советской кинематографии существуют значительные отличия. Во-первых, неравными были условия для развития практики копродукции в послевоенный период для СССР и США в силу общих экономических показателей, в результате чего голливудские киностудии начали активно осваивать рынки Западной Европы раньше. Во-вторых, периоды пиковой активности для американской копродукции пришлись на 1950–1960-е и 1980-е гг., тогда как советской – на 1970-е гг. Очевидно, что диаметрально противоположными были и направления работы. Сотрудничество Советского Союза в сфере кинематографии можно разделить на три вектора: работа со странами социалистического лагеря; со странами Западной Европы; с азиатскими государствами и странами Латинской Америки. Иными представляются направления международного сотрудничества в рамках кинематографии для американской киноотрасли. По степени важности их можно обозначить следующим образом: работа с англоязычными странами (Великобритания, Канада, Австралия); в Западной Европе, сотрудничество со странами Восточного блока, со странами Азии и Латинской Америки. Безусловно, на протяжении второй половины XX в. культурные связи между странами напрямую зависели от изменений в политической обстановке, и, естественно, на процесс совместного производства фильмов. И всё же указанные векторы культурной дипломатии оставались относительно стабильными на протяжении всей холодной войны.

Проблемой иного масштаба являлся выбор подходящих тем и сюжетов. Нередко при создании совместных кинофильмов стороны выбирали нейтральную тематику, обращаясь к жанру сказки («Рикки-Тикки-Тави», 1975, СССР – Индия; «Мио, мой Мио», 1987, СССР – США – Швеция), приключен-

ческих фильмов или комедии («Невероятные приключения итальянцев в России», 1973, СССР – Италия), фантастики («Кинг-Конг против Годзиллы», 1963, США – Япония). Однако статистика выпуска совместной кинопродукции свидетельствует о том, что чаще всего в рамках сотрудничества исходный материал поднимал серьезную проблематику и предполагал создание драм или исторических фильмов. Это означает, что фактически консенсус между странами сводился к максимально допустимой идеологической повестке, но не полный отказ от нее. Особенно актуальным это было для масштабных проектов, которые представляли страны на престижных кинофестивалях («Доктор Живаго», 1965, США – Италия; «Освобождение», 1968–1972, СССР – Италия – Польша – ГДР; «Ватерлоо», 1970, СССР – Италия; «Дерсу Узала», 1975, СССР – Япония). Несмотря на то что в данном случае пропагандистский дискурс традиционно был неявным, показательной является реакция китайской стороны в связи с выпуском советско-японского фильма «Дерсу Узала». Проблемы, связанные с выходом кинокартины, стали очевидны ещё на этапе производства. В частности, в письме Председателя КГБ Ю. В. Андропова в декабре 1974 г. сообщалось, что в беседе «...с послом западной страны в Пекине представители японской кинематографии» рассказали о негативной реакции китайской стороны на производство фильма, в связи с чем, учитывая инцидент с картиной Антониони, посол полагает, что это может вылиться в достаточно жгучую политическую проблему» [14, л. 17].

Кроме того, поскольку сама структура художественного произведения предполагает конфликт, то очевидно, что на экране возникал образ антагониста, а значит, и образ врага, чаще всего врага из исторического прошлого. Дихотомия, подразумевавшая наличие в художественной картине образов добра и абсолютного зла, наблюдалась даже в тех случаях, когда экранное повествование затрагивало события далёкого прошлого.

В отдельных случаях именно это позволяло включить в нарратив отдельные элементы дискурса холодной войны. Ярким примером является фильм совместного производства СССР и Индии «Хождение за три моря» (1958), в котором единственный персонаж-европеец оказывается трусом, грабителем и предателем.

Образ общего врага недавнего прошлого, возникавший в картинах совместного производства СССР со странами Западной Европы, в первую очередь касался освещения событий Второй мировой войны («Люди и звери», 1962, СССР – ГДР; «Они шли на Восток», 1964, СССР – Италия; «Подсолнухи», 1970, СССР – Италия). Объединение народов перед лицом фашизма и нацизма было призвано подчеркнуть не только превосходство интернационализма, но и одного из главных принципов советской внешнеполитической доктрины – борьбы за мир. Однако выбор стратегии совместного производства, не учитывающей специфику киноотрасли других стран, нередко приводил к проблемам с уже отснятым материалом. Так, скандал с фильмом «Подсолнухи», из которого советская сторона потребовала вырезать эпизод с кладбищем итальянских солдат на Украине, не только привёл к бойкоту премьеры фильма сотрудниками посольства СССР и корреспондентами советских газет [3, л. 42], но и к отмене другого проекта – советско-итальянского фильма «В городе Тольятти», к постановке которого изначально планировалось привлечь М. Калатозова [3, л. 97].

Менее сложен нарратив фильмов, снятых совместно советской стороной со странами социалистического лагеря. В первую очередь он предполагал эксплуатацию историко-революционной тематики, подразумевавшую однозначную трактовку событий через призму марксистско-ленинской идеологии («Урок истории», 1957, СССР – Болгария; «Звезды и солдаты» («Красное и белое»), 1967, СССР – Венгрия; «Завтра будет поздно», 1974, СССР – Чехословакия). Наконец, наиболее концептуальными в контексте актуального советского пропагандист-

ского дискурса можно считать художественные фильмы, являвшиеся злободневным ответом на события холодной войны («Я – Куба», 1964, СССР – Куба; «Ночь над Чили», 1977, СССР – Чили; «Кентавры», 1978, СССР – Венгрия – Чехословакия – Колумбия). Немногочисленное количество подобных фильмов позволяет утверждать, что к такой форме пропаганды прибегали редко.

Именно этот аспект кардинальным образом отличает советскую политику совместного кинопроизводства от американской. Безусловно, нельзя утверждать, что фильмы, снятые в результате сотрудничества США с другими странами в первые десятилетия холодной войны, носили ярко антикоммунистический характер, поскольку наиболее одиозными примерами создания образа врага-коммуниста этот в этот период были картины непосредственно американского производства. На протяжении 1950–1960-х гг. американской стороной в качестве коммеморативной практики также использовалось создание образа общего врага, как, например, во франко-американском фильме 1966 г. «Горит ли Париж?». Но всё же специфика стратегии американской копродукции позволяла создавать фильмы с более прозрачной, актуальной идеологической повесткой. Так, предполагалось обращение к прошлому противника в холодной войне, если речь шла о значимых медиатекстах, способных выступить средством «мягкой силы» («Доктор Живаго», 1965, США – Италия). В начале 1980-х гг. активизация антисоветской пропаганды привела к изменению тем и сюжетов, используемых в рамках совместного производства кинофильмов. Помимо стабильно выпускавшихся фильмов о шпионах («Агенты Сокол и Снеговик», 1985, США – Великобритания) и картин, эксплуатирующих страх Третьей мировой войны («Пятая ракета», 1986, США – Италия), на экранах начали появляться образы диссидентов («Сахаров», 1984, США – Великобритания) и перебежчиков («Суд в Берлине», 1988, США – ФРГ). Крайне показательным примером копродукции с

антисоветским нарративом также является американо-финский фильм «Рождённый американцем», 1986.

Отдельно следует осветить историю советско-американских отношений в области совместного производства кинофильмов. Начало холодной войны изменило стратегию взаимоотношений между странами, но не способствовало политике полного изоляционизма. Сообщение между американской и советской киноотраслью присутствовало на протяжении всей холодной войны. Однако в силу ряда причин копродукция являлась одним из слабейших звеньев в процессе культурной дипломатии между двумя сверхдержавами. Так, советской стороной в 1958 г. предлагались возможные идеи для художественных фильмов совместного производства, среди которых был проект, посвящённый беспосадочному перелёту лётчика В. Чкалова из СССР в США через Северный полюс, полотно о жизни Сергея Рахманинова, экранизация романа Д. Лондона «Мартин Иден». Предложения были и от американской стороны, в частности о создании совместного фильма по роману Ж. Верна «Михаил Строгов» [9, л. 60]. Но все перечисленные проекты остались нереализованными. Не был снят и художественный фильм «На дальнем меридиане» по роману М. Уилсона, работы по которому, согласно тематическому плану, должны были начаться в 1965 г. (роман был экранизирован лишь в 1977 г. в виде мини-сериала советского производства) [7, л. 4]. Ещё одним проектом, не увидевшим свет, стал приключенческий фильм «Морской щенок». Его совместное производство «Мосфильмом» и студией «Sandler Institutional Films» намечалось на конец 1970-х гг. [5, л. 66].

При этом причинами отказа от сотрудничества служили не только внешнеполитические события, происходившие в этот период в рамках конфронтации СССР и США, но и сама экономическая модель голливудского кинопроизводства, подразумевавшая получение максимальной выгоды от масштабных интернациональных проектов. Кроме того, очевидно,

что специфика советско-американских отношений предполагала иной подход к тематике совместной кинопродукции. Поскольку, как уже было замечено, наиболее нейтральными и выигрышными проектами с идеологическими соперниками являлись фильмы-сказки, то первым выпущенным на экраны советско-американским художественным фильмом стала «Синяя птица» (1976). Прodelанная студиями «20th Century Fox», «Ленфильм» и «Совинфильм» работа была масштабной, в съёмках сказки по пьесе М. Метерлинка приняли участие как звёзды американского, так и советского кинематографа. Однако конечный продукт оказался идеологически и, самое важное, идейно выхолощенным и фактически стал актом культурной дипломатии.

В истории позднесоветской кинематографии был и иной опыт сотрудничества с американской стороной, итогом которого стал мини-сериал «Петр Великий». Показательным этот пример является прежде всего тем, что уже на этапе съёмок он привлёк к себе внимание со стороны партийных органов. Так, в письме секретаря Владимирского обкома отмечалось, что сценарий «Петра Великого» «...тенденциозно отражает историческую действительность, в нём делается попытка доказать агрессивную сущность русского государства ещё со времен Петра» [6, л. 2]. Однако несмотря на то, что отдел культуры ЦК КПСС рекомендовал руководству Госкино СССР принять меры по ликвидации допущенных нарушений [6, л. 14], в итоге вариант, вышедший на экраны, явно содержал прозападный пропагандистский нарратив и в идеологическом отношении представлял для советской страны однозначный проигрыш. В этой связи интерес также представляет анонимное обращение группы работников «Совинфильма» к М. С. Гор-

бачеву, датированное 28 мая 1985 г., в котором руководитель объединения А. К. Суриков обвинялся в том, что «Советский Союз полностью лишился как финансового, так и идейно художественного контроля над создаваемым фильмом о Петре Первом» [8, л. 32-33]. Таким образом, история создания советско-американского фильма про Петра I наглядно демонстрирует, что уже к середине 1980-х гг. контроль за темами и сюжетами в фильмах совместного производства был во многом утрачен.

Выводы. Исследование методов использования фильмов совместного производства периода холодной войны в качестве средства «мягкой силы» и пропаганды невозможно без учета специфики американской и советской киноотраслей. Если кинематограф СССР изначально зависел от идеологической доктрины, то Голливуд формально не был ограничен в рамках официального американского пропагандистского дискурса. Обе сверхдержавы в процессе международного сотрудничества в сфере кинематографии старались избегать тем и сюжетов, способных вызвать ожесточенную полемику. Тем не менее можно наблюдать различие в подходах к выбору материала для совместных кинофильмов. Если советской стороной избиралась стратегия обращения к общему прошлому, то американское кинопроизводство концентрировалось на более злободневной тематике. При этом именно американская экономическая модель кинопроизводства, предполагающая получение максимальной выгоды от проекта, в данном случае выступала сопутствующим фактором, способствующим широкому распространению актуальных и популярных сюжетов эпохи холодной войны, содержащих элементы пропагандистского нарратива.

-
1. Белошапка Н. В. Государство и культура в СССР: от Хрущева до Горбачева / Н. В. Белошапка. – Ижевск: Издательский дом «Удмуртский университет», 2012. – 320 с.
 2. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат (2012) / ред. В. И. Фомин. – Москва: Минкульт РФ, ВГИК. – 2759 с.
 3. Российский государственный архив новейшей истории (далее – РГАНИ). – Ф. 5. – О. 62. – Д. 91.
 4. РГАНИ. – Ф. 5. – О. 67. – Д. 973.
 5. РГАНИ. – Ф. 5. – О. 73. – Д. 1567.
 6. РГАНИ. – Ф. 5. – О. 90. – Д. 210.
 7. РГАНИ. – Ф. 72. – О. 1. – Д. 8.
 8. РГАНИ. – Ф. 100. – О. 5. – Д. 1455.
 9. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 2918. – О. 1. – Л. 79.
 10. Советская культурная дипломатия в условиях Холодной войны. 1945–1989. Коллективная монография / науч. ред., рук. авт. коллектива О. С. Нагорная. – Москва: Политическая энциклопедия, 2018. – 446 с.
 11. Чудакова А. В. Сущность понятия международного совместного кинопроизводства и предпосылки его развития / А. В. Чудакова // Государственное управление. Электронный вестник. – 2013. – № 40. – С. 78–88.
 12. Corsi B. Italian Film Producers and The Challenge of Soviet Coproductions: Franco Cristaldi and The Case of The Red Tent // Historical Journal of Film, Radio and Television. – 2020. – Vol.1 (40). – P. 84–107.
 13. Guback T. The International Film Industry: Western Europe and America since 1945. – Bloomington: Indiana University Press, 1969. – 244 p. Available at: <https://publish.iupress.indiana.edu/read/the-international-film-industry-western-europe-and-america-since-1945/section/33ec609f-6e50-4fc7-be6c-7a60c852716e> (accessed: 05.07.2022).
 14. Lev P. The Euro-American cinema. – Austin: University of Texas Press, 1993. – 188 p.
 15. Siefert M. Co-Producing Cold War Culture: East-West Film-Making and Cultural Diplomacy // Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West / edited by Peter Romijn. Amsterdam University Press, 2012. – P. 73–94.

The article is devoted to the study of the features of the joint production of the feature films in order to create on the movie screen the image of the enemy of the period of the Cold War. The comparative analysis of the methods of the Soviet and American strategies of the co-production is carried out in the context of the foreign policy propaganda discourse. The particular attention is paid to the analysis of the experience of the Soviet-American cooperation in the field of cinematography.

Keywords: Cold War, cinematography, co-production, USSR, USA, propaganda, “the soft power”, the ideology.

Сведения об авторах

Атик Аниса Ахмедовна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры истории и философии Гуманитарно-педагогической академии (филиал) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского» (г. Ялта)

Дробязко Наталья Евгеньевна, кандидат культурологии, доцент, преподаватель МБУДО «Детская школа искусств станицы Динской»

Крыгин Никита Николаевич, старший преподаватель кафедры театрального искусства ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Курьянова Ирина Александровна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Лобков Александр Евгеньевич, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры теории и практики перевода Института общественных наук и международных отношений Севастопольского государственного университета

Мартирисян Рузанна Максимовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры Интегрированных коммуникаций ОУЧ ВО «Еврейский университет»

Просолова Екатерина Викторовна, аспирант кафедры истории России Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского

Сапрыкина Марина Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой театрального искусства ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Текутьева Юлия Эдуардовна, аспирант кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Чаган Нина Георгиевна, доктор педагогических наук, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Российского государственного гуманитарного университета

Чеглазова Мария Евгеньевна, кандидат географических наук, доцент, доцент кафедры туризма ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Чепурина Инна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент, научный сотрудник ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Authors

Atik Anisa Ahmedovna, the Candidate of Philosophy sciences, the associate professor, the associate professor in the department of History and Philosophy, Humanities and Education Academy, the Crimean Federal University named after Vernadsky

Drobyazko Natalia Evgenievna, the Candidate of Cultural Studies, the Associate Professor, the teacher of MBOU Children 's Art School of the village of Dinskaya

Krygin Nikita Nikolayevich, the senior lecturer of the Department of Theatre, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Kurianova Irina Alexandrovna, the Candidate of Philosophical Sciences, the Associate Professor of Performing Arts in the department the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Lobkov Alexander Evgenievich, PhD in Philology, the Associate Professor at the Department of Theory and Practice of Translation, the Institute of Social Sciences and International Relations at the Sevastopol State University

Martirosyan Ruzanna Maximovna, the Candidate of Art History, the Associate Professor, the Professor of the Department of Integrated Communications, the Educational private institution of higher education «the Hebrew University»

Prosolova Ekaterina Victorovna, the Postgraduate Student, the Department of History of Russia, the Crimean Federal University named after Vernadsky

Saprykina Marina Yurievna, the Candidate of Pedagogic Sciences, the Associate Professor, the Head of the Department of Performing Arts, the Crimean University of Culture, Arts, and Tourism

Tekuteva Yulia Eduardovna, the Post-graduate student of study of the Department of Philosophy, Culturology and Humanities, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Chagan Nina Georgievna, the Doctor of Pedagogical Sciences, the Professor of the Department of Humanities and Socio-Economic Disciplines, the Russian State University for the Humanities

Cheglazova Maria Evgenievna, the Candidate of Geographical Sciences, the Associate Professor, the Associate Professor of the Department of Tourism of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Chepurina Inna Vladimirovna, the Candidate of Philological Sciences, the Associate Professor, the Researcher of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Атик А. А.

Влияние современной музыки
на формирование личности.....3

Курьянова И. А., Сапрыкина М. Ю.

Восток – Запад: крымский вектор9

ТУРИЗМ В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ СФЕРЕ ОБЩЕСТВА

Мартиросян Р. М.

Краудфандинг в социокультурной среде:
актуальные вызовы современности15

Текутьева Ю. Э.

Взаимодействие цифровых носителей информации
и современного искусства20

Чеглазова М. Е.

Влияние Booking.com на развитие культурного туризма..25

ЯЗЫК И КУЛЬТУРА

Чепурина И. В.

Окказиональная субстантивная лексика
в языковой картине мира Юрия Нагибина32

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА В ОБЩЕКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Чаган Н. Г.

Тренды в образовании: будущее наступило вчера39

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<i>Дробязко Н. Е.</i> Цифровое искусство: за и против.....	46
---	----

<i>Крыгин Н. Н.</i> Спектакль «Великодушный рогоносец» Вс. Мейерхольда в документах современников: к 100-летию постановки.....	50
---	----

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

<i>Лобков А. Е.</i> Баварский врач на русской службе: судьба Альберта Рауша в Крымскую войну	60
--	----

<i>Просолова Е. В.</i> «Мягкая сила» и пропаганда в фильмах совместного производства эпохи идеологической конфронтации.....	69
--	----

Сведения об авторах	76
---------------------------	----

Authors.....	77
--------------	----

Научное издание

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 31 (2022)

Технический и художественный
редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *Е. С. Смоленцева*

Подписано к печати 18.10.2022
Формат 189 × 283. Усл. печ. л. 8,4 Тираж 30 экз. Заказ № 110
Бесплатно
Дата выхода в свет 02.11.2022

Адрес редакции

295017, Российская Федерация, Республика Крым, г. Симферополь, ул. Киевская, 39
Тел.: +7 (3652) 27-64-58
E-mail: nauka@kukiit.ru

Адрес издательства

Издательство «Антиква»
295000, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушка 6, оф. 3,
тел. : +79788913701 e-mail: antikva07@mail.ru

Отпечатано с оригинал-макета заказчика
в типографии ИП Гальцовой Н. А.

Адрес типографии:

295492, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пгт Аграрное, ул. Парковая, 7, кв. 908