

Научная статья

УДК 7.036

doi: 10.17223/22220836/57/20

ГОРОДСКОЙ ФАУНД-АРТ И ПРОБЛЕМА МУЗЕЕФИКАЦИИ СОВРЕМЕННОГО УЛИЧНОГО ИСКУССТВА

Михаил Юрьевич Мартынов

Независимый исследователь, Тюмень, Россия, golossa@gmail.com

Аннотация. В последние годы стремительно меняется статус уличного искусства. Если раньше оно было маргинальным, нелегальным и не рассматривалось в полном смысле в качестве искусства, то к настоящему времени оно сделалось, с одной стороны, по-настоящему массовым, а с другой – предметом активного интереса со стороны художественных институций. С каждым годом появляется все больше фестивалей уличного искусства и музеев стрит-арта под открытым небом. Этот процесс дискурсивного присвоения, музеефикации стрит-арта был отчасти описан и предсказан Жаном Бодрийяром, который ценность стрит-арта видел в другом – в его способности оставаться в стороне от идеологической и институциональной опознаваемости. Задача статьи состоит в том, чтобы найти и описать примеры уличного искусства, которые обладали бы внутренним иммунитетом к процессам музеефикации и идеологического перехвата.

Ключевые слова: фаунд-арт, Андрей Черкасов, музеефикация, стрит-арт

Для цитирования: Мартынов М.Ю. Городской фаунд-арт и проблема музеефикации современного уличного искусства // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 57. С. 243–252. doi: 10.17223/22220836/57/20

Original article

URBAN FOUND-ART AND THE PROBLEM OF MUSEIFICATION OF CONTEMPORARY STREET ART

Mikhail Yu. Martynov

Independent researcher, Tyumen, Russian Federation, golossa@gmail.com

Abstract. The status of street art is rapidly changing in the contemporary world. As recently as 10–20 years ago, street art was marginal, illegal and was not fully considered as art. By now it has become, on the one hand, truly mass, and on the other hand, it has become an object of interest for art institutions. Every year there are more and more street art festivals and open-air street art museums. This process of discursive appropriation, the museification of street art, was described and predicted by Jean Baudrillard, who saw the value of street art in its ability to remain apart from ideological and institutional identification. The aim of this article is to find and describe examples of street art that have an intrinsic immunity to processes of museification. The author discusses several ways to find such examples. One is the resistance to museification with art materials that create difficulties in museum display (Belgian artist Marcel Broodthaers). Another way is the radical gesture of the artist destroying his own work (Italian street artist Blu). The focus of the article is on the work of Moscow poet and artist Andrei Cherkasov. His photographs of urban space objects are analyzed and identified as practices of urban found-art. This means that Cherkasov does not literally create street art objects, but “finds” them in urban space, revealing the artistic potential of urban infrastructure. Cherkasov focuses on excluded and insignificant objects

without obvious pragmatics: scraps of adverts, rubbish on pavements, fallen leaves, writing on walls, cracks in facades and paint marks. Essential in the artist's works is the characteristic of temporality and spatial instability, which is created by grasping the fluidity of the boundary between anonymity and publicity, randomness and schematism, openness and inaccessibility. The author of the article concludes that these qualities create the conditions that allow an artwork to avoid commercialization and museum reproducibility.

Keywords: found-art, Andrei Cherkasov, museification, street art

For citation: Martynov, M.Yu. (2025) Urban found-art and the problem of museification of contemporary street art. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 57. pp. 243–252. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/57/20

В городском пространстве с каждым годом появляется все больше возможностей для творчества. Любой городской житель способен сегодня реализовать себя как художник, приобщившись к практикам стрит-арта, или уличного искусства. В широком смысле стрит-арт включает в себя рисунки и надписи (граффити, трафаретное граффити, настенная поэзия и др.), нанесенные на поверхности городских объектов, – это могут быть стены зданий, опорные конструкции мостов и подземных переходов, вагоны метро, фонарные столбы, рекламные вывески и т.п. В более узком смысле исследователи говорят о различиях между стрит-артом и граффити, подчеркивая такие характеристики, как символичность, фигуративность и открытость стрит-арта и «запоминающийся шрифт» граффити [1. С. 222–223]. При этом различие граффити и стрит-арта не является жестким, – они действуют на общей городской сцене, на которой их появление граничит с риском, с вызовом устойчивым образцам поведения, всему обыденному и привычному.

Современное уличное искусство предполагает идею активного вмешательства художника в поток повседневности и обязательную политизацию. Вторжение художника в городское пространство является несанкционированным, нелегальным, т.е. это не только художественный жест, это еще и способ манифестации определенной социальной повестки. Именно граффити выступило одним из языков, с помощью которого попыталась заявить о себе молодежь из бедных районов Нью-Йорка в 1970-е гг. Своей нелегальностью стрит-арт отличается от паблик-арта, т.е. от таких воплощенных в пространстве города художественных инициатив, которые санкционированы государственными или коммерческими структурами.

Подобная институциональная вынесенность и оппозиционность стрит-арта поддерживается историей его появления. Стрит-арт имеет отношение к антимузейным проектам начала XX в. Например, футуристический декрет 1918 г. «О демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись)» объявлял о необходимости уничтожения, в частности, галерей и салонов – «сараев человеческого гения». Этот документ призывал художников и писателей выйти из своих мастерских и «разрисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов» [2. С. 464]. С одной стороны, это способствовало утверждению независимости художника, а с другой – давало возможность массам трудящихся приобщиться к достижениям искусства. Как отмечал в своих автобиографических заметках один из авторов декрета Василий Каменский, «любой город и селенье каждое возможно превратить в изумительную картину красочного торжества, чтобы таким способом украсить, возвеселить улицы новой жизни и тем са-

мым приблизить массы к достижениям художественного мастерства, которое до сих пор тихо хоронилось в музеях, как на кладбищах» [3. С. 265].

Уже в первые дни революции 1917 г. художники вывешивали на улицах городов картины, а поэты – плакаты со стихами. Василий Каменский описывал ликование толпы, наблюдающей за тем, как Давид Бурлюк прибавал к фасаду дома в Москве несколько своих картин [3. С. 267]. По воспоминаниям Вадима Шершеневича, одной из акций имажинистов была роспись своими стихами стен Страстного монастыря в Москве. Выход на улицу, широкое обращение к массам одновременно предполагали и вовлечение этих масс в творческое участие. Право на самореализацию в городском пространстве получают не только профессиональные художники, но вообще любой человек, имеющий потребность себя как-то творчески выразить. В «Декрете № 1 о демократизации искусств» подписавшие его Маяковский, Каменский и Бурлюк провозглашают: «Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой, *Свободное Слово* творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан» [2. С. 463].

Этот образ уличного искусства как независимой и самодостаточной практики начинает сегодня постепенно трансформироваться. Если еще 10–20 лет назад слово «граффити» было ругательством – оно не воспринималось в профессиональной музейной среде в качестве деятельности, имеющей высокую художественную ценность [4. Р. 9], а в исследовательской литературе 70-х гг. XX в. определялось по формуле «граффити – это грязные слова на чистой стене» [5. Р. 3], то к настоящему времени ситуация сильно изменилась. Уличное искусство по-прежнему может быть нелегальным, но его уже нельзя определить как чистый вандализм. Немалую роль в этом сыграли фестивали уличного искусства и музеи стрит-арта под открытым небом, которые были присвоены, оттегированы туристическими маршрутами и стали привычными для современного горожанина.

Такое будущее стрит-арта отчасти предсказывал Жан Бодрийяр. Описывая нью-йоркские граффити начала 70-х гг. как находящиеся «по ту сторону идеологии и художеств», он отметил несколько способов возможного «идеологического перехвата». Во-первых, это переосмысление граффити как искусства, а во-вторых, его истолкование в терминах «борьбы за идентичность и свободу личности». И то и другое представляет собой программу, выстраивающую систему ценностей, в рамках которой уличное искусство становится соотносимым и опознаваемым. Важность граффити для Бодрийяра выражается в том, что оно ничего не сообщает, кроме чистой спонтанности и недетерминированности; граффити – это «крик, междометие, анти-дискурс, отказ от всякой синтаксической, поэтической, политической обработки» [6. С. 159].

Задача этой статьи состоит в том, чтобы найти и описать примеры уличного искусства, которые сохраняли бы способность оставаться в стороне от описанного Бодрийяром «идеологического перехвата». Одним из маркеров этого перехвата и ключевым инструментом является процесс музеефикации, и поиск примеров будет связан с этим контекстом. Проблематика музеефикации уличного искусства уже рассматривалась в разных отношениях как в отечественной [7], так и зарубежной научной литературе [8], и исследование

будет сосредоточено на примерах, которые еще не получили достаточного освещения. Наше внимание в основном будет сосредоточено на вопросе о том, как уличному искусству не попасть в современный музей. Если верно, что музеефикация для стрит-арта означает утрату некоторой существенной части его изначальной независимости, то важно выяснить условия, при которых уличное искусство способно сохранять свою бунтарскую сущность, позволяющую ему уклоняться от институциональных отношений.

Современные технические средства расширяют возможности музеефикации, и поиск поэтому не может быть только технологическим. Например, бельгийский художник Марсель Бротарс пытался остановить коммерциализацию искусства при помощи «невоспроизводимых» материалов, – яичной скорлупы, мидий, песка и др., которые он использовал в своих инсталляциях. Но с появлением более совершенных способов транспортировки и музейного хранения подобная «невоспроизводимость» не является больше препятствием для экспонирования, и ретроспективные выставки произведений Бротарса сегодня проходят в музеях разных стран, в том числе и в России. Например, ретроспективная выставка «Марсель Бротарс. Поэзия и образы» проходила в Музее современного искусства «Гараж» в 2018–2019 гг.

Другим способом сопротивления процессам музеефикации является радикальный жест зачеркивания. В 2016 г. одна из работ известного итальянского уличного художника Blu была буквально вырезана из уличного пространства Болоньи и перемещена для участия в выставке «Street Art – Banksy & Co». В качестве протеста Blu закрасил серой краской все уличные работы, которые он создал в Болонье за два десятилетия [9]. Этот жест производит впечатление радикального разрыва, не каждый художник решился бы на такое. Но в действительности даже такая радикальная практика поддается музеефикации. Убедительной иллюстрацией может служить наполовину уничтоженная работа Бэнкси «Девочка с воздушным шаром» («Любовь в мусорном баке») встроенным в раму шредером во время торгов Sotheby's в 2018 г., выставленная через несколько лет снова на торги и выросшая за прошедшее время в цене.

В контексте поставленного вопроса подробно мы остановимся на творчестве московского поэта и художника Андрея Черкасова, который примерно с 2015 г. публикует на своей странице в Facebook фотографии объектов городского пространства. Речь идет, прежде всего, о городском фаунд-арте (*found-art*), в рамках которого уличный художник свой статус получает не благодаря реальным практикам, например, надписям или рисункам на стенах, а благодаря особой настроенности взгляда, позволяющей видеть в объектах городской инфраструктуры художественный потенциал. Черкасов обращает внимание на исключенные и незначимые объекты, не являющиеся прагматически существенными. Это могут быть обрывки рекламных объявлений, оставленный на тротуарах мусор, опавшие листья, надписи на стенах – разборчивые или не очень, трещины на фасадах и следы краски, строительные конструкции, не убранные после ремонта, и др.

Работы Черкасова попадают в контекст вопросов, затрагивающих одновременно и природу уличного искусства в целом, и его связь с политической проблематикой: «Каким образом посредничество фотографии влияет на наше понимание и восприятие граффити?», «Является ли фотография только ре-

презентацией, или она что-то добавляет к нашему взгляду?», «Можно ли исследовать стрит-арт изолированно или его необходимо изучать как часть локальной сети физических объектов в городе?», «Отделимы ли эстетические параметры стрит-арта от политического контекста?» [5. Р. 6].

Фотографии часто образуют серии. Например, заметной является тема городского письма, когда в скрещенных досках или в причудливых перекрестиях веток становятся заметны «буквы» или знаки пунктуации. В другой серии автор различает в городском пространстве образы странных существ, например, «трижды серое существо» (рис. 1), «лев в полураспаде» (рис. 2), «существо палой листвы», «житель асфальта» и др. Встречаются и неназванные существа, о которых иронично сообщается только некоторая подробность, например, что оно «криво улыбается» или находится в процессе «вылупления».



Рис. 1. А. Черкасов. Трижды серое существо (12 декабря 2016 г., Москва)

Fig. 1. A. Cherkasov. A thrice grey creature (12 December 2016, Moscow)



Рис. 2. А. Черкасов. Лев в полураспаде (31 октября 2015 г., Москва)

Fig. 2. A. Cherkasov. The lion is in a half-life (31 October 2015, Moscow)

Этот фантастический бестиарий дополняется «спонтанными» инсталляциями – «Само лежит» (рис. 3), «Три стадии сухаря», «Бесцельное взаимодействие» и др., «неизвестными» науке видами растений, знаками асемического письма, не имеющим авторство блэкаутом и уайтаутом и др.

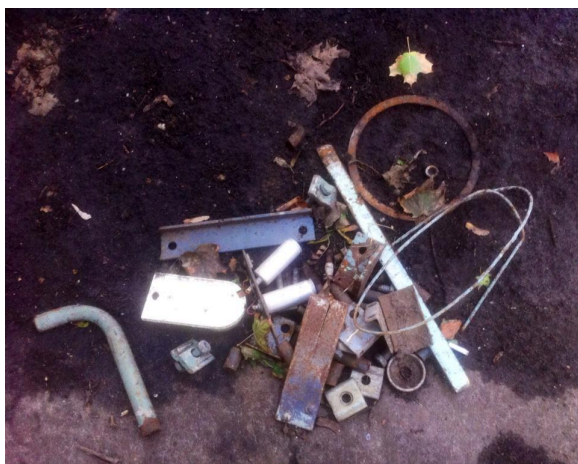


Рис. 3. А. Черкасов. Само лежит (9 сентября 2016 г., Москва)

Fig. 3. A. Cherkasov. It lies on its own (9 September 2016, Moscow)

Если бы мы не знали заранее, что все эти конфигурации объектов имеют случайное происхождение, то могли бы принять их за специально подготовленные инсталляции, тем более что некоторые из них имеют прямые отсылки (и не лишённые иронии) к авангардному искусству. Например, «Само лежит» (см. рис. 3) имеет сходство с абстракциями Ивана Клыона («Линейное построение», 1922), а «Супрематизм» (рис. 4) заставляет вспомнить творчество Казимира Малевича.



Рис. 4. А. Черкасов. Супрематизм (27 марта 2016 г., Москва)

Fig. 4. A. Cherkasov. Suprematism (27 March 2016, Moscow)

Черкасов специально обращается к теме пустоты как состоянию, имеющему самостоятельную ценность. На это важно обратить внимание в контексте приписываемого стрит-арту стремления борьбы с городской пустотой. Так, например, одной из задач фестиваля уличного искусства «Длинные истории Екатеринбурга» (2003–2009 гг.) была «реанимация городских пустот», а в рамках другого екатеринбургского фестиваля «Стенография» художники работали «с урбанистическими средовыми лакунами», преобразовывали «однообразный ландшафт спальных районов города, создавая эмоциональную привязанность представителей локальных сообществ к местам своего обитания» [10. С. 134, 135]. Здесь утверждается определенная наступательность стрит-арта, который призван заполнять пустоты, преобразовывать их, как будто сама идея пустоты чему-то угрожает.

В работах Черкасова «Красной нитью» (рис. 5) и «Огораживание кустов» (1 июля 2015 г., Москва) отмечены места присутствия – отсутствия.



Рис. 5. А. Черкасов. Красной нитью (8 января 2015 г., Москва)

Fig. 5. A. Cherkasov. Red thread (8 January 2015, Moscow)

Отсутствия здесь связаны с экзистенциальной интенсивностью, это такое как бы случайное не-присутствие, нехватка в антропологически значимых местах. В этом отношении незапланированная пустота, случайные провалы, к которым (иронично) обращается Черкасов, существенным образом отличаются от городских «не-мест» в концепции Марка Оже [11]. «Не-места» представляют собой отчужденные транзитные пространства, возникающие в точках пересечения маршрутов, например, на станции метро или зале ожидания аэропорта. Они привязаны только к текущему моменту и не аккумулируют ничего, кроме транзитности, стандартизированные схемы которой исключают память и идентичность. Несмотря на отчужденность, «не-места» все-таки поддаются персонификации, – граффити делает такие зоны совсем другим пространством. Наталья Самутина, например, отмечает, что уличные художники часто создают свои работы в «унылых транзитных „не-местах“» [12. С. 333], и это меняет пространство, вокруг него формируется, например, «невидимое сообщество видящих». В качестве

примера Самутина рассматривает творчество граффити-райтера Оза (Oz) в Гамбурге.

На фотографиях Черкасова нередко фигурируют городские объекты, линии опознаваемости которых зависят от неустойчивой силы дождя или снега, ветра или солнца, – например, очертания городских «сущест» обнаруживаются в скоплении листьев на тротуаре или в прилепившемся к стене дома подтаявшем снеге. Такие объекты изменчивы, их эфемерность демонстративно подчеркнута, они как будто не в состоянии быть частью музейного хранения. И даже в качестве фотографии у нас есть одно только неуверенное свидетельство события – реальный объект слишком случаен и схвачен второпях и не годится для массового созерцания (потребления).

Современные уличные художники также обращаются к использованию природных явлений – ветра, пожара и др., но как бы избавляют их от стохастичности, помещают в рамку музейной воспроизводимости, создавая условия для последующей коммерциализации. Например, работа нижегородского художника Андрея Дружаева «Опустение» представляла собой установленный на берегу реки решетчатый металлический сквозной каркас, который заполнялся опавшими листьями. С помощью «ветра»-вентилятора листья выдувались из конструкции, создавая необходимые художественные эффекты и смыслы. Об этой работе Андрея Дружаева см. подробнее: [13. С. 91–92].

Временность и пространственная неустойчивость подчеркиваются в работах Черкасова отсутствием точного адреса – известно только то, что изображено на фотографиях где-то в городе, а также подвижностью границ между анонимностью и публичностью, нерегулярностью и схематизмом, открытостью и недоступностью. При этом хотя последняя оппозиция и преодолевается благодаря художнику-проводнику, он не занимает позицию демиурга. Художник не создает свой так называемый «художественный мир», т.е. он не настаивает на творческой воспроизводимости своей оптики. Значение имеет только особого рода «покалывание», напоминающее ощущение, которое возникает в конечностях при длительном нахождении в неудобной позе. То есть это выход из оцепенения, созданного воспроизводимостью повседневных городских маршрутов и пешеходной вовлеченностью в потребительское освоение пространства. В некотором смысле это покалывание сопоставимо с термином Ролана Барта *punctum* («Camera lucida»). *Punctum* тоже «укалывает», «ударяет», «делает больно», отражает личную эмоциональную сопричастность, подчеркивает единичность и самооценку события. И одновременно – это «проколы, прогулы» Осипа Мандельштама («Четвертая проза»), т.е. своего рода прагматическая необязательность городского перемещения. *Прогулка как прогул* – вот та формула, которой, как нам кажется, можно описать то, что делает Черкасов при помощи своих уличных работ. Будто школьник, он радуется нестабильным алеаторным состояниям, растянутому в бесконечность времени. Впрочем, формульность граничит с манифестарностью, и это мы ее приписываем, а у Черкасова, кажется, никакой манифестарности нет совсем, как нет начала его проекта и завершения.

Список источников

1. Самутин Н., Запорожец О., Кобыца В. Не только Бэнкси: стрит-арт в контексте современной городской культуры // Неприкосновенный запас. 2012. № 6 (86). С. 221–244.

2. Маяковский В.В. Декрет № 1 о демократизации искусств // Собрание сочинений : в 12 т. Т. 2: Стихи; Статьи, 1917–1925. М. : Гос. изд-во «Худож. лит.», 1939. С. 463–464. URL: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/mp0/mp2/mp2-463-.htm> (дата обращения: 10.01.2024).
3. Каменский В. Путь энтузиаста. М. : Федерация, 1931. 272 с.
4. Lewisohn C. *Street Art: The Graffiti Revolution*. London : Tate Publishing, 2008. 160 p.
5. *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City* / eds. K. Avramidis, M. Tsilimpounidi. London : Routledge, 2017. 282 p.
6. Бодрийяр Ж. Kool Killer, или Восстание посредством знаков // Символический обмен и смерть. М. : Добросвет, 2000. С. 155–166.
7. Пригарина И.А. Стрит-арт: можно ли улицу поместить в музей? // Вопросы музеологии. 2020. № 11 (1). С. 110–118.
8. Bengtsen P. *The Street Art World*. Lund : Almendros de Granada Press, 2014. 243 p.
9. Caprioli C. *Blu in Bologna: Collateral Damages*. Interview with Peter Bengtsen. Inchiasta, 2016. 1 April. URL: <http://www.inchiastaonline.it/arte-poesia/peter-bengtsen-blu-a-bologna-danni-collaterali/> (дата обращения: 10.01.2024).
10. Егорова А.А. Коммуникативные стратегии стрит-арт (на примере практик екатеринбургских художников) // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2016. № 1 (147). С. 127–137.
11. Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. М. : Новое литературное обозрение, 2017. 136 с.
12. Самутина Н. Пружинки Гамбурга: граффити-райтер Оз и невидимое сообщество видящих // Микроурбанизм. Город в деталях. М. : Новое литературное обозрение, 2014. С. 316–345.
13. Савицкая А., Филатов А. Краткая история нижегородского уличного искусства. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2019. 160 с.

References

1. Samutina, N., Zaporozhets, O. & Kobysheva, V. (2012) Ne tol'ko Benksi: strit-art v kontekste sovremennoy gorodskoy kul'tury [Not Just Banksy: Street Art in the Context of Contemporary Urban Culture]. *Neprikosnovenny zapas*. 6(86). pp. 221–244.
2. Mayakovsky, V.V. (1939) *Sobranie sochineniy v 12 t.* [Collected Works in 12 vols.]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. pp. 463–464. [Online] Available from: <http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/mp0/mp2/mp2-463-.htm> (Accessed: 10th January 2024).
3. Kamensky, V. (1931) *Put' entuziasta* [The Way of the Enthusiast]. Moscow: Federatsiya.
4. Lewisohn, C. (2008) *Street Art: The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing.
5. Avramidis, K. & Tsilimpounidi, M. (eds) (2017) *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*. London: Routledge.
6. Baudrillard, J. (2000) *Simvolicheskiy obmen i smert'* [Symbolic Exchange and Death]. Translated from French. Moscow: Dobrosvet. pp. 155–166.
7. Prigarina, I.A. (2020) Strit-art: mozhno li ulitsu pomestit' v muzey? [Street Art: Can the Street Be Placed in a Museum?]. *Voprosy muzeologii*. 11(1). pp. 110–118.
8. Bengtsen, P. (2014) *The Street Art World*. Lund: Almendros de Granada Press.
9. Caprioli, C. (2016) *Blu in Bologna: Collateral Damages*. Interview with Peter Bengtsen. Inchiasta. [Online] Available from: <http://www.inchiastaonline.it/arte-poesia/peter-bengtsen-blu-a-bologna-danni-collaterali/> (Accessed: 10th January 2024).
10. Egorova, A.A. (2016) Kommunikativnye strategii strit-art (na primere praktik ekaterinburgskikh khudozhnikov) [Communicative Strategies of Street Art (on the Example of Practices of Ekaterinburg Artists)]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 1, Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury*. 1(147). pp. 127–137.
11. Augé, M. (2017) *Ne-mesta. Vvedenie v antropologiyu gipermoderna* [Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity]. Translated from French by A. Konnov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
12. Samutina, N. (2014) Pruzhinki Gamburga: graffiti-rayter Oz i nevidimoe soobshchestvo vidyashchikh [Little Springs of Hamburg: Graffiti Writer OZ and the Invisible Community of Those Who See]. In: Brednikova, O. & Zaporozhets, O. (eds) *Mikrourbanizm. Gorod v detalyakh* [Micro-urbanism. City in details]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. pp. 316–345.
13. Savitskaya, A. & Filatov, A. (2019) *Kratkaya istoriya nizhegorodskogo ulichnogo iskusstva* [A Brief History of Street Art in Nizhny Novgorod]. Moscow: Garage Museum of Contemporary Art.

Сведения об авторе:

Мартынов М.Ю. – кандидат философских наук, независимый исследователь (Тюмень, Россия). E-mail: golossa@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Martynov M.Yu. – Independent researcher (Tyumen, Russian Federation). E-mail: golossa@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 06.08.2023;
одобрена после рецензирования 03.03.2024; принята к публикации 15.02.2025.
The article was submitted 06.08.2023;
approved after reviewing 03.03.2024; accepted for publication 15.02.2025.*