



Ассоциация содействия изучению и популяризации
истории и социально-гуманитарных наук
«НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР «ПЕРЕСВЕТ»

**КУЛЬТУРА
И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ
В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ**

Сборник научных статей

Выпуск 6

Ассоциация
«Научно-исследовательский центр «ПЕРЕСВЕТ»
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2022

УДК 008:009

ББК 71

К 90

Рецензенты:

Иващенко Я.С. – доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой управления образованием Новосибирского государственного педагогического университета.

Сушко А.В. – кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных наук, экономики и права Северо-Западного государственного медицинского университета имени И.И. Мечникова.

Редакционная коллегия:

Архипова О.В. – доктор философских наук, профессор, г. Санкт-Петербург.

Климин И.И. – доктор исторических наук, профессор, г. Санкт-Петербург.

Климин А.И. – кандидат исторических наук, г. Санкт-Петербург (научный редактор).

Культура и гуманитарные науки в современном мире: Сборник научных статей. Выпуск 6 / под редакцией А. И. Климина и других; Ассоциация «НИЦ «Пересвет». – СПб.: Ассоциация «НИЦ «Пересвет», 2022. – 82 с.

ISBN 978-5-9031-87-73-7

DOI: 10.46987/0110042022

Шестой выпуск сборника научных статей «Культура и гуманитарные науки в современном мире» продолжает серию научных изданий, посвященных актуальным направлениям исследований в области гуманитарных наук.

В материалах выпуска затрагивается комплекс тем, связанных с изучением проблем современного города. Отдельное внимание уделяется вопросам сохранения памятников церковного искусства. Также исследуются сюжеты из области литературы, философии, музыки и истории театра.

Сборник адресован преподавателям, научным работникам, студентам, аспирантам, всем, кому небезразличны судьбы культуры, художественного творчества и гуманитарного знания в современном мире.

Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей. Все материалы отображают персональную позицию авторов. Ответственность за точность цитат, имен, названий и иных сведений несут авторы публикуемых материалов.

ISBN 978-5-9031-87-73-7

© Авторы статей, 2022

© Ассоциация «НИЦ «Пересвет», 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	4
<i>Ваганова Н. Д., Санникова Н. Д., Тортакова А. А.</i> НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ ПРОГРЕССА НА ПРИМЕРЕ УМНОГО ГОРОДА.....	6
<i>Yanxin Wang</i> A FUTURISTIC CITY IN CINEMA AND COMPUTER ANIMATION OF THE 1920s – 2000s.....	15
<i>Иванов И. А., Кузнецова И. В.</i> ВЛИЯНИЕ ТЕМПЕРАТУРНО-ВЛАЖНОСТНОГО РЕЖИМА В НЕОТАПЛИВАЕМЫХ ХРАМАХ НА СОХРАННОСТЬ ИКОН.....	27
<i>Ильина А. А.</i> СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ УЖАСА В ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ НОВЕЛЛАХ ЭДГАРА ПО И ИХ ПЕРЕДАЧА НА РУССКИЙ ЯЗЫК.....	46
<i>Макарчук И. Ю.</i> А. И. СОЛЖЕНИЦЫН О ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПАТРИОТИЗМА: КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ.....	52
<i>Серафинович Р. И.</i> ИНТОНАЦИОННАЯ СФЕРА СТРУННОГО СМЫЧКОВОГО КВАРТЕТА.....	56
<i>Сайто М., Старова А. М., Турчевская Б. К.</i> ФИЛОСОФИЯ МЕДИЦИНЫ КАК СИНТЕЗ ФИЛОСОФСКОГО И МЕДИЦИНСКОГО ЗНАНИЯ.....	68
<i>Шиян Е. В.</i> СТАНОВЛЕНИЕ НОВОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОВИНЦИАЛЬНОМ ПОВОЛЖЬЕ В 1917 – 1920 ГОДАХ (на примере города Саратова).....	72
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	80

ПРЕДИСЛОВИЕ

Шестой выпуск сборника «Культура и гуманитарные науки в современном мире» продолжает серию научных изданий, посвященных актуальным направлениям исследований в области гуманитарных наук.

Задачи сборника, как и прежде, состоят в обобщении результатов научного поиска, а также в создании информационной площадки для обмена опытом и дискуссии по актуальным вопросам изучения культуры, искусства и образования.

Особое место в материалах данного выпуска занимает тема современного города. Зародившееся в научно-фантастической литературе прошлого века представление о городах будущего со сверхвысокими небоскребами, сияющей рекламой и скоростными автомобилями достаточно быстро перекочевало в кинематограф, а уже в наше время, – благодаря научно-техническому прогрессу, – воплотилось в облике многих современных мегаполисов. Эта невероятная трансформация городского пространства принесла с собой не только очевидный комфорт и потрясающие возможности, но и усугубила проблемы, свойственные большим городам на протяжении всей их истории, такие как преступность, социальное и имущественное расслоение, угрозы физическому и духовному здоровью человека.

Большая и обстоятельная статья посвящена вопросам сохранения памятников церковного искусства, а именно проблеме сохранности икон в действующих православных храмах. Речь, в частности, идет об обеспечении необходимого режима температуры и влажности в действующих церквях и соборах. Данная тема особенно актуальна в условиях активно идущего в последнее время восстановления старинных храмов, равно как и строительства новых.

В материалах сборника отводится также внимание сюжетам, связанным с изучением литературных и публицистических текстов. Так, исследуются средства языковой выразительности в «страшных» рассказах Эдгара По, характеризуются взгляды на патриотизм, представленные в публицистических работах А. И. Солженицына.

Не обойдены вниманием и традиционные для данного издания философские темы. В контексте философии медицины характеризуется онтологическая связь философского и медицинского знания, восходящая к глубокой древности.

Пожалуй, впервые на страницах издания представлена музыковедческая тематика. В соответствующем исследовании раскрывается роль интонации в прочтении музыкальных произведений струнным квартетом.

Завершает сборник статья, посвященная важному и одновременно драматическому периоду в истории отечественного театра – на примере театров Саратова исследуется реорганизация театрального дела в первые годы Советской власти.

Как и в предыдущем выпуске сборника, авторами статей являются не только преподаватели и научные сотрудники, но и молодые исследователи – студенты и аспиранты. И в связи с этим хотелось бы выразить надежду, что тематика следующих выпусков будет неуклонно расширяться, а сам сборник будет и дальше выходить на регулярной основе.

Редакционная коллегия

УДК 304.2

DOI: 10.46987/0110042022_06

Н. Д. Ваганова,

Н. Д. Санникова, А. А. Тортакова

НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ ПРОГРЕССА НА ПРИМЕРЕ УМНОГО ГОРОДА

AMBIGUITY OF PROGRESS ON THE EXAMPLE OF SMART CITY

Аннотация. В современном мире цифровые технологии широко внедряются во все сферы общественной и частной жизни. Научно-технический прогресс открывает перед жителями больших городов, казалось бы, безграничные возможности, но одновременно он приносит с собой и новые угрозы. Одной из таких значимых угроз является киберпреступность, анализу которой посвящена данная статья.

Abstract. In the modern world digital technologies are introduced to all spheres of social and private life. Scientific and technological progress opens up seemingly limitless opportunities for the inhabitants of cities, but at the same time it also brings new threats. One such significant threat is cybercrime, which we analyze in this article.

Ключевые слова: прогресс, умный город, цифровизация, киберпреступность.
Keywords: progress, smart city, digitalization, cybercrime.

С развитием общества развиваются и города. В процессе Четвёртой промышленной революции, начавшейся в первые десятилетия XXI века, значительную трансформацию пережило городское пространство. Появились понятия «Умный дом» и «Интернет вещей», а связанные с ними технологии, такие, например, как «Samsung SmartThings», активно внедряются в повседневную жизнь.

Представление о «городах будущего» зародилось в литературе и искусстве ещё в начале XX века, причём оно существовало в форме как утопий, так и антиутопий. Здесь можно вспомнить, например, романы «1984» Джорджа Оруэлла и «451 градус по Фаренгейту» Рэя Брэдбери, а также такие фильмы, как «Метрополис» Фрица Ланга и «Назад в будущее» Роберта Земекиса. И хотя тема стремительно развивающихся городов актуальна уже многие годы и десятилетия, по-прежнему нет единого мнения о том, насколько необходимо внедрять в жизнь города новые технологии.

В настоящее время достаточно сложно определить точное число существующих в мире умных городов. По данным Центра глобализации и стратегии Бизнес-школы Университета Наварры IESE (Instituto de Estudios Superiores de la Empresa), расположенной в Барселоне, к этой категории относятся 165 городов (индекс «Cities in Motion»). Составлен даже специальный рейтинг «50 самых умных городов мира» [1].

Напомним, что умный город – это концепция, предполагающая интеграцию физических, цифровых и социальных систем с целью обеспечения устойчивого и всестороннего развития городской среды, создания благоприятных условий для жизни, работы и отдыха в современном городе [6]. Технологии умного города включают в себя системы видеонаблюдения, видеоаналитики и биометрии, интеллектуальные транспортные системы, системы виртуальной и дополненной реальности.

Цифровизация открывает массу новых возможностей с точки зрения оптимизации управления городскими процессами. Так, она позволяет решить одну из самых болезненных проблем современного мегаполиса – проблему перенаселённости, следствием которой являются неэффективный трафик, постоянные автомобильные пробки и в целом чрезмерная нагрузка на городскую инфраструктуру. Профессор Массачусетского технологического института, инженер и архитектор Карло Ратти предлагает использовать для решения проблем современного города инновационные технологии,

например, беспилотные транспортные средства с интеллектуальными системами управления [4].

Оптимизация трафика может быть достигнута за счёт установки на автомобилях таких систем, как «AIDE» («Advanced Intrusion Detection Environment») и «PReVENT» (технологии превентивной безопасности). Благодаря им водитель будет оперативно получать информацию о ситуации на дорогах – в результате движение станет более безопасным и комфортным [8].

Эффективной становится в умном городе и работа общественного транспорта. У пассажиров появляется возможность планировать время своей поездки, сверяясь с расписанием в реальном времени. Новые смарт-карты не только облегчают систему оплаты в общественном транспорте, но и становятся элементами «умного дома» – например, в автомобилях, благодаря интеграции со смартфонами и гаджетами.

Более того, в умном городе создается новая система транспорта, которая предполагает деприватизацию автомобилей – это система каршеринга [8]. Данный сервис помогает людям экономить деньги и время, избавляет от необходимости покупать личный автомобиль для передвижения по городу. Инфраструктура умного города уже адаптирована под систему каршеринга: штрафы приходят водителю, который совершил правонарушение; пользователям сервиса не приходится платить за платные парковки. Всё это существенно упрощает перемещение по городу.

Однако у умных городов есть и свои серьёзные недостатки, ведь наряду с, казалось бы, безграничными возможностями, которые несёт с собой научно-технический прогресс, появляются новые опасности и угрозы – в первую очередь, это киберпреступность.

Конечно, преступления совершались на протяжении всей истории человечества, и наибольшее их количество происходило – и происходит, согласно данным статистики, – именно в городах [7]. Защита от преступлений стала неотъемлемой частью городского пространства – это заборы и

ограждения, двери и замки, охранные системы и камеры видеонаблюдения. Однако, как показывает практика, недостатки подобных систем быстро обнаруживаются преступниками [14]. И умный город не является исключением.

Современные системы слежения, несомненно, позволяют не только раскрыть преступление, но и зачастую предотвратить его, поскольку они непрерывно фиксируют события, происходящие на городских улицах. У многих людей даже сформировался в сознании образ паноптикума – специального устройства, постоянного наблюдающего за ними, однако городские системы видеонаблюдения не ставятся на частной территории без согласия ее владельцев, что позволяет сохранить личное пространство граждан, обеспечивая при этом их безопасность.

И тем не менее, очевидно, что умный город имеет свои слабые места. Один из ведущих исследователей умных городов Роберт Китчин выделяет пять основных уязвимостей умного города: слабая защита программного обеспечения, использование устаревших технологий и плохая эксплуатация, большой размер городской инфраструктуры и внутренняя взаимосвязь городских систем, эффект каскада и, наконец, человеческий фактор. Все эти проблемы киберпреступники используют для достижения своих целей [13].

В 2016 году в городе Сан-Диего, Калифорния, ежедневно совершалось около 60 тысяч кибератак на системы городского жизнеобеспечения. В умном городе возможны, в частности, атаки на систему управления транспортом, уровень цифровизации которой крайне высок. Команда исследователей из Мичиганского университета в ходе научного эксперимента смогла взломать систему управления более чем тысячей городских светофоров, используя для этого лишь ноутбук, самодельную компьютерную программу и радиопередатчик [11].

Другой проблемой умного города является всё возрастающая зависимость от крупных корпораций, которые поставляют оборудование для

городской инфраструктуры, собирают и анализируют информацию. Город оказывается, таким образом, не только в технологической, но и в финансовой зависимости от компаний, основной целью которых является получение прибыли.

Как пишет Роб Китчин, умные города – самое новое и зависимое от технологий воплощение «предпринимательского урбанизма», который перестраивает городскую среду под интересы рынка вместо того, чтобы город был тем местом, где рынок функционирует [12]. Усугубляет ситуацию и тот факт, что под влиянием современной неолиберальной этики правительства многих стран поддерживают приватизацию объектов городской инфраструктуры, когда городские службы дерегулируются и начинают работать исключительно ради получения прибыли.

Правда, в последние годы данная тенденция претерпевает изменения. Многие компании стали руководствоваться в своей работе стандартами ESG (Environmental, Social and Corporate Governance – Экологическое, социальное и корпоративное управление), когда нацеленность компании на получение прибыли одновременно предполагает её заинтересованность в устойчивом развитии города. На российском рынке стандарты ESG только начинают внедряться. Имеются риски, что международные фонды перестанут инвестировать в те компании, которые не разделяют принципы этики и комплаенса («соответствия») в сфере ESG [10].

Как отмечает ряд исследователей, инфраструктура цифрового города предполагает деление его территории на определённые зоны, в которых устанавливаются разные режимы безопасности, создаются разные условия для ведения экономической и политической деятельности. В итоге цифровизация, – и, в частности, система видеонаблюдения, – лишь усугубляет существующие сегрегацию и неравенство. На это обратили внимание Стивен Грэм и Саймон Марвин в своей концепции «расщепляющего урбанизма» [15].

Существует также проблема, связанная со сбором и анализом статистических данных по совершаемым киберпреступлениям. В России в настоящее время отсутствует единая статистическая база по киберпреступлениям, что затрудняет раскрытие уголовных дел и оценку нанесенного ущерба. Статистические сведения собираются разными ведомствами, которые используют различные методики расчёта совершаемых киберпреступлений и вызванного ими ущерба. Наличие единой системы учёта позволило бы значительно упростить работу правоохранительных органов, позволяя выявлять ключевые направления борьбы с киберпреступностью.

Современные системы защиты от киберпреступлений имеют ряд недостатков, о чем свидетельствует резкий рост количества преступлений в области информационной безопасности в России [2]. Например, в период пандемии COVID-19 был зафиксирован значительный рост киберпреступности как в Российской Федерации, так и в Соединённых Штатах Америки. В то же время число правонарушений, совершаемых в общественных местах, напротив, заметно снизилось [3]. В этих условиях государство оказывает жёсткое противодействие активным хакерским группировкам. Так, начало 2022 года было ознаменовано разгромом хакерской группировки «REvil», действовавшей не только в России, но и в США [5].

Однако главными способами борьбы с киберпреступностью являются грамотное правовое регулирование и ужесточение уголовной ответственности. В специальной литературе неоднократно высказывались предложения о необходимости введения в Уголовный кодекс Российской Федерации отдельной главы, посвященной преступлениям в сети Интернет, а также отдельного квалифицирующего показателя в составах преступлений, перечисленных в нынешней главе 28 УК РФ [9]. Кроме того, для предотвращения совершения новых преступлений возможно включение нового вида наказания, которое заключается в ограничении доступа в Интернет для лиц, совершивших преступления в области кибербезопасности.

Итак, плюсов у умного города, вне всякого сомнения, гораздо больше, чем минусов. Благодаря передовым технологиям люди могут легко и быстро перемещаться по городу, получать те или иные необходимые услуги, чувствовать себя в безопасности, поскольку, благодаря системам видеонаблюдения, преступления стали не только быстрее раскрываться, но и чаще предотвращаться.

Однако в умном городе получила развитие киберпреступность. Существующие системы безопасности пока ещё далеки от совершенства. Появление новых уязвимостей является неотъемлемым следствием процесса цифровизации – технологии, облегчающие жизнь горожан, одновременно облегчают и жизнь киберпреступников.

В вопросе борьбы с киберпреступностью важны оптимизация и централизация деятельности правоохранительных органов, поскольку децентрализация негативно сказывается на раскрытии киберпреступлений и затрудняет их предотвращение. Чётко налаженное взаимодействие между различными ведомствами позволит с большей эффективностью предотвращать преступления в сфере информационных и цифровых технологий.

Список источников и литературы

1. 50 самых умных городов мира. Основные показатели SMART-города. Источник: Архитектура и дизайн [Электронный ресурс]. – URL: www.archidizain.ru/2019/01/50-smart.html (дата обращения: 17.01.2022).
2. *Антонян Е.А., Бархатова Е.В.* Противодействие киберпреступности. Источник: Евразийский союз ученых. – 2019. – № 7-4 (64) [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/protivodeystvie-kiberpestupnosti> (дата обращения: 17.01.2022).
3. *Денисов Н.Л.* Негативные изменения киберпреступности в период пандемии и пути противодействия им. Источник: Безопасность бизнеса. – 2020. – № 4. [Электронный ресурс]. – URL: <https://login.consultant.ru/link/?req=doc&base=СЛ&t> (дата обращения: 17.01.2022).
4. *Карло Ратти.* Важно сделать город более отзывчивым. Интервью. Источник: Ведомости [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.vedomosti.ru/partner/characters/2018/07/11/775253-vazhno-sdelat-gorod-bolee-otzivchivim> (дата обращения: 17.01.2022).
5. Разгром хакерской группировки REvil. Что важно знать. Источник: РБК [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.rbc.ru/society/16/01/2022/61e1969c9a7947af9169> (дата обращения: 17.01.2022).
6. *Сизов Ю.И., Медведева Л.Н.* Развитие среднего города на основе концепта: от «умного дома» к «умному городу» // Научные труды Вольного экономического общества России. – 2019. – Т. 218. – № 4. – С. 573-580.
7. *Тумаев К.Д.* Насильственная преступность в России: жертвы и преступления. Аналитический обзор. Институт проблем правоприменения при Европейском университете в Санкт-Петербурге. – СПб: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2019. – Серия «Аналитические обзоры по проблемам правоприменения». – Выпуск 2 (2019).
8. *Урри Дж.* Мобильности. Перевод с англ. А.В. Лазарева, вступительная статья Н.А. Харламова. – М.: «Праксис», 2012.
9. *Швец А.В., Гайдук В.А.* Проблемы и особенности выявления, документирования и правового регулирования киберпреступности в Российской Федерации // Вестник Амурского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2021. – № 94. – С. 17-21.
10. ESG-принципы: что это такое и зачем компаниям их соблюдать. Источник: РБК [Электронный ресурс]. – URL: <https://trends.rbc.ru/trends/green/614b224f9a7947699655a435> (дата обращения: 17.01.2022).
11. *Ghena B., Beyer W., Hillaker A., Pevarnek J., Halderman J.A.* Green Lights Forever: Analyzing the Security of Traffic Infrastructure. In: Proceedings of the 8th USENIX Workshop on Offensive Technologies (WOOT-14). – 2014. – August [E-source]. – URL: https://docs.alexomar.com/biblioteca/Analyzing_the_Security_of_Traffic_Infra (accessed: 17.01.2022).
12. *Kitchin R.* Making sense of smart cities: addressing present shortcomings // Cambridge Journal of Regions Economy and Society. – 2014. – № 8 (1). – P. 131-136.

13. *Kitchin R., Dodge M.* The (In) Security of Smart Cities: Vulnerabilities, Risks, Mitigation and Prevention // *Journal of Urban Technology*. – 2019. – Vol. XXVI. – № 2. – P. 47-65. – DOI: 10.1080/10630732.2017.1408002.

14. *Manaugh G.* A Burglar's Guide to the City. – New York: Farrar, Straus & Giroux, 2016.

15. *Graham S., Marvin S.* Splintering Urbanism. Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition. – London: Taylor and Francis, 2001. – DOI: 10.4324/9780203452202.

© Вагапова Н.Д., Санникова Н.Д., Тортакова А.А., 2022



UDC 7:004.9

DOI: 10.46987/0110042022_15

Yanxin Wang

**A FUTURISTIC CITY
IN CINEMA AND COMPUTER ANIMATION
OF THE 1920s – 2000s**

Thesis advisor:

Irina Balunenko

PhD in History of Arts, Senior Researcher,
K. Krapiva Institute of Arts, Ethnography and Folklore,
National Academy of Sciences of Belarus

Abstract. The article examines the artistic solution of the image of a futuristic city («City of the Future») in iconic science fiction films of the 20th century, which influenced the development of the image of the city in science fiction literature, computer games and animation. There is a connection between the image of a futuristic city in cinema and architectural utopias. The author of the article comes to the conclusion, which of the utopian visions of the cities of the future have turned out to be obsolete at the present time (the idea of an infinite increase in the height of buildings; flying cars; retrofuturism in architecture), and which, on the contrary, are successfully implemented on practice (smart home system, digitization of facades, transformation of building facades into interactive screens; super tall skyscrapers; the division of high-rise buildings into levels when the upper floors are occupied by wealthy residents).

Keywords: futuristic city, cinema, computer animation, science fiction, architectural utopia.

Introduction

The history of architectural utopias of the 20th century is closely connected with the development of ideas about the cities of the future in science fiction. The mutual influence of avant-garde non-embodied projects, real trends in the development of architecture and images from science fiction literature and cinema is noted by Bruce Sterling, an outstanding writer in the cyberpunk genre: «You can

write «architectural fiction» instead of «scientific» – this is exactly what the architectural association «Archigram» did in 1960s» [1].

In his essay «In Search of Architectural Fiction» the architectural researcher Kazis Varnelis talks about the close intertwining of ideas and views of science fiction writers and architects in cases where the latter create projects marked by the influence of science fiction. According to Varnelis's observation, such interdisciplinary experiments represent «a new form of interaction between architecture and art, in which architects step into the territory of writers and begin to imagine alternative realities and form narratives themselves» [2].

For Bruce Sterling and Kazys Varnelis, the visionary projects of the 1960s and 1970s by the British group «Archigram», the Italian «Superstudio», the Dutch artist and utopian Constant Nieuwenhaus became vivid examples of the interpenetration of architecture and science fiction. Undoubtedly, the work of the pioneers of computer design in architecture should be noted – these are the projects of the Dutch bureau MVRDV, the American studio «Asymptote Architecture», the Dutch architect Kas Oosterhuis, the American architect and designer Greg Lynn and others.

But the history of 20th-century architectural fantasies began long before the experiments of the 1960s, Le Corbusier's modernist utopia «The Radiant City» and Albert Speer's totalitarian city «Germania» of the 1930s. So, in his famous 1978 study «Delirious New York» Rem Koolhaas clearly showed that the image of an overpopulated city with super-dense buildings and a continuous series of skyscrapers, reminiscent of medieval towers in their upward aspiration, arose in Western culture much earlier, and not at all the high cost and lack of land, or some other economic and technical difficulties, were the reason for this [3]. The idea of the grandiose City of the Future («Metropolis») as a cluster of giant towers vying for a place under the sun and plunging the earth's surface into an eternal shadow, which is scattered by the lights of advertising signs and searchlights, could have been inspired by world exhibitions, which began to be regularly held in Europe and

America starting from the end of the 19th century. Here you can also recall the fantastic landscapes of the famous «Luna Park» amusement park, which was opened in 1902 in New York's Coney Island («Trip to the Moon at Coney Island»). In the advertisement of this amusement park, for the first time, the «skyline» was visually presented – an expressive line of the horizon, which is formed by the outlines of the towers of skyscrapers [3, p. 41].

The purpose of this article is to reveal the features of the image of a futuristic city in science fiction films dedicated to the future, as well as to show the connection between the image of a futuristic city in cinema and projects of architectural utopias. Three films were chosen as the subject of the study: «Metropolis» (1927, directed by Fritz Lang), which depicts New York in 2000; «Blade Runner» (1982, directed by Ridley Scott), which depicts Los Angeles in 2019; «The Fifth Element» (1997, directed by Luc Besson), depicting New York City 2263.

Metropolis

The story of depicting the overcrowded cities of the future, where life is concentrated in skyscrapers, begins with Fritz Lang's «Metropolis». Since its release in 1927, this film has defined the dominant idea of the futuristic city in the public consciousness: in comparison with the infinite height and mass of skyscrapers, the twenty and forty-lane highways stretching between them seem to be sandwiched among sheer cliffs as narrow channels along which traffic flows. The office of the ruler of the city dominates the skyline – the most massive and tallest building, unequivocally referring to the Tower of Babel. At the height, the buildings are connected by a network of road, rail and pedestrian bridges, between which airplanes fly. The city is illuminated by the radiance of spotlights, lanterns and neon signs.

Nevertheless, the image of Metropolis appeared two decades earlier in the form of the architectural fantasy «Cosmopolis of the Future» in 1908 by the architectural visualizer Harry M. Petit: «An amazing reflection on what the frantically beating heart of the world will look like in the future ... Construction in

1908 will be surpassed long ago, a structure with a height of 1 000 feet (300 meters) will be erected ... Now a million people work here every day, by 1930 this number will double – and multi-tiered sidewalks, railways raised high above the ground, bridges will be thrown between high-rise buildings» [3, p. 84]. In Petit's illustrations we see a ten-lane avenue sandwiched between three-tiered sidewalks, over which skyscrapers are built, connected by a network of pedestrian and railway bridges to the city train, the sky is dotted with dozens of private airplanes (Fig. 1).



Figure 1. Harry M. Petit. Cosmopolis of the Future, 1908.

Source: <https://www.google.com/search?q=Cosmopolis+of+the+Future>

But by 1930, this drawing was embodied only in a science fiction film. Man is lost both in the landscape of Metropolis and in the landscape of the Cosmopolis of the Future – here and there the least distinguishable point is a private car. However, it is important to note what is missing in Petit's pictures, but is present in the film: neon advertising signs on the facades of Metropolis are dynamic, in

places they imitate the running line of modern interactive facades. Thus, the first hints of a digital city appear precisely in Fritz Lang's film, and this is quite appropriate for a film, where one of the main negative characters is a humanoid robot with artificial intelligence (demonic «False Mary», outwardly indistinguishable from the main character).

The image of a wide, multi-lane street, sandwiched among massive buildings like a stream between rocks, emerges in a series of futuristic 1923 paintings by architect Harvey Wylie Corbett depicting New York in 1975. The architect calls this city «a very modernized Venice» with highways instead of canals and the flow of car traffic instead of water [3, p. 122]. One of the drawings depicts a pedestrian promenade, which was supposed to be installed at a height of 10 floors, since due to shading and car traffic, lower levels seemed unsuitable for a comfortable stay of a person. There is a clear parallel here with the reflection of social stratification and inequality in *Metropolis*: workers live and work underground, while the ruling class enjoys wealth and power «in heaven». Underground inhabitants may never see the sky in their entire life. However, the rich people in this world also cannot gaze at the stars, since the night sky is hidden by a veil of light pollution. The director and set designer denounce social division and the detrimental effects of technological fanaticism, but they are also fascinated by the spectacular and orderly flow of cars lit by bright artificial light amid the darkness that reigns all around [4].

Blade Runner

Despite the six decades that have elapsed between the production of both films, «*Blade Runner*» is aesthetically and conceptually related to «*Metropolis*». As in the 1927 film, in «*Blade Runner*» the main antiheroes are creatures that occupy an intermediate position between humans and machines – «replicants», clone biorobots – sinister copies of «False Mary». If in «*Metropolis*» the dystopian city was New York, then in «*Blade Runner*» it is Los Angeles in 2019.

Probably, the choice of location should have reinforced the depressing impression, since in reality Los Angeles is a predominantly one-story city located on the sunny coast. The business district with skyscrapers occupies only a small area in the center. A feature of the layout of the real Los Angeles is the endless sprawl, stretching horizontally, like a carpet in the suburbs. All the more striking is the contrast with the imaginary Los Angeles, which looks like a mixture of the darkest images of New York, Tokyo and Hong Kong (Fig. 2).

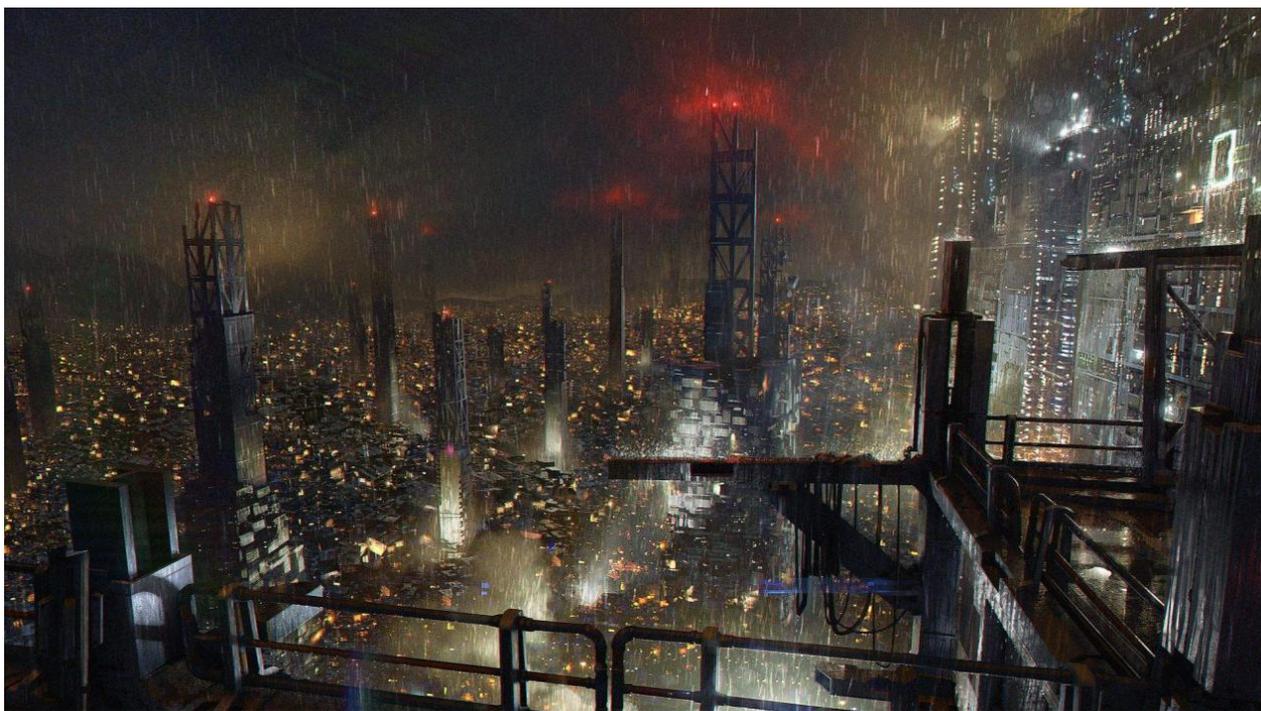
The architecture in the film «Blade Runner» is based on the style of retro-futurism – because the new is always getting old, and only those who remain outside of time can claim to be eternal. The film's director Ridley Scott and the set designers used the style of the forty years ago to depict the immediate future.

The design team combined the futuristic neon lights, the Art Deco architectural style, which was inherent in New York 1930 – 1940s, fragments of buildings by Frank Lloyd Wright and Antoni Gaudí and the mysterious Mayan pyramids in Central America.

To avoid minimalist clichés, designers have tried to avoid right angles and smooth surfaces. If the city in the film was well lit, this mixture of styles would look absurd and disharmonious, but the black veil of smog smooths out the conflicting forms. The world in «Blade Runner», be it city, architecture, or replicants and ordinary people living in it, is filled with an «inhuman» atmosphere.

Among the artistic techniques that create an «alienating» atmosphere, one can note the «eternal night», which stands over the city because of the smog and dust. The outlines of buildings almost completely dissolve in the haze, and the dotted light spots that show through in the dense windows seem to be limitless. One of the main sources of light in the film is neon lighting.

The toxic glow of neon has been used in film «noir» as a symbol of vice, as neon often adorned the entrance to drinking establishments, gambling clubs, casinos and brothels, and at the same time it was associated with images of the holiday and carnival. The film «Blade Runner» can be attributed to the neo-noir genre.



*Figure 2. «Blade Runner» (1982, directed by Ridley Scott)
Source: <https://image.baidu.com>*

Neon lamps were not uncommon in the 1980s: combined into a magnificent light curtain, they seemed to tear the observer out of everyday life, transferred to a space where other laws of society operate. After all, the unnatural glow of neon lights is like smog crossing the border between illusion and reality.

To bring the «real» and tangible Los Angeles of the near future to life, the artists used famous city buildings as locations during filming. For example, protagonist Rick Deckard frequently visits Chinatown and main city railway station – Union Station. Replicant creator Sebastian lives in the real-life Bradbury Building, which was built in 1893 by architect George Wyman and originally served as an office. The main character lives in the Ennis house, designed by Frank Lloyd Wright in the Los Angeles suburb in 1924. However, the design of all locations has been modified, and despite all these buildings are iconic, in the film it is almost impossible to recognize them.

There is a great way to create a sense of alienation from reality – exotic. Chinatown is probably the most exotic location in the film. Neon flickers in the humid air, and people of all stripes scurry about in its splendor. Replicant

creator's office not only surpasses all tall buildings, but also takes on the shape of a Mayan pyramid. The house of Ennis, where the protagonist lives, who is tormented by doubts about whether he is actually a human and not a replicant, is a metaphor for his true self. It is one of four houses built by Wright in the 1920s in the style of Mayan architecture («renaissance Mayan architecture»), using concrete blocks for decoration [5]. The wisdom, mystery and destruction of the Mayan civilization itself made this house the key to the fate of the protagonist.

The skyscrapers in «Blade Runner» reflect an extended discussion of urban development methods started by architects in the 1970s. Because of the strong belief in limitless technological progress and inexhaustible reserves of energy, architects such as Paolo Soleri have advocated the construction of huge multi-functional buildings, so-called megastructures. The light had to enter them through the light wells, and the building itself was to be divided into areas, sequentially going from top to bottom – a cultural area, residential, commercial and working.

At the same time, in the «Stick City» project (1960 – 1974) bureau «Archigram» proposed the construction of giant buildings from prefabricated blocks, which can be constantly improved by updating infrastructure and communications, rebuilt and expanded in accordance with actual conditions.¹

These two sentences can be characterized as achieving the same goal in different ways.

The creators of «Blade Runner» were undoubtedly inspired by the latest architectural ideas. As in this picture, and in many other films made in the genre of science fiction and social dystopia, we can see tall buildings covered with densely packed pipes and wires, which are signs of renovation and renovation. Notable examples: «Brazil» (1985) by British director Terry Gilliam,² «Judge Dredd» (2012)

¹ This approach was developed within the framework of the architectural trend of metabolism, the most famous embodiment of which was the «Nakagin» capsule tower by the architect Kise Kurokawa in Tokyo (1972). – *Editorial Note.*

² Filming took place in the residential complex «Les Espaces d'Abraxas» by the Spanish architect Ricardo Bofill, built in the suburbs of Paris. This complex can be considered as one of the characteristic examples of retrofuturism. – *Editorial Note.*

directed by Pitt Travis. Largely due to the aesthetics of «Blade Runner», a new genre of dystopia was born – cyberpunk, which describes the decline of society and culture in the context of the rapid development of computer technology.

The Fifth Element

«The Fifth Element», filmed at the end of the twentieth century (1997, directed by Luc Besson), is set in New York in 2263. The New York metropolis in the film is the capital of a world with a population of over 200 billion people (!), which inspires the Earth to continuously expand to the distant stars of the Universe. Compared to its pessimistic and gloomy predecessors, this image seems full of self-confidence, which: probably inspired by the revival of New York that began in the late 1980s. With about 6 000 high-rise buildings, New York City still has the highest population density in the United States and still retains its status as a world center.

The technology of the film industry has also been greatly improved. The filming of «The Fifth Element» used green screen (chromakey) technology to seamlessly integrate real scenes and computer animation. To create the images of the fantastic city, the director Luc Besson attracted two famous French comic strip artists – Jean Giraud, known by his pseudonym «Moebius», the author of the comics «Incal» and «Hermetic Garage», the cartoon «The Lords of Time» (Fig. 3), and Jean-Claude Mezieres, the author of the comic book series «Valerian». In their recognizable author's style, comics artists have reinterpreted the traditional Art Deco of New York, making it toy and a bit caricatured. The impression of cheerfulness arises also because the viewer sees New York in daylight. However, even if the events take place in the distant future, «The Fifth Element» represents «the future in the past», just like «Blade Runner» [6].

As in «Blade Runner», the characters move in the air on cars flying at different levels, which constantly move up and down along buildings of almost infinite height: the lower floors are hidden in poisonous smog.

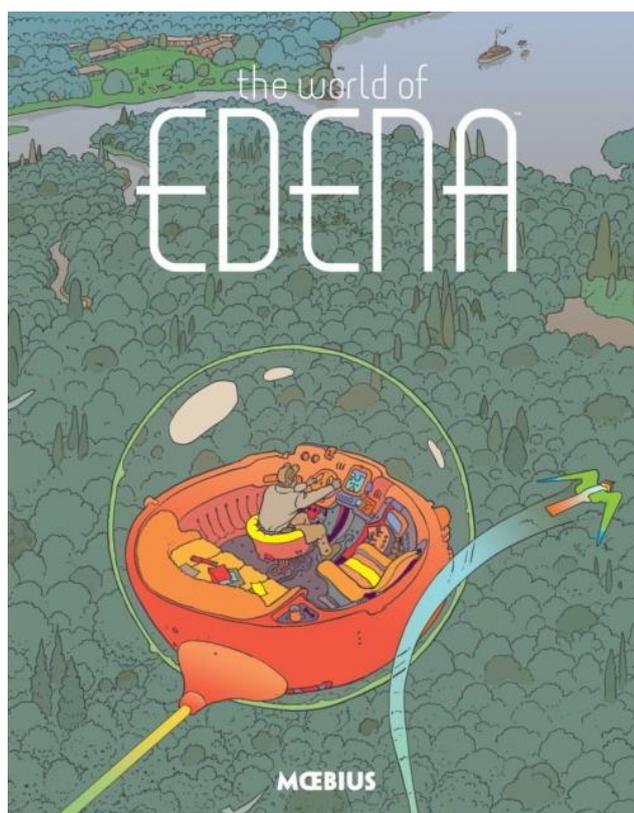


Figure 3. Moebius. *Le Monde d'Edena*
Source: <https://www.moebius.fr/Edena.html>

Thus, in this city, not only the right to sunlight, but also the right to clean air is subject to vertical stratification. The striking parallelism of social and spatial stratification in the city of multi-level towers has become one of the popular images in science fiction cinema and literature. Famous interpretations of this idea are the city-planet Coruscant – the capital of the Galactic Republic in episodes I – III of «Star Wars» (1999 – 2005, directed by George Lucas), and the multi-level prison in the film «The Platform» («El hoyo», 2019, directed by Halder Gastelu-Urrutia).

At first glance, this geography of social stratification seems far from the state of affairs in the modern world, where the rich prefer to settle in private houses. But in cities like Hong Kong and New York, a comfortable space (10 m² per person) that gets sunshine is a privilege. In the heart of New York, where rental prices are prohibitive for middle class people (workers and employees), affordable social housing («poor doors») have become prevalent. The municipality obliges the developer to allocate apartments for groups of the population that cannot pay the

expensive rent in the downtown. Such apartments are taken out into separate entrances overlooking dark courtyards, the windows of which reflect the blank walls of neighboring houses. The image of an underground city for workers can serve as a metaphor for modern industrial and economic centers, where the right to sunlight is limited by a layer of poisonous smog.

The idea of vertical distribution of traffic flows also flows from one film to another, appearing not only in «Metropolis», but also in «Blade Runner», «The Fifth Element», «Star Wars» and many other science fiction films. Nevertheless, this idea has not been fully implemented: the elevated metro and the monorail are used only in certain cities, and flying cars are still a fantasy.

Individual elements of the digital city – advertising screens, interactive facades – have imperceptibly become a part of everyday life. It is safe to assume that this trend will continue further due to the rapid development of smart city technologies («digital city»).

The study of pre-digital futuristic utopias / dystopias allows us to see how the idea of a city of skyscrapers has transformed into the image of cyberpunk digital cities, when the augmented reality of digital control systems is superimposed on the material space, and the principles of the three-dimensional world are transferred to the virtual area.

Conclusion

In science fiction films and architectural fantasies, the image of a futuristic city arises and develops in parallel with highways, sandwiched among skyscrapers and mega-buildings, illuminated by neon light, advertising screens, interconnected by railway and pedestrian bridges, personal air transport. In these cities of the future, there is a vertical stratification along property and territorial lines – for the poor inhabitants of the lower levels, the right to clean air and sunlight is limited.

References

1. *Sterling B.* Science fiction and architecture fiction. In: Walker Art Center [E-source]. – URL: <https://walkerart.org/magazine/science-fiction-and-architecture-fiction> (Date of access: 01.10.2020).
2. *Varnelis K.* In pursuit of architecture fiction // Town Planning and Architecture. – 2011. – Vol. XXXV. – Issue 1. – P. 18-20. DOI: 0.3846/tpa.2011.02.
3. *Koolhaas R.* Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan. – New York: The Monacelli Press, 1994.
4. *Zen S.* City in Cinema: Sonata of Dreams and Reality. Source: Xinhuanet [E-source]. – URL: http://www.xinhuanet.com/ent/2021-02/15/c_1127101833.htm (Date of access: 15.02.2021).
5. *Freddy T.* Forms of cities of the future in science fiction film. Source: Zhihu [E-source]. – URL: <https://www.zhihu.com/question/67329843/> (Date of access: 31.10.2017).
6. *Camellia Y.* Feel the meaning of life. Source: Camelliayang [E-source]. – URL: <https://www.camelliayang.com/blog/blade-runner-review/> (Date of access: 18.06.2018).

© Yanxin Wang, 2022



УДК 726.54

ББК 38.113

DOI: 10.46987/0110042022_27

И. А. Иванов, И. В. Кузнецова

ВЛИЯНИЕ ТЕМПЕРАТУРНО-ВЛАЖНОСТНОГО РЕЖИМА В НЕОТАПЛИВАЕМЫХ ХРАМАХ НА СОХРАННОСТЬ ИКОН

Аннотация. Температура и влажность воздуха на улице формируют температурно-влажностный режим внутри храма. Возникающий под его действием микроклимат влияет на сохранность икон XVIII – XIX веков, написанных методом яичной темперы. В статье анализируются причины возникновения микроклимата, влияющего на сохранность икон в неотапливаемых храмах. Материал исследования будет интересен древлехранителям, священнослужителям, реставраторам, работникам епархий.

Ключевые слова: иконы, температурно-влажностный режим, неотапливаемые храмы, микроклимат, реставрация.

Введение

Первое, о чём необходимо говорить в связи с обозначенной темой – общее влияние температуры и влажности на икону как многокомпонентную систему.

Долговечность материала определяется скоростью его старения. Чтобы понять влияние температуры и влаги на икону, необходимо ясно понимать, что икона выполнена не из одного, а из нескольких материалов. Температура и влажность воздуха могут негативно влиять на её сохранность, в связи с чем возникает закономерный вопрос – насколько долговечной является икона как материальная конструкция?

Долговечность материала обусловлена его природой и условиями хранения. Поскольку икона является сложным объектом, представляющим собой многослойную систему, процессы её физико-химического и физико-механического старения во многом определяются именно условиями хранения [4, с. 22].

В этой связи большую роль играет изменение механических свойств тех материалов, из которых икона изготовлена. Понижение температуры воздуха ниже 0°C, особенно в условиях высокой влажности, приводит к серьёзным повреждениям образующих её компонентов – деревянной основы, паволоки, левкаса, живописного слоя. В то же время увеличение температуры повышает риск их биологического разрушения [4, с. 22]. Объясняется это тем, что колебания температуры вызывают либо повышение, либо понижение влажности материалов иконы.

Низкая влажность ведёт к усушке деревянной основы, левкаса и живописного слоя, следствием чего являются их растрескивание и деформация. Повышенная влажность приводит к разбуханию материалов и выцветанию красителей [4, с. 22]. Когда относительная влажность материалов иконы превышает 70%, в ней начинают происходить биологические повреждения из-за развития колоний плесневых грибов [5, с. 11, 12] или появления насекомых [8, с. 17]. Общим же результатом всех перечисленных процессов становится физико-механическое старение материалов иконы.

Механизм усушки или набухания зависит от движения свободной и связанной воды в капиллярной структуре материала. Например, деревянная доска имеет в своей структуре огромное количество капилляров и при любых колебаниях влажности она будет либо впитывать, либо отдавать воду. То же самое происходит с паволокой и левкасом, если они, – из-за разрушений в иконе, – оказались на открытом воздухе. А вот красочный и лаковый слои уже не имеют капилляров, в которые могла бы попасть вода. И поэтому со стороны

лакового и красочного покрытий икона почти не впитывает и не отдаёт влагу при изменении окружающего её микроклимата.

Таким образом, в иконе происходит неравномерное распределение влаги на разных участках, в зависимости от гигроскопичности образующего её материала. Если разные по гигроскопичности материалы иконы (например, дерево и левкас) соединены вместе, это приводит к их неравномерному набуханию и сжатию [4, с. 22], что вызывает, в свою очередь, наружные деформации в виде трещин или шелушения красного слоя. Особенно разрушительна ситуация, при которой один из материалов иконы состоит из неэластичного материала – например, когда пигменты с яичной темперой лежат на металлизированном слое (обычно это золото, серебро или медь).

Один из способов борьбы с неравномерным распределением влаги – создание вокруг иконы особого микроклимата, при котором температура и влажность воздуха не приводили бы к усушке или набуханию материалов. Музейный опыт хранения и экспонирования икон говорит нам о параметрах такого микроклимата – температура плюс 18 – 25°С при относительной влажности воздуха в 55 – 60%. Это параметры равновесной влажности. Если между микроклиматом и иконой устанавливается равновесная система влагообмена, то икона не подвергается процессам разрушения и деформации [4, с. 22].

Однако, равновесную систему влагообмена необходимо искусственно поддерживать в помещении на протяжении всего года [3; 6; 7]. При этом требуемые показатели температуры и влажности обеспечиваются за счёт особой системы отопления и кондиционирования, для работы с которой разработаны специальные инструкции и приказы, определяющие, какой специалист за что отвечает и какой связанный с этим порядок действий необходимо ежедневно выполнять [1; 2].

Но если в помещении нет системы отопления, как это имеет место в неотопливаемых храмах, и нет специалиста, который бы следил за

равновесной системой влагообмена, то и сама подобная система в принципе невозможна. Климат внутри неотапливаемого храма не регулируется человеком и зависит от климата снаружи здания. А материалы иконы в таком храме приходят в равновесное состояние влагообмена с температурой и влажностью наружного воздуха только в летний период, когда температура воздуха составляет 18 – 25°C при относительной влажности 55 – 60%.

В остальное время года, если температура и уровень влажности внутри помещения никак не регулируются, говорить о равновесной системе влагообмена не приходится. Существующие параметры температуры и влажности воздуха будут нарушать влагообмен в иконе, приводя к набуханию или усушке её материалов. В таких условиях остановить процесс старения и разрушения иконы, к сожалению, невозможно. Он будет происходить неизбежно, потому что между микроклиматом храма и иконой не будет постоянной и устойчивой системы равновесного влагообмена. В этой связи основной задачей реставратора становится определение *интенсивности* процесса старения иконы в неотапливаемом храме, а она зависит от таких показателей, как интенсивность изменения температуры и влажности воздуха, и гигроскопичность материалов иконы. В соответствии с выбранной темой, мы рассмотрим только первый из указанных параметров – интенсивность изменения температуры и влажности воздуха в неотапливаемом храме.

1. Икона как многокомпонентная система в микроклимате храма

Для понимания того, каким образом тот или иной материал иконы ведёт себя при неравновесном влагообмене, рассмотрим подробнее её строение. Икона состоит из следующих основных частей (слоёв):

- 1) Деревянная основа (доска);
- 2) Паволока (ткань, наклеенная на деревянную основу);

3) Левкас (грунт, приготовленный из мела или алебастра, скреплённый животным клеем);

4) Живопись – состоит из красочных пигментов и связующей эмульсии (яичный желток или камедь¹). Покрыта тонкой плёнкой лака или олифы – отвердевшего растительного масла.

Иногда в качестве пятого слоя может выступать слой грунта и металла (обычно это золото или серебро), нанесённый поверх левкаса.

Каждый из названных элементов обладает собственными физическими и химическими свойствами, вследствие чего влагообмен на различных сторонах иконы – живописной, торцевой и обратной – происходит неравномерно.

Рассмотрим теперь свойства частей иконы по отдельности.

Основой любой иконы служит деревянная доска. Физические свойства древесины в иконной доске зависят от степени гигроскопичности дерева (способности поглощать и отдавать влагу), а гигроскопичность, в свою очередь, определяется целым набором следующих факторов:

1) Распил древесины:

- радиальный – вдоль волокон древесины через центр ствола;
- тангенциальный – вдоль волокон древесины на некотором расстоянии от центра ствола;
- поперечный – поперёк волокон древесины и перпендикулярно продольной оси ствола;

2) Плотность древесины – зависит от породы дерева;

3) Количество смол в клетках и на отдельных участках древесины;

4) Способы и инструменты обработки древесины.

Соответственно, в зависимости от количества влаги в древесине различают четыре состояния, которые характеризуются весом воды относительно веса древесины:

¹ Камедь – клей из смолы фруктовых деревьев.

- 1) комнатно-сухая древесина – 8 – 12% влажности;
- 2) воздушно-сухая древесина – 12 – 18%;
- 3) полусухая древесина – 18 – 23%;
- 4) сырая древесина – свыше 23% [6, с. 18].

Иными словами, процент влажности древесины – это соотношение веса воды и сухой древесины, но никак не показатель микроклимата.

Уменьшение влажности в древесине ведёт к её усушке и возникновению внутреннего напряжения, что приводит к механическим повреждениям и деформации иконы [4, с. 24]. Обычно внутреннее напряжение выражается в короблении и продольном растрескивании иконной доски вдоль древесных волокон. В свою очередь, повышение влажности способствует набуханию дерева, вызывая в дальнейшем его гниение и развитие плесени.

Особенно серьёзные повреждения происходят при сезонных колебаниях температуры и влажности воздуха, когда усушка волокон сменяет их набухание и наоборот. Следует иметь в виду, что древесина реагирует на изменение влажности с определённым опозданием – повреждения выявляются намного позже вызвавших их причин.

Повышенная влажность древесины (25 – 60%) при температуре 10 – 30°C способствует распространению бактерий, плесени, грибков и насекомых-точильщиков [6, с. 18]. Влажность, превышающая 70%, является главной причиной повреждения дерева [4, с. 24]. За деформацией – короблением и растрескиванием – иконной доски следует деформация паволоки, левкаса, живописи и покрывающих материалов.

При этом значительная часть разрушений приходится на торцевую часть доски и близкие к ней участки [4, с. 24]. Объясняется это тем, что торцевая часть наиболее быстро впитывает воду из-за открытых капилляров дерева. Если же торцы иконы обработаны специальным налётом («ямчугой») или залевкашены, тогда поглощение влаги будет происходить медленнее и только

с задней стороны доски. Поэтому обработка торцов иконной доски – самый простой и действенный способ уменьшения интенсивности её коробления.

При повышенной влажности не только происходит набухание древесины и расширение доски, но и образуются микротрещины в лаковом и красочном слоях, где при определённых условиях могут развиваться микроорганизмы, поедающие и загрязняющие красочный и лаковый слои иконы.

2. Влияние температурно-влажностного режима на сохранение икон в храмах

Относительно климата в храме икона занимает подчинённое положение. Главный фактор, непосредственно влияющий на температурно-влажностный режим (далее – ТВР) храма – это погода на улице. Следующие по значимости факторы – это строение храма, его материалы, а также наличие систем отопления и кондиционирования. И вот уже после того, как нам известны температура и влажность за пределами храма, когда нам известны причины сложившегося микроклимата в храме, мы можем говорить о том, в условиях какого ТВР находятся размещённые в храме иконы [9]. Это если вести речь о влиянии ТВР храма на сохранность икон в целом.

Если же говорить о влиянии ТВР храма на сохранность какой-либо определённой иконы, то необходимо учитывать тот микроклимат, который сформировался именно вокруг этой иконы. Микроклимат складывается в силу того, что ТВР храма неодинаков в разных его частях. Он зависит от объёма помещения, его высоты относительно уровня земли (подклет¹, притвор², хоры³ и т. д.), от системы вентиляции храма и влажности стен.

¹ Подклет – нижний, цокольный этаж храма.

² Притвор – входное помещение, расположенное перед основной частью храма с западной стороны. Другое название – трапезная.

³ Хоры – верхняя галерея внутри храма, размещённая с западной стороны (напротив алтаря).

В данном исследовании мы не будем останавливаться на исследовании микроклимата вокруг конкретной иконы, а затронем только общие факторы ТВР храма, масштабно влияющие на сохранность икон.

Независимо от размеров храма, его стилистики и материалов ограждающих конструкций (стен, крыши, фундамента и прочего), по характеристикам ТВР церковные здания делятся на три группы [4, с. 38]:

- Неотапливаемые здания – храмы, в которых бóльшую часть года помещения не отапливаются, даже при наличии системы отопления;
- Здания с системами отопления – храмы, в которых системой отопления пользуются регулярно (разумеется, с учётом фактора сезонности);
- Здания с системами кондиционирования воздуха – храмы, где существует система кондиционирования, обеспечивающая как отопление храма, так и движение воздуха внутри него.

При изучении ТВР в храмах необходимо помнить, что оптимальный температурно-влажностный режим для сохранности икон в помещении (в том числе, и в храме) составляет $+18 \pm 1^\circ\text{C}$, относительная влажность – $55\% \pm 5\%$ (таблица 1). Из приведённых в таблице данных следует, что объём влаги в воздухе при относительной влажности 55% и температуре воздуха 18°C равен 8,38 грамм на кубический метр. Для сохранности иконы от коробления и растрескивания гораздо более важен показатель влажности, чем температуры. Из таблицы мы видим, что значению 8,38 грамм на кубический метр соответствует при абсолютной влажности температура $7 - 8^\circ\text{C}$. Это означает, что при температуре ниже 7°C начинается постепенное высыхание древесных волокон, а с наступлением отрицательных температур высыхание древесины будет происходить тем больше, чем ниже градус температуры в храме.

Следовательно, с наступлением зимы древесина икон в неотапливаемом храме будет усыхать всегда. А с наступлением положительных температур она всегда будет набирать влагу и набухать, и только к лету приблизится к оптимальному значению для своей сохранности.

Таблица 1

Значения температуры и абсолютной влажности воздуха

44°C	61,772 g/m ³	-1°C	4,487 g/m ³
43°C	58,820 g/m ³	-2°C	4,135 g/m ³
42°C	55,989 g/m ³	-3°C	3,889 g/m ³
41°C	53,274 g/m ³	-4°C	3,513 g/m ³
40°C	50,672 g/m ³	-5°C	3,238 g/m ³
39°C	48,181 g/m ³	-6°C	2,984 g/m ³
38°C	45,593 g/m ³	-7°C	2,751 g/m ³
37°C	43,508 g/m ³	-8°C	2,537 g/m ³
36°C	41,322 g/m ³	-9°C	2,339 g/m ³
		-10°C	2,156 g/m ³
35°C	39,286 g/m³	-11°C	1,960 g/m ³
34°C	37,229 g/m ³	-12°C	1,800 g/m ³
33°C	35,317 g/m ³	-13°C	1,650 g/m ³
32°C	33,490 g/m ³	-14°C	1,510 g/m ³
31°C	31,744 g/m ³	-15°C	1,380 g/m ³
30°C	30,078 g/m ³	-16°C	1,270 g/m ³
29°C	28,488 g/m ³	-17°C	1,150 g/m ³
28°C	26,970 g/m ³	-18°C	1,050 g/m ³
27°C	25,524 g/m ³	-19°C	0,960 g/m ³
26°C	24,143 g/m ³	-20°C	0,880 g/m ³
25°C	22,830 g/m ³	-21°C	0,800 g/m ³
24°C	21,578 g/m ³	-22°C	0,730 g/m ³
23°C	20,386 g/m ³	-23°C	0,660 g/m ³
22°C	19,252 g/m ³	-24°C	0,600 g/m ³
21°C	18,191 g/m ³	-25°C	0,550 g/m ³
20°C	17,148 g/m ³	-26°C	0,510 g/m ³
19°C	16,172 g/m ³	-27°C	0,460 g/m ³
18°C	15,246 g/m ³	-28°C	0,410 g/m ³
17°C	14,367 g/m ³	-29°C	0,370 g/m ³
16°C	13,531 g/m ³	-30°C	0,330 g/m ³
15°C	12,739 g/m ³	-31°C	0,301 g/m ³
14°C	11,987 g/m ³	-32°C	0,271 g/m ³
13°C	11,276 g/m ³	-33°C	0,244 g/m ³
12°C	10,600 g/m ³	-34°C	0,220 g/m ³
11°C	9,961 g/m ³	-35°C	0,198 g/m ³
10°C	9,356 g/m ³	-36°C	0,178 g/m ³
9°C	8,784 g/m ³	-37°C	0,160 g/m ³
8°C	8,234 g/m ³	-38°C	0,144 g/m ³
7°C	7,732 g/m ³	-39°C	0,130 g/m ³
6°C	7,246 g/m ³	-40°C	0,117 g/m ³
5°C	6,790 g/m ³	-41°C	0,104 g/m ³
4°C	6,395 g/m ³	-42°C	0,093 g/m ³
3°C	5,953 g/m ³	-43°C	0,083 g/m ³
2°C	5,570 g/m ³	-44°C	0,075 g/m ³
1°C	5,209 g/m ³	-45°C	0,067 g/m ³

Осенью начнётся постепенный процесс усушки древесины в иконах, так как начнут снижаться значения температур снаружи и внутри храма.

Таким образом, большую часть года влажность древесины в неотапливаемом храме не находится в равновесном значении, из-за чего она

пересушивается, затем увлажняется, потом снова пересушивается и так далее, что приводит к короблению и растрескиванию икон.

Этот процесс усугубляется резкими колебаниями температуры. В неотапливаемых храмах причиной таких температурных перепадов часто служит периодическая протопка помещений в зимний период. Временное повышение температуры внутри храма повышает влажность воздуха, когда влага вытягивается со стен и других поверхностей. А после проведения церковной службы влага из воздуха снова впитывается конструкциями и предметами храма, на какое-то время вызывая конденсат. Превращаясь в иней, он сжимает поверхности, на которых образовался. Как известно, объём льда – больше объёма воды, поэтому впитывание влаги в поверхность материалов иконы, а потом её замерзание приводят к разрывам материалов иконы, что вызывает ещё большее коробление и растрескивание иконы во всех её частях.

3. Влияние температурно-влажностного режима на сохранение икон в неотапливаемых храмах

Итак, существует прямая зависимость температурно-влажностного режима неотапливаемых храмов от уличного климата. На ТВР влияют, в частности, такие факторы, как скорость остывания осенью внутреннего воздуха и ограждающих конструкций, уменьшение температуры внутреннего воздуха в холодное время года, замедление процессов прогрева здания в весенний период и последующий переход влажности в храме к равновесному состоянию с иконой [4, с. 38].

Как указывалось нами выше, точкой равновесной влажности между климатом храма и иконой является летний период. Охарактеризуем в этой связи другие периоды календарного года:

– осень – период набухания волокон иконы из-за повышенной влажности воздуха;

– переход от осени к зиме – в храме снижается влажность воздуха, идёт переход к сухому климату. В этих условиях икона начинает постепенно высыхать;

– зима – в храме устанавливается сухой воздух, вследствие чего происходит усушка материалов иконы;

– переход от зимы к весне – переход от сухого климата к нормальной, а затем к повышенной влажности. Усушка материалов иконы прекращается, вместо чего начинается их набухание;

– переход от весны к лету – повышенная влажность сменяется нормальной. Прекращается набухание частей иконы, они постепенно высыхают – происходит переход к равновесной влажности лета.

Таким образом, осенью материалы иконы набирают излишнюю влажность и подвергаются деформации из-за повышенного содержания влаги, зимой – пересыхают (следующая волна деформации), весной – вновь набирают чрезмерную влажность (ещё одна волна деформации), и только летом они приходят в равновесное состояние с микроклиматом храма. Коробление иконы происходит с меньшей интенсивностью, если отсутствуют краткосрочные факторы изменения влажности (храм не протапливается и не посещается). Если же краткосрочные изменения температуры и влажности всё-таки имеют место (например, происходят временные протапливания для разовых богослужений), интенсивность деформации неизбежно возрастает.

Исходя из краткосрочных колебаний внутренней температуры и влажности, неотапливаемые храмы можно разделить на три группы:

1) Храмы без вмешательств во внутренний климат в зимний период (находящиеся на консервации);

2) Храмы с вмешательством во внутренний климат в зимний период, с контролем и пониманием последствий этого вмешательства (храмы с должностью хранителя);

3) Храмы с вмешательством во внутренний климат в зимний период, без контроля и понимания последствий этого вмешательства (храмы в церковном использовании без должности хранителя).

Рассмотрим все три группы отдельно.

3.1. Неотапливаемые храмы, находящиеся на консервации в зимний период

3.1.1. Температурные колебания

Консервация неотапливаемых храмов на зимнее время (примерно с середины – конца ноября) происходит в тех краях, где надолго устанавливаются минусовые температуры (средняя полоса России и северные регионы). В таких храмах зимой держатся отрицательные температуры, пик которых (минус 6 – 8°C) обычно приходится на конец января – начало февраля.

В начале и середине холодного периода температура внутри храма намного превышает уличную температуру, что во многом зависит от массивности несущих стен и качества консервации [4, с. 38]. В течение зимы происходит постепенное остывание ограждающих конструкций, и с конца февраля – начала марта в храме становится холоднее, чем снаружи. Отрицательные температуры держатся в здании до начала – середины апреля (в среднем до 50% от всего времени года). Внутренние поверхности храмовых стен продолжают отдавать холод вплоть до середины лета [4, с. 22].

С марта – апреля в неотапливаемых храмах начинается постепенный прогрев воздуха при том, что температура внутри храма заметно отстаёт от наружной. С началом проветривания процесс прогрева становится более управляемым. С марта по конец июня повышение температуры воздуха и несущих стен идёт практически одновременно. Тенденция к повышению температуры внутреннего воздуха продолжается и в августе. Именно в этот период воздух внутри здания становится теплее, чем на улице.

Осенью начинается остывание храма. До начала зимы понижение внутренней и уличной температур также идёт по существу параллельно.

Наружная температура достигает рубежа 0°C на 15 – 26 дней раньше, чем температура внутренняя. Этот процесс может стать управляемым благодаря осеннему режиму проветривания и своевременной консервации здания на зимний период [4, с. 39].

Суточные колебания температуры в находящемся на консервации храме невелики – они зависят от массивности ограждающих конструкций и качества заполнения оконных и дверных проёмов. Если внешние метеоусловия стабильны, суточные колебания составляют 0 – 0,5°C, при этом они отмечаются только в верхней части храма. Если же храм посещается или проветривается, суточные колебания температуры уже более значительны и составляют 1,5 – 2°C [4, с. 39].

В верхней части храма, где толщина кладки сводов, барабанов¹ и шатров значительно меньше, чем в четверике², остывание и прогрев воздуха происходят быстрее. В результате перепад температур по высоте может составлять 2,5 – 4°C.

3.1.2. Колебания влажности

Зимой относительная влажность воздуха подвержена резким изменениям: в морозную погоду она снижается до 60 – 75%, а во время кратковременных потеплений – повышается до 98 – 100%. Стены храма основательно промерзают, а внутри него образуется конденсат (иней), что в совокупности отрицательно влияет на сохранность икон.

Весной, когда начинается постепенный прогрев здания, влажностный режим воздуха становится резко неблагоприятным (относительная влажность составляет 85 – 95%). Тёплый наружный воздух, попадая внутрь храма в результате естественной фильтрации, вызывает приrost относительной влажности и влагосодержания внутреннего воздуха. Поэтому с начала марта в

¹ Барабан – верхняя цилиндрическая часть храма, увенчанная куполом.

² Четверик – четырёхугольный объём храма, его основная часть.

здании создаются условия для выпадения конденсата. Ситуацию усугубляет начинающееся с марта проветривание, которое ведёт к подъему относительной влажности до 95 – 100% и обильному конденсационному увлажнению ограждающих конструкций.

В тёплое время года, при плавном повышении температуры внутреннего воздуха к июлю – августу, наблюдается снижение относительной влажности внутри здания (её среднемесячные значения в августе составляют 60 – 68%).

В августе и сентябре температурно-влажностный режим в неотапливаемых храмах становится, как мы это уже неоднократно отмечали, наиболее благоприятным.

С конца сентября постепенное снижение температуры внутреннего воздуха сопровождается повышением относительной влажности и снижением влагосодержания [4, с. 39].

Таким образом, для влажностного режима неотапливаемых храмов характерна его прямая зависимость от относительной влажности наружного воздуха в любое время года.

3.2. Неотапливаемые храмы с вмешательством во внутренний климат в зимний период, с контролем и пониманием последствий этого вмешательства (храмы с должностью хранителя)

Должность хранителя автоматически предполагает наличие хранительского контроля за температурно-влажностным режимом храма.

Главное отличие неотапливаемого храма с должностью хранителя от храма на консервации – наличие посетителей. При этом – в отличие от музеев – в храме достаточно трудно регулировать их количество. Во время богослужений невозможно ни изменить число прихожан, пришедших на службу, ни ограничить продолжительность их нахождения в храме. Данное обстоятельство осложняет работу по поддержанию необходимой температуры и влажности в неотапливаемом храме.

В зимний и весенний периоды (с ноября по май) происходит резкое нарушение температурно-влажностного режима. Условий для нормализации микроклимата с помощью проветривания в это время не существует, а вносимая с улицы влага поглощается внутренним воздухом и частично – ограждающими конструкциями.

Поступающие вместе с людьми массы уличного воздуха способствуют в морозную погоду ещё большему остыванию внутреннего объёма, а весной – неконтролируемому повышению влагосодержания и выпадению обильного конденсата (иней) на всех холодных поверхностях, включая иконы [4, с. 40].

Состояние ТВР неотапливаемого храма зависит от количества богослужений, совершаемых в течение года. Если богослужения проводятся лишь в тёплое время года (с мая по октябрь), то ТВР храма ненамного отличается от условий музейного хранения. Колебания температуры и относительной влажности легко нейтрализуются регулярными проветриваниями.

Хранителю надо быть очень внимательным в период с начала мая до середины июля, когда ограждающие конструкции храма ещё недостаточно прогреты, а температура и относительная влажность уличного воздуха могут быть относительно высокими (80 – 85%) [4, с. 40]. В этот период возможно выпадение конденсата внутри храма.

Время с конца июля по сентябрь – наиболее безопасное с точки зрения сохранности икон.

К резкой дестабилизации тепло-влажностного режима ведёт проведение богослужений с середины октября до начала мая. Тепло, вносимое людьми и свечами, быстро поглощается промёрзшими стенами. Избыток влаги вызывает приращение влагосодержания внутреннего воздуха и ограждающих конструкций, что ухудшает условия сохранения настенной живописи и икон, увеличивает вероятность конденсационного увлажнения.

В результате, в храме, где держатся отрицательные температуры, происходит кратковременный, буквально на пару часов, подъём температуры воздуха на 0,5 – 1,5°C и резкое повышение (на 8 – 12%) относительной влажности, что ведёт к длительному повышению относительной влажности воздуха во всём объёме здания.

Практика показывает, что проведение зимой даже единичных богослужений приводит к резкому ухудшению температурно-влажностного режима в течение всего зимнего периода. После каждой службы происходит обильное выпадение инея на каменных конструкциях, настенной живописи и резных деталях иконостаса, особенно в верхней части храма.

Самым опасным временем для сохранности икон является период с конца февраля по начало мая. Относительная влажность внутреннего воздуха в этот период (особенно во второй половине марта – апреле) приближается к 100%. В здании держатся отрицательные или низкие положительные температуры, то есть постоянно существуют условия для выпадения конденсата.

Поэтому проведение даже одного богослужения (например, на Пасху в конце апреля) без надлежащей подготовки здания – его прогрева и просушки за месяц до праздничной службы – приведёт к конденсированному увлажнению всех внутренних поверхностей, к длительному высыханию древесины иконостаса [4, с. 40 – 41].

Наличие хранительской службы в неотапливаемом храме само по себе, конечно, не избавляет храм от колебаний температуры и влажности, но оно по крайней мере создаёт возможности для регулирования температурно-влажностного режима, позволяя снизить риски деформации и разрушения икон.

3.3. Неотапливаемые храмы

с вмешательством во внутренний климат в зимний период, без контроля и понимания последствий этого вмешательства (храмы в церковном использовании без должности хранителя)

В неотапливаемых храмах, где в течение года постоянно проводятся богослужения и при этом не регулируется температурно-влажностный режим, все проблемы, связанные с сохранностью икон и других церковных предметов, только усугубляются.

Прежде всего, в таких храмах на протяжении всего года идёт постоянное накопление конденсата. Его количество может быть настолько велико, что он не успевает испариться за короткий период тепла с июля по сентябрь.

Поскольку храм на зимний период не консервируется, равно как и не отапливается, он подвергается большому охлаждению. Именно в неотапливаемых действующих храмах мы можем наблюдать классические примеры деформации и разрушения икон:

- 1) Расслоение и утрата красочного слоя и левкаса;
- 2) Помутнение защитного слоя иконы;
- 3) Коробление и растрескивание иконной доски;
- 4) Распространение микроорганизмов и насекомых.

Дополнительным дестабилизирующим фактором является введение короткого, на два – три часа, локального подогрева на время проведения церковной службы. Благодаря этому, несомненно, улучшаются условия для людей, присутствующих на богослужении. Но в итоге резко возрастают суточные колебания температуры и относительной влажности воздуха. Поступившее тепло быстро поглощается иконами и холодными ограждающими конструкциями, а влагосодержание и относительная влажность воздуха существенно возрастают [4, с. 41]. Таким образом, если храм в зимний период остаётся действующим, в нём проводятся службы и осуществляется обогрев помещений, то без контроля ТВР данные факторы скорее не улучшают, а ухудшают условия сохранения икон.

Выводы

Из всего вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

1) Сохранность икон напрямую зависит от категории неотапливаемого храма. Лучше всего обстоят дела с сохранностью икон в храмах музейного использования. Затем следуют храмы, где проводится консервация на зиму. И самое неудовлетворительное состояние ТВР с точки зрения сохранности икон – у круглогодично действующих неотапливаемых храмов.

2) Гарантировать наименьшую интенсивность деформации икон в неотапливаемом храме на протяжении всего года возможно только при наличии хранителя, следящего за ТВР в данном храме.

3) Тема влияния ТВР на сохранность икон в неотапливаемых храмах является в настоящее время актуальной и востребованной, поскольку по этому вопросу нет специальных исследований, а сохранность икон напрямую зависит от понимания церковнослужителями значимости данной проблемы.

Список источников и литературы

1) Единые правила организации комплектования, учета, хранения и использования музейных предметов и музейных коллекций. Утверждены Приказом Министерства культуры Российской Федерации от 23 июля 2020 г., № 827 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sudact.ru/law/prikaz-minkultury-rossii-ot-23072020-n-827/edinye-pravila-organizatsii-komplektovanii/> (дата обращения: 16.01.2022).

2) Инструкция по учету и хранению музейных ценностей, находящихся в государственных музеях СССР от 17 июля 1985 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.mkso.ru/data/File/Muzej/doc/Prikaz-MK-SSSR-17-07-1985-N-290.pdf> (дата обращения: 16.01.2022).

3) *Марченкова А.Д.* Хранение и монтаж произведений темперной живописи // Монтаж и сохранность музейных предметов экспозиции. Материалы семинара «Принципы монтажа и обеспечения сохранности музейных предметов в постоянной экспозиции». Методическое пособие (Труды ГИМ. Выпуск 168). – М.: ГИМ, 2007. – С. 121-127.

4) *Девина Р.А., Илларионова И.В., Ребрикова Н.Л., Бойко В.А., Кронфельд Я.Г., Дорохов В.Б., Логачева Т.В.* Микроклимат церковных зданий (основы нормализации температурно-влажностного режима памятников культовой архитектуры). Министерство культуры Российской Федерации. – М.: Государственный научно-исслед. институт реставрации, 2000.

5) *Ребрикова Н.Л.* Биология в реставрации. – М.: Государственный научно-исслед. институт реставрации, 1999.

6) Реставрация станковой темперной живописи. Учебник / Под ред. В.В. Филатова. – М.: «Изобразительное искусство», 1986.

7) *Томсон Гарри.* Музейный климат. Перевод с англ. А. Варсопко. – СПб.: «Скифия»; «Elsevier», 2005.

8) *Тоскина И.Н., Проворова И.Н.* Насекомые в музеях: биология, профилактика заражения, меры борьбы. Государственный научно-исслед. институт реставрации. – М.: Товарищество научных изданий «КМК», 2007.

9) Микроклимат храмов. Материалы, посвященные анализу температурно-влажностного режима и осмыслению теплофизических принципов (возможностей) сохранения памятников древнерусской церковной архитектуры. Источник: журнал «АВОК: вентиляция, отопление, кондиционирование воздуха, теплоснабжение и строительная теплофизика» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.abok.ru/tag/микроклимат+храмов.html> (дата обращения: 16.01.2022)

© Иванов И.А., Кузнецова И.В., 2022



УДК 82-32

А. А. Ильина

A. A. Ilyina

**СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ УЖАСА
В ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ НОВЕЛЛАХ ЭДГАРА ПО
И ИХ ПЕРЕДАЧА НА РУССКИЙ ЯЗЫК**

**METHODS OF HORROR CREATION
IN EDGAR POE'S PSYCHOLOGICAL NOVELS
AND THEIR TRANSMISSION TO RUSSIAN**

Аннотация. Актуальность изучения творчества Эдгара По продиктована возрастающей популярностью жанра ужасов в современной культуре. Обращение к истокам жанра позволяет полнее раскрыть различные его аспекты в их историческом развитии (диахронии). В частности, автором статьи анализируются приемы, которые использовал Эдгар По, чтобы вызвать у читателя неподдельное чувство ужаса. Дается оценка способов передачи этих приемов на русский язык в переводе К. Бальмонта.

Abstract. The growing popularity of the horror genre makes study of Edgar Poe's literary work quite relevant. Appeal to the origins of the genre allows you to more fully reveal its various aspects in their historical development (diachrony). In particular, the author of the article analyzes which methods were used to trigger the reader's feeling of horror. An assessment is given of the ways of transferring these techniques into Russian by K. Bal'mont's translation.

Ключевые слова: Эдгар По, психологическая новелла, ужас, перевод, символ, колоратив.

Keywords: Edgar Poe, psychological novel, horror, translation, symbol, colour semantics.

Трудно переоценить вклад мрачного гения, который больше всего известен как автор «страшных» рассказов, в становление жанра ужасов в литературе. К творчеству Эдгара Аллана По (1809 – 1849) можно по-разному

относиться, но в целом с образом писателя ассоциируются «глубочайший пессимизм, трагически-скорбная примиренность с судьбой и едва ли не упоение упадком и мертвенным покоем» [1, с. 9].

Рассказ «Сердце-обличитель» («The Tell-Tale Heart») был впервые опубликован в 1843 году. В нем повествуется о жестоком убийстве, мотивы которого малопонятны обычному человеку. Несмотря на то, что рассказчик пытается всячески убедить читателя в отсутствии у него помешательства, аргументируя это хладнокровностью и расчетливостью своих действий, речевая характеристика, сюжет, сам психологический портрет преступника говорят совершенно об обратном – нет никакого сомнения, что повествование ведется от лица настоящего безумца. «Причиной» убийства стал глаз жертвы, который не давал покоя убийце.

Рассказ представляет собой исповедь убийцы, излагающего свою версию преступления с детальным описанием мотивов и всех последующих действий. Подобная детализация, вызывающая чувство отвращения – один из приемов, используемый не только Эдгаром По, но и в целом характерный для жанра ужасов. Однако творчество Э. По отличается особым, необычным использованием этого приема. Писатель применяет для описания убийства различные метафоры. Его фразы нельзя назвать клишированными, в них содержится какая-то странная тяга к тому, чтобы изобразить содеянное «красиво», по крайней мере, с точки зрения рассказчика. Последний доволен своей «работой». Он описывает свои действия такими словами, как «хитроумно», «осторожно», «с мудрыми предосторожностями», сиюсь доказать, что он – не сумасшедший. Отталкивающее в своих деталях, метафоричное описание преступления является первым способом создания чувства ужаса у читателя.

Особую роль в произведении играют также повторы. Как подчеркивает Л. М. Лосева, они являются «стилистическим приемом, акцентирующим внимание читателя на семантике повторяющихся слов и содержании

предложений, в которых они находятся» [2, с. 45]. В рассказах Эдгара По повторы обретают особый символизм, искусно переплетаясь с основными концептами сюжетной линии.

В новелле «Сердце-обличитель» причиной совершения убийства называется глаз старика. Этот глаз не просто подробно описан, но его описание повторяется на протяжении всего повествования – тем самым раскрывается одержимость рассказчика. Отдельно указывается на цвет глаза и на его сходство с животным, в данном случае, с птицей – «голубоватый, как у хищной птицы». И хотя цвет упоминается в рассказе всего несколько раз, мы полагаем, что такие два компонента, как колоратив¹ и зооним играют чрезвычайно важную роль в произведениях Эдгара По, чье творчество было предельно близко символизму, а цвет и животные как раз являются одними из наиболее распространенных символов в культуре.

Попробуем доказать эту мысль на примере другого рассказа Э. По – «Черный кот» («The Black Cat»), впервые опубликованного также в 1843 году. В его названии уже присутствуют два данных символа, формирующие в повествовании совершенно особый образ. Животное противопоставляется человеку, что образует концептуальную парадигму «добро – зло», в которой цвета указывают на развитие сюжета – колоратив «красный» прослеживается в кульминационных моментах; колоратив «черный», хотя и является характеристикой кота, одновременно отражает и восприятие рассказчика. По отношению к последнему используется колоратив «*dark*», который также переводится как «черный».

Еще одним важным символом в произведениях Э. По является звук. В самом начале новеллы «Сердце-обличитель» рассказчик, убеждая читателя в том, что он не является умалишенным, приводит в качестве доказательства обострение собственных чувств, особенно «тонкость слуха».

¹ Колоратив (от лат. color – цвет) – прилагательное или существительное, обозначающее цвет; наименование цвета.

Лексические и семантические повторы с семами¹ «слышать» и «слух» наблюдаются на протяжении всего произведения. Перед убийством воцаряется полная тишина; собственное сердце преступника бьется слишком громко, что является для него невыносимым, как и разговоры полицейских. И обличает убийцу стук сердца – так в рассказе описывается воздействие на один из органов чувств: обличителем выступает скорее даже не сердце, а его стук.

Оригинал рассказа на английском языке воздействует на читателя гораздо сильнее, поскольку в нем больше ритмического оформления, аллитерации и ассонанса, начиная с названия «*The Tell-Tale Heart*» и заканчивая вышеупомянутой деталью – *Evil Eye*. Таким образом, звук становится не только мотивом, но и своеобразным символом, переплетаясь с образами света, тьмы, сердца, часов, пустоты, преступления и возмездия.

Следующий важный прием – это речевая характеристика персонажа, позволяющая составить его психологический портрет. Если в «Сердце-обличителе» нет никаких сомнений в том, что весь описанный в рассказе кошмар вызван состоянием сознания и психики убийцы, то в рассказе «Черный кот» повествование приобретает уже некую двойственность – ужас становится здесь более мистическим.

В обоих рассказах можно проследить общие черты речевой характеристики – многочисленные тире, большое количество восклицаний, акцентирование внимания на отдельных понятиях с помощью заглавных букв. Все это характеризует несвязную речь персонажей, произносимую ими либо в спешке, либо в состоянии аффекта. Преступники стремятся убедить читателя в ясности и незамутненности своего рассудка, призывают к объективной оценке своих действий. Однако хладнокровие и расчет убийц, неприемлемые для психически здорового человека, создают обратный эффект, вызывая лишь страх и отвращение.

¹ Сема (от греч. σῆμα – знак, отметка) в лингвистике – минимальная единица языка, характеризующая отдельные признаки и свойства обозначаемых объектов и явлений.

Оба рассказа были переведены на русский язык в начале XX века Константином Бальмонтом (1867 – 1942). К сожалению, в переводах, сделанных знаменитым русским символистом, не удалось передать в полной мере всю глубину и смысл отдельных понятий и символов. Тексты Эдгара По насквозь пронизаны символизмом и психологизмом, мрачной действительностью и мистической недосказанностью – всё это достаточно сложно отразить в переводе. Как отмечает Э. Ф. Осипова, «в переводах часто опускают курсив, многочисленные повторы, даже эпиграфы и авторские примечания, прилагательные со значением «огромный, гигантский», а также разного рода «излишества» и абсурдные детали» [3, с. 147].

Итак, на основе сопоставления двух рассказов-исповедей Эдгара По мы можем прийти к выводу, что основными способами создания чувства ужаса в произведениях американского писателя являются, во-первых, детализированное и метафоричное описание преступления со стороны рассказчика; во-вторых, использование символов, главными из которых являются цвет, звук, животные, а также свет и тьма; в-третьих, графический акцент на понятиях, относящихся к концепту «зло»; в-четвертых, речевая характеристика, когда речь безумца, передающаяся парцелляцией, восклицаниями, многочисленными тире и эллипсисом, сочетается с призывами к объективности.

Список литературы

1. Злобин Г.П. Эдгар По и его искусство // По Эдгар Аллан. Избранное: стихотворения, проза, эссе. Перевод с английского. – М.: «Художественная литература», 1984 (серия «Библиотека литературы США»). – С. 3-21.
2. Лосева Л.М. Как строится текст. Пособие для учителей. – М.: «Просвещение», 1980.
3. Осипова Э.Ф. О переводах Эдгара По в России // Литература двух Америк. – 2017. – № 2. – С. 141-153.
4. По Э.А. Полное собрание рассказов. Перевод с английского. Издание подготовили А.А. Елистратова, А.Н. Николюкин. – М.: «Наука», 1970 (серия «Литературные памятники»).
5. Хапаева Д.Р. Кошмар: литература и жизнь. – М.: «Текст», 2010.
6. *Edgar Allan Poe*. Collected Stories and a Selection of his Best Loved Poems. – London: Collector's Book, 2012 (Collector's Library).

© Ильина А.А., 2022



УДК 008

И. Ю. Макаrchук

I. Yu. Makarchuk

**А. И. СОЛЖЕНИЦЫН О ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ
ПАТРИОТИЗМА: КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ**

**A. I. SOLZHENITSYN ON THE PROBLEM OF THE FORMATION
OF PATRIOTISM: CULTURAL PHILOSOPHICAL ASPECT**

Аннотация. В историко-публицистическом эссе «Россия в обвале» (1998) А.И. Солженицын размышляет о социально-политическом, экономическом и культурном кризисе, охватившем Россию в конце XX столетия. По мнению писателя, одним из действенных способов преодоления кризисной ситуации, в которой оказалась наша страна, является патриотизм. В статье характеризуются взгляды А. И. Солженицына на природу патриотизма и пути его формирования.

Abstract. In the historical and journalistic essay «Russia in a Collapse» (1998), A.I. Solzhenitsyn reflects on the socio-political, economic and cultural crisis that swept Russia at the end of the 20th century. According to the writer, patriotism can become one of the effective ways to overcome the deep and comprehensive crisis in which our country found itself. The article characterizes A.I. Solzhenitsyn's views on the nature of patriotism and ways of its formation.

Ключевые слова: А.И. Солженицын, патриотизм, культура, народ, общество, государство.

Keywords: A.I. Solzhenitsyn, patriotism, culture, nation, society, state.

Многие русские мыслители обращались в своем творчестве к вопросам патриотизма. В результате этих исканий сложилось устойчивое представление о том, что «поиск ответа на вопрос, что такое Россия и в чем ее предназначение (русскоискательство), и есть смысл жизни русского человека». Исследователи, занимающиеся проблематикой патриотизма, отмечают, что в русской философско-культурологической традиции вопросами, смежными с темой

патриотизма, являются вопросы веры, места России в системе мировых цивилизаций, влияния природно-географического фактора на ее историю, а также рассуждения о роли интеллигенции в судьбах страны [1, с. 4].

В историко-публицистическом эссе «Россия в обвале», написанном в 1998 году, Александр Солженицын, – среди многих определений патриотизма, – приводит свою трактовку данного явления: «Патриотизм – это цельное и настойчивое чувство любви к своей Родине, с готовностью жертвовать ей, делить невзгоды» [2, с. 152]. В предложенной формулировке патриотизм раскрывается через любовь к своему Отечеству, как готовность жертвовать жизнью ради его благополучия, делить тяготы исторического пути своей Родины и быть готовым честно оценивать ее историю.

Согласно А. И. Солженицыну, патриотизм является естественным чувством, присущим каждому человеку от самого его рождения, а потому он не нуждается ни в каких идеологических надстройках: «Любовь к своему народу так же природна, как и любовь к своей семье. В этой любви никто не может быть укорён, но лишь уважен» [2, с. 154].

Патриотизм – феномен, обладающий огромным созидательным потенциалом, однако, как и любое человеческое чувство, он может принять искаженные формы, приводящие к нетерпимости и агрессии [2, с. 153].

Особую роль в формировании патриотизма играют два гражданских чувства – чувство долга и чувство гражданской ответственности. Это особенно важно для многонационального государства, поскольку в трудные моменты истории страна «должна иметь опору в поддержке и одушевлении всех своих граждан» [2, с. 153].

В однонациональном государстве «официальный», государственный патриотизм совпадает с национальным, поскольку единственная титульная нация формирует соответствующую культуру патриотизма. Напротив, в многонациональной стране «национальный» патриотизм есть составная часть

патриотизма общегражданского. Для подлинного патриотизма присуще глубокое, неискоренимое «сознание единства со своим народом» [2, с. 154].

Патриотизм, по А. И. Солженицыну, проистекает из ментальных и духовных свойств человека. Он является тем мощнейшим объединяющим началом, которое превращает разрозненные людские общности в нацию, последнюю же «скрепляют неповторимые внутренние связи – общий язык, общая культурная традиция, воспоминание об общей истории и задачи её на будущее» [2, с. 154].

А. И. Солженицын высоко оценивал русский патриотизм в его «чистом, любовном, строительном» значении и негативно характеризовал любые проявления национальной исключительности. Никакая нация не может быть «выше мыслимых духовных вершин, выше нашего смирения перед Небом» [2, с. 155].

Впрочем, в понимании А. И. Солженицыным патриотизма были и специфические, а в чем-то даже неоднозначные черты. Так, вдова писателя Наталья Дмитриевна Солженицына в одном из своих интервью отмечала: «Подлинный патриотизм – это не только любовь и гордость за свою страну, но и стыд в тех случаях, когда страна делает что-то не так. Готовность раскаиваться за ошибки, несправедливости, которые совершает страна по отношению к <...> собственному народу. Патриотизм должен идти рука об руку с совестью» [3].

Особую роль в становлении патриотизма играют воспитание и образование, посредством которых из поколения в поколение передаются культурные ценности и традиции [4, с. 8]. Однако, культура – это живой процесс, когда в каждый момент времени конструируются новые формы и новые смыслы. И здесь велика роль интеллигенции, от которой во многом зависит будущий образ культуры, ее форма и содержание [5, с. 316 – 319; 6].

Итак, патриотизм должен строиться на ментальном и культурном коде, присущем нашему многонациональному народу. Носителям культурных

ценностей и традиций следует не только передавать их последующим поколениям, но и проявлять стойкость и последовательность при воспроизводстве национального самосознания. Государству же и обществу в современных условиях необходимо объединить все усилия для сохранения культурного и духовного единства многонационального народа России.

Список источников и литературы

1. Беспалова Т.В., Свиридкина Е.В. Культурно-цивилизационные смыслы государственного патриотизма. Монография. – М.: Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва, 2019.

2. Солженицын А.И. Россия в обвале. – М.: «Русский путь», 2006.

3. Солженицына Н.Д. Патриотизм – это не только гордость за свою страну [Электронный ресурс]. – URL: <https://lenta.ru/articles/2017/02/07/revolution/> (дата обращения: 03.10.2021).

4. Головинов А.В. Культурфилософская концепция сибирского областничества: этносоциальные и ценностные основания. Автореферат диссертации кандидата философских наук: 24.00.01. – Барнаул, 2010.

5. Макарчук И.Ю. А.И. Солженицын о роли интеллигенции в культурных процессах // Культура и взаимодействие народов в музейных, научных и образовательных процессах – важнейшие факторы стабильного развития стран Евразии. Международная научная конференция. Сборник научных трудов. В двух частях / Отв. редакторы: М.Л. Бережнова, А.А. Ильина, С.Н. Корусенко. – Омск: Издательский дом «Наука», 2021. – Часть 1. – С. 316-319.

6. Макарчук И.Ю. О роли культуры в духовном возрождении России (на материале историко-публицистического эссе А.И. Солженицына «Россия в обвале») // Культура и гуманитарные науки в современном мире. Сборник научных статей. Выпуск 5 / Под редакцией А.И. Климина и других; Ассоциация «НИЦ «Пересвет». – СПб.: Ассоциация «НИЦ «Пересвет», 2021. – С. 91-94.

© Макарчук И.Ю., 2022



УДК 787.1/.4

Р. И. Серафинович

ИНТОНАЦИОННАЯ СФЕРА СТРУННОГО СМЫЧКОВОГО КВАРТЕТА

Научный руководитель:

Двужильная Инесса Федоровна

Кандидат искусствоведения, доцент,
Гродненский государственный музыкальный
колледж, г. Гродно, Республика Беларусь

Аннотация. В статье исследуются категории, характеризующие интонационную сферу струнного смычкового квартета. Рассматриваются, в частности, такие базовые понятия, как интонационность, интонирование и интонация, которые, по мнению автора, являются ключевыми для раскрытия содержания музыкального произведения.

Ключевые слова: интонационность, интонирование, интонация, струнный смычковый квартет, музыка.

Обращение к практике музицирования струнного квартета позволяет в особом ключе рассмотреть одну из основных музыкальных категорий – интонацию, и шире – интонационную сферу, представленную такими понятиями, как «интонация», «звукоточность», «выразительность», «интонирование» и «интонационность». Интонация как одна из важнейших категорий музыки находилась в центре внимания педагогов-скрипачей (А. И. Ямпольский, В. Ю. Григорьев) и музыковедов (Б. Л. Яворский, Б. В. Асафьев) еще в первые десятилетия XX века. Ее изучение активно продолжилось во второй половине XX – начале XXI века, о чем свидетельствуют работы Р. Р. Давидяна, В. Г. Москаленко и многих других исследователей. Однако интонационная сфера струнного смычкового квартета рассматривалась в этих

работах преимущественно с технической точки зрения, обусловленной исполнительской практикой. Автор статьи предлагает более широкий взгляд на явление интонации. В частности, речь идет о том, чтобы систематизировать знания в области скрипичного искусства, адаптируя их к квартетному исполнительству.

Прежде чем приступить к рассмотрению интонации и сопутствующих ей явлений с точки зрения музицирования струнного квартета, необходимо прояснить истинную роль интонации в игре на струнных смычковых инструментах. Как верно отметил Владимир Григорьев, вопросы интонирования являются одними из самых сложных в скрипичном искусстве, «ибо они самым непосредственным образом связаны с тончайшими механизмами художественной выразительности, слуховыми представлениями и музыкальными ощущениями исполнителя» [3, с. 98]. Данная мысль раскрывает суть интонационной природы смычковых инструментов – вне интонации они не функционируют.

Существует распространенное мнение, что понимание интонации исполнителями сводится к высотной организации звуков (такой подход формируется с первых уроков обучения игре на инструменте). Однако исполнительская практика – в отличие от сугубой теории – говорит о необходимости более широкого подхода к данному феномену. Высотная организация звуков на струнных инструментах – это не просто механическое, «снайперское», по выражению Рафаэля Давидяна, попадание в определенную высоту [4, с. 169]. Она наделена выразительными возможностями, которые выходят далеко за пределы звуковысотности. Именно это имел в виду знаменитый каталонский виолончелист Пабло Казальс, говоря о «выразительной точности интонации» [3, с. 98].

Исполнительская практика игры на смычковых инструментах предопределила уникальный смысловой сплав понятий, объединенных в интонационную сферу. Такими понятиями являются собственно «интонация»,

а также «звуковысотность», «выразительность», «интонирование» и «интонационность». На заре скрипичной педагогики, – возможно, интуитивно, – все они были объединены в единый феномен – «интонацию». Со временем границы понятий истончились, а их формулировки вобрали в себя компоненты друг друга. В каждом из названных понятий доминирует тот или иной смысловой нюанс, игнорирование которого может привести к искажению сущности феномена интонации в целом. Это подтверждает сама природа струнных инструментов – тонкая интонационно-слуховая работа и наполненное звучание немыслимы друг без друга.

Конкретизируем понятийный ряд, объединенный интонационной сферой. Его рассмотрение уместно начать с такого явления, как интонационность. Согласно Виктору Москаленко, автору «Лекций по музыкальной интерпретации», *интонационность* – это явление, охватывающее сущностные свойства интонационного опыта в любых его проявлениях [7, с. 38]. Она представляет собой внепонятийную телесно-характеристическую систему общения, в которой выражается (в аудиальных, визуальных или тактильных формах) ситуативное эмоционально-психологическое состояние человека [7, с. 43]. Исследователь указывает на то, что интонационность музыкального исполнения складывается не только из аудиальной, но и из двигательной составляющих. Композитор создает «интонационную интригу» музыкальной мысли, предоставляя исполнителям возможность «распутать» ее.

Мышление музыканта наполнено интонационными представлениями и образами, основанными на слуховом опыте. Накопленные и усвоенные памятью музыкально-слуховые представления могут преобразовываться в *музыкально-интонационные модели*, характеризуемые В. Г. Москаленко как закрепленные памятью обобщенные слуховые и мышечно-двигательные представления, являющиеся итогом творческого восприятия и обработки музыкального материала [7, с. 66]. Важнейшим условием формирования таких

представлений является обобщение, степень которого значительно повышается в случае восприятия множества образцов. Критериями отбора представлений становятся количественный и качественный слуховой опыт, охватывающий спектр стилей, жанров и форм, а также опыт исполнительского прочтения сочинений. Эти представления фиксируются как в индивидуальной, так и в коллективной памяти. Используя их в качестве составляющей музыкального интонирования, исполнители вольны обновлять и корректировать музыкально-интонационные модели, привнося в них пересечения с иными интонационными образованиями.

В. Г. Москаленко использует также понятие *эталонных слуховых представлений*, являющихся сплавом опыта различных трактовок с собственным слуховым и моторно-двигательным опытом [7, с. 139]. Значимость таких представлений обусловлена тем, что на их основе рождается музыкальное **интонирование** – становление и формирующее развертывание обновленной или всецело новой музыкальной мысли [7, с. 67]. Исследователь дифференцирует понятия музыкального и исполнительского интонирования. Последнее обладает более частными характеристиками. **Исполнительское интонирование** – это форма музыкального интонирования, которая характеризуется реализацией музыкальной мысли в звучании [7, с. 91]. Интонирование в большей степени опирается на эталонные слуховые представления музыкантов-исполнителей.

Музыкально-интонационные представления – не единственное, что составляет музыкальное мышление. Исполнители с богатым спектром эталонных слуховых представлений и собственного слухового опыта обладают, как правило, неким внутренним музыкально-интонационным тезаурусом.

Устойчивый комплекс эталонных слуховых представлений может существовать в двух модификациях – индивидуальной и коллективной. Струнный смычковый квартет является выразителем уникального сплава как

индивидуальных, так и коллективных слуховых представлений. Музыканты квартета обладают индивидуальными психофизическими характеристиками и неповторимым слуховым опытом. В то же время каждый из музыкантов зависит от своих товарищей, будучи неотъемлемой частью звуковой индивидуальности коллектива. Участники квартета нередко являются представителями разных поколений и имеют разный художественно-слуховой опыт. Как справедливо указывает Р. Р. Давидян, «в квартетном исполнительстве трудно определить границы индивидуального и коллективного начала. Они взаимосвязаны и неразрывны» [4, с. 163].

Размышляя об исполнительском интонировании, обратимся к исследованию Болеслава Яворского «Об интонациях» (1913 год), в котором интонирование понимается как «... конструктивно-композиционный стиль мышления, <...> который зависит от исторического времени, места и схемы общественного процесса» [11]. По мысли исследователя, «искусство оратора, искусство рассказчика, искусство актера суть различные искусства, так как у них различные принципы интонирования» [12, с. 145]. В данном контексте уместно провести параллели с исполнителями-музыкантами, которые являются носителями разных интонационных представлений и музыкально-слуховых критериев. Решением проблемы становится нахождение интонационного знаменателя, удовлетворяющего как критериям каждого из исполнителей, так и единому тону звучания ансамбля. Обеспечение указанного условия лежит в основе целого пласта музыкально-исполнительского искусства, а именно – музыкальной интерпретации и проблем ее индивидуализации.

Если музыкальное интонирование – акт творения, то музыкальная интонация – это результат, восприятие, оценка творения. По мысли Москаленко, она есть результат музыкального интонирования и может быть трактована как «зафиксированное восприятием индивидуальное музыкальное качество, которое выражено художественно состоявшимся музыкальным

звучанием» [7, с. 67]. Таким образом, работу музыкальной мысли интерпретатора можно свести к следующей формулировке: «интонационная модель – интонирование – интонация» [7, с. 68]. Москаленко подчеркивает неделимость этой триады, невозможность ее существования без взаимосвязи образующих ее элементов. Также он указывает на то, что она является инструментом для интерпретирования музыкального сочинения.

Вышеизложенное требует уточнения граней самого понятия *интонации*. В словаре по эстетике интонация определяется «как специфическое средство художественного общения, выражения и передачи эмоционально насыщенной мысли с помощью пространственно-временного движения в его звучащей (человеческий голос и голоса музыкальных инструментов) и зрительной (жест, мимика, пантомимика) форме» [10, с. 144]. Струнный квартет полностью соответствует данному определению. Будучи камерным жанром с нередко размытыми границами между авторским и исполнительским текстом, исполнительской интерпретацией и слушательским восприятием, он предполагает наличие определенных творческих отношений внутри музыкального коллектива, что проявляется в жестах, мимике, в восприятии хода музыкальной мысли, наконец, в «общении» с собственным инструментом.

Как указывает Б. Л. Яворский, воплощенная в звучащей форме интонация выражается только процессуально и является сопоставлением двух различных по тяготению звуков [13, с. 60]. Гораздо более глубоко рассматривал это явление Борис Асафьев. Во второй части своего классического труда «Музыкальная форма как процесс»¹, он предложил знаменитое определение музыки как «искусства интонируемого смысла» [1, с. 21], а интонацию назвал «единицей смыслового членения музыкальной речи»

¹ Работа Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» состоит из двух книг, написанных в разные периоды жизни композитора. Первая книга была издана ещё в 1930 году. Вторая книга («Интонация») была написана в блокадном Ленинграде (рукопись окончена 24 января 1942 года) и впервые опубликована в 1947 году.

[1, с. 27], «качеством осмысленного произношения» [1, с. 36]. Такое понимание было впоследствии подхвачено исполнителями. Исполнительская работа над интонацией предполагает творческий процесс активизации как звуковысотного, так и художественного слуха. Об этом, в частности, говорил Абрам Ямпольский: «Красота звука – это и красота интонации» [3, с. 106]. Схожую мысль мы встречаем и у Бориса Асафьева: «... добиваться чистоты строя как раз и важно для *интонации*, потому что фальшивый строй нарушает *смысл*, качественный тонус музыки...» [1, с. 5].

Как отмечал Борис Покровский, «интонация организует, оформляет фразу, придает ей смысл. Динамика, мелодика, темпо-ритм, остановки (паузы), громкость, тембр, гармония – все влияет на интонацию, все питает ее, это средства ее выразительности» [9, с. 63 – 64]. Каждое из средств музыкальной выразительности влияет на интонацию, и изменение одного из них неизбежно ведет к изменению ее смысла. Интонация есть событие или явление, поскольку при каждом новом прочтении раскрывается ее новое содержание. Смена интонаций может быть трактована как переход от одного смысла (или события) к другому. Кроме содержания, которое было заложено в интонацию композитором, есть содержание, формируемое исполнителями в ходе музыкально-интонационных поисков. При этом важно понимание функций музыкантов ансамбля внутри той или иной интонации – как равноправных участников, ведущего или аккомпанирующего голосов.

Современные исследователи, – в их числе профессор, народный артист России Михаил Кизин, – аргументированно доказывают комплексное влияние интонации на раскрытие музыкального содержания: «Интонация является основой текста произведения, влияет на его содержание и форму. Поэтому без глубинного анализа смысловой сущности интонации невозможна интерпретация произведения вообще» [6, с. 4]. Указанный автор рассматривает интонацию в качестве доминирующего фактора, обеспечивающего единовременно мобильность и стабильность

основополагающих категорий музыкального произведения, таких как музыкальный образ, жанр и стиль.

Значимым событием, объясняющим ряд интонационных явлений для инструментов с нефиксированной высотой звуков, стало открытие зонной природы музыкального слуха. Разработанная Николаем Гарбузовым в 1940-х годах теория звуковых зон объясняет причину ощутимых различий в чистоте интонации у разных исполнителей. Любой из двенадцати звуков современной музыкальной системы представляет собой отдельную зону, в которую входит не только какая-либо определенная частота звука, но близкие ей по величине частоты [2; 8, с. 150]. Диапазон такой зоны – в зависимости от динамики, тембра и регистра, – может быть весьма значительным. Причина подобных различий кроется в потребности исполнителей максимально выявить интонационную индивидуальность музыкального материала. Чем более дифференцированы музыкально-слуховые представления исполнителя, чем тоньше его музыкальный слух, тем больше градаций доступны ему внутри одной зоны. По мнению Константина Мостраса, уместно говорить не просто о музыкальном строе, а о строе конкретного исполнителя [8, с. 151], в нашем случае – о музыкальном строе определенного квартета.

Как отмечает Р. Р. Давидян, интонационные искания музыкантов ансамбля обращены к выявлению оптимальной «интонационной зоны», удовлетворяющей их совместным музыкально-слуховым представлениям [4, с. 166]. При этом не существует раз и навсегда выбранного строя или интонационной зоны. Н. А. Гарбузов писал по этому поводу: «Зонный строй заключает в себе бесконечное множество интонационных вариантов, а каждое исполнение музыкального произведения в данном строе ... на музыкальных инструментах с нефиксированной высотой звуков представляет собой *неповторимый* вариант этого строя» [2, с. 81]. Подобную точку зрения, основанную на огромном исполнительском опыте, разделяет и Р. Р. Давидян: «Для каждого исполнения характерна *относительная* чистота строя,

приемлемая лишь для *данного, неповторимого* в будущем процесса музицирования» [4, с. 166].

Исследователи выделяют два основных типа художественной интонации – мелодический («горизонтальный»), обеспечивающий одноголосное звучание инструмента, и гармонический («вертикальный»), предпочтительный для согласования созвучий при исполнении многоголосной фактуры [3, с. 100]. Гармонический тип важен для квартетного музицирования в целях обеспечения интонационной точности созвучий. Следует, однако, понимать, что указанное разделение условно, ведь механизмы интонирования на струнных инструментах настолько сложны, что любые преобразования сопутствующих средств музыкальной выразительности – смена ладогармонических функций в пределах одного звука, модификации тембра, динамики, агогики, темпо-ритма – могут отразиться «на восприятии высоты взятого звука» [3, с. 102].

В струнном квартете интонирование усложняется наличием четырех солистов с индивидуальной интонационно-слуховой системой. Предпочтения или необходимость в выборе того или иного строя базируются на коллективном представлении музыкантов. В этом случае, по мнению Р. Р. Давидяна, «интонационное единство квартета формируется в результате продолжительной и кропотливой совместной работы» [4, с. 165]. А одним из самых ценных ее результатов является приобретение музыкантами ансамбля навыка «взаимного интонационного предслышания» [4, с. 169], которое можно охарактеризовать как индивидуальные слуховые представления исполнительского коллектива.

XX век, ставший инновационным в отношении музыкального языка и средств выразительности, выдвинул и новые требования к интонационной сфере. Союз мелодического и гармонического типов интонирования был расширен появлением иных форм интонирования, например, сонористического [3, с. 106]. Перед исполнителями были поставлены задачи

небывалого углубления сферы интонационной выразительности путем формирования новых музыкально-слуховых и двигательных представлений, что, в свою очередь, подразумевало «расширение поля интонационного мышления, выход к более обобщенным интонационным структурам» [3, с. 107], а также переход к главенству интонационного фактора над всеми иными в сфере музыкальной выразительности.

Богатство интонационных ресурсов струнных инструментов открывает большие возможности для интерпретации произведений. В качестве своеобразного ключа к раскрытию художественного содержания выступает отношение музыкантов к интонационному строю исполняемого опуса, к его образным и смысловым интерпретационным акцентам. В этой связи, отталкиваясь от ведущих тем произведения, в ходе подготовки к его исполнению предпочтительно внести ясность в выявление стилевых свойств интонации, которые могут иметь, например, исторический или национальный характер.

Людмила Казанцева в книге «Музыкальное содержание в контексте культуры» поднимает вопрос о влиянии диалога культур на стилевой аспект интонации. Исследователь убедительно показывает, что значительная часть потенциала интонации выражается через ее драматургические свойства, и это позволяет исполнителям конструировать дальше – вслед за композитором – драматургию произведения.

Подобно композитору, определенным образом выстраивающему развитие музыкальной мысли, исполнители выбирают именно ту интонационную версию, которая в наибольшей степени соответствует их мироощущению. Интонация может переживать смысловые преобразования, может быть представлена вариативно. Роль интонации в общей архитектонике произведения определяется способами организации смен интонационных образований (по определению Л. П. Казанцевой, «интонационных наклонов» [5, с. 25]) и характером их взаимодействия друг с другом (от

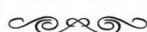
сопоставления, диалога, «дуэта согласия» – до противопоставления и противоборства).

Таким образом, в недрах интонационной сферы скрыты ресурсы, превосходящие по своим характеристикам все прочие средства музыкальной выразительности. Интонация обладает мощным потенциалом для прочтения и истолкования. В свою очередь, струнный квартет располагает огромной интонационной палитрой – от непосредственного выстраивания звуковысотности до воплощения в звуках результатов сложнейших интеллектуальных и духовных процессов. В результате квартет становится своеобразным донором музыкального сочинения. Располагая в силу своей природы большими выразительными возможностями, струнные смычковые инструменты создают широкий спектр смыслов, обеспечивая тем самым долгую жизнь музыкальному произведению.

Список литературы

1. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. – М.-Л.: Музгиз, 1947.
2. *Гарбузов Н.А.* Зонная природа звуковысотного слуха. – М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1948.
3. *Григорьев В.Ю.* Методика обучения игре на скрипке. – М.: «Классика-XXI», 2007.
4. *Давидян Р.Р.* Квартетное искусство: проблемы исполнительства. – 2-е издание, дополненное и переработанное. – М.: «Музыка», 1994.
5. *Казанцева Л.П.* Музыкальное содержание в контексте культуры. Учебное пособие для студентов музыкальных вузов. Астраханская государственная консерватория. – Астрахань: Издательско-полиграфический комплекс «Волга», 2009.
6. *Кизин М.М.* Теоретические основы исследования интонации в музыковедческой науке. Источник: Дневник науки. Электронный научный журнал. – 2019. – № 4. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dnevnika.ru/images/publications/2019/4/art/Kizin.pdf> (дата обращения: 10.01.2022).
7. *Москаленко В.Г.* Лекции по музыкальной интерпретации. Учебное пособие. – Киев: «Клякса», 2012.
8. *Мострас К.Г.* Интонация на скрипке. Методический очерк. Материалы по вопросу о скрипичной интонации. – 2-е издание. - М.: Музгиз, 1962.
9. *Покровский Б.А.* Размышления об опере. – М.: «Советский композитор», 1979.
10. Эстетика. Словарь / Под общ. ред. А.А. Беляева. – М.: Политиздат, 1989.
11. *Яворский Б.Л.* Об интонациях // Яворский Б.Л. Сочинения. В двух томах. Том II. Избранные труды / Составитель: И.С. Рабинович. – М.: «Советский композитор», 1987.
12. *Яворский Б.Л.* Письмо С. Рязову от 30 апреля 1937 года // Яворский Б.Л. Избранное. Письма. Воспоминания / Руководители проекта: В.В. Задерацкий, В.В. Магдалиц. – М.: «Композитор», 2008.
13. *Яворский Б.Л.* Стрoение музыкальной речи. Материалы и заметки. Часть 1. Системные и ладовые тяготения во времени. Интонация. – М.: Типография Аралова, 1908.

© Серафинович Р.И., 2022



УДК 168

М. Сайто, А. М. Старова,

Б. К. Турчевская

ФИЛОСОФИЯ МЕДИЦИНЫ КАК СИНТЕЗ ФИЛОСОФСКОГО И МЕДИЦИНСКОГО ЗНАНИЯ

PHILOSOPHY OF MEDICINE AS A SYNTHESIS OF PHILOSOPHICAL AND MEDICAL KNOWLEDGE

Аннотация. Философия и медицина имеют общие исторические и культурные основания, уходящие своими корнями в глубокую древность. В разные исторические эпохи философами и медиками предпринимались попытки объединить философское и медицинское знание с целью постижения смысла бытия человека. В статье приводятся аргументы в пользу необходимости синтеза философского и медицинского знания на современном этапе.

Abstract. Philosophy and medicine have common historical and cultural foundations, rooted in antiquity. In different historical eras, philosophers and physicians have attempted to combine philosophical and medical knowledge in order to comprehend the meaning of human existence. The article provides arguments in favor of the need for a synthesis of philosophical and medical knowledge at the present stage.

Ключевые слова: философия, медицина, врач, медицинская философия, философия медицины.

Keywords: philosophy, medicine, doctor, medical philosophy, philosophy of medicine.

Медицинские знания исторически возникли из древних философских учений, направленных на поиск первопричин мира и понимание места в нем человека. Медицина, стремившаяся постичь сложный мир человека через вопросы здоровья, со временем сама стала объектом специального философского познания. Первые признаки этого мы можем увидеть уже в трудах «отца медицины» – Гиппократ (около 460 – 370 гг. до Р. Х.). Именно

он подметил неразрывную связь медицины и философии: «Врач – философ, подобный Богу» [3, с. 1293]. Демокриту (около 460 – 370 гг. до Р. Х.) – основоположнику материалистической философии – принадлежит фраза о том, что «...врачебное искусство исцеляет болезни тела, а философия освобождает душу от страстей».

Живший в эпоху Возрождения французский мыслитель Мишель де Монтень (1533 – 1592) высказал мысль, что «душа, которая вместила в себя философию, не способна не заразить своим здоровьем и тело». Великие философы Нового времени Фрэнсис Бэкон (1561 – 1626) и Иммануил Кант (1724 – 1804) определяли медицину как отдельную область знания, находящуюся на стыке естественнонаучных и гуманитарных исследований [1]. По мнению немецкого философа-материалиста Людвиг Фейербаха (1804 – 1872), медицина – «колыбель материалистической философии» [5].

Эти и другие философские идеи стали основой для последующих представлений о внутреннем единстве философии и медицины. Их диалектическая взаимосвязь нашла свое отражение в особом направлении философской мысли – философии медицины.

Философия и медицина ставят перед собой сходные задачи, используют сходные научные методы. В глобальном плане они стремятся решить одну и ту же задачу – обеспечить выживание как отдельного человека, так и всего человечества в условиях постоянно меняющихся внешних факторов. Однако действия врачей и философов объективно имеют свою специфику: если медицина призвана укрепить телесное здоровье человека, то философия – здоровье духовное и нравственное.

Философия медицины предполагает построение целостной системы представлений о роли медицины в жизни человека и общества. В рамках данного направления рассматриваются следующие вопросы:

- 1) сохранение и поддержание здоровья человека;
- 2) здоровый образ жизни;

- 3) влияние природы и общества на человеческий организм;
- 4) духовное и нравственное состояние человека как основа его психофизического здоровья;
- 5) социальные причины «болезней века»;
- 6) этика взаимоотношений врача и пациента;
- 7) эстетические основы медицины.

Философской основой современной медицины является так называемая «философия врачевания», предполагающая постановку диагноза, лечение, реабилитацию и профилактику [2, с. 3]. При этом базовым фундаментом врачебной этики и клинической практики выступает безусловная ценность человеческой жизни. Как следствие, врач должен обладать следующим набором качеств:

- гражданская сознательность;
- высокий уровень профессионализма;
- особая душевная чуткость;
- пытливый ум;
- морально-этическая ответственность.

Отечественная философия, долго пребывавшая в привилегированном положении, не выдержала столкновения с реалиями современной жизни, в которой взяли верх расчетливость и прагматизм [4]. В итоге разобщенность клинической практики и отвлеченных философских теорий привела к тому, что врачи, интерпретируя закономерности патологических процессов, подгоняют последние под категории материалистической диалектики. Профессиональные же философы зачастую слишком поверхностно объясняют медицинские события и явления.

Итак, философия и медицина имеют один общий объект изучения – человека. Однако исследуют они его в совершенно разных плоскостях и аспектах, словно бы забыв о своем давнем, изначальном единстве. В условиях современной цивилизации человек теряется, превращается в некую функцию,

в компонент цифровой реальности. Вопросы медицины требуют теперь нового философского осмысления. Его результатом должен стать синтез философского и медицинского знания, который не только позволит лучше понимать причины болезней и точнее определять способы их лечения, но и в конечном счете повысит качество жизни каждого из нас.

Список литературы

1. *Абаев Ю.К.* Философия и медицинское образование // Медицинский журнал. – 2008. – № 2. – С. 124-126.
2. *Бабияк В.И.* Медицинская этика (философские аспекты) // Российская оториноларингология. – 2012. – № 1 (56). – С. 3-13.
3. *Вагнер Е.И., Судакова А.А.* Гиппократ – отец медицины. Тезисы. Источник: Бюллетень медицинских интернет-конференций. – 2013. – Т. III. – № 11 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=20991471&> (дата обращения: 20.12.2021).
4. *Кудашов В.И.* Философия медицины и медицинский взгляд на философию. Источник: Сибирское медицинское обозрение. – 2010. – № 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-meditsiny-i-meditsinskiy-vzglyad-na-filosofiyu> (дата обращения: 20.12.2021).
5. *Сарсенбеков Н.Ж, Алтысбаев Д.Н., Аким А.А.* Взаимосвязь философии и медицины [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/9_NND_2014/Philosophia/6_161658.doc.htm (дата обращения: 20.12.2021).

© Сайто М., 2022
© Старова А. М., 2022
© Турчевская Б.К., 2022



УДК 94(47).084.5

DOI: 10.46987/0110042022_72

Е. В. Шиян

E. V. Shiyan

**СТАНОВЛЕНИЕ НОВОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
В ПРОВИНЦИАЛЬНОМ ПОВОЛЖЬЕ В 1917 – 1920 ГОДАХ**

(на примере города Саратова)

**THE FORMATION OF A NEW THEATRICAL CULTURE
IN THE PROVINCIAL VOLGA REGION IN 1917 – 1920s**

(on the example of Saratov)

Научный руководитель:

Шалаева Надежда Владимировна

Доктор исторических наук, доцент,
профессор, Саратовский государственный
аграрный университет им. Н.И. Вавилова

Аннотация. На основе широкого круга источников (в том числе архивных), а также работ отечественных и зарубежных историков автор рассматривает процесс создания органов управления культурой в первые годы Советской власти. Характеризуется роль Дмитрия Бассальго в формировании политики Советского государства в отношении театров, показан непосредственный вклад Д. Н. Бассальго в становление новой театральной жизни города Саратова в 1917 – 1920 годах.

Abstract. On the basis of a wide range of sources (including archival sources), as well as the works of historians from Russia and other countries, the author examines the process of creating cultural management system in the early years of Soviet authority. The role of Dmitry Bassalygo in the development of the policy of the Soviet state in relation to theaters is characterized, the direct contribution of D. N. Bassalygo to the formation of a new theatrical life in Saratov in 1917 – 1920 is shown.

Ключевые слова: Революция 1917 года, большевики, Советская власть, культурная политика, театр, Дмитрий Бассальго, Саратов.

Keywords: Revolution of 1917, Bolsheviks, Soviet authority, cultural policy, theatre, Dmitry Bassalygo, Saratov.

Театр – особая составляющая культурной жизни. Он не только оказывает эмоциональное воздействие на зрителя, но и обладает высокой степенью коммуникативности, способствует формированию общественного мнения. Как пишет Н. В. Шалаева, театр – это «вербализованная организация реальности, отраженная... в ... образной визуализации» [17, с. 186]. Неслучайно уже в античную эпоху театру придавалось особое значение как инструменту, формирующему сознание зрителей. В этом плане изучение театра – особенно в его историческом развитии – представляет большой интерес для современных исследователей [3; 8; 10; 18].

В России профессиональный театр появился только в XVIII веке. Поначалу он носил придворный и по преимуществу развлекательный характер. Однако XX век внес в театральную жизнь серьезные коррективы, поспособствовав ее радикальной политизации. Ключевую роль в этом сыграла Революция 1917 года и приход к власти большевиков. Началась перестройка всей театральной системы страны. Советская власть поставила перед театром принципиально иные задачи – воспитание нового человека, пропаганда идей революции и коммунизма [15, с. 382], формирование пролетарской эстетики. Процесс создания революционного театра охватил как ведущие столичные театры, так и многочисленные театры в провинции. Начавшись в столицах, он завершился в небольших театральных кружках и студиях, которые массово открывались при клубах, заводах, школах и армейских частях.

Цель статьи – анализ зарождения советской театральной культуры на примере одного из крупнейших городов Нижнего Поволжья – Саратова – в первые годы Советской власти (с конца 1917 года по 1920-й).

Революционные события октября – ноября 1917 года в Петрограде повлекли за собой стремительное упразднение по всей стране прежних органов власти. Этот процесс известен в отечественной историографии как

«Триумфальное шествие Советской власти». В начале XX века Саратов был крупнейшим городом Нижнего Поволжья. 26 октября (8 ноября – по новому стилю) 1917 года власть в городе перешла в руки местного Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов. Практически сразу же началась перестройка всей системы городского управления, в том числе и в области культуры. Уже в 1918 году был образован Отдел искусств, подчинявшийся Совету народного образования при Саратовском губернском исполнительном комитете Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов. Задачи отдела состояли в том, чтобы перестроить работу уже имевшихся учреждений культуры и создать новые, которые позволяли бы «слушать Революцию» [2] и «доносить звуки ее музыки до граждан» [11].

Первоначально Отдел искусств состоял из четырех секций – драматической, музыкальной, художественной и литературной. На протяжении 1918 – 1920 годов он неоднократно реформировался и реорганизовывался [13]. Отделу искусств были подчинены «все театры, концертные залы, ... кинотеатры и музеи» [6, д. 15. л. 21].

Первым руководителем отдела стал Дмитрий Николаевич Бассальго (1884 – 1969), который оказался в Саратове в 1917 году буквально по воле случая – он проходил здесь военную службу. В нижеволжском городе Д. Н. Бассальго прожил до 1920 года. И именно этот человек сыграл решающую роль в преобразовании саратовских театров. Как отмечает немецкая исследовательница Алла Зильбер, Д. Н. Бассальго удивительным образом сочетал в себе черты «революционного романтика и активного практика-реорганизатора» [9, с. 260]. Д. Бассальго был убежденным сторонником Программы «Театральный Октябрь», сформулированной Всеволодом Мейерхольдом в 1920 году [4, с. 3]. Согласно тезисам этой Программы, революционный пролетарский театр должен был не только отвечать требованиям времени, но и быть ближе к народу. Именно таким и видел новый театр Дмитрий Бассальго.



Рисунок 1. Дмитрий Бассальго

Весной 1918 года начался процесс национализации театров, в результате которого была создана система управления театральной отраслью, подразумевавшая, в том числе, и контроль над репертуаром. В Постановлении губернского Совета народного образования, которому подчинялся Отдел искусств, о национализации театрального дела подчеркивалось особое значение театра для Советской власти. Театр, – наряду с другими учреждениями культуры, – признавался мощным «проводником массового влияния на психологию трудящихся» [12], способным воспитывать рабочих и крестьян в духе революционного времени.

На основе существовавших в Саратове еще с XIX века театров в 1918 году были созданы Рабочий театр имени Карла Маркса (ранее – Общедоступный народный театр) и Советский театр имени Н. Г. Чернышевского (прежде – Городской театр). Оба театра продолжают

действовать и в наши дни – это, соответственно, Саратовский государственный академический театр драмы имени И. А. Слонова и Саратовский академический театр оперы и балета.

Театр имени Карла Маркса по своей социальной направленности был ориентирован на рабочих, поскольку располагался в фабрично-заводском районе города [6, д. 27. л. 5]. Об этом красноречиво говорило и само название театра. Пролетарская направленность репертуара обусловила поддержку революционных преобразований со стороны театрального коллектива.

А вот артисты Городского театра далеко не все и не сразу поддержали идею национализации. Д. Бассалыго пришлось выступить в Городском театре с пламенной речью, чтобы убедить актеров в преимуществах Советской власти и в необходимости участия в борьбе за «счастье человечества» [1, с. 32]. Мнение артистов после этого разделилось. Некоторые из них посчитали, что Д. Н. Бассалыго в вопросах культурного строительства встал на сторону «непросвещенной массы», потворствуя ее «разрушительным инстинктам». На последовавшем затем заседании городского Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов артистка Степная предложила передать управление театром самим актерам, то есть провести, по ее словам, «социализацию», а не национализацию театра. В ответ на это В. П. Антонов-Саратовский – участник Саратовского городского комитета Российской коммунистической партии /большевиков/, председатель Исполнительного комитета Саратовского совета – объяснил, что национализация театров проводится с целью претворения в жизнь идеологии нового советского искусства [1, с. 43]. В итоге стараниями местных властей и лично Д. Н. Бассалыго национализация театрального дела в Саратове прошла на несколько месяцев раньше и с гораздо меньшим сопротивлением, чем в Петрограде и Москве.

Важным шагом, направленным на вовлечение артистов в дело культурного строительства, стало создание в мае 1919 года Профессионального союза работников искусства – РАБИС (сокращение от

слов «РАБотники ИСкусства»). Основными задачами профсоюза были защита интересов театральных работников, решение спорных вопросов (особенно в отношении зарплат) и улучшение материально-технического снабжения театров, в первую очередь, государственных. Поскольку профсоюз существовал при местных ячейках РКП /б/, от актеров требовалось следование партийной дисциплине. Так, например, они призывались на борьбу с контрреволюцией, участвовали в проведении массовых мероприятий и пролетарских праздников [5, д. 8, л. 47]. В РАБИС вошли коллективы двух названных выше городских театров.

Дмитрию Бассальго Саратов обязан и созданием первого в мире детского театра! В октябре 1918 года в городе был открыт «Бесплатный для детей пролетариата и крестьян советский драматический школьный театр имени вождя рабоче-крестьянской революции Владимира Ильича Ленина» (в настоящее время – Саратовский академический театр юного зрителя имени Ю. П. Киселёва) [19].

В воспитании человека новой формации Советская власть совершенно оправданно делала ставку на работу с детьми. Первый детский театр должен был наглядно воплощать все основные постулаты новой коммунистической идеологии. «Совету народ. образ. неоднократно я [Д. Бассальго – *Прим. автора*] докладывал, что ... с 1-го сентября будет детский бесплатный театр для школьников. Это будет 1-й театр всей Советской России, ставящий перед собой задачу дать детям бедняков разумное и красивое развлечение и воспитание, что будет чрезвычайно содействовать развитию их и приобщению к нашим коммунистическим идеям...» [6, д. 48, л. 18 об]. Неслучайно свой первый сезон театр начал с показа пьесы Мориса Метерлинка «Синяя птица». Как писала местная печать, театр имел «огромнейшее значение для воспитания в духе коммунизма молодого поколения» [16, л. 6]

По инициативе Д. Бассальго также были созданы в 1920 году Высшие государственные мастерские театрального искусства (с 1928 года –

Саратовское театральное училище, в наши дни – Саратовский театральный институт Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова). В организации мастерских деятельное участие принял Абрам Роом – советский кинорежиссер и сценарист, будущий лауреат двух Сталинских премий. Он же стал и первым ректором. Мастерские работали по модной тогда студийной методике, ставили спектакли из классического репертуара, но были также постановки, являвшиеся «опытом разрешения современных театральных идей» [7, с. 223].

Таким образом, в первые годы Советской власти в Саратове – крупнейшем в то время городе Нижнего Поволжья – были заложены основы новой театральной культуры, целиком базировавшейся на идеях большевизма. Решающая роль в этом процессе принадлежала Дмитрию Николаевичу Бассалыго, который сам определял свою деятельность в этот период как важнейшую для себя [1, с. 32].

Список источников и литературы

1. *Бассалыго Д.Н.* У истоков советского театра. Мемуары. Рукопись. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Фонд 680.
2. *Блок А.А.* Интеллигенция и революция // Знамя труда. – 1918. – 19 января.
3. *Водонос Е.И.* Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва». 1918 – 1932. – Саратов: Саратовский гос. художественный музей им. А.Н. Радищева, 2006.
4. *Гвоздев А.А.* Вместо предисловия // Театральный Октябрь. Сборник 1. – Л.-М.: Госиздат, 1926. – С. 3-8.
5. Государственный архив новейшей истории Саратовской области (ГАНИСО). Фонд 6091. Оп. 1.
6. Государственный архив Саратовской области (ГАСО). Фонд Р-494. Оп. 1.
7. *Дьяконов А.В.* История театрального образования в Саратовском Поволжье в первой трети XX столетия // Вестник Саратовского государственного социально-экономического университета. – 2009. – № 3. – С. 221-224.
8. *Жидков В.С.* Театр и власть. 1917 – 1927. От свободы до «осознанной необходимости». – М.: «Алетейя», 2003.
9. *Zilber A.* Russisches Theaterleben der Moderne zwischen Metropole und Provinz (das Beispiel Saratov). 1914 – 1920. Dissertation. Bremen: Universität Bremen, 2007. [E-source]. – URL: <http://elib.suub.uni-bremen.de/diss/docs/00010870.pdf> (accessed: 03.12.21).
10. *Золотницкий Д.И.* Зори театрального Октября. – Л.: «Искусство», 1976.

11. Известия Саратовского совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов и районного исполнительного комитета. – 1918. – 5 марта.
12. Известия Саратовского совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов и районного исполнительного комитета. – 1918. – 10 мая.
13. *Колозина И.М.* Саратовский отдел искусств и культурная жизнь города в 1918 – 1919 гг. // Кубанские исторические чтения. Материалы VI Международной научно-практической конференции. – Краснодар: Издательство Краснодарского центра научно-технической информации (ЦНТИ), 2015. – С. 177-183.
14. *Колозина И.М.* Развитие театрального дела в 1917 – 1920-е гг. (по архивным материалам г. Саратова) // Аспирант и соискатель. – 2016. – № 2 (92). – С. 14-17.
15. *Троцкий Л.Д.* Культура и социализм // Троцкий Л.Д. Сочинения. Серия 6. Проблемы культуры. Том XXI. Культура переходного периода. – М.-Л.: Госиздат, 1927.
16. Художественные известия. – 1918. – № 3.
17. *Шалаева Н.В.* Репертуар, пьеса, сюжет: становление советского театра (1920-е гг.) // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 21. – С. 186-189.
18. *Шендрикова С.П., Шалаева Н.В.* Зарождение театральной жизни в центре Таврической губернии (20-70-е гг. XIX в.) // Научные записки Международного гуманитарного университета. Выпуск 25. Сборник научных трудов Международной конференции «Черноморские научные чтения», 13 мая 2016 года / Ответственный редактор К.В. Громовенко. – Одесса: «Феникс», 2016. – С. 215-220.
19. История театра. Источник: сайт Саратовского академического театра юного зрителя им. Ю.П. Киселёва [Электронный ресурс]. – URL: <https://tuz-saratov.ru/history/> (дата обращения: 03.12.21).

© Шиян Е.В., 2022



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Вагапова Нелли Дамировна – студентка направления подготовки «Городское планирование», Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», г. Москва, Россия.

Иванов Иван Александрович – магистр по направлению подготовки «Диагностическая экспертиза и реставрация живописи», Санкт-Петербургский государственный институт культуры, г. Санкт-Петербург, Россия.

Ильина Анна Алексеевна – магистр, Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Россия.

Кузнецова Ирина Владимировна – доцент кафедры реставрации и экспертизы объектов культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, г. Санкт-Петербург, Россия.

Макарчук Иван Юрьевич (Макарчук I. Yu.) – кандидат юридических наук, доцент кафедры философии ФГАОУ ВО «Сибирский федеральный университет», г. Красноярск, Россия.

PhD in Law, Associate Professor of the Department of Philosophy, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia.

Сайто Мика – студентка Стоматологического факультета, Дальневосточный государственный медицинский университет Министерства здравоохранения Российской Федерации, г. Хабаровск, Россия.

Санникова Наталья Дмитриевна – студентка направления подготовки «Городское планирование», Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», г. Москва, Россия.

Серафинович Рената Ивановна – магистр искусств, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной белорусистики, Белорусская государственная академия музыки; заведующий Цикловой комиссией «Струнные смычковые инструменты», Гродненский государственный музыкальный колледж, г. Гродно, Республика Беларусь.

Старова Алина Максимовна – студентка Стоматологического факультета, Дальневосточный государственный медицинский университет Министерства здравоохранения Российской Федерации, г. Хабаровск, Россия.

Тортаква Ангелина Анатольевна – студентка направления подготовки «Городское планирование», Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», г. Москва, Россия.

Турчевская Бэлла Крымовна – кандидат философских наук, доцент кафедры философии, Дальневосточный государственный медицинский университет Министерства здравоохранения Российской Федерации, г. Хабаровск, Россия.

Шиян Елена Владимировна – аспирант, Саратовский государственный аграрный университет имени Н.И. Вавилова; преподаватель, Камышинский политехнический колледж, Волгоградская область, г. Камышин, Россия.

Yanxin Wang (People's Republic of China) – *Master of Arts, Postgraduate Student, State Academic Institution «The Center for the Belarusian Culture, Language and Literature Researches of the National Academy of Sciences of Belarus»*, Minsk, Republic of Belarus.

Научное издание

КУЛЬТУРА И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Сборник научных статей. Выпуск 6

Точка зрения редакции не всегда совпадает с точкой зрения авторов публикуемых статей. Все материалы отображают персональную позицию авторов. Ответственность за точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законодательства и за сам факт публикации несут авторы публикуемых материалов.

Оригинал-макет

А. И. Климин

Оформление обложки

П. Романов

Подписано в печать 05.05.2022. Формат 60´84 116. Гарнитура Таймс.
Печать цифровая. Бумага офсетная. Объем 7 усл. печ. л. Тираж 500 экз.
Заказ № 61

Отпечатано с готового оригинал-макета в ООО «Фора-принт»
Россия, г. Санкт-Петербург, Васильевский остров, Средний пр., д. 4
