

## К ВОПРОСУ О КРИТЕРИЯХ ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ ОПЕР

Излагается гипотеза о критериях классификации опер, нацеленная на поиск жанрового инварианта, актуального для исследования прошлых опер и создания будущих. Жанр квалифицируется как способ структурно-драматургической организации художественного целого, определяющий специфику взаимодействия в нём языковых элементов. Жанр оперы – некая специфическая структурно-языковая формация, обладающая характерными исключительно для оперы структурным потенциалом и уникальным языковым спектром (спектром выразительных средств).

**Ключевые слова:** композитор; опера; жанр; языковой спектр; инвариант; драматургия; встречные интенции.

Понятие «жанр» не имеет в искусствоведении однозначного и неоспоримого определения. Как правило, данное понятие функционирует в исторических или – в любом случае – ретроспективно ориентированных исследованиях, нацеленных на изучение и классификацию уже существующих *de facto* продуктов художественного творчества. Можно отметить превалирование историко-теоретического значения подобных исследований, так как творческое сознание (в нашем случае композитор), приступая к разработке нового проекта, меньше всего задумывается о терминологическом определении жанра будущего произведения, первостепенными в этот момент для него выступают вопросы архитектоники, смысловой и драматургической организации целого. Более того – немалый процент жанровых модификаций, упоминающихся в признанных классификациях, не имеет каких-либо перспектив на разработку современными композиторами и представляет собой только историческое явление (жанры оперы *seria*, например, или французской лирической трагедии XVII в.). Данные факты обуславливают потребность современного искусствоведения в формулировании неких новых принципов классификации, которые могли бы охватить множество воплощений жанра, как прошлых, так и будущих.

Автор статьи предлагает пересмотреть известные критерии классификации опер. Прежде чем приступить к обрисовке предлагаемой гипотезы, проведём некоторый (не претендующий на исчерпывающую полноту) обзор существующих классификаций опер<sup>1</sup>. С. Гончаренко указывает, что «В. Ферманом впервые были обозначены параметры классификации оперных жанров: музыкально-сюжетный, музыкально-стилистический, музыкально-композиционный»<sup>2</sup> [1. С. 10]. О. Соколов [2] подразделяет жанры опер на две группы – прежде всего по структурно-драматургическим признакам: опера номерная и опера, располагающая принципом сквозного развития. Классификация М. Черкашиной [3], включающая около 30 жанровых разновидностей оперы, являясь многопараметровой, учитывает следующие координаты жанра:

- 1) серьёзные и комические оперы;
- 2) лирические, эпические и драматические оперы (по характеру конфликта и способам его воплощения);
- 3) мифологические, сказочно-легендарные, исторические, бытовые, психологические оперы (по типу сюжета);

4) симфонизированная музыкальная драма, песенная и речитативная оперы (по музыкально-стилистическому параметру);

5) оперы сквозного развития, номерные и монтажные (по композиционно-структурному признаку);

б) большие и камерные оперы (по типу спектакля).

О. Комарническая называет следующие «...важнейшие составляющие оперного жанра:

1) признаки *рода искусства*, связанные с поэтикой драмы (трагедии), эпоса и сказки (самостоятельной ветви внутри эпического направления), лирики, комедии (сатиры);

2) *исторически сложившийся жанровый тип оперы* (или жанровая модель оперы) – *dramma per musica* («драма на музыке»), зингшпиль, буффа, опера-серия, опера-семисерия и пр.;

3) *аутентичное индивидуально-авторское определение жанра оперы*, зафиксированное нередко композитором в названии оперы на титульном листе партитуры – опера-былина, опера-баллада и пр.» [4. С. 9].

С. Гончаренко, основываясь на методе стратификации, предлагает двухосевую модель: «...жанровая структура оперного произведения складывается из взаимодействия признаков, расположенных на двух осях координат. На одной оси – условно горизонтальной – располагаются нормы и правила, характеризующие группы текстов по их родовой типологической дифференциации: эпос, лирика, драма. На другой оси, описывающей общекультурную ситуацию, в которой создаётся произведение, – условно вертикальной – жанровые страты социально-актуального и народномифологического слоёв» [1. С. 24].

В завершение обзора и в качестве перехода к изложению точки зрения автора представляется необходимым привести слова М. Бонфельда, являющиеся для нашей гипотезы исходными: «...[жанр] выявляется в прочных преемственных связях между определёнными видами художественных произведений. Эти связи реализованы на значительных исторически-временных и региональных пространствах, перекрывая границы отдельных творческих школ, направлений, методов, стилей, сочетаясь с ними, видоизменяясь и всё же сохраняясь как независимые от них» [5. С. 77].

Исходя из приведённого утверждения, примем тезис, что жанр представляет собой не локальное образование с чётко очерченными границами и «перечнем» свойств, но некоторое «ядро», «центр притяжения», вокруг которого образуется размытая область вариативных воплощений. Исторические пути разви-

тия тех или иных жанров демонстрируют их взаимодействие с иными жанровыми областями: образуются разновидности жанра, специфика которых обусловлена «вторжением» чужеродных элементов. Вокруг «ядра» образуется некоторое «облако», область притяжений, обеспечивающих контакты одного жанра с другими. Любые исторические модификации жанра оставляют нетронутым «ядро», наличие которого позволяет назвать данное произведение относящимся к тому или иному жанру<sup>3</sup>. Обозначим «ядро» как **жанровый инвариант**<sup>4</sup>, остающийся неизменным в любых стилизованных и эпохальных условиях, позволяющий «узнавать» жанровую принадлежность порой в самых неожиданных преломлениях. Вторжение инородных элементов в состав «ядра» приводит к постепенному выходу за рамки жанра. Постепенность этого процесса обусловлена отсутствием чётких локальных границ жанра, что создаёт непрерывность жанровой шкалы: границы областей соприкасаются иногда в режиме диффузии, что обеспечивает непрерывное «перетекание» одного жанра в другой с сопутствующим порождением множества пограничных жанровых образований.

Одна из центральных предпосылок данной позиции – представление жанра как категории сугубо интраязыковой, не охватывающей смысловые и идейные пласты произведения. Такие параметры художественного текста, как содержание, смысловые ориентиры, трактовка, интерпретация и т.п., следует относить скорее к областям психологии творчества, психологии восприятия, герменевтики, философии, нежели к области собственно искусствоведения. Жанр – так же как языковые средства выразительности, специфику взаимодействия которых жанр предопределяет, – принадлежит в большей степени сфере *выражения*, чем сфере *содержания*. Например, рассказ о Кармен остаётся трагическим вне зависимости от того, новелла ли это Проспера Мериме, опера Жоржа Бизе, картина или кинофильм. Аналогичное, но уже в связи с комическим, замечание можно сделать, например, о сюжете «Севильского цирюльника». Данные наблюдения<sup>5</sup> инициируют вывод, что трагическое и комическое представляют собой характеристики сюжета вне зависимости от специфики его языкового воплощения и драматургической организации текста. **Сюжет является экстра-языковым феноменом и располагает равным потенциалом реализации в различных языковых системах.** Независимость жанра как интраязыковой структуры от сюжета как структуры экстраязыковой иллюстрируется ещё одним интересным наблюдением: оперы А. Бородина «Князь Игорь» и М. Мусоргского «Борис Годунов» посвящены историческим событиям, в центре которых находится некая масштабная, почти легендарная личность, а в качестве значимого действующего лица выступает народ. Тем не менее «Князь Игорь» традиционно относится к сфере *эпической* оперы, а «Борис Годунов» известен как народная *драма*. Исходя из этого, можем констатировать второстепенную роль экстраязыкового фактора сюжета в жанрово-драматургической организации оперного целого как текста, формирующегося на основе синтетического художественного языка.

Специфика сюжета – вернее, даже не сюжета, а «угла зрения» на то или иное событие – способна влиять на специфику драматургической организации оперного текста лишь опосредованно, через феномен *масштабирования*:

1) сакрально-инфернальный масштаб («Фауст», «Волшебный стрелок», «Волшебная флейта», «Руслан и Людмила», «Садко» и др.);

2) исторический масштаб («Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Хованщина», «Борис Годунов» и др.);

3) социально-классовый масштаб («Трубадур», «Тоска» и др.);

4) межличностный масштаб («Сельская честь» и др.).

Характеристики трагического и комического – в подтверждение тезиса, изложенного выше, – не меняет даже масштабирование: рассказ о Кармен останется трагическим в рамках любого масштаба, будь это рассказ о неизбежности предрешённого (с акцентом на сцене гадания), о специфике национального испанского мировосприятия (с акцентом на сценах городской жизни), о функционировании криминальных структур (с акцентом на сценах из жизни контрабандистов), о любви и ревности (с акцентом на треугольнике Хозе – Кармен – Эскамильо) и т.д.<sup>6</sup>

Для иллюстрации изложенных тезисов прибегнем к методу художественного моделирования. Возьмём произвольную ситуацию (к сожалению, часто видимую в городе): бомж просит милостыню на паперти. Ситуация совсем не поэтическая и даже не считающаяся «событием». Тем не менее модели оперных сюжетов, «отталкивающихся» от этого, многообразны и разного масштабы:

1) сакрально-инфернальный масштаб: образ юродивого, блаженного, святого, традиционный для русской культуры; здесь задействуется целый ряд мифологем, акцентирующих необъятность внутреннего мира и диалог с Непознанным; важно и место действия: церковная паперть, православная церковь, и обширный смысловой ряд, связанный с ним;

2) исторический масштаб: образ тот же (ярчайшее воплощение – в «Борисе Годунове»), но акцентируются не внутренний мир и его открытость Непознанному, а функция Пророка, предрекающего те или иные социально-исторические сдвиги;

3) социально-классовый масштаб: здесь, безусловно, акцентируется контраст богатства и нищеты, поднимается пласт вопросов, связанных с конфликтом между «теми, кто наживается на страданиях народа» и самим «народом». Тема эта вечна, пока существует социальное и финансовое неравенство. Образ приобретает функции жертвы, становится представителем определённого множества;

4) межличностный масштаб: акцентирование личной судьбы, трагедии или недоразумения (уровень семьи), швырнувших человека «на обочину жизни». Здесь можно вспомнить образ Хмыря из знаменитого фильма «Джентльмены удачи», особенно его воспоминания о семье при взгляде на фигуристку у новогодней ёлки.

Вывод, к которому стремится автор, приводя данные примеры, – **независимость жанра оперы от жанра первоисточника**, его сюжета или драматур-

гической организации. Опера представляет собой новый, самостоятельный текст, обладающий собственными жанровыми характеристиками вне зависимости от того, сказка или драма лежит в его основе<sup>7</sup>. Таким образом, по мнению автора, жанр первоисточника не должен входить в ряд критериев жанровой классификации опер.

Интраязыковая специфика жанра концентрируется вокруг вопросов драматургического выстраивания текста. В этом ракурсе традиционная триада *эпос – лирика – драма* приобретает иной «угол наклона», связывающий её с общефилософскими путями развёртывания мысли или – в контексте адаптации к художественному тексту – методами развития материала. Метод развития материала можно определить как **комплекс внутренне взаимосвязанных и взаимозависимых алгоритмов, с помощью которых организуется целостность синтетического художественного текста**. С этой точки зрения рассмотрим традиционную триаду *драма – эпос – лирика*.

**Драматический** метод развития материала основан на принципах симфонизма. В качестве ведущих параметров развития выступают векторность, линейный прогресс, «уходящие корнями» в философию детерминизма. Ведущий способ трансформации тематизма – разработка, мотивная работа. Развитие движется по схеме *завязка – накопление – кульминация – развязка*, что соответствует, например, строению драмы как жанра или известному ИМТ Б. Асафьева. Среди наиболее показательных примеров – «Пиковая дама» П. Чайковского.

**Эпический** метод развития материала включает такие алгоритмы, как цикличность (модель спирали), повторность равновеликих сегментов, преобладание равновесных, часто концентрических структур. В качестве ведущего способа трансформации тематизма можно констатировать варьирование (на основе повтора). Характер статуарности, неизбежно присутствующей в спиралевидной модели развития, коррелирует с эстетикой «пребывания» и философией Дао («пути, а не цели»). Названные закономерности можно проследить в хрестоматийных примерах эпических опер наподобие «Князя Игоря» или «Садко».

**Лирический** метод развития материала подразумевает свободное сквозное развитие, исходящее из логики изложения содержания. Коррелятами данного метода могут выступать рапсодийность, поэмность – именно как принципы построения целого, а не как стилистические ареалы. Среди признаков поэмности, выделяемых автором статьи применительно к жанру сольной вокальной поэмы, следует отметить «нерегламентированность формы произведения, обусловленную организацией содержания по типу иррационального “потока сознания”» [6. С. 96]. Лирический метод развития материала можем наблюдать преимущественно (но не исключительно!) в монооперах и камерных операх, так как специфика их организации позволяет координировать драматургические линии без ущерба для принципа «потока сознания».

Возвращаясь к рассмотренному выше вопросу о роли в организации художественного текста экстраязыкового фактора сюжета, следует отметить, что

полностью отрицать взаимосвязь сюжета и метода развития материала было бы несправедливо. Кроме опосредованного механизма масштабирования, достаточно весомую роль играет традиция, инициирующая применение эпического, например метода развития материала преимущественно при воплощении сказочных сюжетов. Однако традиция не является инвариантной закономерностью, поэтому гипотеза об исключении сюжета из ряда жанровых критериев оперы остаётся прежней.

Итак, подытожим сказанное:

**жанр оперы ≠ жанр первоисточника**

**жанр оперы ≠ историко-стилистический ареал**

**жанр оперы ≠ традиция исполнения и трактовки.**

Таким образом, цель автора – выявление «чистого» жанрового инварианта оперы, того минимального сочетания необходимого и достаточного, без чего произведение нельзя отнести к жанру оперы.

Жанровый инвариант располагает **уникальным**, отличающим его от других жанров **спектром языковых средств**. Роль языкового спектра, конфигурация и способ взаимодействия элементов которого в конкретном тексте предопределяются методом развития материала, обозначим как **встречные интенции языка**. «Постулируя интенции творческого сознания как доминанту творческого процесса, зачастую мы упускаем из поля зрения такую важную составляющую творческого процесса, как встречные интенции языка. В качестве материала, в данном случае, рассматривается обширная сфера-спектр выразительных средств. Следует отметить, что эта сфера существует и функционирует вне зависимости от конкретного творческого сознания» [7].

Являясь жанром синтетическим, опера задействует ряд смежных языковых спектров, что затрудняет выявление её уникального спектра.

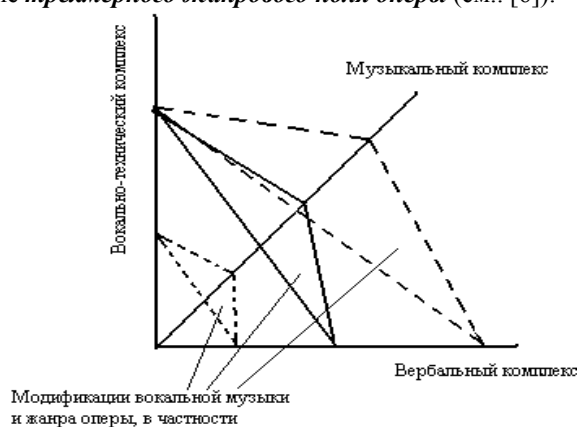
В первую очередь для выявления уникального языкового спектра оперы необходимо определить, какой смысл мы вкладываем в слово «опера». Говоря о том или ином историческом явлении, мы объединяем в термине, например «итальянская опера XVIII века», целый ряд произведений данного исторического и территориального ареала; понимается опера и просто как графически зафиксированный нотный текст (клавир или партитура), и как спектакль – сценическое воплощение и т.д. В рамках каждого из пониманий термина «опера» можем констатировать разные языковые спектры; однако поставим задачу точнее: определить уникальный языковой спектр жанра, актуальный для жанрового инварианта и искомый, опять же, по принципу необходимого и достаточного.

Принцип необходимости и достаточности требует рассмотрения минимальных значений; минимализация всех динамических параметров оперного целого наблюдается в феномене его письменной нотной фиксации. Письменная нотная фиксация (клавир, партитура) служит своеобразной «точкой равновесия», где все элементы синтеза обретают стабильность. Множественность потенциалов и вариативность, характерная для предваряющего письменную фиксацию этапа творческих поисков, свойственна также этапу после-фиксационной «расшифровки» текста, когда на

основе письменно зафиксированной партитуры (клавира) возникает множество исполнительских трактовок. На первом из названных этапов замысел ещё не локализовался как специфическое языковое образование и обладает разнообразными потенциальными направлениями реализации; на другом этапе (послефиксационном) текст вновь приобретает множество экстраязыковых связей (включаются комплексы аудиальные, визуальные, пространственно-сценические, постановочно-интерпретаторские, и др.). Следовательно, наиболее «чистый» образец, на основе которого можно выявлять уникальный языковой спектр жанра – это **письменно фиксированный нотно-вербальный текст**.



Способ функционирования уникального языкового спектра – встречные интенции языка, из элементов которого строится материал, подлежащий развитию с помощью названных выше драматургических алгоритмов; встречные интенции языка инициируют образование **трёхмерного жанрового поля оперы** (см.: [6]):



Каждая из осей в данной модели представляет один из комплексов средств выразительности синте-

тического жанра оперы (слово – музыка – вокально-техническая специфика).

Именно эта триада наглядно очерчивает уникальный спектр языковых средств, основных для жанрового инварианта оперы.

Итак, обобщая всё сказанное, сформулируем основные тезисы нашей гипотезы:

**Жанровый инвариант =  
ряд алгоритмов развития материала +  
уникальный спектр языковых средств.**

Соответственно, **жанр – способ структурно-драматургической организации художественного целого, определяющий специфику взаимодействия в нём языковых элементов**. Тогда жанр оперы квалифицируем как **некую специфическую структурно-языковую формацию, обладающую характерными исключительно для оперы структурным потенциалом и уникальным языковым спектром**.

Учитывая множественность преломлений (воплощений) жанра в конкретных произведениях (продуктах художественного творчества), следует заметить, что инвариантов (жанровых «ядер») в искусстве намного меньше, чем фиксируемых жанровых модификаций. Исторические жанровые разновидности (принятые в традиционных классификациях) в рамках нашей гипотезы более адекватно рассматривать не как ответвления, «суб-подразделения» – разновидности жанра, а как ряд **внешних контактов** жанрового инварианта. Например, опера-мистерия – не частная разновидность оперного жанра, а феномен **взаимодействия** сугубо оперного жанрового инварианта и сугубо самостоятельного жанра мистерии (обладающего иными, чем опера, функциональными характеристиками и, исходя из них, иными формальными). Данный вопрос требует отдельного внимания исследователей, ограничимся в статье только обозначением его.

Итак, основной целью автора был поиск жанрового инварианта оперы, прошлые воплощения и будущие перспективы которого обеспечивают бессмертие жанра оперы как некоторого специфического языкового образования. Жанровый инвариант оперы располагает как историей, так и потенциалом – в принципе, одинаково необъятными. Остаётся только надеяться на творческие инициативы молодых композиторов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Бесспорно, предлагаемая гипотеза претендует лишь на некоторое расширение взгляда и никоим образом не умаляет значения существующих фундаментальных исследований в данной сфере.

<sup>2</sup> Эти три параметра, как будет показано далее в статье, разноплановы: первый принадлежит экстраязыковой сфере сюжета, второй относится к историческому «полю» стилистических ареалов, и только третий существует в сфере непосредственно интраязыковой относительно оперного целого. Данное замечание ни в коем случае не является критическим, а лишь обозначает позицию автора. Его следует рассматривать как свободный комментарий.

<sup>3</sup> Трудности, возникающие порой при определении жанровой принадлежности конкретного произведения, связаны зачастую с необходимостью более точного определения параметров «ядра» – жанрового инварианта.

<sup>4</sup> Подтверждение идеи инварианта находим в общей теории жанра: «Жанр – это целостный типовой проект, модель, матрица, канон, с которым соотносится конкретная музыка» [6. С. 95].

<sup>5</sup> Примеры приведены произвольные, их ряд может быть расширен.

<sup>6</sup> В самой опере Ж. Бизе, как и в новелле П. Мериме и в ряде других воплощений сюжета, неизбежна контаминация всех названных линий – с акцентированием той или другой, но не исключительной её монополией.

<sup>7</sup> В принципе, и в сюжете о Садко можно акцентировать личную драму Волховы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаренко С. О поэтике оперы. Новосибирск : НГК (Академия) им. М.И. Глинки, 2010.

2. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород, 1994.
3. Черкашина М. Размышления о феномене оперы // Музыкальная академия. 1995. № 1.
4. Комарницкая О. Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки. М., 2011.
5. Бонфельд М. Музыка: Язык, речь, мышление. М., 1991.
6. Назайкинский Е. Стил и жанр в музыке. М., 2003.
7. Приходовская Е. Слово – музыка – вокальная техника: законы создания вокальных сочинений. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011.
8. Приходовская Е. Встречные интенции языка: к вопросу творческих поисков и решений композитора // Теория и практика общественного развития. Краснодар, 2014. № 5.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 31 мая 2014 г.

## ON THE CRITERIA OF GENRE CLASSIFICATION OF OPERAS

*Tomsk State University Journal*. No. 385 (2014), 74-78. DOI: 10.17223/15617793/385/12

**Prikhodovskaya Ekaterina A.** Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: prihkatja@mail.ru

**Keywords:** composer; opera; genre; language range; invariant; dramatic art; counter intentions.

The relevance of the article is caused by the need of modern art criticism for a formulation of certain new principles of classification of operas which could cover a set of embodiments of the genre, both past and future ones. The genre, according to the author, is not a local formation with accurately outlined borders and a "list" of properties, but is a kind of a "core" round which the indistinct area of variable embodiments is formed. Historical ways of development of these or those genres show their interaction with other genre areas: the genre versions whose characteristic features are caused by "invasion" of alien elements are formed. Round the "core" a "cloud" area of the attractions providing contacts of one genre with others is formed. Any historical modifications of a genre leave the "core" untouched and its existence allows to call this work relating to this or that genre. Let us denote the "core" as the genre invariant remaining invariable in any style and epoch-making conditions, allowing to "recognize" belonging to a certain genre sometimes in the most unexpected perspectives. One of the central premises of this position is seeing the genre as a purely intra-language category not covering semantic and ideological layers of work. The genre just like language means of expressiveness predetermined by genre belong rather to the sphere of *expression*, than to the sphere of *content*. The plot is an extra-language phenomenon and has an equal potential of realization in various language systems. Intra-lingual specifics of genre is concentrated round the questions of dramaturgic development of the text. In this aspect the traditional triad *the epos – the lyrics – the drama* gets another "tilt angle" connecting it with all-philosophical ways of development of thought or – in the context of adaptation to the art text – methods of development of material. The method of development of a material can be defined as a complex of internally interconnected and interdependent algorithms by means of which integrity of the synthetic art text will be organized. The genre invariant has a *unique range of language means*, distinguishing it from other genres. The role of a language range, whose configuration and whose way of interaction of elements in the concrete text are predetermined by a method of development of a material, is designated in the article as counter intentions of language. Genre invariant is a number of algorithms of development of a material and a unique range of language means. Respectively, genre is a way of the structural and dramaturgic organization of the art ensemble, defining specifics of interaction in its language elements. Then the genre of the opera is qualified as a certain specific *structural and language formation* possessing structural potential and a unique language range characteristic only for the opera.

## REFERENCES

1. Goncharenko S.S. *O poetike opery* [On the poetics of the opera]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatoire n.a. M.I.Glinka Publ., 2010. 64 p.
2. Sokolov O.V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennyye zhanry* [Morphological music system and its artistic genres]. N. Novgorod: Lobachevsky State University of Nizhni Nograd Publ., 1994. 220 p.
3. Cherkashina M.R. Razmyshleniya o fenomene opery [Reflections on the phenomenon of the opera]. *Muzykal'naya akademiya*, 1995, no. 1.
4. Komarnitskaya O.V. *Russkaya opera vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov: zhanr, dramaturgiya, kompozitsiya. Analiticheskie ocherki* [Russian opera of the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries: genre, dramatic composition. Analytical essays]. Moscow: State University of Management Publ., 2011. 301 p.
5. Bonfel'd M.Sh. *Muzyka: Yazyk, rech', myshlenie* [Music: Language, speech, thinking]. Moscow: MGZPI Publ., 1991. 125 p.
6. Nazaykinskiy E.V. *Stil' i zhanr v muzyke* [Styles and genres of music]. Moscow: VLADOS Publ., 2003. 248 p.
7. Prikhodovskaya E.A. *Slovo – muzyka – vokal'naya tekhnika: zakony sozdaniya vokal'nykh sochineniy* [Word – music – vocal technique: the laws of creation of vocal works]. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. 356 p.
8. Prikhodovskaya E.A. Cross-intentions of a language: concerning the creative activity of a composer. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and practice of social development*, 2014, no. 5. (In Russian).

Received: 31 May 2014