

# КУЛЬТУРА И ОБЩЕСТВО

DOI: 10.17805/zpu.2023.4.14

## Театр в эпоху социальных изменений

Э. Ф. МАКАРЕВИЧ, Г. П. ХОРИНА

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ,

Н. А. ЗАВЬЯЛОВА

УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭКОНОМИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

*В статье рассматривается проблема деятельности театра в условиях социальных вызовов. Ответы на эти вызовы дают прежде всего режиссеры, которые находят художественные решения, определяющие позицию театра в эпоху перемен, и тем самым эффективно влияют на публику постановкой своих спектаклей. В истории российского и советского театра два типа режиссеров оставили свой след — режиссеры системы Станиславского и режиссеры системы Мейерхольда, режиссеры-психологи и режиссеры-конструктивисты. Исследование посвящено тому, как тот или иной тип режиссера откликается на вызовы времени.*

*Ключевые слова:* театр; режиссер; социальные вызовы; Станиславский; Немирович-Данченко; Мейерхольд; Богомолов

### ВВЕДЕНИЕ

В России революция 1905 г., которая считается первой русской революцией, началась с январского расстрела петербургских рабочих, пришедших к Зимнему дворцу, к императору Николаю II, требовать справедливости<sup>1</sup>. Закончилась эта революция кровью Московского декабрьского восстания<sup>2</sup>. Но еще до этих кровавых событий 1905 г. — митинги, стачки, забастовки, политический террор в Петербурге, Москве, Варшаве, Риге, Баку, Иваново-Вознесенске. А за восемь лет до этих событий, когда в России еще только зрел экономический и политический кризис и росло социальное напряжение значительной силы, в театральном сообществе родилась идея нового театра как ответ на растущие социальные проблемы.

### НОВЫЙ ТЕАТР И РЕЖИССЕР СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО

В один из летних дней 1898 г. встретились два выдающихся театральные деятеля — Константин Сергеевич Станиславский и Владимир Иванович Немирович-Данченко, которые и выработали эту идею, а потом приступили к реализации ее. Они исходили из критики «старого», традиционного российского театра, из критики позиции самодержавной власти, считавшей, под влиянием церкви, что театр — это развлечение, причем греховное.

Поэтому, с их точки зрения, новый театр должен быть «умным» и для умных людей. Во-первых, общедоступным — аудиторией этого театра должна стать разночинная интеллигенция, представители которой строят промышленность, машины и дороги, которые учат и лечат, защищают страну, — ученые, инженеры, учителя, врачи, офицеры. Во-вторых, для этой аудитории театр должен ставить пьесы, прежде всего вызывающие общественный интерес, актуальные, художественно ценные. В-третьих, актеры в этом театре должны быть не столько из актерской династии и актерской среды, сколько из рядов этой разночинной интеллигенции; но их нужно будет научить играть, научить сценическому мастерству. В-четвертых, для этого нужна система подготовки актера, которая и была создана. Называется она системой Станиславского, и ее сегодня знает весь мир.

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, два выдающихся режиссера, действительно совершили революцию в театральном деле, реальным воплощением которой стал Московский художественный театр. В нем ставились пьесы социально-го звучания — А. П. Чехова, А. М. Горького, Л. Н. Толстого, А. К. Толстого. Именно этому театру помогал и материально, и организационно выдающийся русский предприниматель Савва Морозов. Он не только отстроил новое здание для театра и оборудовал его соответствующим образом, но и выстроил новую систему управления театром, о которой Станиславский писал так: «После того как с помощью Морозова наше дело стало крепким и стало давать не дефицит, а некоторую прибыль, мы решили для его упрочения передать его, со всем имуществом и поставленным на сцене репертуаром, группе наиболее талантливых артистов, основателям дела, которые являлись фактически его душой. Савва Тимофеевич, отказавшись от возмещения сделанных по постановкам и поддержке театра затрат, передал весь доход названной группе, которая с того времени и являлась хозяином и владельцем театра и всего предприятия» (Станиславский, 2007: 272). По сути, система управления, выстроенная С. Т. Морозовым на основе группы творцов, менеджеров и работников театра, владеющих и управляющих собственностью, предвосхитила нынешнюю систему управления во многих современных, эффективных компаниях.

Каким же должен был быть режиссер нового театра, возникшего в России в эпоху социальных потрясений начала XX в.? В. И. Немирович-Данченко так отвечает на этот вопрос:

«Я хочу говорить о трех восприятиях театрального представления, будь то спектакль или роль, о трех волнах, из которых создается театральное представление. И значит, о трех путях к нему:

социальном,  
жизненном,  
театральном.

Большую часть бывает так: театральное представление или социально и жизненно, но не театрально, то есть благополучно в нем и идейное содержание, и жизненная правдоподобность, но оно лишено того радостного возбуждения, которое существует в самой природе театра;

или оно жизненно и театрально, но не социально, то есть и правдиво, и радуется как искусство, но лишено идейного стержня;

или оно социально и театрально, но не жизненно, то есть ясна и ярка идея общественная или политическая, притом представление сценически эффектно, производит впечатление, но выдуманно, неправдоподобно.

В идеале же только соединение всех этих восприятий дает полноту художественности, создает полноценное театральное произведение» (Немирович-Данченко, 2003: 299).

Режиссер Московского художественного театра К. С. Станиславский в своих постановках, в своей системе, в поиске идеи для создаваемого образа всегда руководствовался правдой жизни, которую талантливо выражает актер и которая не противоречит смыслу спектакля, а только усиливает его привлекательность как сценического действия. Образы персонажей спектакля, «положительные» и «отрицательные», созданные режиссером Станиславским, привлекая публику своей жизненностью, заставляли думать о сложностях и перипетиях этой самой жизни. Эти сценические образы и развлекали, и информировали, и возбуждали мысль людей в зале. Этого мог добиться на сцене и в зале только режиссер-психолог, коим и был Станиславский. И его хрестоматийное «Верю!» или «Не верю!» шло от знания правды жизни, правды конкретного человека в реальных конкретных обстоятельствах, когда обстоятельства эти социальны. Режиссер, державшийся этой линии, — это реалист-психолог.

Но бывали случаи, когда публика не всегда понимала эти правила игры, а актеры не смогли выразить идею образа представляемого персонажа. Это случилось с премьерой пьесы А. П. Чехова «Чайка», которая провалилась в Петербурге. Но как бывает в науке, первый эксперимент не всегда удачный, а второй прошел успешно, так и вторая постановка «Чайки» дошла до образованной публики МХТ. Это произошло потому, что режиссеру реалисту-психологу удалось заразить актеров «замыслами, образами, психологическими оттенками — то путем толкования, то приемами простого актерского показа» (там же: 115).

#### *МЕЙЕРХОЛЬД КАК РЕЖИССЕР И ЕГО СИСТЕМА*

19 лет прошло с рождения идеи нового театра, воплощенной К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, — как грянули в 1917 г. две революции — Февральская и Октябрьская социалистическая. На волне этих революций появились новые режиссеры, со временем названные выдающимися, — Всеволод Эмильевич Мейерхольд и Евгений Багратионович Вахтангов, ученики Станиславского. Мейерхольд был самым отзывчивым на социальные перемены.

Эпоху социальных потрясений Мейерхольд выражал, отойдя от системы Станиславского. Как режиссер, он брал публику провокационной увлекательностью. Если у Станиславского идея образа персонажа, идея образа самого спектакля шла от правды жизни, от ее конкретной реальности, то у Мейерхольда идеи тех же образов шли от него самого, он ломал реальность и конструировал новые образы. Он обогнал время и вошел в зону современного постмодерна. И это было увлекательно и провоцировало социальную среду и власть. Выдающийся русский актер Михаил Чехов отмечает его режиссерский талант такими словами: «Воображение Мейерхольда работало совсем в другом направлении. Оно пересоздавало, реконструировало, даже, точнее, разрушало реальность, это ясно более или менее? Он давал волю своему воображению, чтобы только не “изображать жизнь” — все что угодно, только не реальность! В то же время ему было свойственно обостренное чувство правды, однако совсем особого рода. Все, что он делал как режиссер, все, чего он требовал от актеров, — все это должно было быть правдой, но только для его деспотического воображения. Оно было очень сильно, это чувство правды,

и режиссерский деспотизм Мейерхольда был фактически на нем основан: «Это не соответствует моему представлению. Пусть это будет правдой по отношению к жизни, к чему угодно! — меня это не интересует. Только мое воображение!» (Чехов, 2009: 545–546).

Вот как Мейерхольд срежиссировал классическую пьесу Н. В. Гоголя «Ревизор» (по воспоминаниям Михаила Чехова): «Совершенно неожиданно на сцене появляется некое действующее лицо, которого у Гоголя нет. И в помине нет. Какой-то офицер — не полицейский... У Гоголя о нем ни единой строчки! Такого персонажа нет! Он одет в ярко-голубую униформу (голубые мундиры тогда носили жандармские офицеры. — Э. М., Г. Х.)... Чем-то до крайности удрученный, расхаживает он, чуть не плача, среди своих партнеров, ничего не делает, ничего не говорит. Никто его не замечает. Весь он такой трогательный, выражение лица сверхпессимистическое... Вот так он расхаживает, потом вдруг садится за фортепьяно и начинает играть. Что он играет? Непонятно. Но по видимому, что-то очень грустное. <...> Но что бы там ни было — опять потрясающее впечатление. Это было... как эксперимент психоаналитика» (там же: 548).

Конечно, это был своего рода режиссерский эгоцентризм. Его, Мейерхольда, удивительная склонность к фантазии позволяла видеть действительность по-своему, т. е. провокационно. И этой провокацией он разрушал реальность, реконструировал ее. И тем самым подменял идею образа спектакля, идею образа персонажей пьесы. Но этим он привлекал публику, завораживал ее. Это был режиссер-конструктивист, революционно созидающий свой мир. И ему важен был не тип персонажа, на что ориентировался Станиславский, а архетип, порождающий тот или иной персонаж.

Такой режиссер-конструктивист не нужен был Сталину, такой режиссер мог завести публику не туда. И Сталин это понимал, посмотрев некоторые спектакли Мейерхольда. Но самое неприемлемое для Сталина было то, что Мейерхольд влиял своей школой на других режиссеров, становился для них авторитетом большим, чем Станиславский. При этом он был членом коммунистической партии (большевиков), в отличие от Станиславского, причем искренним членом партии, и это тоже усиливало его влияющую роль. В январе 1940 г., за полтора года до начала Великой Отечественной войны, Мейерхольд был расстрелян.

Все это предвоенное время Сталин находился под влиянием спектакля «Дни Турбиных» по одноименной пьесе Михаила Булгакова, поставленного в Московском художественном театре учеником Станиславского — режиссером Ильей Судаковым. Сталин был не просто впечатлен этим спектаклем, он им был покорен. Здесь система Станиславского сыграла свою выдающуюся роль. Зрители действительно были покорены образами царских офицеров, созданными актерами и режиссером школы Станиславского. Эти офицеры — главные герои булгаковской пьесы. Часть из них пошла служить «красным», часть ушла к «белым». Сталин 15 раз смотрел этот спектакль.

Но против спектакля выступили выдающиеся творческие люди — Владимир Маяковский, Осип Мандельштам. Нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский каялся, что разрешил этот спектакль. Больше всего возмущались украинские литераторы-коммунисты. На встрече со Сталиным 12 февраля 1929 г. они задавали вопрос: «Как это получилось, что антисоветскую пьесу допустили на сцену советского театра? Куда смотрит партия?!» А тот ответил им: «Разве литерату-

ра вещь партийная? Она, конечно, гораздо шире, чем партия; там мерки другие, более общие» (Власть и художественная интеллигенция, 1999: 105).

Так складывалась ситуация в театральном деле после Гражданской войны, потом в эпоху перехода от НЭПа к сплошной коллективизации крестьянских хозяйств и к индустриализации страны. И конечно, в это время оказались востребованы более всего режиссеры школы Станиславского, которые пытались осмыслить реальность тех дней с позиции партии.

*РЕЖИССЕРСКОЕ НАСЛЕДИЕ МЕЙЕРХОЛЬДА  
В НАШЕ ВРЕМЯ*

В наше время, когда страна приняла геополитический вызов со стороны коллективного Запада, когда идет специальная военная операция на Украине, меняется парадигма общественного развития страны, — в театральном деле появляются режиссеры, которым сродни режиссерский стиль Мейерхольда.

Один из таких режиссеров — Константин Богомолов. Он поставил в Московском драматическом театре на Малой Бронной спектакль «Дачники на Бали» по пьесе Максима Горького «Дачники», которую тот написал в 1904 г., накануне революции 1905 г. Пьеса Горького «Дачники» — о русской интеллигенции, что была тогда аудиторией Московского художественного театра, на которой Станиславский оттачивал свою систему. Герои ее — это инженер, врач, адвокат, писатель и близкие им люди. Пьесу Горького с идеей мировоззренческого и художественного вызова Богомолов, по сути, переписал на современный лад. Публику он уже начинает провоцировать с объявления о необходимости выключить мобильные телефоны.

Версия на основе «Дачников», сделанная Богомоловым, тоже о творческой интеллигенции, которой он нашел место в доме одного русского предпринимателя на острове Бали: здесь и банкир, и его жена, которая приобщилась к наркотикам и при этом еще что-то читает; здесь же и наследница состояния, доставшегося ей от мужа, здесь и феминистка, и известный рок-музыкант-певец, которого все долго ждут в этой компании, — знаковая фигура советского прошлого. Режиссер дает нам портрет русской эмиграции, портрет людей, уехавших из страны после начала специальной военной операции. Они говорят на сцене о военном конфликте на Украине, о нападениях на русских в Европе, об отношениях в своем кругу.

Но вот уже в репликах людей из этой компании по воле автора новой пьесы проскальзывают чеховские мотивы. У развитых зрителей встают в памяти персонажи чеховских пьес — писателя Тригорина из «Чайки», предпринимателя Лопехина из «Вишневого сада» и еще ряда фигур. Пьеса «Дачники на Бали» режиссера Богомолова очень похожа на пьесы Чехова, где действие замирает, а герои только говорят, говорят и говорят накануне революции 1905 г. И в богомоловской пьесе герои говорят и говорят, говорят как-то тоскливо, равнодушно, цинично, но при этом испытывая наслаждение. Жена хозяина дачи замечает: «...для вас наслаждение обгадить людей хороших и талантливых, а добрые слова находите для самых отъявленных подонков и бездарей. Они у вас и умные, и сложные, и талантливые, но непонятые, в то время как приличный и совестливый человек непременно дрянь, лжец и ничтожество» (Райкина, 2023: Электронный ресурс).

Потом компания отправляется гулять, исчезая с авансцены. И звучит мелодия из советских 1980-х «Под небом голубым есть город золотой»<sup>3</sup>, времени, где царит

усталость, безразличие, разложение. Потеря мечты, потеря цели. И каждый из этой компании чувствует усталость от самого себя.

Но вот наступает третий акт, в котором звезда рока из советского прошлого по фамилии Шалимов произносит десятиминутный монолог о художественном бессилиии творческой интеллигенции поколения 1980-х, 1990-х, 2000-х гг. По сути, это монолог певца о самом себе, о чистом мальчике из Дома пионеров, верившем в идеалы, ставшем взрослым и потерявшем все — и веру, и мечту, и цель, и страну. Шалимова играет талантливейший актер Игорь Миркурбанов, играет бесподобно, психологически выверено. Он произносит монолог на одном дыхании, его разрывают чувства, переживания, отчаяние, которые он передает голосом, мимикой, игрой рук. И ему веришь. Отточенная работа по системе Станиславского. Здесь Богомолов выступает как режиссер психолог-реалист.

И если Горький в своей пьесе «Дачники» вынес российской интеллигенции нелицеприятный моральный приговор, то Богомолов в своей версии «Дачников» настаивает на исчезновении этой интеллигенции, жаждущей жизни под сенью пальм и небом голубым. Он, автор новой пьесы и ее режиссер, не приемлет уехавших с началом специальной военной операции людей творческих профессий, видя в них циников и лицемеров.

Богомолов поставил эту пьесу жестко, почти без эмоций, поставил на сцене и в зале. Оформление сцены — лаконично и минимально. Актеры играют, пряча напряжение и экспрессию, эмоции и страсти, выставляя на первый план математически отточенные безысходность и отчаяние.

Что здесь от Мейерхольда? Пожалуй, демонизация зла, когда режиссер выявляет темные, непривлекательные стороны человеческой души и предьявляет их публике, предьявляет бесстрастно, жестко и увлекательно.

Еще один прием Мейерхольда использует Богомолов: он ставит образы, созданные Горьким в «Дачниках» и скорректированные им на современный лад, в контекст спектакля, придуманного им. Богомолов, следуя Мейерхольду, создает свою «режиссерскую» правду на сцене. Идея образа спектакля идет от «режиссерской» правды, но дышащей правдой жизни. И это «работает» на публику, мистифицируя ее.

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обратившись к творческому наследию Мейерхольда и воплотив элементы этого наследия на сцене сегодня, Богомолов выступает как режиссер-конструктивист, способный пересоздавать и реконструировать реальность. И это эффективно влияет на публику. Режиссерское наследие Мейерхольда оказалось востребовано современными режиссерами, ставящими спектакли в сложное время, переживаемое страной. Но в случае с Богомоловым эффект постановки «Дачников на Бали» обеспечен психологической выверенностью создания образов персонажей пьесы, прежде всего образа главного героя — Шалимова. Здесь и произошло единение режиссера-конструктивиста с режиссером реалистом-психологом.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Кровавое воскресенье» 9 января (по новому стилю 22 января) 1905 года — важное историческое событие в новейшей истории России. В этот день с молчаливого согласия императора Николая II в Санкт-Петербурге было расстреляно 150-тысячное шествие рабочих,

собиравшихся вручить царю подписанную десятками тысяч петербуржцев петицию с просьбой о реформах. Поводом для организации шествия к Зимнему дворцу послужило увольнение четырех рабочих крупнейшего в Петербурге Путиловского завода (ныне Кировский завод). 3 января началась стачка 13 тыс. рабочих завода с требованием возвращения уволенных, введения 8-часового рабочего дня, отмены сверхурочных работ» («Кровавое воскресенье» ... : Электронный ресурс).

<sup>2</sup> «Вооруженное восстание в Москве 22–31 декабря (9–18 декабря по старому стилю) 1905 г. — кульминационный момент Первой русской революции (1905–1907)» (Декабрьское вооруженное восстание ... : Электронный ресурс).

<sup>3</sup> Песня на стихи Анри Волохонского и музыку Владимира Вавилова (репертуар Бориса Гребенщикова, Алексея Хвостенко, Елены Камбуровой, а также ряда других исполнителей).

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Власть и художественная интеллигенция : Док. ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 (1999) / сост. А. Артизов и О. Наумов. М. : Демократия. 868 с.

Декабрьское вооруженное восстание в Москве (1905) [Электронный ресурс] // РИА Новости. URL: <https://ria.ru/20151222/1346331334.html> (дата обращения: 19.10.2023).

«Кровавое воскресенье» (1905) [Электронный ресурс] // РИА Новости. URL: <https://ria.ru/20150109/1039823996.html> (дата обращения: 19.10.2023).

Немирович-Данченко, В. И. (2003) Из прошлого. М. : Кукушка. 348 с.

Райкина, М. (2023) Константин Богомолов отвесил оплеуху отъехавшей интеллигенции «Дачниками на Бали» [Электронный ресурс] // МК.RU. URL: <https://www.mk.ru/culture/2023/09/15/konstantin-bogomolov-otvesil-opleukhu-otekhavshey-intelligencii-dachnikami-na-bali.html> (дата обращения: 19.10.2023).

Станиславский, К. С. (2007) Моя жизнь в искусстве. М. : Вагриус. 448 с.

Чехов, М. А. (2009) Путь актера: Жизнь и встречи. М. : АСТ. 554 с.

*Дата поступления: 20.10.2023.*

#### THEATRE IN THE ERA OF SOCIAL CHANGES

E. F. MAKAREVICH, G. P. KHORINA

MOSCOW UNIVERSITY FOR THE HUMANITIES,

N. A. ZAVYALOVA

URAL STATE UNIVERSITY OF ECONOMICS

The paper considers the issue of theatre work under the conditions of social challenges. The answers to these challenges are given by directors in the first place, who find artistic solutions defining the position of the theatre in the era of changes, and therefore effectively influence the audience by productions of their plays. In the history of Russian and Soviet theatre two types of directors have left their mark — directors of Stanislavski's system and directors of Meyerhold's system, directors-psychologists and directors-constructivists. The study is dedicated to the way that one or the other type of director responds to the challenges of the time.

Keywords: theatre; director; social challenges; Stanislavski; Nemirovich-Danchenko; Meyerhold; Bogomolov

#### REFERENCES

*Vlast' i khudozhestvennaia intelligentsiia : Dok. TsK RKP(b) — VKP(b), VChK — OGPU — NKVD o kul'turnoi politike. 1917–1953 (1999) / comp. by A. Artizov and O. Naumov. Moscow, Demokratiia. 868 p. (In Russ.).*

*Dekabr'skoe vooruzhennoe vosstanie v Moskve (1905) RIA Novosti [online] Available at: <https://ria.ru/20151222/1346331334.html> (accessed: 19.10.2023). (In Russ.).*

«Krovavoe voskresen'е» (1905) RIA Novosti [online] Available at: <https://ria.ru/20150109/1039823996.html> (accessed: 19.10.2023). (In Russ.).

Nemirovich-Danchenko, V. I. (2003) *Iz proshlogo*. Moscow, Kukushka. 348 p. (In Russ.).

Raikina, M. (2023) Konstantin Bogomolov otvesil opleukhu ot'ekhavshei intelligentsii «Dachnikami na Bali». *MK.RU* [online] Available at: <https://www.mk.ru/culture/2023/09/15/konstantin-bogomolov-otvesil-opleukhu-otekhavshey-intelligentsii-dachnikami-na-bali.html> (accessed: 19.10.2023). (In Russ.).

Stanislavskii, K. S. (2007) *Moia zhizn' v iskusstve*. Moscow, Vagrius. 448 p. (In Russ.).

Chekhov, M. A. (2009) *Pu' aktera: Zhizn' i vstrechi*. Moscow, AST. 554 p. (In Russ.).

*Submission date: 20.10.2023.*

Макаревич Эдуард Федорович — доктор социологических наук, проректор по научной и издательской деятельности, директор Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Российская Федерация, г. Москва, ул. Юности, 5. Тел.: +7 (499) 374-51-51. Эл. адрес: [edward.makarevich@mail.ru](mailto:edward.makarevich@mail.ru)

Хорина Галина Петровна — доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории и регионоведения Московского гуманитарного университета. Адрес: 111395, Российская Федерация, г. Москва, ул. Юности, 5. Тел.: +7 (499) 374-75-12. Эл. адрес: [region@mosgu.ru](mailto:region@mosgu.ru)

Завьялова Наталья Алексеевна — доктор культурологии, профессор Уральского государственного экономического университета. Адрес: 620144, Россия, г. Екатеринбург, ул. 8 Марта / Народной Воли, д. 62/45. Тел.: +7 (343) 283-11-07. Эл. почта: [n.zavzav@yandex.ru](mailto:n.zavzav@yandex.ru)

Makarevich Eduard Fyodorovich, Doctor of Sociology, Vice-Rector for Research and Publishing, Director, Institute of Fundamental and Applied Research, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5, Yunosti St., Moscow, Russian Federation, 111395. Tel.: +7 (499) 374-51-51. E-mail: [edward.makarevich@mail.ru](mailto:edward.makarevich@mail.ru)

Khorina Galina Petrovna, Doctor of Philosophy, Professor, Professor, Department of Regional Studies, Moscow University for the Humanities. Postal address: 5, Yunosti St., Moscow, Russian Federation, 111395. Tel.: +7 (499) 374-75-12. E-mail: [region@mosgu.ru](mailto:region@mosgu.ru)

Zavyalova Natalya Alekseyevna, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Ural State University of Economics. Postal address: 62/45, 8 Marta St. / Narodnoi Voli, Yekaterinburg, Russian Federation, 620144. Tel.: +7 (343) 283-11-90. E-mail: [n.zavzav@yandex.ru](mailto:n.zavzav@yandex.ru)