

Морфологический детерминизм и принципы морфогенеза в контексте взаимодействия искусств (на примере малых зрелищно-сценических форм)

Свердлова Ю.М.

Учреждение образования «Белорусский государственный
университет культуры и искусств», Минск

На рубеже ХХ–ХХI вв. складываются предпосылки для возникновения формы, способной влиять на содержание и самостоятельно его генерировать. На современном этапе форма, при концептуальном подходе к ней как к «чистой идеи», организует вокруг себя производство культурного контекста. В статье представлены определение морфологического детерминизма и описание его разновидностей. На их основе предлагается авторский подход к рассмотрению морфогенеза на примере малых зрелищно-сценических форм с анализом предпосылок к расширению жанрово-стилевой специфики в рамках взаимодействия художественных и нехудожественных аспектов в искусстве. Одновременно подвергаются анализу такие имманентные качества формы, как мобильность и автономность, которые в сегодняшних реалиях сменяются спонтанностью и самодетерминацией.

Ключевые слова: морфологический детерминизм, морфогенез, малая форма, мономорфизм, полиморфизм, изоморфизм, автоизоморфизм.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 39–44)

Morphological Determinism and Principles of Morphogenesis in the Context of Interaction of Arts (on the Example of Small Entertainment and Stage Forms)

Sverdlova Yu.M.

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

At the turn of the 20th–21st centuries the prerequisites for the consideration of the form capable of not only influencing the content, but also generating it independently were formed. At the present stage the form, with the conceptual approach to it as a “pure idea”, organizes around itself the production of cultural context. The article defines morphological determinism and describes its varieties. On their basis the author’s approach to the consideration of morphogenesis on the example of small spectacle and stage forms with the analysis of prerequisites for the expansion of genre and style specificity within the interaction of artistic and non-artistic aspects in art is proposed. Such immanent qualities of the form as mobility and autonomy, which in modern realities are replaced by spontaneity and self-determination, are also analyzed.

Key words: morphological determinism, morphogenesis, small form, monomorphism, polymorphism, isomorphism, autoisomorphism.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 39–44)

В искусствоведении детерминизм связан с коренными вопросами взаимодействия искусств и в частности морфогенеза. В первую очередь это относится к сценической репрезентации, внешним и внутренним ключевым принципам формообразования, закрытости и открытости формы, ее мобильности и автономности, количеству частей и их архитектоники, а также к «генетическому наследию», связывающему передовые творческие эксперименты сprotoформами и паратеатральными практиками. Второе обусловлено содержательностью и целостностью, которая определяется культурным контекстом, личностью творца, художественным замыслом, особенностями зрительского восприятия, интерпретации и смыслотворчества.

Актуальность трактовки детерминизма на современном этапе связана с осмысливанием объективных закономерностей различных сфер науки. В философии данное понятие объясняет пространственные и временные корреляции, ассоциативно-метафорические пересечения, функциональные и целевые зависимости, отношения симметрии, вероятностные и случайные сопряжения [1; 2]. В социологии в рамках детерминизма исследуется процесс развития общества, который зависит от мировоззрения, географического расположения, климатических условий, производственно-экономической специфики, технологического прогресса и т.д. [3]. В психологии – взаимовлияние психики и биологических, природных и социальных аспектов [4]. В биологии и генетике – аспекты развития эмбриональных зачатков для формирования организма, зависящих как от наследственности, так и от влияния внешних факторов [5].

Сейчас существует ряд подходов к определению детерминизма, однако для его исследования в рамках зрелищно-сценического искусства выделим три его разновидности: классический (линейный), неклассический (нелинейный) и неоклассический (фрактальный) [1, с. 7]. Центральным ядром линейного детерминизма является причинность, когда один феномен порождает другой в результате внешнего воздействия. Подобная позиция правомерна лишь в сфере естествознания, а при рассмотрении социальных, психологических, метафизических процессов она становится нерелевантна. Нелинейный детерминизм включает вероятностные аспекты развития систем, где принципы закономерности довлеют над причинностью. Вследствие этого методологическая теория и практика колеблются между полюсами волюнтаризма или диктата, которые находятся в постоянном взаимоисключении. В результате происходит переосмысление детерминизма,

в рамках которого кристаллизуются другие подходы к причинности. К ним относится структурно-композиционная обусловленность, детерминация части целым, а также условиями и средой [1, с. 37–41]. Данные подходы становятся основой фрактальной концепции, где мироздание выступает как открытая система с глубинной онтологической основой, включающей самодвижение бытия, требующего целостного рассмотрения в рамках законов природы, человеческого мышления и общества. В означенном ракурсе формируется понятие морфологического детерминизма, согласно которому форма не является второстепенной по отношению к содержанию, а представляет собой активный семантический элемент, инициирующий смыслы.

Цель статьи – выявить специфику морфогенеза в рамках морфологического детерминизма на примере малых зрелищно-сценических форм как наиболее чувствительных и адаптивных к существующим тенденциям в искусстве.

Морфогенез и его стадии. Под морфогенезом понимается возникновение и развитие художественной формы, которая может рассматриваться как в диахронном аспекте в рамках собственного сценического «жизненного цикла», так и в синхронном ракурсе как художественное явление, присущее определенной эпохе. Исследуя данное понятие на примере зрелищно-сценического искусства, выделим стадии, характерные для бытования формы, а именно стабильную, лабильную и синергетическую. Первая подразумевает определенные структурно-композиционные паттерны, которые остаются неизменными. Так, в постановках малых форм можно отметить сохранение их аутентичности в процессе культурно-исторического развития. Стабильный морфологический детерминизм связан с рациональностью, упорядоченностью, гармонией, мерой и симметрией, преемственностью. В зрелищно-сценическом искусстве эти признаки характерны для закрытой формы, особенностью которой является структурированность, сквозное развитие, образно-смысловое единство.

Данная тема была широко изучена в советской научной литературе. Такие исследователи, как Ф. Калошин [6], К. Горанов [7], Е. Волкова [8], В. Тюхтин [9], понимали форму как способ существования содержания. В. Ванслов к художественности формы относит два фундаментальных аспекта – содержательность как «взаимосвязь и взаимодействие в форме элементов художественного языка» и целостность как «органическую взаимосвязь, стройную систему, закономерно обусловленную содержанием» [10, с. 233]. При этом

исследователь подчеркивает стороны художественной формы, к которым причисляет мобильность и автономность. Первая отвечает за смещение акцентов с одного элемента на другой (в музыке – вместо мелодии на первый план может выходить гармония, в живописи – цвет, в театре – сценография), а вторая выявляет способность средств выразительности «обособляться и становиться единственным носителем художественного содержания» [10, с. 238] (пластический театр, театр пространства, театр предмета и т.д.).

Морфогенез в условиях стабильного морфологического детерминизма. Одна из задач искусства – сохранение культурной памяти и передача предшествующего опыта. Характерной особенностью данного процесса является мономорфизм – бытование художественной формы в неизменном виде на протяжении разных культурно-исторических периодов. Подобную специфику можно наблюдать на примере реставрации одноактных балетных постановок, подразумевающих максимальное воссоздание аутентичной хореографии и жанрово-стилистических особенностей спектакля, точной репликации сценографии и костюмов. В репертуаре белорусского балетного театра подобные примеры представлены одноактными постановками: «Шопенианой» (в постановке Т. Ершовой), «Серенадой» (постановщик Н. Глушак), «Шехеразадой», «Жар-птицей» (постановщик А. Лиепа). Примечательно, что в качестве малой формы могут выступать части из многоактных спектаклей, исполняющиеся и отдельно, и в рамках концертных программ. К таким постановкам относится сцена «Тени» из балета «Баядерка» и балетный фрагмент «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», что свидетельствует об адаптивности малых форм к разным условиям.

Характерной особенностью малых форм является интегративность, которая достигается за счет соединения номеров в цикл. Так, известно, что на основе балета «Жар-птица» И. Стравинский создал три оркестровые сюиты, относящиеся к числу самых репертуарных сочинений композитора. Данный аспект говорит о том, что балет является одной из форм адаптации музыки, которая может быть написана специально для хореографической постановки, а впоследствии обрести автономию, или наоборот – музыкальное произведение становится основой для танцевальной миниатюры или спектакля.

Специфика морфогенеза при лабильном морфологическом детерминизме. На протяжении «жизненного пути» произведения возникает потребность в «осовременивании»

существующих сюжетов, что связано с выявлением в них новых содержательных пластов, раскрывающихся через переосмысление авторского материала. Данную особенность актуализировал участник авангардной группы «41°» И. Терентьев, который еще в начале XX века утверждал, что «только через отрижение пьесы – т.е. текста драматурга, фиксирующего представление о старом театре, – возможно создание подлинно современного и творческого «живого театра» [11, с. 250]. Иной была позиция В. Мейерхольда, полагающего, что литературный текст имеет свое сущностное содержание, которое должен отобразить режиссер при создании спектакля. В результате конфронтация между авангардом и символизмом нашла выход в двух спектаклях по пьесе Н. Гоголя «Ревизор», где оба мастера продемонстрировали самобытную трактовку литературного произведения. Последующие же поколения режиссеров ставили перед собой задачу деконструировать первоисточник для выявления скрытых смыслов либо наоборот стремились к преодолению авторской трактовки. Так выкристаллизовался полиморфизм – способность одного и того же образа воплощаться в разных жанрово-стилевых репрезентациях.

Рассмотрим данный феномен на примере репрезентации пьесы американского драматурга Т. Уайлдера «Долгий рождественский обед». Первая из них была осуществлена в театре Йельского университета в 1931 году. Вторая представляла собой оперу немецкого композитора П. Хиндемита, созданную в 1961 году. В 2014 году на основе этой же пьесы хореографом Р. Поклитару был поставлен балет-размышление, а два года спустя (в ноябре 2016-го) в Театре на Васильевском состоялась премьера одноименного драматического спектакля, созданного режиссером Р. Нанавой. По мере того как спектакль обретал новое сценическое воплощение, его форма стремилась к расширению, что указывает на тенденцию к формированию спектакля по принципу монтажа. В результате размывания хронотопа малая форма обретает черты моноформы, представляющей собой чередование эпизодов, объединенных в целостную драматургическую канву. Данная структурно-композиционная стратегия свойственна балету и кино (номерная структура и эпизоды соответственно), к которой часто прибегает и современный драматический театр, создавая ощущение динамичности повествования.

Прежде всего отметим ряд признаков, сохраняющихся во всех перечисленных версиях,

детерминирующих принцип полиморфизма. Одним из них, способствующих узнаванию сюжета независимо от жанрово-стилевой специфики воплощения, является формализация фабулы – система знаков, связанных между собой единой драматургической линией. Например, во всех постановках пьесы «Долгий рождественский обед» сохранен символизм сценического пространства в качестве поместья, представляющего локальный мир отдельной семьи. Отображением иерархичности родовой системы в спектакле служит стол, где каждый из членов семьи занимает место в соответствии с изменением его статуса в процессе развертывания событий.

В основе художественной передачи образа лежит миметический принцип – демонстрация архетипов, проявляющихся в различных амплуа. В пьесе присутствует типаж «блаженной старушки», «авторитарной матери», «подкаблучника», «алкоголика», «старой девы», которые неизменно сохраняются в каждой из сценических версий.

Формализация также детерминирована драматургией спектакля и определяется временем, местом, действием. Т. Уайлдер сфокусировался на цикличном развертывании хронотопа, которое подчеркивается повторяемостью рождественской трапезы. В качестве рефрена данный ритуал способствует сквозному развитию и «склеивает» драматургию спектакля в единую рондообразную структуру.

На данном примере видно, что мобильность и автономность средств выразительности масштабируются на ремейки одного и того же произведения, благодаря чему специфика взаимодействия искусств меняется от синтетического к интеграционному. Мобильность проявляется в компаративном соотношении, актуализирующем жанрово-стилевую коммуникацию, между различными реинтерпретациями, что обуславливает прочтение одно и того же текста в виде драматического спектакля, оперы и балета.

Принципы морфогенеза в условиях синергии. С развитием культурных индустрий малая форма расширяет свой функционал, что делает возможным различные творческие интеграции. Примером тому может служить фантазия на тему балета «Иллюзии любви», продемонстрированная на сцене Национального драматического театра имени Янки Купалы на Неделе моды и современного искусства «Fashion Art Week». Данный проект представлял собой коллаборацию модельеров, дизайнеров, художников, в рамках которого хореограф-постановщик И. Колб предложил адаптацию собственной постановки, сделав на нее авторский ремейк.

Балетмейстеру пришлось отказаться от сюжетной фабулы, сократив двухактный спектакль до танцевальной миниатюры, и оставить лишь стилевую специфику, объединенную музыкой Ф. Шопена, авторскими костюмами Л. Таракановой и яркими трюковыми эпизодами.

Стоит отметить оригинальность сценической площадки. Артисты выступали на подиуме, смонтированном в купаловском театре специально для показа мод, что отразилось на восприятии. С жанровой точки зрения это представление можно квалифицировать как балетную фантазию, театральный перформанс или как костюмированное шоу. Данный феномен с позиции морфогенеза определяется как жанровый *изоморфизм* – возможность анализа одной и той же художественной формы в разных ипостасях. Целостность художественной формы при таких обстоятельствах определяется не содержанием, а функционалом произведения и особенностью сценического пространства, в рамках чего проявляется вариативность искусствоведческого анализа.

На вышеуказанном примере очевидна детерминация условиями и средой, которые влияют не только на жанровую специфику, но и содержательность. В приоритет, определяющий эту категорию в современном искусстве, выносится художественная открытость. Данное понятие подразумевает способность произведения отражать рефлексию сознания, на основе чего формируются категории открытой формы, семантики формы, произведения-в-движении, которые исходят из действительности, обусловленной семиотической поливалентностью. В результате форма выступает в качестве «означающего», где не только жанрово-стилевая, но и содержательная сторона зависит от выбора наблюдателя.

Изоморфизм определяет и видовую специфику искусства. Начиная с 60-х годов XX века теоретики и практики выдвигают собственные концепции и генерируют понятия, меняя при этом морфологический дискурс. Синтетические искусства «разбиваются» на составные элементы, каждый из которых стремится к видовой автономии, что прослеживается и в терминологии. Так, в «Словаре театра», наряду с определением «искусства театрального», П. Пави включает также «искусство представления» [12, с. 128], «искусство драматическое», «искусство спектакля», «искусство сценическое» [12, с. 129], образованные путем деконструкции. Данный процесс образует фрактальность, внутри его системы складываются новые системы, в которых части самоподобны целому.

В рамках данного процесса актуализируется синтез театрального и перформативного аспектов. В результате зрелищно-сценическое искусство трансформируется в открытое интегративное пространство, в границах которого нехудожественные контексты и дискурсы реализуются художественным языком. Х.-Т. Леман указывает, что театрализация пронизывает собою всю социальную жизнь и, вторгаясь в реальность, способствует как самопрезентации идентичностей, так и социальному проектированию [13, с. 300–305]. Данное обстоятельство обуславливает морфологический сдвиг, который подчеркивается термином «постдраматический театр». Все атрибуты последнего, создающие его метафизику (художественное пространство–время, сценическое и сценографическое пространство) растворяются в коммуникативном потоке, образуя *«theatrum mundi»* (тотальное зрелище). В рамках данной концепции Х.-Т. Леман выделяет следующие формы: «театр “общего” пространства», «театр гетерогенного, разнородного», «межкультурный театр».

Для осуществления фазового перехода к концептуализации зрелищно-сценических форм представляется «Теория перформанса» Р. Шехнера [14]. В его понимании искусство – это инклюзивное пространство, включающее обряды, церемонии, шаманизм, повседневную жизнь, спорт, развлечения, игры, ритуализацию и т.д. Анализируя различия между данными видами деятельности, режиссер выделяет аналогии, в основе которых лежит антропологический универсализм. При рассмотрении поведения животных и племен Р. Шехнер выводит общие принципы для ритуала, театра и перформанса, где не только малые этнические группы, но и шимпанзе являются для автора носителями своей искомой уникальности. Однако интерпретация Р. Шехнером антропологического универсализма требует критического осмысления, поскольку упрощает сложные взаимосвязи между культурой и природой, а также недооценивает специфику исторического и социального контекстов.

Данное обстоятельство обуславливает точку бифуркации, когда совокупность эстетических, технологических и социальных факторов приводит к возникновению принципиально новых художественных форм и практик. На этой основе формируются перформанс, хеппенинг, энвайронмент, объектно-ориентированное искусство, искусство действия, акционизм, искусство взаимодействия, искусство участия и т.д. Их основное отличие состоит в переходе от потребления искусства к его производству в контексте социально-художественных

практик. Так, в период интеграции в жизненный процесс художественная форма преобразуется в *«opus unicum»* – единственное в своем роде произведение, которое организует само себя в момент исполнения.

Специфика данного подхода выражается в принципе интегрального синтеза, рассматривающего любую деятельность человека как искусство. Основой такой трансформации становится принцип действия, что детерминирует феномен *автоморфизма* – изоморфизм между художественной и нехудожественной практикой, которая меняет назначение действия с сохранением его первоначальных свойств. В данном контексте любое событие – политический активизм, маркетинговые стратегии, публичная манифестация, жестикуляция или эффект, приковывающий к себе внимание зрителя, – может восприниматься как «арте-акт» [15], интерпретация которого зависит от резонанса с «содержанием личности» [16]. Форма становится презентацией самой себя и через семиотическую кодификацию представляет собой игру с означающими. Такой принцип выводит зрелищно-сценическое искусство на совершенно иной уровень интенции, где взаимодействуют режиссерские подходы, социальные практики, рекламные приемы, политстратегии.

Трансформируется и смысл самого понятия «постстановка», под которым понимается не только создание зрелища, но и организация пространства игры. Под игрой в данном случае имеется в виду акт коммуникации между адресатом и адресантом, зрителем и культурной традицией, а также общение воспринимающего с самим собой. К этой категории можно отнести паратеатральные формы, основанные на ситуативности и импровизации¹; формы, направленные на интеграцию коммуникативного и сценического пространства²; телесно-аффективные малые формы (аутотематический театр)³; создание определенных психоэмоциональных состояний с помощью цвето-свето-шумовых эффектов (театр ощущений); физиологию тела как искусство (нейротеатр); актуализацию в искусстве острых социальных проблем (социально-художественный театр).

На смену мобильности и автономности приходят спонтанность и самодетерминация. Например, Г.П. Меньчиков к ним относит

¹ Среди них можно выделить плейбек-спектакли, драматерапию, театр соучастия, театр воспоминаний. В формате онлайн можно отметить спектакль для одного зрителя и одного артиста «Игрушки Люшера», напоминающий психотерапевтический сеанс.

² Читки, театр документа, театр рассказчика, автобиографические моноспектакли, стендап комедии/стендап трагедии.

³ Постстановки, основанные на сольной или контактной импровизации, обусловленные травматическими психоэмоциональными состояниями.

аутопоэзис (феномен самовоспроизведения явлений и образуемых ими систем); клинамен (ничем не обусловленное извне отклонение от заданного курса), антропный принцип (случайно-необходимое появление человека в моменте «здесь и сейчас» или в бытии в целом); бинокулярность (объемное видение или целостное восприятие происходящего) [1, с. 19]. Так современное искусство демонстрирует тенденцию к де-иерархизации медиа, отдавая приоритет процессуальности, спонтанности и субъективному опыту. Акцент смещается с презентации завершенного объекта на самоорганизующиеся практики и многомерное восприятие окружающей реальности, что предполагает отказ от предзаданности. К этому необходимо добавить квалиа – субъективность чувственного опыта, который нельзя свести к объективной картине мира. Данная специфика обнаруживается в процессе истолкования сенсорной информации на внешние раздражители или при переживании состояний измененного сознания, инсайтов, посттравматических синдромов, способных менять внутреннюю конституцию личности, влияя тем самым на восприятие окружающего мира.

Пластические спектакли все чаще обращаются к исследованию травматического опыта, стремясь визуализировать его сложные психоэмоциональные проявления. Для создания такого сложного состояния-образа, как проживание травмы, хореографы используют широкий спектр хореопластической лексики, разрабатываемой в тесном сотрудничестве с артистами. В подобных постановках исполнители не просто воспроизводят заданную хореографию, а становятся соавторами спектакля, транслируя личный опыт и обогащая художественное высказывание уникальными нюансами, рожденными в процессе коллективной работы.

Заключение. Таким образом, на современном этапе происходит переосмысление подходов к анализу художественной формы, которая уже не рассматривается как исключительно репрезентативный аспект содержания, но как самостоятельный фактор, способный генерировать смыслы. Исследование морфогенеза (процесса формообразования) продемонстрировало, что в современном искусстве малая зрелищно-сценическая форма приобретает автономию и способность к спонтанным и адаптивным трансформациям, резонирующими с культурным контекстом. Данный принцип обусловлен стиранием границ между художественными и нехудожественными аспектами, что расширяет возможности для формообразования, детерминированные композиционной структурой, частной спецификой, средой существования.

При подобном ракурсе исследования формы открываются перспективы для осмыслиения интеграции искусства с различными сферами человеческой деятельности. Выявляются различные типы морфогенеза, когда на протяжении всего своего периода существования варьируется жанрово-стилевая специфика произведения или, наоборот, при сохранении внешних атрибутов спектакля меняется его функционал. В таких случаях морфогенетический анализ позволяет проследить эволюцию взаимосвязей на разных условиях и культурно-исторических этапах, что способствует более детальному пониманию принципов развития малых зрелищно-сценических форм и обогащает методологический инструментарий современного искусствознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Меньчиков, Г.П. Детерминизм XXI: проблемы и решения / Г.П. Меньчиков. – М.: Спутник +, 2015. – 96 с.
2. Карако, П.С. Детерминизм и целевая причина в системе современного научного знания / П.С. Карако // Вестник Полесского государственного университета. Сер. общественных и гуманитарных наук. – 2009. – № 1. – С. 9–15.
3. Шавель, С.А. Социологический детерминизм в теории и эмпирических исследованиях / С.А. Шавель // Социология. – 2013. – № 3. – 36–49.
4. Пригожина, И.Н. Детерминация развития познавательных структур: постнеклассическая теоретическая модель / И.Н. Пригожина. – Национальный психологический журнал. – 2015. – № 3(19). – С. 35–45.
5. Костюк, С.А. Генетическая детерминация психологических особенностей человека / С.А. Костюк [и др.] // Медицинские новости. – 2021. – № 6. – С. 28–32.
6. Калошин, Ф.И. Содержание и форма в произведениях искусства / Ф.И. Калошин. – М.: Гос. изд-во политич. лит., 1953. – 240 с.
7. Горанов, К. Содержание и форма в искусстве / К. Горанов. – М.: Искусство, 1962. – 272 с.
8. Волкова, Е.В. Проблема содержания и формы в искусстве / Е.В. Волкова. – М.: Знание, 1976. – 64 с.
9. Тюхтин, В.С. Содержание и форма в искусстве / В.С. Тюхтин, Ю.Ф. Ларкин. – М.: Знание, 1984. – 64 с.
10. Ванслов, В. Содержание и форма в искусстве / В. Ванслов; Акад. наук СССР. Ин-т философии. – М.: Искусство, 1956. – 371 с.
11. Театральные термины и понятия: материалы к словарю / сост. С.К. Бушуева, А.П. Варламова, Н.А. Таршик; Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2005. – Вып. 1. – 296 с.
12. Пави, П. Словарь театра / Патрис Пави; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.: ил.
13. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман; предисл. А. Васильева; пер. с нем., вступ. ст. и comment. Н. Исаевой. – М.: ADCdesign, 2013. – 311 с.
14. Шехнер, Р. Теория перформанса / Р. Шехнер. – М.: V-A-C press, 2020. – 488 с.
15. Толобова, Е.О. Внутренняя триада как организующее ядро арте-акта / Е.О. Толобова, И.В. Морозов // Тезисы докладов 55-й Междунар. науч.-техн. конф. преподавателей и студентов: тез. докл., Витебск, 27 апр. 2022 г. / Витебск. гос. техн. ун-т. – Витебск, 2022. – С. 172–173.
16. Свердлова, Ю.М. «Содержание личности» как категория современного искусствознания: трансдисциплинарный аспект / Ю.М. Свердлова // Интеллектуальная культура Беларуси: гуманитарная безопасность в условиях глобальных вызовов: материалы Седьмой Междунар. науч. конф., Минск, 16–17 нояб. 2023 г.: в 2 т. / Ин-т философии НАН Беларуси; [редкол.: А.А. Лазаревич и др.]. – Минск, 2023. – Т. 2. – С. 119–121.

Поступила в редакцию 16.07.2024