

# РЕАКЦИОННЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПОСТ-ИНТЕРНЕТ ВИЗУАЛЬНОСТИ В КУРАТОРСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ С ПОЗИЦИИ КРИТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

**Гаврилов Денис Михайлович**

Аспирант, Томский Государственный Университет  
gavrilow.de@gmail.com

## THE REACTIONARY POTENTIAL OF THE POST-INTERNET VISUALITY IN CURATORIAL AND ARTISTIC PRACTICES FROM THE STANDPOINT OF CRITICAL THEORY

**D. Gavrilov**

*Summary:* Post-Internet art is one of the most relevant and ambiguous areas in the field of contemporary culture. Representatives of this area are often criticized by left-wing cultural figures. The article discusses the artistic concepts of (neo-)Marxism and critical theory, then an analysis of the so-called reactionary turns and anti-modernist movements in the visual arts is carried out, as a result, arguments are given in favor of the reactionary potential of the post-Internet aesthetics.

*Keywords:* contemporary art, critical theory, Marxism, post-Internet.

*Аннотация:* Пост-интернет искусство является одной из наиболее актуальных и неоднозначных областей в сфере современной культуры. Представители данного направления нередко подвергаются критике со стороны лево-ангажированных культурных деятелей. В статье рассматриваются художественные концепции (нео)марксизма и критической теории, затем проводится анализ т.н. «реакционных» поворотов и антимодернистских течений в изобразительном искусстве, вследствие чего приводятся аргументы в пользу реакционного потенциала пост-интернет эстетики.

*Ключевые слова:* современное искусство, критическая теория, марксизм, пост-интернет.

В среде современного искусства к пост-интернет визуальности и, в частности, эстетике интернет-агрегаторов возникает, скорее, неоднозначное отношение. В качестве основного критического аргумента рассматривается зрелищность и излишняя манипуляция зрительским вниманием, которой современное искусство старается избегать. Еще в первой половине XX века Марсель Дюшан пытался задействовать самые непримечательные объекты — данная линия, впоследствии, была продолжена концептуальным и постконцептуальным искусством, ныне господствующим в contemporary art сфере[1]. Центральное положение в художественном дискурсе также занимает и критическая теория, скептически настроенная по отношению к вычурности и эстетизации, считая это реакцией и формализмом. Рассмотрим несколько взглядов на формализм и его проявления, а после, течения и направления XX века, которые можно оценить как реакционные, перейдя, непосредственно, к пост-интернет визуальности и ее критической оценке. Иными словами, проведем анализ антимодернистских тенденций в изобразительном искусстве на разных исторических этапах, после чего рассмотрим перспективы пост-интернет искусства как современной формы реакции, аналогичной консервативным поворотам XX-го столетия.

### Марксизм и критическая теория в искусствоведении

Как известно, критическая теория относится к Франк-

фуртской школе марксизма и служит средством разоблачения идеологических механизмов, участвующих в производстве знания. С позиции критической теории, идеология является искажением информации, обусловленным социально-экономическим положением: общество, так или иначе, оказывает влияние, в том числе, на эстетику и понимание красоты. С позиции неомарксизма, авангардное искусство можно определить как рассчитанное на развитие и интеллектуальную работу: искусство, в данном случае — интеллектуальная форма революции, а также эксперимент и уход от шаблонности, свойственной массовой культуре. Искусство авангарда рассматривается как элемент действия, а не фетишизации, так, например, искусство русского авангарда находилось в одной парадигме с политическими настроениями социалистической революции. Именно в это время, искусство также становится неотъемлемым фактором в жизни обывателя, в том числе, благодаря кинематографу и технической воспроизводимости, в связи с этим в первой половине XX века обостряется вопрос о массовом искусстве, которое можно назвать удобным козырем в руках коммерческих и идеологических интересов.

Также, исходя из работ Ги Дебора, эстетизацию можно определить, как развлекательную форму и инструмент манипуляции в руках господствующего класса. В контексте же советского марксизма, Михаил Лифшиц, также опираясь на антикапиталистическую риторику,

рассмотрел данный вопрос под альтернативным ракурсом: в его понимании модернизм оказался тупиком, свойственным культурному упадку, в последствии, захваченным и эксплуатируемым буржуазной культурой.

Одним из самых важных утверждений как Розалинд Краусс, так и ее учителя Клемента Гринберга являлось то, что образ концептуален, а концепция оптична. Но если обратиться к работам Теодора Адорно, то он как раз утверждает обратное, а именно: в радикальном модернистском искусстве основополагающей является сама концепция. Перцептивные, чувственные параметры, будь то изображение или звучание, здесь вторичны. Для Адорно художник-модернист — радикальный революционер; он должен не просто открыть что-то новое, а сжечь все мосты с предыдущими методами выражения, зная и скорбя о них, но оставаясь в пустоте невыразимого. Остановимся на позиции Адорно, где искусство самоуничтожается, потому что должно становится с каждым новым художественным методом совершенно непотребляемым, неузнаваемым, чужим, внемирным, достигая, в конце концов, порога ничто (Аллен Бадью также видит цель искусства не в эстетике, а в утверждении идеи, в истинностных процедурах)[2].

Возвращаясь к трудам Михаила Лифшица, где модернизм воспринимался в качестве реакционной формы, важно рассмотреть и «теорию отражения». Развитие по мнению Лифшица наполнено противоречиями, а ход истории, периодически, нарушается обратными движениями. Современную культурную ситуацию Лифшиц оценивает как кризисную, автор-модернист же оторван от реальности и имеет дело с объектами своего сознания. Немаловажно, что и среди модернистов Лифшиц выделяет и выдающихся мастеров — например, Ван Гог и Бодлер создали, по его мнению, действительно сильные произведения, способные будоражить чувства современников. Но между пророками «распада» и их современниками дистанция поистине огромная. Впоследствии, авангард стал выгодной точкой размещения капитала. Даже абстрактные формы орнаментов древних культур, по Лифшицу, являлись собирательным образом природных явлений и их гармонии. Лифшиц рассматривает авангард с позиции «искусственного спроса» — т.н. левое искусство примирилось с буржуазией, против которой и выступало. Искусство модернизма сочетает «внешнюю левизну» и «заученные формы протеста» с мещанским благополучием. Вместе с тем, как отмечает Лифшиц, модернизм нельзя назвать порождением капиталистической пропаганды, авангард имеет глубокие истоки в современной культуре, где человек лишь по видимости свободен, а на деле подавлен отчужденными социальными силами. Модернизм здесь выступает как искаженная, превратная форма свободной самостоятельности людей, представляя психотехнику, в которой человек пытается преодолеть упадок посредством раз-

рушения классической культуры. Исходя из этого, модернизм был не просто отрицанием традиции, а отторжением объективной действительности.

Типичным примером модернистского сознания Лифшиц называет, как раз-таки, работы Теодора Адорно: он отмечает изысканный стиль изложения, однако взгляды лидера франкфуртской школы, по его мнению, оборачиваются вульгарной социологией. Адорно, в свою очередь, говорит о том, что воспроизведение чувственного образа вещи не является сущностью искусства, а является очередной иллюзией буржуазного общества, порожденной властью капитала. Всякое искусство воспроизводящее действительные формы жизни оправдывает общественное зло, выступая как тоталитарное и репрессивное.

Человек, по мнению Лифшица, остается единственным центром мироздания, через который достижима истина. Именно он способен отразить самые объективные явления. Реализмом Лифшиц называет истину, увиденную под конкретным историческим ракурсом. Так, классики создали произведения, воплотившие социальную сущность их времени. В числе великих консерваторов Лифшиц выделяет такие фигуры как, например, Платон, Бальзак, Гегель, Гераклит. Современное положение образительного искусства Лифшиц рассматривал либо как реставрацию архаичных ценностей, либо формализмом и разрушением канонов. Истинный путь, по его мнению, располагался между ними[3][4].

Обобщая сказанное, можно заметить, что для марксистской мысли общими критическими факторами по отношению к искусству являются коммерциализация, архаичность, необоснованная зрелищность и формализм, а также отсутствие революционного потенциала. Эти факторы являются общими даже для таких противоположных авторов, как Михаил Лифшиц и Теодор Адорно.

#### **Примеры “реакции” в XX веке. Антимодернизм, метафизическая живопись, новая вещественность и “призыв к порядку”**

Рассмотрим антимодернистские настроения, проявленные в школах метафизической живописи, неоклассицизма, новой вещественности и социалистического реализма, которые можно интерпретировать как формы реакции по отношению к модернизму.

Преимущественная связь сопрягает художественные открытия мастеров-метафизиков с важнейшими этапами европейского искусства 20-30-х годов — с «пластическими ценностями», «магическим реализмом», «новой вещественностью» и сюрреализмом. Например, Де Кирико реальность понимается как иллюзия, мнимость, видимость. Разделяя положение идеалистических философских си-

стем Шопенгауэра, Ницше, Вейгангера, де Кирико видит в наличной действительности порождение сознания, факт культуры. В результате, если реальность и ее познание оказываются тождественны, то осмысление мира, согласно «метафизической» поэтике изображение изображенного. Вот почему «метафизические полотна воссоздают не природные явления, а их артефакты, знаковые воплощения. Свою конечную творческую задачу де Кирико видел в освобождении своего искусства от плена истории, в разрушении мира видимостей и иллюзий, в последовательном преодолении традиции. Таким образом, «метафизическая живопись» превращается в парадоксальную стратегию, цель которой преодолеть историческую традицию, сохраняя с ней прочные узы. Метафизические произведения предназначены воплощать тотальную бессмыслицу. Метафизическая реальность опирается на миф, как дорациональную форму познания, избегающую логичности. Визуальность де Кирико не означает ничего, кроме своей физической данности, которая сведена к пластической квинтэссенции. На основании этого можно сказать, что метафизическая живопись это вид модернизма, который манипулирует фигуративными формами, заимствованными из античности, классицизма, но лишенными логических связей. С позиции марксистского искусствоведения, де Кирико уходит от «реализма» и революционного процесса, целиком и полностью опираясь на субъективное восприятие и самопознание. В последствии, Де Кирико отвергает и метафизическую стилистику и начинает копировать произведения старых мастеров, а также пишет трактаты с точной рецептурой технического мастерства. Произведения де Кирико имитируют манеру самых различных мастеров прошлого от Рафаэля, Рубенса, Делакруа до Ренуара, Курбе, Беклина. Стилизует он и собственные произведения «метафизического» периода. Более того, в этот период из-под его кисти выходили «метафизические» композиции, написанные в манере старых мастеров.

Последующая волна второй метафизики обозначена работами Карло Карра и Джорджо Моранди. Художники экспериментировали с позиции формы, но задействуя классические выразительные средства, конечной точкой Моранди видел обретение абсолютной структуры пластического мышления. В отличие от иных модернистских школ Моранди занимался поиском абсолютного пластического начала среди реальных предметов, живопись же являлась для Моранди обобщением классической традиции, претендующей на постижение первооснов зрительного восприятия[5].

Французский «призыв к порядку», чьи сторонники выступили против кубизма, звал назад, к общепринятым классическим корням французского искусства. Начало этого движения относят к разным датам: одна из самых поздних связана с одноименным эссе Жана Кокто (1923), одна из наиболее ранних — с манифестом «После ку-

бизма», опубликованным в 1918 году художником Амеде Озанфаном и архитектором Шарлем-Эдуардом Жаннере. Все эти тексты роднила уверенность, что предвоенный период отличался хаосом, варваризацией французской культуры под немецким влиянием и декадентской чувственностью, на смену которой должна прийти ясность классического рационализма. Озанфан и Жаннере призывали художников делать ставку на золотое сечение и другие принципы классических пропорций.

Существовало, однако, две версии такого классицизма. Первая, пуризм, использовала современные, обтекаемые формы и говорила языком науки и общих законов, в частности пропорций. Пуристы утверждали, что художник-дизайнер должен посвятить себя производству, создавая для него обобщенные прототипы, основанные на классических формах. Вторая версия, еще более консервативная и ориентированная на старых мастеров, возвращалась к темам и жанрам неоклассического искусства, которое надеялась воскресить. Популярными стали темы «цирка» и «матери и ребенка» — последнюю подхватили и бывшие кубисты, вроде Джино Северини, и художники, модифицировавшие кубизм, как Альбер Глез. Немецкие представители «новой вещественности» также не обходили ее стороной.

Набравшая обороты во второй половине 20-х «новая вещественность» вовсе уходит корнями в революционные дадаизм и экспрессионизм.

В новой вещественности также присутствует типичный для «метафизики» образ манекена, который механизмуется и обретает идентичность гражданского служащего. Внутри движения происходит раскол — Шримпф, Мензе и Канольдт адаптируют на немецкий лад итальянскую метафизическую живопись и французский «призыв к порядку». Другие продолжают дадаистскую ироническую традицию, тем не менее, обращаясь к старым мастерам и традиции.

Рассмотрим консервативные настроения на примерах отдельных художников. Существует мнение, что когда абстрактное искусство оказалось, практически, вне закона, Малевич начал возвращаться к ранним фигуративным периодам, выдавая за ранние произведения. Однако, поздние работы в стиле возрождения не лишены саркастического пафоса: художник пишет (авто)портреты в духе возрождения, внедряя в предметы гардероба и общей композиции супрематические элементы.

Антимодернистские настроения не обошли стороной и Пабло Пикассо. Причем, его обращение к неоклассической живописи началось до массовых тенденций: коллекционер Вильгельм Уде воспринял обращение Пикассо к пастишу в 1919 в качестве боязни быть непонятым публикой, чьи консервативные настроения обострились

войной. Сам же Пикассо позиционировал это как кризис. Немаловажно и то что художник в этот период потерял контакты с единомышленниками Браком и Аполлинером. На основании этого, подобный шаг можно оценить не только как кризис, но и как переформулирование творческого метода или даже как продолжение кубизма. Случай с пастисшем Пикассо также оправдывает уместность другой модели — «реактивного образования», описанной Зигмундом Фрейдом и являющейся трансформацией подавленных желаний: низкого на высокое (и наоборот). Теория также применима к другим, ранее упомянутым формам антимодернизма, которые обусловлены отторжением модернистских особенностей[6].

#### «Новая Академия» Тимура Новикова

Говоря о российских «реакционных» тенденциях, показательным явлением можно считать «Новую Академию» Тимура Новикова, объединившую целый ряд художников.

Мария Энгстрём отмечает, что в отечественном контексте Тимур Новиков и его последователи предвосхитили вектор движения современной России в сторону консерватизма и эстетической и политической реакции на 25 лет. Неоакадемический проект Новикова предугадал правый поворот и «консервативную революцию» наших дней. Тимур Новиков охарактеризовал политику Путина как образец новой серьезности, не упуская шанса отметить прозорливость неоакадемизма и «отсталость» московских арт-критиков.

Ведущие художники консервативного авангарда 2000-х — Алексей Беляев-Гинтовт, Михаил Розанов, Алексей Морозов, Денис Егельский — были в 1990-х в той или иной степени частью неоакадемического сообщества. Немаловажно, что новая академия была формой протеста против московского концептуализма и «салонного акционизма» посредством классицизирующее фигуративного искусства, граничащего с тоталитарной эстетикой. Московскому интеллектуальному искусству текста Новиков предлагает альтернативу — имперскую строгость, чередующуюся с чувственностью. Можно провести параллель с метафизической живописью: сам Новиков отмечает, что Академия в своей деятельности пытается воссоздать образы прошлого, то есть она ближе к таксидермии, чем к консервации. Это не музейное хранение объектов, когда-то созданных, а именно сохранение внешнего образа искусства. Его работы маркируют принадлежность к традиции (богатые ткани, бисер, нашитые на ткани ретрофотографии Аполлона, Оскара Уайльда, православных святых, пионеров или архитектурных памятников). Эти знаки приобретают у Новикова дополнительную ауру и превращаются в сакральные объекты религиозного поклонения. Здесь отчетливо видна зависимость от ритуальных изображений, не случайно мате-

риальным носителем Новиков выбирает ткань, отсылающую к хоругвям и знаменам. К концу десятилетия Новиков делает окончательный выбор в сторону консерватизма и наследия Второго Рима. Ритуалом поворота к православию и «новой серьезности» стал неоакадемический перформанс «Сожжение сует», посвященный 500-летию казни Джироламо Савонаролы и предвосхитивший православный акционизм 2000-х: в огонь полетели наркотики, порнографические журналы, номера «Птюча» и тд. Искусствовед Саша Обухова вовсе сравнивает этот жест с сожжениями книг в нацистской Германии.

Говоря об авторитаризме важно также упомянуть, что Екатерине Андреевой, в этом плане, роль Гурьянова представляется особенно значительной, потому что он первым приближается к табуированной тоталитарной иконографии и делает это серьезно, глаза в глаза, без защитной маски соц-артовской концептуальной иронии. У Гурьянова романтическая ностальгия по утраченной красоте неотделима от футуризма:

*«Видеть перед собой сильное, загорелое, освещенное солнечными лучами и одутое морскими ветрами молодое тело гораздо разумнее, чем уставиться с умным видом в черный квадрат»*

— Г. Гурьянов[7]

#### Пост-интернет искусство

В качестве реакционной формы пост-интернет искусство следует рассматривать на его нынешнем этапе, в особенности, на примере функционирования интернет-агрегаторов, обеспечивающих, в том числе, тренды на данную визуальность и ее широкое тиражирование. Среди художников и кураторов России, очарованных коммунистической повесткой заботы, сообществ и борьбы с капитализмом с целью утверждения ценностей коллектива, агрегаторы слывут «правопровокационными» и реакционерами, выбор которых диктуется исключительно модой. Фильтры агрегаторов отбирают наиболее зрелищное искусство, снятое под разными ракурсами в специфике интерьера. Выбор контента зависит от общей стратегии ресурса и включает в себя искусство разных медиа. На данные сайты попадают и квартирные, и сайт-специфичные выставки, и уличные интервенции.

Немаловажным фактором, повлиявшим на современное состояние постинтернет-искусства и отношение к современной визуальности, является теория объектно-ориентированной онтологии и спекулятивного реализма. Отчасти, именно ими продиктован отказ от интерпретации произведения в концептуальном понимании. По мнению Грэма Хармана, Клемент Гринберг является одним из самых выдающихся американских интеллектуалов XX века. Во многих отношениях он — показательная фигура в формализме: и в изобразительном искусстве, и в критике. По его мнению, современная живопись при-

знавала плоскостность холста. Тристан Гарсиа, молодой французский философ, считает, что искусство все равно остается искусством даже без зрителя. Харман с этим остается не согласен. Человеческий фактор, в его понимании, необходим, как материальные составляющие, такие, как холст, скульптура и т.д. Требуется две сущности: вы и произведение искусства[8].

Возвращаясь к критической оценке пост-интернет искусства, Девятая берлинская биеннале, ставшая знаковым событием для данного явления, получила массу разных оценок: от восторженных отзывов до резкой критики. Те, кто «за», говорят о свежести кураторского решения и хвалят коллектив DIS за то, что его участники сломали пресловутое требование биеннале к необходимости вписываться в политический контекст и вести подрывную работу и вместо этого напрямую обратились к языку искусства, сформированному интернетом и мобильными приложениями. Те, кто «против», утверждали необходимость политического контекста и неактуальность эстетики постинтернета.

Искусство больше не тяготеет к какой-то одной из сред своей репрезентации: ни к физической, ни к цифровой. Если интернет-искусство декларативно ушло в интернет, а постинтернет искусство постаралось так же декларативно оттуда вернуться, интенсивно кивая в сторону своей цифровой родины, то искусство, следующее за ними, больше не видит необходимости разделять два эти пространства. Оно смешивает их между собой и использует это смешение в своих целях. Эти формы могут кристаллизоваться в форматах интернет-блогов или онлайн-галерей, физических пространств с нестабильной топологией или масштабируемыми физическими размерами. Объекты искусства этого уровня формирования новых структур действуют как мемы. С помощью захвата внимания зрителя они усиливают и постепенно калибруют его эстетическое восприятие, на доязыковом уровне предлагая ему иную эстетическую норму.

Что за формальные признаки нового искусства дают нам возможность говорить о калибровке прежних эстетических восприятий? Здесь мы подходим ко второй особенности, которая характеризует это искусство. Как было замечено, такое искусство не требует от зрителя специализированного аппарата для своего понимания. Взамен этого оно предлагает ему эксперимент, увлекательный аттракцион, участие в котором становится для зрителя захватывающим приключением. Это свойство притягательности является тем, что встает на место мо-

дернистской поломки объекта, некогда заставлявшей выделить этот объект из массы других и увидеть его. Формально эти объекты могут быть гладкими, обтекаемыми и глянцевыми, как работы группы Raku! Hardware; рваными, шероховатыми, состоящими из сотен мелких частей, как работы Якуба Хомы или Виталия Беспалова; изображающими пугающие языческие тотемы, как скульптуры группы Tarwuk; не изображающими ничего, как абстрактная живопись Мартина Лукача[9].

В заключении немаловажно упомянуть как таковую коммерциализацию прогрессивных тенденций в искусстве, наступающую на разных временных этапах, которая, в большей степени, зависит от социальных условий: так, кубизм становится салонным «пуризмом» и академическим направлением, шелкография Уорхола также становится техническим приемом, а в XXI веке превращается в фильтры для фотографий. Постинтернет-искусство обретает квинтэссенцию на берлинской биеннале, после которой его эстетика становится таким же техническим приемом и уходит в широкое тиражирование, вступая в открытый союз с массовой культурой.

Вместо того чтобы менять искусство в ответ на императивы индустрии, антимодернистские течения включали индустрию в искусство на правах образа. Возникает следующий парадокс: то же самое происходило и с уже упомянутым поп-артом, который долгое время оставался прогрессивен. Современные формы постинтернет-искусства и агрегаторы также задействуют эстетику современных масс-медиа и виртуальной реальности, отбирая как сознательное саботирование мейнстрима, так и, непосредственно, коммерческие произведения, образуя из перечисленного нужный контекст, тем самым выполняя кураторскую работу. Факт эстетизации, несомненно, имеет здесь место быть. Педантичную документацию публикуемых произведений можно рассмотреть с нескольких позиций: как эстетизацию и шоу, либо как создание горизонтальной системы и широкой доступности (что может и не быть реакцией — достаточно вспомнить обращение к видеоарту с помощью телевидения и публикации акционистов в газетах и журналах с не менее качественными, для своего времени, снимками).

Соответственно, из этого следует вывод, что революционные, с позиции марксизма, вехи в нынешнем положении пост-интернет искусства имеют место лишь в отдельных случаях, которые, ввиду тренда, будут перебиваться и адаптироваться кураторами интернет-порталов в их эстетических интересах.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кабанн П. Беседы с Дюшаном / Пер. с англ. А. Шестакова. — М.: Ad Marginem, 2019 — 224 с.
2. Чухров К. Эстетики никогда не было, или Адорно versus Краусс [Электронный ресурс]. — URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/19/article/270> (дата

- обращения: 12.04.2021).
3. Лифшиц М.А. Искусство и современный мир. / М.А. Лифшиц. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 320 с.
  4. Павлов П.В.. М. Лифшиц. / П.В. Павлов – Ростов н/Д.: Март, 2005. – 112 с.
  5. Мизиано В.А. Поэтика «метафизической живописи» (Дж. де Кирико, Дж. Моранди, К. Карра): автореф. дис. . . . канд. филол. наук / В.А.
  6. Бухло Б. Искусство с 900-го года: монография / Пер. с англ. А. Бобрикова и др.; под ред. А. Фоменко и др.. – М.: Ad Marginem, 2015 – 816 с.
  7. Энгстрем М. Метамоде́рнизм и постсоветский консервативный авангард: Новая академия Тимура Новикова [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.plobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/151/article/19762](https://www.plobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/151/article/19762) (дата обращения: 12.04.2021).
  8. Дьяконов В. Ктулху чёрный лебедь [Электронный ресурс]. – URL: [https://arterritory.com/ru/vizualnoe\\_iskusstvo/stati/25377-ktulhu\\_cernyi\\_lebed/](https://arterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/stati/25377-ktulhu_cernyi_lebed/) (дата обращения: 12.04.2021).
  9. Серкова Н. Песня первой любви. Искусство против смыслов [Электронный ресурс]. – URL: <http://yarcenter.ru/articles/culture/literature/texts/pesnya-pervoy-lyubvi-iskusstvo-protiv-smyslov/> (дата обращения: 12.04.2021).
- 

© Гаврилов Денис Михайлович (gavrilov.de@gmail.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Томский государственный университет