

УДК 130.2:78.072
doi:10.35853/vestnik.gu.2022.3(38).14

Полистилистичность русской музыки XVII – начала XIX в.: реалии догоняющего типа культуры

Дмитрий Владимирович Суворов
Екатеринбург, Россия

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема полистилистичности русской музыки в историческом отрезке с середины XVII века по 1-ю треть XIX века. Данный феномен рассматривается в контексте феномена догоняющей модернизации и сопутствующего последней догоняющему типу культуры. Последний описывается типологически, как типичный и имманентный для процессов догоняющей модернизации.

Ключевые слова: Ренессанс, барокко, рококо, классицизм, сентиментализм, предромантизм, догоняющая модернизация, догоняющий тип культуры

Для цитирования: Суворов Д. В. Полистилистичность русской музыки XVII – начала XIX в.: реалии догоняющего типа культуры // Вестник Гуманитарного университета. – 2022. – № 3 (38). – С. 148–155. – DOI 10.35853/vestnik.gu.2022.3(38).14.

A Polystylistic Character of Russian Music of the 17th - early 19th Centuries: Realities of the Catching-up Type of Culture

Dmitriy V. Suvorov
Yekaterinburg, Russia

Abstract. This article examines the problem of polystylistic character of Russian music in the historical period from the middle of the XVII century to the first third of the XIX century. The author considers this phenomenon in the context of the phenomenon of catching-up modernization and the accompanying catching-up type of culture. The latter is described typologically, as typical and immanent for the processes of catch-up modernization.

Keywords: Renaissance, Baroque, Rococo, classicism, sentimentalism, pre-Romanticism, catching up modernization, catching-up type of culture

Ренессанс, барокко, рококо, классицизм, предромантизм и сентиментализм – всё это хорошо известные эстетики и стилистики европейского искусства. В Европе каждая из этих стилистик и эстетик – стадияльна: ее возникновение и расцвет приходятся на четко очерченную хронологию и отграничены друг от друга временными параметрами. Нельзя сказать, что в смене этих эстетическо-стилистических феноменов нет моментов сосуществования и даже смешения, но в целом для европейской художественной практики (и европейского восприятия) отграниченность каждого из данных феноменов во времени (и в персоналиях) есть данность.

Совершенно иную картину применительно к этим же эстетикам и стилистикам мы видим в России. Как известно, русская музыка Нового времени начинает формироваться в эпоху, последовавшую за Смутным временем – то есть в период правления первых Романовых (а окончательное структурирование русской нововременной профессиональной музыкальной культуры и окончание «периода ученичества»

падает на 1-ю четверть XIX века). Это – эпоха «острого периода» российской догоняющей модернизации, в области культуры сопровождающаяся быстрым и, можно сказать, «жадным» усвоением европейского художественного опыта. И здесь разница с европейскими реалиями в области бытования различных музыкальных стилей – громадна и поразительна: как увидим, русской музыкальной культуре будет свойственна кричащая полистилистичность. Такое положение требует осмысления, поэтому необходим философско-культурологический взгляд на проблему.

Феномену догоняющей модернизации соответствует хорошо известный феномен «догоняющего типа культуры». Сам термин введен в оборот Г. Гачевым применительно к болгарской культуре (ученый пользовался еще идиомой «ускоренное развитие культуры» [2, с. 3–4]). В понимании Г. Гачева речь идет о тех случаях в истории культуры, когда цивилизация по тем или иным причинам выпадает из «нормального» поступательного процесса. При таком положении дел главной проблемой для подобной культуры становится не столько «отсталость» или «провинциальность», сколько, прежде всего, *непережитость* всех тех этапов мировой культуры, которые пережили более «благополучные» (с точки зрения исторической судьбы) культуры. Как применительно к узкопрофессиональной области музыковедения выразился один из пионеров новой болгарской музыки Добри Христов, «не пережитые нами (болгарами. – Д. С.) классицизм и романтизм зияют бездонной пропастью». Применительно к России данную проблему заостренно поставил А. Уткин, диагностировав в качестве причины цивилизационного драматизма российской исторической экзистенции непережитость нашей страной «трех исторических революций, которые в свое время потрясли Запад и сделали его Западом, – Ренессанса, Реформации и Просвещения» (цит. по: [4, с. 109]). С. Франк в свое время высказался более смягченно: «Россия никогда не видела ни Ренессанса, ни Реформации, ни даже рационализма и просветительства в том глубоком и спонтанном смысле, какой носили эти движения на Западе» [5, с. 130]. В этих условиях культура вынуждена в прямом смысле слова *догонять* своих более удачливых соседей: как применительно к Юго-Восточной Азии высказался президент Сингапура доктор Ли Куан Ю, «то, что на Западе происходило 200 и более, здесь длится примерно 50 лет и менее: все это перемешано и втиснуто в очень тесные рамки... Начинается поиск нового объяснения предназначения человека, того, почему мы здесь; это связано с периодами огромного напряжения в обществе» (цит. по: [4, с. 142]). Такая констатация прямо относится к феномену модернизации, которая в этих условиях также приобретает черты, предельно точно сформулированные Ли Куан Ю. Это, в свою очередь, рождает некоторые специфичные для данного типа культуры черты, из которых в качестве главнейших можно выделить следующие:

А) *Энциклопедизм* как неотъемлемую культурологическую черту («энциклопедизм от отсталости», как выразился Г. Гачев) [1, с. 125]. Деятелям «догоняющего типа культуры» в самом прямом смысле *некогда* углубляться в узкопрофильные области – это привилегия «традиционных» культур; в нашем случае творец или мыслитель поневоле становится универсалом, чтобы успеть всё. Поэтому энциклопедический феномен, эпизодический в культурах с постепенным эволюционированием, в культурах «догоняющего типа» превращается в систему. Отсюда же, кстати, – и многократно описанная (и глорифицированная Достоевским) «вселенскость» русской культуры.

Б) *Синхронное переживание* культурных этапов, пройденных «традиционными» культурами. Как определил Г. Гачев, культура, «подтягиваясь к современному этапу цивилизации, ускоренно и в стяженном виде проходит необходимые этапы европейско-культурно-исторического процесса... Узнать их можно, лишь соотнеся с «чистым» типом. Так что каждое произведение и каждый деятель культуры несет

в себе признаки этих разных эпох культур и требует в их анализе такого многоэтажного рассечения» [2, с. 125–126]. К этому можно добавить, что и само восприятие всех упомянутых стадий (как и художественных стилей) глазами деятеля «догоняющей культуры» в высшей степени своеобразно – он не дифференцирует эти культуры и стили (как «нормальный» европеец), а «переваривает» их синхронно, как некий совокупный сторонний опыт, коим необходимо воспользоваться и из которого необходимо сделать *свои*, отличные от «среднестатистически-европейских», выводы (то, что О. Шпенглер назвал *псевдоморфозом*).

Вообще «псевдоморфозность» «догоняющего типа культуры» есть феномен, далеко выходящий за рамки эстетического. По словам Шпенглера, «так возникают *поддельные формы* (курсив мой. – Д. С.), внутренняя структура противоречит их внешнему строению» [6, с. 26]. Такое положение немецкий мыслитель считал имманентным для России, но то, что М. Эпштейн квалифицирует как «гиперреальность» и даже «постмодерность» (не в строго искусствоведческом смысле) отечественной культуры (см.: [7, с. 54–105]) – явление, далеко не специфически русское: достаточно вспомнить, что реалии Просвещения в США были столь же далеки от, скажем, британских, французских и даже немецких, как и аналогичные российские нормы.

В) Как уже отмечалось Г. Гачевым, «европейские» формы и «местное» выполнение создают «плавильный котел», в котором традиционные номинативы наполняются содержанием, зачастую не только не идентичным европейским аналогам, но прямо противоположным им (такое положение диктуется особенностями местного культурного социокода). Это то, о чем, как о фундаментальной черте русской культуры петербургского периода, писал М. Эпштейн [7, с. 85–91]: «Сама идея Запада, как целостного культурного образования, обретает вторичную реальность лишь в России. Русские западники, наслышанные о Западе, не обнаруживают его на самом западе, где есть Германия, Франция, Испания и другие страны, но не Запад как таковой. Запад как идея (фактически “идеальный тип”. – Д. С.), во всей своей опьяняющей галлюцинаторной яркости, существует только в России и воплощается во множестве “как бы западных” гипер-событий и гипер-обычаев, которые представляют искусственную квинтэссенцию “западного”, одновременно гиперболу и пародию, “супер” и “псевдо”. Западная жизнь, какая она проникает в Россию, имеет мало общего с жизнью на самом Западе, хотя резко отличается и от обычного российского уклада... Такого Запада на западе нет, он есть только в России, и этот российский “гипер-запад” есть уникальная, единственная в истории форма существования, когда имитация другой культуры становится способом трансценденции своей культуры» [7, с. 90–91]. Все сказанное можно принять, но с одной существенной оговоркой: *любая* практика догоняющей модернизации рождает подобные симулякры. Достаточно перечитать «Унесенные ветром» М. Митчелл, чтобы сделать вывод: попытка имитировать «европейскость» в поместьях плантаторов Джорджии была столь же далека от «Парижа» (реального, а не «веберовско»-идеального), сколь и в тургеневских «дворянских гнездах»; а словосочетание «вирджинская кадрили» на старте было столь же «псевдоморфным», как и идиомы «русский балет» и «русский романс» (в момент возникновения все данные неологизмы резали слух своей откровенной *несочетаемостью*). Поэтому «догоняющий тип культуры», глядя на «Запад» (не на реальную Европу, а именно на некий полувиртуальный «Запад», существующий как феномен только в головах у россиян – или у японцев и нигерийцев, если хотите), обнаруживает там некие «тексты» и не только «прочитывает» их по-своему, но и «цитирует» их – в рамках собственного «предпонимания» и контекста. Соответственно – в художественной культуре данный тип культурного развития порождает множество откровенно «гибридных», эклектических форм,

цель которых – откровенное и быстрое перенимание чужого опыта: позднее они служат «стартовой площадкой» для нахождения собственных, органичных для данной культуры форм. Зачастую «этап эклектики и гибридности» затягивается весьма надолго и может сопровождаться почти запрограммированной неравномерностью развития различных форм духовной культуры. Относиться к этим процессам и феноменам иронически нет никаких оснований – данные культурные процессы вполне реально играют роль «освоения чужого опыта» и «передового агента модернизации», а затем и фундамента для нахождения собственных оригинальных форм и средств выражения. Так что, перефразируя интонацию М. Эпштейна, имитация другой культуры действительно становится способом трансценденции культуры собственной.

Теперь, в свете всего сказанного, посмотрим на российскую музыкальную практику – и увидим чуть ли не буквальное подтверждение вышеописанных констатаций. Учитывая хронологические параметры, европейский опыт для отечественных композиторов со всей непреложностью должен был материализоваться именно в тех стилистиках, которые были перечислены в начале статьи: Ренессанс, барокко, рококо, классицизм, предромантизм и сентиментализм. Как мы сейчас увидим, данные стилистики (или, как минимум, их элементы) так или иначе присутствуют в сочинениях русской музыки, причем всегда в весьма причудливых сочетаниях, и никогда – во временной отграниченности.

Начнем с Ренессанса. Этот стиль к моменту старта русской музыки Нового времени (точнее, еще не русской – ибо названия «Россия» тогда еще не существовало, страна именовалась «Московским царством» или «Московией») уже уходил в прошлое, но в Европе еще у всех был на памяти (и в европейской музыке того времени ренессансные феномены были живым фактором – последний великий ренессансный автор Клаудио Монтеверди умер в 1643 году). При этом музыкальный принцип переменности, типичный для Ренессанса, в Европе стремительно уступал структурированному в рамках барокко принципу функциональной централизации, а техника полифонии старого стиля («визитная карточка» музыки эпохи Возрождения) – технике полифонии свободного стиля и гомофонно-гармоническому стилю. Поэтому в русской композиторской практике XVII века прямых аллюзий к европейскому Ренессансу мы не найдем. Однако один момент все же выводит нас на ренессансные корни – и притом момент самый важный, самый кардинальный для судеб отечественной музыки. Это – рождение и триумф партесного стиля. Как известно, данный стиль (чисто вокально-хоровой) возник в «Московии» в середине XVII века (хронологически – в рамках никоновской церковной реформы) и сменил собой существовавший ранее на протяжении нескольких столетий (с Крещения Руси) знаменный распев (последний в чистом виде стал уделом художественной практики старообрядчества). Общеизвестно также, что знаменный распев пришел в «Московию» из Украины и Беларуси (западные информаторы того времени прямо называют данный стиль «козацким пением»): этот феномен абсолютно органично вписывается в длинный ряд украинско-белорусских художественных и социокультурных влияний на формирующуюся нововременную культуру будущей России. Специфика же данного процесса состоит в том, что в Украину и Беларусь гармоническое и свободно-полифоническое многоголосие (составляющее основу партесного стиля) пришло из западно-католического мира (в частности – из Италии, через художественную практику Речи Посполитой, в которую тогда входили украинские и белорусские земли) и имели всецело ренессансное происхождение. Таким образом, ситуация выглядит так: тогдашняя православная «Московия» (уже постепенно реформируемая, но еще не отряхнувшая со своих ног прах идеи «Третьего Рима») через посредство также православных Украины и Беларуси приобрела – причем,

что показательно, в качестве официального музыкального стиля собственной православной церкви! – абсолютно европейскую и католическую (по генезису) стилистику! И эта стилистика – просто в силу влияния церкви и историко-культурным реалиям времени – стала генеральной основой для всех последующих творческих прорывов.

Теперь – о барокко. Данный стиль, как известно, стал преобладающим во всех сферах российской художественной жизни и во всех видах искусства, начиная с середины XVII века и (как минимум) до середины следующего столетия. Естественно, это коснулось и музыки – но и тут нас ждут интересные и нестандартные моменты. Во-первых, снова мы видим тотальное воздействие украинских и (в меньшей степени) белорусских культурных реалий. Прежде всего – в появлении двух кардинальных (для России) жанров хоровой и вокальной музыки XVII века (инструментальных жанров тогда в России просто не было, в силу непререкаемого диктата православия): канта (трехголосная духовная и светская песня) и духовного хорового концерта. Оба жанра напрямую пришли из Украины и Беларуси (чему поспособствовало присоединение Левобережной Украины к Московскому государству в 60-х годах столетия): кант по стилистике вообще едва ли не напрямую восходит к украинской колядке. Но оба этих жанра, как и в предыдущем случае, – европейские по генезису (слово «кант» через посредство польского языка восходит к итальянскому «cantare» – «петь»). Главное же – что духовный хоровой концерт структурно следует хорошо известному в музыке европейского барокко принципу *concerto grosso*, почти механически перенесенному в вокально-хоровую сферу. Более того: сам жанр духовного концерта (именно под таким названием – только не в чисто хоровом, а в вокально-инструментальном варианте) возник в Речи Посполитой, в творчестве таких известных польских барочных композиторов, как Ю. Жарзевский, Ю. Жарзиньский и М. Мельчевский. В польской (и европейской) музыке этот жанр не получил широкого распространения (вытесненный другими кантатно-ораториальными жанрами), зато в России оказался невероятно востребованным, поскольку давал возможность совместить перенимаемый европейский барочный опыт с сохранением православной традиции (до эпохи Петра все русские хоровые концерты писались исключительно на канонические тексты, да и в постпетровскую эпоху такое положение будет преобладающим: использование композиторами Петровской эпохи нецерковных, так называемых «панегирических» текстов было как раз исключением из правила и характерным «мемом» эпохи). Между прочим, знаменитый «многохорный» принцип русского духовного концерта, впоследствии восхищавший Г. Берлиоза и Ф. Листа (деление партитуры не на 4 голоса, как в Европе, а на 12, 24 и даже 36 голосов) было следствием отсутствия оркестрового сопровождения (немыслимого в рамках православной традиции)... По чисто музыкально-стилистическим особенностям русский хоровой концерт (ставший главным жанром отечественной музыки на протяжении полутора века от Алексея Тишайшего до Екатерины II включительно) принадлежит исключительно миру барокко. Причем, учитывая многообразие форм барокко в русском искусстве той эпохи (достаточно вспомнить, что в архитектуре за описываемое столетие сменяли друг друга «узорочье», московско-нарышкинское, петровское, строгановское, голицынское, елизаветинское и екатерининское барокко), можно утверждать, что стиль русских хоровых концертов несколько раз заметно менялся. Так, хоровые концерты XVII века явственно выдают влияние украинского («козацкого») барокко – что логично, поскольку большинство авторов той эпохи (как анонимных, которых большинство, так и известных – самым знаменитым следует признать Николая Дилецкого) имели украинское происхождение. Петровские «панегирические» многохорные концерты В. Титова, Н. Бавыкина, Н. Калашникова, Ф. Редрикова, В. Дьяковского,

М. Сифова, С. Пекалицкого, С. Беляева (ознаменовавшие собой рождение классического уровня русской хоровой музыки) органично вписываются в эстетический «хабитус» петровского барокко; обрусевший итальянец Дж. Сарти в своих хоровых сочинениях представляет нам елизаветинское барокко. Наконец, высшей точкой развития русского хорового концерта становится Петербургская школа духовной музыки, возникающая в Екатерининскую эпоху и представленная триадой гениев (тоже – украинцев!) в лице Д. Бортнянского, М. Березовского и А. Веделя; а во втором поколении, уже в эпоху Александра I, – хоровым творчеством С. Дегтярева, С. Давыдова, А. Львова, А. Алябьева, А. Варламова и А. Гурилева. Здесь интересно именно то, что весь этот длинный и блистательный век русский хоровой концерт (и шире – русская хоровая музыка) полностью проходит в рамках стиля барокко! Более того: как только возникают иные (не литургические) жанры – в частности, опера и симфоническая музыка, – они длительное время также обладают всеми легко узнаваемыми на слух барочными стилистическими элементами. Это относится, в частности, к таким широко известным знаковым произведениям русской музыки, как музыка к драме «Орфей» Е. Фомина, опера М. Березовского «Цефал и Прокрида», оратория «Минин и Пожарский» С. Дегтярева и особенно его же Концерт для струнного оркестра: учитывая, что он был написан уже практически в те годы, когда начинался старт творческого пути М. Глинки, – можно считать это сочинение последним барочным произведением Европы. Напомним, что в европейской музыке последними сочинениями, где явственно ощутимо влияние стилистики барокко, следует считать 44-ю («Страстную») и 49-ю («Траурную») симфонии Й. Гайдна, написанные в середине XVIII века...

Однако не меньшее воздействие на русскую музыкальную практику рассматриваемой эпохи оказывает и французская по генезису стилистика рококо. Надо сказать, что появление рокайльных элементов в русском искусстве было внутренне подготовленным событием, поскольку многие художественные феномены в сопредельных видах искусства в России напрямую пересекаются с рококо. Скажем, уже неоднократно констатировалось, что так называемое «русское барокко» в архитектуре и изобразительном искусстве XVII века по целому ряду моментов (стремление к нарядности и колоризму, общий мажорно-праздничный настрой) гораздо ближе именно к рококо, нежели к барокко: классическим примером здесь служит «русское узорочье». В музыке «русский рокайль» наиболее явственно возникает на излете Петровской эпохи и особенно в постпетровское время (определенная кульминация – Елизаветинская эпоха). Можно констатировать: практически вся русская внелитургическая, в частности инструментальная, а также прикладная и бытовая музыка XVIII века (до екатерининского времени включительно) может быть охарактеризована как относящаяся к стилистике рококо – а применительно к сфере прикладного домашнего музицирования хронологические рамки могут быть раздвинуты до конца 1-й четверти XIX столетия.

Но в середине XVIII века в европейскую музыку властно ворвался классицизм – и потеснил всех своих предшественников, в короткое время став главным музыкальным мейнстримом континента. И этот момент не прошел мимо внимания русских композиторов, тем более что данные процессы вплотную примыкают к «веку золотому Екатерины», когда русская музыка начала выходить из периода ученичества и вне доминировавшей ранее хоровой сферы. «Екатерининские орлы» отечественной музыкальной культуры в своем творчестве демонстрируют резкий поворот к эстетике и стилистике классицизма практически во всех жанровых сферах (при этом сохраняя парадоксальное доминирование барочной стилистики в хоровой музыке). Так, узнаваемо классицистские черты имеет вся оперная музыка описываемого времени – оперное творчество В. Пашкевича, Е. Фомина и

Д. Бортнянского: учитывая преобладание в русской музыкальной практике того времени жанра комической оперы (у Пашкевича и Фомина – стопроцентно), самым близким аналогом в европейской музыке можно считать творчество французских корифеев комической оперы – Ф.-А. Филидора, П.-А. Монсиньи и А.-Э.-М. Гретри. Но классицистские эстетика и стилистика превалируют и в инструментальной музыке Екатерининской и Александровской эпох: это репрезентирует и большинство инструментальных сочинений Д. Бортнянского и М. Березовского, и всё творчество Ю. Козловского, и большинство скрипичных сонат И. Хандошкина (что интересно, его самое знаменитое сочинение – сольная скрипичная соната «На смерть Миновича» – одновременно несет в себе узнаваемый пласт барокко), и все театральные и инструментальные сочинения А. Львова, А. Алябьева, А. Варламова и А. Гурилева. Совсем интересно, что стилистика классицизма в данное время явственно прорывается и в хоровую сферу, бывшую до того «заповедным полем» барокко: наиболее показательны здесь сочинения А. Веделя, а позднее – С. Дегтярева, С. Давыдова, тех же А. Львова, А. Алябьева, А. Варламова и А. Гурилева. Всё написанное выше (в частности – о границах распространения барочной и рокайльной стилистик) позволяет утверждать, что полистилистичность русской музыки доглинкинской эпохи становится поистине глобальной...

Наконец, не стоит забывать и о том, что 2-я половина XVIII века стала временем старта предромантизма (в немецком варианте – «Буря и натиск») и сентиментализма – «первых ласточек» грядущей романтической культуры. В европейской музыке эта активно формирующаяся субкультура имела несколько проявлений – от значительной части творческого наследия Й. Гайдна и особенно В. Моцарта до водевильной по сути, но очень знаковой по художественной философии оперы Ж.-Ж. Руссо «Деревенский колдун». Все эти «новомодные» европейские эксперименты мгновенно детонировали в русскую композиторскую практику и отражались почти зеркально: так, первая русская комическая опера «Мельник – колдун, обманщик и сват», написанная по пьесе А. Аблесимова композитором М. Соколовским (и ошибочно приписываемая В. Пашкевичу), представляет собой откровенный ремейк с «Деревенского колдуна» Руссо, признанного родоначальника культуры сентиментализма... Сентименталистские черты свойственны и операм Е. Фомина (особенно опере «Ямщики на поставе»), и всей вокальной лирике Ф. Дубянского (а ранее – сборникам обработанных народных песен В. Трутовского и Н. Львова – И. Прача), и всем вариациям на народные песни для скрипки соло И. Хандошкина. Что касается собственно предромантизма (в немецком «бурном» варианте), то он явственно влиял на С. Дегтярева и того же Хандошкина (финал сонаты «На смерть Миновича» – квинтэссенция русского предромантизма, в отдельных моментах прямо предвосхищающая стиль Паганини!). Кроме того, в Александровскую эпоху стартует уже собственно русский романтизм – и он осязательно проявляет себя в романтических операх С. Давыдова и К. Кавоса (а еще позднее – А. Верстовского), в театральной музыке А. Алябьева, в инструментальных опусах А. Львова. Все это – в «миксе» со всеми вышеописанными стилистическими элементами; и такое положение будет сохраняться практически до старта М. Глинки, все раннее творчество которого проходит под знаком сочетания классицистских и романтических стилистик: такое положение демонстрируют все ранние камерно-инструментальные ансамбли Глинки (самый яркий и шедевральный пример – Патетическое трио). Впрочем, именно глинкинский пример наиболее эквивалентен современной ему европейской практике: именно такой стилистический синтез классицизма и романтизма типичен для всей раннеромантической музыки – например, для ранних периодов творчества Ф. Шуберта, К. Вебера, Ф. Мендельсона, Н. Паганини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Россини...

Таким образом, можно констатировать: эстетико-стилистический «хабитус» русской музыки в период от начала догоняющей модернизации XVII века и до становления отечественного модуса музыкального романтизма демонстрирует классическую картину «догоняющего типа культуры» во всех типических чертах последнего. И это заставляет вспомнить известный вердикт А. Л. Кребера: «Культура представляет собой... гибкую и подвижную сущность; она может впитывать элементы и целые комплексы элементов из других культур, может возобновлять свой рост после, казалось бы, неминуемого упадка, трансформировать имеющиеся и продуцировать новые культурные модели» [3, с. 4].

Список источников

1. Гачев Г. Д. Наука и национальная культура. – Ростов н/Д : Изд-во Рост. ун-та, 1992. – 330 с.
2. Гачев Г. Д. Ускоренное развитие культуры (на материале болгарской литературы 1-й половины XIX века). – М. : Наука, 1965. – 311 с.
3. Кребер А. Л. Избранное: Природа культуры. – М. : РОССПЭН, 2004. – 1008 с.
4. Разум власти прирастает наукой: Интеллектуальный портрет ведущих ученых Уральской академии государственной службы / сост. В. Б. Житенев. – Екатеринбург : Урал. акад. гос. службы, 2001. – 303 с.
5. Франк С. Л. Русское мировоззрение. – СПб. : Наука, 1996. – 739 с.
6. Шпенглер О. Закат Европы. Том 2. Из раздела «Исторические псевдоморфозы» / пер. С. С. Аверинцева // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе : сборник / сост. Р. А. Гальцева ; пер. и примеч. С. С. Аверинцева, В. В. Бибикина, С. О. Воробьева и др. – М. : Политиздат, 1991. – С. 26–45.
7. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России : литература и теория. – М. : Изд. Р. Элинина, 2000. – 368 с.

Информация об авторе

Дмитрий Владимирович Суворов, кандидат культурологии, доцент, лауреат премии имени П. П. Бажова (Екатеринбург, Россия).

Information about the author

Dmitriy V. Suvorov, Cand. Sci. (Culturology), Associate Professor, the winner of the P. P. Bazhov Writer's Prize (Yekaterinburg, Russia).

Статья поступила в редакцию | The article was submitted 01.05.2022.

Одобрена после рецензирования | Approved after reviewing 08.06.2022.