

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2024-122627-21-25

Образ научного работника и художественное пространство фильма Самсона Самсонова «Каждый вечер, в одиннадцать»

АНДРЕЕВ А. А.

Для цитирования

Андреев А. А. Образ научного работника и художественное пространство фильма Самсона Самсонова «Каждый вечер, в одиннадцать» // Телекинет. 2024. N1/2(26/27). С. 21-25.

Сведения об авторе

Андрей Аркадьевич Андреев, аспирант кафедры сценарного мастерства, «Академия Медиаиндустрии», Россия, Москва
<https://orcid.org/0000-0001-7218-7167>
temny-les@yandex.ru

Аффилиация

Академия медиаиндустрии, 127521, Россия, Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2.

Заявление об отсутствии конфликта интересов

Автор(ы) не сообщил(и) о потенциальном или явном конфликте интересов.

Информация о статье: поступила в редакцию 16.01.2024, принята к публикации 20.01.2024.

Аннотация

В статье осуществляется попытка анализа структуры и типологии художественного пространства и времени кинофильма режиссера С. Самсонова «Каждый вечер, в одиннадцать» 1969 г. Взаимосвязь со структурой образа типичного советского интеллигента — научного работника, музыкальной системой лейтмотивов композитора Э. Артемьева и звукорежиссерским решением Л. Булгакова анализируется при помощи метода хронотопического анализа М. Бахтина, изложенных литературоведом в фундаментальном исследовании «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике». Учтены корректировки метода Ю. Лотманом в анализе художественного пространства, позволяющие понять авторский метод режиссера, его способ отображения лирической стороны жизни работников советской науки и специфику выразительности его киноязыка. Художественная образность Самсонова во многом находилась в оппозиции уже сложившемуся экранному канону изображения жизни деятелей советской науки периода хрущевской оттепели.

Ключевые слова

Кино СССР, Самсон Самсонов, Эдуард Артемьев, советский научный работник



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

The Image of a Science Worker and the Artistic Space of Samson Samsonov's Film *Every Evening at Eleven*

ANDREEV, A. A.

For Citation

Andreev, A.A. The Image of a Science Worker and the Artistic Space of Samson Samsonov's Film *Every Evening at Eleven*. *Telekinet*, 2024, no. 1/2(26/27), p. 21-25.

About the Contributor

Andrey Andreev, postgraduate student of the Department of Screenwriting at the Academy of Media Industry, Russia, Moscow.
<https://orcid.org/0000-0001-7218-7167>
temny-les@yandex.ru

Affiliation

Academy of Media Industry, 105, bld. 2, Oktyabrskaya str., 127521, Moscow, Russia.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Article information: received on January 16, 2024; accepted for publication on January 20, 2024.

Abstract

The article is an attempt to analyze the structure and typology of the artistic space and time of the film *Every Evening at Eleven* directed by Samson Samsonov (1969) and their connection with the structure of the image of a typical Soviet intellectual — a science worker, the musical system of the leitmotifs by the composer Eduard Artemyev and the sound engineering solution by Leonid Bulgakov, using the method of chronotopic analysis by Mikhail Bakhtin described by the literary critic in his fundamental study *The Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics* and the further development of this method by Yuri Lotman in the analysis of artistic space. The purpose is to understand the director's method, his way of displaying the lyrical side of the life of Soviet science workers and the specifics of the expressiveness of his film idiom as opposed to the established screen canon of depicting the life of Soviet science figures during the Khrushchev Thaw.

Keywords

USSR cinema, Samson Samsonov, Eduard Artemyev, Soviet science worker

Фильм «Каждый вечер, в одиннадцать» (1969) — восьмая по счету кинолента в творчестве С. Самсонова. В его творческом багаже уже такие серьезные успешные картины, получившие признание на европейских фестивалях, как «Попрыгунья», «Оптимистическая трагедия». Впереди — киноработы, ставшие позднесоветской классикой — «Одиноким предоставляется общежитие», «Чисто английское убийство» [Тиханович].

Кинолента снята режиссером на излете хрущевской оттепели. Для понимания настроений эпохи стоит указать на такие знаковые для страны научные достижения, как полет Гагарина, мирный атом, физико-математический прорыв в точных науках — череда открытий и Нобелевских премий советских физиков конца 1950-х — 1960-х гг. (П. Черенков, И. Франк, И. Тамм, Л. Ландау, Н. Басов, А. Прохоров и др.). Научная тема стала популярной во всех видах искусства, кино не стало исключением. В кинематографе той эпохи порождением научного и социального оптимизма стал конфликт «физиков» и «лириков». В рамках этой тенденции в тот же исторический период были сняты такие фильмы, как «Девять дней одного года» (1961), «Июльский дождь» (1966), «Иду на грозу» (1965). Героями этих фильмов являются представители советской научной интеллигенции, сотрудник НИИ различных отраслей. Фильм Самсонова был снят на излете этой научной киноволны, когда уже сложился неформальный принцип репрезентации мира науки на советском киноэкране. В рамках своей режиссерской задачи ему предстоит, с одной стороны, вписаться в эту традицию, но с другой — создать свой авторский метод.

В неформально сложившейся оттепельной традиции в изображении конфликта «физиков» и «лириков» на советском киноэкране присутствовал конфликт масштабов, решенный через гиперболизированное противопоставление частного и общего, мелких личных интересов и глобальных научных. Здесь можно отметить, что это противопоставление восходит к известной реинтерпретации классицистского конфликта между чувством и долгом. А если обратиться к главным героям таких фильмов, как «Девять дней одного года», «Иду на грозу» то в их образе также просматривается след возрожденческого титанизма и богоборчества.

Действия этих картин разворачиваются на фоне особых пространств и интерьеров, присутствие которых на экране было обусловлено их связью с научной темой и сутью драматургических конфликтов. В оттепельном кино о людях науки сложился своеобразный принцип взаимодействия героя и окружающего его пространства — условно этот принцип можно назвать принципом пропорциональности масштабов. То есть за научно-титаническое проявление героя «отвечают» огромные пространства, стихии, неизмеримые высоты и глубины. За личное — маленькие замкнутые частные пространства. Можно попытаться выделить специфику этого сложившегося принципа на примере вышеупомянутых кинокартин.

В фильме М. Ромма «Девять дней одного года» (1961) эту тенденцию можно наблюдать в наиболее ясной, кристаллизованной форме — гигантские пространства связаны с прямо пропорциональными по масштабам конфликтами. «Ученый-непознанное», «ученый-общество» — эти конфликты физика Гусева происходят во взаимодействии с такими огромными пространствами, как термоядерный реактор, бесконечные подземные коридоры-лабиринты, большая лаборатория. Конфликты условно среднего масштаба, такие как «ученый-соперники», «ученый — коллеги» происходят в социальных пространствах, таких как ресторан, кабинет, медицинская палата. Пространством камерного, личного взаимодействия физика Гусева с возлюбленной — девушкой Лелей, лучшим другом — физиком Куликовым, деревенскими родственниками — являются частный дом, квартира, кухня (традиционные разговоры на кухне), деревенская изба. Также можно выделить дихотомические пространства: переговорный пункт в аэропорту, где происходит важный для развития личного конфликта разговор Гусева и Лели, на социальном фоне людей в телефонных кабинках, пытающихся докричаться до своих собеседников (это своеобразное пространство дискommunikации); ресторан, где также одновременно развиваются как социальные, так и личные конфликты (также при сопоставлении личного на фоне социального). Например, разговор с другом за столиком, где остальные посетители лишь фон. Особую выразительность повествованию придает работа кинооператора — частое использование разноракурсных планов, сложных глубинных мизансцен.

Для сравнения, в киноленте «Иду на грозу» С. Микаэляна (1965) пространства и герои взаимодействуют схожим образом. Масштаб конфликта «человек-непознанное» показан в тех же соотношениях. Обширные пространства: небеса, облака, аэропорты, горы и реки — это места, где разворачивается основное действие масштабного поединка физиков-метеорологов Крылова и Тулина с грозой. Места социального конфликта — между Крыловым и его коллегами: конференц-залы, кабинеты, лестницы, коридоры, рестораны, лаборатории, палуба корабля, салон самолета. Пространства личного конфликта Крылова и его друга физика Тулина — кабинеты, квартиры, учебные аудитории, лаборатории, домик на летном поле. Здесь можно выделить отдельно мелодраматическое, романтическое пространство — место знакомства и общения Крылова с возлюбленной, Леной — улицы города, набережная, отделение милиции, парк, квартира.

В фильме М. Хуциева «Июльский дождь» (1966) акцент делается во многом на личный конфликт героини, но научная

и социальная тема остаются важными, определяют мотивацию внутреннего и личного конфликта героев. Большой город является самым масштабным пространством в этом фильме. Он выступает в роли пространства отчуждения, где персонажи Е. Ураловой и А. Белявского мучительно пытаются добиться взаимопонимания, но не могут этого сделать. Самый крупный конфликт — «героиня-отчуждение», «героиня-одиночество», как вариация конфликта «героиня-общество», происходит в пространстве бесконечных панорам города, на улице, заполненной прохожими, среди которых выделяется героиня.

Конфликт «человек-непознанное» здесь выступает не таким масштабным, он обретает иное звучание — «ученый-карьер», приобретая социальную остроту. Соответственно изменяется способ сопоставления пространств. Важными становятся дихотомические (личные и одновременно социальные) пространства, где проходят вечеринки у друзей — квартира, где на фоне бесконечных разговоров в соседних комнатах развивается личный конфликт Лены и Володи, пикник в лесу и др. Также присутствует личное, камерное пространство — квартира Володи, комната Лены, пляж на морском берегу. Особо можно выделить пространство у телефона в коридоре квартиры Лены, где на фоне стены героиня общается со своим постоянным собеседником — Женей. В этом сжатом почти до точки пространстве на экране разворачиваются сразу три конфликта героини — личный, социальный и внутренний. Это пространство также выступает в качестве воображаемого, виртуального. В фильме «Каждый вечер в 11» Самсонов активно использует устоявшиеся мотивы и образы, представляющие научный мир на экране. Однако в своем фильме автор отдает предпочтение «лирической» экранной тенденции в противовес «физической», отстранившись от научной акцентуации, создав парный мелодраматический кинопортрет советских научных работников. Герой и героиня, согласно сюжету, знакомятся в ночи, благодаря случайному телефонному звонку, сделанному «на спор» в компании друзей и легкой нетрезвости Стаса — интеллигента, научного работника. Эта завязочная пружина, запускающая сюжет, держит интригу — встретятся ли герои в реальности, смогут ли пойти навстречу друг другу.

Исследуя сны в своей каждодневной жизни и научной практике — в пространстве дня, герой в реальном мире встречается со своей ночной собеседницей, не зная об этом. Она работает машинисткой в том же НИИ, что и он, и тоже ничего не подозревает. Но каждый вечер, в одиннадцать, они оба берутся за телефонные трубки и начинают играть в любовь. В рутинной атмосфере на работе «дневной» Стас несмело флиртует с Людмилой на виду у коллег. И здесь уже включается кажущееся нелепым соперничество между ночным и дневным двойниками, которое несмотря ни на что, приводит героев к счастливому финалу. Она делает свой выбор, отказываясь от своего ночного собеседника в пользу реальной любви, а Он признается ей в своей «ночной ипостаси».

Теперь рассмотрим структуру повествования, способы взаимодействия героев с пространством и временем, воспользовавшись методом хронотопического анализа по М. Бахтину [Бахтин, с. 234–408]. В общих чертах в фильме противопоставлены два пространства, два времени — сновидческое и реальное. «Хронотоп дня» — обычный город, реальные люди, городские пространства (пейзажи, интерьеры), лаборатории и кабинеты, бюро машинисток в типичном советском обычном НИИ, время движется линейно. «Хронотоп ночи» — беспокойное море, ветер, столкновение стихий — земли и моря (шторм), время циклично — новый круг каждый вечер в 11.

Для выявления дополнительных свойств такого дуализма можно воспользоваться классификацией художественного пространства, которую дает Ю. Лотман в своем труде: «В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь» [Лотман]. Он выделяет следующие типы пространств: «точечное», «линейное», «плоскостное» и «объемное». Также Лотман отмечает двуплановость в отображении художественного пространства «Вечеров на хуторе близ Диканьки», выделяя пространства — «обыденное» и «волшебное»: «...Нетрудно заметить, что бытовые и фантастические сцены здесь, даже в пределах одной повести, никогда не локализируются в одном и том же месте...» [Лотман, с. 251–293].

То есть, если применить подобный анализ к фильму Самсонова и выявить аналогичный дуализм, то типология этих хронотопов будет выглядеть следующим образом: закрытость, локальность, сомнамбуличность, молчаливость будничного пространства НИИ, единое свойство которого — *монотонность, запертость*. Так решен хронотоп «обыденного». Хронотоп «волшебного-романтического»: динамичное, насыщенное, чувственное, стихийное пространство остального мира живых героев, общее свойство которого — *разнообразие, динамика*. Выделенные свойства хронотопов позволят нам точнее описать палитру творческих красок, которой режиссер рисует образы героев и их систему взаимосвязей.

Репрезентация образа научной работы в типичном НИИ той эпохи нарочито дается режиссером в предельно сухой и отстраненной манере — по принципу контраста с романтической линией. Предметный мир НИИ: приборы, провода, датчики; стерильные, холодные пространства лаборатории, статичные лица молчаливых коллег в белых халатах — все это является лишь серым будничным фоном для развития личных чувств героев. В уже упомянутых фильмах оттепели — «Девять дней одного года», «Иду на грозу», где научно-профессиональная деятельность персонажей является определяющей частью их образа, а мелодраматическая сюжетная линия в рамках основного или дополнительного конфликта так или иначе сочетается с научной. Позиция Самсонова выглядит резким контрастом. Мало того, автор использует масштабные пространства совсем не для отображения научных перипетий наших героев. Мелодраматическая составляющая становится безоговорочно главной. Наверное, это можно назвать тонкой авторской иронией — вступить в своеобразный «научный» спор с хитами того времени. Однако, в оправдание автора высказался М. Ножкин в своем интервью газете «Культура»: «...Мы снимали очень интересные вещи. Работали в лаборатории в одном НИИ. Но практически все, о чем мы там говорили, из фильма выкинули. Нам сказали: «Вы с ума сошли. Это же секретные разработки. Кто вас сюда вообще пустил?!»...»¹.

Пространство главных героев

У героя — две ипостаси и, соответственно — два хронотопа. Первый хронотоп и соответствующие пространства («дневной герой») — лаборатория НИИ, кабинеты, похожие на больничную палату, множество проводов, затягивающая рутина монотонной работы, мерно гудящие автоматы, стрелки приборов — все медленно ведет ко сну... Второй хронотоп и его пространства («трикстер») — море, буря, стихия, телефон-автомат у пристани, набережная, игра волн и эмоций, ночной город, уличный праздник.

Совсем немного досталось героине обыденного пространства — это бюро машинисток в том самом НИИ. Все дело в том,

¹ Михаил Ножкин: «Я не за красных или белых, а за русских» (интервью) // «Культура» от 18.01.2017. URL: <https://portal-kultura.ru/articles/person/151093-mikhail-nozhkin-ya-ne-za-krasnykh-ili-belykh-a-za-russkikh/> (дата обращения: 10.01.2024.)

что воображение зрителя собирает образ женщины-мечты из деталей: ее предметного мира и звука голоса. Поэтому так выразительно камерное, личное пространство Людмилы: ее вечерняя квартира, звучащая музыка, предметный мир, телефон, открытая книга на стуле, ее туфли у кровати, проигрыватель со звучащей пластинкой, переходящий в монтажной фразе в план изящной руки героини — так реализован здесь лейтмотив интимного. Безусловно, яркость и выразительность М. Володиной, считавшейся в то время воплощением женской красоты на советском экране, тому виной — обыденность как таковая мало совместима с ее образом.

Сталкивая эти хронотопы в разговорах, прогулках и встречах наших героев режиссер создает живую игру образов, построенную полифонически: на первом плане происходит диалог Стаса и Людмилы, а на втором плане — диалог их хронотопов и предметного мира. И здесь нужно отметить тонкую операторскую работу А. Петрицкого, который создает романтический образ героев и их пространств: это и композиционное решение кадра — автомат на пересечении стихий — дня и ночи, земли и моря, на ночной пристани — месте пересечения судеб; и головокружение от чувств, переданное ракурсом, игрой бликов и движением камеры вокруг телефона-автомата, где находится Стас; и комбинированные съемки в кульминации фильма — последнем разговоре Людмилы и ее Ночного собеседника на фоне штормового моря. Так выглядит романтическая линия, построенная по принципу музыкального крещендо. Соответственно здесь можно выделить *пространства взаимной чувственности героев, их совместных прогулок*. Это городские улицы, набережная, пляж, корабельная палуба.

Особые пространства

Интересно отметить специфичность пространства под названием «машинописное бюро». Если в самом начале это место обыденного бытия Стаса и Людмилы, социальное пространство повседневности, то далее — по мере развития их отношений — то же самое пространство становится более камерным, местом романтической игры. Это решено авторами посредством соединения звукового образа — мелодичного стрекота пишущих машинок и крупного плана выразительных рук героини. Таким образом, данный хронотоп подвергается переозначению по мере развития сюжета.

Еще одним неоднозначным пространством является ресторан, где встречаются и танцуют Стас и Людмила. С одной стороны, это место органично вплетается в ход сюжета. С другой стороны, это условное пространство острашения, очуждения в том смысле, как его понимали М. Шкловский [Шкловский, с. 15–16] или Б. Брехт [Брехт, с. 98], сказывается огромный опыт театральной работы Самсонова. Здесь музыканты выполняют роль театрального хора, а Стас с их поддержкой «собирается с силами» для кульминационного разговора с героиней М. Володиной.

И самым, пожалуй, интересным пространством, сходные черты которого мы уже наблюдали в «Июльском дожде» Хуциева, является место регулярного общения наших героев — телефон. Пространства связанные с телефоном, сочетают предельную камерность, где герой заперт в телефонной будке, а героиня привязана к своему телефону у кровати, и, одновременно, воображаемое ничем не ограниченное эмоциональное пространство взаимных чувств героев.

Неформально сложившийся оттепельный канон в изображении жизни людей науки, взятый Самсоновым за основу авторского метода был подвергнут им серьезной трансформации. Он перенес масштабы из внешнего мира во воображаемый, совершил инверсию хронотопов героев: за частный, внутренний мир чувств у режиссера отвечают стихийные открытые масштабные пространства в сочетании с крупными планами деталей предметного мира главной героини, а за мир малозначимой научной обыденности — холодные коробки замкнутых пространств лаборатории и машинописного бюро в НИИ. Для того, чтобы зритель четко понял, насколько такая обыденность мела для режиссера, он проговаривает это отношение словами Людмилы, в тот момент, когда она произносит, что работает машинисткой временно, и работа радости ей не приносит.

Отдельно стоит отметить звуковое пространство — работу звукорежиссера Л. Булгакова и композитора Э. Артемьева [Семченкова; Шак, с. 179–184]. Ими была создана игровая звуковая атмосфера, где звуки, шумы и музыка дрейфуют из слоя фантазии, сна героев, в реальность и обратно. Примером такого проникновения является звук телефонного гудка, который то появляется в мелодии, то переходит в воображение Стаса в виде навязчивой звучащей идеи. Также надо отметить, что в звуковой палитре авторам удалось создать особую взаимосвязь с французским кинематографом того времени [Юдин, с. 86–101]. Дело в том, что в контексте советской культуры 1960-х гг. французское кино и музыка носили оттенок «интеллигентного эротизма». Артемьеву удалось создать эту интонацию путем нескольких аллюзий. Основная мелодия, звучащая с самых первых кадров, отсылает нас к композиции М. Лягерана из «Шербургских зонтиков» Ж. Деми (первые шесть нот — точная цитата французской мелодии, но переозначенная из минорной тональности в мажорную, таким образом, происходит своеобразная сюжетная закладка «хепи энда»). В процессе повествования этот лирический мотив трансформируется в песню «Говори со мной», звучащую перед кульминационной сценой всего фильма. Также здесь прослеживается стилевая связь [Лелуш] с фильмом К. Лелуша «Мужчина и женщина», вышедшим на экраны всего пару лет до «Каждый вечер, в одиннадцать».

Если же выходить на уровень смысловых обобщений, то здесь нам поможет сам режиссер: перед встречей с героиней в разговоре со своим другом Виктором Стас произносит: «Это почти чудо, может — судьба». И если в качестве главного чуда герои «Девяти дней одного года» или «Июльского дождя» могли помыслить великое научное открытие, то в этом фильме личное счастье становится главной целью героев. Автор, следовательно, делает шаг к собирательному образу всеобщего счастья, который воплощается в уже упомянутой сцене в ресторане, символизирующей, в ироническом ключе, всех счастливых советских людей. В «Каждый вечер, в одиннадцать» Самсонову удалось создать светлую, но не банальную палитру человеческих чувств. Произведя инверсию имеющихся в то время приемов в изображении образа научного интеллигента в кино, выстроив систему сложных взаимосвязей между героями и их хронотопами, сместив акцент на их внутренний мир, Самсонов совместил в своем художественном решении камерность, интимность повествования с всеохватным масштабом переживаемых героями и зрителем эмоций.

Литература

Тиханович — Тиханович Е., Шпагин А. Самсон Самсонов. Вдохновенный романтик. М.: Белый Город, 2013. 192 с.
Бахтин — Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975.

502 с.

Лелуш — *Лелуш К.* Баловень судьбы. М.: Вагриус, 2003. 254 с.

Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 348 с.

Кинематограф оттепели — Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства. М.: Материк, 1998. 458 с.

Шкловский — *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. 382 с.

Брехт — *Брехт Б.* Театр. В 5 тт. М.: Искусство, 1965. Т. 5 (2). 564 с.

Семченкова, Шак — *Семченкова А. В., Шак Т. Ф.* Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2010. № 2. С. 179–184.

Юдин — *Юдин К. А.* Женщины западноевропейского кинематографа: творческий путь А. Жирардо, С. Синьоре, М. Морган // Идеи и идеалы. 2018. № 1. Т. 2. С. 86–101.

References

Tihanovich, E., Shpagin, A. *Samson Samsonov. Vдохnovennyj romantik* [Samson Samsonov. Inspired romantic]. Moscow, Belyj Gorod, 2013, 192 p. (in Russian)

Bahtin, M. M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznyh let* [Questions of literature and aesthetics. Research from different years]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1975, 502 p. (in Russian)

Lotman, Yu. M. *V shkole poe`ticheskogo slova: Pushkin.Lermontov. Gogol`*. Moscow, Prosveshhenie, 1988. 348 с. (in Russian)

Kinematograf ottepeli: Dokumenty` i svidetel`stva [Cinematography of the thaw: Documents and certificates]. Moscow, Materik, 1998, 458 p. (in Russian)

Shklovskij V.B. O teorii prozy` [On the theory of prose]. Moscow, Sovetskij pisatel, 1983, p. 15–16.(in Russian)

Brecht, B. *Teatr* [Theatre]. V 5 tomakh. Moscow, Iskusstvo, 1965, tom 5 (2), 564 p. (in Russian)

Semchenkova, A.V., Shak, T. F., Muzy`kal`naya citata v strukture mediateksta: napravleniya analiza [Musical quotation in the structure of the media text: directions of analysis]. *Vestnik Ady`gejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie*, 2010, no. 2. (in Russian)

Yudin, K.A. Zhenshhiny` zapadnoevropejskogo kinematografa: tvorcheskij put` A. Zhirardo, S. Sin`ore, M. Morgan [Women of Western European cinema: the creative path of A. Girardot, S. Signore, M. Morgan]. *Idei i idealy`*, 2018, no. 1, seria. 2, p. 86–101. (in Russian)