

Научная статья

<https://doi.org/10.24412/2220-2404-2026-7-6>

УДК 316



Attribution

cc by

**ДЕВИАНТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СКРЫТОЙ ТЕЛЕОЛОГИИ ПАССИВНОЙ АГРЕССИИ
(КРИТИЧЕСКОЕ РАССМОТРЕНИЕ ЭКСПЕРИМЕНТА «РИТМ 0»)**

Жуланов А.В.¹, Плотников В.В.², Самойлов С.Ф.³

Волгоградская академия МВД России¹,

Российский экономический университет имени Г.В. Плеханова²,

Донецкий филиал Волгоградской академии МВД России

Аннотация. В настоящей работе подвергается критическому переосмыслению общепринятая трактовка перформанса Марины Абрамович «Ритм 0» (1974) как иллюстрации тезиса о врожденной жестокости человека. Показано, что динамика данного социального эксперимента была во многом детерминирована самими условиями исполнения, а не исключительно психологическими особенностями участников. Такой подход подчеркивает значимость влияния внешних обстоятельств и сценической ситуации при анализе поведения публики. В качестве источников привлекаются свидетельства участника перформанса (художницы) и очевидцев, а также работы исследователей (в частности, анализ Ф. Варда) по интерпретации данного опыта. Социальный контекст (понятия ответственности, статуса субъекта и др.) интегрируется в обсуждение результатов.

Ключевые слова: Марина Абрамович, перформанс, агрессия, теория поля, Курт Левин, социальный эксперимент, человеческая природа, этика искусства.

Финансирование: инициативная работа.

Original article

**A DEVIANTOLOGICAL ANALYSIS OF THE HIDDEN TELEOLOGY OF PASSIVE AGGRESSION
(A CRITICAL EXAMINATION OF THE «RHYTHM 0» EXPERIMENT)**

Aleksandr V. Zhulanov¹, Vladimir V. Plotnikov², Sergey F. Samoilov³

Volgograd Academy of the Ministry of Internal Affairs of Russia¹,

Plekhanov Russian University of Economic²,

Donetsk Branch, Volgograd Academy of the Ministry of Internal Affairs of Russia³

Abstract. This paper critically examines the generally accepted interpretation of Marina Abramovic's performance «Rhythm 0» (1974) as an illustration of the thesis of innate human cruelty. It is shown that the dynamics of this social experiment were largely determined by the conditions of the performance itself, rather than solely by the psychological characteristics of the participants. This approach emphasizes the importance of external circumstances and the stage situation when analyzing audience behavior. The sources include the testimony of the performance participant (the artist) and eyewitnesses, as well as the work of researchers (in particular, F. Ward's analysis) on the interpretation of this experience. Social context (concepts of responsibility, subject status, etc.) is integrated into the discussion of the results.

Keywords: Marina Abramović, performance, aggression, field theory, Kurt Lewin, social experiment, human nature, art ethics.

Funding: Independent work.

Введение.

В 1974 году югославская художница Марина Абрамович провела в Неаполе перформанс «Ритм 0», который стал одним из самых обсуждаемых и радикальных экспериментов в истории современного искусства. Суть акции заключалась в том, что Абрамович в течение шести часов стояла неподвижно, провозгласив себя «объектом», и позволяла зрителям делать с ее телом все, что им заблагорассудится. На столе рядом с художницей были разложены 72 предмета – от безобидных (перо, роза, виноград) до опасных (нож, лезвие, кнут) и даже смертельных (заряженный пистолет с одной пулей). Художница заранее объявила, что не будет сопротивляться никаким действиям и

«берет на себя полную ответственность» за все, что произойдет [1].

Перформанс быстро превратился в пугающий социально-психологический эксперимент. Первоначально зрители вели себя осторожно и благожелательно – некоторые дарили художнице цветы, прикасались к ней или просто наблюдали. Однако с течением времени публика все больше утрачивала сдержанность: люди стали использовать острые предметы, разрезали одежду Абрамович, кололи ее кожу шипами роз, наносили порезы, обливали холодной водой и выкалывали слова на теле. Атмосфера изменилась от любопытства к открытой агрессии. Кульминационным эпизодом перформанса стал момент, когда один

из зрителей приставил заряженный пистолет к телу художницы.

Сам перформанс вскоре приобрел статус классического социально-психологического эксперимента, породив тезис о стремительном размывании моральных ограничений у аудитории и способности людей к жестокости. «Эксперимент... показал, насколько быстро человек теряет моральные ориентиры, получив власть над другим», – пишет, например, И. Душенко [6].

Сама Абрамович впоследствии отмечала, что ее целью было продемонстрировать, как быстро человек может вернуться к дикому, агрессивному состоянию, если ему позволить все. По словам художницы, опыт «Ритма 0» «доказал, что в подходящих обстоятельствах большинство «нормальных» людей способны на жестокость».

Данный вывод созвучен с пессимистическими взглядами на человеческую природу (например, с гоббсовской идеей, что без социальных ограничений жизнь людей превращается в «войну всех против всех»).

Перформанс Абрамович часто ставят в один ряд с классическими социально-психологическими экспериментами, выявившими темную сторону поведения обычных людей – такими, как опыт Милгрэма [2] по подчинению авторитету или Стэнфордский тюремный эксперимент Ф. Зимбардо [4].

Не случайно критики сравнивали ранние работы Абрамович с опытом Зимбардо, подчеркивая их общую направленность на разрушение личностных границ в условиях имитации вседозволенности.

Материалы и методы. Исследование носит междисциплинарный характер, соединяя микросоциологический, философско-этический анализ с методологией социальной и художественной психологии.

В качестве теоретической рамки выбрана теория психологического поля Курта Левина, позволяющая описать поведение индивидов как функцию от взаимодействия личностных и ситуационных факторов [9]. Согласно Левину, «поведение – функция поля, существующего в данный момент», где «психологическое поле» включает в себя как личность, так и окружение. Каждое окружение характеризуется специфической конфигурацией целей, объектов и сил, влияющих на индивида.

Важнейшим понятием теории является валентность объектов – их «заряженность» положительным или отрицательным значением для субъекта, вызывающая у него напряжение, требующее разрядки. Когда поведение определяется преимущественно внешними силами поля (ситуацией, валентностями предметов), оно называется «полевым» и противопоставляется «волевому» поведению, мотивированному внутренними потребностями и целями личности.

В тексте статьи мы реконструируем поле перформанса – совокупность условий, правил и предметов, – и исследуем, как эта конфигурация влияла на поведение зрителей.

Основными анализируемыми компонентами выступают:

- (1) объявленная установка художницы (ее ролевая позиция «объекта» и скрытая цель);
- (2) набор физических объектов и их валентности;
- (3) социальная динамика группы зрителей (эффекты присутствия других, диффузия ответственности).

Сопоставляя эти компоненты с наблюдаемыми реакциями публики, мы можем выявить причинно-следственные связи между элементами поля и проявленной агрессией. Такой подход позволяет проверить выдвинутую гипотезу: была ли агрессия аудитории спровоцирована особенностями поля, созданного Абрамович, вместо того чтобы быть спонтанным высвобождением их внутренних агрессивных импульсов [3].

Результаты.

Применение аппарата Левина к анализу «Ритма 0» позволяет концептуализировать перформанс как социально-психологический эксперимент, в котором художница и аудитория образуют единую полевую систему с определенной структурой сил. Прежде всего, обращает на себя внимание асимметрия ролей художника и аудитории, Абрамович добровольно отказалась от активного контроля, предоставив публике полную свободу действий. В результате, зрители формировали свое поведение под влиянием внешних обстоятельств эксперимента.

Следует подчеркнуть, что Абрамович задала поле со скрытой телеологией – то есть с заранее намеченным исходом. Ее декларация «вы можете делать со мной что угодно, даже убить – я не возражаю» фактически содержит программу действий для аудитории [1]. Художница создала ситуацию, в которой проверяется крайний сценарий (будет ли нанесен максимальный вред), и тем самым неявно направила динамику перформанса к реализации этого сценария. Иначе говоря, пассивность Абрамович носила телеологический характер: она была не нейтральным фоном, а средством достижения определенной цели – выявить (или спровоцировать) агрессию. Это роднит обсуждаемый перформанс с экспериментами-провокациями в социальной психологии, где ожидания экспериментатора могут непроизвольно «подсказывать» участникам желательный (или предполагаемый) ход событий.

В классических лабораторных исследованиях подобный эффект известен как заданные характеристики – когда участники догадываются о гипотезе исследования и начинают вести себя в соответствии с этими ожиданиями. В случае «Ритма 0» зрители, возможно, не осознавали явно гипотезу художницы, но сама радикальная установка «я – объект, вам все дозволено» создавала психологический вектор: аудитория интуитивно искала границы дозволенного. Пассивность Абрамович была столь абсолютной, что единственным способом «протестировать» ее пределы становились все более экстремальные действия

над ней. Это объясняет, почему поведение зрителей эскалировало от безобидного взаимодействия к откровенно насильственному: аудитория пыталась выяснить, действительно ли «можно все» и насколько далеко это «все» простирается.

Вторым решающим элементом поля были предметы, размещенные на столе. Их набор явно был подобран не случайно, а с расчетом на максимальный контраст: от символов нежности и удовольствия (цветок, перо, мед, вино) до орудий боли (ножницы, лезвия, хлыст, игла) и даже средства убийства (заряженный револьвер).

Таким образом, сама материальная среда перформанса содержала в себе полный спектр возможностей – от доброжелательного взаимодействия до смертельного насилия. Причем, ряд объектов имел ярко выраженную негативную валентность.

Как справедливо отмечает исследователь Фрейзер Вард, обстановка перформанса словно «настраивала» людей на причинение боли [3]. В нормальной ситуации опасные вещи (лезвие, молоток, пистолет) могут использоваться нейтрально или вообще не использоваться, однако, в данном контексте, их присутствие явно подразумевало применение против тела художницы. Грубо говоря, если перед зрителями на сцене лежит заряженный пистолет, трудно представить для него иное применение, кроме как выстрелить – ведь другого смысла его присутствие не имеет. Каждый из 72 предметов выступал как знак-вызов, обладающий определенной валентностью: положительной (вызвать удовольствие объекту), нейтральной или отрицательной (причинить дискомфорт, боль, повреждения). Публика, не имея собственных инструкций, ориентировалась на эти «подсказки» поля. Вначале находились желающие реализовать позитивные валентности (поднести цветок, поцеловать, покормить виноградом). Но по мере того, как простейшие добрые действия исчерпались и не встретили никакой реакции со стороны объекта, на первый план постепенно вышли объекты с валентностью боли. Лезвия, ножи, иглы – все эти орудия «требовали работы».

Более того, как упоминалось, по залу были развешаны фотографии предыдущих акций Абрамович, где она подвергала себя физическим испытаниям. Зрители могли воспринять это как дополнительный намек: раз сама художница не раз вредила себе ради искусства, то и им предлагается продолжить эту традицию. Совокупность этих факторов привела к тому, что насилие было буквально заложено в предметном ряду перформанса. Валентности опасных объектов постепенно «индуцировали» соответствующее поведение – словно магнит, притягивающий определенные поступки.

С позиции теории поля К. Левина поведение участников оказалось полностью детерминировано внешними силами среды, взявшими верх над их внутренними нормами [Левин, 2000]. Кроме того, отсутствие социального контроля и групповой эффект позволяли части аудитории чувствовать себя безнаказан-

ными при совершении насильственных действий [3]. Отсюда – психологический диссонанс у части публики: стоящая перед ними женщина добровольно отказывается от статуса личности, превращаясь в «голосовой объект».

Как отмечает Ф. Вард, подобная самодегуманизация со стороны Абрамович могла восприниматься зрителями как, своего рода, агрессия в их адрес – вызов привычным моральным установкам. Полная пассивность и обезличенность художницы фрустрировала зрителей и порождала у них бессознательное желание «встряхнуть» ее, вынудить реагировать, вернуть себе человеческий облик [3]. Один из способов это сделать – испытать на ней болевые и шоковые воздействия, граничащие с угрозой жизни, чтобы посмотреть, заставит ли это «объект» выйти из роли и вновь стать чувствующим субъектом. Здесь можно усмотреть, своего рода, извращенную логику милосердия: довести насилие до предела, чтобы прекратить невыносимое зрелище обезличенного существа.

Таким образом, даже психологическое стремление «вернуть границы» (о котором говорит Вард) играло на руку эскалации жестокости, поскольку границы можно было восстановить только спровоцировав остановку перформанса экстремальным актом (например, реальной угрозой убийства).

Дополнительный аспект – групповая динамика. Действия происходили в присутствии десятков людей, причем решения принимались стихийно, без координации. Каждый зритель видел, что другие тоже участвуют и что никто не пресекает даже опасные действия.

Сложившаяся ситуация вызвала эффект «диффузии ответственности»: участники действовали коллективно, что нивелировало личное чувство вины за насильственные действия [8].

Подведем промежуточный итог анализа:

Все ключевые компоненты структуры «Ритм 0» – пассивная позиция художницы, провоцирующий набор предметов и устранение норм ответственности – совместно создали условия, в которых агрессивное поведение аудитории было почти предопределено. Действия зрителей, в значительной степени, носили характер реакций на силу поля, сконструированного художницей, т.е. соответствовали «полевому поведению» по Левину.

Вместо того, чтобы демонстрировать их внутреннюю склонность к насилию, перформанс продемонстрировал влияние экстремальной ситуации на вполне обычных людей. Это подтверждается и тем фактом, что реакции зрителей не были монолитно жестокими: наряду с агрессорами нашлись и те, кто сопротивлялся насилию, пытаясь остановить жестокость и защитить жертву.

Обсуждение.

Результаты структурного анализа позволяют пересмотреть тезис о «врожденной жестокости» человека через призму «Ритм 0». Полученные данные указывают на то, что в данном случае мы наблюдали не раскрытие некой глубинной, изначально присущей

всем людям агрессии, а спровоцированное ситуацией поведение, аналогичное эффектам, фиксируемым в социальных экспериментах по ситуации бесконтрольной власти.

Другими словами, агрессия в «Ритме 0» была феноменом поля, а не личности. Это важное методологическое различие: чтобы доказать наличие у людей врожденной склонности к насилию, эксперимент должен исключать внешние побудительные факторы и оставлять действие лишь внутренним мотивам. В опыте Абрамович было наоборот – внешние факторы не просто присутствовали, а намеренно обострялись до предела, фактически направляя поведение участников.

Сопоставление с классическими экспериментами социальной психологии укрепляет эту интерпретацию. Еще в 1960–70-е годы исследования Милгрэма и Зимбардо показали, что обычные люди способны творить зло под влиянием ситуации, даже если не обладают патологическими склонностями к жестокости [2; 4]. Милгрэм продемонстрировал, как далеко зайдут люди в причинении боли другому под давлением авторитета; Зимбардо – как легко испытуемые, наделенные безраздельной властью (роль «охранников»), начинают унижать и мучить подвластных. Существенно, что сами авторы этих экспериментов делали вывод о решающей роли ситуационных факторов. Ф. Зимбардо ввел понятие «эффект Люцифера» для описания превращения хороших людей в злодеев под влиянием конкретных обстоятельств и окружения [4].

В случае Абрамович схожие обстоятельства (власть без контроля, анонимность ответственности, обезличенная жертва) были воспроизведены в художественной форме – и привели к аналогичным проявлениям. Но из этого следует не «приговор человечеству», а более тонкий вывод: контекст может раскрепостить насилие, дремлющее в потенциале, но это насилие не возникает без причины само по себе [8]. В нормальной обстановке те же люди, которые на перформансе резали одежду и кожу художницы, вряд ли повели бы себя так с первым встречным человеком. Их поступки стали возможны именно потому, что «поле позволило» – иначе говоря, благодаря специфике ситуации, созданной Абрамович.

Важно отметить и разнообразие реакций аудитории, что опровергает одностороннее представление о людях как неизбежно жестоких. В финале перформанса часть зрителей активно вступилась за художницу. Когда пистолет оказался у ее головы, началась драка между теми, кто хотел предотвратить убийство, и агрессорами [7].

По свидетельству критика Т. МакЭвилли, именно физическое противодействие одних зрителей другим не позволило самому страшному сценарию осуществиться [1]. Кроме того, были люди, которые проявляли эмпатию даже в разгар жестокости – например, вытирали слезы на лице Абрамович, прикрывали ее тело после того, как ее раздели. Эти факты

показывают, что даже в столь провокативном поле не все «поддались тьме».

Иными словами, перформанс не выявил единой «скрытой природы» аудитории, но разделил людей по их моральному выбору: одни позволили ситуации овладеть собой, другие сумели ей противостоять.

Таким образом, утверждение, будто «Ритм 0» доказал природную жестокость всех людей, явно избыточно. Скорее, он показал то же, что и социальные эксперименты: есть значимый процент людей, поддающихся влиянию поля и способных к агрессии без наказания, но есть и те, кто сохраняет нравственные принципы даже в экстремальных условиях.

С методологической точки зрения, анализ «Ритм 0» высвечивает ошибку в интерпретации причинности, допущенную как широкой публикой, так и самой Абрамович. Наблюдая пугающее насилие, легко прийти к выводу о том, что «зрители оказались жестокими существами, и перформанс это показал» [7]. Но такой вывод путает причину и условие. Правильнее сказать, перформанс создал условия, в которых некоторые зрители вели себя жестоко. Причина же – в этих условиях. Если бы аудитория действительно обладала неким универсальным инстинктом насилия, вспышки агрессии должны проявляться повсеместно, как только у людей появляется малейшая свобода действия. В реальной жизни этого не наблюдается – поведение людей в значительной степени регулируется внутренними ценностями, эмпатией, социальными нормами. Только искусственно убрав большинство этих регуляторов (как сделала Абрамович), можно добиться столь крайней манифестации насилия.

Таким образом, перформанс Абрамович не столько обнаружил, сколько спровоцировал жестокость. В терминах эксперимента, она не выявила у аудитории заранее существовавшую черту, а индуцировала состояние, при котором проявилось то, что в обычной обстановке остается подавленным.

Подобная критика звучала и в адрес Стэнфордского эксперимента. П. Зимбардо упрекали, что он не столько измерил агрессивность участников, сколько создал агрессивную микросреду и сам поощрял жестокое поведение (входя в роль начальника тюрьмы).

Научное сообщество извлекло урок: для изучения личностных склонностей нужны условия, не искажающие поведение воздействием мощных ситуационных стимулов. Иначе теряется возможность различить, где кончается свободный выбор и начинается давление среды. В «Ритме 0» же средовое давление было доминирующим с самого начала.

Этические импликации данного разбора касаются границ художественного эксперимента. Перформанс Абрамович зачастую оправдывается тем, что он раскрыл «неприятную правду» о публике. Но если принять нашу аргументацию, выходит, что акция больше говорит об ответственности художника, чем зрителей. Марина Абрамович, по сути, спроецировала свою собственную гипотезу на людей и создала сце-

ну, где эта гипотеза могла подтвердиться. В этом смысле, «Ритм 0» служит предостережением о телеологической ловушке в перформативных практиках: если автор изначально убежден, что люди жестоки, и устраивает эксперимент для доказательства этого, то он рискует не обнаружить истину, а лишь воспроизвести свои ожидания. Этически проблематично подвергать людей (пусть и добровольных зрителей) такому скрытому манипулированию, особенно когда оно чревато психологической травмой и для самой публики. Известно, что после окончания акции зрители испытывали шок и стыд, убегали, не желая встречаться с художницей взглядом [7]. Можно предположить, что некоторым из них пришлось осмысливать собственные пугающие поступки и жить с этим знанием о себе. Вопрос – имели ли они на это информированное согласие? В отличие от участников научных опытов, зрители «Ритма 0» не подписывали согласия на участие в эксперименте над их моралью. Это – пограничная ситуация, где художественный замысел входит в конфликт с принципом уважения к человеку как моральному субъекту.

Заключение.

Эксперимент Марины Абрамович не представляет убедительных доказательств врожденной агрессивности человека, поскольку экстремальное поведение аудитории было детерминировано, прежде всего, ситуационными факторами, сконструированными художницей.

Абрамович создала уникальное психологическое поле, объявила себя пассивным объектом без прав и чувств, снабдила пространство орудиями потенциального насилия и сняла со зрителей привычные ограничения морали и закона. В такой конфигурации поля даже обыденная публика частично превратилась в орудие заложенных сценариев – «медиум валентностей» окружающих предметов, действуя под влиянием внешних сил больше, чем по собственной воле.

Наблюдаемая агрессия явилась, по сути, продуктом эксперимента, а не спонтанным проявлением неизменной человеческой природы. Тем самым, исход перформанса был предопределен не «темной сущностью» зрителей, а теми условиями, в которые их поместили. Выстреливший (к счастью, холостым) пистолет символизирует скорее триумф художественной провокации, нежели антропологическую неизбежность.

Использовать данный случай как доказательство природной жестокости человека методологически некорректно. Более адекватно говорить о демонстрации силы ситуационного влияния на поведение – о чем свидетельствуют и аналогии с экспериментами Милгрэма и Зимбардо.

В этом смысле, «Ритм 0» ценен как радикальная иллюстрация уязвимости человеческой морали в патологических обстоятельствах, но не как приговор человеческой природе.

Конфликт интересов

Не указан.

Рецензия

Все статьи проходят рецензирование в формате double-blind peer review (рецензенту неизвестны имя и должность автора, автору неизвестны имя и должность рецензента). Рецензия может быть предоставлена заинтересованным лицам по запросу.

Conflict of Interest

None declared.

Review

All articles are reviewed in the double-blind peer review format (the reviewer does not know the name and position of the author, the author does not know the name and position of the reviewer). The review can be provided to interested persons upon request.

Список источников:

1. McEvilley T. Marina Abramović: ART, in which the Audience Tests itself for Ideology // *Artforum*. - 1975. - Vol. 13, No 9. - p. 54-59.
2. Milgram S. Obedience to Authority: An Experimental View. - N.Y.: Harper & Row, 1974. - 224 p.
3. Vasilyeva E. Za predelami performansa // *Журнал "Искусство"*. - 2013. - № 4 (587). - С. 52-57.
4. Ward F. No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience. - Hanover: Dartmouth College Press, 2012. - 216 p.
5. Zimbardo P. The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil. - N.Y.: Random House, 2007. - 551 p.
6. Абрамович М. Пройти сквозь стены. Мемуары. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. - 432 с.
7. Дущенко И. Пугающий эксперимент: художница шесть часов позволяла зрителям творить с ней что угодно // *Пруфы.ру*. - 09.11.2025.
8. Зорина И. Эксперимент Марины Абрамович: как вседозволенность может привести к непомерной жестокости // *Лайфхакер*. - 14.06.2023.
9. Игнатьева Н.М. Возвышенное и низменное в перформансах Марины Абрамович // *Вестн. Нижегород. ун-та им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. Искусствоведение*. - 2014. - № 2(3). - С. 244-249. EDN: TJEBWT
10. Левин К. Теория поля в социальных науках / пер. с англ. - СПб.: Речь, 2000. - 368 с.

References:

1. McEvilley T. Marina Abramović: ART, in which the Audience Tests itself for Ideology // *Artforum*. - 1975. - Vol. 13, No 9. - p. 54-59.
2. Milgram S. Obedience to Authority: An Experimental View. - N.Y.: Harper & Row, 1974. - 224 p.
3. Vasilyeva E. Za predelami performansa // *Magazine "Art"*. - 2013. - № 4 (587). - Pp. 52-57.
4. Ward F. No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience. - Hanover: Dartmouth College Press, 2012. - 216 p.
5. Zimbardo P. The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn Evil. - N.Y.: Random House, 2007. - 551 p.
6. Abramovich M. Walk through the walls. Memoirs. - M.: Ad Marginem Press, 2017. - 432 p.
7. Duschenko I. A frightening experiment: the artist allowed the audience to do anything with her for six hours // *prufo.ru* - 11/19/2025.
8. Zorina I. Marina Abramovich's experiment: how permissiveness can lead to excessive cruelty // *Lifehacker*. - 06/14/2023.

9. Ignatieva N.M. *Sublime and base in performances Marina Abramovich* // *Vestn. Nizhny Novgorod. N.I. Lobachevsky University. Series: Philology. Art history.* - 2014. - № 2(3). - Pp. 244-249. EDN: TJEBWT

10. Levin K. *Field theory in social sciences* / translated from English - St. Petersburg: Speech, 2000. - 368 p.

Информация об авторах:

Жуланов Александр Владимирович, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории права и государства Волгоградской академии МВД России, inkognito@inbox.ru

Плотников Владимир Валериевич, доктор социологических наук, доцент, профессор кафедры государственного и муниципального управления, Российского экономического университета имени Г.В. Плеханова. inkognito13@inbox.ru

Самойлов Сергей Федорович, доктор философских наук, профессор, заместитель начальника кафедры социально-гуманитарных дисциплин Донецкого филиала Волгоградской академии МВД России, kognito13@inbox.ru

Aleksandr V. Zhulanov, PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Theory and History of Law and State, Volgograd Academy of the Ministry of Internal Affairs of Russia.

Vladimir V. Plotnikov, Doctor of Sociology, Associate Professor, and Professor, Department of Public and Municipal Administration, Plekhanov Russian University of Economics.

Sergey F. Samoilov, Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Head of the Department of Social Sciences and Humanities, Donetsk Branch, Volgograd Academy of the Ministry of Internal Affairs of Russia.

Вклад авторов:

все авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Contribution of the authors:

All authors contributed equally to this article.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted 18.06.2026;

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing 10.07.2026;

Принята к публикации / Accepted for publication 20.07.2026.

Авторами окончательный вариант рукописи одобрен.