

Российская академия наук
Институт научной информации
по общественным наукам

ЧЕЛОВЕК: ОБРАЗ И СУЩНОСТЬ. ГУМАНИТАРНЫЕ АСПЕКТЫ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Издается с 1990 года
Выходит 4 раза в год

№ 2 (42) 2020

Тема номера: Дискурсы,
конституирующие жизнь

Учредитель:

Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Центр гуманитарных научно-информационных исследований
ИНИОН РАН

Редакция

Главный редактор: Л.В. Скворцов – д-р филос. наук

Заместители главного редактора: Л.Р. Комалова – д-р филол. наук, Г.В. Хлебников – канд. филос. наук

Редакционная коллегия: В.З. Демьянков – д-р филол. наук (Россия, Москва); Х.В. Дзуцев – д-р социол. наук (Россия, Владикавказ); Ю.А. Кимелев – д-р филос. наук (Россия, Москва); И.В. Кондаков – д-р филос. наук (Россия, Москва); Т.Н. Красавченко – д-р филол. наук (Россия, Москва); В.Е. Лепский – д-р психолог. наук (Россия, Москва); С.И. Масалова – д-р филос. наук (Россия, Ростов-на-Дону); А.Е. Махов – д-р филол. наук (Россия, Москва); Л.И. Мозговой – д-р филос. наук (Украина, Славянск); А.В. Нагорная – д-р филол. наук (Россия, Москва); Н.Т. Пахсарьян – д-р филол. наук (Россия, Москва); Р.К. Потапова – д-р филол. наук (Россия, Москва); В.В. Потапов – д-р филол. наук (Россия, Москва); Э.Б. Яковleva – д-р филол. наук (Россия, Москва); А.М. Гагинский – канд. филос. наук (Россия, Москва); Р.С. Гранин – канд. филос. наук (Россия, Москва); В.Н. Желязкова – д-р филологии (Болгария, София); И.В. Кангро – д-р филологии (Латвия, Рига); М.Ю. Коноваленко – канд. психолог. наук (Россия, Москва); О.В. Кулешова – канд. филол. наук (Россия, Москва); О.А. Матвеичев – канд. филос. наук (Россия, Москва); Е.М. Миронеско-Белова – д-р филологии (Испания, Гранада); Е.В. Соколова – канд. филол. наук (Россия, Москва); П.-Л. Талавера-Ибарра – д-р филологии (США, Остин); Чж. Цзыли – канд. пед. наук (Китай, Шанхай); Е.А. Цурганова – канд. филол. наук (Россия, Москва).

Ответственные редакторы номера: Л.Р. Комалова – д-р филол. наук; А.В. Нагорная – д-р филол. наук

Ответственный секретарь: С.С. Сергеев

Журнал «Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты»

включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77-72547

DOI: 10.31249/chel/2020.02.00

ISSN 1728-9319

© «Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты», журнал, 2020

© ФГБУН «Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук», 2020

Russian Academy of Sciences
Institute of Scientific Information
for Social Sciences

HUMAN BEING: IMAGE AND ESSENCE. HUMANITARIAN ASPECTS

SCHOLARLY JOURNAL

Published since 1990
4 issues per year

Nº 2 (42) 2020

Theme of the issue:
Discourses that frame life

Founder:

Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Centre of Humanitarian Scientific and Informational Researches

Editorials

Editor-in-chief: Lev Skvortsov – DSn in Philosophy

Deputy editors-in-chief: Liliya Komalova – Doctor of Science in Philology; Georgiy Khlebnikov – PhD in Philosophy

Editorial board: Valery Demyankov – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Hassan Dzutsev – Doctor of Science in Sociology (Russia, Vladikavkaz); Yuryi Kimelev – Doctor of Science in Philosophy (Russia, Moscow); Igor Kondakov – Doctor of Science in Philosophy (Russia, Moscow); Tatiana Krasavchenko – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Vladimir Lepsky – Doctor of Science in Psychology (Russia, Moscow); Svetlana Masalova – Doctor of Science in Philosophy (Russia, Rostov-on-Don); Aleksandr Makhov – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Leonid Mozgovoj – Doctor of Science in Philosophy (Ukraine, Slavyansk); Alexandra Nagornaya – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Nataliya Pakhsariyan – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Rodmonga Potapova – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Vsevolod Potapov – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Emma Jakovleva – Doctor of Science in Philology (Russia, Moscow); Alexej Gaginsky – PhD in Philosophy (Russia, Moscow); Roman Granin – PhD in Philosophy (Russia, Moscow); Veselka Zhelyazkova – PhD in Philology (Bulgaria, Sofia); Ilze Kangro – PhD in Philology (Latvia, Riga); Marina Konovalenko – PhD in Psychology (Russia, Moscow); Olga Kuleshova – PhD in Philology (Russia, Moscow); Oleg Matveichev – PhD in Philosophy (Russia, Moscow); Elena Mironesko-Bielova – PhD in Philology (Spain, Granada); Elizaveta Sokolova – PhD in Philology (Russia, Moscow); Pablo-Leonardo Talavera Ibarra – PhD in Philosophy (USA, Austin); Zhang Zi-Li – PhD in Pedagogical Science (China, Shanghai); Elena Tsurganova – PhD in Philology (Russia, Moscow).

Executive secretary: Sergey Sergeev

Issue editors: Liliya Komalova – Doctor of Science in Philology; Alexandra Nagornaya – Doctor of Science in Philology

Journal «Human Being: Image and Essence. Humanitarian Aspects»
is indexed in the Russian Science Citation Index

Journal is registered by the Federal service for supervision of communications,
information technology, and mass media, certificat: ПИ № ФС 77–72547

ISSN 1728-9319

DOI: 10.31249/chel/2020.02.00

© «Human Being: Image and Essence. Humanitarian Aspects», journal, 2020

© FSBIS «Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Дискурсы, моделирующие поведение	9
<i>Огнева Е.А.</i> Моделирование архитектоники религиозного дискурса (На материале рождественского послания епископа Иоанна Шанхайского (Максимовича) 1935 г.)	9
<i>Корщунова А.И.</i> Дискурсивное конструирование феномена «детство» в англоязычной культуре	21
<i>Яроцкая Г.С.</i> Лингвоаксиологические аспекты коррупции в истории русского языка и культуры.....	40
Дискурсы, обрамляющие гражданское общество.....	59
<i>Рибейро Р. мл.</i> Традиционные массмедиа и лидеры мнений. Социальные медиа и изменения в цепи коммуникации	59
<i>Арзуманов В.В.</i> Геополитические конфликты в социально-сетевом дискурсе. (На материале креолизованных текстов)	74
Литературный дискурс	86
<i>Ярко А.Н.</i> Россия и Советский Союз в творчестве Александра Башлачёва.....	86

Рецензии	98
-----------------------	-----------

<i>Швец А.В.</i> Дискурс культурной революции: от экспериментов авангарда к новому субъекту. Рецензия на монографию: Кларк К. Петербург, горнило культурной революции	98
--	----

CONTENTS

Behavior modeling discourses	9
<i>Ogneva E.A.</i> Modeling of religious discourse architectonics (On the basis of the Christmas Epistle by bishop John of Shanghai (Maximovich) 1935)	9
<i>Korshunova A.I.</i> The discursive construal of «childhood» in the English-speaking culture.....	21
<i>Yarotskaya G.S.</i> Corruption as a concept in the history of the Russian language and linguaculture: the linguaaxiological approach	40
Discourses that frame civil society	59
<i>Ribeiro R.Jr.</i> Traditional mass media and opinion leaders. Social media and the changes in the communications chain.....	59
<i>Arzumanov V.V.</i> Geopolitical conflicts represented in the social network discourse. (On the basis of creolized texts) ..	74
Literary discourses	86
<i>Yarko A.N.</i> Russia and the Soviet Union in Alexander Bashlachev's poetry.....	86

Reviews.....	98
<i>Shvets A.V.</i> The discourse of cultural revolution: From avant-garde experiments toward the new subject (Book review: Clark K. Petersburg. Crucible of Cultural Revolution)	98

РЕЦЕНЗИИ

УДК: 82.01/09+82.1/29

DOI: 10.31249/chel/2020.02.07

Швец А.В.

**ДИСКУРС КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ:
ОТ ЭКСПЕРИМЕНТОВ АВАНГАРДА
К НОВОМУ СУБЪЕКТУ.
РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ:
КЛАРК К. ПЕТЕРБУРГ,
ГОРНИЛО КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ¹**

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, ananke2009@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается русский перевод книги К. Кларк «Петербург, горнило культурной революции» (Petersburg. Crucible of Cultural Revolution), вышедший в издательстве «Новое литературное обозрение» в 2018 г. В центре книги – культурная революция авангарда 1910–1920-х годов: движение от ранних экспериментов к полномасштабному проекту «нового человека». Кларк рассматривает эволюцию в «экосистеме» социально-политических и дискурсивных процессов, показывая ее магистральные ветви и боковые ответвления. В книге речь идет о примате перформанса как эстетической стратегии в ранние до- и постреволюционные годы, массовой литературе «литературы промежутка» (эпоха НЭПа) и оформлении концепции нового языка в конце 1920-х.

Ключевые слова: авангард; революция; новый человек; Катарина Кларк.

Поступила: 14.07.2019

Принята к печати: 28.01.2020

¹ © Швец А.В., 2020

Shvets A.V.

The discourse of cultural revolution:

From avant-garde experiments toward the new subject

(Book review: Clark K. Petersburg. Crucible of Cultural Revolution)

Lomonosov Moscow State University,

Moscow, Russia, ananke2009@mail.ru

Abstract. The paper focuses on the Russian translation of K. Clark's book «Petersburg. Crucible of Cultural Revolution», published by the New Literary Observer publishing house in 2018. The book centers on the cultural revolution of Russian avant-garde of 1910 th–1920 th, tracing the movement from early avant-garde experiments toward a project of the «new man». K. Clark contextualizes the cultural revolution by putting it into a wider framework of an ecosystem of socio-political and discursive processes, thus being able to outline major directions of its development and its minor experimental pathways. The book zooms on in performance as a key aesthetic strategy of ante- and post-revolutionary years, mass literature of the transitory period of NEP, and the emergence of the conception of new language in later 1920 th.

Keywords: avant-garde; revolution; new man; Katherine Clark.

Received: 14.07.2019

Accepted: 28.01.2020

В книге Катарины Кларк «Петербург, горнило культурной революции» (1998; русский перевод вышел в издательстве «Новое литературное обозрение» в 2018 г.) Петербург рассматривается не только как реальный город, но и как «миф» о городе – дискурсивный конструкт, с XIX в. создаваемый текстами (в том числе литературными) и постоянно прирастающий смыслами. (Любопытно, что подобный «московский» миф сложился позже – только в 1930-х). Петербург – это в первую очередь точка пересечения дискурсов и закрепленных за ними ритуализованных социальных пространств. Петербуржец не просто обживает городские пространства – он усваивает ассоциируемые с ними культурные дискурсы, способы символической разметки этих пространств. В рамках петербургского дискурса К. Кларк рассматривает историю культурной революции от 1910-х до конца 1920-х – движение от первых авангардных экспериментов к проекту «нового человека».

При этом привычное понятие «революции» проблематизируется и подвергается переопределению. В расхожем понимании революция – культурная или политическая – представляет собой резкий слом существующей модели, «скакок» к радикально новому состоянию. В этом плане она противостоит однокоренному поня-

тию, эволюции¹, – постепенному и последовательному развитию, которое осуществляется себя в переборе и отборе множества вариантов. Однако К. Кларк предлагает иную точку зрения. Для нее культурная эволюция авангарда 1910–1920-х, пересекающаяся с революцией политической, не исчерпывается «сломом» старых моделей и «скачком» в сферу принципиально нового. Наоборот, Кларк предпочитает говорить о культурной революции как «прерывистой эволюции» [Кларк, 2018, с. 8] – иными словами, о революции как о подвиде последовательного и многовекторного процесса развития.

По К. Кларк, революцию невозможно изолировать от «экосистемы», в рамках которой она совершается. Тенденции, в этой экосистеме уже существующие или только формирующиеся, автоматически накладывают ограничения на ход развития революции. Иначе говоря, «культурная экосистема… ограничивает объем возможных перемен» [Кларк, 2018, с. 7]. По этой причине вряд ли можно определять революцию как «скачок» или «разрыв» с предшествующими культурными парадигмами, поскольку логика этих парадигм открывает одни возможности для осуществления революции и закрывает – другие.

Подходящий концептуальный инструментарий тут – подход Томаса Куна к анализу «научных революций» [Кун, 1975]. Научная революция – это в первую очередь смена «парадигмы», движение от «нормальной» (парадигмальной) науки к экстраординарной (исключающей единую парадигму). При этом парадигма здесь – сложившийся способ формулировать научные проблемы и разрабатывать их решения, шаблон для решения «задач-головоломок». Парадигма нуждается в обновлении, когда накапливается критическое число аномалий – неразрешаемых «головоломок». Аномалии запускают фазу кризиса парадигмы и эксперимента, перебора разнообразных идей и гипотез, нередко конфликтующих, но сосуществующих в неустойчивом моменте перехода. Под знаком разнонаправленного движения проходит период экстраординарной науки – до тех пор, пока не наступает фаза нормализации, и наиболее успешные эксперименты становятся базой для новой парадигмы. В подобной модели революция и эволюция сочетаются:

¹ Оба слова, «революция» и «эволюция» происходят от лат. *volvere* («катить, катать, валить»). «Революция» – это дословно «переворот», «эволюция» – «разворачивание».

постепенное развитие ведет к росту аномалий-мутаций, затем к эволюционному естественному отбору из множества тестовых возможностей – и именно этот отбор обеспечивает фиксируемый постфактум «скакоч».

Примерно ту же динамику К. Кларк предлагает видеть в революции культурной. Именно отбор и перебор вариантов развития стоит за «революционным» ходом первых двух десятилетий «некалендарного» XX в. (начавшегося около 1910 г. – когда, по словам Вирджинии Вулф, человеческий характер неуловимо изменился). Революция – это период «экстраординарной культуры»: не борьба традиционалистских установок с новаторскими, не «большой взрыв», а именно многофазовый, экспериментальный процесс перекомбинации культурных доминант, с неизбежными тупиками, скрещиваниями разных тенденций, выходами в новые области. Разные культурные модели одновременно циркулировали в обществе, взаимодействуя друг с другом и оспаривая друг друга, однако сейчас, ретроспективным взглядом, мы опознаем в основном те, которые позже были нормализованы.

Петербург как место действия, петербургский интеллектуал как культурный герой

Петербург выбран К. Кларк как концептуально-дискурсивный «фокус», сводящий воедино разные культурные модели в одном пространстве. Во время революционных десятилетий из культурного центра Петербург (став Петроградом, потом – Ленинградом) переместился на периферию, стал «значимым Другим» для нового центра – Москвы. В то время как в Москве формировался новый тип централизованной, авторитарной культуры, Петербург стал ее противоположностью – местом «других» культурных логик. Закономерным образом именно Петербург стал площадкой для экспериментальных поисков периода экстраординарной культуры: «Множество альтернатив “московской” культуре, представлявших все части политического и эстетического спектра советской жизни, идентифицировали себя именно с “Петербургом”, вышли из него, возникали там» [Кларк, 2018, с. 11]. Таким образом сложился петербургский миф.

В рамках петербургского мифа светлые, чистые, «окультуренные» пространства (дворцы, набережные, ровные проспекты) противопоставляются грязным, заброшенным «углам» города (затопленные улицы, грязные каналы). Первый тип пространств ассоциируется с дискурсом «очищения», окультуривания, цивилизационной амелиорации. Второй – напротив, с дискурсом скатологически-сексуальным, оппозиционным, антинормативным. Так складывается оппозиция между высоким и низким, между гегемоническими и каноническими дискурсами – и антигегемоническими и неканоническими. Риторика «Просвещения» и «европеизации» противостояла риторике «гнойного нарява», «наводнения» и «скверны». Такая дискурсивная модель и составляла петербургский «миф» – «язык, на котором российское общество обсуждает (и обсуждало – А. Ш.) историю страны» [Кларк, 2018, с. 19] и происходящие перемены.

Впрочем, картина была бы неполной, если бы мы упомянули только петербургский миф. Не стоит забывать, что автором петербургского мифа был определенный культурный субъект, определенный класс – а именно аристократия. На рубеже веков произошла смена культурного героя – и закономерным образом петербургский миф подвергся перепрочтению. Новый герой – это петербургский интеллектуал, не дворянин-аристократ по рождению, а аристократ духа, чей социальный статус определялся карьерными заслугами родителей и его самого. Объяснение – в следующем факте: уже несколько поколений интеллигентов вступали в браки. Эти интеллигенты изначально не принадлежали к верхушке дворянства, но на момент начала XX в. не были уже и разночинцами-семинаристами. Так в России сложилась особая каста «браминов», достигших положения в обществе благодаря интеллектуальному труду, а не наследству (А. Блок, Б. Пастернак, М. Цветаева выросли в профессорских семьях – их благосостояние было связано с заслугами их родителей перед государством, а не с наследственными привилегиями).

Так класс интеллигентов отделился от дворян и от деклассированных разночинцев и стал самостоятельным социальным агентом¹. Эта группа интеллигентов-интеллектуалов стремится вытеснить дворян с культурной авансцены, поскольку последние

¹ К. Кларк здесь скрыто полемизирует с В. Лениным, для которого «интеллигенция», интеллектуалы – «прослойка» между классами.

занимают ведущую позицию «по привычке», пассивно и инертно, в то время как у класса интеллектуалов есть потенциал для реальных социальных перемен. Цитируя К. Кларк: «В этот период титулы, связанные с наследственным землевладением, уже не обеспечивали положения в обществе, а обладание значительным ликвидным капиталом еще не давало права занять такое положение. Интеллектуалы пытались создать образованную аристократию, которая должна была занять место правящего “всего лишь по традиции” класса» [Кларк, 2018, с. 42].

Уже существующий дискурс «очищения» (противостоящий дискурсу «скверны») был усвоен новым социальным агентом и переподчинен иным функциям. В его рамках оформилось несколько характерных для экстраординарной культуры тенденций. Это в первую очередь «романтический антикапитализм» и «перцептивный милленизм».

Романтический антикапитализм – по сути, критика «отчуждения» творческого труда и его «коммодификации», так что произведение обращается в товар и продукт. Романтические антикапиталисты нацелены на альтернативную модель общества (не обязательно социалистическую, но порой к ней близкую), в которой утраченное «единство» автора и произведения восстанавливается, диктат артистического «рынка» снимается, а сообщество художников становится автономным. Антигероем здесь был «лавочник», «типичный мелкий буржуа» [Кларк, 2018, с. 40] – потребитель культуры, одна из ключевых регулирующих сил на рынке.

Склонность к «романтическому антикапитализму» проявляли многие левые и правые интеллектуалы дореволюционной России (при том, что не все из них симпатизировали проекту К. Маркса). Осознав себя как особую касту, интеллектуалы примеряют роли «культурных героев», передатчиков нового знания – Гермеса, Геракла, Прометея. Можно даже говорить об особом «комплексе Гермеса», который заключается в усвоении роли «вестника», «посланника», выводящего людей из пространства старых форм познания и мышления в мир принципиального нового восприятия. Революция в сознании интеллектуалов была в первую очередь эпистемологическим переворотом – переменой в опыте видения и узнавания, восприятия действительности вокруг. Это определило еще одну тенденцию мировосприятия на рубеже эпох – «перцептивный милленизм».

Перцептивный миллениализм можно определить как убежденность в том, что воспринять новый век и новую эпоху можно, только обладая новым зрением (границающим с прозрением). Наиболее отчетливо установки перцептивного миллениализма представляют манифест В.Б. Шкловского «Искусство как прием» (1917), в котором авторы отдали предпочтение «видению» перед традиционным «узнаванием» – опытное переживание предмета «как в первый раз». Конечная цель призывов В.Б. Шкловского – максимальное перцептивное обострение, более интенсивное переживание опыта – что, в конечном счете, приводит к своего рода прозрению. С этой концепцией перекликаются более поздние художественные инициативы – движение «зорведов» (зрящих и ведающих людей) Михаила Матюшина (1923), стремление к «культуривированному глазу» у Давида Штеренберга (1919). Объединяет эти проекты перцептивного миллениализма то, что новое зрение достигается только перформативно, через действие (восприятия) – чтобы увидеть «каменность камня», необходимо разыграть контакт с ним, драматизировать познание объекта.

Закономерным образом перформанс – разыгрывание действия на сцене, нередко совместно с аудиторией – стал важной категорией в экстраординарной культуре и сыграл ключевую роль в культурной революции. Именно посредством перформанса обновлялся перцептивный опыт, задавались новые векторы чувствования. Перформансы происходили в определенных ритуализованных, даже – сакрализованных (специально отведенных для представления) – символических пространствах. Эти пространства проектируются в рамках таких искусств, как «архитектура, театр и перформативное искусство в целом» [Кларк, 2018, с. 45]. Уже после 1918 г. часто в рамках сакрализованных пространств заново ставился – и пересматривался – ключевой нарратив: повествование об Октябрьской революции.

Театральные эксперименты и революционное общество

Магистральной ветвью эксперимента в области ритуализованных пространств стал театр. Театр важен именно как «модель тотализирующего опыта» [Кларк, 2018, с. 119]. Пространство театра едино для разных, несобщающихся социальных групп – и

потому в нем преодолевается существующее в обществе отчуждение и разделение труда. Так же (предположительно) един и перенеживаемый этими группами аффект. Иными словами, театр – это пространство, в котором разнородный повседневный опыт аудитории обобщался в разделяемое всеми эстетическое целое. К тому же из всех искусств именно театр был наиболее непосредственно доступным и понятным массам – особенно необразованным, не умеющим читать. В таковом качестве театр стал местом, где рождались «основополагающие мифы революции» [там же].

Понимание театра как объединяющего форума обозначилось в рефлексии трех деятелей культуры XIX в.: К. Маркса, Р. Вагнера, Ф. Ницше. Речь идет о нескольких программных текстах («Искусство и революция», «Произведение искусства будущего» 1849 г. Р. Вагнера; «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» 1851 г. К. Маркса; «Рождение трагедии из духа музыки» 1872 г. Ф. Ницше). Все три автора так или иначе сосредоточены на характерном для модерности распаде единства – единства действия субъекта, результата действия и реакции реципиента. Впрочем, три мыслителя понимают это по-разному. Ф. Ницше и Р. Вагнер говорят о «единстве» актеров и публики в греческой трагедии, К. Маркс – о «единстве» субъектов труда и результатов их деятельности. Для Ф. Ницше и Р. Вагнера выход лежит в эстетической плоскости – в революции искусства, для К. Маркса – в социально-политической (в революции реальной). Однако театр – как метафора и как реальное пространство социальных перемен – является общим местом для трех интеллектуалов.

Для К. Маркса театр – это метафора общества, а спектакль – метафора социальной трансформации («Всемирно-исторические события повторяются дважды... в виде трагедии и в виде фарса»). У Ф. Ницше и Р. Вагнера театр в прямом смысле – пространство социальной трансформации. Для Р. Вагнера театр – это синкретическое единство искусств, преображающее чувственность субъекта. Для Ф. Ницше – единство коллектива субъектов и испытываемых ими аффектов в дionисийской мистерии, преображающей восприятие мира. Общее для трех мыслителей – акцент на коллективе, а не на индивиде в пространстве театрального перформанса. Именно превращение индивидов в коллективный субъект – и единение этого субъекта с драматическим действом – являются залогом социальной трансформации. Здесь, опять же, очевидны следы ро-

мантического антикапитализма и перцептивного милленаризма: театр снимал существующие в обществе разделения и преображал видение субъекта.

Ницшеанско-вагнерианский комплекс считывается в театральных практиках первых постреволюционных лет. Первые десятилетия XX в. – годы обостренного интереса интеллектуалов к театру. Многие театральные активисты – в частности, В. Мейерхольд (и позже его ученики) – подхватили вагнеровскую идею синтеза искусств. Как и Ф. Ницше, они также не чуждались тоски по утраченному «единству» действа и аудитории. Эксперименты В. Мейерхольда начались около 1913 г., с публикации сборника «О театре» и основания новой студии на Бородинской улице. В 1914 г. при новой студии, где вовсю шла работа, появилось периодическое издание – «Любовь к трем апельсинам (Журнал доктора Дапертуто)». В рамках студии и журнала В. Мейерхольд и его последователи (Сергей Пиотровский, Адриан Радлов) стремились свести в одном ансамбле слово, звук (музыки или голоса), жест и танец. Еще в 1913 г. на дебатах о судьбах театра В. Мейерхольд подчеркивал важность техник управления телом в спектакле: актер не только произносит слова, он еще и «готовит тело» к сценическому действу. В этом плане В. Мейерхольд близок традиции *comedia dell'arte*, в рамках которой представление не ограничивается только монологом актера, но включает в себя трюки, «аттракционы» для публики.

Эта вагнеровская установка дополнялась ницшеанским импульсом к превращению спектакля в объединяющее публику и актеров действие. Полноценно осуществить установку на «единство», впрочем, удалось только после революции, когда для театральных экспериментов открылось широкое поле. Поскольку театр был самой доступной формой пропаганды и образования массового зрителя, эта область искусства щедро финансировалась государством в годы военного коммунизма. (Более того, частные, независимые театры облагались пятисотпроцентным налогом на прибыль, что привело к их исчезновению). Появились несколько культурных институций, заведовавших театральными делами (среди них ТЕО¹ Наркомпроса, который какое-то время возглавлял В. Мейерхольд,

¹ Театральный отдел.

ПТО¹ и другие). Для рабочих, моряков, простых жителей постоянно открывались любительские драмкружки (особенно много их было в Петрограде). Очень часто спектакли и шоу были почти бесплатны для публики – как итог государственных субсидий.

Еще до революции В. Мейерхольд критически относился к «реалистическим» постановкам, замкнутым в условной «коробке» из четырех воображаемых стен. Театральные активисты из круга В. Мейерхольда призывали снять эффект перегородки, объединить пространство сцены и зала, в идеале – вынести драматическое действие на улицы и площади. После революции такой шанс появился. В постановках В. Мейерхольда уже 1920-х годов мотоциклисты – персонажи спектакля – подъезжали к сцене, чтобы передать реальные сводки с фронтов Гражданской войны. Спектакли со «снятой перегородкой» стали распространенным феноменом, породив феномен «массовых зрелищ» (в этой области особенно активно проявил себя соперник Всеволода Мейерхольда, Николай Евреинов). Массовые зрелища нередко драматизировали и разыгрывали ключевые события революции (например, штурм Зимнего дворца), заново погружая зрителей в этот опыт и делая их соучастниками сценического события. Сценой становился весь центр Петербурга, зрителями – все, кто был на улицах, актерами – массы рабочих, красноармейцев и т.д. (в действе штурма принимало участие 6000 человек).

Подобная переориентация театрального искусства сказалась на художественной структуре пьес. Внимание к драме психологического раскрытия героя на сцене уступило фокусу на героическом действии. Характеры персонажей стали резче, были сведены к почти что карикатурным трафаретам – для пущей наглядности. Сюжеты становились все более лаконичными и динамичными – они были призваны вовлечь аудиторию в мелодраматически напряженное развитие событий, лишенное тонких нюансов переживания (как то обосновывали М. Горький и А.В. Луначарский, театру пришло время отказаться от «полутонов» в пользу «черного» и «белого» [Горький, 1919, с. 7–9; Луначарский, 1919, с. 2–3].

Размаху театральных экспериментов пришел конец с наступлением НЭПа. Культурная индустрия становилась все более специализированной – институции, раньше заведовавшие и театром, и

¹ Петроградский театральный отдел.

перформативными искусствами, и смежными видами деятельности, начали дробиться на более мелкие отделы. Словесные искусства стали отделяться от несловесных, диверсифицироваться стали и финансовые потоки, по-разному распределяться административные ресурсы. С возрождением частных театров (из-за перемены финансовой политики) театральное действие снова переместилось на традиционную сцену, а не на площадку, объединяющую людей на сцене и в зале. Как резюмирует К. Кларк, началось «отступление с “огромных свободных площадей” обратно в... “коробки” (т.е. театры)» [Кларк, 2018, с. 224].

Отступление в «коробки» привело к распаду вагнерианского синтеза искусств, возвращению «четвертой стены». Центральную роль снова стало играть слово как единица действия, а не аттракцион, включавший слово как одну из составляющих. Так, В.О. Татлин, выступивший режиссером постановки «Зангези» по произведению В. Хлебникова в 1923 г., высказался так: «слово – единица здания» [Татлин, 1923, с. 15] хлебниковской поэмы. Слово, тем самым, обособляется от «художественного символа» – единства звука, телодвижения и верbalного знака. Очевидным последствием такой перемены было возвращение литературы на авансцену культурного ландшафта – в то время как театр несколько потерял культурную гегемонию.

Массовая литература в период НЭПа: Формирование нового читателя

В разгар НЭПа, с 1921 по 1927 г., в центре культуры снова оказалось искусство слова. Вышло множество партийных постановлений, посвященных именно литературе; возникали более мелкие, локальные творческие объединения (вроде Всероссийского союза писателей, объединившего авторов в основном непролетарского происхождения). Появились крупные литературные журналы (среди них «Новый мир», «Красная новь», «Звезда»). Эти журналы, как магниты, организовали поле литературной культуры по новым силовым линиям. Так, в «Звезде» публиковали преимущественно авторов, принадлежащих к левому (пролетарскому) и правому флангам (среди них – Б. Пильняк и О. Мандельштам), так что этот печатный орган смотрелся как независимый и «альтернатив-

ный» (что подтверждалось цифрами тиражей – 5000 экземпляров в 1926 г. против 15 000 «Нового мира»). У поля литературы возникла новая, по-своему устойчивая инфраструктура.

Литературу периода НЭПа К. Кларк характеризует как литературу «промежутка», пользуясь термином Ю. Тынянова [Тынянов, 1977, с. 168–195, 255–269]. Согласно русскому теоретику, такая литература отличается постоянным движением жанров – и тех приемов, которые жанры составляют, – между «центром» и «периферией». В сущности, «промежуток» – это период в истории литературы и культуры, на протяжении которого в постоянных трансферах и обменах складывается-устаканивается новая система словесного искусства.

В период «промежутка» новый культурный субъект, советский читатель, начал обозначать свое присутствие – массовый вкус, за формирование и воспитание которого ратовали деятели подразделений Наркомпроса, стал определяющим культурным фактором. Интерес к театрам (и в целом – к открытым революцией формам искусства) спал, а интерес к альтернативным формам культурного потребления и досуга – вырос. Массовый субъект проявлял тягу к большим прозаическим формам (повестям и романам), кинофильмам – культурным продуктам, которые располагали не к вовлеченности в коллективный перформанс, а, напротив, к индивидуализированному и частному проживанию эстетического опыта.

Большая часть культурного потребления приходилась на «импортированное» искусство – западное. В период НЭПа деятели литературного поля были вовлечены в множество межкультурных и межнациональных трансферов. В 1922 г. был даже создан журнал-медиатор западной культуры под названием «Современный запад». Известные деятели западной культуры в области кинематографа, театра, музыки, литературы приезжали с визитами. В частности, в 1926 г. СССР посетили две звезды Голливуда, Мэри Пикфорд и Дуглас Фэрбэнкс [Мэри Пикфорд..., 1924]¹. Симметричным образом многие советские интеллектуалы и деятели искусства также выезжали за границу как культурные амбассадоры. Так, ряд поездок по Европе (1922–1924) и вояж в Америку (1925) совершил Владимир Маяковский. Более того, советская культура

¹ См. также [Истории – эл. ресурс].

обзавелась представительством за границей, в «западном» мире. В частности, витриной России на Западе стал Берлин – город, где до 1923 г. жило больше всего русских эмигрантов (от 300 000 до 400 000), куда А.В. Луначарский отправлял культурных атташе (среди них были, например, Эль Лисицкий, Наум Габо). Статьи русских ученых на «Западе» выходили в немецкоязычных журналах; культурные атташе знакомили иноязычного читателя с русским искусством через газеты и журналы, издаваемые в Берлине (одним из таких печатных органов был журнал Эль Лисицкого и Ильи Эренбурга «Вещь» 1922–1923 гг.).

Как итог, возникло множество текстов-адаптаций, переработок уже существующих иностранных произведений (например, пьесы Алексея Толстого «Бунт машин» 1924 г. – адаптация пьесы «R.U.R.» Карела Чапека). Иностранные киноленты закупались сотнями (в 1922 г. фирма «Севзапкино» купила триста фильмов), так что западные фильмы преобладали в кинотеатрах. Выходило огромное количество переводов иностранных романов. Рынок печатной продукции захватила массовая литература, представленная жанрами детектива и приключенческого романа. По ним советский читатель изголодался (в годы военного коммунизма каталог переводной литературы в основном включал интеллектуальные европейские романы). Самые популярные писатели за 1924 г. – американцы Джек Лондон, Эптон Синклер, О'Генри, Эдгар Райс Бэрроуз, британцы Гилберт Кит Честертон, Артур Конан Дойль.

Интеллигенты – в частности, формалисты, члены кружка «Серапионовы братья» – относились к наплыву массовой литературы и массового кино с опаской, отмечая, что люди слишком привязаны к переводному «бульварному» чтиву, «железнодорожной» литературе [Эйхенбаум, 1924, с. 229]. Впрочем, главным предметом опасений была скорее некритическая рецепция западного детектива и приключенческого романа. Переводные романы должны были стать материалом, при помощи которого можно спроектировать самостоятельную, оригинальную советскую культуру – не лишенную при том развлекательного компонента. Этую позицию теоретически обосновывали Б. Эйхенбаум и Ю.Н. Тынянов, предлагая идею «литературной эволюции», в рамках которой «переводы осуществляются не только с языка на язык, но и с одного регистра культуры на другой» [Кларк, 2018, с. 266], и из

одной культуры – в другую. В этом ключе культурная апоприация чуждой модели и ее переработка были оправданы.

Культурный трансфер из западной литературы наиболее ярко проявил себя в романе – точнее говоря, в переосмыслении детективно-приключенческого сюжета и его функции. Лев Лунц, один из «Серапионовых братьев», посещавший литературную студию этого сообщества вместе с Вениамином Кавериным и Михаилом Зощенко, призывал «учиться у Запада» сюжетостроению – на примере «литературы приключений, авантюризма». Современные романисты, утверждал Л. Лунц, делают слишком сильный упор на социальном факторе, забывая о том, как захватывает читателя изобретательное применение сюжетных механизмов. Параллельно один из партийный вождей, Николай Бухарин, в 1923 г. в «Правде» сокрушался, что в советской литературе нет «красного Пинкертонов» – детективно-приключенческого романа, в котором ключевая драма строилась бы вокруг стремления к победе коммунизма.

«Красные Пинкертоны» как отдельный – отечественного производства – поджанр массовой литературы довольно скоро появились в огромном количестве (пример – «Трест Д.Е.» Ильи Эренбурга). Сюжет такого романа довольно стандартен и укладывается в формулу: европейские капиталисты или фашисты получают доступ к смертоносному оружию (или планируют его получить) и устраивают заговор против Европы и СССР. Смелый герой – разумеется, пролетарий – вовремя перехватывает контроль над смертоносной машиной и спасает мир. Нередко в конце романа коммунизм устанавливался на всем земном шаре, включая Америку.

Наиболее ярким художественным примером романа по типу «красного Пинкертонов» был роман Мариэтты Шагинян «Месс-менд, или Янки в Петрограде» в 1925 г. Любопытно, что роман позиционировался как «переводной» – он был опубликован под иностранно звучащим псевдонимом «Джим Доллар». Тем не менее эффект «переводного реализма» легко разрушался в силу того обстоятельства, что брошюры-выпуски романа оформлял Александр Родченко. Иными словами, перед нами – пример оригинальной рецепции западных повествовательных моделей, мимикрирующей под западный образец, но в то же время обнаруживающей внутреннюю самобытность.

В центре романа – борьба группы американских рабочих-социалистов (членов всемирной тайной сети «Месс-менд») против

клики миллионеров, которые мечтают поработить мир при помощи чудовищного устройства. Ключевые события романа происходят в Петрограде, куда отправляется главный злодей, Иеремия Рокфеллер (в некоторых изданиях Морлендер), чтобы уничтожить партийных вождей – рабочие, естественно, отправляются туда же, чтобы их спасти (и спасают). Как нетрудно заметить, «Месс-Менд» был творческой переработкой сюжетных схем западного детектива и приключенского романа. При этом роман адаптировал не только остросюжетные схемы детектива и приключенского романа, но также заимствовал повествовательные техники развлекательного фильма, добиваясь эффекта «кинематографической быстроты» [Мещеряков, 1924, с. 14], мгновенной смены событий.

Впрочем, уже после 1925 г. тенденции интернационализма в литературе пошли на спад. Антизападнические настроения, напротив, набирали силу, складываясь из мелких, локальных, но имеющих последствия шагов. Первый из них – закрытие издательства «Всемирная литература» в 1924 г., затем – первые критические отзывы, в которых «рассадниками» западноевропейского искусства называли даже некоторые отделы петроградского ГИИИ и московского ГАХНа. На заседаниях ЦК начали обсуждать «пролетарскую литературу». Иначе говоря, пока уже закупленные иностранные фильмы крутили в кино, а переводные романы публиковали вместе с «Месс-мендом», внутри экосистемы назревала противоположная тенденция, которой суждено было стать доминирующей несколько лет спустя. Некоторые журналы, специализирующиеся на публикации произведений «в американском стиле» («Тридцать дней», «Всемирный следопыт»), были вынужденывести «двойную игру»: печатать на обложке портреты любимого всеми Бастера Китона – и параллельно включать в номер критическую статью о засильи низкокачественного голливудского кино.

На рынке, занятом зарубежными детективами, начали возникать произведения по мотивам российской истории – романы и пьесы. В этих произведениях нередко пересматривалась генеалогия революции – осевого события для новой культуры. Если раньше Октябрьскую революцию возводили к Великой французской революции, то после 1924–1925 гг. прецеденты видели уже в восстаниях Стеньки Разина и Емельяна Пугачева. Сложилась устойчивая историческая последовательность «1825 (восстание декабристов) – 1905 (Первая русская революция) – 1917 (Октябрьская

революция»). Этот нарратив стал основой многих произведений – в частности, пьес, но не только пьес. Возвращение к моментам недавнего прошлого, к началу рождения нового – вот отправная точка таких произведений, как роман Федора Гладкова «Цемент» (1924) и фильм Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин» (1925).

«Цемент» был тепло встречен партийной верхушкой, хотя массовый читатель (по понятным причинам) предпочитал «Месс-менд». Популярен роман стал несколько лет спустя, если не десятилетие – в качестве образца для «производственного романа». При этом «Цемент» не так далек от «Месс-менда», как может показаться. Скорее, «Цемент» – это «Месс-менд», перелицованный под производственный роман. Персонаж Глеба Чумалова скроен по шаблону героя приключенческого романа, да и сам сюжет романа – восстановление цементного завода – подан как авантюра. Особенность романа в том, что знакомая и близкая читателю ситуация – упадок производства в городе после революции – подана как экзотическая, полная накала и противоборства страстей. «Красный Пинкертон» поменял профиль: теперь его героями были не сыщики и искатели приключений, а рабочие, столь же героические, как сыщики и искатели приключений.

Марксистская теория культуры: Общество и его «язык»

Параллельно с расцветом и упадком нэповской культуры и вызреванием постнэповского этоса внутри нее происходило формирование не только новой культуры, но и новой теории культуры. Обороты этот процесс начал набирать в 1926 г., после закрытия ленинградского ГИНХУКа, где бок о бок работали Казимир Малевич, Павел Фilonов, Михаил Матюшин, Владимир Татлин – представители революционного и постреволюционного авангарда. В ГИНХУКе теоретическое осмысление новой культуры было неотделимо от художественно-эстетической практики, осуществляющей «творческими лабораториями» в синтезе искусств, – и в 1926 г. этой тенденции был положен конец. Началась новая глава в истории советской рефлексии о культуре.

В докладах заведующих отделами Наркомпроса недвусмысленно формулировался новый заказ: власти была необходима новая, всеобъемлющая, марксистски-ориентированная теория культуры. В такой теории культуры акцентировалась бы, во-первых, материальность культурных продуктов, во-вторых – их включенность в социальную жизнь. Неудивительно, что центром дискуссий стали гуманитарные дисциплины, подчинившиеся языку социологии как претендующему на максимальное полное объяснение.

Пилотная инициатива по созданию новой теории культуры – международная конференция по социологии искусства 1926 г., организованная Главнаукой (Главным управлением научными, научно-художественными и музеиными учреждениями). Конференция позиционировалась как площадка для «ренессанса социалистической мысли», возможность для профессионализации мыслителей, до того стихийно обращавшихся к социологическим языкам описания. К сколько-нибудь заметному результату этот первый шаг не привел, однако новый курс культурного развития уже был задан.

Позднее обсуждение культуры как материалистически-социального феномена переместилось в область другой дисциплины – лингвистики. Концептуальной разработкой новых теоретико-методологических основ лингвистики ведал ИЛЯЗВ (Научно-исследовательский институт сравнительной истории литературы и языков Запада и Востока), основанный в 1921 г. и в 1926 г. вошедший в состав московско-ленинградского объединения научных институтов под названием РАНИОН (Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук). При ИЛЯЗВе в аспирантуре учился известный теоретик языка Валентин Волошинов – представитель «бахтинского кружка», в рамках которого были сформулированы новая социологическая поэтика и социологическая теория языка.

Около середины 1920-х именно лингвистика стала одной из самых главных – если не сказать «образцовых» – дисциплин в дебатах вокруг новой теории культуры, ни много ни мало «важным структурным элементом любой марксистской концепции культуры» [Кларк, 2018, с. 315]. В 1926 г. выходят две ключевые работы: «Язык и общество» Розалии Шор и «Слово в жизни и слово в поэзии» Валентина Волошина. Оба автора обращаются к «разговорной речи» (соссюрова *parole*) (а не к абстрактной системе языка, *langue*), видя в ней отражение разделения труда – разделение

«социальных языков» и принятых в их рамках способов коммуникации. «Социальный язык» включает в себя не только лексические единицы и синтаксические структуры, но также и вневербальные элементы – «интонацию», коммуникативные сценарии, принятые в рамках группы и т.д. Тем самым язык был переосмыслен как комплекс субъязыков, каждый из которых – наглядно данное, доступное фиксации, овеществленное сознание класса.

Формирующийся на основе этих установок новый тренд теоретизирования о языке К. Кларк именует «прометеевой лингвистикой», напоминая нам о комплексе «Прометея» (также комплексе Гермеса), который был присущ российским интеллектуалам и до революции. Задачей теоретиков языка было не только предложить новую теорию, но и просветить при помощи этой теории аудиторию, изменить ее мировоззрение (в духе перцептивного миллениализма). Многие сотрудники ИЛЯЗВа и объединений вокруг так или иначе размышляли о языке как социальном феномене, причем не только в дескриптивном, но и в конструктивно-проективном ключе – пытаясь ответить на вопрос, какой язык необходим новому культурному субъекту, советскому человеку. Поэтому в построениях новых языковедов лингвистика как дисциплина выводилась за узкие, профессионально очерченные рамки, была переведена на инодисциплинарные основы (в основном социологического толка). Иными словами, из просто дисциплины лингвистика стала «социальной инженерией», дисциплиной, помогающей проектировать нового человека.

Проект новой лингвистики был сформирован усилиями трех деятелей культуры – Льва Троцкого, Бориса Арватова и Николая Марра¹. Хоть три теоретика языка нередко расходились между собой, в их проектах обозначается общий вектор (см. Л. Троцкий, «Вопросы быта: эпоха культурничества и ее задачи», 1923; статьи Б. Арватова о языке в журнале «Жизнь искусства» за 1924–1928 гг.; Н. Марр, «По этапам развития яфетической теории», 1926, «Яфетическая теория: программа общего курса учения о языке», 1927). Этот вектор проявляется в стремлении к унифика-

¹ Несмотря на то что сейчас фигура Н. Марра несколько дискредитирована, К. Кларк предлагает обратиться к наследию этого ученого не как к валидной научной концепции, а как к выразительному свидетельству магистральных тенденций эпохи.

ции и стандартизации нового, единого для всех языка, который обслуживает интересы нового общества.

Для Л. Троцкого и Б. Арватова язык – не просто словесная оболочка выражаемых смыслов, но средство формирования культуры общения и поведения. Реформа языка, так чтобы он стал «правильным», приведет к существенному обновлению культурного уровня. Новая речь должна обладать «внутренней дисциплиной» [Кларк, 2018, с. 320] (по Л. Троцкому): язык должен стать нейтральным, не вызывающим сильных аффектов, точным (исчерпывающе характеризующим предмет) – и главное, общепонятным. Помимо этих параметров, сам Л. Троцкий особый акцент делал на «чистоте» языка: все низкое, относящееся к физиологической (сексуальной, скатологической) жизнедеятельности, из языка должно было быть устранено. Плотская «нечистота» и физическое отсутствие гигиены, выраженные в языке, становились эквивалентами загрязненной, неокультуренной речи. Так началась кампания по очищению дискурса от «отбросов» и «загрязнителей», результатом которой стало замалчивание широкого пласта тем, связанных с сексуальностью и шире – манифестациями телесного.

Телесная и сексуальная нормативность тем самым переводились в нормативность языковую. Язык стал вместилищем норм и предписаний, регулирующих коммуникативно-социальную деятельность. Стандартизация циркулирующих в обществе дискурсов виделась результатом лингвистической реформы. С другой стороны – генеалогической, диахронической – необходимость подобной реформы обосновывал Н. Марр с его «новым учением о языке» (или «яфетической теории»¹). Согласно Н. Марру, языковая эволюция – зеркало революции экономической. Развитие языков стимулируется развитием и диверсификацией экономических хозяйств и практик. Возникновение новых языков или слияние («скрещение») старых напрямую соотносится с экономическими контактами между социальными группами и возникновением новых социально-экономических общин. В конечном счете (здесь

¹ Сначала в рамках этой теории Н. Марр рассматривал группу языков, включая грузинский и другие картвельские, а также изоляты, вроде баскского (эти языки объединялись в языковую семью, названную по имени Иафета, третьего сына Ноя). Затем «яфетическая» языковая семья стала универсальной объясняющей моделью для других языков.

Н. Марр следует доктрине марксизма), подобно тому как социальные группы стремятся к объединению, так и языки стремятся к унификации, к слиянию в некий единый язык.

Проект языковой стандартизации совпадал с усилением стандартизации в литературе – переходом от множества переводных сюжетов к единой повествовательной структуре производственного романа. Эта культурная стандартизация проходила на фоне стандартизации материальной – если точнее, на фоне движения к индустриальной, типовой культуре. Авангардистские иконоборческие эксперименты закономерным, но не сразу очевидным образом привели к разработке типовых культурных форм.

Заключение

В книге К. Кларк прослеживается траектория культурной революции – от авангардистских экспериментов и альтернативных, боковых ветвей развития до усиливающейся централизации и стандартизации культуры. Ценность предложенного К. Кларк описания «экосистемы» революции состоит в выведении на авансцену нового культурного героя (героев), с появлением которого привычный, сложившийся уклад начал дестабилизироваться и перестраиваться. Описывая смену парадигм в первые десятилетия XX в., К. Кларк показывает, как в новом государстве становился новый культурный субъект – вместе с новой культурой.

Список литературы

- Горький М.* Трудный вопрос // Дела и дни Большого драматического театра: сб. тр. – 1919. – № 1. – С. 7–9.
- Истории: Дуглас Фэрбенкс и Мери Пикфорд как первые звезды советской желтой прессы. – Режим доступа: <http://electro.nekrasovka.ru/articles/story/pickford> (дата обращения: 15.01.2019).
- Кларк К.* Петербург, горнило культурной революции. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 484 с.
- Кун Т.* Структура научных революций. – М.: Прогресс, 1975. – 300 с.
- Луначарский А.В.* Какая нам нужна мелодрама // Жизнь искусства. – 1919. – № 58, (14 января). – С. 2–3 – Режим доступа: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-2/kakaa-nam-nuzna-melodrama/> (дата обращения: 15.01.2019).

- Мери Пикфорд, Дуглас Фербенкс и Чарли Чаплин едут в Москву // Жизнь искусства. – 1924. – № 23. – С. 7.
- Мещеряков Н. Янки в Петрограде // Жизнь искусства. – 1924. – № 7, (12 февраля). – С. 14.
- Татлин В.О. Зангези // Жизнь искусства. – 1923. – № 17, (8 мая). – С. 15.
- Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 255–269.
- Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 168–95.
- Эйхенбаум Б. В поисках жанра // Русский современник. – 1924. – № 3. – Режим доступа: https://нэб.рф/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_515878/ viewer/?page=5 (дата обращения: 15.01.2019).

References

- Gorky, M. (1919). Trudnyj vopros [A Difficult Question] In: *Dela i dni Bol'shogo dramaticeskogo teatra: Sb. tr* [Days and Deeds of The Bolshoi Drama Theater. Collection of Papers] (pp. 7–9). No. 1.
- Istorii: Duglas Ferbenks i Meri Pikford kak pervye zvezdy sovetskoy zheltoj pressy [Stories: Douglas Fairbanks and Mary Pickford as the first stars of Russian tabloid press]*. Retrieved from: <http://electro.nekrasovka.ru/articles/story/pickford>
- Clark, K. (1998). *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kuhn, T. (1970). *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lunacharskij, A.V. (1919). Kakaya nam nuzhna melodrama [What Kind of Soap Opera We Need]. In: *Zhizn' iskusstva* [Art Life] (pp. 2–3). No. 58 (14 January). Retrieved from: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-2/kakaa-nam-nuzna-melodrama/>
- Meri Pikford, Duglas Ferbenks i Charli Chaplin edut v Moskvu [Mary Pickford, Douglas Fairbanks and Charlie Chaplin are going to Moscow] (1924). In: *Zhizn' iskusstva* [Art Life] (pp. 7). No. 23.
- Meshcheryakov, N. (1924). Yanki v Petrograde [Yankees in Petrograd]. In: *Zhizn' iskusstva* [Art Life] (pp. 14). No. 7 (12 February).
- Tatlin, V.O. (1923). Zangezi [Zangezi]. In: *Zhizn' iskusstva* [Art Life] (pp. 15). No. 17 (8 May).
- Tynyanov, Yu.N. (1977). Literaturnyj fakt [The Literary Fact]. In: Tynyanov, Yu.N *Poetika. Istorya literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema] (pp. 255–269). Moscow, Nauka Publ.
- Tynyanov, Yu.N. (1977). Promezhutok. In: Tynyanov, Yu.N *Poetika. Istorya literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema] (pp. 168–195). Moscow, Nauka Publ.
- Ejhenbaum, B. (1924). V poiskakh zhannya [In Search of a Genre]. In: *Russkij sovremenik* [Russian Contemporary]. No. 3. Retrieved from: https://нэб.рф/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_515878/ viewer/?page=5