

Денис Иоффе

# К вопросу о политическом и социальном в жизнестроительном аспекте модернистской экономики культуры

ЭКСКУРСЫ В ИСТОРИЮ И ТЕОРИЮ

Dennis Ioffe

Debating Theoretical and Political Aspects of Modernist Economy of Culture:  
Life-creation/life-building and Beyond

**Денис Иоффе** (Брюссельский университет, школа языков и литератур факультета литературы, перевода и коммуникации; профессор, заведующий отделением русского языка и литературы; PhD) denis.ioffe@ulb.ac.be.

**Ключевые слова:** модернизм, cultural studies, жизнетворчество, экономика культуры, жизнестроительство, русский авангард, советский авангард

УДК: 75.03+74.01/821.161.1

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_16

В статье рассматриваются аспекты теории и истории раннего советского модернизма и авангарда через осмысление комплексных механизмов позднеиндустриальной экономики культуры и ее различных базисных институций. Особый упор сделан на мотивику и прагматику теорий международного модернизма и раннесоветского жизнестроения в ракурсе нового режима общественного существования.

**Dennis Ioffe** (PhD; Associate Professor, Titulaire de la Chaire de langue et littérature Russe, Département d'enseignement de Langues et Lettres, Faculté de Lettres, Traduction et Communication; Université libre de Bruxelles) denis.ioffe@ulb.ac.be.

**Key words:** modernism, cultural studies, life-creation, economics of culture, life-building, Russian avant-garde, Soviet avant-garde

UDC: 75.03+74.01/821.161.1

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_16

The article analyzes various aspects of theory and history of early Soviet modernism and avant-garde debated sub specie comprehension of complex mechanisms of late-industrial economy of culture and its fundamental institutions. Particular emphasis is placed on theoretical pragmatics of international modernism and early Soviet 'life-building' envisaged through the perspective of the new suggestive regime of experimental social environment.

Соединить искусство с трудом, труд — с продукцией,  
а произведенные предметы — с повседневной жизнью.

*Н. Тарабукин. От мольберта к машине (1923)*

Со времен изучения первичного функционирования *институций* немецкого романтизма, рассмотренных в том числе с точки зрения их политики и экономики [Ziolkowski 1992], немало исследований было посвящено аналогичным аспектам наследующего романтизму *большого стиля модернизма* и порожденного им *авангарда*<sup>1</sup>. Разговор о политике и экономике культуры можно,

1 Об «эротических» институциях русского и международного модернизма см. обзорный том: [Иоффе 2008].

в частности, вести в русле работ Марка Шелла и Марты Вудманси, известных под общим названием «Новая критика культуры и экономики» [Woodmansee, Osteen 1999], которые во многом определили ракурс и направление исследований экономических институций художественной культуры (то есть литературы и искусства) последних нескольких десятилетий<sup>2</sup>. Много интересного на тему взаимоотношений искусства и экономики представлено в работе Поля Делани, посвященной проблемам экономики модернизма, которые рассмотрены на примере «монетарного выживания» канонических британских авторов [Delany 2002].

В данном контексте важен вклад Жан-Жозефа Гу — французского философа, эстетика и теоретика, участника авангардной группы «Тель кель». В своих работах 1970-х годов Гу заново переосмысливает «структурную гомологию» символической связи между концептологией денег и различными языками человеческого дискурса, заново используя многие монетарные метафоры в описании мира художественных практик и репрезентаций. По-прежнему ценны две его влиятельные работы — «Фрейд, Маркс: экономика и символизм» («Freud, Marx: Economie et symbolique», 1973) и «Иконоборцы» («Les iconoclastes», 1978), доступные также в сокращенном английском переводе [Goux 1990]. Можно говорить о значимом вкладе Гу в ту область знания, которая в критике обычно обозначается как «междисциплинарные исследования семиотики ценности». Это направление развивает знакомые нам еще со времени классического исследования Марселя Мосса о даре [Mauss 1925] вопросы комплексной теории символического обмена, который у Гу называется «concept of exchange». Эта проблематика в свою очередь дополняет хорошо известные уже начиная с 1970-х годов теоретические труды Жана Бодрийяра, объединенные в ценной книге «L'échange symbolique et la mort» (1976) (в русском варианте «Символический обмен и/или смерть»). Параллельные моменты рассматриваются в различных исторических программах осмысления разноплановых форм социально-креативного обмена: начиная со второй половины XIX века у Джорджа Херберта Мида, а затем и у Джорджа Каспара Хоманса — имеется в виду «символический интеракционизм», развиваемый также Хербертом Блумером и Чарльзом Хортоном Кули («зеркальная символическая коммуникация»). Общая сфера этих новаторских штудий напрямую связана с отдельной отраслью теоретической социологии, известной как «теория социального обмена» (см.: [Cook, Emerson 1987]).

В России соответствующая проблематика также плодотворно исследуется, начиная с немаловажного новаторского сборника Теодора Грица, Владимира Тренина и Михаила Никитина «Словесность и коммерция», вышедшего в 1929 году под редакцией Виктора Шкловского и Бориса Эйхенбаума. В последнее время эта тематика активно изучается Михаилом Макеевым — в основном на важном материале экономики жизненных и публикационных стратегий образцового русского поэта — (прото)социал-демократа Николая

---

2 В этом ценном и новаторском сборнике (коллективной монографии) помещены многие экспериментальные статьи, проливающие свет на сложные взаимоотношения литературы Нового времени и монетарных проблем экономики. Укажем такие характерные смыслообразующие главы, как «Портрет человека экономического в юности», «Кто платил за модернизм?», «Литературная/культурная экономика», «Экономический дискурс и вопрос марксизма», «Либицинальная экономика Лиотара» и др.

Некрасова. Основной принцип работы едва ли не всех журнальных проектов Николая Некрасова был по преимуществу фундирован домодернистским и доиндустриальным состоянием «природы вещей» в экономике *символических форм* социального обмена, господствовавшего в российской *империи чувств* и практик.

Терминологию описания символических форм как таковых мы здесь используем по контрасту с классическим философским трехтомником Эрнста Кассирера, экспертно-экспериментально сформулировавшим в 1920-е годы основную теорию (посткантианского) идеалистического описания концептологии таких значимых *протопонятий*, как «миф» и «язык»<sup>3</sup>. Бытуя в доиндустриальном социальном имперском измерении, практически все литературно-коммерческие испытания Некрасова оказывались востребованы простой линейной системой координат. Разрушение важных эстетических принципов истории существования искусств, где абстрактно-умозрительный творец выступает под простым лозунгом «Чей хлеб я ем, того и песни пою», показано в ценной и новаторской работе Левина Людвиг Шюккинга «Социология литературного вкуса» [Шюккинг 1928]. Некрасовский культурно-экономический *проект* успешной выживаемости литературного продукта в домодернистской России неминуемо оказывается крайне значимым опытом приготовления дальнейших судеб культурного эксперимента, который в конце концов начнется на этой территории в связи с периодом русских революций. Опыт сходного направления был в свое время связан с Александром Пушкиным, для партикулярной экономики которого литературные доходы также играли весомую роль.

Что собой представляет политическая экономика модернизма с точки зрения его институций и как она вообще возможна в теоретическом плане? Как можно в процессе ответа на этот вопрос определить основные узлы модернистской и авангардистской социоэкономической и политической институциональности на европейском и российском сравнительном материале? Здесь в первом приближении неизбежен разговор о темах, так или иначе связанных с «исторически осмысляемой политикой модернизма и авангарда», и о таких критиках, как Раймонд Вильямс, Ренато Поджоли и Петер Бюргер (см.: [Ioffe 2017]). По контрасту с модернизмом русский «революционный авангард» почти неизменно вел речь о несколько иных сложносочлененных индустриальных материях борьбы за условно-символический ресурс выживания [Ioffe, White 2019]. Экономика русского модернизма апеллировала к другим узлам жизнеспособности, не прямо коррелировавшим с экономическими параметрами продаж. Происходил новый диалектический регресс к практике спонсорского меценатства, но в роли просвещенного финансиста должна была выступать уже идеология как таковая [Ioffe 2012a; Иоффе 2010]. Просветительная и эстетствующая ипостась этой идеологии могла варьироваться, так сказать, от Дзержинского к Менжинскому, от Луначарского к его приемнику — организатору ликбезов Андрею Бубнову. Против примитивизирующего и по факту архаически-прямолинейного подхода к поэтике как к производству «натуральных ценностей» без учета особого рода нюансов и личностных затрат восставал

3 См. оригинальные издания: Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 1: Die Sprache (1923); Bd. 2: Das mythische Denken (1925); Bd. 3: Phänomenologie der Erkenntnis (1929). Berlin: B. Cassirer.

Владимир Маяковский в своем ныне хрестоматийно известном «виртуально-публичном» и полунинтимном разговоре с новосоветским фининспектором:

Поэзия —  
та же добыча радия.  
В грамм добыча,  
в год труды.  
Изводишь  
единого слова ради  
тысячи тонн  
словесной руды.  
Но как  
испеляюще  
слов этих жжение  
рядом  
с тлением  
слова-сырца.  
Эти слова  
приводят в движение  
тысячи лет  
миллионов сердца.  
[Маяковский 1957: 121—122]

Стержневой методологической и смысловой основой наших размышлений *de facto* становится парадигматика «эксперимента», осуществляемая в тех или иных сферах жизни, духа и бытования общества. Эвристическая база эксперимента фундируется едва ли не во всех планах человеческого опыта, что помимо точных наук и наук о природе также включает в себя социум и культуру. Размышление о том, как устроено «общество модерна» и как оно функционально работает, за счет каких факторов собственно управляется, во многом связано с возможностью условного осуществления (и овеществления) некоего рода «социального эксперимента», чья разветвленная *ризома* утвердилась в Российской империи в период великой революции и последовавшего за ней серийного перелома (и слома) ранее бытовавших практик и операционных ценностей. Вся многосложная сфера результирующей из этого креативной деятельности, по сути, всегда находилась в фокусе внимания модернистской трансгрессивной утопии, которая развивалась как на Западе, так и в России (см.: [Ioffe 2011]). Модернист-экспериментатор в этом ракурсе уподобляется исследователю, физически и ментально вовлеченному в наблюдаемую им событийную панораму явлений как творческих, так и социальных. Квестивная (и отчасти суггестивная) практика «документально-творческого наблюдения» будет далее освоена Сергеем Третьяковым и его соратниками. Можно в целом заключить, что *типический эксперимент* в некотором смысле неизменно «заточен» на медитативное изучение самой природы всякого данного в чувственных фактах культурного или социального явления посредством той или иной испытательной структуры, приготовляемой в соответствии с ферментом самого этого феномена (см.: [Ioffe 2012b]).

Согласно видному теоретику Пролеткульта и провиденциальному левовцу Борису Арватову, новое искусство было по-настоящему призвано запустить осо-

бую экономическую реальность, как бы заново переформулируя идею коллективности творческого акта. На практике, по мнению теоретика-диалектика, это означало, что «пролетарские художественные коллективы должны войти в качестве сотрудников в объединение того производства, материал которого оформляет данный вид искусства» [Арватов 1926: 98]. Далее более подробно обосновывается тот факт, что, скажем, «Агит-театр» станет интегральной частью *новой социальной власти*, будучи целенаправленно (от)мобилизован всей меняющейся жизненной реальностью. По мысли Арватова, поэты должны формально встать на учет в некие «журнально-газетные объединения», с тем чтобы далее тесно взаимодействовать «с лингвистическими обществами». Как отмечает подвижник теории авангардного жизнестроения, «при такой структуре художественного труда отдельные художники становятся сотрудниками инженеров, ученых, администраторов, организуя общий продукт, руководясь не личными побуждениями, а объективными потребностями общественного производства, выполняя задания класса в лице его организационных центров» [Там же: 104]. Не удивительно, что само искусство Арватов воспринимал как непосредственное, сознательно и планомерно используемое *орудие жизнестроительства* — каковое инструментальное производство и представляет собой «формулу существования истинно пролетарского искусства» [Там же: 115].

В хрестоматийно значимом труде «Искусство и революция» (1849) один из скрытых зачинателей мирового (постромантического) синтетического премодернизма Рихард Вагнер отметил несколько принципиальных узлов, как бы предвосхищающих героический политический авангард жизне(у)строения. Вагнер, в частности, провокативно-терапевтически рассуждал о том, что (европейское) общество рано или поздно «достигнет прекрасного, высокого уровня человеческого развития» не исключительно «с помощью искусства», но «при содействии неизбежных будущих великих социальных революций». Развивая синестетически-синтетические идеалы общественно значимого творчества, будучи скрытым пионером концептуализма, Вагнер пророчит, что «театральные представления» по своей сути станут «первыми коллективными предприятиями», и в итоге «все мы сделаемся художниками в том смысле, что, как художники, мы сумеем соединить наши усилия для *коллективного свободного действия* из любви к самой художественной акционности». В этой протоконцептуалистской проповеди (или провидении) содержится краеугольная суть вагнерианского жизнетворческого синтеза искусств. Согласно Вагнеру, «искусство и его учреждения» в будущем, очевидно, «могут сделаться предвестниками и моделью всех будущих коммунальных учреждений». Как полагает немецкий композитор, «идея, объединяющая корпорацию художников для достижения своей истинной цели, может быть применена и во всяком другом социальном объединении». Такая институция, в которой человечество поставит перед собой действительно достойную духовно-практическую цель самосовершенствования, должна всенепременно возникнуть. Согласно футурологу Вагнеру, «наша будущая социальная организация, если мы достигнем этой истинной цели, не сможет *не носить* художественный характер, который только и соответствует благородным задаткам человеческой природы» [Вагнер 1978: 141].

Великая эпоха модернизма, по сути, отменяет сложившийся в течение веков паттерн линейного соотношения экономики и общества. Зримо усложняясь, экономика как бы дифференцируется от общества; предоставляя почти

все необходимое для жизни, она уже не просто *обслуживает* общество в целях поддержания его воспроизводства, но по факту становится самостоятельной и самодостаточной *законодательной системой* со своими собственными целями, динамикой и результатами. Политическая экономика смыкается с самим стержневым смыслом нашего повседневного бытия и быта. Как отмечает Марк Шелл, «экономика была важным понятием в теории литературы со времен Аристотеля. Этимологически она отсылает к соглашениям (*nomoi*) и распределению (*nemesis*) внутри домохозяйства (*oikos*). Политическая экономика касается производства и распределения в полисе, а также отношений между политическими группами... <...> Ученые утверждают, что ойкономия является синонимом таксиса (порядка) и должна переводиться как конструирование, общее управление или распределение» [Shell 1978: 90].

Модернизм знаменует собой новое время, когда экономика все более трансформируется, и появляется то, что мы сейчас привыкли называть словом «*работа*», — некоторая область активного прагматического личного опыта, отделенная от семьи, небольшого домашнего хозяйства или интимно родственных отношений. Совпадающая с происходящим в последней четверти XIX века *экономика модернизма* наглядно выделяется в сеть самостоятельных организаций, формируя далее свои собственные институты, которые, в свою очередь, уже будут называться трестами, обществами, корпорациями или просто «фирмами». Персонализация пространства, таким образом, выходит на новый уровень существования цивилизации как таковой. Модернизм, и в особенности авангард как культурное явление, модифицирует весь проект *исторического модерна*, превращая его в новый специфический конструкт с изменившимися законами, возможностями и результирующими практиками.

Если, согласно Карлу фон Клаузевицу и Владимиру Ленину, «политика — это концентрированное выражение экономики», то *институализация модернизма* является концентрированным выражением прагматики его эстетического синтетического действия. Ведя речь о незавершенной проектности модерна, Юрген Хабермас в самом начале 1980-х годов наметил многие из важных узлов осмысления феномена социального эффекта модернизма. Не случайно, что все эти соображения Хабермас высказал во Франкфурте при вручении ему Премии имени Теодора Адорно — немецко-еврейского философа-беглеца, который (как и Бенъямин) довольно специфическим образом связал себя с духом европейского модерна. Дальнейший разговор о том, что Хабермас называет установками деятельного «сознания модернистов», оказывается, таким образом, довольно естественно и логично мотивированным, будучи фундированным в самой последовательности развертывания этой тематической дискуссии.

В чем, на наш взгляд, состоит (возможная) суть комплексной экономики модернизма? Каковы ее главные действующие составляющие? Среди прочих элементов этой новой экономики главные роли принадлежат двум относительно новым игрокам, усиливающим свои противоборствующие позиции в эпоху становления индустриального общества (хронологически совпадающего с эпохой модернизма). Речь идет об усиливающейся роли «масс», которые больше «не молчат», а также уже не состоят из одних лишь представителей третьего сословия революционно-болтливых городских буржуа, но включают в себя и ряд участников из новых потоков, хлынувших в городское пространство из безликого сельского мира. Им противостоят новые проекты ради-

кализирующей политической власти. Условно говоря, идеология власти, «надзирающая» и по необходимости «наказывающая», вступает во взаимодействие с доселе безмолвными массами людей, которые впервые в истории обретают «голос» даже не столько в плане артикуляции избирательных прав, сколько в плане формирования своего дискурсивного отношения к новой околоиндустриальной эстетике устанавливающейся экономики жизни.

Предшественники и соотечественники Хабермаса Теодор Адорно и Вальтер Беньямин, согласно исследовавшему их разнородную эстетику амстердамскому философу Тейсу Лайстеру, «утверждают, что модернистское искусство следует понимать как попытку выразить невозможность опыта в современности. Эта невозможность опыта вызвана отчуждением и овеществлением сознания, что также влияет на само наше понимание истории» [Lijster 2017: 10]. Исследователь делает при этом важную оговорку, говоря о том, что самым примечательным образом «ни Адорно, ни Беньямин не используют термин “модернистское искусство”». Укажем вслед за амстердамским автором, что Джей Бернштейн рассматривает *искусство модерна* как автономное искусство *par excellence*, в то время как *модернистское искусство* им понимается (и принимается) как особого рода творческая практика, рефлексирующим образом «критически отражающая собственную автономию» [Ibid.] (см.: [Bernstein 1992: 196]). В целом в рамках наших размышлений можно концептуально следовать воззрениям Адорно, которые принципиально суммирует Лайстер: «Адорно понимает модернистское произведение искусства как самокритику искусства, а также как социальную критику и сопротивление культурной индустрии» [Lijster 2017: 99]. Отметим тот факт, что в русле примерно такого же отношения к мировому модернизму развивался и суммарный жизнестроительный эрзац-проект Чужака, Третьякова и Арватова.

Сам установочный настрой эстетического модерна очевидным образом начинается с экспериментальных жизненных и поэтических практик Бодлера и той *мерцающей* теории искусства, которая была создана частично под влиянием всей агональной эстетики Эдгара По. На материале *эстетики существования* самого Бодлера довольно легко увидеть, как микромодернистская институция зарождается и куда впоследствии интонационно движется. Не случайно именно казус Бодлера, в том числе в ракурсе новой мировой экономики, занимал и Вальтера Беньямина, — довольно важного актора и автора, о котором ведет свою речь Хабермас. На примере Бодлера становятся более ясны и заметны многие характерные черты стратегий как *жизнетворческой прагматики*, так и личностного экономического выживания будущих модернистов<sup>4</sup>. Революционный теоретик культуры Борис Арватов намеревался радикально реформировать сам статус критического творца культуры. Согласно Арватову, художник-производственник должен, по сути, превратиться в инженера-конструктора, замещающая в предприятиях «конструкторскую инженерию». Культурный *конструктивизм* той эпохи здесь, несомненно, играл свою роль и помимо задач и деяний одноименного знаменитого движения авангарда. Как подчеркивает Арватов, в будущем-грядущем искусство сможет по факту следовать рука об руку с науко-техникой, выступая в качестве равноправного, организаторски могучего прогрессивного строителя общества, пере-

4 О символистском и модернистском жизнестроительстве в компаративных аспектах см.: [Ioffe 2006; 2008; Шахадат 2017].

нося свои творческие возможности из сферы иллюзорного «в сферу *реального* изменения жизни» [Арватов 1926: 97].

В экономическом разрезе первые представители социалистического авангарда могут оказаться частично выпавшими из зарождающейся мощной экономической модели индустриального модерна, но при этом та же модель диалектически делает возможным и самое их бытие. Иными словами, для художника или литератора не только не обязательно становиться на сто процентов коммерчески инновационным и успешным или финансово (само)востребованным, но также не обязательно быть изначально проектно-независимым или иметь богатого меценатствующего патрона, чтобы создавать особые произведения «жизнеспособных» (в терминах одноименного институционального проекта Богданова), которые при этом трагически не получают массового внимания, понимания или признания. Речь здесь не идет *обо всем советском постреволюционном модернизме*, который являет собой слишком обширный случай бытования искусства, создававшего свои собственные законы жизни и ее экспериментального обустройства.

Как подчеркивает Мария Заламбани, соглашаясь с Арватовым, искусство из индивидуального обязано, по сути, диалектически преобразиться в коллективное, далее возводясь посредством диалектической алхимии в некое особое, возвышающее и помогающее жить коммунальное «искусство коллектива». Последнее же в естественно тесном союзе с техникой должно функционировать на новосозданной «универсальной фабрике» как один из значимых первородных элементов (ре)организации быта. Арватов настойчиво отмечал:

...пролетариату придется перейти от стихийности к нормализованному изменению быта. <...> ...художники перестанут украшать или изображать быт, и — начнут его строить. <...> Строить быт — это значит равноправно участвовать в общественном производстве, — главным образом в производстве средств т.н. производительного потребления; сюда войдут: транспорт, строительные сооружения, одежда, утварь, практическая литература и т.п. [Там же: 117].

Отказ от буржуазно окрашенного искусства для искусства, от «чистого искусства» — это не что иное, как рождение особого подвида практико-утилитарного искусства, которое, как указывает ряд критиков, интенсивно и экстенсивно производит предметы быта и исподволь реорганизует само существование рабочего класса, «активно войдя на фабрику» и создав нового художника-(сан)техника, в целом действуя уже из места непосредственного процесса производства, «чтобы продолжить строительство повседневной социалистической жизни всего общества» [Заламбани 2003: 44].

Согласно Тарабукину, в «производственном мастерстве» вседержательным *содержанием* является утилитаризм и, как бы сказать, изначальная целесобразность вещи, ее принципиальный тектонизм, которыми обусловливается ее форма и конструкция и далее «оправдывается ее социальное назначение и функция» [Тарабукин 1923: 8]. Как поясняет современный исследователь в своей недавней работе, «под *вещью* необходимо понимать не только конкретные полезные предметы быта — удобную мебель и одежду, движущиеся тротуары, рестораны-автоматы (в данном случае речь бы шла об ошибочном сведении производственности к дизайну)» [Былина 2020: 121]. И как далее оказывается, «истинная вещь» — это всего лишь некие «определенные

паттерны» человеческих отношений, «товарный фетишизм которых еще будет необходимо преодолеть» [Там же] (см. также: [Hofmann et al. 2019]).

С приходом индустриальной экономики эпохи модерна возникающие как грибы и *целые коллективные кластеры-грибницы* деятели модернизма находили возможность существования вне обычных рамок капиталистического производства и коммерции. Примечательно, что одна из групп русско-парижских художников монмартрского прекариата второй половины 1920-х годов называлась «Улей». В этом смысле модернизм оказывается принципиально важным побочным продуктом классической марксистской схемы функционирования социума и его культуры (укажем на знаменитый сборник британского академического неомарксиста Терри Иглтона как хороший пример описания этой системы координат: [Иглтон 2007]). Подробно занимаясь важнейшей темой *производственного искусства*, Мария Заламбани говорит о том, что, например, для Штеренберга, который возглавлял отдел изобразительных искусств Петрограда, как, впрочем, и для Луначарского, то или иное видовое искусство — это всегда некое средство «установить контакт с массами, чтобы художественный труд вышел из тесных помещений художественных галерей и заполнил деревни, фабрики и заводы» [Заламбани 2003: 30].

Штеренберг ведет речь о нового рода фигуре *рабочего художника*, призванной воплотить в себе художественное исконное начало, «марширующее вперед в новой уникальной гармонии с техникой». Отмечая этапы развития технического прогресса, как далее укажет Вальтер Беньямин, сама *воспроизводимость* произведения искусства станет технически возможной в основном благодаря тому, что творческое начало плавно перейдет из сферы собственно художественного творчества в более широкую сферу технэ и труда в целом. Штеренберг повествует о том, что новые художники сумеют передать свои разработки обычным работникам фабрик, которые *volens nolens* впрягнутся в новую страду всеобщей эстетики небывалого процесса производства. Социальный статус и социальное состояние искусства, согласно Иеремии Иоффе, являются прямым результатом всего пути его диалектического развития (см.: [Иоффе 2006]). Как отмечает позднесоветский критик А. Мазаев, для Иоффе определение художественности какого-либо произведения состояло в «уловлении того социально-культурного резонанса, который сопровождает динамику его бытования» [Мазаев 2007: 196]. Согласно взглядам Иеремии Иоффе, в содержании искусства скрывается динамика образования новой формы: *тема, идея, задача, установка*, что реализуется посредством ряда приемов в определенном материале, где имеется *содержательная форма и оформленное содержание*. Концепт «художественное» традиционно марксистски воспринимается Иеремией Иоффе как неразрывное новодиаlecticкое единство формы и содержания, но также одновременно и как особого рода «система приемов, используемых для нужд коммуникации социального существования» [Там же: 196—198].

Парадоксальным образом во многом близкой Иоффе оказывается эстетически идеалистическая постканттианская немецкая системность Юргена Хабермаса, подробно развивающего вопросы скрытой экономики нового искусства. Согласно Хабермасу, институциональный модернизм можно охарактеризовать через новые предметные установки, складывающиеся вокруг фокуса измененного осознания хода времени. Это (о)сознание выражается в пространственных метафорах *передового отряда*, то есть различных художественных и ли-

тературных авангардов, деятели которых, подобно каким-то необычайным исследователям-разведчикам, проникают в неведомую область человеческой экзистенции, по(д)вергаются риску внезапных субверсивных встреч, покоряют ненаступающее будущее, занимаясь *ориентированием*, оказываясь вынужденными искать правильное направление движения на незнакомой местности без выверенной карты дальнейших действий.

Вместе с тем уже сама центральная ориентация «на движение вперед», на предвосхищение неопределенно-случайного будущего, экстатический культ нового в действительности, согласно Хабермасу, означают прославление такой культурно-социальной актуальности, которая всякий раз создает *субъективно заполняемое прошлое*. Можно первоначально согласиться с тем, что в повышении градусной ценности эстетического динамизма выражается некая неизбывная и непреходящая тоска по настоящему идеально-вечному времени, то есть потоку частиц, имеющему некие твердые и четкие границы по отношению к *настоящему*. Модернизм может быть понят и отчасти принят как имплицитно «самоотрицающее движение», которое в невидимой утробе своей постоянно лелеет особую «тоску по подлинному присутствию» [Habermas 1985: 9—34; 1996: 38—51].

Юрген Хабермас был одним из тех, кто аналитически подметил и далее имплицитно «оснастил» метафизику скрыто анархистского посткропоткинско-бакунинского намерения радикального модернизма на деле осуществить своего рода «Взорваль», то есть, собственно, взорвать идеологический континуум истории, взнуздав время и убийственно загнав «клячу истории» согласно агитационным строкам Маяковского. Хабермас же в свою очередь подчеркивает эксплозивно-субверсивную силу эстетического сознания, восстающего против всякого рода нормативных достижений опостылевшей законсервированной традиции, сознания, по факту живущего опытом перманентного бунта против всего обычно-нормативного. Кроме того, уже Теодор Адорно в своей общей «эстетической теории» по-разному описывает некие значимые «признаки разложения и распада», которыми как бы всякий раз подтверждается (или «поверяется») подлинность модернистского жеста в аспекте эстетической прагматики. В этом контексте, согласно Адорно, одним из вариантов манифестации модерна и является сам brutальный взрыв. Как и Адорно, Хабермас полагает, что «*модерн* — это особый миф, как бы обращенный против самого себя» [Habermas 1985; 1996]. В свою очередь, сам миф о модерном состоянии метафизической экономики исследуется на примере Эрнста Юнгера в новаторской работе Питера Козловски [Козловски 2002].

*Титанический* аспект новой экономики модернизма оказывается здесь, по нашему мнению, особенно значим. Человек, восставая против богов, как бы автоматически становится одновременно *Титаном* и *Стоиком*, а также — неминуемо — *Финансистом* (согласно серии влиятельных *массовых* романов Теодора Драйзера, это становление происходит в период от Первой ко Второй мировой войне — своего рода апогею или краху экономики первичного модернизма в аспекте взрывного хаоса). Согласно мнению Питера Козловски, *человек* нового экономического индустриального порядка готов взять себе в союзники адскую хтонь сатанистских сил, inferнальным пучком радиоактивных лучей побеждающих естественный строй традиционной природы вещей, узаконенных всем самим прошлым миропорядком. Человек *экономики модернизма* направляет против старых богов нововыдуманное «перезагруженное»

оружие *технэ*, сотканное из метафизики нигилизма и новой исторической (ре)формации. Как показывает универсум модернистского мифа от Эрнста Юнгера в расшифровке Козловски, жизнестроительный авангардизм, знакомый нам по русским материалам, оказывается крайне востребован. Приметами наступления этого новосозданного модернистского человека на отмирающий миропорядок богов становятся, как показывают Юнгер и Козловски, «баракки нового Мира — технические мастерские с их неизменной монохромной монотонностью, где свершаются нужные новой технике жертвоприношения. Ограничения локализации свободы и отчуждение человека в мире *технэ* являются непосредственными результатами разрушения божественного миропорядка под натиском модернистских сил, персонализируемых в форме всеобщего *проектного электричества* [Там же: 121].

Утопическая вневременность мифологического натиска модернистской эстетики, как ее предлагал понимать Теодор Адорно, становится своего рода потенциальной точечной *катастрофой* для всякого данного мгновения, как бы в своем роде взламывающей непрерывность заданной темпоральности. Отметим, что такое метафорическое овеществление модернистского проекта близко к архетипическому понятию уробороса, которое можно описать как одновременную репрезентацию вечности и бесконечности, данную в ракурсе циклической природы жизни и смерти: чередования созидания и разрушения как некоего постоянного процесса перерождения и гибели. Модернистский уроборос представляет собой своеобразный порог *между* смертью и чаемым перерождением. Ведь, согласно загадочному слову евангельскому, *не все мы умрем, но все изменимся*. Синкретический уроборос в ортодоксальной аналитической психологии обычно символизирует немотствующую темноту и саморазрушение одновременно с плодородностью и новой творческой потенцией. Эти дихотомические концепты отражают внутреннюю логику модернистского развития также и в аспекте его сложной политики действия.

Проект культурно-политического модерна, согласно Хабермасу, в своем зародыше сформулированный философами Просвещения в XVIII веке, состоит в том, чтобы не только последовательно развивать универсалистские основы культуросцентричной морали, прогресса и права, но и вдумчиво окучивать автономную сферу искусств во всем ее своеобразии, высвобождая новые когнитивные потенциалы для устроения новой, невиданной жизни. Согласно этому подходу, в *модерне* мы впервые получаем подлинное своеволие эстетического как объективацию художественного приема, направленную на выход за пределы временных и пространственных структур повседневности, демонстративный разрыв с буржуазными условностями восприятия и привычного практического действия. Диалектика игрового шока проявляет себя лишь вместе с обнажающим жестом модернизма как самосознания всей эпохи модерна. В этот момент возникает также новая институционализация художественного пространства и производства, наполовину зависящая от рынка, а наполовину функционирующая *на автопилоте* внутренних законов условного Монмартра и его вкусов, закрепляя новую ситуацию особого рода наслаждения искусством, далее опосредуемого компетентной критикой, которую впервые в истории и порождает модернизм.

Рождение неклинической *критики* можно записать в важнейший актив институциональных революций модернизма — в программу новых резолюций экспертного действия. Впервые в истории уже в XIX веке публика становится

во многом ведомой критикой, а не наоборот. В этом моменте заключен также известный парадокс общества «зрелого капитализма».

Находящийся на позиции довольно жесткой социальной критики международного модернизма Раймонд Уильямс наряду с Терри Иглтоном являлся одной из наиболее примечательных, влиятельных и в общем значительных фигур в рядах «новых левых» того направления, что в Британии обычно называется «марксистской критикой культуры и искусств». Вопросами скрыто марксистской фундированности искусства модернизма длительное время плодотворно занимается видный французский философ и эстетик Жак Рансьер [Rancière 2004].

Со времени издания монументального сборника Малколма Брэдбери и Джеймса Макфарлейна<sup>5</sup> в последующие годы вышел ряд не менее замечательных обзорных, монументальных коллективных трудов. Как отмечает Фредерик Карл, помимо всех своих новаторских форм, модернизм всегда и неизбежно являет собой некую подспудную историю инсургентного противостояния дискурсивной власти. По его словам, «модернизм — это всегда вызов авторитету. Это может быть авторитет поколения или правительства, он может двойственно представлять государство или общество, или просто Другого. Модернизм — это всегда попытка уйти от тех или иных исторических императивов» [Karl 1985: 12].

Уильямс занимался, в частности, проблематикой модернистских институций и метрополий (в том числе и природной связи модернизма и современного города), говоря о таких важнейших понятиях, как «технологии и институции искусства» [Williams 1989: 37], которые повлияли на становление модернистской политики и поэтики. Интересно терминологическое разграничение, предлагаемое Уильямсом в отношении понятий «politics» (политика социального действия) и «policies» (стратегии и практики тех или иных правил поведения) в аспекте модернизма и его дальнейшего культурного развития. Как я отмечал в отдельной работе, в авангарде на уровне его оперативной радикально-модернистской идеологии вопросы «policy» и «politics» по сути диалектически и феноменологически сближаются и отчасти совпадают и, как бы рассредоточиваясь, *снимаются* (см.: [Иоффе 2010]). Речь, в частности, идет об институциональных моментах того, что Лоуренс Рэйни очень удачно называл «культурной экономикой модернизма» [Raney 1999], а Сэра Блэр, в свою очередь, в том же томе в более общем виде обозначала как «модернизм и политика культуры» [Blair 1999].

Вопросы политики русского модернизма непосредственно соприкасаются с различными моделями культурного эксперимента. Вопрос об изначальной возможности четкого разграничения теоретического и эмпирического заметно присутствовал во многих дискуссиях о природе авангардного культурного эксперимента, имевших место в последующие годы (см.: [Vokov 2020; Glisic 2018; Wunsche 2018]). Если модернистский эксперимент иллюстрирует теорию, то именно он устанавливает ее условную умозрительную значимость и дальнейшую валидность. У культурной теории обычно не возникает никакой всеобщей значимости *per se* до тех пор, пока какой-нибудь творческий акт-эксперимент наконец не попытается ферментно воплотить ее в жизнь.

---

5 См. это важное историческое издание: Modernism: 1890—1930 / Ed. by M. Bradbury, J. McFarlane. Harmondsworth; New York: Penguin, 1976.

Подход Чужака предполагает материальную законченность искусства и как бы дальнейшее растворение его «в жизни». Если исторические формы искусства прошлого метафизически и миметически «познавали» окружающую жизнь, то искусство будущей «коммуны» должно само *пересоздавать* эту жизнь, строя ее по наиболее оптимальным канонам материальной вещности. В этом подходе, к примеру, не могло быть места «искуссу» «художественного вымысла». Как справедливо замечает Александра Новоженова, в 1920-е годы в концепциях производственников вышла на первый план извечная *проблема вещности* произведения искусства, которое теперь понималось не как *творение буржуазной эстетики*, но как *вещественный продукт Человека Труда*. Художник становится четким специалистом, работающим в сфере производственных отношений подобно многим другим производителям материальных благ [Новоженова 2014].

Стык науки и эстетики состоит, согласно Чужаку, в специальной новой *работке факта*. Чужак и Третьяков подчас вступают в скрытый диалог и дискурсивно-диалектически пересекаются. Третьяков в дальнейшем по факту оказывается осевой частью мощного движения — того, что мы далее предлагаем называть *советским модернизмом*, к которому принадлежат также Виктор Шкловский, Борис Пильняк, Борис Кушнер, Владимир Арсеньев, Зинаида Рихтер, Владимир Богораз, с кинематографического фланга Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Михаил Калатозов, а со стороны фотожурналистики — Макс Альперт, Аркадий Шайхет и Александр Родченко. Третьяков может считаться важной фигурой в аспекте концептуального влияния модернизма. В нем как бы концентрируется само понятие «левого искусства модернизма» (см.: [Hofmann et al. 2019]).

С точки зрения уже упомянутого А. Мазаева, очевидная концептуальная близость платформ ЛЕФа и Пролеткульта в дальнейшем выглядит в целом достаточно последовательной и логичной. Согласно Мазаеву, «организационная теория», изначально возникшая из работ Александра Богданова и рассматривающая искусство как организацию жизни и человеческого опыта, принципиально реализуется в теориях «Левого фронта», в частности в «жизнестроении» «производственного искусства». В этом ракурсе причина видимой общности Пролеткульта и «Левого фронта» состоит в сходных паттернах осмысления социальной природы искусства, внимания к производству материальности, самого концепта «вещи» и всего того, что «формирует жизнь» в аспекте общественного взгляда. Производственный подход к искусству был призван отменить традиционность *эстетизиса* прошлого, характеризующегося «искусом» или «ложью» как элементом суггестивного фундамента искусства. *Искусство без искуса* в противовес русскому символизму (см. соответствующее эссе М. Волошина) становится главной целью производственного направления эстетики революционного времени. В своем пределе этот подход неминуемо вел к отмене искусства как такового в привычном понимании термина и к слиянию его с жизнью, воплощенной в новой реальности.

Не случайно, что продукционистское дневниково-писательское «наблюдение» в данном контексте фактически выходит на передний план дискуссий и размышления. Критика и порой прихотливая *коррекция* реальности наблюдателя становится частью дискурсивной деятельности, направленной на упрочение социального контроля за происходящим в обществе. В постоянном (про)движении наблюдателя-писателя, документалиста реальности,

неизбежно рождается новое культурное знание о ранее неописанных пластах повседневности и других аспектов социальной жизни. По мысли Третьякова, автор о-писывает или в-писывает себя в будущие отношения старого и нового миров, связанных с Советской Россией и сопредельными с ней «республиками» (землями), происходящими от распавшейся империи (см. детали в: Hofmann et al. 2019]).

Традиционное имперское общество реформируется и «преодолевается» за счет построения нового, в том числе посредством наблюдения и фиксации микроочагов новой общественной реальности политически победившего социализма и соцреализма. Модернизация как метафорически суггестивный термин оказывается здесь всеобъемлюще значимой. Новое время позволяет технически форсировать и модифицировать многие традиционные сегменты общественного устройства и фабрично-заводского бытия, предлагая новые системы организации массового производства (в частности, например, конвейер); на сходные темы много писал в свое время радикальный теоретик итальянского марксизма Антонио Грамши (см.: [Femia 1981]).

В 1920-е и 1930-е годы вопрос *эстетического наблюдения* и фиксации был сопряжен с различными интенциональными авторскими оперативными решениями о вопросах «видимого» и «разрешенного» для показа и упоминания. Выбор конкретных путей для дальнейшей репрезентации соответствующей материи соотносился с тем, что оставалось во многом «прозрачным» и как бы ускользающим от наблюдающего автора. То, как тогдашняя реальность формально репрезентировалась, находилось во многом на стыке эстетического и политического, успешным примером чего мог служить соратник Сергея Третьякова Александр Родченко (см.: [Tumarkin 2015]). Он же является одним из героических представителей авангардной (также модернистской) технизации изображения, где различные виды и перспективы зрения начинали играть центральную и доминантную роль.

Новое «производство» (эстетического и жизненного) «факта», согласно Третьякову, оказывается увязанным с актом его первичного воссоздания в новой умозрительной практике воображения. Этому наследует сложная задача глобальной реорганизации культурного пространства жизни, контроль и власть над которым связывается с деятельностью человека искусства этого новейшего типа. Логическим финалом такого подхода, по сути, станет соцреализм конца 1930-х годов. В общем движении Третьякова от начального периода футуристического и конструктивистского авангарда к социалистической идеологии прослеживается примерно такая же тенденция. Полюса эстетики и политики в русском послереволюционном модернизме характеризуются не противостоянием, но податливой линией связей, напоминающей некую цепь с ее разрывами и сцеплениями (см.: [Ушакин 2016: 57–60]). Важной для изучения наследия Третьякова становится трансгрессивная смесь, состоящая из модернизма и этнографии изображения *другости*, чужого и иного, но при этом скорее близкого, чем далекого. Используя метод письменного и кинофотоинструментария, Третьяков выходит на особый уровень эстетико-эпистемологического комментария, сочетающего интересные ему идеологические эффекты с авангардистской документацией нового типа. Подобного рода документация, по мысли Третьякова, была призвана способствовать устройению и упрочению нового будущего общества гармонично (со)существующих людей труда и ассистирующих им (новых) людей жизнеискусства (см.: [Hofmann et al. 2019]).

Третьяков предлагает важнейший термин — «оперативность», который как бы призван снять противоречие «домысливания» описываемых событий с точки зрения автора. Третьяков развивает это понятие в своем творчестве начиная с ранних 1920-х годов, когда он — футурист и производственник — делает упор на целесообразность и «приказное установление» искусства. Сущность теории производственного искусства заключается в том, что изобретательность художника должна не служить задачам украшения всяческого рода, но быть приложена ко всем производственным процессам. Мастерское делание вещи полезной и целесообразной — вот назначение художника, который тем самым выпадает из касты творцов и попадает в соответствующий производственный союз (см.: [Ibid.]).

Новый экономически оперативный писатель не сидит лишь за письменным столом, фиксируя те или иные вымыслы, — скорее он деятельно участвует в диалектическом становлении текстуального социализма. Он не утопист, не футурист, не культурный турист и не этнограф, который скрыто опасается прогресса, но полноценно, как может, работает на коммунистических стройках, доказывает свою жизнеспособность и жизнестойкость в колхозах, занимается многомерной культурной деятельностью, регистрируя производственные «факты бытия» (см.: [Ibid.]). В соответствии с этим «оперативная литература» — это литература своего рода «новой вещественности» в том смысле, что она не страшится проектировать (а не только *проецировать*) измененную быто-реальность. Новый, рабочий тип писателя не выдумывает действия, лица и места, он пишет «с натуры» фигуры нового общества. Таким образом, фантазия как бы становится излишней для литературы (факта) реальности, ибо вся жизнь во многом сама воплощает социалистическую утопию [Günther 1989].

Без минимального оперативного экспериментирования с *формой* модернистский проект почти никогда по факту не возникает. *Формальный эксперимент смыслов* связан с эстетической феноменологией модернизма как такового, где заложена перманентная идея циклической художественной инновации, которая почти во всякой ситуации креативно накладывается на социальную плоскость происходящего на заднем плане в тех или иных сферах человеческой жизни *вне* искусства (ср. концепцию «модернизма как *формалеска*» у Ф. Карла [Carl 1985]). Ведя речь о модернизме, невозможно избегать вопросов, связанных с механикой существования новых проявляющихся видов социального бытования, общественных практик и, шире, того, что мы можем назвать *политикой вещей* как нового поворота в сторону формы, материальности и связанной с ними практикой радикальной инновации.

Как уже отмечалось в критике, движение «за производственное искусство» выступает как своего рода «равнодействующая различных сил», выступающих одновременно. По факту это техническая революция, которая вводит новые формы в быт, которая утверждает новую художественную революцию, которая узаконивает переход от «изображения» к «конструкции». Всеобщая социальная революция предполагает масштаб всей мыслимой реорганизации жизни. В результате возникает объединение художников и теоретиков, естественным образом группирующихся в сфере оперативного бытия «Левого фронта искусств» (см. подробнее: [Заламбани 2003]). Согласно Арватову, литературный текст как художественный продукт «не чужд экономическому и социальному (общественному) контексту». По мнению Арватова, «форма рождается как ответ на ту или иную общественную потребность: чтобы новый

жанр утвердился, необходим социальный заказ, то есть социальный мандат» [Арватов 1926: 112].

Теория позднеавангардного «искусства в производстве», как можно предположить, ведет речь о систематическом выведении эстетики с *бессознательного* уровня на *сознательный* и подчинение ее небывало утопическо-политической идеологии труда. В подобного рода операционности и зарождается вся концепция связи искусства и производства. Общественные отношения оставляют место жизни искусства, которое возникает на фабрике, далее трансформируясь в конкретику быта и досуга. Разные формы производства искусства выдвигают новые оперативные нормы труда. Такая масштабная проектность переоформила и сущность отношений человека и созданной им машины [Заламбани 2003].

## Библиография / References

- [Арватов 1926] — *Арватов Б.* Искусство и производство. Сборник статей. М.: Пролеткульт, 1926.
- (*Arvatov B.* Iskustvo i proizvodstvo. Sbornik statey. Moscow, 1926.)
- [Былина 2020] — *Былина Е.* Революционизируя технику письма, искусства и медиа. Эстетические теории Вальтера Беньямина и Бориса Арватова // *Неприкосновенный запас.* 2020. № 129. С. 119—135.
- (*Bylina E.* Revolyutsioniziruya tekhniku pis'ma, iskustva i media. Esteticheskie teorii Waltera Ben'yamina i Borisa Arvatova // *Neprikosnovennyy zapas.* 2020. № 129. P. 119—135.)
- [Вагнер 1978] — *Вагнер Р.* Искусство и революция. / Пер. И. Кацэнеленбогена. Избранные работы. М.: Искусство, 1978.
- (*Wagner R.* Die Kunst und die Revolution. Saint Petersburg, 1978. — In Russ.)
- [Новоженова 2014] — *Новоженова А.* От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов // *Социология власти.* 2014. № 4. С. 117—137.
- (*Novozhenova A.* Ot sotsiologicheskogo determinizma k klassovomu idealu. Sovetskaya sotsiologiya iskusstva 1920-kh godov // *Sotsiologiya vlasti.* 2014. № 4. P. 117—137.)
- [Иоффе 2006] — *Иоффе И.И.* Символизм (мистический идеализм); Конструктивизм; Экспрессионизм и сюрреализм // *Иоффе И.И.* Избранное: 1920—30-е гг. / Сост. М.С. Кagan и др. СПб.: Петрополис, 2006. С. 197—251.
- (*Ioffe I.I.* Simvolizm (misticheskiy idealizm); Konstruktivizm; Ekspressionizm i surrealism // *Ioffe I.I.* Izbrannoe / Comp. by M.S. Kagan et al. Saint Peterburg, 2006. P. 197—251.)
- [Иоффе 2008] — *Иоффе Д.* Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма. М.: Ладомир, 2008.
- (*Ioffe D.* Diskursy telesnosti i erotizma v literature i kul'ture. Epokha modernizma, Moscow, 2008.)
- [Иоффе 2010] — *Иоффе Д.* Идеология авангарда как феномен // *Russian literature.* 2010. № 67. С. 417—441.
- (*Ioffe D.* Ideologia avangarda kak fenomen // *Russian literature.* 2010. № 67. P. 417—441.)
- [Иглтон 2007] — *Иглтон Т.* Марксизм и литературная критика / Пер. с англ. К. Медведева. М.: Свободное марксистское издательство, 2007.
- (*Eagleton T.* Marxism and literary criticism. Moscow, 2007. — In Russ.)
- [Заламбани 2003] — *Заламбани М.* Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов / Пер. с итал. Н. Б. Кардановой. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2003.
- (*Zalambani M.* L'Arte nella produzione. Moscow, 2003. — In Russ.)
- [Козловски 2002] — *Козловски П.* Миф о модерне: поэтическая философия Эрнста Юнгера / Пер. с нем. М.Б. Корчагиной; ред. Е.Л. Петренко. М.: Республика, 2002.
- (*Koslowski P.* Der Mythos der Moderne. Die dichterische Philosophie Ernst Jüngers. Moscow, 2002. — In Russ.)
- [Мазаев 2007] — *Мазаев А.И.* Искусство и большевизм, 1920—1930-е гг.: проблемно-тематические очерки и портреты / Вступ. ст. Н.А. Хренова. М.: КомКнига, 2007.

- (Mazaev A.I. *Iskusstvo i bol'shevizm, 1920—1930-e gg.: problemno-tematicheskiye ocherki i portrety* / Introd. by N.A. Khrenov. Moscow, 2007.)
- [Маяковский 1957] — *Маяковский В.В. Разговор с фининспектором о поэзии («Гражданин фининспектор! Простите за беспокойство...»)* // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. Стихотворения 1925—1926 годов и очерки об Америке / Подгот. текста и примеч. В.В. Кожина, И.Л. Робина, В.В. Тимофеевой. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 119—126.
- (Mayakovskiy V.V. *Razgovor s fininspektorom o poezii* ("Grazhdanin fininspektor! Prostite za bespokoystvo...") // *Mayakovskiy V.V. Polnoe sobranie sochineniy*: In 13 vols. Vol. 7. *Stikhotvoreniya 1925—1926 godov i ocherki ob Amerike* / Ed. by V.V. Kozhinov, I.L. Robin, V.V. Timofeeva. Moscow, 1957. P. 119—126.)
- [Тарабукин 1923] — *Тарабукин Н.М. От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923.*
- (Tarabukin N.M. *Ot mol'berta k mashine*. Moscow, 1923.)
- [Ушакин 2016] — *Ушакин С. Не взлетевшие самолеты мечты. О поколении формального метода // Формальный метод: Антология русского модернизма. М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 9—60.*
- (Oushakine S. *Ne vzletevshie samolety mechtu. O pokolenii formal'nogo metoda. Formal'nyy metod: antologiya russkogo modernizma*. Moscow, 2016. P. 9—60.)
- [Шахадат 2017] — *Шахадат Ш. Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI—XX веков. М.: Новое литературное обозрение, 2017.*
- (Schahadat Sch. *Iskusstvo zhizni. Zhizn' kak predmet esteticheskogo otnosheniya v russkoi kul'ture XVI—XX vekov*. Moscow, 2017.)
- [Шюккинг 1928] — *Шюккинг Л. Социология литературного вкуса / Пер. с нем. Б.Я. Геймана, Н.Я. Берковского; ред. В.М. Жирмунский. Л.: Академия, 1928.*
- (Schückings L. *Soziologie des literarischen Geschmacks*. Leningrad, 1928. — In Russ.)
- [Bernstein 1992] — *Bernstein J.M. The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge: Polity, 1992.
- [Blair 1999] — *Blair S. Modernism and the Politics of Culture // The Cambridge Companion to Modernism* / Ed. by M. Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 157—174.
- [Bokov 2020] — *Bokov A. Avant-Garde as Method: Vkhutemas and the Pedagogy of Space, 1920—1930*. Zürich: Park Books, 2020.
- [Cook, Emerson 1987] — *Cook K.S., Emerson R.M. Social Exchange Theory*. Beverly Hills: SAGE Publications, 1987.
- [Delany 2002] — *Delany P. Literature, Money and the Market*. London: Palgrave Macmillan, 2002.
- [Femia 1981] — *Femia J.V. Gramsci's political thought: Hegemony, Consciousness, and the Revolutionary Process*. New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1981.
- [Glisic 2018] — *Glisic I. The Futurist Files. Avant-Garde, Politics, and Ideology in Russia, 1905—1930*. Cornell University Press, 2018.
- [Goux 1990] — *Goux J.-J. Symbolic Economies After Marx and Freud*. Cornell University Press, 1990.
- [Günther 1989] — *Günther H. Literatur des Fakts // Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz; Wien, P. 338—345.
- [Habermas 1985] — *Habermas J. Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- [Habermas 1996] — *Habermas J. Modernity: An Unfinished Project // Habermas and the Unfinished Project of Modernity: Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity* / Ed. by M. Passerin D'Entreves, S. Benhabib. London: Polity. P. 38—59.
- [Hofmann et al. 2019] — *Hofmann T., Ioffe D., Günther H. Sergei Tret'jakov: The Aesthetics of Political Documentalism and Productivism // Russian Literature*. 2019. Vols. 103—105. P. 2—41.
- [Ioffe 2006] — *Ioffe D. Modernism in the context of Russian 'Life-creation' // New Zealand Slavonic Journal*. 2006. Vol. 40. P. 22—56.
- [Ioffe 2008] — *Ioffe D. Russian and European Modernism and the Idea of Life-Creation // Dutch Contributions to the Fourteenth International Congress of Slavist / Ed. by S. Brower*. Amsterdam: Brill-Rodopi, 2008. P. 151—179.
- [Ioffe 2011] — *The Legacy of Experiment in Russian Culture. Russian Literature*. 2011. Vol. 69. / Ed. by D. Ioffe.
- [Ioffe 2012a] — *Ioffe D. The Notion Ideology in the Context of the Russian Avant-Garde // Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. 2012. Vol. 9/1. P. 135—154.
- [Ioffe 2012b] — *Ioffe D. The Tradition of Experimentation in Russian Culture and the Russian Avant-Garde // The Russian Avant-Garde and Radical Modernism* / Ed. by D. Ioffe, F. White. Boston: Academic Studies Press, 2012. P. 454—468.
- [Ioffe 2017] — *Ioffe D. The Politics of Modernism in Russia // Russian Literature*. 2017. Vol. 92. P. 2—14.
- [Ioffe, White 2019] — *Ioffe D.G., White F.H. The Many Lives of the Russian Avant-Garde. Nikolai Khardzhiev's Legacy: New Contexts*. Amsterdam: Uitgeverij Pegasus, 2019.

- [Karl 1985] — *Karl F.* Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artist 1885—1925. New York: Atheneum, 1985.
- [Lijster 2017] — *Lijster T.* Benjamin and Adorno on Art and Art Criticism. Critique of Art. Amsterdam University Press, 2017.
- [Mauss 1925] — *Mauss M.* Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques // L'Année Sociologique. 1925. № P. 30—186.
- [Rainey 1999] — *Rainey L.* The Cultural Economy of Modernism // The Cambridge Companion to Modernism / Ed. by M. Levenson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 33—70.
- [Rancière 2004] — *Rancière J.* The Politics of Aesthetics. London: Continuum, 2004.
- [Shell 1978] — *Shell M.* The Economy of Literature. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- [Woodmansee, Osteen 1999] — The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics / Ed. by M. Woodmansee, M. Osteen. London: Routledge, 1999.
- [Tumarkin 2015] — *Tumarkin G.S.* Avant-Garde and After: Photography in the Early Soviet Union // The Power of Pictures: Early Soviet Photography, Early Soviet Film / Ed. by S.G. Tumarkin, J. Hoffmann. New Haven: Yale University Press, 2015. P. 14—41.
- [Williams 1989] — *Williams R.* Politics of Modernism. London: Verso, 1989.
- [Wunsche 2018] — *Wunsche I.* The Organic School of The Russian Avant-Garde. London: Routledge, 2018.
- [Ziolkowski 1992] — *Ziolkowski T.* German Romanticism and Its Institutions. Princeton: Princeton University Press, 1992.