

DOI 10.15826/izv2.2022.24.4.080
УДК 791.22(470) + 308(470) + 911.37 +
+ 316.343:63-05/“653”

А. А. Фокин
Тюменский государственный университет
Тюмень, Россия

Б. Е. Степанов
Национально-исследовательский университет
Высшая школа экономики
Москва, Россия

КОГДА ДЕРЕВНИ БЫЛИ БОЛЬШИМИ: ВООБРАЖАЕМЫЕ ПРОСТРАНСТВА НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ

Рец. на кн.: Мазур Л. Н., Горбачев О. В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М. : РОССПЭН, 2022. 349 с., ил.

В статье представлена попытка осмысления советского деревенского кинематографа как механизма формирования воображаемого пространства. В соответствии с концепцией Бенедикта Андерсона, советский кинематограф анализируется как один из механизмов формирования идентичности и привязанности к месту (*place attachment*). Кино становится важным механизмом превращения природы и территории в окружающую среду и пространство. На основе анализа монографии Людмилы Мазур и Олега Горбачева «Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа» в статье отмечается новаторский подход авторов к осмыслению кинематографа как исторического источника, который позволяет реконструировать целый ряд аспектов жизненного мира советской деревни в разные периоды ее существования. Представлены критическое осмысление концепции Людмилы Мазур и Олега Горбачева и расширенное осмысление советского кинематографа на сельскую тематику.

К л ю ч е в ы е с л о в а: советское кино; деревенское кино; идеология; пространство; советская деревня

Благодарности

Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РНФ № 20-18-00342 «Институциональные и неинституциональные ритуалы в структуре позднесоветского общества (1956–1985)» и гранта Правительства РФ, проект № 075-15-2021-611 «Человек в меняющемся пространстве Урала и Сибири». Статья написана в рамках работы зеркальной лаборатории «Поздне/Постсоветское: ценности, практики, акторы»

Ц и т и р о в а н и е: Фокин А. А., Степанов Б. Е. Когда деревни были большими: воображаемые пространства на советском экране // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. 2022. Т. 24, № 4. С. 303–312. <https://doi.org/10.15826/izv2.2022.24.4.080>. Рец. на кн.: Мазур Л. Н., Горбачев О. В.

Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М. : РОССПЭН, 2022. 349 с., ил.

Поступила в редакцию: 17.09.2022

Принята к печати: 24.11.2022

Aleksandr A. Fokin

Tyumen State University
Tyumen, Russia

Boris E. Stepanov

*National Research University,
Higher School of Economics*
Moscow, Russia

WHEN THE VILLAGES WERE BIG: IMAGINARY SPACES ON THE SOVIET SCREEN

Review of: Mazur, L. N., & Gorbachev, O. V. (2022). *Soviet Films about the Village: An Attempt at Historical Interpretation of the Artistic Image*. Moscow: ROSSPAN. 349 p., il.

This article presents an attempt to comprehend Soviet rural cinematography as a mechanism of forming imaginary space. The Soviet cinema is analysed as one of the mechanisms of identity formation and place attachment based on Benedict Anderson's concept. The cinema becomes an important mechanism for transforming nature and territory into environment and space. Examining *Soviet Films about the Village: An Attempt at Historical Interpretation of the Artistic Image*, a monograph by Lyudmila Mazur and Oleg Gorbachev, the article emphasises the authors' innovative approach to understanding cinematography as a historical source, which makes it possible to reconstruct several aspects of life in the Soviet village at different periods of its existence. The authors offer a critical reflection on the concepts of Lyudmila Mazur and Oleg Gorbachev and an expanded comprehension of Soviet films on rural themes.

Key words: Soviet cinematography; rural cinematography; ideology; space; Soviet village

Acknowledgements

The research is supported by a grant of the *Russian Science Foundation* 20-18-00342, "Institutional and Non-Institutional Rituals in the Structure of Later Soviet Society (1956–1985)" and a grant of the Government of the Russian Federation, project 075-15-2021-611 "A Human Being and the Changing Space of the Urals and Siberia". This article was written as part of the mirror laboratory "Late/Post-Soviet: Values, Practices, Actors".

Citation: Fokin, A. A., & Stepanov, B. E. (2022). *Kogda derevni byli bol'shimi: voobrazhaemye prostranstva na sovetskom ekrane* [When the Villages were Big: Imaginary Spaces on the Soviet Screen]. *Review of:* Mazur, L. N., & Gorbachev, O. V.

Soviet Films about the Village: An Attempt at Historical Interpretation of the Artistic Image. Moscow: ROSSPAN. 349 p., il. *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki*, 24(4), 303–312. <https://doi.org/10.15826/izv2.2022.24.4.080>

Submitted: 17.09.2022

Accepted: 24.11.2022

«Вы должны твердо помнить, что из всех искусств для нас важнейшим является кино» [Беседа В. И. Ленина..., с. 579] — эти слова, приписываемые Владимиру Ленину (хотя их достоверность вызывает большие вопросы), традиционно приводят, когда хотят показать контроль со стороны партийно-государственного аппарата над киноиндустрией. Вне всякого сомнения, с самых первых лет существования Советской России кино рассматривалось как эффективный механизм агитации и пропаганды. Примерами такого подхода может служить коллективная монография «Визуальная антропология: режимы видимости при социализме» [Визуальная антропология], в которой раздел о советском кинематографе обозначен как «Советский экран: образы политики и политика образа», что сразу делает акцент именно на связь визуального и политического. В аннотации к книге Евгения Добренко о сталинском историческом нарративе указывается: «Анализируя роль кино в превращении опыта прошлого в идеологический конструкт — сталинскую историю, автор особое внимание уделяет техникам репрезентации истории, которая всегда является репрезентацией власти» [Добренко, с. 1], что тоже призвано подчеркнуть зависимость кинематографа от идеологии. Не оспаривая такую оптику исследований в данной статье, мы бы хотели предложить другой фокус осмысления советского кинематографа, и отправной точкой для этого станет мысль Бенедикта Андерсона о формировании воображаемых сообществ. В своей книге он пишет: «Мало что демонстрирует так зримо и рельефно эту грамматику, как три института власти, которые, хотя и были изобретены еще до середины XIX в., изменили, по мере вступления колонизированных зон в эпоху механического воспроизводства, свою форму и функцию. Этими институтами были перепись населения, карта и музей: все три глубоко повлияли на то, как колониальное государство созерцало в воображении свой доминион — природу людей, которыми оно правил, географию своих владений и легитимность своего происхождения» [Андерсон, с. 266]. На наш взгляд, говоря о XX в., к переписи, карте и музею необходимо добавить и кинематограф, который в эпоху технической воспроизводимости искусства оказывается мощнейшим инструментом в формировании воображаемых сообществ.

Бенедикт Андерсон видел в карте инструмент создания воображаемых сообществ через определение границ и формирование определенной прагматики, лежащей в основе существования таких категорий, как государство и нация. Но, помимо этого, карта, а затем и кинематограф, участвуют в еще одном важном процессе — преобразовании природы в окружающую среду. Для удобства можно представить данный процесс в виде трехчастной схемы, где первоначально

существует природа, которая обладает определенными физическими характеристиками, не зависящими от человека: это может быть нахождение определенной материи, климатические условия, географическое положение и т. п. С приходом человека все это может быть преобразовано в окружающую среду, и залежи руды и химических элементов превратятся в полезные ископаемые («полезными» они могут быть только при наличии человека), а почва и климатические условия — в территорию, пригодную для выращивания определенных сельскохозяйственных культур. Но, помимо прагматического формирования окружающей среды и создания инфраструктуры, человек порождает еще и социальное пространство через топографию, картографию, визуализацию образов пространства. В дальнейшем именно эти образы «воображаемого пространства» могут играть решающую роль в формировании локальной идентичности и привязанности к месту (*place attachment*).

Возможно, самым ярким примером этой функции кино является история танца сиртаки. В 1964 г. на экраны выходит фильм «Грек Зорба» режиссера Михалиса Какоянниса по одноименному роману Никоса Казандзакиса, в одном из эпизодов которого главные герои исполняют танец, придуманный специально для этого фильма под музыку Микиса Теодоракиса. После успеха фильма сиртаки во всем мире и, что важно, в самой Греции становится одним из символов греческой культуры и многими воспринимается как народный танец. В советском контексте схожую историю имела песня «Чито-грито» (слова Петра Грузинского, музыка Гия Канчели) из фильма «Мимино». Успех этого фильма сделал композицию очень популярной, и для нескольких поколений жителей СССР и постсоветского пространства она стала одним из символов Грузии. И в случае с «Греком Зорбой», и в случае с «Мимино» создание маркеров идентичности не входило в цели создателей фильмов и не было продиктовано неким идеологическим заказом. Таким образом, кинематограф может не только отражать существующую реальность, но и активно влиять на нее, создавая определенные паттерны восприятия и интерпретации.

На наш взгляд, одним из таких «воображаемых пространств», в конструировании которого активную роль играл кинематограф, была советская деревня. С одной стороны, данное явление связано с процессом постоянной урбанизации: чем ближе к концу советского периода, тем более деревня становилась «иным» пространством для большинства советских граждан. С другой стороны, советская деревня, в силу целого комплекса причин, может рассматриваться как коллективный субалтерн, который в значительной степени лишен возможности самостоятельного высказывания.

Надо отметить и историографическую ситуацию, в рамках которой советская деревня, особенно в позднесоветский период¹, находилась в определенной

¹ Важным исключением является проект «Late Soviet Village People, Institutions, and Things between the socialist cult of urbanity and ruralisation of urban life styles» под руководством Екатерины Емельянцовой. URL: <https://latesovietvillage.com>

тени. Акцент при ее изучении делался или на анализ сельскохозяйственной политики в тот или иной период, или на изучение социальных аспектов, что особенно характерно для периода 1930-х гг. в связи с коллективизацией и раскулачиванием.

Поэтому особенно важно посмотреть на то, как советская деревня репрезентировалась в «важнейшем из искусств». Именно связка кино и деревни находится в центре монографии Людмилы Мазур и Олега Горбачева [Мазур, Горбачев]. Книга разделена на шесть глав: 1) «Художественные фильмы как исторический источник»; 2) «Кино о деревне и кино для деревни (1920–1980-е)»; 3) «Советский сельский кинематограф: анализ фильмографии (1920–1991)»; 4) «Визуальные репрезентации материальной культуры российской деревни»; 5) «Деревенская жизнь: прощание с традицией»; 6) «События сельской истории в советском кинематографе». Помимо основного содержания, важной частью монографии является обширное приложение, в котором в форме таблицы (строками таблицы являются: год; название фильма; режиссер; киностудия; жанр; сюжет; литературная основа; примечание) в хронологической последовательности представлены советские фильмы о деревне. По понятным причинам большинство работ о советском кино генетически связаны с традицией киноведческого и культурологического анализа. В этой перспективе на первый план выходит или расшифровка авторского высказывания создателей фильмов, или выявление идеологических оснований, стоящих за фабулой фильмов. В последнее время появляются работы по институциональной истории советской киноиндустрии, но все-таки Людмила Мазур и Олег Горбачев предлагают собственный взгляд на проблему. Авторы делают ставку на синтез качественного и количественного подходов. В основе работы лежит база данных, сформированная в Excel, в которую в результате целевого отбора фильмов по сельской тематике входит 469 записей. Всего за период 1920–1991 гг. было создано 6 426 фильмов (с. 42), т. е. сельское кино составило 7,3 % от общего кинопроизводства. Наибольший показатель в 18,9 % (78 фильмов из 412) приходится на период 1929–1940 гг. (с. 75), что легко объясняется необходимостью агитации в период коллективизации. Поскольку основой для создания базы данных являлась «Энциклопедия кино Кирилла и Мефодия», авторы отмечают, что полнота базы составляет порядка 90–95 % и некоторые фильмы могли выпасть из поля зрения как составителей энциклопедии, так и авторов монографии. Стоит отметить, что сочетание количественного и качественного анализа уже было апробировано Людмилой Мазур и Олегом Горбачевым при исследовании биографий коммунистов Екатеринбурга в первые годы советской власти [«...С Лениным в башке и с наганом в руке»].

Основная идея монографии, по сути, идет вразрез с современными исследованиями фильмов, поскольку авторы предлагают не распутывать сложное переплетение художественного замысла фильма и идеологической подоплеки, а посмотреть на советский кинематограф как на зеркало, отражающее непосредственные условия жизни советской деревни. Хотя Л. Мазур и О. Горбачев не уравнивают художественный и документальный кинематограф, они

предлагают выявлять «визуальную информацию о жизни села, его проблемах, как правило, отсутствующую в письменных источниках» (с. 255). Например, авторы обращают внимание на послевоенные фильмы, демонстрирующие плохое состояние сельских дорог, по которым может передвигаться только гужевой или гусеничный транспорт. В этих фильмах акцент сделан на строительстве школы, клуба или библиотеки, но нет сюжета, где центральным мотивом было бы создание новой качественной дороги в сельскую местность (с. 118). Также в книге отмечается, что, несмотря на распространение в 1970-х гг. стиральных машин, в фильмах по-прежнему показывается полоскание белья в реке, что связано не столько с экзотизацией села, сколько с сохранением устойчивых практик (с. 142). Таким образом, советские фильмы оказываются амбивалентным источником, поскольку одновременно могут отображать различные аспекты подлинной деревенской реальности и выступать механизмом формирования деревенской мифологии. Можно отметить, что чем ближе к концу XX в., тем больше на экране мифологизируется деревня, поскольку основным зрителем оказывается городской житель. Этот процесс можно соотнести и с популярностью деревенской тематики как у писателей, так и у художников позднесоветского периода. Деревня из пространства отсталости превращается в место подлинности и утраченной истинности.

Несмотря на то, что постановка вопроса о деревенском кино как об особом источнике выглядит весьма интересной, сами авторы, на наш взгляд, не в полной мере смогли продемонстрировать потенциал подобного подхода. Если мы начнем практиковать «медленный просмотр» фильмов и выявлять в них элементы материальной культуры советской эпохи, то позволит ли это нам скорректировать наши представления, основанные на анализе письменных источников? Представляется, что вряд ли декорации советских фильмов смогут существенным образом преодолеть свою роль иллюстрации к привычным для историков источникам. Мы с трудом можем представить себе дискуссию о каком-либо аспекте повседневной жизни в советской деревне, в которой детали фильмов окажутся центральным источником.

Важным вопросом в обсуждении деревенского кинематографа является попытка дать определение этому явлению. Людмила Мазур и Олег Горбачев не дают в книге четкого определения, как они понимают деревенский фильм, поэтому данное понятие оказывается широким. При этом они отмечают, что непосредственно в монографии анализируются «современные» (т. е. не исторические) сельские фильмы, и ставят три вопроса: 1) для кого снималось сельское кино? 2) кем оно снималось? 3) какие цели при этом ставились? (с. 45). Предположим, что центральным аспектом понимания деревенского кинематографа может быть не столько место действия — село или деревня, сколько демонстрация специфического взгляда на деревню. В феминистской критике кино существует понятие *male gaze* («мужской взгляд»), считается, что термин популяризовала Луара Малви [Малви]. По аналогии с ним можно предложить понятие *urban gaze* («городской взгляд»), также выступающий как дисциплинарная

технология, направленная на регулирование. Кинематограф, как сложно организованное производство, является продуктом современного общества и может активно существовать только в рамках городской культуры, превращая деревню в культурного субалтерна, в значительной степени лишенного права говорить. То есть проблема и повестка деревенской жизни почти полностью формировались жителями города, а не деревни. Несмотря на инфраструктурные вложения в развитие деревни в СССР не появились деревенские киностудии, которые бы снимали фильмы для деревни силами деревни.

Другой важной темой, связанной с советскими фильмами о деревне, являются вопросы множественности советского опыта и возможности применения постколониальных подходов к анализу советского материала. Непосредственно в работе Людмилы Мазур и Олега Горбачева анализируются фильмы, снятые на территории РСФСР, УССР и БССР, хотя в итоговой таблице представлены фильмы, созданные и в других союзных республиках. Можно понять такую выборку, поскольку она позволяет представить схожий опыт трех главных советских республик и на его основе предложить универсальные модели. Альтернативным подходом может быть противопоставление гомогенности гетерогенности, когда центральной проблемой является не поиск неких универсальных черт советского опыта, а выявление в рамках советского различий и вариативности. Таким образом, советское превращается из монолита в спектр. Одним из вариантов этого спектра выступает пространственный компонент. Советские деревни в Прибалтике, на Кавказе и в Центральной Азии могут оказаться тремя существенно разными деревнями. Поэтому внимание к региональному варианту советского деревенского кинематографа позволило бы увидеть более сложную картину. Исходя из таблицы, представленной в книге Людмилы Мазур и Олега Горбачева, можно сделать вывод, что в республиках Средней Азии «современных» деревенских фильмов снимали гораздо меньше. С чем был связан данный факт — с особенностями кинопроизводства в этих республиках, с мнением местных режиссеров и руководства, считавших деревенскую тематику не такой важной, как это было в РСФСР или УССР? Представляется, что отдельное пристальное внимание к советским республикам и к их варианту советской культуры — кино, музыка, живопись, архитектура и т. д. — позволит существенным образом расширить наши представления о множественном советском опыте.

Одновременно указанный выше подход может быть включен в дискуссию о колониальном характере советской системы. Важной частью постколониального подхода является не столько анализ политических или экономических аспектов колониального доминирования, сколько вопрос о контроле за производством знания. В классической работе Эдварда Саида [Саид] поднимается вопрос о том, как производство знания о Востоке и сама идея Востока становится дисциплинарным инструментом. В отличие от классических империй XIX–XX вв., ситуация Советского Союза оказывается более сложной, поскольку сочетает в себе колониальные и антиколониальные черты. Идея Сергея Абашина [Абашин, с. 206] о том, что применительно к СССР необходимо преодолеть

эту дихотомию и выйти за ее рамки, является крайне продуктивной и позволит лучше описывать различные практики и дискурсы. При этом советские кинофильмы союзных республик создавали для остального населения СССР образ национальных территорий. Конечно, были фильмы (самый яркий пример — «Кавказская пленница»), которые строились на экзотизации советских «окраин», но показательно, что в фильме Леонида Гайдая действие почти полностью происходит в городе, а не в кавказских селениях. Получается, что не только Москва, но и Ереван или Ташкент решали, как показывать Армению и Узбекистан. Например, фильм «Мы и наши горы» (1969, реж. Генрих Малян) показывает столкновение норм и принципов горных деревень с советскими законами в лице милиционера, который расследует убийство овец. Другой пример — культовый армянский фильм «Мужчины» (1972, реж. Эдмонд Кеосаян) — хотя и концентрируется на приключениях друзей-таксистов в Ереване, но показывает армянскую деревню как место сохранения национальных традиций. Так, фильм начинается с демонстрации национального танца кочари, который танцуют мужчины в горной местности, а деревенская девушка Ануш, с чистой любовью, противопоставлена городской красавице Каринэ. Таким образом, анализ «национальных» фильмов позволит не только рассмотреть особенности материальной культуры различных территорий внутри Советского Союза, но и понять, каким образом формировался образ этих пространств. И, как уже было ранее отмечено, национальная форма активно воспроизводилась, внося существенный вклад в производство массового знания о различных регионах СССР.

Подводя итоги, можно сказать, что массовый анализ советских фильмов, без сомнений, может дать положительный результат. Но для увеличения эффекта необходимо перейти к формированию баз данных и использованию более сложных аналитических инструментов, чем Excel, при создании системы тегов, возможно, использованию SPSS. При этом при анализе фильмов необходимо учитывать не только историю их создания и сам кинотекст, но и реакцию зрителей, ибо именно она определяет место киноленты в обществе. Это, в свою очередь, ставит еще один важный вопрос о том, как историкам работать с фильмами. Людмила Мазур и Олег Горбачев предлагают смелую, но, по нашему мнению, не до конца убедительную аналитическую рамку, которая позволяет преодолеть модель иллюстративности. Однако в полной мере превратить фильм в полноценный исторический источник данная исследовательская рамка еще не может, и тут необходимо выработать новый аналитический язык, который может возникнуть только в рамках полилога на основе критического обсуждения текстов. Поэтому мы надеемся, что в дальнейшем будут выходить новые книги и о советском кинематографе, и о советской деревне.

Источники

Беседа В. И. Ленина с А. В. Луначарским // Ленин В. И. Полн. собр. соч. : в 55 т. 5-е изд. М. : Госполитиздат, 1964. Т. 44. С. 579.

Исследования

Абашии С. Советское = колониальное? (За и против) // Понятия о советском в Центральной Азии. Альманах Штаба № 2. Бишкек, 2016. С. 28–50.

Андерсон Б. Воображаемые сообщества. М. : Канон-Пресс-Ц : Кучково поле, 2001.

Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова. М. : Вариант : ЦСПГИ, 2009.

Добренко Е. Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив. М. : НЛО, 2008.

Мазур Л. Н., Горбачев О. В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М. : РОССПЭН, 2022.

Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории: сб. / пер., сост. и коммент. Е. И. Гаповой и А. Р. Усмановой. Минск : ПроPILEI, 2000. С. 280–296.

Саид Э. Ориентализм. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2021.

«...С Лениным в башке и с наганом в руке»: Коллективный портрет Екатеринбургской губернской организации РКП(б), 1919–1923 / В. А. Бондарь, С. В. Воробьев, О. В. Горбачев, Л. Н. Мазур, Е. И. Яркова ; под ред. Л. Н. Мазур. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2019.

References

Abashin, S. (2016). Sovetskoe = kolonial'noe? (Za i protiv) [Soviet = Colonial? (Pros and Cons)]. In *Poniatia o sovetskom v Tsentral'noi Azii. Al'manakh Shtaba № 2* (pp. 28–50). Bishkek.

Anderson, B. (2001). *Voobrazhaemye soobshchestva* [Imagined Communities]. Moscow: Kanon-Press-Ts; Kuchkovo pole.

Bondar', V. A., Vorobyev, S. V., Gorbachev, O. V., Mazur, L. N., & Yarkova, E. I. (2019). "...S Leninyim v bashke i s naganom v ruke": *Kollektivnyi portret Ekaterinburgskoi gubernskoi organizatsii RKP(b), 1919–1923* ["...With Lenin in the Head and with a Nagant in the Hand": A Collective Portrait of the Ekaterinburg Provincial Organisation of the RCP(b), 1919–1923]. Ekaterinburg: Ural University Press.

Dobrenko, E. (2008). *Muzei revoliutsii: Sovetskoe kino i stalinskii istoricheskii narrativ* [Museum of Revolution: Soviet Cinema and Stalin's Historical Narrative]. Moscow: NLO.

Mazur, L. N., & Gorbachev, O. V. (2022). *Sovetskie fil'my o derevne: opyt istoricheskoi interpretatsii khudozhestvennogo obraza* [Soviet Films about the Village: An Attempt at Historical Interpretation of the Artistic Image]. Moscow: ROSSPEN.

Mulvey, L. (2000). Vizual'noe udovol'stvie i narrativnyi kinematograf [Visual Pleasure and Narrative Cinema]. In E. I. Gapova, & A. R. Usmanova (Comps., Trans.), *Antologiya gendernoi teorii* [Anthology of Gender Theory] (pp. 280–296). Minsk: Propilei.

Said, E. W. (2021). *Orientalism*. Moscow: Garage Museum of Contemporary Art.

Yarskaya-Smirnova, E. R., & Romanov, P. V. (Eds.). (2009). *Vizual'naiia antropologiya: rezhimy vidimosti pri sotsializme* [Visual Anthropology: Modes of Visibility under Socialism]. Moscow: Variant; CSPGI.

Фокин Александр Александрович

кандидат исторических наук, доцент
Тюменский государственный университет
625003, Тюмень, ул. Володарского, 6
E-mail: a.a.fokin@utmn.ru

Fokin, Aleksandr Aleksandrovich

PhD (History), Associate Professor
Tyumen State University
6, Volodarsky Str., 625003 Tyumen, Russia
Email: a.a.fokin@utmn.ru
<https://orcid.org/0000-0001-6637-9314>
Scopus AuthorID: 57195673223
WoS ResearcherID: K-4668-2013

Степанов Борис Евгеньевич

кандидат культурологии, доцент
Национальный исследовательский
университет Высшая школа экономики
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20
E-mail: bstepanov@hse.ru

Stepanov, Boris Evgenyevich

PhD (Cultural Studies), Associate Professor
National Research University
Higher School of Economics
20, Myasnitskaya Str., 101000 Moscow, Russia
Email: bstepanov@hse.ru
<https://orcid.org/0000-0003-2072-3102>
Scopus AuthorID: 57193210613
WoS ResearcherID: K-5703-2015