

УДК 323.272: 791.65

А.И. Щербинин

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ СПЕКТАКЛЬ: ОПЫТ И СОВРЕМЕННАЯ ПОСТАНОВКА¹

На основе работ по философии политики, политической психологии масс и на классических примерах рассматриваются истоки теории революции как спектакля. Собственно революция анализируется как неизбежное возвращение, оформленное в спектакль, где есть сцена, актеры, театральное действие, в котором существует карнавальная возможность для массы превратиться из зрителей в участников спектакля. Проблема раскрывается на примере украинских событий.

Ключевые слова: *революция, спектакль, политический ритуал, Украина.*

Гамлет:

Как, эти дети такие страшные? Кто их содержит? Как им платят? Что, это их призвание, пока у них не погрубеют голоса? А позже, когда они сами станут актерами обыкновенных театров, если у них не будет другого выбора, не пожалеют ли они, что старшие восстанавливали их против собственной будущности?

Шекспир. Гамлет

Цель любого спектакля как наиболее публичного действия – нести радость зрителям, актерам, сценаристу и режиссеру, даже если это драма. Об этом свидетельствует, к примеру, название книги «Радость революции» Кена Нэбба, развившего идеи Э. Ги Дебора и посвятившего свою работу революции как спектаклю. Ожидание радости мировой революции мы найдем и у Маяковского: «Да здравствует революция, радостная и скорая!». Впрочем, сама категория *революция*, ставшая благодаря идеологической нагруженности синонимом и символом прогресса в его радикальном выражении, этимологически восходит к корням, означающим как *переворот*, так и *возврат*. «Латинско-русский словарь» О. Петрученко дает однозначный перевод слову *rēvolve* (*volvi, vōlutum, ēre*) как ‘катить назад’ [1. С. 560]. Сама же приставка ‘*re*’, однако, может означать не только возобновление или повтор действий, но и противодействие [2. С. 512]. Не секрет, что в первых работах советского времени В.И. Ленин не стеснялся употреблять словосочетание ‘*Октябрьский переворот*’ применительно к тому событию, которое впоследствии обретет торжественное название Великая Октябрьская социалистическая революция. Отрицательная коннотация, связанная со словом *переворот*, нами будет в дальнейшем рассматриваться в технологическом ключе. Системный характер, по нашему мнению, имеет понимание революции как *возврата*. Начнем с того, что с точки зрения темпов изменения политические перемены намного опережают экономические, а тем более структурные. Если

¹ Статья написана при поддержке гранта № 13-13-70001 регионального проекта РГНФ «Визуальная антропология: модели социокультурных коммуникаций».

экономические перемены становятся причиной революций, то структурные манифестируются как их цель. П. Ласлет выделял четыре типа изменений в зависимости от их темпов: 1) быстрые, в том числе политические перемены, смена мод, взглядов; 2) средние – экономические, коммуникационные, технические, демографические, институциональные и пр.; 3) медленные – конституционные, в религиозных и нерелигиозных убеждениях; 4) очень медленные – нормативные, в производственных отношениях, в социальной структуре. (См.: [3. С. 145]). Как мы видим, с позиций причинности и целеполагания политическая революция (если она не является манипулятивным спектаклем, что бывает сплошь и рядом) обречена на возвращение к рутинной работе по переделке институтов, отношений, общества и личности, причем нередко под прикрытием революционных лозунгов. Цементирующим началом революции становится образ будущего. Фактически он является анонсом и рекламой революционного спектакля. Настоящее не просто проигрывает будущему, последнее, по сути, уже существовало в отдельном мире (или «провинции» по А. де Токвилю), понятном и не менее доступном для масс, чем мир материальный: «Во Франции политический мир был как бы разделен на две различные провинции, не имеющие между собою никаких связей. Первая провинция правила, во второй устанавливались абстрактные принципы, на которых должно основываться всякое правление... Одни руководили делами, другие руководили умами» [4. С. 118]. Токвиль сравнивает это воображаемое общество с надстройкой, в которой «все казалось простым и упорядоченным, единообразным, справедливым и разумным» [4. С. 118]. Интерес к спектаклю подогревается: «Постепенно изображение толпы отвернулось от первого общества, чтобы обратиться ко второму» [4. С. 118]. Место образа будущего пока не заполнено. И здесь опять интересно наблюдение Токвиля по поводу сознания масс: «... Горестные и торопливые искания лучшего приводят только к порицанию прошлого и мечтам о порядке вещей, совершенно противоположном существующему» [4. С. 137]. Сценаристам и режиссерам остается только доработать детали.

Спектакль выполняет важную коммуникативную функцию, позволяя его зрителям здесь и теперь охватить взором весь мир, все время от прошлого до будущего, редуцируя пространство и время, политические в первую очередь, до пространства революционной «сцены» и «времени» революционного спектакля.

Актуальный парадокс украинской революции заключается не только во всеми замеченной сконструированной мифологической пространственной рамке «Восток – Запад», но и остающейся вне анализа рамке временной. Не углубляясь в проблему пространственных идентичностей целого и частей, отмечу, что этот ментальный процесс восходит к более отдаленному прошлому, нежели приводимые в качестве расхожих аргументов «присоединения» XX в. Историк Н.И. Костомаров, описывая жизнь и деяния князя Константина Константиновича Острожского, изображает украинские события, когда внешние процессы, связанные с окончательным симбиозом католичества и православия в форме флорентийской унии в XV веке как наиболее приемлемого инкорпорирования *украинской знати* в польское об-

щество, фактически привели к другой цели. Знать уже приняла католицизм, и в этих условиях «уния перестала быть восточной церковью, а стала чем-то посредствующим и в то же время осталась достоянием простого народа: в стране, в которой простой народ был низведен до крайнего порабощения, вера, существовавшая для этого народа, не могла пользоваться равным почетом с верою, которую исповедовали господа; поэтому уния в Польше стала верою низшею, простонародною, недостойною высшего класса; что же касается до православия, то оно в общественном мнении стало верою отверженною, самою низкою, достойною крайнего презрения: то была вера не только холопов вообще, как уния, но вера негодных холопов, не похожих и неспособных, по своей дикости и закоснелости, стать на несколько высшую ступень религиозного и общественного уразумения, то было не более, как жалкое исповедание презренных недоверков, которым и за гробом нет спасения» [5. С. 498].

Украинская революция XXI в. вновь воскресила эти схемы, сложившиеся с принятием Брестской унии почти 420 лет назад, проведя черту между новой знатью, «европейцами» и восточными «париями». Тектонический раскол ментального пространства привел к тому, что в тягость стало реальное соседство с Россией: украинцы хотят жить по соседству со Швецией или Канадой. Что же касается временной идентичности, то проклинаемое прошлое революционерами связывается с зависимостью от Империи, то есть России. Желаемое будущее, образ которого рисуют политики и медиа, – с Западом: «УКРАЇНА – ЦЕ ЄВРОПА». По ходу отметим, что, во-первых, за двадцать с лишним лет независимости украинское общество так и не самоидентифицировалось в собственном настоящем, во-вторых, пока еще ориентации и на Восток, и на Запад имеют под собой типичный для настроений исхода потребительский подход, где-то даже (вне зависимости от ориентации) совкового типа. Так оформляется сцена, так формируется хронотоп революционного спектакля.

Когда нет чувства своего прошлого и своего будущего, сценаристам и режиссерам остается доработать детали и выбрать актеров на главные роли – это партии и лидеры. И вот здесь начинаются проблемы с реальностью. В сущности, следующим шагом после акта под названием «Переворот» должна стать сцена «Созидания», но у организаторов спектакля нет его программы. «Для радикальной партии отвлеченная идея, доведенная до крайних последствий, составляет основание всех ее политических воззрений. От этого она не отступает ни на шаг. Радикализм не признает ни жизни, ни истории» [6. С. 687]. Поэтому спектакль продолжается, и следующей сценой в нем становится «Деспотизм». Б.Н. Чичерин пишет: «...Радикализм совершенно не способен к установлению какого бы то ни было порядка. Он слишком далек от настоящей жизни, а потому может держаться только деспотизмом» [6. С. 701–702]. Если поставить извечный театроведческий вопрос, кто главный в спектакле – автор, актер или зритель, то очевидно, что на первых порах – зритель. Во имя него и при его поддержке ставится революционный спектакль. Революционеру-актеру нужно общественное мнение, но оно-то и есть, по Чичерину, «господство посредственности»: «Как уловить общую мысль в нестройном говоре толпы, гласящей тысячью устами, где часто громче всего раздается голос пустых крикунов? ... легче впасть в грубую ошибку, принявши случайное возбуждение мысли за общее, серьезное требование, мне-

ние нескольких лиц – за мнение общества» [6. С. 616, 617, 649]. Б.Н. Чичерин отказывает подобной демократии в выработке политической, а тем более государственной мысли, «это сила, следующая за внушениями вождей» [6. С. 671]. Именно вожди устанавливают повестку дня: «Общество должно знать, чем и почему оно недоволено, и чего оно хочет» [6. С. 650].

Таким образом, становится понятно, как и зачем актер в ходе революционного спектакля берет власть над зрителем, опираясь при этом на ритуальные действия и общественно значимые символы. Исследователь места ритуала в политике Дэвид Кертцер пишет о его значении: «Важность влияния ритуала на познание состоит в том, на что церемонии заставляют нас обращать внимание, и что заставляют игнорировать. Политические ритуалы могут как стирать историю из нашей памяти, так и заставлять запомнить. Ритуал не только проецирует политический порядок в символы, но и распространяет определенную точку зрения на него» [7. Р. 87.]. Политолог считает главным актером президента США: «Американские политические лидеры участвовали в бесконечных публичных спектаклях. Умело пользуясь драматическими представлениями, символами, создавали доверчивое настроение и вызвали специальные политические представления об участниках и о политической системе в целом. Без сомнения, президент – главный ритуальный актер и манипулятор символами. Находясь в государственном храме, таком, как Белый дом, рядом с государственным флагом и гербом, когда при его появлении исполняется «Салют Командиру», президент имеет все возможности влиять на индивидуальные восприятия людей, которых они никогда не видели, и мест, в которых они никогда не были. Как и все, у кого есть средства управления ритуалами, президент манипулирует символами и церемониями. Он не контролирует их полностью, так как у них (символов и церемоний. – А.Щ.) есть история возникновения и эмоции людей, которым они принадлежат» [7. Р. 90]. Эмоциональная сила и ассоциативный ряд делают ритуал эффективным и проверенным веками инструментом управления массами.

По мнению В.В. Глебкина, «повторяемость; “театрализованность” действия, представляющего собой как бы часть пьесы; “специально” выбранный стиль поведения (действия и символы используются в необычном для них значении или используются необычные знаки или символы); упорядоченность (хаос возможен в определенных местах в определенное время, т.е. хаос является фрагментом ритуального порядка); особое эмоционально-приподнятое состояние участников; обязательность социального значения ритуала, наличие некоторого передаваемого ритуалом социального сообщения» [8. С. 40].

Повторяемость «обладает особым качеством превращать идею-понятие в идею-действие. Абстрактное содержание первой переходит в конкретное содержание второй. Для того, чтобы стать общедоступными, доктрины и теории должны отказаться от того, что составляет их отличительную особенность: цепочки рассуждений, строгости языка...» [9. С. 137]. Хотя ритуалы и заклинания могут облекаться в форму шутки, правда, отнюдь не бесцельной: «Огромная толпа на площади Независимости в Киеве, стараясь согреться на морозе, радостно прыгает под речёвку: «Кто не скачет, тот москаль!» Спрашиваю своего украинского приятеля, может ли он представить, что

в Москве сто тысяч человек скандируют: «Кто не пляшет, тот хохол!»? Приятель уклоняется от ответа. Россию на площади Независимости модно не любить, а уж в украинском Интернете и подавно» [10].

Очевидно, спектакль, в котором участвуют несколько тысяч человек, сам по себе уже революционная сила, пробующая себя, как нередко бывает, поначалу с выщучивания, высмеивания, детскости. Переход к революционному безумию с кровавыми вакханалиями, как называл его Альфред Фуллье, лишь дело времени [11]. И то, и другое принимают формат карнавала, о котором блестяще написал М.М. Бахтин: «В эпохи великих переломов и переоценок, смены правд вся жизнь в известном смысле принимает карнавальный характер: границы официального мира сужаются, и сам он утрачивает свою строгость и уверенность, границы же площади расширяются, атмосфера ее начинает проникать повсюду» [12. С. 10]. Современные возможности сетевого общества позволяют расширить сцену спектакля до пределов, сохраняя сцены спектакля, снятые в разных местах и с разных точек. При этом важен эффект теле- и фотоприсутствия очевидца. Так фактами подкрепляется та самая «правда», которая была недоступна во время создания теории карнавала Бахтиным. Карнавалу свойственно осмеяние старой правды и старой власти со всей системой травестий, иерархических перестановок: коридоры позора, постановка на колени и т.п. (См.: [13. С. 113]). Майдан в Киеве становится не только репрезентатором всего народа при революционной смене власти, он претендует на контроль над новой властью, сохраняя при этом функционал и атрибутику революционного карнавала. Носители новой «правды» революции, явленной в ее спектакле, с недоверием относятся к парламентским процедурам: «Бюллетени, как и договоры, для них просто клочки бумаги. Если они не омыты кровью, то ничего не стоят; для таких людей важны только те решения, при которых пролилась кровь» [14. С. 208].

Для спектакля, и революционного в том числе, особое значение имеет сцена – для нее подойдет центральная площадь, ступени штаба восстания или захваченной резиденции врага. Для зрителя важно, что «сами места, где их собирают или где они устраивают манифестации ... то есть те места, где их лидеры якобы желают проинформировать и проинструктировать их, совершенно противоречат своему назначению. В этих местах есть все, чтобы производить внушающее воздействие и слишком мало для рассудочного. Толпы могут здесь слушать выразителей их чаяний, видеть их и друг друга, возмущаться, восторгаться и так далее – все, что угодно, только не размышлять, поскольку они низведены до уровня элементарного мышления и простейших чувств. Для того чтобы прижиться на этом уровне, идеи обязательно должны упроститься, факты или их содержательная наполненность – сгуститься, приняв образную форму... Сведенные к нескольким элементарным предложениям, часто и долго повторяемые, они воздействуют на глубинные мотивы нашего поведения и автоматически его запускают. Именно такова функция лозунгов, призывов, выраженных в наиболее краткой форме» [9. С. 137–138]. Нет ничего удивительного, что кричалки на Майдане становились все более жесткими, а поведение актеров-зрителей более жестоким по отношению ко всему, с чем олицетворялась дотоле высмеиваемая и ругаемая власть. Вне сомнения, «самый суровый из всех деспотизмов тот, который устанавливают

радикалы. Он водворяется во имя идеи, исключительной и нетерпимой; он взывает к слепым страстям народных масс, которые одни могут дать ему поддержку в борьбе с существующим порядком; наконец, он совершенно неразборчив на средства, оправдывая их благою целью, как часто бывает, когда люди прибегают к насилию во имя мысли» [6. С. 688].

По законам жанра образ врага невозможен без конструируемого чувства патриотизма. Чичерин высоко оценивает идею отечества и патриотизм, считая, что на короткий срок это может объединить народ, но «патриотизм не составляет еще общественного мнения». Однако, он считал, что это общее чувство, а не политическое направление. «Поэтому, когда идеи, которыми живет общество, ограничиваются патриотизмом, в этом невозможно видеть серьезного общественного мнения. Это скорее признак младенческого состояния политической мысли». [6. С. 651]. И, скорее всего, общества-спектакля. Кен Нэбб, в свою очередь, рассматривает патриотизм как болезнь: «Патриотизм крайне соблазнителен, потому что позволяет самому убогому человеку предаваться на уровне воображения коллективному нарциссизму. Естественная ностальгическая любовь к своему дому и родной обстановке превращается в бездумный культ государства. Страхи и разочарования людей проецируются на иностранцев, в то время как их отчаянные надежды на истинную общность мистически проецируются на собственную нацию, которая всегда кажется по сути своей самой прекрасной, несмотря на все свои недостатки» [15. С. 67]. Патриотизм, как и классовое чувство, формирует возвышенное настроение и ту особенную атмосферу, которая сплачивает зрителей-участников. И это не привычная публика, описанная Г. Тардом, а агрессивная масса, объединенная настроением на деятельность. И хотя сцена современного революционного спектакля благодаря новейшим коммуникационным технологиям распространяется до мыслимых пределов социального мира, на ней, так или иначе, ставится старая пьеса под названием «Революция».

По-видимому, Эдмунд Берк был первым, кто стал рассматривать революцию как спектакль, а детали, прежде всего оценки этого спектакля, заслуживают внимания своим современным звучанием. Назвав Французскую революцию удивительнейшим в мире событием и показав, что самые высокие цели достигаются «средствами абсурдными, смешными и презренными», Берк не только дает определение революции как чудовищному и трагикомическому спектаклю, но и делит его зрителей на две группы. Одни оказываются «во власти презрения и возмущения, слез и смеха, негодования и ужаса». Но есть и другие, «которые смотрят этот спектакль с совершенно иной точки зрения. Он не вызывает у них других чувств, кроме восторга и ликования. В том, что происходит во Франции, они не видят ничего, кроме мирной и твердой поступи свободы, т.е. процесс в целом последовательный, нравственный...» [16. С. 47]. Адресуясь к последним в лице английского проповедника Прайса, благодарящего Бога за возможность увидеть тридцать миллионов французов, требующих свободы, и «короля, ведомого с триумфом и самого сдавшегося на милость подданных», Берк пишет: «Спектакль более походил на процессию американских индейцев, вступающих в Онондагу после ужасных убийств, которые они называют победами, несущих скальпы и ведущих пленников... чем на триумфальное шествие воинственного, но

цивилизованного народа, – если вообще цивилизованные люди способны на триумф над поверженными и страдающими» [16. С. 74, 75]. Для Берка пробным камнем оценки подобного триумфа становится настоящий театр, который он называет лучшей школой воспитания нравственности, чем даже церковь. И античный амфитеатр не выдержал бы, по мнению автора, «реальной трагедии того триумфального дня». И он продолжает, приравнивая зло новой демократии к преступлениям старого деспотизма. Именно оценка под углом зрения этого, подлинного, театра раскроет предательства, кровопролитие, терпимость к преступлениям [16. С. 83]. Фактически Берк пророчит, что благородная роль ‘общественного блага’, коим восхищаются зрители в революционном спектакле, станет лишь маской, которой революционное государство будет прикрывать преступления, превратившиеся в истинную цель революции [16. С. 84].

В данной статье фактически был обойден вниманием такой элемент спектакля, как сценарий. Описать его и просто, и сложно. С одной стороны, революционная традиция накапливает и селектирует опыт. С другой, и в этом нет сомнения, технологии революции не стоят на месте. Если, к примеру, проанализировать 198 методов ненасильственного действия Джина Шарпа, то это «мению» для написания любого сценария – в нем все действия пригодны для спектакля, включая и самые жестокие, как, например, метод 158, называемый автором «самоотдача во власть стихии», а точнее – «самосожжение, утопление и т.п.» (См: [17. С. 101–112]). Все это для возбуждения публики, превращения ее в революционную толпу – главного зрителя и главного действующего лица революционного спектакля, создающего иллюзию движения вперед.

Революционный спектакль, разворачивающийся на наших глазах, вызывает немало вопросов у исследователей и обывателей. В нем пытаются разглядеть логику, соответствие фактов смыслам и ценностям, вписать образы в когда-то и кем-то продекларированные схемы. И не находя всего этого, стремятся обвинить сам спектакль в том, что он не настоящий. Но в том-то и особенность общества спектакля, что, как писал Э. Ги Дебор, спектакль живет вне логики, он манипулирует смыслами, отрицает им же провозглашенные ценности: «Власть спектакля может в равной степени отрицать все, что угодно, единожды и трижды, и заявлять, что она не будет больше говорить об этом, и объявлять что-то совершенно иное, прекрасно зная, что она теперь не рискует получить никакого иного ответа ни на ее собственной, ни на какой-либо другой территории» [18. С.130-131]. Власть спектакля над обществом подкрепляется его революционным, а следовательно, насильственным сценарием. И перефразируя Ги Дебора, заметим, что в политическом мире все чаще античную Агору, буржуазные кафе, пролетарские собрания – площадки критического и автономного от власти мышления – все чаще подменяет Майдан, являющийся визуальным и концентрированным символом и одновременно составной частью революционного спектакля.

Литература

1. *Петрученко О.* Латинско-русский словарь. Репринт IX издания 1914 г.– М.: Б.и., 1994.– 810 с.
2. *Современный словарь иностранных слов.* – М.: Рус.яз., 1992.– 740 с.
3. *Щербинин А.И.* Политический мир во времени и пространстве // ПОЛИС. Политические исследования.– 1994.– №6.– С. 142–149.

4. *Токвиль А. де.* Старый порядок и революция.– М.: Моск. филос. фонд, 1997.– 252 с.
5. *Костомаров Н.И.* Князь Константин Константинович Острожский// Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Т. I. Господство дома Св. Владимира.– М.: Б.и., 1915.– 655 с.
6. *Чичерин Б.Н.* О народном представительстве.– М.: Б.и., 1899.– 810 с.
7. *Kertzer David I.* Ritual, Politics and Power. – New Haven and London: Yale University Press, 1998. – 235 p.
8. *Глебкин В.В.* Ритуал в советской культуре.– М.: Янус-К, 1998.– 168с.
9. *Московичи С.* Век толп. Исторический трактат по психологии масс.– М.: Центр психологии и психотерапии, 1996.– 478 с.
10. *Зотов Георгий.* «Кто не скачет, тот москаль!» Почему мы всех кормим, но нас никто не любит // Аргументы и факты. – 2014. – 15 янв.
11. *Фульье А.* Психология французского народа // Революционный невроз – М.: Институт психологии РАН, Изд-во «КСП+», 1998.– С. 11–250.
12. *Бахтин М.М.* К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1950-х годов. – М.: Русские словари, 1996.– С. 7–11.
13. *Бахтин М.М.* Дополнения и изменения к Рабле // Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1950-х годов. – М.: Русские словари, 1996.– С. 80–129.
14. *Канетти Э.* Масса и власть. – М.: Ad Marginem, 1997.– 527 с.
15. *Нэбб К.* Радость революции.– М.: Едиториал, 2003. – 144 с.
16. *Берк Э.* Размышления о революции во Франции. – М.: Рудомино, 1993.– 143 с.
17. *Шарп Д.* От диктатуры к демократии // Шарп Д. От диктатуры к демократии. Шарп Д., Дженкинс Б. Антипутч. Екатеринбург: Ультра. Культура, 2005.–□ С. 3–112.
18. *Дебор Ги.* Общество спектакля. – М.: Логос, 2000. – 184 с.

Alexey I. Shcherbinin. Doctor in Political Sciences, Professor, Head of Department of the Department of Political Science of the National Research Tomsk State University. E-mail: shai52@mail.ru
REVOLUTIONARY PERFORMANCE: EXPERIENCE AND MODERN PRODUCTION
Key words: *revolution, performance, political ritual, Ukraine.*

The analysis of the works of E. Burke, A. de Tocqueville, B.N. Chicherin, A. Fouillée, and S. Moscovici on political philosophy, political psychology of masses provide an opportunity to look at revolutionary alternative as a kind of performance, the sense of which contradicts even the Jaurès' interpretation of it as a "barbaric form of progress". The article shows a political revolution as a mass action that is drawn up as a play, whose task is to hide the reverse nature of upcoming changes. Revolution itself is not able to change the nature of institutions, relationships, society and personality. In this context the image of the future becomes an announcement of the revolutionary performance. Stage, actors, theatre performance change the mass from the audience into the play's participants. The problem is revealed through the example of Ukrainian events. A carnival according to Bakhtin transforms very quickly into a bloody revolutionary action according the laws of crowd psychology. The Maidan becomes an embodied triumph of revolution changes over parliamentarism, while maintaining the form of performance. The Ukrainian revolution has shown that the country connects its past with Russian dominance and its future with entrance into the European Union without the temporal self-definition. The revolution has complemented the spatial split of Ukraine into West and East by the mental split that occurred 420 years ago during the Union of Brest into Catholics (noblemen), Greek Catholics (common people of Western Ukraine) oriented to Poland, and Orthodox who were regarded as pariahs. The author analyzes the role of radicalism and patriotism in the revolutionary society where traditional political culture is completed by technological scripts of revolutionary protest.

References

1. Petruchenko O. *Latinsko-russkiy slovar'* [The Latin-Russian Dictionary]. Moscow, 1994. 810 p.
2. *Sovremennyy slovar' inostrannykh slov* [Modern dictionary of Foreign Words]. Moscow: Russkiy yazyk Publ., 1992. 740 p.
3. Shcherbinin A.I. *Politicheskii mir vo vremeni i prostranstve* [The political world in time and space]. *POLIS. Politicheskie issledovaniya – "POLIS" Journal - Political Studies*, 1994, no. 6, pp. 142–149.
4. *Tocqueville A. Staryy poryadok i revolyutsiya* [The old order and the revolution]. Translated from French M. Federova. Moscow: Moscow Philosophical Fund, 1997. 252 p.

5. Kostomarov N.I. *Russkaya istoriya v zhizneopisaniyakh ee glavneyshikh deyateley. T. I: Gospodstvo doma Sv. Vladimira* [Russian history in the lives of its most important figures. Vol. I: Reign of St. Vladimir's House]. Moscow: 1915. 655 p.
6. Chicherin B.N. *O narodnom predstavitel'stve* [On people's representation]. Moscow, 1899. 810 p.
7. Kertzer D. *Ritual, politics and power*. New Haven and London: Yale University Press, 1998. 235 p.
8. Glebkin V.V. *Ritual v sovetskoj kul'ture* [Ritual in Soviet culture]. Moscow: Yanus-K Publ., 1998. 168 p.
9. Moscovici S. *Vek tolp. Istoricheskiy traktat po psikhologii mass* [The age of the crowd: a historical treatise on mass psychology]. Translated from French by T. Emel'yanova. Moscow: The Centre of Psychology and Psychotherapy Publ., 1996. 478 p.
10. Zotov G. "Kto ne skachet, tot moskal!" Pochemu my vsekh kormim, no nas nikto ne lyubit ["He who does not jump is Moskal!" Why we feed all, but no one likes us]. *Argumenty i fakty*, 2014, 15th January.
11. Fouillée A. *Psikhologiya frantsuzskogo naroda* [The psychology of the French]. In: Fouillée A., Cabanes A., Nass L. *Revolutsionnyy nevroz* [Revolutionary neurosis]. Translated from French. Moscow: Institute of Psychology RAS, KSP+ Publ., 1998, pp. 11–250.
12. Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy. T. 5: Raboty 1940-kh – nachala 1950-kh godov* [Collected works. Vol. 5: 1940 – early 1950-s]. Moscow: Russkie slovari publ., 1996, pp. 7–11
13. Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy. T. 5: Raboty 1940-kh – nachala 1950-kh godov* [Collected works. Vol. 5: 1940 – early 1950-s]. Moscow: Russkie slovari publ., 1996, pp. 80–129.
14. Canetti E. *Massa i vlast'* [Crowds and power]. Translated from German by M. Kharitonov. Moscow: Ad Marginem Publ., 1997. 527 p.
15. Knabb K. *Radost' revolyutsii* [The joy of revolution]. Translated from English by E. Sattarov. Moscow: Editorial Publ., 2003. 144 p.
16. Burke E. *Razmyshleniya o revolyutsii vo Frantsii* [Reflections on the Revolution in France]. Translated from English by E.I. Gel'fand. Moscow: Rudomino Publ., 1993. 143 p.
17. Sharp G. *Ot diktatury k demokratii* [From dictatorship to democracy]. In: Sharp G., Jenkins B. *Antiputch*. Translated from English by N. Kozlovskaya. Ekaterburg: Ul'tra. Kul'tura Publ., 2005, pp.3–112.
18. Debort G. *Obshchestvo spektaklya* [Society of the Spectacle]. Translated from French by B. Neman. Moscow: Logos Publ., 2000. 184 p.