

Т. А. Пахарева

Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова

Проблема дегуманизации культуры в киносценарии Л. Лунца «Восстание вещей»

Пахарева Т. А. Проблема дегуманизации культуры в киносценарии Л. Лунца «Восстание вещей».

В статье проанализирована интертекстуальная составляющая киносценария Л. Лунца «Восстание вещей» и выявлена специфика воплощения Лунцем проблемы дегуманизации культуры в сопоставлении с символистами, футуристами, с авторами 1920-х гг., близкими кругу «Серапионовых братьев» (Е. Замятин), а также с некоторыми киноконтекстами (Ф. Ланг, Дзига Вертов). Прослежена логика реинтерпретации Лунцем мотивов «машинного порядка» и «урбанистического апокалипсиса», выявлена специфика переосмысления сюжета «восстания вещей», а также проблемы «нового человека», актуализированной в советском идеологическом пространстве 1920-х гг.

Ключевые слова: дегуманизация, утопия/антиутопия, машинный апокалипсис, кинематограф.

Пахарєва Т. А. Проблема дегуманізації культури у кіносценарії Л. Лунца «Восстание вещей».

У статті проаналізовано інтертекстуальну складову кіносценарію Л. Лунца «Восстание вещей» і виявлено специфіку втілення Лунцем проблеми дегуманізації культури у співставленні з символістами, футуристами, авторами 1920-х рр., наближеними до кола «Серапіонових братів» (Є. Зам'ятін), а також з деякими кіноконтекстами (Ф. Ланг, Дзига Вертов). Простежено логіку реінтерпретації Лунцем мотивів «машинного порядку» й «урбаністичного апокаліпсису», виявлено специфіку переосмислення сюжету «повстання речей», а також проблеми «нової людини», актуалізованої у радянському ідеологічному просторі 1920-х рр.

Ключові слова: дегуманізація, утопія/антиутопія, машинний апокаліпсис, кинематограф.

Pakhareva T. A. The problem of cultural dehumanization in L. Lunts' script "The Things' Insurrection".

In the article we analyze the intertextual part of L. Lunts' script "The Things' Insurrection" and find the specificity of Lunts' personalization of the cultural dehumanization in comparison with symbolists, futurists, the authors of 1920th who were close to Serapion brothers group (E. Zamyatyn). The problem of dehumanization in Lunts' script is also compared with some cinema contexts (F. Lang, Dziga Vertov). Furthermore, we trace the logic of Lunts' reinterpretation of the motives of "machine order" and "urbanistic apocalypse". We reveal the specificity of the rethinking of the plot about "things' insurrection" as well as the problem of "the new man" which is made of current interest in the Soviet ideological space of 1920th.

Key words: dehumanization, utopia / dystopia, a machine apocalypse, the cinema.

Над киносценарием, получившим название «Восстание вещей», Л. Лунц работал летом 1923 г. В письме А. М. Горькому от 26 июня он говорит об этой вещи как о ближайшем замысле: «У меня масса литературных планов. <...> В первую голову огромный киносценарий. "С философией"». [8:121]. А 10 июля в письме «Серапионовым братьям» уже сообщает: «Кончаю гигантский и гениальный сценарий» [8:128].

Вкратце, сюжет этой вещи таков. Действие происходит в типично антиутопических декорациях – на условной Островной Республике, представляющей собой индустриальное пространство бетонных мостовых, фабричных труб и гигантских домов, в 1970-м году. Гениальный физиолог профессор Шедт, ранее расшифровавший язык животных, овладевает секретом языка неодушевленных предметов, причем, достигает возможности не только коммуницировать с любой вещью, но и повелевать вещами. Жизнь вещей представляется Шедту воплощением идеального порядка, в отличие от наполненной хаосом,

спонтанной жизни людей. Шедт задумывает осуществить с помощью вещей апокалипсис в своей стране: в результате восстания вещей все люди в Республике должны погибнуть; в живых планируется оставить только дочь Шедта Катриону (которую он воспитал так, что ей неведомы эмоции и чувства, вследствие чего она больше напоминает робота, чем живого человека) и студента по имени Преббл, которому предназначено вместе с Катрионной дать жизнь новой, более совершенной породе людей-«машин». Преббл Шедт передает и знание языка, с помощью которого можно повелевать вещами. В итоге апокалипсис осуществляется, но новая жизнь не возникает – без людей приходит в упадок мир обращенных на себя самих вещей, а Катриона в процессе общения с Пребблом очеловечивается, но не выдерживает силы человеческих чувств и умирает. Проект Шедта проваливается, Островная Республика снова заселяется людьми, а уже состарившегося Преббля, рассказывающего о том, что было, принимают за сумасшедшего. Единственным доказательством

истинности его рассказов становится трость, унаследованная им от Шедта, которая в финале пьесы послушно ползет к Пребблю на его свист, вызывая немое изумление окружающих.

В переписке Лунца нет свидетельств о поисках возможности экранизировать эту вещь, так что можно говорить о том, что выбор жанра киносценария не был связан с некими практическими кинематографическими планами писателя. Скорее, обращение к форме сценария было продиктовано общим для «серапионов» и ярко проявленным у Лунца заинтересованным вниманием к кинематографу как эволюционному резерву литературы – источнику ее динамизации, обновления сюжетности и композиционных приемов (в том же 1923 г., в феврале Лунц пишет из Петрограда Горькому как раз о своем увлечении кинематографом: «...мое очередное увлечение: «кинематограф». Сюда навезли массу зарубежных фильмов, и я утопаю в блаженстве. Вот где – динамическое искусство! [8:94]).

Исходя из литературоцентричных планов Лунца, логично его сценарий рассмотреть, прежде всего, в литературном контексте эпохи и выявить его диалогические отношения с, прежде всего, символистскими и футуристическими текстами, в круг которых может быть вписан этот киносценарий. В силу очевидности, оставляем в стороне разговор о генетической связи «Восстания вещей» с научно-фантастической литературой к. XIX – нач. XX в. – прежде всего, с Г. Уэллсом и, отчасти, с К. Дойлом – но упомянем гофмановский исток ряда образов сценария Лунца: именно в цикле «Серапионовы братья» находится новелла «Автоматы», в которой есть образ чудаковатого (как и лунцевский Шедт) профессора Икс, «повелевающего» механизмами и, очевидно, сумевшего проникнуть и в недоступные тайники природы (музыка, которую Икс извлекает из деревьев и воздуха, переключается с владением Шедтом языком животных и вещей). А образ девушки-автомата, механической куклы, в которую влюбляется герой, и ее создателя-«отца» – также эксцентричного профессора Спаланцани – встречаем в «Песочном человеке». Эти переключки позволяют предположить, что «серапиону» Лунцу важно было сохранить в своем произведении живую и осязаемую связь с «патрональным» претекстом Гофмана, однако содержание сценария Лунца, как увидим, полностью обращено в современный контекст.

Наиболее общим понятием, объединяющим сценарий Лунца с целым рядом текстов его времени, в которых так или иначе звучит тема «восстания вещей», будет понятие дегуманизации. Уже в литературе начала века современный мир, наполненный машинами – движущимися, выполняющими «человеческие» производственные

функции, наполняющими пространство новыми звуками – воспринимается как мир эмансипированных от человека вещей, словно обретших собственную волю и собственный разум. Этот мир заживших своей жизнью неодушевленных предметов нередко осмысливается как потенциально (или уже явно) опасный и враждебный, так как из-за него человек перестает быть мерой всех вещей – новые скорости, новая машинная оптика задают новую, уже не человеческую меру пространства и времени, механические формы жизни вытесняют формы природные, и человек воспринимает эту новую реальность как отчуждающую его.

В русской литературе системно эту проблему начинают художественно осмысливать и мифологизировать символисты. И прежде всего, пространством дегуманизации предстает у них современный город, антиприродная, искусственная жизнь которого мифологизируется в духе «диаволического урбанизма» (А. Ханзен-Леве). Этот мотив «города-спрута» настолько распространен в символизме, что в последующих текстах не всегда легко выявить конкретные переключки – кажется, что и футуристы, и авторы антиутопий, и Лунц в своем киносценарии обречены на аллюзивность по отношению ко всему символистскому «макротексту», а не к его отдельным составляющим. Однако, представляется, что киносценарий Лунца ведет диалог не только с символизмом в целом, но и с некоторыми конкретными его текстами. Так, описание Островной Республики четко соотносится с соответствующим фрагментом статьи Андрея Белого «Город». У Белого: «Там колыхалась златотекущая нива. И вот на них легла лапа паука с бесчисленными прилегающими станциями. ...открылись черные люки, съели все зерно, все зерно. <...> Мозг земли – город, окруженный кольцом товарных вагонов. Он пожирает землю, чтобы выбросить из себя многоэтажный блеск домов, сотни фабричных труб и яркие электрические солнца» [1:168-169]. В сценарии Лунца герой описывает мир своего детства словно по антитетичной «канве» Белого, лишь обнажая ее, лишая символистской метафоричности (ниже курсивом выделены титры, а обычным шрифтом – описание изображения на экране): «*Дым наших очагов. Фабричные трубы. Клубы дыма. Наши поля. Гигантские элеваторы в гавани. Выкачивают из трюма зерно. Наши леса. Пароходы с лесом. Наша земля. На экране стремительно проносятся бетонные мостовые*» [5:269].

У Андрея Белого в той же статье выразительно разработана и тема урбанистического апокалипсиса как порабощения и уничтожения всего живого мертвыми вещами и механизмами: «Вот улица. Яркие перья покрашенных дам, вопль автомобилей,

красных драконов, бешено мчащих великих блудниц в огне сверкающих вывесок. <...> И бегут, бегут – в призрачных городах призрачные люди – бегут: бегут в могилу. Смерть, склонясь к великой блуднице, часто обгоняет их на автомобиле, поднося пенсне лайковой перчаткой к своему безносому черепу. <...> Теперь можно сказать про город словами Апокалипсиса: «И поклонились зверю, говоря: кто подобен зверю сему и кто может сразиться с ним?.. И дана была ему власть над всяким коленом и народом, и языком и племенем. И поклонятся ему все живущие на земле, которых имена не написаны в книге жизни» [1:269, 271].

Объявленный 28 августа 1970 г. конец света в Островной Республике у Лунца не только продолжает столь выразительно артикулированную Белым тему урбанистического апокалипсиса, но и разрабатывает ее с опорой на ключевой образ этого апокалипсиса у Белого – автомобиль. В «Восстании вещей» предтечей грядущего уничтожения людей вещами становится «взбесившийся» автомобиль с новобрачными. Он сначала отказывается повиноваться, затем подминает под себя шофера, потом давит людей в толпе, далее начинает погоню за оказавшимся тут же Пребблем, загнав его на фонарный столб, и, наконец, убивает новобрачных, когда они делают попытку выбраться наружу. Сцена заканчивается гибелью этого автомобиля под направленными на него броневиками военных и оплакиванием погибшей машины Шедтом. Это второй эпизод сценария, озаглавленный «Буревестник» (игровую отсылку к Горькому не комментируем, хотя она приобретает определенное ироническое обаяние в контексте регулярной переписки Лунца с «буревестником революции» в период работы над сценарием), и автомобиль выступает его главным героем. Такая сюжетно-композиционная выделенность автомобиля из остального вещественного ряда сценария Лунца превращает именно автомобиль в титульный образ «конца света» в Островной Республике, подобно тому, как автомобиль является титульным образом «урбанистического апокалипсиса» в статье Белого: «Город, съевший поля, стянувший к себе все богатства земные – только автомобиль, висящий в пустоте. Кругом мчится дождь электрических светочей, горящих на вывесках. Но это – дождь метеоров, перерезающих эфир. А возница – смерть в цилиндре – скалит на нас свои зубы и мчит» [1:270].

Ю. Г. Цивьян установил кинематографические источники этого автомобиля Белого, мчащегося в космической пустоте (в частности, фильм У. Пола «?» шофер» (1906 г.)), и в числе кинотекстов, которые упоминает ученый, есть фильм Ж. Мельеса «Путешествие через невозможное» (1904 г.), в котором автомобиль, пробив стену дома, «давит сидящих за столом людей» [9:113]. Агрессивно ведущая себя по

отношению к людям машина здесь уже сближается с автомобилем у Лунца. Автомобиль у Лунца, таким образом, входит в общий контекст не только с демоническими авто символистов (к которым, естественно, нужно добавить и блоковский «мотор» из «Шагов командора»), но и с киносюжетами, в которых фигурирует самостоятельно и угрожающе действующая машина.

С символизмом можно связывать и генеалогию образа Катрионы как нового воплощения «вечной женственности». Совершенная красота и полное (до определенного момента) бездушие выводят ее за пределы человеческого, подобно тому, как определял природу своей «незнакомки» А. Блок: «...красавица кукла, синий призрак, земное чудо. <...> Это дьявольский сплав из многих миров...» [2:430]. «Дьявольским сплавом» человеческого и машинного миров является и Катриона, становясь не только вариантом символистской диаволической мертвой псевдо-красоты, но и предшественницей «красавицы куклы» Корриды Эль-Бассо из «Серого автомобиля» А. Грина (женщины, в которой герой новеллы подозревает сбежавшую с витрины магазина восковую фигуру), или воплощенной в роботе «великой блудницы» из «Метрополиса» Ф. Ланга. В этот же ряд вписывается и Мава Галицийская Велимира Хлебникова, представляющая собой результат «союза вещи и труппа».

На диалоге Лунца с футуристами, однако, имеет смысл остановиться подробнее. Прежде всего, футуристов цитирует само название пьесы: под таким заглавием в 1914 г. в сборнике «Творения» была опубликована вторая часть поэмы Велимира Хлебникова «Журавль», собственно, представляющая собой картину машинного апокалипсиса. Апокалиптическую окраску получает и эпизод «восстания вещей» в трагедии «Владимир Маяковский», где известная формула Откровения о том, что «времени больше не будет», получает экспрессивно-метафорическое воплощение: «Медленно, / в ужасе, / стрелки волос / подымался на лысом темени времен» [6:163], - после чего, собственно, и разражается бунт вещей: «И вдруг / все вещи / кинулись, / раздирая голос, / скидывать лохмотья изношенных имен» [6:163].

Лунц, таким образом, прямо продолжает футуристический мотив «восстания вещей», внося в него, однако, новые смыслы. Прежде всего, у Лунца мир вещей не самостоятелен (в отличие от мифологии вещи, разрабатываемой и символистами, и, следом за ними, футуристами) – гибельное для людей восстание неодоушевленных предметов организовано человеком. Поэтому имеет смысл всмотреться подробнее в образ «повелителя вещей» профессора Шедта.

На первый взгляд, Шедт – это некая реинкарнация доктора Франкенштейна, не

справившегося со своим творением, обретшим самостоятельность, или же вариация создававшихся в эти же годы булгаковских образов гениальных ученых, не предвидевших губительных последствий своих открытий. Безусловно, лунцевский Шедт сохраняет и связь с этими героями, и в целом соотносимость с архетипическим (условно – «фаустианским») образом ученого, наказанного за попытку выйти за пределы своих познавательных возможностей.

Но этот типологический ряд в применении к сценарию Лунца был бы неполным без еще одного коррелирующего с Шедтом персонажа – на сей раз, кинематографического.

В 1923 г., именно в период бурного увлечения Лунца кинематографом, в Петрограде одной из самых резонансных киноновинок был фильм Ф. Ланга «Доктор Мабузе, игрок» (его название в тогдашнем советском прокате было «Позолоченная гниль»), отголоски зрительской популярности которого находим, например, в заметке О. Мандельштама «Генеральская». Трудно предположить, что киноман Лунц пропустил столь громко прозвучавшую кинопремьеру, хотя его прямые упоминания об этом фильме не зафиксированы. Однако, сценарий Лунца содержит некоторые диалогические и отчасти полемические переключки с «Доктором Мабузе», указать на которые представляется небесполезным, прежде всего, потому, что соотносимость именно с героем Ланга наиболее явственно проявляет концепцию героя Лунца. У Ланга в сюжете, однако, нет ничего фантастического, его герой, представляющийся «доктором», – это просто высококлассный шулер и преступник, владеющий гипнозом, но его способность манипулировать людьми, воплощенная средствами экспрессионистского кинематографа, превращает его в почти фантастически демоническую фигуру, в руках которой люди – это игрушки. Безграничная власть над предметами, а через них – власть над жизнями людей – это также и главная функция героя Лунца. Как автор апокалипсиса в отдельно взятой стране, Шедт тоже демонизируется. Таким образом, общим знаменателем героев Лунца и Ланга становится их дьявольская власть над людьми и стремление ею воспользоваться людям на гибель. Именно осознанная постановка своих способностей и научных достижений не на благо, а на зло роднит этих героев в наибольшей степени. Однако, если герой Ланга просто пользуется людьми, осознавая свое безмерное интеллектуальное превосходство над всеми, кто его окружает, то герой Лунца уже дозревает до обобщения: он целенаправленно устремляет послушные себе вещи на уничтожение людей, считая саму человеческую породу слишком несовершенной. Люди для него – источник хаоса и нестабильности, устранив который, можно будет

утвердить идеально отлаженный машинный миропорядок (эта концепция удивительным образом предвосхищает сорокинскую трилогию «Лед», где так же точно люди выступают единственной помехой для воцарения идеальной космической гармонии). И, в сущности, отправной точкой тут можно считать Ницше, с его требованием «преодолеть» человека. Романтическое сознание немецкого философа выдвигает в качестве альтернативы человеку «сверхчеловека», однако «настоящий двадцатый век», с его пафосом дегуманизации, предлагает иной вариант нового субъекта истории, идущего на смену «ветхому» человеку, – машину, вещь. И если Мабузе, становящийся в позу «сверхчеловека», сконструирован еще по вполне романтическому лекалу, то профессор Шедт – это уже полемический ответ романтическим фантазиям XIX в. из дегуманизированного пространства следующего столетия. Шедт, внешне «повелевающий» вещами, формирующий их враждебную людям волю – это воплощение саморазрушительной воли человека, обожествившего машину, человека, отказавшегося от своей человеческой сути, – человека дегуманизированного. «Поклонившись» машине, как новому богу, сотворив себе кумира в самом буквальном смысле слова, человек одаривает машину возможностью подчинить себе людей и даже уничтожить их. Создатель машины, человек объявляет о превосходстве своего создания над создателем – и тем самым делает самоубийственный шаг, из хозяина машины превращаясь в ее раба и жертву. Здесь концепция Лунца вновь коррелирует с символистским мифом о машинном апокалипсисе, выразительно эксплицированном в цитированной выше статье Андрея Белого, прямо соотносящего поклонение машине с поклонением апокалиптическому зверю. Мы встречаем мотив поклонения людей машинному порядку и в другом тексте из «ближнего» круга чтения Лунца – в «Островитянах» Е. Замятина, где викарий Дьюли проповедует машинный порядок, как залог достижения Царствия Небесного: «...: «жизнь должна стать стройной машиной и с механической неизбежностью вести нас к желанной цели» [4:262]. Лейтмотивом проходит по повести Замятина и метафорическое уподобление героев разнообразным механизмам: Кембл постоянно сравнивается с тяжелым грузовиком, его мать – со сломанным зонтиком, из которого торчат спицы, викарий в момент смятения – с попавшим в крушение поездом и, наконец, все скопом обитатели Джесмонда – с изделиями местной фабрики. Однако Замятин не выходит за пределы сатирического гротеска, в сущности, осмысливая машинный порядок, которому подчинена жизнь его героев, как доведенный до абсолюта конформизм.

Лунц, внешне переключаясь с Замятиным – и сохраняя островное пространство как место действия в своем тексте, и акцентируя внимание на моменте автокатастрофы (у Замятина завязкой сюжета тоже, как и у Лунца, становится попадание человека под колеса автомобиля – правда, без летального исхода) – по сути, разворачивает проблематику своего сценария в иную плоскость – в ту самую «философию», о которой говорит в цитированном выше письме Горькому и которая сфокусирована вокруг проблемы дегуманизации культуры.

В фигуру Шедта Лунц закладывает, таким образом, мысль об опасности «расчеловечивающего» влияния машинного мира на людей. Но в начале 1920-х гг. эта мысль получает не только общегуманистическое воплощение и звучит не только продолжением разработанной символистами новой апокалиптики, но и обретает особую злободневность на фоне раннесоветских утопических идей о переделке мира и человека. В литературе ранних 1920-х гг. эта тема ярко проявлена во множестве произведений, но, прежде всего, у А. Платонова, разносторонне и систематично художественно осмысливавшего «инженерию» нового мира и нового человека. Именно в художественном мире Платонова последовательно воплощалось видение машины как одушевленного существа, как постоянного спутника человека, в коммуникации с которым осуществляется взаимное влияние и преобразование – по формулировке героя рассказа 1921 г. «В звездной пустыне» Чагова, «товарищество жизни с материей», рождающее новое существо – «Массу», «и над всем телом Массы, слившейся с машинами, бегал, и охватывал, и пронизывал его электрический ток – разум работающей Массы, урегулированная, точная мысль, новое, великое сознание» [7:283]. Платонов тонко и неоднозначно выстраивает мир своих ранних утопий: в нем нет жесткого противопоставления природы и техники, разума и чувства; новый мир и новый человек рождаются в сложном взаимодействии и трансформации всех начал, но та энергия, которая преображает их, – это, все-таки, «любовь, что движет солнце и светила». Характерен в этом отношении рассказ 1921 г. «Сатана мысли», где инженер Вогулов пересоздает с помощью энергии мир, в котором появляется «новый, совершенный тип человека – свирепой энергии и озаренной гениальности» [7:310], но в основе этой апокалиптической инженерии коренится любовь Вогулова к умершей через неделю после их знакомства девушке, поскольку «только любящий знает о невозможном, и только он смертельно хочет этого невозможного и сделает его возможным, какие бы пути ни вели к нему» [7:311]. Лунц, в отличие от Платонова,

подчеркнуто поляризует машинный разум и чувство, природу и технику, не видя возможности «впрямь в одну телегу» эти начала, так, что его взгляды на природу человека и перспективы ее «усовершенствования» звучат полемично по отношению к платоновским ранним утопиям.

Но есть основания думать, что мир машин как новых хозяев мира, стремящихся вытеснить и подчинить себе человека, Лунц моделирует не только с оглядкой на эту тему в литературе своей и предшествующих эпох и не только в полемике с «архаичным» сюжетом Ланга и утопиями Платонова, но и с учетом того, как эта тема начинает осмысливаться и концептуализироваться ранним советским кинематографом – в частности, «киноками». В 1922 г. Дзига Вертов и его единомышленники выступают с манифестом, название которого символически повторяет название написанной двумя годами ранее антиутопии Замятина – «Мы». Революционеры кинематографа называют себя «киноками», подчеркивая в этом самоназвании идею слияния человека и машины – технических возможностей кино и человеческого зрения («ока»). Балансируя на грани эстетики и антропологии, «киноки» провозглашают новую природу своего искусства («МЫ ... ищем своего, нигде не краденного ритма и находим его в движениях вещей» [3:46]) и новую концепцию человека: «У нас нет оснований в искусстве движения уделять главное внимание сегодняшнему человеку.

Стыдно перед машинами за неумение людей держать себя, но что же делать, когда безошибочные манеры электричества волнуют нас больше, чем беспорядочная спешка активных и разлагающая вялость пассивных людей.

<...>

МЫ исключаем временно человека как объект кино съемки за его неумение руководить своими движениями.

Наш путь – от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку» [3:47]. Эта тирада Дзиги Вертова вполне могла бы стать монологом профессора Шедта, объяснявшего Пребблю: «Зачем я поднял вещи? Потому что люди ничтожны и беззаконны. А вещи просты и одинаковы... Закон и порядок будут царить отныне...» [5:288], – так же, как и будущего совершенного человека, начало которому должны будут дать потомки Преббля и Катрионы, Шедт описывает в полном соответствии с идеалом «совершенного электрического человека» Вертова: «Новых людей создай... Точных, спокойных. Чтоб не было крови, убийств, беззаконий!» [5: 306]. В контексте этих переключек с манифестом «киноков» один из моментов сценария Лунца может быть воспринят как полемически-карикатурная отсылка к поискам

нового ритма и нового зрения в авангардном кинематографе 20-х гг. – в ремарке, описывающей пик устроенной вещами бойни, есть деталь: «Кинематографический аппарат на авто снимает сам происходящее» [5:289].

Таким образом, «Восстание вещей» не только органично встраивается в парадигму текстов

1920-х гг. (Е. Замятин, М. Булгаков), скептически осмысливающих революционные попытки переделки мира и человека, но и интерпретирует этот опыт революционной антропологии, с ее «инженерно-техническим» пафосом, как одно из дегуманизирующих проявлений культуры XX столетия.

Литература

1. Белый Андрей. Собр. соч. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. – М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012.
2. Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 5. – М.-Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1962.
3. Вертов Дзига. Статьи. Дневники. Замыслы. – М.: Искусство, 1966.
4. Замятин Е. И. Избранные произведения. Повести, рассказы, сказки, роман, пьесы. – М.: Советский писатель, 1989.
5. Лунц Л. «Обезьяны идут!» Собрание произведений. – СПб.: Инапресс, 2003.
6. Маяковский В. В. Полное собр. соч.: В 13-ти т. – Т. 1. – М.: Гос. изд-во худ. лит., 1955.
7. Платонов А. П. Усомнившийся Макар: Рассказы 1920-х годов; Стихотворения. – М.: Время, 2011.
8. «Серрапионовы братья» в зеркалах переписки. – М.: Аграф, 2004.
9. Цивьян Ю. Г. К происхождению некоторых мотивов «Петербурга» Андрея Белого // Учен. зап. Тартуского ун-та. Вып. 664. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. Т. XVIII. – Тарту: Тартуский гос. ун-тет, 1984. – С. 106–116.