

Список литературы и источников

1. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. — М.: НЛО, 2000. — 342 с.
2. Вишневецкий И.Г. Сергей Прокофьев. — М.: Молодая гвардия, 2009. — 703 с.
3. Круглова Т.А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. — Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного университета, 2005. — 383 с.

Н. А. Рогачева

«ДУХ» И «ДУХОТА» ЛИТЕРАТУРНОЙ ПУШНИНЫ

В системе политической риторики 1920-х годов немалое место занимает язык, предназначенный для описания новых отношений художника и государства. Постановления ЦК партии, помимо указаний на реальные действия по перестройке культуры в условиях «культурной революции», вырабатывают соответствующую риторику этого процесса. Среди риторических формул доминирует милитаристская метафора: военная лексика как нельзя более точно выражает напряженный характер времени и боевой настрой власти большевиков. Однако наряду и практически одновременно с милитаристской метафорикой складывается язык иного рода. В нем присутствуют органические метафоры роста и расцвета новых литературных сил. Такие метафоры должны привести к мысли о самопроизвольности и биологической целесообразности зарождения иной — пролетарской — формы культуры. Уже в 1919 году А. В. Луначарский активно пользуется вегетативной образностью для постановки задач новой культуры: «Дело государства <...> — широкой волной орошать пролетарскую ниву всем тем богато оплодотворяющим материалом, которого он является наследником» [12]. Оплодотворяющим материалом, судя по всему, служит классика.

Вопрос о форме пролетарского искусства лег в основу литературной полемики 1920-х годов и спровоцировал ряд сопоставлений классической русской литературы с драгоценным наследием, которое подлежит переделке и перекраиванию. Резолюция «Пролетариат и искусство» (1918) подчеркивала, что «сокровища старого искусства», «драгоценное наследие» «пролетариат должен брать в своем критическом освещении». В Ленинской ра-

боте «Успехи и трудности советской власти» 1919 года говорится не только о необходимости строить из того человеческого «материала», «который капитализм нам оставил», но и «взять всю культуру <...> и из нее построить социализм» [11, с. 54, 55]. Напомним также расхожий тезис из «Задач союзов молодежи»: «Коммунистом стать можно лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество...» [10, с. 305].

Та же риторика присутствует в работах по эстетике и в литературной критике: «Мы являемся наследниками богатой культуры вчерашнего дня. <...> Но в наследстве этом, кроме драгоценностей, <...> есть вещи мало значительные» [17, с. 16]. Подразумевается, что пролетарский писатель должен овладеть искусством строителя, портного и старьевщика, чтобы как-то распорядиться полученным наследством. Весь комплекс портняжно-скорняцких метафор развивается в программной статье Льва Троцкого «Формальная школа поэзии и марксизм»: «Новый класс не начинает творить всю культуру сначала, а вступает во владение прошлым, *сортирует, перелицовывает, перегруппировывает* его и уж на этом строит далее. Не будь этой *утилизации „подержанного“ гардероба веков*, в историческом процессе не было бы вообще движения вперед» (курсив наш — Н.Р.) [20]. В логике Троцкого «утилизации» подлежит не только «классика», но и «сегодняшнее» искусство, которое «всеми своими корнями уходит во вчерашний, дореволюционный день» [20]. «Дух» буржуазной эпохи несут вчерашние противники: «В поступательном движении литературы футуризм не меньше продукт поэтического прошлого, чем всякая другая литературная школа современности» [20]. В круг «живых мертвецов» скорее попадают писатели рубежа XIX–XX вв., чем реалисты XIX в., поскольку беллетристика оказывается более пригодным материалом для новой литературы, чем условные формы «буржуазных течений». В 1920 г. А. В. Луначарский заметил, что «футуризм смердит», и никакие доводы В. Маяковского не могли изменить официального мнения: «Анатолий Васильевич! Ваша любимая фраза: «Пролетариат — наследник прошлой культуры, а не ее упразднитель». «Пролетариат пересмотрит прошлое искусство и сам отберет то, что ему необходимо». Если с вашей точки зрения футуризм — венец буржуазного прошлого, то «пересмотрите» и «отберите», а теоретически те, кто умерли раньше, естественно, должны и больше смердеть.

Чем же чеховско-станиславское смердение лучше?

Или это уже мощи?» [15, т. 12, с. 18]

Волей-неволей политическая риторика перекликается с комплексом поэтических метафор у поэтов, вступивших в новые обстоятельства жизни и осознавших их как «вопрос о нашем существовании» (В. Маяковский). Швейные и скорняцкие метафоры, примененные

к собственному творчеству и к собственной жизни, приобрели поистине экзистенциальный смысл, поскольку материалом перекройки оказывается не чужая, а своя «шкура» – слово, душа, культура, и литературный «мундир» шьется по мерке собственной «физиологии». Пророчеством неизбежной трагедии звучат слова Николая Пунина из статьи «Пролетарское искусство» (1918): «Коммунистическую художественную культуру создадут те, которые будут близки пролетариату по своему физиологическому типу...» [18]. Вопрос о том, что значит «физиологический тип» пролетариата и кто из современных поэтов близок к этому «типу», стал вопросом литературного стиля и вопросом жизни.

Метафорический мотив перешивания (перекраивания) драгоценного материала (наследства) связывает Владимира Маяковского и Осипа Мандельштама. Сразу отметим, что тема и тексты, о которых пойдет речь, находятся в актуальном пространстве современного литературоведения [2; 3; 5; 7]. Мы ограничимся рассмотрением только одного аспекта семантики метафорического комплекса — поэт и власть, формирование новых литературных иерархий.

Мотив одежды входит в состав поэтологической проблематики Маяковского. Кофта фата из «трех аршин заката» и черные штаны «из голоса» — инвертированная тога поэта-пророка, рожденного урбанистической культурой. Лирический субъект занимает место крылатого Серафима или античных муз, он сам перекраивает свое тело и сам возлагает на него одежды: «Я сошью себе...». Материальной мощи голоса достаточно, чтобы «огромить» весь мир. Перекраивание мира трактуется как перекраивание и новое распятие Бога: «Я тебя, пропахшего ладаном, раскрою / отсюда до Аляски!» [1, с. 196]. В ранней поэзии Маяковского душа метаморфна, но всегда вывернута наружу: будь то изъезженная мостовая, кровавая туча на кресте колокольни или фруктовый сад. Душа, скорее, служит покровом для голого тела (мяса), а поэтическая одежда шьется из психологических свойств и качеств:

Лягу,
светлый,
в одеждах из лени
на мягкое ложе из настоящего навоза... [1, с. 154]

На телесные характеристики лирического субъекта переносятся все те же качества души. В стихотворении 1921 г. «Два не совсем обычных случая»:

Не знаю,
душа пропахла,
рубаха ли,

какими водами дух этот смою?

Полгода звезды селедкою пахли,

Лучи рассыпая гнилой чешуею [2, с. 81 – 82].

Рифма врастает в плоть художника: «...я тоже/ в бешеном темпе галопа / по меди слов языком колоколил, / ладонями рифм торжествующе хлопал» [«IV Интернационал». 4, с. 99]. Отсюда рождается ощущение телесности поэтического текста: «В грядущее / тыкаюсь / пальцем-строчкой» [4, с.100]; «Эта тема день истемнила, в темень / колотись — веле-ла — строчками лбов» [«Про это». 4, с. 139]. Гротескное срастание стиха-оружия и тела поэта наводит на мысль о самоубийстве: «Я слышу / мой, / мой собственный голос. // Мне лапы дырявит голоса нож» [«Про это». 4, с. 150]. Рифма – залог грядущего воскресения, поскольку в основе любой рифмовки лежит принцип возвращения, припоминания: «А зачем / вообще / эта шапка Сене? // Чтобы — целься рифмой / и ритмом ярись? // Слово поэта — / ваше воскресение, // ваше бессмертие / гражданин канцелярист. // Через столетья / в бумажной раме // возьми строку / и время верни!» [«Разговор с фининспектором о поэзии». 7, с. 125].

Маяковский рано продекларировал, что труд стихотворца «любому труду родствен», за стихи — платят, а мера оплаты соответствует таланту и опыту: «Я, выколачивающий из строчек штаны, — // конечно, как начинающий, не очень часто» [«Внимательное отношение к взяточникам». 1, с. 95]. В советских условиях, когда социальная иерархия уступила место иерархии «хозяйственной» (по словам одного из идеологов Лефа, Н. Чужака, «мы живем сейчас в мире категорий хозяйственных»), размер гонорара становится одновременно и определением места поэта в литературной иерархии. «Война за этажи» (А. Безыменский) и война за построчный гонорар оказываются формой борьбы за «литературную репутацию». К тому же власть отдавала отчет в том, что оплата писательского труда является действенным инструментом управления культурой. «А пайка требует — да не обычного, а для больших полотен, пропорционального. И негодует, что не торопятся преподнести. Казалось бы, стоит ли из-за пайка-с, из-за «ерунды»-с омрачать христианнейшее состояние духа?» [20] — писал Троцкий об Андрее Белом в статье о современной литературе.

Маяковский использует метафорический язык одежды для определения отношений современного поэта к литературе прошлого: «Все учебники поэзии а ля Шенгели вредны потому, что они не выводят поэзию из материала, т. е. не дают эссенции фактов, не сжимают фактов до того, пока не получится прессованное, сжатое, экономное слово, а просто накидывают какую-нибудь старую форму на новый факт. Форма чаще всего не по росту:

или факт совсем затеряется, как блоха в брюках, например, радимовские поросята — в его греческих, приспособленных для «Илиад» пентаметрах, — или факт выпирает из поэтической одежды и делается смешным, вместо величественного. Так выглядят, например, у Кириллова «Матросы», шествующие в раздирающемся по швам 4-стопном поношенном амфибрахии» [«Как делать стихи?». 12, с. 99]. Чужая стиховая форма уподобляется одежде с чужого плеча. По крою стиха узнается эпоха, устаревшая стиховая форма диссонирует с духом времени: «Вижу — / в сандалишки рифм обуты, / под древнегреческой / образной тогой / и сегодня, / таща свои атрибуты, — / шагает бумагой / стих жидконогий» [«1-е Мая». 5, с. 43]; «Чего только стоит / один Радимов // с греко-рязанским своим гекзаметром!» [«Четырехэтажная халтура». 7, с. 114]. Взамен Маяковский предлагает образ собственной «выделки», способы которой «бесконечны», и «именно эта выделка делает поэтическое произведение годным к употреблению».

В комплексе «одежных» метафор мотив меха — пушнины и шубы, сшитой из звериной шкуры души, складывается у Маяковского в 1923 г. («Про это») и выступает как конструкция, синонимичная другим вариантам символики одежды: «Я, скажем, медведь, выражаясь грубо... / Но можно стихи... / Ведь сдирают шкуру?! / Подкладку из рифм поставишь — / и шуба!...» [4, с. 163]. В том же году им введен в поэтический оборот образ «пушнины» (стихотворение «Солидарность»). Бархат и медвежья шкура подобны в их основном значении, но принципиально различны в плане экзистенциальном: выпрядать слова из дыхания все же не так болезненно, как раскраивать собственную шкуру. Поэтому «выделка» всегда относится к фактам жизни, а не к фактам литературы. Шить штаны и рубахи из чужого голоса по меньшей мере неэтично, «производственное употребление» классики натывается на уверенность, что чужая форма пахнет и чужой кровью. Этика становится преградой для вступления в права «драгоценного наследства», разделяя «изобретательскую эстетику» Маяковского и эстетику «приобретательства», то есть чужого слова.

Принципиально ориентированная на усвоение «блаженного наследства» поэтика Осипа Мандельштама в новых обстоятельствах неожиданно совпадает с требованиями политической идеологии. Но именно в двадцатые годы в творчестве Мандельштама возникает метафора шубы, полученной «не по чину», одежды с чужого плеча — классического наследства, доставшегося XX веку от «зимнего периода русской литературы»: «...шуба что ряса <...> шуба чистая, просторная, и носить бы ее, даром, что с чужого плеча, да не могу привыкнуть, пахнет чем-то нехорошим, сундуком да ладаном, духовным завещанием» [14, т. 3-4, с. 507]. Л. Р. Городецкий интерпретировал аксиологический смысл «одежной метафоры» у Мандельштама, выделив несколько поворотных моментов в ее истории.

Если для раннего Мандельштама «шуба» — «это позитивная метафора русской культуры, унаследовавшей “эллинский дух”», то в 1922–1928 гг. «метафора «русская цивилизация как шуба» остается <...> актуальной, но теряет свою позитивность. Шуба перестает быть источником или хранителем “телеологического тепла” и становится чем-то чужим (одеждой с чужого плеча), предметом неприятным, тяжелым (с нехорошим запахом), даже страшным» [3, с. 46, 47]. Для исследователя весь «одежный сюжет» в поэзии и прозе Мандельштама представляет собой историю отношения поэта к «русскому миру», последовательно осуществленного разрыва с русской культурой и освобождения от власти ее языка.

Н. Я. Мандельштам связывала образ «шубы» с противостоянием поэта и советской культуры. Барская «шуба» с чужого плеча — признак ангажированности художника и указание на прочное место, которое он занял в новой литературной иерархии. Одновременно в воспоминаниях Н. Я. Мандельштам заостряется соотношение «шубной» метафоры с «родовитой» классикой: «Шуба — это устойчивость быта, шуба — русский мороз, шуба — социальное положение, на которое не смеет претендовать разночинец» [13, с. 227]. Неоднократно отмечено, что многие из «меховых» метафор Мандельштама представляют собой перелицованные образы классической поэзии: первоначально — прямые (согласное цитирование), позже — инвертированные. Отчетливую полемическую направленность они получают в «Египетской марке» (1928), где период «зимней культуры» сменило «лето Керенского». Место «шубы» и «бобрового воротника» пушкинского Онегина заняли «ватные плечи» и «перхотный воротник», «который ценился дороже соболя и куницы» [14, т. 2, с. 17]. «Дух» нового времени наполнен запахами требухи, «спирта и творога», «придымленных улиц» и «пачулями» Мельпомены Малого Театра (прозрачная отсылка к «Вишневному саду» А.П. Чехова, где запах духов, который должен скрыть «мужицкое» происхождение Лопахина, напротив – выдает его).

Родословная героя «Египетской марки», Парнока, представлена как родословная разночинца: «...все эти люди, которых спускали с лестниц, шельмовали, оскорбляли в сороковых и пятидесятых годах, все эти бормотуны, обормоты в размахайках, с застиранными перчатками...» [14, т. 2, с. 37]. Одним из подтекстов приведенной цитаты служит рассуждение идеолога Лефа Николая Чужака. В статье «Литература жизнестроения» Чужак противопоставил две линии в истории русской литературы, прибегая все к тому же «одежному» языку: «В то время как за плечами Тургеневых стояли поколения живых еще тогда мертвецов, Решетниковы вышли в литературу, можно сказать, в одних исподних, и учиться им было не только некогда, но, пожалуй что, даже и не у кого. <...> Творческого осознания элементов новой эстетики, раскиданной по “пьяному косноязычию” Решетниковых,

явно не хватило дореволюционной эпохе, и вся теория искусства разночинцев оказалось полоненной старой эстетикой. Вся она основана на представлении об искусстве, как о некоей химере, существующей над жизнью или рядом с жизнью» [22, с. 39].

Отказ от «барственной шубы» у Мандельштама — это выбор литературы «без чина», без покровов классики и покровительства власти. Это предпочтение «пьяного косноязычия» Решетникова, высказанное вполне осознанно, заявленное как право на поэтику, идущую вразрез с генеральной линией советской официальной литературы. Неожиданное сближение Мандельштама с позицией его всегдашних оппонентов основано на этической невозможности носить спасительную шубу классики, сшитую из чужих шкур и потому пахнущую чужой кожей и кровью.

Тема выбора «разночинного пути» является одной из ведущих тем «Четвертой прозы» Мандельштама (1929-1930). Четвертая, то есть последняя, проза рождена биографическими обстоятельствами работы в «Московском комсомольце» [см.: 16] и, как указывает автор комментария к сочинениям Мандельштама П. Нерлер, неприятием идей «казарменного социализма» [16]. О разрыве с официальной культурой Мандельштам вновь говорит на языке одежды: «Я — скорняк драгоценных мехов, едва не задохнувшийся от литературной пушнины, несу моральную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую гоголевскую шубу, сорванную ночью на площади: плеч старейшего комсомольца — Акакия Акакиевича. Я срываю с себя литературную шубу и топчу ее ногами. Я в одном пиджачке в тридцатиградусный мороз три раза пробегу по бульварным кольцам Москвы. Я убегу из желтой больницы комсомольского пассажа навстречу смертельной простуде, лишь бы не видеть двенадцать освещенных иудиных окон похабного дома на Тверском бульваре, лишь бы не слышать звона сребреников и счета печатных листов» [14, т. 2, с. 189].

В многочисленных комментариях приведенного отрывка «Четвертой прозы» не отмечен важнейший композиционный прием — противопоставление «драгоценных мехов» и «литературной пушнины». При этом метафора «литературной пушнины» слишком яркая для того, чтобы оставаться без автора. Судя по всему, источником для мандельштамовского образа послужил опубликованный в 1927 году фельетон Владимира Зазубрина «Литературная пушнина», где с помощью меховой метафоры показана деятельность советского печатного органа. Мотивы выбора заглавия отражены в самой статье сибирского писателя. Пушнина — эквивалент золота, и тем и другим богата Сибирь, а «заголовок фельетона обязывает <...> оперировать терминами пушнозаготовительными, а не золотоискательскими» [4, с. 205]. «Литпушнина» (то, что поступает в редакцию «Сибирских огней») сор-

тируется и правится, отбраковывается и готовится на экспорт — для вывоза в столицу. Все стороны отношений провинциальной сибирской литературы с Москвой обозначены пушторговской терминологией, на языке оценщика пушнины определяется качество литературного товара: «Все. Иванов из Сибири вывез целые пушные сокровища. В Москве он из вывезенного нашел себе таких шуб, что сибиряк, встречаясь с ним, только руками разводит. Люди же российские, и притом не искушенные по части этнографии, ему верят безоговорочно, верят, что в Сибири только такие шубы и носят» [4, с. 209]. Литературная пушнина — это сырой материал, жизнь, так и не ставшая «литературой», плохо обработанная словом и потому сохранившая «дух» убитого зверя: «Писателям остается только работать. Если они еще не в состоянии хорошо сшить себе шубы, то надо, чтобы пушные шкурки их материала не были выпачканы в крови, чтобы на них не висели куски мяса. Искусство ведь не мясо и не кровь. Искусство — краска, доведенная до силы цвета. Цвет может быть и цветом крови. Разница только в том, что эта “кровь” не пачкает и не пахнет» [4, с. 219]. Литературной пушнинной названы заготовки опыта и записные книжки, которые в руках «мастера» могут стать настоящей ценностью: «Мастер, перебрав нашу плохо “посаженную” литпушнину, размочит ее, пересадит (на костяк своего сюжета), выделает, перекрасит и сошьет себе шубу (роман). И никто не узнает имен безвестных поставщиков сырья» [4, с. 215, 216].

В небольшом прозаическом фрагменте О. Мандельштама сосредоточены различные мотивы статьи Зазубрина: помимо заглавного образа, здесь присутствует тот «мастер», которого так опасается провинциальный «самородок» и заведомо упрекает в присвоении чужого опыта. «Скорняк драгоценных мехов» — редактор столичной газеты, принужденный дышать «пушнинной», человек, которого так легко обвинить в «воровстве». В отличие от аллегорической одноплановости образа В. Зазубрина, метафора «литературной пушнины» у Мандельштама построена на совмещении двух временных планов. «Зимний» век русской литературы цитируется и растаскивается современной литературой, устремленной к усвоению и перелицовке драгоценного наследства. Его сменяет новая, советская, «зима», и «мужик» охотно натягивает на себя «барскую шубу»: советский писатель учится мастерству беллетриста. Молодая «комсомольская» литература неоднократно заявляла о своих правах на «шапки», «шубы», «валенки», полученные по закону экспроприации. Из самых очевидных полемических подтекстов «меховых» мотивов в поэзии Мандельштама назовем стихотворение А. Безыменского «О шапке», написанное в 1923 г., то есть год спустя после очерка «Шуба» и в один год с поэмой Маяковского «Про это».

Своего рода завершением «пушного» сюжета русской поэзии 1920-х гг. стал роман И. Сельвинского «Пушторг» (1927). Его полемический слой детально проанализирован в ряде работ Л. Ф. Кациса [6]. Технология предприятия по выделке и продаже кож и мехов, как показал исследователь, представляет собой развернутую метафору полемики между Лефом и ЛЦК. При этом объектом пародии Сельвинского стал не только Владимир Маяковский, но и Осип Мандельштам. Переключки романа с фельетоном В. Зазубрина требуют специального исследования, и перенос сюжета о пушном производстве на литературный быт служит достаточным основанием для такого сопоставления. Приведем лишь несколько финальных стихов «Пушторга», которые в данном контексте звучат поистине пророчески:

Профессор, играя накладками бак,
Вынул огромной лиловой малиной
Сердце. Студенты столпились вокруг
Меж препаратами двух старух.

О, если бы он посмотрел на свет
Этот, такой человеческий орган —
Там воссияли бы стекла Пушторга,
Бобровьи глаза, седая река,
Эпос северного усердия... [19, с. 379].

Как видим, политическая линия недвусмысленно направляла советского литератора к освоению «драгоценного наследства», и все, кому это наследство оказалось «не по чину», перешли в разряд маргиналов новой культуры — разночинцы «в исподнем» задохнулись в мехах «литературной пушнины». Но оба рассмотренных нами «случая» представляют и два варианта «освобождения», «ускользания» художника из-под власти времени. Один — «океаническая» (О. Мандельштам) смерть Владимира Маяковского. Другой — уход Осипа Мандельштама сразу в стихию «косноязычия» [8] и в гармонический мир, «где течет Енисей / И сосна до звезды достает».

Список литературы и источников

1. Безыменский А. Избранные произведения: в 2 т. / вступ. ст. Е. Долматовского; сост. и науч. подгот. текстов Л. Безыменского. — М.: Худож. лит., 1989. Т. 1. — 398 с.

2. Горенштейн В. Перекресток Мандельштама // Иерусалимский журнал. 2008. № 28. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ier/2008/28/go22.html> (дата обращения 05.06.2009).
3. Городецкий Л. Р. Символика верхней одежды у О. Мандельштама («шуба», «шинель», «лапсердак») // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2010. № 15. — С. 45 – 54.
4. Зазубрин В. Литературная пушнина (По поводу пятилетия жернала «Сибирские огни» // Литературное наследство Сибири. Т. 2. Владимир Яковлевич Зазубрин. — Новосибирск: Западно-Сибирское кн. изд-во, 1972. — С. 203 – 223.
5. Калмыкова В. VI Международные Мандельштамовские чтения (Варшава, 18–23 сентября 2011 г.) // Новое литературное обозрение. 2012. № 114 (2). — С. 420 – 424.
6. Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном пространстве эпохи. — М.: РГГУ, 2004. — 830 с.
7. Котова М., Лекманов О. Из тотального комментария к «Египетской марке» Режим доступа: http://community.livejournal.com/eg_marka/?skip=60 (дата обращения 3.04.2010).
8. Левин Ю. И. О некоторых особенностях поэтики позднего Мандельштама // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. — Воронеж: Воронежский ун-т, 1990. — С. 406 – 416.
9. Лекманов О. А. Мандельштам и Маяковский: взаимные оценки, переключки, эпоха // Сохрани мою речь. — М.: РГГУ, 2000. Вып. 3, ч. 1. — С. 215 – 228.
10. Ленин В. И. Задачи союзов молодежи // Полн. собр. соч. — М.: Политиздат, 1981. Т. 41. — С. 298 – 318.
11. Ленин В.И. Успехи и трудности советской власти // Полн. собр. соч. — М.: Политиздат, 1969. Т. 38. — С. 39 – 74.
12. Луначарский А. В. Еще о пролеткульте и советской культурной работе // Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8 т. — М., 1967. Т. 7. Режим доступа: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/lunacharskiy-ss08-07/lunacharskiy-ss08-07.html> (дата обращения 14.11.2012).
13. Мандельштам Н. Я. Воспоминания / подгот. текста Ю. Л. Фрейдина; примеч. А. А. Морозова. — М.: Согласие, 1999. Кн. 1. — 552 с.
14. Мандельштам О. Э. Сочинения: в 4 т. / под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. — М.: Терра, 1991.

15. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / подгот. текста и примеч. В. А. Катаняна. М.: ГИХЛ, 1955 – 1961. Цитаты из произведений В. Маяковского приведены по этому изданию с указанием тома и страниц в тексте работы.
16. Нерлер П. М. Комментарии // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. — М.: Худож. лит., 1990. — С. 412 – 420.
17. Полонский Вяч. Очередная задача Государственного издательства // Печать и революция. 1921. Кн. 1. — С. 14 – 18.
18. Пунин Н. Н. Пролетарское искусство // Искусство коммуны. 1919. № 19. 13 апр.
19. Сельвинский И. Л. Собрание сочинений: в 6 т. / примеч. И. С. Резника. — М.: Худож. лит., 1971. Т. 2. — 398 с.
20. Троцкий Л. Литература и революция. Пг., 1923. Режим доступа: <http://www.rulit.net/books/literatura-i-revoluciya-pechataetsya-po-izd-1923-g-read-227725-6.html> (дата обращения 14.11.2012).
21. Флейшман Л. Эпизод с Безыменским в «Путешествии в Армению» // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — С. 261 – 268.
22. Чужак Н. Литература жизнестроения // Литература факта: первый сборник материалов работников Лефа. — М.: Захаров, 2000. — С. 34 – 67.