

Илья Калинин

# Между фабрикой и музеем:

РИТОРИКА ДЛЯ ПРОЛЕТАРИАТА

Ilya Kalinin

Between Factory and Museum: Rhetoric for the Proletariat

**Илья Калинин** (приглашенный исследователь, Принстонский университет, Принстон, США; кандидат филологических наук) [ilya.kalinin1975@gmail.com](mailto:ilya.kalinin1975@gmail.com).

**Ilya Kalinin** (PhD; Visiting Research Scholar, Princeton University, Princeton, USA) [ilya.kalinin1975@gmail.com](mailto:ilya.kalinin1975@gmail.com).

**Ключевые слова:** риторика, риторическая культура, ЛЕФ, РАПП, субъективация, культурная революция, культурное наследие

**Key words:** rhetoric, rhetorical culture, LEF, RAPP, subjectification, Cultural Revolution, cultural heritage

УДК: 82.091

UDC: 82.091

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_183\_5\_23

DOI: 10.53953/08696365\_2023\_183\_5\_23

В 1920-е годы в связи с процессом невероятно активного рекрутинга представителей трудящихся масс в новую пролетарскую литературу расцвел жанр «самоучителей», дающих доступ к азам литературного мастерства («Как писать романы» и «Как писать поэмы», «Как писать сценарии» и «Как писать пьесы»). Подавляющая часть такого рода продукции воспроизводила традиционный функционал риторики, задавая нормативные рамки и ценности литературного письма, приобщая трудящихся к популяризированным формам высокой культуры. Однако внутри этого потока руководств можно выделить и *антириторику* нового типа, апеллирующую не столько к культурному образцу, сколько к производственному праксису самих рабочих, к технике их собственной рабочей профессии, которая должна была лечь в основу техники писательского ремесла. В определенной степени перипетии культурной революции можно описать именно как столкновение нескольких типов риторических (и антириторических) программ приобщения новых производителей культуры к технологиям ее производства, а судьбу этой революции — как победу одной из них, победу, предопределившую не только реставрацию прежних культурных форм, но и возвращение различных форм господства и подчинения, эксплуатации и доминирования.

In the 1920s, in connection with the process of incredibly active recruit of representatives of working masses into the new proletarian literature, the genre of “how-to guides” flourished, giving access to the basics of the literary craft (“How to Write Novels” and “How to Write Poems,” “How to Write Screenplays” and “How to Write Plays”). The vast majority of such output reproduced the traditional functionality of rhetoric, specifying the normative framework and values of literary writing, introducing working people to popularized forms of high culture. Within this stream of guidelines, however, an *anti-rhetoric* of a new kind can be singled out that appeal less to a cultural model and more to the production of the praxis of the workers themselves and the mechanisms of their own professions, which was to form the basis of their writing technique. To a certain extent, the vicissitudes of this cultural revolution can be described as the clash of several types of rhetorical (and anti-rhetorical) programs to include new producers of culture in the mechanisms of its creation, while the fate of the revolution can be described as the victory of one of them, a victory that predetermined not only the restoration of previous cultural forms, but also the return of various forms of domination and subjugation and exploitation and domination.

Вместе с «правом на жизнь» наша революция предоставила широчайшим трудовым массам право на творчество, на «хлеб и песню». Больше того: пролетарская революция призвала эти массы к созиданию новых культурных ценностей новой эпохи.

*От редакции сборника «Как и над чем работать писателю», 1927*

## Риторика и политика

В 1920-е годы в связи с процессом масштабного призыва представителей трудящихся масс в новую пролетарскую прессу и литературу расцвел жанр «самоучителей», — пособий, дававших доступ к основам литературного письма и ставших ответом на открытие многочисленных студий и кружков<sup>1</sup>. В 1930-м по инициативе Максима Горького возникает специальный журнал «Литературная учеба», название которого говорит само за себя. Обретение доступа к прежде недоступным культурным практикам порождало спрос на специальные руководства по эксплуатации необходимых технических средств (их многотысячные тиражи и переиздания, порой доходящие до десяти и выпущенные еще до сворачивания частично рыночных отношений, характерных для НЭПа, подтверждали объективность этого спроса). Общее руководство этим доступом, за обладание которым на протяжении первого десятилетия советской власти боролись группы с различными институциональными статусами и ресурсами, по-разному видевшие будущее новой культуры и способы ее строительства, неизбежно опиралось на определенный идеологический фундамент. Характер этого фундамента зависел от видения того будущего, строителем которого должен был стать начинающий автор. При этом само наличие этого базиса социокультурной нормативности, выходящей за пределы чисто технических рекомендаций, оказывалось скрыто надстройкой непосредственного обучения началам литературного мастерства.

Формально-технический вопрос «как?» безоговорочно доминировал над содержательно-идеологическим вопросом «что?» или «о чем?». «Как писать статьи, стихи и рассказы» Г. Шенгели (1926), «Как надо писать в газеты. Общедоступное техническое руководство для начинающих корреспондентов» Д. Куманова (1927), «Как и над чем работать писателю» (коллектив авторов, 1927), «Как работать писателю» В. Тверского (1928), «Как писать пьесу. Популярное руководство для начинающих драматургов» А. Бородина (1928), «Рабселькорам и военкорам. О том, как я учился писать» М. Горького (1928), «Как писать сценарии» В. Шкловского (1931). Этот список можно продолжать, но его расширение будет все убедительнее свидетельствовать о технической доминанте, выступающей в качестве конструктивного принципа такого рода пособий, призванных обеспечить массовое культурное строительство базовыми практическими знаниями и навыками литературного производства: «Техника писательского ремесла» В. Шкловского (1927), «Новое в писательской технике» А. Крученых (1927), «Постройка пьесы (Беседы о драматургии)» Ф. Ильинского (1928), «Школа писателя: Основы литературной техники» Г. Шенгели (1929), «Писатель за работой» М. Беккера (1928), «Что надо знать начинающему пи-

---

1 Об этом см.: [Добренко 1999: 381–429].

сателю (выбор и сочетание слов, построение стихов и рассказов)» А. Крайского (1930), «О писательском труде» Демьяна Бедного (1931), «В лаборатории писателя» П. Медведева (1933).

Едва ли не единственным исключением в этом ряду вопросов, адресованных технике, оказывается книга Виктора Перцова «О чем и как писать рабочему писателю» (1931), предваряющая главы «Работа над языком» и «Труд писателя» главами «Партийность литературы» и «Как изображать собрания». В этом подчеркнутом внимании к изображению собраний Перцов, — к тому времени уже вышедший из «Нового ЛЕФа», — отражал позицию РАППа (Российской ассоциации пролетарских писателей), определявшую технику работы со словом через классовую принадлежность нового субъекта письма, следующего интересам пролетарской партии. В свою очередь, представители литературной группы «Перевал», идейным лидером которой был Александр Воронский, предостерегали начинающих авторов об опасности редукации искусства как к «технике», «приему», «работе», «мастерству», ассоциируемой ими с литературной политикой левого фронта [Воронский 1927: 2], так и к классово-партийной идентичности, отстаиваемой РАППом, противопоставляя им интуитивное проникновение в природу искусства, гармонично совмещающее в себе чувственное и рациональное, переплетающееся между собой индивидуальное, родовое и классовое начала [Воронский 1924; 1928].

Общую критику самого жанра технических пособий по литературному письму выдвигают редакторы-составители вышедшего в издательстве «Молодая гвардия» сборника «Как и над чем работать писателю»:

Нам представляются, однако, крайне вредными попытки написания «учебников» по теории художественного творчества... С нашей точки зрения, вредными являются попытки создания своеобразных «Подарков молодым литературным хозяйкам», повествующих о том, «как наиболее экономно и дешево изготовить тысячу вкусных и дешевых литературных блюд» — от частушки до романа, и притом все это на какой-нибудь сотне страниц. Такие «труды», не имея ничего общего с наукой о литературе, страдая схематизмом, подменяя популярность вульгаризацией и упрощенством, не сообщая молодому писателю элементов положительного знания, учат только верхоглядству и наездничеству [Как и над чем работать... 1927: IV].

Такого рода «кулинарным книгам» составители сборника противопоставляют собственное пособие, в котором известные писатели и критики, принадлежащие разным поколениям и литературным направлениям (В. Маяковский, Н. Асеев, М. Шагинян, В. Вересаев, А. Воронский, Ю. Лебединский, В. Винокур) «на живом материале помогли бы молодому писателю понять сначала природу художественного слова и творчества, а затем подвели бы и к изучению технических навыков и приемов писательского ремесла» [Там же].

Однако лежащее в основании этой критики противопоставление технической работы над языком и композицией содержательному принципу классовой или партийности, равно как и «природе художественного слова и творчества», в действительности было ложным. Разработка технического аппарата новой литературы имплицитно включала в себя вопрос о социальной установке, определении политической позиции, диалектически связанной с техническими характеристиками аппарата. В случае с левовскими теоретиками эта «политизация эстетики» (Беньямин) была эксплицитно отражена

[Литература факта 1929]<sup>2</sup>. Но и в случае с другими литературными пособиями социальная установка являлась не внешним эффектом правильного «выбора и сочетания слов», а внутренним условием самой технической работы, тех общих «инженерных» принципов, на которой она строилась.

Нарочитый технократизм этих «учебников» был прошит идеологической программой, точнее серией конкурирующих между собой программ. Техника, писательское ремесло, лабораторная работа писателя ориентировались на определенный ценностный горизонт, не совпадающий с грамматическими и стилистическими нормами литературного языка и композиционными правилами построения текста. Та или иная версия технической нормативности, предъявляемая перечисленными выше *пособиями* и *руководствами*, имплицитно опиралась на ту или иную интерпретацию социального праксиса, политического логоса и культурного этоса трудящихся, вступающих в новую эпоху своего классового становления. Иными словами, они не только *помогали* и *способствовали* (*пособляли*), но и *руководили*, открывали доступ к особому типу дискурса и осуществляли контроль над новыми дискурсивными «призывниками» и «добровольцами», в доступной форме описывая его правила, указывая на его образцы и разбирая их внутреннюю организацию, таким образом задавая нормативный порядок дискурса [Фуко 1996]<sup>3</sup>.

Несложно увидеть в этой специфической сцепке формально-технического порядка и социокультурной нормативности хорошо знакомые черты классической риторической традиции, необъявленное возрождение которой наступило в, казалось бы, самом неожиданном контексте — в период декларируемого слома культурного кода Старого режима и культурной революции. Возрождение риторики (причем именно в ее «старорежимном» модусе обучения правилам порождения текста) из духа революции оказалось предопределено диалектическим характером последней: подвергая идеологической критике, а порой и материальному разрушению старую культуру, она инициировала приобщение широких и малограмотных социальных слоев, прежде вовлеченных лишь в повседневную устную речь, к литературной технике письма<sup>4</sup> и культурному производству в целом. Ее ренессанс оказался неизбежным следствием нужды в массовом литературном обучении и ликвидации культурной немоты. То, что этот ренессанс скрывал свою истинную родословную, было опосредовано манифестированным пересмотром прежней культурной традиции, одним из наиболее одиозных элементов которой была риторика<sup>5</sup>.

- 
- 2 Наиболее концентрированный анализ этой связи можно найти в докладе Вальтера Беньямина «Автор как производитель» (1934) [Беньямин 2012a], в котором он опирается прежде всего на лэфовскую программу «литературы факта» и работы Сергея Третьякова; более подробно об этом см.: [Калинин 2018: 614—618].
  - 3 Подробное описание литературной политики 1920-х в связи с механизмами дискурсивной субъективации трудящихся см.: [Калинин 2012; 2019].
  - 4 О диалектике устности и письменности в риторической перспективе см.: [Ong 1982].
  - 5 Социальная репутация риторики, деконструированной как идеологический аппарат, обслуживающий интересы ушедшей в прошлое сословной структуры общества, была подорвана не только в Советской России. Девальвация риторической традиции шла повсеместно, хотя и не такими революционными методами и темпами. Так, в середине 1960-х годов французский теоретик литературы Жирар Женетт, описывая школьное образование во Франции, консервативное по своей институциональной природе, указывал на то, что являющаяся ее неотъемлемым предметом риторика изменила свой «идеологический статус: в то время как старая риторика заявляла

Изгнанная в дверь — вместе с недавним господствующим классом и культурно воспроизводящими его гимназическими и университетскими программами — риторика (в своей наиболее узнаваемой к тому времени роли обучения навыкам литературного письма и ораторского искусства) хотя и инкогнито, но триумфально вернулась в окно — вместе с потоками рабкоров и селькоров, студийцев и литкружковцев, устремившихся в советскую периодику и пролетарскую литературу. Подавляющая часть такого рода обучающей продукции воспроизводила традиционный риторический функционал, задавая нормативные рамки и ценности литературного письма, приобщая трудящихся к популяризированным формам высокой культуры. Однако внутри этого потока руководств можно выделить и риторику нового типа, апеллирующую не столько к культурному образцу, сколько к производственному праксису самих рабочих, к технике их собственной рабочей профессии, которая должна была лечь в основу техники писательского ремесла.

Возвращение риторики было тем более безмянным, поскольку сама многовековая риторическая традиция в ходе культурной революции была дискредитирована еще более радикально, чем в предшествующие эпохи романтизма и реализма<sup>6</sup>. Если прежде критике подвергались *риторизм*, или *риторичность*, риторики — ее схематизм, противопоставленный оригинальности, ее манипуляторная демагогичность, противопоставленная искренности и верности природе вещей, — то теперь традиция «готового слова»<sup>7</sup> стала определяться не только через культурные, языковые, но и через классовые, политические детерминанты:

Стремясь к уничтожению классового общества и, следовательно, классовой борьбы, революционный пролетариат преодолевает и уничтожает — в процессе идеологической борьбы с буржуазией и ее агентурой — всякую риторичность и риторику, как орудие классового угнетения и эксплуатации, не создавая взамен никакой новой риторики [Гофман 1931: 264].

У этого утверждения, сделанного одним из учеников опоязовцев Виктором Гофманом, правильные теоретические предпосылки, но неверные практические выводы. Его тезисы о том, что «риторические принципы — это переодетые политические принципы, а риторика — мистифицированная политика», что «содержанием [риторических форм] являются конкретные классовые интересы, реальная политика данного класса на данной ступени его развития», а «[риторические] формы закрепляли “монополию” на идеологическое твор-

---

о себе открыто, наша риторика носит чисто имплицитный характер. Само слово “риторика” исчезло из официального словаря, а в обиходном языке приобрело отчетливо уничижительную коннотацию, став синонимом пустой и напыщенной болтовни (если речь идет о риторике в действии) или жесткой системы педантских правил (если речь идет о теории дискурса)» [Женетт 1998а: 266] (Курсив автора. — *И.К.*). Критика «напыщенной болтовни» выделялась представителями ОПОЯЗа в качестве одного из центральных атрибутов ленинской полемической стратегии, направленной против «революционного красобайства» (Ленин); об этом см.: [Калинин 2018: 607–611].

6 О том, как разворачивался «демонтаж красноречия» в эти эпохи, см.: [Лахманн 2001: 235–251].

7 Детально и содержательно концептуализированная в работах Александра Михайлова, см. прежде всего: [Михайлов 1997: 509–564].

чество за господствующим классом» [Там же: 263–265], впоследствии не раз типологически воспроизводились, причем не только в рамках марксистской теории литературы. Через сорок лет после Виктора Гофмана Ролан Барт, описывая различные функциональные режимы риторики, которые могут сосуществовать, сменяться и доминировать в различные эпохи, предлагал посмотреть на нее не только как на особую речевую технику, предмет обучения и науку, но также как на мораль (то есть не только систему языковых норм, но и систему моральных предписаний, регулирующих оценку отступления от этих норм) и социальную практику (являющуюся привилегией господствующего класса и обеспечивающую его символическую гегемонию) [Barthes 1970: 173].

Так или иначе, связь риторики и опирающейся на нее специально организованной (устной или письменной) речи с обеспечением социальной иерархии и концентрацией культурного капитала в руках привилегированных социальных слоев не вызывает сомнений и подтверждается историей риторической традиции и ее трансформаций. Но в то же время история советской культурной революции показывает, что революционный пролетариат, «изгоняя риторичность языка и уничтожая риторику как мнимую науку, как классово-враждебную теорию» [Гофман 1931: 267], изгонял (да и то лишь отчасти и лишь временно) лишь специфическую риторичность языка Ancien Régime и прежде всего само понятие риторики, все же «создавая взамен» новый тип риторики, продолжающей нести на себе следы классовой борьбы и отпечаток социального портрета тех, кто захватил власть над этим орудием<sup>8</sup>. Если прежде терминологический вокабуляр риторики составляли ирония и антифразис, антономасия, эвфемизм и гипаллага, металеписис и ономотопея, а образцом служили сочинения классических античных авторов, то теперь ее профессиональный жаргон был переориентирован на тезаурус рабочих специальностей, носители которых, став потребителями новых «кратких руководств к красноречию» (Ломоносов), должны были превратиться в производителей «новых песен», — «новых культурных ценностей новой эпохи» [Как и над чем работать... 1928: III]:

Сапожник должен знать названия инструментов: «флишни», «фарштак» и пр., сапожник должен понимать такие выражения, как: «вшивать ранты», «шнурить подошвы», «обтягивать носки». Точно так же и начинающий драматург должен усвоить так называемую теорию, т.е. учебу драматургического дела [Ильинский 1928: 3].

Михаил Беккер сопоставлял труд писателя с работой портного и советовал начинающему автору «иметь записную книжку, циркуль и карандаш. Это его орудия производства. Он должен накапливать сырье, делать разного рода заготовки, примерки, закройки... На вдохновение надейся, а сам не плошай» [Беккер 1928: 6–7]. В. Тверской, давая свои наставления о том, «как работать писателю», сравнивает «приемы работы со словом» с тем, как «портной из сукна и ниток шьет платье, а столяр из дерева и клея делает мебель» [Тверской 1930: 5–6]. Виктор Шкловский в принципе заземляет навыки письма, которыми стремится овладеть начинающий рабочий писатель, в профессиональной спе-

8 См., например, главу «О “пролетарской риторике” Виктора Шкловского» в магистерской диссертации Степана Попова [Попов 2022: 32–43].

циализации, не совпадающей с литературной, укореняя риторику в технике, причем не в расширительном смысле «техники писательского мастерства», а в буквальном смысле техники как специфических приемов материального производства:

Для того чтобы писать, нужно иметь другую профессию, кроме литературы, потому что профессиональный человек, имеющий профессию, описывает вещи по-своему, и это интересно.

У Гоголя кузнец Вакула осматривает дворец Екатерины с точки зрения кузнеца и маляра, и таким образом Гоголь смог описать дворец Екатерины [Шкловский 1929: 3].

При этом, несмотря на кажущуюся убедительность этого примера, не стоит забывать о том, что сам Гоголь не был ни кузнецом, ни маляром — он был писателем, лишь имитирующим профессиональную оптику соответствующих специальностей. В его случае профессиональная точка зрения кузнеца и маляра была вторичной по отношению к писательской технике, теперь же именно последняя должна была вырастать из профессионального опыта начинающих рабочих писателей. Риторика не просто возвращалась в новую пролетарскую культуру, она возвращалась к технике, — ремеслу в его первичном древнегреческом значении τέχνη.

И все же это была именно риторика, причем в той самой — характерной для классической риторической традиции — комбинации дескриптивной и прескриптивной функций, исчезновение которой констатировал Женетт в уже упоминавшейся статье «Риторика и образование» (1966): «...старая риторика выполняла одновременно *критическую* функцию изучения литературы и *поэтическую* функцию (в смысле Валери) производства новых литературных произведений, для которых она предлагала образцы; таким совмещением функций и определялась *риторическая ситуация* (Курсив автора. — И.К.)» [Женетт 1998а: 278]. Культурное строительство 1920-х сменило прежние основания для критики и вменяемые начинающим авторам образцы. В наиболее радикальной версии описания принципов нового пойнсиса могла происходить полная замена прежней парадигмы дискурсивного производства на новую, использующую в качестве своей модели производство материальное. Однако *ситуация культурной революции* парадоксальным образом была именно *риторической ситуацией*, причем даже в большей степени, чем когда-либо прежде, поскольку превращала обучение речевой технике (во всем диапазоне жанрового разнообразия: от романа до выступления на партийном или профсоюзном собрании) в массовую социальную индустрию, несопоставимую по масштабам с прежним элитарным образованием.

При этом пестрое разнообразие «пролетарских риторик» может быть подвинуто той же — подобной пасьянсу — процедуре, которой на протяжении первой половины XX века подвергала разветвленную таксономию тропов и фигур риторическая метарефлексия, в конце концов сократившая ее до метафоры и метонимии [Женетт 1998б]. В нашем случае можно выделить три типа таких «риторик»: 1) те, цель которых состояла в том, чтобы в упрощенном и доступном виде воспроизвести прежний риторический аппарат, вступив в компромисс с новыми социальными реалиями как на уровне целевой аудитории, так и на уровне эмпирической предметной фактуры; 2) те, цель которых состояла в том, чтобы переработав систему целеполагания прежнего риторического ап-

парата, перераспределить производимый им культурный капитал в пользу победившего класса и его партийного авангарда, добившись нового классового господства; 3) те, цель которых состояла в том, чтобы создать совершенно новый (по сути антириторический) технический аппарат, укорененный в непосредственном практике трудящихся, действительно преодолевающий риторику как орудие классового господства и освобождающий от отношений доминирования и эксплуатации как таковых.

К описанию двух последних стратегий, представляющих собой структурно новые типы (анти)риторических стратегий, мы и обратимся.

## Риторика РАППа и антириторика ЛЕФа

Литературная политика ранней советской эпохи<sup>9</sup>, — центром которой была дискуссия и конкуренция между различными представлениями о том, кто, каким образом и под чьим руководством должен был стать новым советским писателем, — имела отношение не только к литературе и не только к «формовке писателя» [Добренко 1999]. Иными словами, ставка в этой литературной политике была больше самой литературы, больше того, кто должен был стать порождающей ее фигурой. Именно поэтому, после того как стало ясно, что эти усилия достигли определенного результата, необходимость в армии «начинающих писателей и поэтов», сохраняющих связь между писательством и производством, между литературой и рабочими массами, перестала быть насущной. Эта необходимость «вытаскивать» из исторической немоты рабоче-крестьянские массы, призывая их представителей превращаться в рабкоров, селькоров, начинающих пролетарских писателей и крестьянских поэтов, отпала, как и стоящая за ней модель риторической дискурсивной субъективации. После этого писатель вновь стал частью замкнутой и элитной профессиональной корпорации, — что и произошло в процессе подготовки к I Съезду советских писателей и было им закреплено.

Литературную политику того времени, направленную на ускоренное строительство советской литературы, можно сравнить с ударной стройкой Магнитогорского металлургического комбината, который был одновременно и одним из звеньев (пусть и ключевых) индустриализации, и символом, воплощающим ее революционный характер. Если продуктом, который должен был производить этот комбинат после завершения его строительства, являлся металл, то сам процесс строительства этого завода производил иную продукцию — социалистическую революцию и ее субъектов, что и показал в своей книге Стивен Коткин:

Магнитогорск был не просто бизнесом для получения прибыли, а проектом преобразования страны: ее географии, ее истории и, прежде всего, ее народа. Магнитогорск был самой Октябрьской революцией, социалистической революцией, сталинской революцией [Kotkin 1995: 71].

9 Между октябрем 1917-го и апрелем 1932 года, когда ЦК ВКП(б) принял постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», согласно которому все писательские организации, существовавшие в СССР, подлежали роспуску, а на их месте создавался единый Союз советских писателей.



Так и в случае с литературным строительством: если непосредственной целью создания института советской литературы была литература, авторы и их аудитория («формовка советского писателя и читателя», если воспользоваться формулой Евгения Добренко), то социальным горизонтом самого строительства этого института было производство советского человека, поэтические способности, риторические навыки, художественные умения и рецептивная чувствительность которого были факультативны по отношению к овладению базовой политической грамматикой социалистического дискурса, его идейными и практическими установками.

Раповская программа, строящаяся на призыве новых пролетарских кадров в литературу, утверждала опосредующую инстанцию раповского же критика, консультанта или «руководы», которая должна была выступать как организующее звено, ответственное и за художественное/риторическое форматирование, и за связь между литературой и социальной практикой. Раповский «пролетарский писатель» должен был быть «писателем нового типа» (именно это определение постоянно используют лидеры РАППа), одновременно устойчивая и пластичная идентичность которого должна была совпадать с «линией партии» и постепенно оформлявшейся дискурсивной идиоматикой советского литературного языка.

В то время как для лефовской программы работы с начинающим автором была важна возможность опираться на непосредственный трудовой опыт пролетария, для раповского понимания «пролетарской литературы» был важен «опыт работы над книжкой». В первом случае (ЛЕФ) «литературная учеба» должна была осуществляться на рабочем месте в результате активного осознания рабочим-писателем своей роли в строительстве социализма. Во втором (РАПП) она осуществлялась в процессе «повышения политического и культурного уровня», обеспечиваемого «литературной учебой».

Различие между этими группами может быть обнаружено на уровне той нормативной критики (выполняющей обе риторические функции: критического описания наличного и производства нового), с помощью которой они направляли и регулировали массовое движение в литературу.

Так, раповский критик и прозаик Владимир Ставский в статье «Как консультировать очерк» описывает один из случаев своей работы с «начинающими»:

Получил очерк о том, как в Нижегородском крае «приспосабливаются» некоторые кулаки, но очерк нуждался в серьезной литературной консультации. Я поступил так:

- 1) немедленно дал указание автору очерка, чтобы он также немедленно разоблачил кулаков этих на месте через печать и местные организации;
- 2) немедленно сам написал письмо о кулаках в краевые организации;
- 3) затем автору очерка послал свои соображения о том, как написан данный очерк как художественное произведение, что в этом очерке хорошо, чего в нем не хватает [Ставский 1932: 11].

А вот как структурирует типологически сходную риторическую ситуацию Виктор Шкловский, к этому времени являвшийся одним из ведущих лефовских теоретиков:

Я знал одного кузнеца, который принес мне стихи; в этих стихах он «дробил молотком чугун рельс». Я ему на это сделал следующее замечание: во-первых, рельсы не куют, а прокатывают; во-вторых, рельсы не чугунные, а стальные; в-третьих,

при ковке не дробят, а коуют; и, в-четвертых, он сам кузнец и должен сам знать лучше меня. На это он мне ответил: «Да ведь это стихи» [Шкловский 1929: 5–6].

Обучающая риторическая программа Ставского состоит в последовательном движении от организационных решений к стилистической переработке, от прагматики к эстетике, от строительства социализма к производству прибавочной художественной стоимости. В отличие от него Шкловский изначально выносит художественную ценность за скобки, иронично обнажая комичность эстетической позиции как таковой («Да ведь это стихи»). Его риторическая программа состоит в столь же последовательной критике технических просчетов, сделанных начинающим пролетарским поэтом в сфере своих собственных профессиональных знаний; ее позитивная, поэтически производительная часть указывает на необходимость приведения в соответствие технологических цепочек стихотворного письма и того трудового процесса, который им репрезентируется.

Учиться «литературному ремеслу» означает, по Шкловскому, прежде всего учиться какой-нибудь рабочей специальности, причем учиться всю жизнь: «Прежде чем стать профессионалом-писателем, нужно приобрести другие навыки и знания и потом суметь внести их в литературную работу» [Там же: 4]. То есть вначале необходимо получить эти навыки, а потом уже пытаться их «внести в литературную работу».

Эта «вторая профессия» выполняет не компенсаторную, но конституирующую функцию по отношению к писательству:

Писатель должен иметь вторую профессию не для того, чтобы не умирать с голода, а для того, чтобы писать литературные вещи. И эту вторую профессию не должен забывать, а должен ею работать; он *должен быть* (Курсив мой. — И.К.) кузнецом или врачом, или астрономом. И эту профессию нельзя забывать в прихожей, как галоши, когдаходишь в литературу [Там же: 5].

«Литературная учеба» для Шкловского и для других представителей ЛЕФа во многом была синонимична повышению профессиональной квалификации стремящегося «в писатели» рабочего. «Если вы хотите стать писателем, то вы должны рассматривать книгу так же внимательно, как часовщик часы или шофер машину», — учит Шкловский в своем пособии по овладению ремеслом писателя [Там же: 7].

Учиться писать означает для него внимание к двум моментам. Во-первых, нужно актуализировать универсальные практические навыки, необходимые любому профессионалу: рациональное внимание к вещам, наблюдательность, аналитическую способность «развинчивать» тексты и вещи, конструктивное отношение к материальному миру. Во-вторых, необходимо повышать уровень квалификации в своей «второй профессии» (второй по отношению к писательству) — то есть на самом деле в первоначальной и основной рабочей специальности.

Первое условие связано с овладением приемами построения вещей, не важно каких: поэм, производственных очерков, рельс, станков или тракторов. Второе — обеспечивает полноту охвата материала, доскональное знание темы, взгляд на раскрываемую проблему с внутренней, то есть с практической, точки зрения<sup>10</sup>.

10 О концептуализации «писательства» и самой фигуры художника в позднем ЛЕФе и о том, как через фигуру Шкловского она соотносится с ранним формализмом, см.: [Калинин 2010].

В отличие от левовца Шкловского, один из руководителей РАППа Алексей Сурков, обосновывая задачи призыва ударников в литературу, писал не о «производственных навыках», не об «учебе у своей рабочей профессии», а о «творческом росте», состоящем в обретении идеологической позиции под бдительным руководством ассоциации пролетарских писателей<sup>11</sup>. Если главным топосом левовской риторики был физический, материальный труд, то рапповцы были одержимы идеей «творчества», также понимаемого как труд, но в сублимированной форме «правильного мировоззрения» и «художественного мастерства».

Приобретение «литературного умения» и повышение «политического и культурного уровня», — с точки зрения рапповцев выступавшие определяющими элементами формирования пролетарского писателя, — собственно и являлись в их понимании главной задачей «призыва» в литературу «широких масс трудящихся». При этом массовость призыва была важна не только для увеличения количества потенциальных писателей, прошедших сквозь его институциональные и дискурсивные шлюзы, но и сама по себе. Сама организация потока, хаотически заполненного «живым творчеством масс» (Ленин), была едва ли не важнее того результата, который манифестировался как его цель. Поэтому фигура «писателя нового типа» выступала не столько целью, сколько структурным ядром, позволяющим канализировать и упорядочить (с помощью мощной сети литературных кружков, консультационных отделов в редакциях журналов, практических руководств по литературному письму) творческую активность масс, направив энергию их собственного энтузиазма в управляемый процесс дискурсивной субъективации, осуществляемый благодаря риторическому аппарату критики, нормализации и обучения.

Левый антириторический радикализм левовцев реализовывался в изначальном признании начинающего очеркиста в качестве полноправного субъекта языка, — языка, совпадающего с его трудовым опытом. Вопрос состоял не в том, чтобы научить его правильно говорить, прививая тем самым правильное мировоззрение. Вопрос состоял в необходимости осознания самим рабочим того, что его повседневная практика строительства новой жизни уже является речью, пространством *революционного* и уже поэтому *художественного* дискурса. В этом смысле идеальный рабкор-очеркист с точки зрения ЛЕФа — это человек, своей работой и сознательным отношением к действительности устраняющий необходимость в самой литературе (и риторике) как инстанции, представляющей от лица жизни и производящей определенные теоретические обобщения, которые утверждают свою нормативность по отношению к жизни.

Проблему, однако, представлял сам литературный язык, то есть набор литературных образцов, критическое обращение к которым должно было закладывать фундамент для нового дискурсивного производства. Выдвинув лозунг «учебы у классиков», рапповцы столкнулись с проблемой *наследия*, сконденси-

11 Ср.: «Воспитание из массы членов ассоциации (а следовательно, из ударников, призванных в литературу в первую очередь) в максимально короткие сроки кадров пролетарских писателей, в процессе учебы и творческого роста овладевающих творческим методом диалектического материализма, — вот генеральная, определяющая содержание кружковой практики, задача всей работы. Новый, повышенный уровень задач требует и нового повышенного качества руководства, новой совершенной системы работы» [Сурков 1931: 39].

рованного в классической литературе. Поскольку ресурсом нормативных художественных форм рапповцы считали в основном классическую (то есть «аристократическую» или «буржуазную» по своему социальному происхождению) литературу, возникала опасность «быть... плененным и... попасть в ловушку чуждой (буржуазной) идеологии» [Перцов 1931: 66]. Поэтому цель своей литературно-кружковской работы рапповцы видели в «критической переработке с классовой пролетарской точки зрения опыта буржуазной литературы» [Там же], в привитии дискурсивного иммунитета от возможной идеологической инфекции, которая может быть занесена в сознание начинающего пролетарского писателя вместе с присваиваемым им языком классической литературы.

ЛЕФ в этом отношении занимал одновременно более радикальную и более последовательную позицию, отстаивающую концепцию социальной/политической функции формы, неразрывно связанной с содержанием и потому не приспособляемой к новым социальным условиям [Заламбани 2006: 72—74]. Тот же В. Перцов, еще не раскаявшийся в своих лефовских взглядах, писал в сборнике «Литература факта»:

...формальные элементы лишаются смысла вне той целевой социальной установки, которую они обслуживали. Практически немислимо воспользоваться ими сейчас, т.е., как наивно воображают ныне многие, «взять форму у классиков», без того, чтобы на обшлагах рукава не притащить микробов — чуждого и вредного социального воздействия [Перцов 1929: 160]<sup>12</sup>.

И все же «наивная» позиция РАППа оказалась более действенной и реалистичной, совместив в себе политику культурной, риторической нормализации, связывающую нового субъекта с классической традицией («культом предков» [Перцов 1929]), и критическую практику ее идеологической очистки. «Некритическому» усвоению литературных образцов рапповцы противопоставляли учебу, состоящую в том, что унаследованные художественные формы последовательно очищались от мировоззрения ранее господствовавших общественных классов. Эта идеологическая «чистка» унаследованных и теперь «творчески присваиваемых пролетариатом» художественных форм должна была осуществляться под бдительным руководством рапповских специалистов («руководов»). На деле же происходила не столько культурная перекодировка, сколько довольно простая культурная экспроприация, состоящая в национализации имперского наследия: прежние художественные формы использовались в прежней структурной функции, — иными оказывались только «кадры», придававшие всему этому иное идейное значение.

Если ЛЕФ постоянно настаивал на том, что именно производственная практика рабочего класса должна дать пролетариату соответствующие ей дискурсивные формы, то РАПП решал эту проблему, механистически различая литературную форму и транслируемое ею мировоззрение. Последнее — несмотря на постоянные риторические ссылки на главенство «практики победившего пролетариата» — заполнялось последовательно воспроизводимыми идеологическими категориями («классовости» и «партийности»), перемещая механизм субъективации в область абстрактной теории. Тем самым в качестве субъек-

12 Критике рапповского лозунга «учебы у классиков» посвящен целый раздел («Как и на чем учиться») лефовского сборника «Литература факта», представленный помимо В. Перцова статьями Н. Чужака, О. Брика и В. Шкловского.

активирующей инстанции выступал уже не коллективный процесс труда, а деятельность политических органов и культурных институций (от ЦК ВКП(б) до литературных кружков и специальных отделов журнальных редакций, сотрудники которых писали подробные комментарии и замечания к предлагаемым для публикации рукописям начинающих авторов), разветвленной системы, опирающейся на внутреннюю дисциплину и контролирующую содержательное наполнение разрабатываемых ею нормализующих категорий.

## Риторика как мораль и социальная практика: от фабрики к музею

В виде аллегорической исторической притчи траекторию культурной революции, столкнувшейся с необходимостью (пусть и негласного) возрождения риторической традиции, можно описать следующим образом.

В ночь с 24 на 25 октября 1917 года Зимний дворец был взят большевиками, и «революция, о которой все время говорили большевики, совершилась» [Ленин 1974: 2]. В 1927 году — к первому десятилетию революции — Сергей Эйзенштейн попытался уже на уровне работы с устойчивыми формами и риторическими топосами культурного наследия не только идеологически преодолеть, но и эстетически деконструировать прошлое Ancien Régime.

Не раз возвращавшийся к этому фильму Эйзенштейна Виктор Шкловский в одном из своих поздних эссе заметил: «Служители Зимнего дворца говорили, что при взятии Зимний пострадал меньше, чем при съемке. Это потому, что большевики боролись с Временным правительством, а не с мебелью» [Шкловский 1985: 389]. Обвинивший позицию Эйзенштейна в «вещизме», Шкловский был прав по сути, но не прав в оценке этой позиции как ложной. В 1927 году бороться нужно было уже не с Временным правительством, а как раз с той «мебелью», — с материализовавшейся риторикой (музеем классических культурных форм), — которую все более активно стал присваивать новый режим в процессе социалистического строительства. Надо сказать, что левовский соратник Шкловского Сергей Третьяков оказался значительно более чувствителен к этой проблеме, абсолютно точно указав направление главного удара, намеченное в фильме Эйзенштейна:

Зимний дворец должен быть взят дважды. В 1917 году он был разгромлен как цитадель политическая. Очередь за разгромом цитадели эстетической. Иронический, издевательский уничтожающий показ Эйзенштейном всего этого царско-помещичьего монументального барства — Эрмитаж, ковры, фарфор, картины, статуи — намечает пути эстетического штурма. В этом штурме эйзенштейновская работа — только один участок, ибо «эстетический Зимний» художественным мешанством разлит еще по всей стране, по всем квартирам и привычкам [Третьяков 1927а: 29]<sup>13</sup>.

Содержащийся здесь призыв к удвоению революционного усилия по преодолению прошлого соответствовал левовской программе культурной револю-

---

13 Надо сказать, что понимание этой проблемы можно найти и у самого Шкловского, который в своей берлинской книге «Зоо» оставил довольно много интуиций относительно политической изнанки повседневных форм старого быта, ср., например: «Фрак долго не стареет и может пережить революцию» [Шкловский 1966: 200].

ции, согласно которой эстетический (антириторический) штурм должен был по-настоящему завершить процесс, начатый разгромом «политической цитадели» Зимнего. Новый быт требовал новых вещей [Татлин 1929: 6], производство которых должно было опираться на свойства материала в его отношении к организационной форме человека и прежде всего к «социальному моменту», — состоящему в том, что этой вещью будет пользоваться «человек трудящийся... ведя трудовой образ жизни» [Татлин 1930: 9]. Именно поэтому требования к вещам, организующим «обобществленный быт» социалистического общества, должны были быть выше соответствующих «требований, предъявляемых в капиталистических странах» [Там же], — то же требование работает и в диахронической перспективе, распространяясь на вещи, (д)оставшиеся от прошлого.

Однако политический переворот на своем новом, культурном, витке, превратился в поворот на 180 градусов, во многом развернув ситуацию в обратном направлении, к исходной дореволюционной точке, хотя и на ином уровне диалектической спирали, сохранившей основные атрибуты революционного начала<sup>14</sup>. Культурная революция обернулась культурной реставрацией<sup>15</sup>. Не последнюю роль в этом перерождении сыграла возрожденная риторика, в безымянной форме принятая на службу пролетариату. Целиком отданный новыми властями под музей и превращенный в Государственный Эрмитаж, Зимний дворец как символ недавно поверженной империи, нанес ответный удар во время культурной революции, когда на уровне художественных форм было реставрировано то, что было свергнуто во время революции социалистической. По прошествии десяти лет с момента этой революции Вальтер Беньямин фиксирует возникновение практик музейного наследования культуры Старого режима, сравнивая отчужденность европейского пролетариата, воспринимающего музейфицированную культуру прежних эпох как чужую собственность, с хозяйским овладением этой культурой российским пролетариатом:

Здесь нет и следа от безнадежной скованности изредка появляющихся в наших музеях пролетариев, которые едва осмеливаются попадаться на глаза другим посетителям. В России пролетариат действительно начал овладевать буржуазной культурой, у нас же пролетариату такое действие покажется чем-то вроде кражи со взломом [Беньямин 2012б: 219—220].

Но у этого вступления в права символического наследования была и обратная сторона: попадая в музей буржуазной культуры, начиная ощущать себя ее собственником, встраиваясь в риторическую рамку, задаваемую ее формами, пролетарий сам становился главным экспонатом этой выставки, превращаясь из революционного субъекта в знак революционного класса, — в индекс революции, вошедшей в фазу реставрации. По ходу культурной революции пути революции и культуры расходились все дальше: последняя все больше ассоци-

14 Ср.: «Специфическая амальгама из традиционной русской культуры, идей и поведенческих образцов, принадлежащих коммунистическому циклу», — как совершенно точно охарактеризовал сталинскую «цивилизацию», правда, уже более позднего периода середины — второй половины 1930-х годов, американский социолог и русский эмигрант Николай Тимашев [Timasheff 1946: 354], определив ее исторический вектор в названии своей книги «Великое отступление».

15 Об исторической диалектике постреволюционных практик музейной реставрации и характерных для нее режимах темпоральности см.: [Сандомирская 2022: 190—295].

провала свои задачи с наследованием и переработкой унаследованного (иными словами, обратилась к своей конститутивной функции исторического связывания), в свою очередь, первая канонизировалась, также становясь частью культурного наследия (те, кто пытался этому противостоять, вытеснялись за пределы мейнстрима, стигматизируясь, а потом и уничтожаясь в качестве представителей «левой оппозиции»). Наметившуюся развилку между революцией и культурой прекрасно почувствовал Беньямин, который в эссе о сюрреализме (1927), в тот момент, когда партия большевиков начала выступать с резкой критикой авангарда, упрекал верную Коминтерну часть французской левой интеллигенции, а также «русских того же разбора» в том, что их «конкретные действия обуславливаются исключительно чувством долга — не в отношении к революции, а к унаследованной культуре» [Беньямин 2004: 274]. Завершение культурной революции состояло в том, что культура победила революцию.

В результате имперская политика вернулась вместе с риторической традицией и классическим искусством: контрреволюционный потенциал ампириной мебели на длинной дистанции оказался мощнее революционного порыва балтийских матросов, к концу 1920-х превратившихся в дисциплинированных посетителей музейных экспозиций, демонстрирующих «царско-помещичье монументальное барство» в качестве общего культурного наследия. Причем характер этого возвращения проблематизирует описанные Луи Альтюссером отношения между государством и его идеологическими аппаратами [Althusser 2014], поскольку в данном случае речь идет о том, как идеологические аппараты *прежнего государства*, востребованные *новым государственным режимом* для укрепления и стабилизации своей власти, привели к его радикальной мутации и частичному воспроизводству прежнего социально-политического порядка управления (как на уровне институций, так и на уровне формальных и неформальных социальных практик). При этом альтюссеровский тезис о материальности ритуалов идеологической интерпелляции оказался полностью подтвержден: приобщение новых элит к старой мебели<sup>16</sup>, коллективно воспро-

16 Написанный в 1927 году сатирический роман Ильи Ильфа и Евгения Петрова, раскрывающий перед читателями комическую панораму рудиментов старых помещанско-буржуазных нравов, обретших вторую жизнь в эпоху НЭПа, строится вокруг мебельного гарнитура из двенадцати стульев, в одном из которых героев ждут драгоценности, спрятанные там в 1917 году перед приходом новых властей. Поиск разошедшихся по новым владельцам стульев бывшей помещицы приводит «великого комбинатора» Остапа Бендера к бывшему служащему Коммунохоза с гоголевской фамилией Коробейников, который сохранил у себя дома весь архив, содержащий в себе сведения о переходе старой собственности в новые руки и, таким образом, сохраняющий возможность обратного хода, — движимого и недвижимого имущества, социального порядка, культуры, истории: «Живем мы, знаете, как на вулкане... Все может произойти... Кинутся тогда люди искать свои стулья, а где они, стулья? Вот они где! Здесь они! В шкафу. А кто сохранил, кто уберет? Коробейников. Вот господа спасибо и скажут старичку, помогут на старости лет... А то иди, попробуй, ищи ветра в поле. Без меня не найдут!» [Ильф, Петров 2015: 98]. Крах искателей старорежимных сокровищ предопределен тем, что новая власть уже апроприировала старые ценности: на случайно найденные через десять лет после революции бриллианты в Москве был построен новый клуб железнодорожников с театром, буфетом, гимнастическим залом, шахматным кабинетом и бильярдной. Таким образом, благодаря «унаследованным» дворянским драгоценностям бывшие атрибуты барства определили и досуговую инфраструктуру дома новой пролетарской культуры. Начавшаяся в *Старгороде*

изведенное в приобщении масс к старым формам культурного производства, вернуло и прежние формы господства (жесткую иерархичность социального порядка, экономическое неравенство, депривацию национальных меньшинств, имперскую геополитику, отчуждение трудящихся от собственности на средства производства, от его продуктов и в результате — от самого труда). Унаследованная культура старого режима сработала как невидимая рука прошлого, возродившая прежние формы отношений между государством и обществом, равно как и ценностные представления, легитимирующие эти формы.

Теперь в России можно видеть, как европейские ценности популяризируются как раз в той искаженной, безрадостной форме, которой они в конечном итоге обязаны империализму. Второй академический театр — учреждение, поддерживаемое государством, — играет «Орестею» так, что пыльный эллинский дух предстает столь же лживо-напыщенным, как и на сцене какого-нибудь немецкого придворного театра [Беньямин 2012б: 237].

В своей книге «Основы советской цивилизации» А. Синявский приводит эпизод, как незадолго до смерти, на одном из его последних выступлений, к Маяковскому обратились с вопросом из зала:

«Маяковский, если бы для пользы пролетарской революции от вас потребовали бы писать ямбом, — вы бы писали ямбом или нет?». Разумеется, поэт ответил утвердительно, несмотря на то что считал этот размер устаревшим и эстетически укорененным в старом культурном и политическом порядке. Вероятно, отвечая таким образом, он был уверен, что делать этого не потребуется, поскольку ямб может нанести лишь вред пролетарской революции. Однако «горькая ирония истории, ирония судьбы Маяковского и других революционных художников заключалась в том, что “для пользы революции” потребовалось писать ямбом (Курсив мой. — И. К.)» [Синявский 2002: 67—68].

Справедливости ради нужно сказать, что жизнь Маяковского оказалась все же несовместимой с ямбом.

В год первого юбилея Октября, подводя, как тогда казалось, лишь предварительные итоги дебатов вокруг направления, которое должна была принять культурная революция, Сергей Третьяков с иронией отмахивается от «ожиданий пришествия» «красного Гомера» и «красного Толстого», которые бы наде-

---

история поисков утраченного времени завершилась в новой столице победившего пролетариата. Злая историческая ирония заключается в том, что цепочка случайностей, которая на уровне сатирического сюжета привела героев романа к трагической концовке, на уровне социокультурной фабулы выглядит как неизбежный финал революционной диалектики: содержание (брильянты) старых форм (стульев) снимается в новом синтезе (построенном на вырученные от продажи брильянтов доме культуры железнодорожников), по необходимости унаследовавшем сублимированные формы старой культуры (не только в перспективе победы рапшовой программы «учебы у классиков», но и в своих непосредственных архитектурных формах: действительно в 1927 году построенный в Москве Центральный дом культуры железнодорожников был спроектирован архитектором А.В. Щусевым в стиле нарышкинского барокко). Трагический финал героев романа оркестрован фарсом культурной реставрации. Так что в год революционного юбилея, когда был построен этот барочный дом пролетарской культуры, воевать нужно было именно с «мебелью», подобно Троянскому коню таящей в себе скрытого врага, — наследие дореволюционного прошлого.



лили новую социальную реальность уже апробированной эпической формой. Лефовский критик выстраивает силлогизм, логическая последовательность которого должна была похоронить характерный для РАППа дискурсивный диспозитив, состоящий в механическом переносе законов исторического развития с материального базиса на символическую надстройку. Внутренняя абсурдность реконструируемой Третьяковым цепочки формальных аналогий, проводимых оппонентами из Российской ассоциации пролетарских писателей — «было буржуазное государство — стало пролетарское государство, была буржуазная промышленность — стала пролетарская промышленность, было буржуазное искусство — стало (или станет) пролетарское искусство, был буржуазный Толстой — станет пролетарский Толстой» [Третьяков 1927а: 34–35] — должна была обнаруживаться благодаря ее доведению до логического конца, где эта механистическая оптика («молодецкий параллелизм», как называет ее Третьяков) обнажала бы свое слепое пятно, — «пролетарскую церковь или пролетарского царя» [Там же: 35], приходящих на смену своим буржуазным предшественникам. Абсолютно точно определив логическую закономерность, — согласно которой революционный переход, осознаваемый как простая смена классово-принадлежности прежних социальных институтов и художественных форм, неизбежно приводит к возникновению на месте прежней — «пролетарской церкви», Третьяков ошибся в том, что не допускал самой возможности ее воссоздания на уровне закономерности исторической. Он считал, что, указывая на логическую перспективу данной цепочки отождествлений, он подрывает основы ее исходного аргумента (абсурдность фигуры «пролетарского царя» должна была сделать очевидной и абсурдность фигуры «пролетарского Толстого»). Однако история распорядилась иначе, утвердив верность диагноза, но отклонив его критическую/клиническую составляющую. Иными словами, развитие событий реализовало именно тот сценарий, логическая структура которого казалась Третьякову абсурдной по определению. Пришествие «пролетарских Толстых» постепенно обеспечило символическую легитимность и социальную приемлемость фигуры «пролетарского царя», до пришествия которого оставалось всего два года<sup>17</sup>.

Пришествию «пролетарского царя» предшествовало рождение «пролетарского святого», — все более сознательные и скоординированные усилия идеологического аппарата партии, направленные на идеологическую канонизацию Ленина после его смерти [Тумаркин 1997]. Обеспокоенную реакцию на эти усилия можно найти в специальном номере «ЛЕФа», посвященном риторическому анализу языка Ленина. В программном редакционном заявлении, открывающем номер, читаем:

Ленин все еще наш современник. Он среди живых. Он нужен нам как живой, а не как мертвый. Поэтому — учитесь у Ленина, но не канонизируйте его. Не создавайте культа именем человека, всю жизнь боровшегося против всяческих культов. Не торгуйте предметами этого культа. Не торгуйте Лениным! [ЛЕФ 1924: 4].

17 См.: [Brandenberger, Dubrovsky 1998]. В своих лагерных мемуарах Евгения Гинзбург приводит характерную реакцию своей свекрови, пожилой деревенской женщины, на убийство Кирова: «Такое-то уж было... Царя-то ведь уж убивали... (Она имела в виду ни больше ни меньше как убийство Александра II). В ту пору я еще молоденька была... А только сейчас чегой-то не туды стреляли-то... Ведь у нас нынче царем-то не Киров, а Сталин» [Гинзбург 1991: 20].

Уже ближайшее будущее показало, что эти призывы не были услышаны. Живой авторитет Ленина стремительно превращался в ключевой элемент политических ритуалов, мультимедиаальная иконография его образа стал обязательной и привычной частью символического ландшафта советской повседневности, что сразу бросалось в глаза приезжающим в Россию сторонникам левых идей: «Культ изображений Ленина принял здесь необъятные размеры», — писал Беньямин в своем дневнике [Беньямин 2012в: 80]; представители британских профсоюзов были еще более критичны, отмечая, что в будущем Ленин может быть даже «причислен к лику святых» (цит. по: [Buck-Morse 1989: 386]). Двусмысленность этих постреволюционных культурных сдвигов, — в которых стремление к радикализации революционного порыва приводило не только к отрицанию старых форм, но и к дальнейшему прокручиванию революционного барабана, возвращающему их в превращенном и даже усиленном виде, — делала будущее разворачивающихся социокультурных преобразований открытым: «Москва, какой она предстает на сегодняшний день, позволяет распознать в схематичном виде все возможные развития событий, и в первую очередь те, что ведут к успеху или поражению революции» (из письма Вальтера Беньямина Мартину Буберу от 23 февраля 1927 года [Benjamin 1966: 443]); «Во что в итоге выльется [революция] в России, предсказать невозможно. Может быть, из нее выйдет настоящее социалистическое общество, а может, быть что-то совершенно иное» (из письма Беньямина Юле Кон-Радт от 26 декабря 1926 года [Ibid.: 439]).

В этом смысле риторический сдвиг, поэтическая деформация языка революции, возвращающая его к, казалось бы, отвергнутой дореволюционным эстетическим и риторическим нормам, предшествовали реставрации самодержавно-имперских политических форм и институтов и в определенном смысле подготавливали ее наступление, вырабатывая узнаваемый язык ее выражения. Характерный пример стилистически легитимного дискурса о революции, удостоверенного публикацией в газете «Известия» (на тот момент печатного органа ЦИК), можно найти в воспоминаниях театрального деятеля и балерины Викторины Кригер (1896—1978), включенных в официальную юбилейную подборку, посвященную революционным событиям в Петрограде и Москве. Революционный мемуар, поданный *à la art nouveau*, изображал уличные бои в Москве, обращаясь к образу горящего дома, освещавшего улицу, «подобно гигантскому прожектору»:

Медленно, медленно падали балконы... Корчились куски железа, заворачиваясь папиросными бумажками, извивались змеиными хвостами остатки крыш... Падали стены, превращенные в тончайшие кружева. Были, свистели в пламенной пляске ажурные лестницы, взмывали ввысь, как пушинки, и падали стремглав, притянутые силой земли [Кригер 1927].

Эта революционная сценография, заменившая пушки на пушинки и организованная по всем классическим канонам Большого театра, отсылала скорее к «Танцу снежинок» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик», чем к языку новой пролетарской культуры. Сплетя этот воздушный, кружевной и ажурный, орнамент памяти о революции, вдохновленная свидетельница зари «новой эры» (Кригер) завершала свое обращение к событиям десятилетней давности так: «Надо в жизни гореть, надо чувствовать ее ритм, ее современность» [Там же]. Комментируя этот фрагмент воспоминаний в своей книге, посвященной формированию советского нарратива об Октябре, Фредерик Корни отмеча-

ет: «...это разрушение хрупкого... бытового порядка резко контрастировало с конструктивным потенциалом энергии, которую Октябрь разбудил в людях» [Cornu 2004: 183]. Однако в интересующей нас перспективе важнее отметить не различие между «хрупкостью бытового порядка» и «конструктивным потенциалом энергии», рожденной Октябрем, но различие между «хрупкостью» стиля и «суровостью» предмета изображения, который, казалось бы, должен был задавать иной дискурсивный, риторический регистр (разрыв между *memoria* и *elocutio* в терминах классической риторики). Чувство постреволюционной современности, которому присягает советская балерина, артикулировано так, будто никакой революции не было. Этот порхающий ритм новой жизни, не просто заданный в частных воспоминаниях Кригер, но подхваченный в юбилейном номере центральной газеты «Известия», незаметно — на уровне риторики — сшивал стиль Belle Époque и социальный подъем новой жизни, так что «пролетарский балет» приходил на смену балету императорскому, даже не переобувшись (словно повторив историю с особняком балерины Матильды Кшесинской, — известной своими отношениями с будущим Николаем II и другими великими князьями, — который после Февральской революции был занят ЦК РСДРП(б), а также газетой «Правда»).

Ровно через тридцать лет после выхода статьи Сергея Третьякова другой пронизательный критик, не менее чувствительный к связям между поэтическим стилем и политическим режимом, Андрей Синявский, напишет работу «Что такое социалистический реализм» (1957), в которой наметит траекторию внутреннего перерождения советского искусства как постепенное угасание породившей его революционной энергии, как движение от романтического новаторства и эксперимента, гротеска и фантастики к идейной нормативности и художественному консерватизму, характерным для (известной своим *риторизмом*) поэтики классицизма. «Река искусства покрылась льдом классицизма. Как искусство более определенное, рациональное, телеологическое, он вытеснил романтизм» [Синявский 1988: 53]<sup>18</sup>. Следя за изменением стилистического строя, Синявский указывает именно на те сдвиги дискурсивного тезауруса советской культуры, которые одинаково значимы как для «литературной эволюции», так и для социально-политического перелома рубежа 1920—1930-х годов:

Начиная с 30-х гг. окончательно берет верх пристрастие к высокому слогу и в моду входит та напыщенная простота стиля, которая свойственна классицизму. Все чаще наше государство именуется «державой», русский мужик — «хлеборобом», винтовка — «мечом» [Там же: 54].

Критик описывает практики социальной дисциплины как культурную (риторическую) нормализацию, как приобщение к высоким образцам аристократического классицизма, имитируемым с поправкой на контекст, выдвинувший на

18 Эти же тенденции уже были диагностированы Борисом Эйхенбаумом, написавшем об этом в своем дневнике за десятилетие до эссе Синявского. См.: «Вчера написал для “Вечернего Ленинграда” рецензию о повести Л. Борисова “Волшебник из Гель-Гью” (об А.С. Грине). Думаю, что не напечатают (Эйхенбаум не ошибся. — И.К.). Скрытая тема статьи — куда идет искусство и литература? Не к “классицизму” ли? Общие установленные нормы, при которых личность художника безразлична, темы величия государства, сентиментальные моменты — не к этому ли идет дело?..» (запись в дневнике от 1 апреля 1946 года; цит. по: [Крюков 2007: 11]).

историческую сцену новые когорты приобщающихся. Пример, приводимый Синявским в качестве иллюстрации к его тезису, трудно не процитировать целиком:

Под белым потолком искрилась нарядная люстра, словно льдинками, прозрачными стеклянными подвесками... Высокие серебристые колонны подпирали ослепительно белый купол, унизанный монистами электрических лампочек... На сцене у глянцевого крыла рояля стоял в сером костюме Ракитин — голубой струей стекал на его грудь галстук (Елизар Мальцев, «От всего сердца», 1948; цит. по: [Там же: 55–56]).

Вы думаете, что Елизар Мальцев «от всего сердца» вводит на сцену модного тенора, приглашенного выступить в дворянском собрании или на балу у губернатора? Нет, перед нами партийный работник, зашедший в районный дом культуры. Меняется не только риторический регистр, переносящий новую социалистическую реальность в дореволюционное прошлое, реставрирующий Ancien Régime как на уровне стиля, так и на уровне режима повседневности и ценностных установок. Изменение риторической инструментовки приводит к концептуальному переосмыслению прежнего словаря романтической (в терминах Синявского) революционной культуры. «Лампочки Ильича», прежде образующие «электрический скелет хозяйства» [Кржижановский 1921: 9], теперь «словно льдинки» сплетены в прозрачные монисто, подсвечивающие «серебристые колонны». «Голубые струи» отсылают уже не к водосбросам Волховстроя или Днепрогэс, а к галстукам партийцев. Крыло перестает быть частью летательного аппарата, орнитоптер Татлина уже не летает, превратившись в роль, авангард исчезает под начищенной до глянца поверхностью классики<sup>19</sup>.

Горящее сердце горьковского Данко, вдохновлявшего романтическую фазу революционной культуры, перестав биться в новую историческую эпоху (пусть и форсированного, но планового) строительства социализма «в одной отдельно взятой стране», оказалось немедленно гальванизировано соцреализмом и стало равномерно стучать в груди председателя партийной организации завода, фабрики или колхоза, подчиняясь задачам, поставленным перед ним партией и правительством. Наличие структурного центра, ко второй половине 1940-х уже прочно занятого символической фигурой «пролетарского царя», превращало приведенный выше пример в одобряемый государством образец стиля, воспроизводимый на уровне массового публичного дискурса в таких идиоматических конструкциях, как «рабочая аристократия», «рабочая династия», «знатный сталевар», идейная кентавричность и политическая оксюморонность которых уже никем не замечалась, будучи автоматизированной узусом новой риторической эпохи «готового слова».

19 В 1949 году этот роман получит Государственную премию, годом позже по нему будет написана опера (муз. Г. Жуковского), пьеса (совместно с Н. Венкстерн) и выйдет фильм «Щедрое лето» (реж. Б. Барнет). Классический, если не сказать классицистический, язык этого колхозного романа стал итогом риторической интерпелляции его автора — выходца из крестьянской староверской семьи, родившегося в Бурятии, отучившегося в школе в столице Алтайского края, переехавшего в Москву в середине 1930-х годов, поступившего в Библиотечный, а затем и в Литературный институт, благодаря которому и обрел свой голос, лишь подчеркнутой старательностью выговора выдающийся в нем постколониальную имитацию господствующего языка прежней культурной метрополии (классической русской литературы XIX века).

## Библиография / References

- [Беккер 1928] — *Беккер М.* Писатель за работой. М.: Изд-во Всероссийского общества крестьянских писателей, 1928. (*Bekker M. Pisatel' za rabotoy. Moscow, 1928.*)
- [Беньямин 2004] — *Беньямин В.* Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции / Пер. с нем. Е. Крепак // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004. С. 263—283. (*Benjamin W. Der Surrealismus [Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz] // Benjamin W. Maski vremeni. Esse o kul'ture i literature. Saint Petersburg, 2004. — In Russ.*)
- [Беньямин 2012а] — *Беньямин В.* Автор как производитель / Пер. с нем. Б. Скуратова, И. Чубарова // Беньямин В. Учение о подобии: медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 133—161. (*Benjamin W. Der Autor als Produzent // Benjamin W. Uchenie o podobii: mediaesteticheskie proizvedeniya. Moscow, 2012. — In Russ.*)
- [Беньямин 2012б] — *Беньямин В.* Москва / Пер. с нем. С. Ромашко // Беньямин В. Московский дневник. М.: Ad Marginem, 2012. С. 212—250. (*Benjamin W. Moskau // Benjamin W. Moskovskiy dnevnik. Moscow, 2012. — In Russ.*)
- [Беньямин 2012в] — *Беньямин В.* Московский дневник / Пер. с нем. С. Ромашко // Беньямин В. Московский дневник. М.: Ad Marginem, 2012. С. 13—194. (*Benjamin W. Moskauer Tagebuch // Benjamin W. Moskovskiy dnevnik. Moscow, 2012. — In Russ.*)
- [Воронский 1924] — *Воронский А.* Искусство и жизнь. М.; Пг.: Артель писателей «Круг», 1924. (*Voronskij A. Iskusstvo i zhizn'. Moscow; Petrograd, 1924.*)
- [Воронский 1927] — *Воронский А.* Об искусстве писателя // Как и над чем работать писателю. М.; Л.: Молодая гвардия, 1927. С. 1—33. (*Voronskij A. Ob iskusstve pisatelya // Kak i nad chem rabotat' pisatelyu. Moscow; Leningrad, 1927.*)
- [Воронский 1928] — *Воронский А.* Искусство видеть мир. М.; Пг.: Артель писателей «Круг», 1928. (*Voronskij A. Iskusstvo videt' mir. Moscow; Petrograd, 1928.*)
- [Гинзбург 1991] — *Гинзбург Е.* Крутой маршрут. Хроника времен культа личности. М.: Книга, 1991. (*Ginzburg E. Krutoy marshrut. Khronika vremen kul'ta lichnosti. Moscow, 1991.*)
- [Гофман 1931] — *Гофман В.* Слово оратора (Риторика и политика). Л.: Изд-во писателей, 1931. (*Gofman V. Slovo oratora (Ritorika i politika). Leningrad, 1931.*)
- [Добренко 1999] — *Добренко Е.* Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999. (*Dobrenko E. Formovka sovetskogo pisatelya. Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoy literaturnoy kul'tury. Saint Petersburg, 1999.*)
- [Добренко Е. Formovka sovetskogo pisatelya. Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoy literaturnoy kul'tury. Saint Petersburg, 1999.]
- [Заламбани 2006] — *Заламбани М.* Литература факта. От авангарда к соцреализму / Пер. с итал. Н.В. Колесовой. СПб.: Академический проект, 2006. (*Zalambani M. La morte del romanzo Dall'avanguardia al realismo socialista. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.*)
- [Женетт 1998а] — *Женетт Ж.* Риторика и образование / Пер. с фр. С. Зенкина // Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во имени Сабашиных, 1998. С. 263—278. (*Genette G. Rhétorique et enseignement // Genette G. Figury: Raboty po poetike. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1998. P. 263—277. — In Russ.*)
- [Женетт 1998б] — *Женетт Ж.* Сокращенная риторика / Пер. в фр. С. Зенкина // Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во имени Сабашиных, 1998. С. 16—36. (*Genette G. La rhétorique restreinte // Genette G. Figury: Raboty po poetike. In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1998. P. 16—36. — In Russ.*)
- [Ильинский 1928] — *Ильинский Ф.* Постройка пьесы (Беседы по драматургии). М.: Изд-во Всероссийского общества крестьянских писателей, 1928. (*Ilyinskij F. Postroyka p'esy (Besedy po dramaturgii). Moscow, 1928.*)
- [Ильф, Петров 2015] — *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. М.: Флюид, 2015. (*I'f I., Petrov E. Dvenadtsat' stul'ev. Moscow, 2015.*)
- [Как и над чем работать... 1927] — Как и над чем работать писателю. М.; Л.: Молодая гвардия, 1927. (*Kak i nad chem rabotat' pisatelyu. Moscow; Leningrad, 1927.*)
- [Калинин 2010] — *Калинин И.* От понятия «сделанность» к технологии «литературного ремесла»: Виктор Шкловский

- и социалистический формализм // Транслит. 2010. № 6/7. С. 15—30.
- (*Kalinin I.* Ot ponyatiya "sdelannost'" k tekhnologii "literaturnogo remesla": Viktor Shklovskiy i sotsialisticheskiy formalizm // Translit. 2010. No. 6/7. P. 15—30.)
- [Калинин 2012] — *Калинин И.* Угнетенные должны говорить (массовый призыв в литературу и формирование советского субъекта, 1920-е — начало 1930-х годов) // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России: Сборник статей / Под ред. А. Эткнда, Д. Уфельмана, И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 587—664.
- (*Kalinin I.* Ugnetennye dolzhny govorit' (massovyy prizyv v literaturu i formirovanie sovetskogo sub'ekta, 1920-e — nachalo 1930-kh godov) // Tam, vnutri. Praktiki vnutrenney kolonizatsii v kul'turnoy istorii Rossii / Ed. by A. Etkind, D. Ufel'man, I. Kukulin. Moscow, 2012. P. 587—664.)
- [Калинин 2018] — *Калинин И.* Как сделан язык Ленина: материал истории и прием идеологии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 4. С. 605—617.
- (*Kalinin I.* Kak sdelan yazyk Lenina: material istorii i priem ideologii // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura. 2018. Vol. 15. No. 4. P. 605—617.)
- [Калинин 2019] — *Калинин И.* Культурная революция, советский субъект и порядок дискурса // Логос. 2019. № 2. С. 221—251.
- (*Kalinin I.* Kul'turnaya revolyutsiya, sovetskiy sub'ekt i porjadok diskursa // Logos. 2019. No. 2. P. 221—251.)
- [Кржижановский 1921] — *Кржижановский Г.* Об электрификации. Речь на VIII Съезде Советов. М.: Гос. изд-во, 1921.
- (*Krzhizhanovskiy G.* Ob elektrifikacii. Rech' na VIII S'ezde Sovetov. Moscow, 1921.)
- [Кригер 1927] — *Кригер В.* Октябрь // Известия. 1927. 4 ноября.
- (*Kriger V.* Oktyabr // Izvestiya. 1927. November 4.)
- [Крюков 2007] — *Крюков А.С.* Пока я объявлен живым // Эйхенбаумовские чтения — 6. Воронеж: Изд-во ВГПУ, 2007. С. 5—17.
- (*Kryukov A.S.* Poka ya ob"yavlen zhivym // Eykhenbaumovskie chteniya — 6. Voronezh, 2007. P. 5—17.)
- [Лакманн 2001] — *Лакманн Р.* Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Пер. с нем. Е. Аккерман, Ф. Полякова. СПб.: Академический проект, 2001.
- (*Lachmann R.* Die Zerstörung der schonen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. Saint Petersburg, 2001. — In Russ.)
- [ЛЕФ 1924] — Журнал Левого фронта искусств. 1924. № 1.
- (Zhurnal Levogo fronta iskusstv. 1924. No. 1.)
- [Ленин 1974] — *Ленин В.И.* Доклад о задачах советской власти // Ленин В.И. Полное собрание сочинений: В 55 т. Т. 35. М.: Изд-во политической литературы, 1974. С. 2—3.
- (*Lenin V.I.* Doklad o zadachakh sovetskoy vlasti // Lenin V.I. Polnoe sobranie sochineniy: In 55 vols. Vol. 35. Moscow, 1974. P. 2—3.)
- [Литература факта 1929] — Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н.Ф. Чужака. М.: Федерация, 1929.
- (Literatura fakta. Pervyy sbornik materialov rabotnikov LEFa / Ed. by N.F. Chuzhaka. Moscow, 1929.)
- [Михайлов 1997] — *Михайлов А.В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997.
- (*Mihajlov A.V.* Yazyki kul'tury. Moscow, 1997.)
- [Перцов 1929] — *Перцов В.* Культ предков и литературная современность // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н.Ф. Чужака. М.: Федерация, 1929. С. 151—165.
- (*Percov V.* Kul't predkov i literaturnaya sovremenost' // Literatura fakta. Pervyy sbornik materialov rabotnikov LEFa / Ed. by N.F. Chuzhaka. Moscow, 1929. P. 151—165.)
- [Перцов 1931] — *Перцов В.* О чем и как писать рабочему писателю. М.; Л.: ГИХЛ, 1931.
- (*Percov V.* O chem i kak pisat' rabochemu pisatelyu. Moscow; Leningrad, 1931.)
- [Попов 2022] — *Попов С.* Виктор Шкловский в 1920-е годы: литературный эксперимент, критическая теория, проект «пролетарской риторики»: Магистерская дис. СПб., 2022.
- (*Popov S.* Viktor Shklovskiy v 1920-e gody: literaturnyy eksperiment, kriticheskaya teoriya, proekt "proletarskoy ritoriki": Master thesis. Saint Petersburg, 2022.)
- [Сандомирская 2022] — *Сандомирская И.* Past Discontinuous. Фрагменты реставрации. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- (*Sandomirskaya I.* Past Discontinuous. Fragmenty restavratsii. Moscow, 2022.)
- [Синявский 1988] — *Синявский А.* Что такое социалистический реализм. Париж: Синтаксис, 1988.
- (*Sinyavskiy A.* Chto takoe sotsialisticheskiy realizm. Paris, 1988.)
- [Синявский 2002] — *Синявский А.* Основы советской цивилизации. М.: Аграф, 2002.

- (Sinyavskij A. Osnovy sovetskoj tsivilizatsii. Moscow, 2002.)
- [Ставский 1932] — Ставский В. Как консультировать очерк (Заметки из опыта работы) // Художественная литература. 1932. № 4. С. 7—23.
- (Stavskij V. Kak konsul'tirovat' ocherk (Zametki iz opyta raboty) // Khudozhestvennaya literatura. 1932. No. 4. P. 7—23.)
- [Сурков 1931] — Сурков А. Призыв ударников // На литературном посту. 1931. № 1. С. 35—51.
- (Surkov A. Prizyv udarnikov // Na literaturnom postu. 1931. No. 1. P. 35—51.)
- [Татлин 1929] — Татлин В. Художник: организатор быта // Рабис. 1929. № 48 (25 ноября). С. 6.
- (Tatlin V. Khudozhnik organizator byta // Rabis. 1929. No. 48 (November 25). P. 6.)
- [Татлин 1930] — Татлин В. Проблема соотношения человека и вещи. Объявим войну комодам и буфетам // Рабис. 1930. № 15 (14 апреля). С. 9—10.
- (Tatlin V. Problema sootnosheniya cheloveka i veshchi. Ob'yavim voynu komodam i bufetam // Rabis. 1930. No. 15 (April 14). P. 9—10.)
- [Тверской 1930] — Тверской В. Как работать писателю. М.: Недра, 1930.
- (Tverskoj V. Kak rabotat' pisatelyu. Moscow, 1930.)
- [Третьяков 1927а] — Третьяков С. Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 34—38.
- (Tret'yakov S. Novyy Lev Tolstoy // Novyy LEF. 1927. No. 1. P. 34—38.)
- [Третьяков 1927б] — Третьяков С. Кино к юбилею // Новый ЛЕФ. 1927. № 10. С. 27—31.
- (Tret'yakov S. Kino k yubileyu // Novyy LEF. 1927. No. 10. P. 27—31.)
- [Тумаркин 1997] — Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в советской России / Пер. с англ. С. Сухарева. СПб.: Академический проект, 1997.
- (Tumarkin N. Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia. Saint Petersburg, 1997. — In Russ.)
- [Фуко 1996] — Фуко М. Порядок дискурса / Пер. с фр. С. Табачниковой // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум, Касталь, 1996. С. 47—97.
- (Foucault M. L'Ordre du discours // Foucault M. Volya k istine. Po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Moscow, 1996. P. 47—97. — In Russ.)
- [Шкловский 1929] — Шкловский В. Техника писательского ремесла. М.; Л.: Огонек, 1929.
- (Shklovskij V. Tekhnika pisatel'skogo remesla. Moscow; Leningrad, 1929.)
- [Шкловский 1966] — Шкловский В. Зоо, или Письма не о любви (1923) // Шкловский В. Жили-были. М.: Советский писатель, 1966. С. 165—257.
- (Shklovskij V. Zoo, ili Pis'ma ne o lyubvi (1923) // Shklovskiy V. Zhili-byli. Moscow, 1966. P. 165—257.)
- [Шкловский 1985] — Шкловский В. Разговор с друзьями // Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 381—394.
- (Shklovskij V. Razgovor s druz'yami // Shklovskij V. Za 60 let. Raboty o kino. Moscow, 1985. P. 381—394.)
- [Althusser 2014] — Althusser A. Ideology and Ideological State Apparatuses // Althusser A. On the Reproduction of Capitalism / Transl. by G.M. Goshgarian. London; New York: Verso, 2014. P. 232—273.
- [Barthes 1970] — Barthes R. L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire] // Communications. 1970. Vol. 16. Recherches rhétoriques. P. 172—223.
- [Benjamin 1966] — Benjamin W. Gesammelte Briefe: 6 Bde. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.
- [Brandenberger, Dubrovsky 1998] — Brandenberger D.L., Dubrovsky A.M. "The People Need a Tsar": The Emergence of National Bolshevism as Stalinist Ideology, 1931—1941 // Europe-Asia Studies. 1998. Vol. 50. No. 5. P. 873—892.
- [Buck-Morse 1989] — Buck-Morse S. The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 1989.
- [Corny 2004] — Corny F.C. Telling October and the Making of the Bolshevik Revolution. Ithaca; London: Cornell University Press, 2004.
- [Kotkin 1995] — Kotkin S. Magnetic Mountain: Stalinism as Civilization. Berkeley: University of California Press, 1995.
- [Ong 1982] — Ong W.J. Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London; New York: Routledge, 1982.
- [Timasheff 1946] — Timasheff N. The Great Retreat: The growth and decline of communism in Russia. New York: Dutton & Co, 1946.