

Человеческий материал: метафорика внутреннего мира советского человека

А.И. Куляпин, О.А. Скубач
БАРНАУЛ

У каждого исторического периода своя модель человеческого тела. В соответствии с медицинско-философскими представлениями эпохи подбирается не только форма, но и эталонный материал для культурологического *body building*'а.

Человек декаданса обитает в очень непрочном, игрушечном мире, и сотворен он из предельно хрупкого материала – стекла, фарфора, воска или даже снега: «Хрупкое тело живет» (О. Мандельштам); «Ее фарфоровое тело / Томит неясной белизной» (Н. Гумилев); «Была царицею в Египте. / Теперь – я воск. Я тлен. Я прах» (А. Блок); «Он мне сказал: “Не жаль, что ваше тело / Растает в марте, хрупкая Снегурка!”» (А. Ахматова) и мн. др.

«Устройство театра марионеток было идеальной моделью мироустройства, как его представляли себе правоверные символисты, – считает М. Петровский, – видимое *здесь* – лишь отражение замыслов и движений, происходящих *там*, за колосниками мировой сцены. “Мир – театр, мы в нем актеры” – старая-престарая, многократно использованная метафора, но “мир – кукольный театр, мы в нем марионетки” – не просто типичная – одна из ключевых, основополагающих метафор символизма» [Петровский 1986, с. 183. Курсив автора].

Когда в «Петербурге» (1913-1914) Николай Аполлонович Аблеухов обзывает Софью Петровну Лихутину «японской куклой», она с готовностью подхватывает это определение: «<...> вдруг, оборвав смех, она спрашивала задорно:

– “Я ведь кукла – не правда ли?”» [Белый 1981, с. 67].

И даже уточняет материал, из которого сделана: «А, однажды, она при Липпанченко, с хохотом выхватила шпильку от шляпы и всадила в мизинчик:

– “Посмотрите: не больно; и крови нет: восковая я... кукла”» [Белый 1981, с. 68].

В полном соответствии с законом естественного отбора эфемерные, нежизнеспособные создания рафинированной культуры были вытеснены железными людьми наступившего XX века. «Мы растем из железа» (А.М. Гастев), «Мы из железа. Из стали» (В.Д. Александровский), «Насыщена железным соком / Моя шершавая ладонь» (Н.С. Тихомиров), «Гвозди б делать из этих людей / Крепче б не было в мире гвоздей» (Н. Тихонов), «Славь Железного Мессию, новых дней богатыря!» (А.И. Маширов-Самобытник) – декларируют новый человеческий состав поэты революции. Судьба хрупких представителей старого мира трагична – они обречены на уничтожение.

Героиню рассказа «Пещера» (1922) Е. Замятин характеризует через повторяющуюся метафору: «на кровати – совсем плоская, бумажная Маша», «приплюснутая, бумажная, смеялась на кровати Маша» [Замятин 1988, с. 211, 212]. В раздутом большевиками мировом пожаре у «бумажной Маши» нет ни малейших шансов на выживание.

Для Замятина революция представляется возвращением в докультурный каменный век, как о том свидетельствует само заглавие рассказа. Бумага, «пожираемая» печкой – «чугунным богом» нового мира, – является прежде всего носителем культуры. Не случайно в тексте рассказа «пергаментно-желтая, голубоватая, белая бумага писем», которыми Март топит печь, тут же превращается в «бессмертные, горькие, нежные, желтые, белые, голубые слова» [Замятин 1988, с. 214]. Герой сжигает бумагу, а горят – *слова*; отныне люди поклоняются не Богу-Слову, а чугунному молоху.

Если испепеленная в огне революции Маша – бумажная, то оставшийся в живых Мартин Мартиныч – глиняный: «И при свете ясно видно – лицо у него скомканное, глиняное, теперь у многих глиняные лица – назад – к Адаму» [Замятин 1988, с. 208]. Сырая глина – материал пластичный, податливый, недаром окружающая жесткая действительность оставляет на теле героя глубокие следы: «только тупо ноющие вмятины на глине от каких-то слов, и от углов шифоньера, стульев, письменного стола» [Замятин 1988, с. 213]. Дальнейший путь слепого из мягкой глины советского интеллигента предполагает альтернативу: приспособиться, культивируя пластичность (стать «резиновым»), либо затвердеть, но стать хрупким и неизбежно разбиться.

Идеальное сочетание утонченности с прочностью первоначально мыслится как невозможное в принципе. На страницах романа «Города и годы» (1924) К. Федин предложил универсальную для революционной эпохи формулу: «Стекло не сваривается с железом» [Федин 1974, с. 336]. Железо – это, разумеется, большевик Курт Ван. Стекло – образцовый русский интеллигент Андрей Старцов. Он и сам прекрасно осознает свое несозвучие с новейшей историей. «Моя вина в том, что я не проволочный», – пишет Старцов, подытоживая собственную жизнь [Федин 1974, с. 25]. Проволочный – значит металлический, твердый, но еще и гибкий, а самое главное – включенный в единую цепь с другими проволочными людьми.

Культура 1920-х годов отмечена чертами переходности. Только к концу десятилетия концептуальное представление о человеческом теле, «классическом по форме – советском по содержанию» (И. Ильф и Е. Петров), выкристаллизовывается полностью. «Да здравствует реконструкция человеческого

материала, всеобъемлющая инженерия нового мира!» – провозглашает в 1928 году Юрий Олеся в рассказе «Человеческий материал» [Олеся 1999, с. 249]. Название рассказа в центр внимания выдвигает вопрос о материале – его качестве и специфике. Советскими писателями – инженерами, как выясняется, не только человеческих душ, но и тел, – проблема обсуждалась почти с научной основательностью. Профессор из рассказа М. Зощенко «Очень просто» (1927) с поразительной точностью выводит химический состав *homo sapiens*: «Человек – это есть, по последним научным данным, 18 фунтов угля, 46 золотников соли, 4 фунта картофельной муки и определенное количество жидкости» [Зощенко 2000, с. 610]. В данном случае автор вовсе не собирается смешить читателя. О серьезности обескураживающей истины свидетельствует философско-медитативный финал рассказа: «И зачем я об этом узнал? Может, как раз от этого мне теперь жить скучно» [Зощенко 2000, с. 611].

Уж определенно нельзя заподозрить в иронии ортодоксально-советского поэта А. Недогонова, тоже апеллирующего к науке в своей полуграфоманской «Балладе о железе» (1944):

Говорят, что любой человек
Состоит из воды и металла:
девяносто процентов воды,
остальное – огонь и металл.
Нет, не выдумка то.
Мне душою кривить не пристало,
сознаюсь –
я действительно где-то об этом читал
[Недогонов 1957, с. 429].

После невинной ссылки на авторитет печатного слова поэт приводит длинный перечень недавних героических деяний, пытаясь доказать, что революционная эпоха выводит особую породу людей:

Нас немецкая сталь не доймет –
мы крепче ее на войне!
Пусть со мной согласятся
мужи первоклассной науки:
девяносто –
не десять – процентов железа во мне
[Недогонов 1957, с. 431].

«Мужей первоклассной науки» не может не подкупить скромная сдержанность автора и скрупулезность его подсчетов. Даже в полемическом запале поэт не решается настаивать на стопроцентной «железности». Десятипроцентная потеря железа может свидетельствовать, впрочем, не только о научной честности поэта, но и о начале процесса деметаллизации советского человека. Образы «стальных» людей еще популярны в 1930–40-е годы, но химическая формула тела делается все причудливее и сложнее.

Афоризм Федина из романа «Города и годы» больше не актуален. У героини сказки «Золотой ключик» (1936) Мальвины «фарфоровая голова, туловище ватой набитое», что не мешает ей обладать «железным характером» [Толстой 1960, с. 211, 235].

Декларирование (так и не ставшее реальностью!) бережного отношения к личности реабилитировало уподобление человека драгоценному изделию из фарфора. Замалчиваемый, но совершенно очевидный разрыв слова и дела точно зафиксировал М. Зощенко. Рассказ «Поминки» (1938) завершается несколько плоским, на первый взгляд, морализаторством по поводу грубого отношения к окружающим людям – с машинами в СССР обращаются гораздо нежнее: «Наверное, берегут их и лелеют. И, уж во всяком случае, не вышвырнут их на лестницу, а на ящике при переноске напишут: “Не бросать!” или “Осторожно!”» [Зощенко 1994, с. 341]. Жутковатое рацпредложение зощенковского рассказчика абсолютно соответствует духу времени: «Засим я подумал, что не худо бы и на человечке что-нибудь мелом выводить. Какое-нибудь там петушиное слово: “Фарфор!”, “Легче!” Поскольку человек – это человек, а машина его обслуживает» [Зощенко 1994, с. 341]. Основа выдумки героя – прочно укорененная в советской культуре «зависть к машине» («Мы» Е. Замятина, «Зависть» Ю. Олеши и др.). Поменяться с машиной местами, стать полезной вещью, – единственный способ заслужить гуманное отношение. Между лозунгами «Техника решает все!» и «Кадры решают все!» разница нивелируется уже самим сходством синтаксических конструкций. Непросто понять, что нужно писать на ящиках, а что – на людях.

Размытость границы между живым и механическим в сталинском мире принципиальна. Вульгарно-материалистические верования героя из рассказа Зощенко «Очень просто» не смешны, потому что общепризнанны. Многие корифеи советской науки, собственно, и проповедовали подобные взгляды. Так, внимания если уж не историков естествознания, то культурологов и специалистов в области психопатологии заслуживает теория академика АМН СССР О.Б. Лепешинской, открывшей в конце 1940-х гг. так называемое «живое вещество».

Старейший член партии, личный друг Ленина и Крупской, деятельный участник революций 1905 и 1917 гг., О.Б. Лепешинская и в науке чуть было не произвела революционный переворот. Ее поразительные исследования в области гистологии в 1950 г. были отмечены Государственной премией СССР.

«О.Б. Лепешинская утверждала, что своими исследованиями она доказала полную несостоятельность основ клеточной теории и что носителем всех основных свойств организма является не клетка, а неоформленное “живое вещество”. Это “живое вещество” является носителем основных жизненных процессов и из него образуются и клетки со всеми их сложными деталями. Природа “живого вещества” в исследованиях О.Б. Лепешинской не устанавливалась, это – общее, полумистическое понятие, без конкретной характеристики.

Исследования Лепешинской должны были, по ее мнению, нанести сокрушительный удар по величайшему открытию XIX века – клеточной теории вообще и вирховской формуле – “всякая клетка из клетки” – особенно. И она была убеждена, что такой удар она нанесла, и все, кто это не признает, – заскорюзлые и невежественные вирховианцы» [Рапопорт 1988, с. 255].

Учение Лепешинской отбрасывало отечественную биологию к 30-м годам XIX века, а может быть и дальше. Я.Л. Рапопорт, инспектировавший работу лаборатории цитологии, ушел из нее «с впечатлением, точно <...> побывал

в средневековье» [Рапопорт 1988, с. 253]. Эксперименты, увиденные им, действительно напоминают опыты алхимиков:

«Две молодые лаборантки <...> что-то усердно толкли в фарфоровых ступках. На вопрос, что они толкут, они ответили, что толкут семена свеклы. На вопрос о цели такого толчения в ступке мне ответила Ольга Пантелеймоновна <дочь и научный сотрудник О.Б. Лепешинской. – А.К., О.С.>, что оно должно доказать, что произрастать могут не только части семени с сохранившимся зачатком ростка, но и крупички, не содержащие его, а только “живое вещество”. Затем Ольга Пантелеймоновна посвятила меня в исследование, выполняемое ею самой. Привожу текстуально эту ошеломляющую информацию: “Мы берем чернозем из-под маминых ногтей, исследуем его на живое вещество”, т.е. этот опыт, по-видимому, тоже служил одним из экспериментальных обоснований зарождения живых организмов из неживого вещества. Я принял эту информацию Ольги Пантелеймоновны за шутку, но в дальнейшем я понял, что это было не шуткой, а действительно информацией о научном эксперименте» [Рапопорт 1988, с. 252–253].

Широкое хождение в научном мире тех лет имела острота самого Рапопорта, сделавшего восьмидесятилетней Лепешинской предложение: «Ольга Борисовна, вы теперь самая завидная невеста в Москве. Выходите за меня замуж, а детей будем делать из живого вещества» [Рапопорт 1988, с. 258]. Прозрачная отсылка к опытам алхимиков по выращиванию гомункула снова акцентирует средневековый колорит учения о «живом веществе». Последователи Лепешинской и вовсе взяли на вооружение логику волшебной сказки. Они «довели ее “учение” до возможности превращения клеток высших растений в животные» [Любищев 2006, с. 275].

О многочисленных «захватывающих дух открытиях» коллег Лепешинской рассказывает В.Н. Сойфер. Одно из самых поразительных сделала Ф.Н. Кучерова: «Она растирала – что бы вы думали? – ПЕРЛАМУТРОВЫЕ пуговицы. Порошок вводила в организм животных. И наблюдала: из порошка ВОЗНИКАЛО ЖИВОЕ ВЕЩЕСТВО» [Сойфер 2007, с. 213. Выделено автором].

Даже после признания в середине 1950-х гг. ее теории ненаучной Лепешинская продолжала свои опыты. «Нечего говорить, что сама Ольга Борисовна до смерти (в октябре 1963 года) ни с чем не смирилась и ни от чего не отказалась. В последние годы жизни <...> она увлеклась новой идеей: на огромной даче в Подмоскovie они вместе с дочерью – Ольгой Пантелеймоновной собирали птичий помет, прокаивали его на железном листе, затем поджигали, образовавшуюся золу всыпали в прокипяченную воду, затыкали колбу пробкой и оставляли в тепле. Поскольку им не удавалось добиться полной стерильности, <...> недели через две в колбах появлялся бактериальный или грибной пророст. Мать и дочь были убеждены, что в полном соответствии с “теорией” из неживого вещества, содержащегося в прокаленном помете, но ранее прошедшем стадию ЖИВОГО вещества, зарождались клетки» [Сойфер 2007, с. 290–291. Выделено автором].

Собственно, сама волшебная сказка не выглядит столь уж «волшебной» в подобных научно-мистических контекстах эпохи. Литературным коррелятом «живого вещества» О.Б. Лепешинской можно считать, к примеру, чудодейст-

венный порошок, которым пользуется Урфин Джюс – герой сказки А. Волкова «Урфин Джюс и его деревянные солдаты» (1963). Книга, появившаяся в год смерти Лепешинской, если и не навеяна напрямую ее фантастическими концепциями, то, уж во всяком случае, представляет собой их довольно точный аналог. По сюжету сказки изначально Урфин Джюс узурпирует статус волшебника незаконно, без всяких на то оснований, но впоследствии, волею случая, делается первооткрывателем животворящей субстанции. Подобно изобретательнице «живого вещества», Урфин Джюс измельчает растения, невесть откуда занесенные бурей в его огород, прокаливает их на солнце, закупоривает полученную массу в железные сосуды. Необычайная жизненная сила неизвестных растений сохраняется даже после этих операций, что позволяет герою решить ту самую задачу, которую декларировали соратники Лепешинской. «Мы стоим очень близко от возможности получения живого из неживого, от постановки проблемы о ж и в л е н и я», – заявил в мае 1950 года на совещании по проблеме живого вещества В.Г. Крюков [Цит. по: Сойфер 2007, с. 153. Разрядка автора].

«Урфин Джюс», вторая повесть цикла о приключениях Элли и ее друзей, своей атмосферой заметно отличается от знаменитого «Волшебника Изумрудного города» (1939). И дело здесь, пожалуй, не в том, что «Урфин Джюс» – оригинальный текст Волкова; собственно, уже и «Волшебник» не так много сохранил от духа сказки Фрэнка Баума. Существеннее более чем двадцатилетний интервал во времени, разделяющий два произведения. «Урфин Джюс» – продукт «оттепельной» идеологии. «Ветер перемен» ощущается, хотя бы, в предложенном автором легкомысленно-оптимистическом рецепте «излечения» человека тоталитарного: стоит лишь вырезать улыбку на злобных физиономиях деревянных солдат диктатора Джюса, и монструозные дуболомы превращаются в садовников и учителей танца: «Раз у деревянных солдат нет ни мозгов, ни сердца, значит, у них весь характер в лице. Урфин Джюс не зря вырезывал им такие зверские рожи. Стоит сделать им веселые, улыбающиеся лица, и они будут вести себя по-другому» [Волков 1963, с. 227]. Повесть А. Волкова соотносена, безусловно, не только с научными батальями середины века, но и – полемически – с литературными сюжетами 1930-х гг. Искусный, но злой столяр Урфин Джюс – это, конечно, папа Карло, в котором автор разглядел Карабаса Барабаса. Плод его творения – не освободитель кукол Буратино, а армия послушных марионеток. История о судьбе «деревянного народа» переписывается на шестидесятнический лад.

На западноевропейском фоне, впрочем, заметнее сходство «Золотого ключика» и «Урфина Джюса», а не их различия. Если сравнить обе вещи с их общим источником – сказкой Карло Коллоди «Приключения Пиноккио», становится очевидным принципиальное расхождение: советские писатели полностью изъяли из сюжета о приключениях деревянных человечков мотив их превращения в настоящих людей.

Причины поэтапного отхода Толстого от итальянского претекста М. Петровский объясняет довольно просто: «У Коллоди марионетка превращается в мальчика: вочеловеченье – награда за добродетель. В берлинской

“переделке и обработке” Толстого* было нечто похожее: сознание марионетки переходило к хорошему мальчугану, покидая деревянное тельце в пестрых лохмотьях. Превращать в человека Буратино было бы нелепостью – он и так человек» [Петровский 1986, с. 206].

Версия Петровского плоха тем, что не дает ответа на вопрос: почему все-таки в переработке «Приключений Пиноккио» 1924 года Толстому нужна телесная трансформация героя, а в 1935 году он от нее отказывается? Вопрос можно повернуть другой гранью: имеем ли мы дело с индивидуальным авторским решением или с влиянием эпохи? Ведь и в «Волшебнике Изумрудного города» Волкова «вочеловеченье» героев (Страшилы и Дровосека) не ведет к «очеловечиванию» их тел.

Невысказанность мотива «очеловечивания» еще заметнее на фоне популярности мотива «расчеловечивания». Советская культура, предлагающая богатейший ассортимент всевозможных антропных «составов», – людей глиняных, фарфоровых, стеклянных, металлических, деревянных, цельных или полых внутри, набитых ватой или опилками, – последовательно игнорирует лишь один «материал», – тот, из которого, собственно, и сделан человек. Субъект из плоти и крови в этом мире неактуален.

Тенденция к «дегуманизации» (Х. Ортега-и-Гассет) в пределе почти уравнивает в правах все не-человеческие варианты телесности. На практике, правда, предпочтение отдается все же людям из стали. С течением времени, однако, меняется рецептура их получения: если в 1920-х – 1930-х гг. стальные люди закалялись в огне революций, то в 1940-50-х гг. для этой же цели используются куда более невинные водно-гигиенические процедуры. «Закаляйся, если хочешь быть здоров, / Постарайся позабыть про докторов. / Водой холодной обливайся / Если хочешь быть здоров!» – в знаменитой песенке из кинофильма «Первая перчатка» (1946 г., композитор В. Соловьев-Седой, текст В. Лебедева-Кумача) идея закаливания уже вполне органично смотрится в контексте спортивно-оздоровительном. На призыв «Закаляйся, как сталь!», соседствующий с бодрым «Физкульт-привет!», вряд ли смог бы откликнуться парализованный герой Н. Островского. И все же именно стальная доминанта и в послевоенные годы продолжает формировать актуальные тенденции социалистического «боди-билдинга».

Если сталь – наиболее подходящий материал для творения настоящего советского человека, то для создания его антипода писатели обычно используют резину. Сталь и резина – материалы, сопоставимые по ряду качеств: упругость, гибкость, упрямое стремление вернуться к изначальной форме. Решающее отличие заключается в противопоставлении по линии «твердость» – «мягкость». Понятно, как относится к «мягкому» культура, в которой «мягкотелый интеллигент» звучит как признанное ругательство.

«Резиновыми» выведены в «Золотом теленке» (1931) Ильфа и Петрова вечные приспособленцы Пыхаев, Корейко и «суперхамелеон» (по выражению А. Жолковского) Бендер. Любимое детище главы «Геркулеса» и, одно-

* Речь идет о пересказе сказки Коллоди, выполненном А. Толстым по переводу Н. Петровской. Этот текст был издан в 1924 г. в Берлине.

временно, его alter ego – «универсальный штамп»: «Это была дивная резиновая мысль, которую Польшаев мог приспособить к любому случаю жизни» [Ильф и Петров 1961, с. 221]. Отсутствие руководителя никак не сказывается на работе учреждения: «Резина отлично заменила человека. Резиновый Польшаев нисколько не уступал Польшаеву живому» [Ильф и Петров 1961, с. 223]. Начальник конторы по заготовке рогов и копыт Бендер вылеплен из того же материала, что и Польшаев. Доказательство тому – «каучуковый кулак» великого комбинатора [Ильф и Петров 1961, с. 160]. Корейко, спасаясь от преследования Бендера, во время учебной газовой атаки прибегает к резиновой маске противогаза. Тема мимикрии достигает в этой сцене апогея:

«Но Корейко не было. Вместо него на великого комбинатора смотрела потрясающая харя со стеклянными водолазными очами и резиновым хоботом, в конце которого болтался жестяной цилиндр цвета хаки. Остап так удивился, что даже подпрыгнул.

– Что это за шутки? – грозно сказал он, протягивая руку к противогазу. – Гражданин подзащитный, призываю вас к порядку!

Но в эту минуту набежала группа людей в таких же противогазах, и среди десятка одинаковых резиновых харь уже нельзя было найти Корейко» [Ильф и Петров 1961, с. 252].

В финале «Золотого ключика» Дуремар, проявляя недюжинную гибкость, готов перейти в стан победителей. «Вот хочу пойти к ним», – делится он в заключительной сцене планами с Карабасом [Толстой 1960, с. 258]. У этого сказочного героя не только «резиновые» убеждения, но и лицо-маска из того же материала: оно «сжималось и растягивалось, как резиновое» [Толстой 1960, с. 223].

Люди со стальными телами – это предписанный тоталитарной культурой идеальный тип. Настоящий же облик человека сталинской эпохи являют, пожалуй, именно упомянутые выше стандартизованные «резиновые хари».

Свойство гуттаперчивости искусство соцреализма охотно приписывает не только ненадежным «попутчикам» советской власти, но и ее врагам. Злодей Франц фон Кнейшиц (в исполнении П. Массальского) из фильма Г. Александрова «Цирк» (1936) разоблачается через характерную деталь-символ. За кулисами цирка, в гримерной, фигура предпринимателя от шоу-бизнеса теряет всю свою внушительность после того, как выпущен воздух из резинового надувного жилета, спрятанного под фраком. Персонаж П. Массальского – буквальное воплощение образа «полой личности».

Качества, оцениваемые в культуре социалистического реализма однозначно негативно, в эпоху постмодернизма становятся доминирующими. «Ходячим триумфом постмодернизма» назвала О. Вайнштейн Майкла Джексона – человека «без пола, возраста, расы», намеренно стершего «все свои индивидуальные особенности ценой невероятных медицинских операций» [Вайнштейн 2003, с. 267]. В номинации «лицо постмодернизма» с Джексонем мог бы поспорить Джим Кэрри – актер, способный строить самые нелепые гримасы. Фильм «Маска» (1994, режиссер – Ч. Рассел) с его участием – во многом программный для кинематографа последнего десятилетия XX века. Компьютерные спецэффекты, дополненные природными данными Кэрри, позволяют сделать пластичность человеческого лица и тела абсолютной.

Отечественная культура в этом отношении не отстает от западной. Уже А. Волков в «шестидесятническом» «Урфине Джюсе» трактует деревянную природу дуболомов как резиновую: не случайно так легко стирается в них прежняя суть и заменяется новой. Двадцать лет спустя культовым событием становятся мультфильмы А. Татарского «Пластилиновая ворона» и «Падал прошлогодний снег». «Гуттаперчивость» акунинского Эраста Фандорина – безусловное достоинство этого популярнейшего героя современной России. А персонаж другого цикла романов Б. Акунина даже имя получает «резиновое» – «Ластик».

В XX столетии культура совершила почти полный круг, пройдя путь от податливых восковых, снежных, глиняных персонажей Серебряного века к стальным людям советской эпохи, от них же – вернувшись к мягким и пластичным (хотя и прочным, в отличие от декадентов) резиновым «героям нашего времени». Однако, как бы ни менялись в течение века представления об эталоне человеческого материала, остается неизменным и, пожалуй, все более упрочивается общий «дегуманизирующий» вектор новейшей истории. Предписанное Ницше бегство от «человеческого, слишком человеческого» продолжается. Неудивительно, что понятие «человек» на протяжении XX столетия становится все более и более растяжимым.

Литература

- Белый Андрей.* Петербург. М., 1981.
- Вайнштейн О.* Мужчина моей мечты – этюды по истории тела // Иностранная литература. 2003. №6.
- Волков А.* Урфин Джюс и его деревянные солдаты. М., 1963.
- Замятин Е.* Сочинения. М., 1988.
- Зоценко М.М.* Поминки // Зоценко М.М. Собрание сочинений: В 3-х т. Т. 2. М., 1994.
- Зоценко М.* Сочинения. 1920-е годы: Рассказы и фельетоны. Сентиментальные повести. М.П. Синягин. Ранняя проза. СПб., 2000.
- Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок // Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений: В 5-ти т. Т. 2. М., 1961.
- Любищев А.А.* О монополии Т.Д. Лысенко в биологии. М., 2006.
- Недогонов А.* Баллада о железе // Антология русской советской поэзии: В 2-х т. Т. 2. М., 1957.
- Олеши Ю.К.* Заговор чувств: Романы. Рассказы. Пьесы. Статьи. Воспоминания. Ни дня без строчки. СПб., 1999.
- Петровский М.С.* Книжки нашего детства. М., 1986.
- Рапопорт Я.Л.* «Живое вещество» и его конец. Открытие О.Б. Лепешинской и его судьба // Рапопорт Я.Л. На рубеже двух эпох. Дело врачей 1953 года. М., 1988.
- Сойфер В.Н.* «По личному поручению товарища Сталина»: псевдонаука в СССР. М., 2007.
- Толстой А.Н.* Золотой ключик, или Приключения Буратино // Толстой А.Н. Собрание сочинений: В 10-ти т. Т. 8. М., 1960.
- Федин К.* Города и годы. Братья. М., 1974.