

**«Ожившие статуи»
эпохи мавзолеев и неизвестных солдат:
новые коммеморативные практики
в зеркале русской поэзии XX века ***

К. В. Анисимов

СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. На материале балладных стихотворений русской поэзии XX в. рассматриваются модификации концептуализированного Р. Якобсоном мотива «губительной статуи». В центре внимания находится теоретический контрапункт присущего жизнеподобной скульптуре метафоризма и стратегий, направленных на его преодоление. Последние выражаются в сближении статуи и тела (т. е. в усилении иконичности), а также в придании новым монументам отчетливо метонимического, замещающего характера. Демонстрируется, как распространившаяся с 1920-х гг. практика обустройства «политических» могил (неизвестные солдаты, мавзолеи) находит отражение в риторике и имагологии поэтических текстов, а также влияет на их жанровую природу (экспансия баллады).

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 18-012-00046 А.

Анисимов К. В. «Ожившие статуи» эпохи мавзолеев и неизвестных солдат: новые коммеморативные практики в зеркале русской поэзии XX века // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 186–206.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2020. № 1
© К. В. Анисимов, 2020

Ключевые слова: Могила неизвестного солдата, Мавзолей Ленина, места памяти, стихотворные баллады, скульптурный экфразис, В. Брюсов, И. Сельвинский, Б. Слуцкий.

УДК 82-1

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-186-206

Контактная информация: Анисимов Кирилл Владиславович, доктор филологических наук, заведующий кафедрой журналистики и литературоведения Института филологии и языковой коммуникации Сибирского федерального университета (пр. Свободный, 82а, Красноярск, 660041, Россия, kianisimov2009@yandex.ru)

Согласно Плинию Старшему, искусство пластики родилось из *иконического* повтора: гончару Бутаду его дочь показала начертанный ею на стене профиль ее возлюбленного, тень от лица которого она обвела, для того чтобы сохранить память о женихе перед его отъездом в дальние страны. Бутад вылепил по этому контуру изваяние [Плиний Старший, 1994, с. 108–109]. Р. Якобсон, заложивший в своей знаменитой статье основы анализа скульптурного экфразиса, указал на *метафорический* характер отношений между статуей и ее оригиналом. Когда в «Борисе Годунове» Марину Мнишек сравнивают с «мраморной нимфой», «здесь <...> обнаруживается, – пишет ученый, – обычное противопоставление живого человека его мертвенному изображению, осложненное <...> тем обстоятельством, что второй член противопоставления метафорически характеризует его первый член...» [Якобсон, 1987, с. 153].

Метафора как перенос по сходству закономерно проблематизирует похожесть, сдвигая изваяние в сторону большей или меньшей приближенности относительно образца, что подчеркнuto уже самой иноприродностью статуи, изготовленной из *твердых* камня или металла, произвольностью ее *размера* по сравнению с живым оригиналом, идеализирующей (во всяком случае – преображающей) последний *внешностью* и, наконец, что особенно увлекало Якобсона, – безжизненностью «*неподвижной массы*», противостоящей способности «одушевленного существа» свободно перемещаться в пространстве [Там же, с. 166–167]. «В конце концов, – добавляет М. Ямпольский, – притязая на идентичность фигуры и портретное сходство, монумент обычно весьма слабо соотносится с любым данным человеком, послужившим ему образцом. Это просто колосс, огромное магическое сооружение, существующее на тотальном контрасте с законом мимесиса, подобия и подражания. Любая похожесть на портрет лишь скрывает истинное предназначение монумента»¹ [Yampolsky, 1995, p. 94–

¹ Здесь и далее перевод наш. – К. А.

95]. Так «метафорический» памятник становится *другим* для своего живого или когда-то жившего прототипа и, делая шаг в сторону от него, начинает на пути этой сессии собственную фабульную игру, превращаясь в «губительную статую».

Эпоха зрелого модерна дополнила старинную имагологию оживших монументов новой практикой, разработанной при раскопках Помпей. В феврале 1863 г. археолог и один из деятелей Рисорджименто Джузеппе Фиорелли, словно повторяя легендарного Бутада, впервые применил метод гипсовой заливки найденных в вулканической породе пустот, оставленных телами погибших при извержении Везувия в 79 г. н. э., и получил некое подобие скульптурных изображений жертв в последнюю минуту их жизни [Moorman, 2015, p. 78]. Новая технология позволяла воссоздать точный слепок умершего человека – когда архитектурный материал наполнял контур действительно жившего, уникального в единственности своего физического существования тела, а не просто обретал метафорическую форму в мастерской ваятеля. «Горизонтальная» дистанцированность метафорических отношений оригинала с его каменным или бронзовым *другим* сменялась здесь заполнением естественного очертания, т. е. скорее метонимическим экспериментом в области квазителесности, нежели всегда преобразующим художественным воспроизведением. И если сошедшие со своих пьедесталов медные всадники и каменные гости уже являли собой, по Якобсону, «отнодь не отношение изображения к изображаемому объекту или сходство (подражательная связь), а смежность (заразительная связь): отношение покойного к статуе, времен[ую] или пространственн[ую] непрерывность...» [Якобсон, 1987, с. 171], то произведения итальянских археологов, напоминая скорее «посмертную маску, нежели обычную статую», как указал исследователь помпейских впечатлений русских путешественников [Presto, 2015, p. 278], делали в этом направлении следующий шаг, «зависая» между камнем и телом, символом и иконом явно с большим сдвигом ко второй части каждой из антитез.

* * *

Поэтическая рефлексия Помпей быстро отыскала основной образ, ставший клише: открытый в 1748 г. погибший город настолько хорошо сохранился, что традиционные мотивы «руин» были энергично преобразованы смыслом буквального воссоздания и воскресения². С жанровой точки зрения это знаменовало сдвиг от «грустной» элегии к балладе. Недаром свою «Помпеянку» 1901 г. В. Я. Брюсов поместил именно в раздел «Баллады» книги «Urbi et Orbi». Но еще задолго до него, в 1859 г., Лев Мей писал в стихотворении «Плясунья», говоря о настенной фреске:

² О Помпеях в контексте сентиментально-романтического увлечения руинами см.: [Шёнле, 2018, с. 138 и сл.].

Окрылённая пляской без роздыху,
Закалённая в серном огне,
Ты, помпеянка, мчишься по воздуху,
Не по этой спаленной стене ³
[Мей, 1972, с. 143].

Брюсов, уже знакомый с открытием Фиорелли, усилил эффект оживления до предела. Его «помпеянка», некая «матрона Лидия», обнаруженная спустя века на ложе вместе, как решил стихотворец, с телом возлюбленного, символизировала своим реконструированным обликом предсмертное наслаждение, миг страсти пред ликом небытия, т. е. оказывалась участницей излюбленной поэтом лирической и жизнестроительной ситуации. Однако экфразис у лидера русских символистов располагает решительно иным качеством: он не плоскостен, как фреска в стихотворении Мей, а трехмерен, творчески воссоздан / оживлен руками современного ученого, а не просто очищен от наслоений грунта, предстал воочию именно глазам наблюдателя, а не его воображению. Иначе говоря, если рассматривать «матрону Лидию» в риторической перспективе, ее гипсованные останки – «...памятник священный, / Живое изваянье вечных тел...», монумент «страсти, перешедшей за предел!» [Брюсов, 1973, т. 1, с. 289] ⁴, отсылающий к метапоэтической традиции *Exegi monumentum*, а если взглянуть с жанровой точки зрения, «Лидия» превратится в балладного призрака, явившегося в посюстороннюю действительность из мира теней.

Однако отмеченное М. П. Алексеевым «гордое самоутверждение, которое встречаем мы в “Памятнике”» [Алексеев, 1987, с. 217] Пушкина, подразумевало отчетливо персональный и исторически достоверный характер воспеваемых заслуг. На этом фоне «Лидия» Брюсова – не более чем аллегорическое имя, лишенное какого-либо конкретного содержания и отсылающее опять-таки к Горацию (см. стихотворение 1916 г. «К Лидии» и комментарий к нему [Брюсов, 1974, т. 3, с. 513–514]). Другими словами, связь между реконструированными останками и личностью человека делалась под пером поэта-модерниста неочевидной. Здесь можно наблюдать, как *тело*, *памятник* и *имя* сформировали конструктивную триаду, на которую поэзия, риторика и политика XX столетия взглянули по-новому и в значительной степени неожиданно.

* * *

Любопытно, что в большом историческом времени (т. е. безотносительно к факту заимствования) созданные археологами в Помпеях модели-

³ Здесь и далее курсив наш. – К. А.

⁴ Много позднее, в 1958 г., скорее всего независимо от «Помпеянки» Брюсова, технологию Фиорелли описал в стихотворении «Когда раскапывали Помпею...» Л. Мартынов.

изваяния оказались предшественниками политических монументов, которые распространились позднее, разделившись на два вида: памятники неизвестным солдатам, новый для Европы гражданский культ, артефакты которого, в числе прочего, составили ассоциативный фон знаменитых «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама⁵, и мавзолеи, скрывавшие, как удачно выразился А. Юрчак, «скульптуру тела, сделанную из самого тела» [Yurchak, 2015, p. 128].

Так, воздвигнутые по всей Европе после Первой мировой войны солдатские монументы неизвестным павшим героям даже последовательностью церемониальных действий в ходе их сооружения напоминали открытую в Помпеях археологическую технологию. Прежде всего мемориал представлял собой не метафору, а метонимию: в захоронении заключен один из множества, «...безвестный, *общий всем*», как сказал в своем стихотворении об английском солдате Вл. Ходасевич [1996, т. 1, с. 290]. Буквальному заполнению телесного отпечатка гипсом соответствует здесь фигуральное заполнение *образа* общественным *чувством*.

Требующееся нацистроительным проектам эмпатическое «воображение» *иного* как *своего* здесь – единственно возможный эффект: недаром Д. Ллойд, исследовавший традицию увековечения воинской памяти в Англии, отметил, что в 1920 г. в ходе церемоний перенесения неопознанных останков и погребения их в Вестминстере процесс с самого начала «был умышленно окружен правительством аурой таинственности вокруг неизвестного солдата – чтобы все родственники без вести пропавших верили, что погребается тело именно их сына, мужа, брата, возлюбленного» [Lloyd, 1998, p. 65].

Новые мемориалы заключали в себе действительные останки, обретенные в заброшенной, часто – братской, могиле (ср. у Брюсова: «Века прошли; и, как из алчной пасти, / Мы вырвали бывшее из земли» [Брюсов, 1973, т. 1, с. 289]), извлеченные из нее на время и затем торжественно перезахороненные, т. е. превращенные в памятник (ср.: «Поставьте выше памятник священный, / Живое изваянье вечных тел...» [Там же]), с сохранением принципиальной анонимности. Последняя, впрочем, имеет, сложное устройство.

Во-первых, существенно, что архитекторы монументов в Лондоне и Париже стремились избежать и намек на «телесное» сходство мемориала и сокрытой в нем жертвы войны. Новые места памяти под Триумфальной аркой и в Вестминстерском аббатстве нарочито астатуарны и представляют собой скромно декорированный (во Франции) и предельно аскетичный (в Англии) каменные прямоугольники с надписями: такая ор-

⁵ См. составленную М. Л. Гаспаровым сводку доступных русскому читателю 30-х гг. текстов, включавших этот образ: [1996, с. 22–23].

ганизация могильного пространства доносит его главный смысл – анонимность.

Однако, во-вторых, инициаторам проводимых в начале 1920-х гг. церемониалов и авторам сопровождавших их текстов всякий раз казалось важным подчеркнуть, что погребаемое солдатское тело находится словно в одном шаге от преодоления безвестности: оно привлекает внимание и сакрализуется именно в силу своей «телесной» конкретности, ибо переживание памяти соединяется у наблюдателя, присутствующего на месте захоронения, с точным знанием, что перед ним могила, а не абстрактный монумент «в честь». Так только что отмеченная безымянность монумента, выразившаяся в его предельно абстрактном архитектурном дизайне, вступает в напряженное взаимодействие с подчеркиваемыми буквальностью и «натуральностью» заключенных под камнем останков. Показательна эволюция мемориальной политики в Англии: от раннего чисто аллегорического Кенотафа (греч. «пустая могила») на Уайтхолл до церемониала общенациональных похорон в Вестминстерском аббатстве. Не менее знаковым является пример из Румынии, где участвовавший в отборе останков для захоронения человек, обретя по правилам церемонии высокую честь непосредственного выбора неизвестного героя, торжественно именовал его «моим отцом». Причем сам этот человек (так было, кроме того, во Франции) действительно был сиротой, потерявшим отца-солдата [Inglis, 1993, p. 11].

В-третьих, всякий раз в ходе создания нового культа акцентировался поэтический мотив *возвращения* – в диапазоне от полуфольклорных слухов и толков до «наступательной» милитаристской риторики. Д. В. Ллойд так характеризует отношение англичан к первому послевоенному мемориалу: «Кенотаф обеспечил нужную фокусировку для распространенной веры (или желания верить) в то, что мертвые и после смерти продолжают существовать среди нас». Исследователь привел свидетельство современника, который, стоя у Кенотафа, вообразил «великую армию призраков (“a Great Phantom army”), высвобожденную этим камнем» [Lloyd, 1998, p. 62].

Рассуждавший о мемориалах неизвестных солдат аналитик национализма Б. Андерсон, точно объяснивший их действенность тем, что новый культ с особой силой побуждал *воображение* (так как никто доподлинно не знал, что сокрыто под мраморными или гранитными плитами, но общая конфигурация монумента заставляла индивидуальные догадки сливаться в единую мысль об «общем», но в то же время и «моём» герое, отдавшем жизнь за «всех»), привел пример из воинственного выступления Д. Макарута: «И если бы вдруг кто-то подвел нас, миллионы призраков в обмундировании защитного, коричневого, синего цвета восстали бы из своих белокаменных усыпальниц, громогласно повторяя магические слова: “Долг, честь, страна”» [Андерсон, 2001, с. 232, примеч. 2]. Неизвестно,

читал ли американский генерал балладу Й. К. фон Цедлица «Ночной смотр» (в России переведенную в 1836 г. В. А. Жуковским), но его слова вольно или невольно воспроизводят ее фабулу, а в русле риторики, к которой прибегают Макартур, вся мифология неизвестных солдат словно направляется на то, чтобы при необходимости погребенные в нужный момент могли «восстать». Смысловое напряжение, производимое иконической природой солдатских мемориалов, любопытным образом сообщалось и поэтическому тексту, придавая ему черты баллады.

«Бессмертие. Право на несколько дат. / Ты после войны для того и осталось, / Чтоб крепко уснул Неизвестный Солдат, / Но он не уснет. Несмотря на усталость», – грозно обещает своему читателю в 1932 г. П. Антокольский [1971, т. 1, с. 17]. Год спустя ему вторит (причем буквально – ритмически) А. Штейнберг [2013]: «Когда боевые знамена взлетят / И грянет в литавры народная злоба, / Я – старый фантом, безымянный солдат – / Воскресну из мертвых и выйду из гроба». Идеологическая трансформация общенациональной жертвы войны в анонимного, вечно настороже, солдата будущей мировой революции, кровь которого окрасит сабой «последние волны последних восстаний» (А. Штейнберг), является характерной приметой советской разработки темы и очень похожа на боевые декларации генерала Макартура.

Таким образом, национальная память, прежде генерируемая монументальными символическими изваяниями, в культе Неизвестного солдата, напротив, конструируется «обычным», а вне государственного контекста – частным захоронением. «Историческое» рисуется по контуру «частного» точно так же, как в стихотворении Брюсова гипсовый «памятник» производился из сохранившегося трехмерного отпечатка брэнного тела, а в мавзолеях многократно препарированные останки «выражают» не себя самое, а только свою внешнюю форму.

* * *

Этот внедренный во все отмеченные коммеморативные практики смысл «рисовки» по очертанию, создающий метонимический эффект замещения, вообще крайне важен. Он соединяет в единый комплекс помпейский опыт гипсовой заливки, культ неизвестных солдат, а также, что важно для отечественной поэзии и политической мифологии XX в., образ лежащего в Мавзолее Ленина.

Для начала, чтобы замкнуть ассоциативный круг, отметим здесь один важный прецедент поэтической проекции жертв природного катаклизма в Римской империи 79 г. н. э. на массовые потери от бомбардировок городов в ходе Второй мировой войны. Речь идет о недавно переведенном в России стихотворении «Помпейская девочка» (1978) итальянского поэта еврейского происхождения Примо Леви, в котором стихотворец сравнивает гипсовую фигуру ребенка, жертвы Везувия, с оставившей по себе тень

на стене здания девочкой из Хиросимы, от тела которой вспышка взрыва оставила только один этот световой контур.

Прах безмолвный её развеял свободный ветер,
Её короткая жизнь уместилась в мятой тетрадке.
*Всё, что осталось от школьницы из Хиросимы, –
Тень на стене, приклеенная тысячесолнцевым
светом,*

Напоминанье о жертве на алтаре страха
[Леви, 2015, с. 44].

В свою очередь, специфика мавзольных останков также определяется особым «физическим» воспроизведением по контуру. Оставляя в стороне огромную литературу о смыслах ленинского захоронения, инициированную классической книгой Нины Тумаркин (1983) [Тумаркин, 1997], отметим только один интересующий нас мотив, подмеченный исследователями. В своей уже цитированной нами статье А. Юрчак, опирающийся на влиятельную книгу Э. Канторовича «Два тела короля»⁶, отметил, что постоянные трансформации, которым подвергались со стороны специалистов-биохимиков хранящиеся в Мавзолее ленинские останки, привели к их невольной динамизации: обычное тело становилось как бы идеальным биологическим проектом, площадкой для беспрестанного экспериментирования (тем оно, кстати, обретало кардинальное отличие от мощей святых [Юрчак, 2013] и египетских мумий [Тумаркин, 1997, с. 176]). Считалось, что Ленин, лежащий в усыпальнице на Красной площади, должен сохранять прежде всего внешнее сходство с живым В. И. Ульяновым, и если ценой становилась аутентичность самого «материала», эту цену следовало без колебаний платить. Подобно тому, как пестрое письменное наследие вождя с годами превращалось в стройное здание «ленинизма», «учения», непрерывно обрабатываемые останки Ильича постепенно становились неким заместителем самих себя (по Дж. Платту, – «автоиконой» [Platt, 2015, р. 90]), идеальным «политическим телом» [Yurchak, 2015, р. 135–136], которое будет сохранять свой первозданный вид, даже когда в нём от «от настоящего Ленина не останется ни единой клетки» [Platt, 2015, р. 92]. В итоге, если телесный «контур» Ленина потенциально мог заполняться «не-Лениным», это открывало широкие горизонты для риторического экспериментирования.

Сначала обратим внимание на связь с неизвестными солдатами. Аналитиком, учитывавшим исторический контекст, сразу бросилось в глаза соответствие: появление Мавзолея в Москве и хронологически, и функционально совпадало с распространением почитания Неизвестного солдата в Европе. К. Инглис, изучивший зарождение нового культа, с характерным удивлением отметил: «Большевики, которые вывели Россию из войны

⁶ См. ее недавний русский перевод: [Канторович, 2015].

(Первой мировой. – К. А.), отrekliсь от последней как от повода (для подобных сооружений. – К. А.), и единственным захоронением, допущенным в сакральный центр советской столицы, стала могила Ленина» [Inglis, 1993, p. 8]⁷.

На первых порах русская словесность в обеих своих составляющих – советской и эмигрантской – к новой европейской «секулярной религии» Неизвестного солдата отнеслась со скепсисом. В эмиграции подтверждением тому стала баллада Вл. Ходасевича «Джон Боттом» (1926), а в СССР – повесть Владимира Лидина «Могила неизвестного солдата» (1930), а также цитированные выше стихотворения Антокольского и Штейнберга. Однако со временем по мере национализации образа воина, павшего за Отечество, возникла тенденция символически ассоциировать его могилу, еще не ставшую общенародным монументом (в СССР это произойдет только в 1967 г.), с ленинским мемориалом. Как всегда бывает, дежурная (впрочем, искренняя) риторика удачно откликается на динамику смыслов и упрощает их до лозунговой формы: «Положен парень в шар земной, / Как будто в мавзолей...» – гласят написанные в 1944 г. строки С. Орлова [1979, т. 1, с. 82].

Между тем следует заметить, что прямые уподобления неизвестных солдат основателю СССР по большей части относились к репертуару разрешенных поэтических вольностей, так как строго официальный дискурс двух церемониалов в декабре 1966 и мае 1967-го не включал в себя эту параллель, причем отсутствие выглядит настолько знаково, что его преднамеренность не вызывает сомнений. Огонь, зажженный над могилой в Александровском саду, был принесен в Москву «из города, носящего имя великого Ленина, со священного Марсова поля, где покоятся павшие борцы революции, герои Октября. Этот огонь как бы переносит через полвека немеркнущее пламя Октября...» [Гольцев, 1967, с. 1]. Другими словами, иерархически Ленин оставался вне сравнений с кем бы то ни было, а уровень неизвестного солдата был определен его сопоставлением с первыми жертвами революции со стороны «освободительных сил».

И всё же: поэтическое притяжение дуализма *Ленин / солдат* было настолько осязаемым, что не могло не двинуть поэзию по пути этого эксперимента. Старые авангардные техники, например в исполнении конструктивиста И. Сельвинского, здесь вполне пригождались, а общим принципом образотворчества становилась знакомая нам «рисовка по контуру». Остановимся подробнее на стихотворении Сельвинского «Баллада о ленинизме» (1942).

⁷ Другое правдоподобное предположение относит начало «официального забвения Первой мировой войны» в большевистской России к самым ранним похоронам 238 революционеров на Красной площади в ноябре 1917 г. См.: [Merridale, 1999, p. 67].

* * *

В родовидовых границах этот текст находит себе аналогию – чуть более позднюю «Балладу о памятнике» (1946) знатока английской разновидности жанра С. Маршака⁸. У него поваленная нацистами бронзовая статуя просто возвращается на пьедестал («Проснулись утром люди в городке, / И вышли дети первыми к реке. / Они пошли взглянуть на пьедестал, / Где Ленин столько лет и зим стоял. / И видят: Ленин цел и невредим / И так же руку простирает к ним» [Маршак, 1970, т. 5, с. 325]).

В «Балладе о ленинизме» Сельвинского сюжетная ситуация и производимый ею спектр смыслов несравненно сложнее. Как и у Маршака, снесенный нацистами монумент возрождается, но скорее по правилу помпейского изваяния, чем по модели «ожившей статуи» Пушкина – Якобсона. Восстановление ленинского монумента происходит здесь не напрямую, а опосредованно – бронзовый контур снесенного вождя революции «заполняется» телесностью живого, «обычного» советского героя.

Кончено! Свержено!
Далее – в круг
Введен задержанный
Политрук.
Был он молоденький –
Двадцать всего.
Штатский в котике
Выдал его
[Сельвинский, 1971, т. 1, с. 357].

Юного офицера казнят на виселице, но в петле его тело по воле поэта становится копией низвергнутой статуи вождя революции. Скульптурный код транслируется словно дважды: сама фигура повешенного на первом уровне истолкования может быть понята как монумент непоколебимости советского человека, но у Сельвинского это лишь оболочка истинной, трактуемой достаточно широко, статуарности.

Желтым до зелени
Стал политрук.
Смотрит...
О Ленине вспомнил...
И вдруг
Он над оравую
Вражеских рот
Вытянул правую
Руку вперед –

⁸ В ценной для своего времени книге по истории русской баллады XX в. приведен информативный перечень текстов, родственных «Балладе о ленинизме». См.: [Страшнов, 1991, с. 87].

И, над оковами
 Бронзе вослед,
 Вырос
 кованный
 Силуэт
 [Сельвинский, 1971, т. 1, с. 357–358].

А ниже о нем уже мертвом: «Всё же ладонь его / Тянется ввысь – / Бронзовой лепкою, / Изло зверью...». Ключевые слова здесь – «бронзе вослед» и творительный метаморфозы «бронзовой лепкою». Они позволяют догадаться о целостном круге мифопоэтических оживлений, внедренном в риторику советской поэзии и политики.

Тонким чутьем поэта Сельвинский уловил эту исходящую из Мавзолея, мифологического центра советского пространства, преобразующую энергию. Отсюда она передается сначала памятникам, а затем, на третьем витке своего развертывания, – потенциально любому индивидууму, стремящемуся к телесному воссоединению с вождем⁹. Как известно из пышной риторики, окружавшей ленинские похороны 1924 г., распространение в ней получил образ партии, ставшей «мистическим телом Ильича». В примерах, собранных М. Вайскопфом, заметен частый акцент ораторов на том, что «в каждом из нас живёт частичка Ленина» [Вайскопф, 2001, с. 355]. Впоследствии для упрочения этого дуализма присутствие лидера русской революции должно было стать, во-первых, повсеместным (этому в СССР служили памятники, названные в его честь города, улицы, предприятия и учреждения), а во-вторых, чувства, обращенные к нему, должны напоминать таковые, испытываемые к неизвестному солдату всеми, кто потерял своих близких в Великой войне. М. Вайскопф обратил внимание на баланс «личного» и «обобщенного» в Ленине: «Ленин есть самолицетворение масс, но столь же безличное, всеобщее, как и они сами» [Там же, с. 337]. Ср. также отмеченное С. Б. Адоньевой и отличающееся предельным, поистине мифологическим, буквализмом январское обращение к комиссии по похоронам: «Мы сплоченными рядами должны заместить фигуру Ленина»¹⁰. Функциональная связь с благоговением перед главной солдатской могилой здесь очевидна, хотя «направление» эмоции инвертировано: если исторически конкретный В. И. Ульянов-Ленин подлежал посмертному абстрагированию и дисперсии («в каждом из нас живет частичка...»), то неизвестный (абстрактный) солдат, напротив, должен восприниматься каждым скорбящим как личная потеря.

⁹ О нормативной для соцреализма отсылке к некоему супер-Другому, или «политической жизнедеятельности гиперсубъекта» писалось немало. См.: [Тюпа, 1998, с. 57 и сл.].

¹⁰ Адоньева С. Б. Ритуальные площадки // Русский фольклор в современных записях. URL: http://folk.ru/Research/adonyeva_ritual_plostch.php

В балладе Сельвинского мы видим, как казнимый нацистами молодой офицер балансирует между двумя статусами – классического неизвестного солдата и реинкарнацией (на основе свободно избранного самоотождествления) политического тела Ленина, но, разумеется, не самого В. И. Ульянова, а хранимого в Мавзолее и воспроизведенного в памятниках идеального образа. В пользу первого обстоятельства говорит описание переживаний толпы, собранной палачами в оккупированном городе смотреть казнь.

*Будто о собственном
Сыне – навзрыд
Бухтою об стену
Море гремит!
Плачет, волнуется,
Стонет народ,
Глядя на улицу
Из ворот*

[Сельвинский, 1971, т. 1, с. 358].

В пользу второго – предсмертный жест героя, устанавливающий его параллелизм с памятником, а также точно подобранное заглавие стихотворения: баллада посвящена не конкретной скульптуре вождя, как позднее у Маршака, а ленинизму, явлению более общему, пластичному, открытому. У Маршака изваяние при всей его своеобразной «живости» и способности к самовосстановлению, остается равным себе, ограниченным пределами твердого металла, из которого оно отлито. Ленинизм в понимании Сельвинского позволяет «поставить» на пьедестал (в данном случае эмоционально равный Голгофе), в принципе, любого.

Если в помпейских археологических реконструкциях пустота, оставленная погибшим существом, заполнялась гипсом, и так получалась статуя, имитирующая жизнь, то здесь мы наблюдаем эту же семиотическую процедуру, но в обращенном ее виде – вакантный контур свергнутой бронзовой фигуры «заполняется» живым человеческим телом. Неудивительно, что монументалистские мечтания советских архитекторов предвоенных лет, в частности, включали в себя предложенный Л. Коганом проект нового мавзолея «в форме гигантской статуи Ленина» [Platt, 2015, p. 95], т. е. сооружения, своими очертаниями повторяющего главное «вечно живое» тело советской страны. А ее граждане, как предполагалось, проходя через этот «антропоморфный гроб», должны были своей витальностью свидетельствовать о нисхождении на них духа вождя, непосредственный контакт с которым приурочивался к месту его упокоения [Ibid., p. 99, 101]. Другими словами, если принять контуры здания за памятник, нетрудно увидеть, что его, здания, посетители окажутся в роли некоей телесной «начинки» задуманного сооружения. Иначе говоря, идя вереницей внутрь, они будут делать ровно то же, что на примере своего героя-политрука опи-

сал в «Балладе о ленинизме» И. Сельвинский: стремиться к телесному квазиотождествлению с вождем.

* * *

Балладное жанровое обрамление долгое время представлялось, вообще говоря, наиболее соответствующим сюжету перевоплощения и нового появления; пример тому – вездесущий Ленин, которому, по мысли советских поэтов, словно тесны были гранитные стены Мавзолея. Так, у Л. Мартынова на вопрос лирического героя «Где Ленин?» читатель, услышав сначала ожидаемый ответ:

Ленин в Мавзолее.
И на медали. И в звезде,

далее получает расшифровку:

Поздний вечер манит
Спокойно погрузиться в сны,
Но Ленин вдруг в окно заглянет:
– А все вопросы решены?
[Мартынов, 1977, т. 2, с. 9].

Действительно, раннесоветский период в принципе отличает «нормализация постоянной включенности мертвых в дела живых. Мертвые товарищи как бы не были вполне мертвыми» [Малышева, 2019, с. 100]. Однако безотносительно к такому наивному официозу история ожившего памятника получала также тщательную и вдумчивую разработку – как, например, в стихотворении Б. Слуцкого «Памятник» (1953)¹¹.

Перволичная субъектная организация произведения, лирико-исповедальная природа *Я* намечают связь с гораццианскими «Памятниками» индивидуальной миссии и творчества: только на кону здесь не посмертная слава творца, «вознесшегося» «выше», а скромный долг безвестного бойца, индивидуальность которого поэтом раскрывается только постфактум. Рутинизация идиоматики пушкинского шедевра – надежная примета позднесоветских нарративов о главном военном мемориале СССР и функционально родственных ему местах памяти. Один из характерных примеров встречаем в сообщениях 1967 г. о зажжении вечного огня над Могилой неизвестного солдата в Москве: «К этому священному месту никогда не зарастет народная тропа. Сюда придут с глубокой скорбью и светлой гордостью старушка-мать, потерявшая сына, солдатская вдова, не дождавшаяся мужа, сын, лишь мальчишкой видевший отца» [Гольцев, 1967, с. 1].

¹¹ Первопубликация: Лит. газета. 1953. № 97. 15 авг. С. 3. Несколько кратких замечаний о нём в контексте разговора о поэтике соцреализма см. в: [Тюпа, 1998, с. 75].

У Слуцкого при этом комбинация двух модусов – элегии (припоминание безымянного покойника) и оды (слава в веках) – обрамлена мощным контекстом балладной наррации. Освещается не миссия «вообще», а конкретный гибельный бой (вспомним здесь первоэлемент национального балладного канона: мертвец у Бюргера – Жуковского – погибший на войне): «Дивизия лезла на гребень горы / По мёрзлому, / мёртвому, / мокрому / камню» [Слуцкий, 1991, т. 1, с. 83]; павший солдат, время спустя уже соединившийся с окружающей природой («я уже с пылью подножной смешался»), поднят из праха и преображен в изваяние (примечателен здесь и балладный диалог): «– Вставай, подымайся! – / Я встал и поднялся, / И скульптор размеры на камень нанёс»; граница между поту- и посюсторонним бытием героя прочерчена как нельзя более явственно: «Сказали, что *снова* я родине нужен, / Что славное дело, / почётная служба, / Большая задача поручена мне»; двуприродность монумента в строгом соответствии с правилом Пушкина – Якобсона подчеркнута: «Я умер простым, а поднялся великим. / И стал я гранитным, / а был я живым». Причем последняя сентенция, являясь иллокутивным самоубийством, т. е. вербальным выражением того, что выразить нельзя (по-настоящему живой человек не может сказать о себе «был я живым»), переключает балладное повествование в требуемый жанром регистр «чудесного» и «страшного»: присутствие аллегорическое, как в элегии, становится присутствием действительным, перформативным.

После этого в композиционном развертывании текста начинается череда заданных темой скульптуры метаморфоз, когда не только тело преобразуется в статую, но сама Природа дает изваянию жизнь. «Расту из хребта, / как вершина хребта. / И выше вершин / над землёй вырастаю». Оживление передается глагольными формами роста, а лексический повтор *хребта* / *хребта* служит уподоблению волшебного одушевленного монумента («расту...») Природе («как вершина...») – с имплицитной семантической проекцией в сторону человеческого тела, держащегося на «хребте»-позвоночнике.

Здесь мы вновь сталкиваемся не просто с примером полемики поэта с идеей отвлеченного метафоризма памятника («губительная статуя» уже была спором с нею), а с попыткой пластически расширить границы иконичности монумента до бытия вообще, соединить когда-то погибшее, а ныне оживленное существо с миром как таковым. Идеологический аспект сходного по строению мотива *imitatio Lenini* (как у Сельвинского) здесь уходит на второй план: позднесоветская ментальность, которую предвосхитил Слуцкий, опубликовавший это свое стихотворение в самое первое предоттепельное время, субверсивна относительно нарративов эпохи коммунистического *Sturm und Drang*. Поэтому субъект здесь преобразуется не в разнovidность «конституирующего Другого» (Ленина), а, по толстовски выражаясь, во *Всё*. Одические величие и громадность окру-

жающего ландшафта нужны именно для этого: «Здесь скалы / от имени камня стоят. / Здесь сокол / от имени неба летает <...> От имени родины здесь я стою / и кутаю тучей ушанку свою!» [Слуцкий, 1991, т. 1, с. 84].

Неудивительно, что Слуцкому понадобился мотив исчезновения исходного тленного тела: как мы помним, «я уже с пылью подножной смешался», «я уж травой придорожной пророс». Рассуждая о вкладе телесности в субъектность, Толстой писал: «...В этом внепространственном, бестелесном, вневременном, недвижущемся *Всём* является человек и чувствует себя частицей, отделённой от Всего, и отделение это представляется телом в пространстве» [1937, с. 50]. Ключевое слово здесь – «отделённой». Это состояние порочной непричастности, самоизоляции должно быть, по мнению мыслителя, в итоге преодолено, границы между субъектами – перестать существовать, а человечество – вернуться в первозданное состояние, которое применительно к Толстому в науке именуют «возвращённым покоем» [Жолковский, Щеглов, 2016, с. 39]. Потому и у Слуцкого, стихийно примыкающего к Толстому, прежнее тело не может «явиться» ни в своем физическом обличье (в духе старых баллад – поврежденным могилой или же чудесно избежавшим ущерба), ни превратившись в каменную статую – и то и другое означало бы дурную бесконечность возвращения к ограниченному субъекту. Намерение поэта простирается далее – ликвидировав тело, создать некий всеобщий, недифференцированный субъект, особенности которого отсылают, в том числе, к сложному балансу *части* и *целого* в культе неизвестного солдата. Поэтому начальная «реалистическая» мотивировка копирования статуи по очертаниям тела («И скульптор размеры на камень нанёс») опрокидывается далее одической гиперболой «И *выше вершин* / над землёй вырастаю», которая является своего рода онтологической переделкой классического социально-личностного «вознёсся выше...». Исходное тело становится фантомным, оно риторически расширяется именно до масштабов *Всего*: «...В скалах не сыщется / малого камня, / Которого б кровью своей не кропил». Следовательно, подразумевающееся в «обычном» извятии противопоставление его каменного состава окружающей, в том числе и человеческой, природе у Слуцкого сменяется повтором: монолит монумента не противоположен Природе, а повторяет ее, становясь ее неотъемлемой частью, т. е. тоже словно «рисует» по ее «контуре».

С жанровой точки зрения «возвращённый покой» идиличен, и мы видим, как во второй части «Памятника» Слуцкий завершает балладную нарративную идилическую картину, что одновременно экспериментально ново, ибо «обычная» баллада как раз идилию разрушала, но также и традиционно – в том смысле, что традиция здесь обновлена, к ней показан новый путь. Финал стихотворения представляет собой перечень преобразующих действий, которые сносят старый порядок, основанный на иерархиях и дифференциациях, и возвращают жизни черты первобытно-комму-

нистического Золотого века: «Отсюда мне ясные дали видны – / Просторы / освобождённой страны. / Где графские земли / вручал / батракам я, / Где тюрьмы раскрыл, / где голодных кормил <...> Стою над землёй / как пример и маяк. / И в этом / посмертная / служба / моя» [Слуцкий, 1991, т. 1, с. 84]. Если в историко-поэтическом смысле баллада варьирует ряд правил трагедии, что на советском этапе развития жанра откликается в текстах на тему героического самопожертвования, то в данном случае балладный художественный «механизм» работает словно в обратном направлении: в то время как типовые образцы жанра показывают гибель космоса и роковой выбор, совершаемый героем, здесь исходный порядок жизни восстанавливается – но в конце текста, меж тем как его начало дает читателю картину торжества мрака и смерти. Однако если при этом помнить, что подобное развитие событий – от начального хаоса к властному утверждению гармонии – является также исторической приметой оды, которая присутствует здесь исподволь, то, говоря словами самого стихотворения, «большая задача» баллады в нём состоит в том, чтобы через балладные метаморфозы сообщить читателю смысл итоговой одической победы. А для этого цепь событий балладного сюжета необходимо было инвертировать, что Слуцкий с успехом и сделал.

Кратко намеченная нами на нескольких знаковых примерах из советской поэзии середины XX в. динамика поэтического воспроизведения ритуального монумента – от Ленина до Неизвестного солдата – позволяет говорить о двух, по-видимому, исторически сменяющих друг друга видах коммеморативной эстетики. Присущий им обоим общий принцип «рисовки по очертанию» – экфрастическая техника, располагающая давней историей – используется различно: самоотождествлению героя с памятником вождю приходит на смену уподобление персонажа Природе. Подобная «натурализация», являясь типологической приметой, актуальной безотносительно к хронологии самих поэтических текстов, свидетельствует о трансформации советского нарратива в сторону (нео)традиционалистских форм мироотношения, т. е. о его постепенной «дебольшевизации».

Список литературы

- Адоньева С. Б.* Ритуальные площадки // Русский фольклор в современных записях. URL: http://folk.ru/Research/adonyeva_ritual_plostch.php
- Алексеев М. П.* Пушкин и мировая литература. Л., 1987.
- Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001.
- Антокольский П.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1971. Т. 1.
- Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973. Т. 1; 1974. Т. 3.

Вайскопф М. Красный чудотворец: Ленин в еврейской и христианской традициях // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции: Сб. ст. М., 2001. С. 336–366.

Гаспаров М. Л. О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М., 1996.

Гольцев Вал. Неугасимый огонь вечной славы // Известия. 1967. № 108. 8 мая. С. 1–2.

Жолковский А., Щеглов Ю. Ex Ungue Leonem. Детские рассказы Л. Толстого и поэтика выразительности. М., 2016.

Канторович Э. Два тела короля. Исследование по средневековой политической теологии. М., 2015.

Леви П. Помпейская девочка // Иностранная литература. 2015. № 5. С. 44.

Мальшева С. Ю. «На миру красна»: инструментализация смерти в Советской России. М., 2019.

Маршак С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1970. Т. 5.

Мартынов Л. Собр. соч.: В 3 т. М., 1977. Т. 3.

Мей Л. Избр. произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. К. К. Бухмейер. Л., 1972.

Орлов С. Собр. соч.: В 3 т. М., 1979. Т. 1.

Плиний Старший. Естественное. Об искусстве / Пер. с лат., предисл. и примеч. Г. А. Тароняна. М., 1994.

Сельвинский И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 1.

Слуцкий Б. Собр. соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 1.

Страшнов С. «Молодеет и лад баллад». Баллада в истории русской советской поэзии. М., 1991.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1937. Т. 56.

Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в Советской России. СПб., 1997.

Тюпа В. И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.

Ходасевич Вл. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 1.

Шёнле А. Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени. М., 2018.

Штейнберг А. Могила неизвестного солдата. 2013. URL: <https://www.stihi.ru/2013/09/23/2163>

Юрчак А. Нетленность формы: Ленинизм и материальность мавзолейного тела // Неприкосновенный запас. 2013. № 3. URL: https://magazines.gorky.media/nz/2013/3/netlennost-formy.html#_ftn1

Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145–180.

Inglis K. S. Entombing Unknown Soldiers: From London to Paris and Baghdad // History and Memory. 1993. Vol. 5, no. 2. P. 7–31.

Lloyd D. W. *Battlefield Tourism. Pilgrimage and the Commemoration of the Great War in Britain, Australia and Canada, 1919–1939*. Oxford; New York, 1998.

Merridale K. *War, Death and Remembrance in Soviet Russia // War and Remembrance in the Twentieth Century* / Ed. by J. Winter and E. Sivan. Cambridge, 1999. P. 61–83.

Moorman E. M. *Pompeii's Ashes. The Reception of the Cities Buried by Vesuvius in Literature, Music and Drama*. Boston; Berlin; Munich, 2015.

Platt J. B. *Snow White and the Enchanted Palace: A Reading of Lenin's Architectural Cult // Representations*. 2015. Vol. 129, no. 1. P. 86–115.

Presto J. *Uncanny Excavations: Khodasevich, Pompeii and Remains of the Past // The Russian Review*. 2015. Vol. 74 (April). P. 272–292.

Jakobson R. *Statuja v poeticheskoj mifologii Pushkina [Statue in Pushkin's Poetic Mythology]*. In: Jakobson R. *Raboty po poetike*. Moscow, 1987, p. 145–180. (in Russ.)

Yampolsky M. *In the Shadow of Monuments. Notes on Iconoclasm and Time // Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia* / Ed. by N. Condee. Indianapolis, 1995. P. 93–112.

Yurchak A. *Bodies of Lenin: The Hidden Science of Communist Sovereignty // Representations*. 2015. Vol. 129, no. 1. P. 116–157.

Article metadata

Title: The “Living Statues” at Times of Mausoleums and Unknown Soldiers: New Commemorative Practices in the Mirror of Russian 20th Century Poetry

Author: K. V. Anisimov

Author's e-mail: kianisimov2009@yandex.ru

Author's affiliation: Siberian Federal University (Krasnoyarsk, Russian Federation)

Abstract. The article traces the alterations of the “harmful statue” motif as it was conceptualized by Roman Jakobson. In the present research the author draws upon a number of representative verses by Russian 20th century poets – V. Bryusov, I. Selvinsky, B. Slutsky. The theoretical juxtaposition of the metaphoric nature of a monument and strategies of overcoming this nature has been put in focus of this work. These strategies are represented in the convergence of sculpture and body (the reinforcement of iconicity), in implicating the metonymic, substitutional character in new monuments. The author shows how the practice of establishing the new “political” tombs (unknown soldiers, mausoleums) proliferating since 1920s was reflected in verses' rhetoric and affected these texts' genre poetics. As a first collection of examples the “Pompeian” plots of Russian “ekphrastic” poetry are studied. Here Russian poets rethink the

technology invented by mid-nineteenth century Italian archaeologists who were the first to introduce the sculptural reconstruction of human bodies preserved by volcanic soil in area of 79 a.d. Vesuvius eruption. The first step on this way of rethinking the “living statue” motif was the intrinsic to modernism and openly exposed problematizing of the relationships between body and its representations in stone or metal. Having begun its “own” life, the sculpture is currently observed as a direct, “drawn on a contour” replica of an organism, unprecedented in unicity of its physical existence. This semiotic discovery has formed the receptive “niches” of expectations – prior to the emergence of the next commemorative practice, the creation in 1924 Vladimir Lenin’s “living sculpture” (A. Yurchak) or “self-icon” (J. B. Platt). However one difference here was of specific significance: the “Pompeian” plaster reconstructions were anonymous whereas the Bolshevik leader’s name was in contrast not just commonly known but also as strongly mythologized as his remains kept in mausoleum were. The semiosis taking place within a triangle *body – monument – name* had formed a perspective for the forthcoming of a new social commemorative practice, memory place and poetic image – the tomb of an Unknown Soldier. The author illustrates the interaction of the two political and memory cults on the level of official rhetoric and in the sphere of literary motifs.

Key terms: Tomb of the Unknown Soldier, Lenin’s Mausoleum, the places of memory, poetic ballads, sculptural ekphrasis, Valery Bryusov, Ilya Selvinsky, Boris Slutsky.

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-186-206

Reference literature (in transliteration):

Adonieva S. B. Ritual'nye ploshhadki. [Ritual Playgrounds]. URL: http://folk.ru/Research/adonyeva_ritual_plostch.php/. (in Russ.)

Alekseev M. P. Pushkin i mirovaya literatura [Pushkin and World Literature]. Leningrad, 1987. (in Russ.)

Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Moscow, 2001. (in Russ.)

Antokolsky P. Collection of Works. In 4 vols. Moscow, 1971, vol. 1. (in Russ.)

Bryusov V. Ya. Collection of Works. In 7 vols. Moscow, 1973, vol. 1; 1974, vol. 3. (in Russ.)

Gasparov M. L. O. Mandelshtam: Grazhdanskaya lirika 1937 goda [Mandelstam: The Civic Lyrics of 1937]. Moscow, 1996. (in Russ.)

Goltsev V. Neugasimyj ogon' vечноj slavy [Inextinguishable Fire of Eternal Glory]. *Izvestiya*, 1967, no. 108, May 8, p. 1–2. (in Russ.)

Inglis K. S. Entombing Unknown Soldiers: From London to Paris and Baghdad. *History and Memory*, 1993, vol. 5, no. 2, p. 7–31.

Kantorowicz E. The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology. Moscow, 2015. (in Russ.)

- Khodasevich V. Collection of Works. In 4 vols. Moscow, 1996, vol. 1. (in Russ.)
- Levi P. Pompejskaya devochka [A Pompeian Girl]. *Inostrannaya literatura*, 2015, no. 5, p. 44. (in Russ.)
- Lloyd D. W. Battlefield Tourism. Pilgrimage and the Commemoration of the Great War in Britain, Australia and Canada, 1919–1939. Oxford; New York, 1998.
- Malysheva S. Yu. “Na miru krasna”: instrumentalizacija smerti v Sovetskoj Rossii [“Beautiful in Public’s Eyes”: The Death’s Instrumentalization in Soviet Russia]. Moscow, 2019. (in Russ.)
- Marshak S. Collection of Works. In 8 vols. Moscow, 1970, vol. 5. (in Russ.)
- Martynov L. Collection of Works. In 3 vols. Moscow, 1977, vol. 3. (in Russ.)
- Mej L. Selected Works. Intr., prep. and comment. by K. K. Buhmejer. Leningrad, 1972. (in Russ.)
- Merridale K. War, Death and Remembrance in Soviet Russia. In: War and Remembrance in the Twentieth Century. Eds. J. Winter and E. Sivan, Cambridge, 1999, p. 61–83.
- Moorman E. M. Pompeii’s Ashes. The Reception of the Cities Buried by Vesuvius in Literature, Music and Drama. Boston; Berlin; Munich, 2015.
- Orlov S. Collection of Works. In 3 vols. Moscow, 1979, vol. 1. (in Russ.)
- Platt J. B. Snow White and the Enchanted Palace: A Reading of Lenin’s Architectural Cult. *Representations*, 2015, vol. 129, no. 1, p. 86–115.
- Plinij Starshij (Pliny the Elder). Estestvoznanie. Ob iskusstve [Natural History. On the Arts]. Transl., intr. and comment. by G. A. Taronyan. Moscow, 1994. (in Russ.)
- Presto J. Uncanny Excavations: Khodasevich, Pompeii and Re-mains of the Past. *The Russian Review*, 2015, vol. 74 (April), p. 272–292.
- Schönle A. Architecture of Oblivion: Ruins and Historical Consciousness in Modern Russia. Moscow, 2018. (in Russ.)
- Selvinsky I. Collection of Works. In 6 vols. Moscow, 1971, vol. 1. (in Russ.)
- Shteinberg A. Mogila neizvestnogo soldata [The Tomb of the Un-known Soldier]. URL: <https://www.stihi.ru/2013/09/23/2163/>. (in Russ.)
- Slutsky B. Collection of Works. In 3 vols. Moscow, 1991, vol. 1. (in Russ.)
- Strashnov S. “Molodeet i lad ballad”. Ballada v istorii russkoj sovetskoj poezii [“And the Ballad Harmony is Getting Younger”. Ballad in the History of Soviet Russian Poetry]. Moscow, 1991. (in Russ.)
- Tyupa V. I. Postsimvolizm: teoreticheskie ocherki russkoj poezii XX veka [Postsymbolism: Essays in the Theory of Russian 20th Century Poetry] Samara, 1998. (in Russ.)
- Tolstoy L. N. Complete Collection of Works. In 90 vols. Moscow, 1937, vol. 56. (in Russ.)

Tumarkin N. *Lenin Lives!: The Lenin Cult in Soviet Russia*. St. Petersburg, 1997. (in Russ.)

Vaiskopf M. *Krasnyj chudotvorets: Lenin v evrejskoj i khristianskoj traditsiyakh* [The Red Miracle Man: Lenin in Jewish and Christian Traditions]. In: *Kontsept chuda v slavyanskoj i evrejskoj kul'turnoj traditsii*. Moscow, 2001, p. 336–366. (in Russ.)

Yampolsky M. In the Shadow of Monuments. Notes on Iconoclasm and Time. In: *Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia*. Ed. by N. Condee. Indianapolis, 1995, p. 93–112.

Yurchak A. Bodies of Lenin: the Hidden Science of Communist Sovereignty. *Representations*, 2015, vol. 129, no. 1, p. 116–157.

Yurchak A. Netlennost' formy: Leninizm i material'nost' mav-zolejnogo tela [Imperishability of Form: Leninism and Materiality of the Mausoleum Body]. *Neprikosnovennyj zapas*, 2013, no. 3. URL: https://magazines.gorky.media/nz/2013/3/netlennost-formy.html#_ftn1/. (in Russ.)

Zholkovsky A., Shcheglov Yu. *Ex Ungue Leonem. Detskie rasskazy L. Tolstogo i pojetika vyrazitel'nosti* [Ex Ungue Leonem. L. Tolstoy's Sketches for Children and the Poetics of Expressiveness]. Moscow, 2016. (in Russ.)