
УДК 821.161.1

Богданова Ольга Владимировна,
доктор филологических наук, профессор,
Русская христианская гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского
(Санкт-Петербург)
Email: olgabogdanova03@mail.ru

Первый и второй авангард — футуризм и концептуализм (вопросы преемственности)¹

В статье рассматривается вопрос о принципах и приемах наследования традиций первого русского авангарда (начало XX века) в рамках стратегий и тактик второго авангарда (последняя четверть XX века). Показано, что концептуальное искусство 1970–90-х годов прочно опиралось на творческие приемы художников и поэтов начала XX века, хотя открыто и не декларировало эту взаимосвязь. Прослежено, как лучшие образцы поэзии Серебряного века послужили претекстами «объектов» и «опусов» современного авангарда, во многом актуализуя природу вторичности его техник, приемов, структур.

Ключевые слова: первый и второй авангард, визуальная поэзия Серебряного века, тексты-объекты концептуализма, вопросы традиции и преемственности.

Bogdanova Olga Vladimirovna,
Doctor of Philology, Professor,
Russian Christian Academy for Humanities
named after Fyodor Dostoevsky
(Saint Petersburg)
Email: olgabogdanova03@mail.ru

First and second avant-garde — Futurism and conceptualism (succession issues)

The paper examines the principles and techniques of inheriting the traditions of the first Russian avant-garde (the beginning of the twentieth century) within the framework of the strategies and tactics of the second avant-garde (the last quarter of the twentieth century). It is shown that the modern conceptual art of the 1970s and 90s was firmly based on the creative

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-18-00764, <https://rscf.ru/project/25-18-00764/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

techniques of artists and poets of the early twentieth century, although it did not openly declare this relationship. It is traced how the best examples of poetry of the Silver Age served as the pretexts of the “objects” and “opus” of the modern avant-garde, largely actualizing the nature of the secondary personality of its techniques and structures.

Keywords: the first and second avant-garde, visual poetry of the Silver Age, texts-objects of conceptualism, issues of tradition and continuity.

В предисловии к «Полутораглазому стрельцу» Бенедикт Лившиц утверждал: «Русский футуризм <...> умер без наследников» [14]. Так ли это, можно ли говорить о традициях авангарда в более поздние периоды развития русской истории и культуры?

В самом широком смысле понятие «авангардное искусство» вбирает в себя представление об искусстве новом, прогрессивном, отмеченном тенденциями поиска и новаторства. Так диктует внутренняя форма лексемы авангард — *avant-garde* (фр.), «передовой отряд». Именно в таком ракурсе и воспринимается искусство авангарда разных эпох — стремление различных видов искусства к поиску и воплощению новых форм и самого языка творчества, принципиально новых подходов к созиданию поэтической (в *надродовом* смысле) образности, отстаиванию новейших тактик и стратегий в сфере осуществления художественных экспериментов, поддержке атмосферы современности, ее актуально модерна творческих устремлений. Доминанта искусства *передового* — неизменный атрибут искусства авангарда.

Между тем очевидно и другое: наряду с движением вперед, понятие авангардного искусства нередко (а точнее — с регулярной обязательностью) предполагает и апелляцию к прошлому (или настоящему), неизменно включает в себя радикальный протест против существующих канонов и устоявшихся традиций, непременно вбирает в себя несогласие с формами бытующего (как правило, традиционного) искусства. Преодоление старого новым, консервативного прогрессивным — неизменный вектор представлений об авангарде.

В этой связи возникает вопрос: какой новизны ищет авангардное искусство — содержательно-смысловой или исключительно формальной? Можно предположить: прежде всего, формальной, так как относительно плана содержательного («вечного») еще У. Шекспир утверждал — «Ничто не ново под луной» (59 сонет). Человек, его дух и душа — незыблемые сущностные константы любых искусств различных исторических эпох. Изменению подлежат формы — *мода* на все: одежду, поведение, бытовой уклад, манеру общения, интеллектуальные пристрастия, идейные установки, социальный кодекс, поэтические приоритеты и проч. В самом общем и *условном* плане — содержание константно, форма динамична.

Понятно, что сказанное не означает, что смысловой компонент искусства неизменен — развитие человеческой общности, в том числе цивилизации и науки, психологии, привносит новые аспекты и акценты

содержательности в человеческое существование, другое дело, что исторический или общественный прогресс (в главном) не составляют предмета искусства, скорее философии, социологии, культурологии и др. В ходе цивилизационного развития значимость обретает *глубина* постижения общечеловеческих истин, природа же человека — в главном — остается неизменной.

В авангардном искусстве любого плана именно форма подлежит трансформации. Неслучайно «вечными вопросами» классического искусства были философемы «Что делать?» и «Кто виноват?», тогда как формальные поиски авангарда начала XX века выдвинули на первый план вопросы другого порядка: «Как сделана “Шинель” Гоголя» (знаменитая статья формалиста Б. Эйхенбаума, 1918). Задачи авангардной деконструкции и трансформации состоят в том, чтобы на фоне существующих форм, приемов и образов продемонстрировать новые ракурсы, увидеть знакомое с непривычной точки зрения, обозначить и обострить новизну обывательского восприятия. В личностно-творческом плане — эксплицировать собственную художническую оригинальность как знак обновления творческого процесса.

Очевидно, что поиск новой формы в искусстве — явление не бесперспективное: новизна формы служит (или может послужить) толчком к восприятию новизны содержательной. При этом извечная константность общечеловеческих истин, их шекспировская подлунная «неновизна» выступают сдерживающим фактором смысловых трансформаций — изменить форму в целом проще, чем наполнить ее новым глубинным содержанием. Потому опыт мировых авангардных движений демонстрирует, что от смысла и целевых установок авангард, как правило, вообще решительно дистанцируется. Авангардное искусство исходно лишает себя смысловых ориентиров. В авангардном искусстве главное не «что» и «зачем», а «как».

Демонстрация новых форм репрезентируется авангардом в виде творческой свободы — прежде всего свободы от канона, от традиции, от реализма и жизнеподобия, в итоге — именно от смысла. Авангардное искусство в своей исходной интенции свободно, а следовательно, принципиально безмысленно, лишено творческого целеполагания и векторной перспективы. Манифестационно аннигилирующее смысл, авангардное искусство содержательно обнуляется и неизбежно оборачивается формализованной игрой, окрашенной чертами примитивного инфантилизма или стилистикой резвого юношеского эпатажа. Авангардисты (как правило, молодые начинающие творцы) не в состоянии смириться с вечными и неизменными, уже существующими и описанными до них законами мироздания, потому свою первейшую задачу видят в том, чтобы отказаться от форм *старого* знания и *состарившегося* традиционного искусства, и на этом пути намерены «до основания» разрушить саму

систему существующего мироустройства, по-базаровски нигилистически «место расчистить». Авангардное искусство не чуждо духу революционности.

Авангардизм как явление в мировой культуре оформился на рубеже XIX — начала XX веков (так называемый «первый авангард»). Позже, уже после Второй Мировой войны, авангардное искусство пережило новый всплеск (так называемый «второй авангард»), заявив о себе в 40–50-е годы XX века в контексте нарождавшихся новых философских и социальных тенденций [см. об этом: 20]. Первоначально возникнув на Западе, авангардистские установки были успешно перенесены на русскую почву и получили в России по-своему оригинальное и в известной мере самобытное воплощение. Связь между первым и вторым авангардом для специалистов очевидна и не вызывает сомнений¹, однако формализовать точки пересечений и акцентировать их взаимосвязи весьма любопытно и существенно для понимания обоих.

В России авангард начала XX века, вобравший в себя течения символизма, футуризма, акмеизма (и др.), получил дефиницию *модернизм*². Авангард середины XX века был определен как *постмодернизм* [28] и, подобно первому авангарду, объединял различные литературные группировки и течения (турбореализм, метареализм, концептуализм и др. [см. об этом: 4, с. 452–555]). Самыми радикальными среди них были в первом авангарде *футуризм*, во втором — *концептуализм*, обнаруживающие не только видимое поверхностное сходство, но и родство эстетических принципов.

Конститутивно-базовыми можно назвать ранее уже означенные выше две черты авангарда: (1) бескомпромиссный разрыв с традицией (традициями), решительный отказ от классических форм искусства; (2) стремление на пути тотальной деконструкции создать новые нетрадиционные формы, приемы и тактики, радикальные образы и образцы нового искусства. Среди основных признаков авангарда специалисты называют и ряд других дефинирующих черт (провокационность, эпатажность, деиерархичность и др., на наш взгляд, ранжируемые ниже), но применительно к футуризму 1920-х и концептуализму 1970-х весьма важным сопологающим признаком оказывается междисциплинарность, сегодняшняя интермедальность, в самом широком смысле — *интертекстуальность*. В фундаменте как футуризма, так и концептуализма оказываются междисциплинарные практики — прежде всего взаимо-

¹ Исследователи С. Бирюков или Т. В. Казарина (как, заметим, и поэт Д. А. Пригов) выделяют *три* периода русского авангарда [см.: 3, 11].

² Относительно соотношения понятий *модернизм* и *авангардизм* в теории идут давние и неутихающие споры. В целом большинство исследователей принимают, что понятие модернизм определяет эпоху, тогда как авангардизм указывает на тенденции и приемы.

влияние живописи и литературы, театра и литературы, скульптуры и литературы, в целом — вербального и визуального.

Основоположниками и лидирующими фигурами «первого авангарда» — речь о футуризме — стали Давид Бурлюк (и его братья) и Владимир Маяковский, во «втором авангарде» — речь о «московском романтическом концептуализме» — Илья Кабаков (и К⁰) и Дмитрий Пригов. Представители обоих авангардов — в первую очередь художники, закончившие или (чаще) не закончившие художественные училища, но начинавшие свои творческие экспериментальные практики именно в области пространственно-визуальной — живопись, графика, скульптура. В числе зачинателей футуризма были художники Д. Бурлюк, Л. Зак, В. Маяковский, А. Крученых, Е. Гуро, С. Бобров и др. Московский концептуализм зарождался в художественных мастерских И. Кабакова, В. Пивоварова, Э. Булатова, И. Наховой, Б. Орлова, Д. Пригова и др. То есть базой *авангардности* (= *новизны*) того и другого явления стало смешение различных по своей природе искусств — синтез (еще точнее — эклектика) живописи и письма. Чистота каждого из разноприродных искусств принципиально оставалась за границами творческих исканий, смешение в пределах одного произведения разнородных художественных законов было стратегическим и намеренным.

Современный исследователь С. Красицкий отмечает: «...связь между живописью и поэзией в русском футуризме, а особенно в самом боевом его крыле — в группе кубофутуристов — носила принципиальный характер. При этом приоритетная роль отводилась именно живописи <...> поэзия же во многом ориентировалась на ее приемы...» [12, с. 23].

Действительно, именно художники, зримо отражающие на полотнах действительность (реальную или мнимую), активно и решительно внедрялись в литературное творчество, шли по пути сближения изобразительного искусства и поэтического письма. Художник Д. Бурлюк был издателем первых литературных опытов В. Маяковского, В. Хлебникова, Б. Лившица и уже на самом раннем этапе оформления книг активно использовал изобразительные стратегии: с целью воздействия на читателя комбинировал различные виды и размеры шрифтов, вмещал в текст обложки непривычные изображения со смещенными планами (взгляд на изображаемое «с четырех точек зрения»), в иллюстрациях использовал принцип множественной перспективы (или ее отсутствия), совмещал типографские и рукописные материалы (последние воспроизводились литографическим способом) и др. Показателен в этом плане сборник В. Каменского «Танго с коровами. Железобетонные поэмы» (1914). Поэтесса Е. Гуро и ее муж художник М. Матюшин в творчестве стремились приложить принципы изобразительного искусства к поэзии (будучи художником по образованию Е. Гуро активно внедряла живописность в текст собственного стиха). В *opus'ax* Д. Бурлюка

и Б. Лившица «организованный хаос» подчинялся законам изобразительного кубизма (см. В. Лившиц «Люди в пейзаже»). А в 70-е годы XX века именно художник Илья Кабаков, работая над иллюстрациями детских журналов и книг, прозорливо разглядел возможность восприятия текста и иллюстрации к нему как единого целого, воспринял разножанровый микс в качестве самостоятельной двухчастной картины, композиционно словно бы заключенной в *раму* белых полей печатного листа. Зримое и читаемое у тех и у других оказалось в поле единого взгляда, текст и картинка стали равноправными частями целого. Художники первого авангарда, как правило, писали стихи (не только братья Бурлюки, но и П. Филонов).

Если объяснить причины возникновения первого авангарда в значительной степени можно условиями (пред)революционной ситуации (в том числе Октябрьской революции 1917 года, которая исторически опосредовала бурные периоды ее ожидания и острых последствий), то появление второго авангарда оказалось связанным с временами внешне достаточно стабильными, не революционными, но андеграундными. Первые авангардисты открыто включались в процесс подготовки пролетарской революции, подпитывая ее новыми идеями посредством создания неординарных явлений культуры, вторые — в ситуации подполья (*underground*) формировали несогласный (*dissidens*) дискурс, подтолкнувший к горбачевской перестройке и ельцинской Беловежской Пуще. Первый и второй авангард особым образом *опоясали* эпоху существования государства СССР, оказались в судьбоносных точках — его зарождения и крушения. Между тем интенции двух авангардов, в целом разнонаправленные по духу, в формальном плане оказались весьма сходными: второй явно и открыто заимствовал и наследовал приемы и принципы первого.

Хорошо известно, что *ведущим* стратегическим ходом в искусстве футуризма начала XX века стал «перенос центра художественных усилий на работу с языком» [11, 18, 19]. Трансформация языковых норм, нарушение речевых канонов, игнорирование правил правописания и стилового оформления в ситуации футуристского подъема оказались репрезентативными и характерологичными. Работа с языком, в том числе (и как следствие) попытка активного структурирования нового языка, преимущественно *зауми*, — конститутивный признак искусства футуризма и его речестилевых экспериментов.

Хрестоматийно известен новояз (кубо)футуристов Д. Бурлюка, В. Маяковского, В. Хлебникова, А. Крученых, Б. Лившица, Е. Гуро и др. Например, сборник «Садок судей II» группа «Гилея» открывала манифестационным заявлением «новых людей новой жизни»:

«1. Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис.

2. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике.

3. Нами осознана роль приставок и суффиксов.

4. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.

5. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами <...>

6. Нами уничтожены знаки препинания <...>» [21, с. 619] (и так далее, вплоть до последней 13-й позиции).

Выпущенный в феврале 1913 года «Садок судей II», без сомнения, был ориентирован на упрощение письма и ожидание грядущей реформы правописания, действительно проведенной правительством в октябре 1918 года и исключившей из алфавита буквы Ъ, А, Ж, Ө, I (и десятиричное). Тот же регламент сблизил орфографию с фонетикой, скорректировал правила написания ряда приставок и окончаний, то есть в значительной мере *последовал* манифестационным установкам футуристов. Уже только на этом — практическом — уровне ревизия языка футуристами оказалась релевантной и исторически обусловленной (если не сказать — востребованной).

Однако работа с языком — помимо исторической прагматики — была для футуристов необходимым и первоочередным условием творчества, созидания нового искусства. «Богатство словаря поэта — его оправдание» [21, с. 619] — пояснялось в «Садке судей».

Одним из ярких творцов нового слова в начале XX века, без сомнения, был В. Хлебников. Его ведущий принцип — «неправильное слово», когда неправильность и неожиданность словесных соположений рождала новизну и свежесть восприятия традиционных фраз, суждений, оборотов, мысли. Специалистам известно, что Хлебников мог из любого корня смоделировать любую часть речи, написать стихотворение на основе только однокоренных слов. Пример тому — его знаменитое «Заключение смехом» (1908–1909):

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи! [21, с. 71]

Языковое экспериментаторство доходило у футуристов до полной формализации или, с их позиции, эстетизации и семантизации, например, отдельной буквы или даже знака препинания. Так, подобно художникам К. Малевичу или В. Кандинскому, способным успешно работать исключительно с геометрическими формами, квадратами или кругами, кубами или цилиндрами, линиями или точками, А. Крученых создавал стихи только из одних пунктуационных знаков — в частности, из *запятых*.

Другие футуристы работали с одним словом или одной буквой. В сборнике «Смерть искусству» текст В. Гнедова «Поэма 9» состоит только из одного повторяющегося слова «Буба»: «Буба. Буба. Буба». Завершил сборник «Смерть искусству» В. Гнедов двумя поэмами, состоявшими только из одной буквы «У» (поэма 11) и «Ю» (поэма 14) [21, с. 393, 394].

Не менее радикален А. Крученых, который создал (стихо)творение «Шиш», где рукописное слово «шиш» занимает целую страницу. Важна как семантика слова «шиш» (= ничто), так и возможное рукописное написание «*шшш*», которое репрезентирует еще один вариант использования *одного* знака, буквы или, как в данном случае, полу-буквы — повторяющейся части букв *и* и/или *ш*: «*шшш*» [10].

Манифестанты группы «Гилея» заявили об уничтожении знаков препинания — их отсутствие позволяло быть свободнее в пространстве языковой футуристической зауми и выстраивать не сюжетное повествование, управляемое грамматикой и пунктуацией, а знаменованье буквенный хаос, в котором происходило рождение нового мира с доминантой эмоционального над рациональным. В «Декларации заумного языка» А. Крученых заявлял: «Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же — дикая, пламенная, взрывная» [10]. Комментируя манифест «Садок судей», Б. Лившиц уточнял: «<...> мы этим способом подчеркиваем непрерывность словесной массы, ее стихийную космическую сущность» [14].

Что касается московских концептуалистов 1970-х, то и они тоже массово игнорируют точки и запятые, отказываются от пунктуационных знаков и орфографических правил. Однако если в первом случае революционная близость языковой реформы стимулировала вариативность норм языка и моделирование собственных правил правописания или их творческого отсутствия (Н. Бурлюк настаивал на культивации «искусства грамматической ошибки»), то в случае с авангардом 1970-х речь нередко может идти отчасти (или скорее) о пробелах в школьном образовании и отсутствии профессиональных редакторов. Атмосфера андеграунда 1970-х создавала условия несвободы — бытование *сам-* и *там-*издата. Самиздатские журналы и размноженные на пишущей машинке книги тиражом в 3–5 экземпляров, как правило, выходили с «авторской орфографией и пунктуацией», что, с одной стороны, снимало ответ-

ственность с подпольных издателей, с другой — могло быть приемов и подчас возводилось в статус приема нового искусства.

Примеры правки орфографии легко обнаружить едва ли не у всех авангардистов-концептуалистов 70-х, причем нередко видно, что грамматическая правка осуществлялась по готовому тексту и обусловлена далеко не приемом. Пример тому работа Д. А. Пригова из серии «Занавеси» (1990-е): «Чертовщина без изюменки как кладовая увальня» [30, с. 374]. На «открытке» буква *e* зачеркнута, сверху поставлена *и*. Исправление сделано не в случае банальной *каровы* или *сабаки*, что можно было бы считать творческим намерением, а на месте орфограммы, то есть явно обусловлено ошибкой. Отсутствие запятой у московских авангардистов тоже во многом прагматически формализовано — оно не столько концептуально, сколько ошибочно. Но важен сам факт — концептуалисты наследуют футуристам, пусть и формально, однако они отчетливо ориентированы на приемы авангарда первой волны.

Футуристы начала века семантизировали знак или букву, искали их цвет или значение (см. В. Хлебников или Н. Кульбин¹). Концептуалисты середины века не наполняют буквенный знак семантикой, наоборот, скорее намеренно и концептуально обнуляют его, опустошают. Знатокам и любителям творчества московских концептуалистов хорошо известны стихи и инсталляции Д. А. Пригова, активно эксплуатирующего в «опусах» и «объектах» только букву *a*, как ясно, эксплицирующую у поэта и художника семантику пустоты [8].

Не менее популярен «слом» Владимира Сорокина, романы которого могли быть завершены (и завершались) многочисленными страницами с единственной буквой — чаще всего пост-приговской *a* (учитель → ученик). Так, последние страницы сорокинской «Нормы» целиком заполнены буквой *a* [26]. Другие же его тексты могут быть доведены и до полного обнуления, когда после «слома» текст формируют только точки («Любовь», «Ночной гость», др.). Обесмысленные буквы словно бы ужаты в точку, в итоге — в бесконечное многоточие (значимое или не значащее ничего) [4, с. 28].

В практике футуристов обнуление смысла отдельной буквы и/или значения целого слова тоже со всей неизбежностью приводило к опустошению и выбеливанию листа. Так, футурист В. Гнедов в ранее упомянутый сборник «Смерть искусству» включил «Поэму конца», в печатном варианте которой на чистой странице не было ни одного буквенного (или другого) знака. Финальная «Поэма 15» — безбуквенная «Поэма конца» — должна была знаменовать «смерть искусства» (название всего сборника) [21, с. 394].

¹ По Н. Кульбину, Р — красный, Ж — желтый, С — синий, З — зеленый, Х — серый, Г — желто-черный, К — черный («Что есть слово. Вторая декларация слова как такового»).

Обратим внимание, что гнедовская «Поэма конца» в логике ее нагруженного расположения в структуре всего сборника (финал) находит отклик в построении романа В. Сорокина «Роман», где последняя точка текста становится — по-гнедовски — выражением конца романа (= смерти романа) и русской литературы в целом [26].

Варианты с пустыми белыми страницами (так называемые «нулевые» или «вакуумные» тексты, см. [19]) весьма широко используются современными концептуалистами. Первоначально опробованные в знаменитых «Альбомах» художника И. Кабакова, вскоре чистые листы появились и в текстах литературного характера — в работах Д. А. Пригова, Л. Рубинштейна (пустые карточки), В. Сорокина. Пустые страницы, без знаков и точек, воспроизводятся В. Сорокиным в ряде его текстов, начиная с «Очереди» (ситуация сна [31, с. 25–28]).

«Поэма конца» В. Гнедова, как и многие произведения поэтов-футуристов, предназначалась для чтения вслух, для непосредственного озвучания перед слушателями-зрителями. По свидетельству поэта-символиста В. Пяста, выступая на сцене в артистическом кабаре «Бродячая собака» с чтением, автор-исполнитель «пустой» поэмы не произносил ни слова и делал один жест рукой, «поднимаемой перед волосами, и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок» [25]. По словам В. Пяста, «этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой» [25].

Однако, как и всякое произведение искусства, поэма В. Гнедова могла иметь разные интерпретации, в том числе и авторские. Так, И. Игнатъев в брошюре «Эго-футуризм» (1913) описывает другое сценическое воплощение «Поэмы конца»: «Он читал поэму ритмо-движением. Рука чертила линии: направо слева и наоборот (вторую уничтожалась первая <...>) “Поэма Конца” и есть “Поэма Ничего”, нуль, как изображается графически» [9].

В практике современных авангардистов озвучание пустоты тоже эксплуатируется. Так, перелистывание чистых белых листов альбома И. Кабакова было театрально-жестикуляционным, размеренным и неторопливым молчаливым переворачиванием на глазах у присутствующих. Чтение «пустых карточек» Л. Рубинштейна акцентировано для слушателей и зрителей подчеркнуто выдержанной паузой-молчанием автора-чтеца.

У футуристов *белый* лист бумаги, коррелирующий с *черными* квадратами (прямоугольниками, кругами и треугольниками) К. Малевича, обретал свое творчески мистическое осмысление и означивание — *многозначность*. Концептуалистами подобный прием успешно освоен — он используется не только в литературном тексте, но и пространственных действиях. Белый чистый лист нашел продолжение в «Поездках за город» А. Монастырского, в использовании для перформанса «коллективных действий» белых заснеженных полей как чистого листа для события [17].

В восприятии заумного текста футуристы, как уже было отмечено, делали акцент не на рационально-смысловом, но на эмоционально-интуитивном. В «Декларации заумного языка» А. Крученых утверждал, что «мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определённого значения (не застывшим), заумным» [10].

Один из примеров — «Сегодня» В. Гнедова:

Небокопытопривольья
лужаприветьюморяхах
бабушкауликазелен
башиьгорохишутах [7]

Слитное написание содержательно малосвязанных слов графически дополняется излишним использованием мягкого и твердого знаков (ь, ъ). Отсутствие смысла компенсируется не просто звукописью (небо / копыто; приволья / привет; бабушка / баши / шутах), но зрительной эмоцией воспринимающего — трудно различимой графикой отдельных слов. Принцип Д. Бурлюка: «Чтоб писалось туго и читалось туго...» («Слово как таковое»).

Хрестоматийный образец выразительной футуристической зауми — текст А. Крученых «Дыр бул щыл» (1913):

Дыр бул щыл
убещур
скуп
вы со бу
р л эз [21, с. 206]

Если вспомнить о перемежении тактик живописи и литературы, то можно предположить, что отдельные буквенные группы, выведенные поэтом на листе, сопоставимы с мазками художника на холсте: сюжет (фабула) в обоих случаях изъят, но буквенное или красочное «пятно» выражает энергию, пафос, эмоцию творца. Заумь в поэзии — эквивалент цветовых абстракций в живописи. Семантический разрыв компенсируется на уровне выразительности (звук → цвет).

Поэзией московского концептуализма 1970-х прием зауми не был обойден. К нему обращались предшественники и предтечи московского концептуализма Г. Сапгир и И. Холин, образцы зауми, без сомнения, мелькают в поэзии Д. А. Пригова и в романах В. Сорокина. Более того, выражением сущностной зауми Д. А. Пригова становятся не столько непонятные и неуклюжие слова и обороты, сколько сам «валовой объем» его

поэтической продукции. Как показывают наблюдения, чем больше поэтических объектов производит Д. А. Пригов, тем меньше содержательности в них вкладывает [8]. Каждое последующее стихотворение Д. А. Пригова все более обезмыслено, удовлетворение достигается «количественным» знаком очередного текста. По наблюдению М. Липовецкого, «в 1990-х текстовая продуктивность <Д. А. Пригова> возрастает по крайней мере в десяток раз» [24]. При этом, по М. Эпштейну, главный приговский «концептуальный прием — повторять самого себя» [24], «он <Пригов> не менялся» [24]. Вспомним гигантские цифры, которые озвучивал Д. А. Пригов, обещаясь написать к тому или иному году 20 000 тысяч стихотворений (позже 30 000, в итоге по его подсчетам 35 000) — вал намеренно пустых текстов создавался в поддержание репутации поэта-концептуалиста. (Можно предположить, что вслед за Д. Бурлюком, который тоже ставил перед собой цифровую задачу — написать 16 000 стихов).

Одним из активных приемов языкового оформления в поэзии футуристов стало звукоподражание (птичье, например, у В. Хлебникова или В. Каменского), и, как вариант, воспроизведение фонетики чужих языков.

Среди примеров такого рода можно назвать стихи В. Гнедова, который успешно воспроизвел мелодику украинской речи («Огнянна свита», 1913):

Гриба будик цири чипіг
Здвіна на хам дяки,
Коли за гичь будин цікавче
Тарас Шевченко будяче скавче -
Гуля ласкав стогма регота цвірка
Свитина ззіла сонкэ.
Байдры шлига шкапік рука
На дьготі сила хмара
А з зірок поів опару [7].

Или стихотворение Е. Гуро «Финляндия» (1913), где отчетливо слышны звуки финской речи, угорской фонетики:

Это ли? Нет ли?
Хвои шуют, — шуют
Анна — Мария, Лиза, — нет?
Это ли? — Озеро ли?

Лулла, лолла, лалла-лу,
Лиза, лолла, лулла-ли.
Хвои шуют, шуют,
ти-и-и, ти-и-у-у.

Лес ли, — озеро ли?
Это ли?

Эх, Анна, Мария, Лиза,
Хей-тара!
Тере-дере-дере... Ху!
Холе-кулэ-нэээ.

Озеро ли? — Лес ли?
Тио-и
ви-и... у [21, с. 264].

Тот же прием использует концептуалист Д. А. Пригов, когда пишет о Чехии, Влтаве, о Праге и Москве. Поэт намеренно изымает из русских слов гласные, словно бы приближая искаженные неполногласные словесные формы к орфографическим и произносительным нормам чешского языка.

Вот я птцу ли гльку ли льящю
Иль про чрвя рзмышляю плзуца
Или звря ли бгуца в чаце
Я змечая ли дльны уши

Странно, но на все есть слово
Здесь ли в Прге, иль в Мскве ли рдимой
Даже в Лндоне — тоже слово
На естство оно первдимо [22]

В творчестве Д. А. Пригова пропуски гласных, разделения имени и фамилии персонажа на согласные и гласные определяет основную «подписную» стратегию его «Бестиария» (ААО — КБКВ = Кабаков; УАО — БЛТВ = Булатов и др.) [23].

Подобного рода приговское «звуковое» письмо в том числе происходит и от А. Крученых с его «вселенским языком» («Высоты»), когда смысл рождается из звучания одних гласных¹:

е у ю
о е и а о

¹ По мнению некоторых специалистов, стихотворение А. Крученых представляет собой «изолированный вокализм реальных текстов». Напр., в «Высотах» текст А. Крученых может быть сочтен «гласным отражением» молитвы «Верую во единого Бога Отца, Вседержителя...» (см.: Г. Левинтон [13, с. 160–164], Ю. Орлицкий [18, с. 550–565] и др.)

о а
о а е е и е я
о а
е у и е и
и е е
и и ы и е и и ы [21]

Или может быть сопоставлено со стихами Д. Бурлюка — «Без А», «Без Р», «Без Р и С» [21, с. 100, 101, 102], в которых использованы слова, лишённые гласных или согласных, означенных в названии.

Между тем тогда как у футуристов буква, в том числе её зрительный абрис, рождает субъективную ассоциацию (угаданную или незамеченную реципиентом) — например, У с лилией у А. Крученых (знаменитое *еуы*), то разложение фамилий бестиарных персоналий у Д. А. Пригова сугубо механистично. Эстетическая составляющая минимизирована. Напомним, что тот же прием разложения речи на разные «звуковые дорожки» использован В. Сорокиным в его романе «Пир» [2, с. 21–22].

Футуристические эксперименты с языком — с буквами на странице — повлекли за собой применение в авангардной поэзии начала века графических приемов — фактически *изображения языка*. В простейших образцах это мог быть визуальный акцент на жирности буквы или слова, на «скачущем» размере или типе шрифта, на курсивном или цветовом оформлении слова/буквы. Графический акцент у футуристов порождал смысловую экспрессию, наделял печатный текст зримыми визуализированными доминантами, придавал стиху яркую и видимую изобразительность.

Визуализация текста доводилась первыми авангардистами до смысловой *материализации*. Один из примеров — стихотворение Д. Бурлюка «Плаксивый железнодорожный пейзаж», где графика расположения строк имитирует форму железнодорожной насыпи, её извилистый абрис, или (как вариант) объездной путь поезда вокруг «ихтиозавра, лежащего в болоте».

Плаксивый железнодорожный пейзаж.
(иногда проходит поезд)
Насыпь изогнулась
Ихтиозавр
Лежащий в болоте
Забытых литавр
Ржавые травы
 вонючие воды
 неба прогнившего
 своды
 но гордо подъяты

красные семафоры!..
но злобно проклятый
лукавствовали взоры
чахлая встречи
изломаны плечи
Живая едва
Шелестит трава
Заржавелых литавр
Гниющий ихтиозавр
Железнодорожная насыпь
Бросить
на сыпь
А воздух гор = двухспальная
Кровать [6, с. 180].

NB: в числе знаков языковой пунктуации у Бурлюка неожиданно, но органично возникает математический знак (=), подобно коллажу на авангардистской картине, где совмещены различные по качеству материалы (ткани, картон, пуговицы, наклейки из фольги, металла и проч.). Напомним, что у В. Хлебникова был опыт написания стихов только математическими формулами.

Или стихотворение С. Третьякова «Веер» (1913), которое так выстроено и, соответственно, так напечатано на странице, что вначале реципиент видит закрытый веер, затем — раскрытый [21, с. 443]¹. При этом причинность формы стиха, ее зримый контур не всегда прямо мотивирован содержанием — визуальный облик стиха существует независимо и самостоятельно, свободно.

Приемы графического визуализированного письма активно используют и авангардисты второй волны. Среди объектов Д. А. Пригова можно назвать немало фигуративных стихов, визуализированный облик которых порожден особым расположением на странице букв или фраз, то есть они *изобразительны*. Пример — стихограмма «Ин вино веритас», в которой многократное повторение на белом поле страницы фразы «Ин вино веритас» в итоге вырисовывает форму винной рюмки [30, с. 47]. Другой (хотя тематически и стилистически весьма близкий) пример — плотное и многократное повторение фразы «Не хлебом единым жив человек!», целиком заполняющей страницу, но с пропусками в центре, в результате чего на листе четко контурирована безбуквенная «прозрачная» область в узнаваемой форме — бутылки водки [30, с. 304]. Эстетическая

¹ К сожалению, в издании «Поэзия русского футуризма» [11] (СПб.: Академический проект, 1999) графический образ стиха С. Третьякова не сохранен.

поэтика футуристов примитивизируется и банализируется — но повторение приема очевидно.

Первый роман концептуалиста Владимира Сорокина «Очередь» в значительной степени наследует приемы графического письма, в том числе Д. Бурлюка, — сорокинская очередь в пространстве нарратива оформлена отдельными репликами персонажей, а в зрительном восприятии на странице представляет собой массив строк различной длины, в совокупности имитирующих движение червеобразной зооморфной очереди-монстра, в своем перемещении/движении — вслед за колебанием длины строк — то сжимающейся, то растягивающейся [см.: 1, с. 3–11; 31, с. 25–28].

Приемы графической визуализации, которые использовали футуристы, пересекаются с принципами и идеологией примитивизма — примитивизма не только языкового, но и фольклорно-лубочного, детско-инфантильного, животное-атавистического и др.

Философски насыщенное искусство конца XIX века (достаточно вспомнить романистику Ф. Достоевского или эпос Л. Толстого) трактовалось авангардистами начала века (хотя и не всеми) как утомительно перегруженное, усталое. Отсюда «Пощечина общественному вкусу» с ее знаменитым призывом «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности» [21, с. 617]. Свою задачу первые авангардисты увидели в том, чтобы «взбаламутить застойное болото современной литературы» [15, с. 88], и примитивизм различного рода выступал здесь в роли оппозиционного орудия.

Образцов примитивистской живописи среди футуристов можно назвать множество, прежде всего это работы Д. Бурлюка, Н. Гончаровой, М. Ларионова, А. Крученых, Е. Гуро и др. На зрительном уровне в живописи и графике примитивизм проступает прежде всего через множественные фигуры-пиктограммы, примитивные элементы фольклорного орнамента, детской манеры письма и проч. Достаточно вспомнить «Венеру» (1912) М. Ларионова, которая целиком построена именно на этих приемах-примитивах. В футуристической поэзии хрестоматийным образцом примитивизма может служить поэма В. Хлебникова «И и Э».

Без сомнения, в границах примитивизма существовали и творили и авангардисты 1970-х. Причем концептуалистский примитивизм — это не только сумма стилистически примитивных приемов, но и (в первую очередь) примитивный герой. Как в живописи И. Кабакова и К⁰, так и в поэзии, например, концептуалиста Л. Рубинштейна, главным действующим персонажем оказывается «маленький человек», обыкновенный советский гражданин, примитивный обыватель, обитатель коммунальных квартир и магазинных очередей (И. Кабаков «Коммунальная кухня», многочисленные концептуалистские «Очереди» и др.). Способ характеристики *обыкновенного* как в живописи, так и в литературе концептуализма

1970-х опирается на социальный примитивизм, на доведенную до алогизма фольклорную простоту (в данном случае преимущественно городского фольклора), и как следствие — на одноплановость мышления обывателя-слесаря, дворника, покупателя, даже представителя порядка милиционера (Д. А. Пригов). Для московских концептуалистов основным истоком примитивизма становится теория и принципы искусства социалистического реализма, практика советской литературы, театра, живописи, кино. Примитив концептуалистов однозначно примитивный: не древний, например, доцивилизационный, не вселенски универсальный, не обнажающий новые сферы индивидуального, как у футуристов, но исключительно советский, однозначный и локальный, типизированный. *Советское* — генерализирующий принцип примитивизма концептуального искусства 1970-х, эпицентр его несогласных установок, не столько утверждение нового искусства и его животворных принципов, сколько тотальное отрицание мертвого советского и отжившего соцреалистического.

В начале XX века творчество футуристов современниками нередко квалифицировали как антиэстетичное: футуристы — «эстеты наизнанку» [27]. По словам К. Чуковского, «чем гаже, тем футуристичнее» [27].

Первые авангардисты осознанно и установочно писали о том, о чем прежде было писать нельзя, затрагивали темы, которые приравнивались к «дурному тону», тематически касались открыто запретного и неприличного. Свобода нового искусства достигалась радикальным и сокрушительным нарушением границ и правил.

В манифесте «Садок судей II» участники группы «Гилея» заявляли: «Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности — воспеты нами» [21, с. 619].

В сборнике «Дохлая луна» (1910) в стихотворении «Мертвое небо» Д. Бурлюк признается:

Небо — труп!! не больше!
Звезды — черви — пьяные туманом
Усмиряю боль ше — лестом обманом
Небо — смрадный труп!! [6, с. 96]

В поэтическом лексиконе Бурлюка-стихотворца прочно закреплены поэтические образы — «отхожие места» («Незаконнорожденные»), «навозная жижица» («Весна»), «заплеванные калоши» («Участь»), «мокрая подмышка» («Паровоз и тендер») и др. Бурлюк любил играть шрифтом и графически решительно выделял такие слова, как «навоз», «помет» и др. Ему были свойственны декларации: «поэзия — истрепанная девка», «красота — кощунственная дрянь» и др. Близок ему В. Маяковский: «Писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помой — безразлично» [16, с. 299] («Два Чехова»).

Возвращаясь к размышлениям о простоте трансформации формы и сложности в достижении глубины содержания, в данном случае можно обозначить сходное суждение: нарушить границы запретного и недопустимого легче, чем открыть новые области гуманистического познания, облечься в образ хулигана проще, чем достичь философской глубины наррации.

В сходном — намеренно шокирующем антиэстетическом — направлении движется и авангардист нового времени концептуалист В. Сорокин. Сугубо сорокинская тема — дерьмо и говноедство, некая *норма*, которая питает жизнь каждого советского человека («Норма» [26]). Рядом с традиционным сорокинским дерьмоедством — некрофилия, наркомания, сексопатология, физиологические процессы, извращения, кровавые изуверские убийства, которые утверждаются современным писателем как этическая и эстетическая норма, не допускающая аксиологического градуса, оценочности и осуждения. Сорокинский роман «Сердцах четырех» насквозь и весьма обильно пронизан убийствами и извращениями, когда в ходе сюжетного развития тела четырех центральных персонажей во имя абстракции освобождения духа от плоти уничтожают себя и друг друга (в том числе мать одного из героев) и спрессовывают себя в вожделенные игральные кости-кубики. По В. Сорокину, всё им изображенное — не страшно, «это просто буквы на бумаге» [29]. Писатель-концептуалист прав — нестрашно: создать роман в жанре *антиромана* легче, чем обнаружить новый (даже субъективный) взгляд на мир и человека. Работать с horror'ом в стилистике популярных современных комиксов примитивно, но прием «перевертыша» уже был опробован футуристами.

Примечательна аллюзия, рождающаяся при прочтении романа В. Сорокина «Роман». Текст Сорокина, соц-артистский проект «самого русского романа» [2, с. 25–78], заканчивается описанием страшной кровавой резьбы, убийствами и самоубийством героя. «Перевертыш» осуществлен. Однако в тексте финальной сцены романа — в контексте футуристических проекций — проступает отсылка к реальной судьбе одного из эго-футуристов — Ивана Игнатьева, который, подобно сорокинскому герою, на следующий день после свадьбы бросился с бритвой (не с топором, как у Сорокина) на молодую жену, а следом перерезал горло себе. Интертекстуальные проекции к русской классической литературе словно бы концептуализировались у В. Сорокина и получили завершение на этапе Серебряного века, подтверждая один из магистральных лозунгов футуристов — «Смерть искусства», у В. Сорокина — «смерть романа» («Роман умер» [26]).

Примеров следования московских концептуалистов за футуристами начала века можно привести еще множество. Это и публикации изданий без указания нумерации и выходных данных (ср. В. Шершеневич, «Мезонин» поэзии», 1913). И множественность предуведомлений и комментариев

(у футуристов и манифестов). И масочность, которую опробовали персоналии первого авангарда (женские псевдонимы В. Шершеневича) и активно использовали во втором (И. Кабаков, Д. А. Пригов). Серийность и однотипность текстов, своеобразные псевдо-циклы (приговские «Банальные рассуждения на тему...» и др.). Это и формула «я — гений» (И. Северянин), подхваченная и весьма активно эксплуатируемая Д. А. Приговым. И вольное соединение театра и литературы (танцевание футуристических стихов Айседорой Дункан и «кикиморство» Д. А. Пригова или оперное искусство В. Сорокина). И панибратство в отношении к Пушкину («Евгений Онегин» Д. А. Пригова). И многое другое, затрагивающее как формально-изобразительную, образно-стилевую, так и проблемно-тематическую сферы.

Правда, надо констатировать, что среди современных московских концептуалистов имена отечественных футуристов *настоячиво* не звучат. Д. А. Пригову достойнее сослаться на близость формам восточной поэзии (на любимые им *хойку*), чем на соприродные жанровые эксперименты российских авангардистов-футуристов. Можно предположить, что для отечественного реципиента зависимость от футуристических исканий начала века слишком очевидна и публична, а открытая декларация связи с русским авангардом ослабляет прозападнические установки, подпитываемые зарубежными грантами и премиями. Между тем близость авангардистских поисков первой и второй волны очевидна и бесспорна.

Итак, в качестве итога можно повторить ранее высказанное наблюдение: первый и второй авангард прочно сопутствовали эпохе советской государственности — первый стоял у ее истоков и обеспечивал рождение нового революционного искусства, второй — много способствовал низвержению социально-исторических основ Советского Союза и знаменовал упразднение принципов соцреалистического искусства. То есть интенции двух авангардов оказались разнонаправленными.

Первый авангард начала века был ориентирован на масштабное и вселенское «новое восприятие мира» [15, с. 113] (В. Марков). По заявлению В. Маяковского, поэзия была «обязана шагать в ногу с новой жизнью» (доклад «Достижения футуризма», 1913). По Г. Тастевену, новое мироощущение футуризма позволяло увидеть «новую красоту нашей эпохи» (книга-трактат «Футуризм. На пути к новому символизму», 1914). Все ведущие идейные векторы первого авангарда с очевидной определенностью ориентированы на *futurum*, пронизаны оптимистической верой созидания нового искусства.

Задача концептуалистов 1970-х годов была более прагматичной и локализованной — в регламентированных обстоятельствах советской действительности концептуализм был призван мыслить не о вселенской свободе творчества, противостоять идейно и поэтически не *Пушкину*, *Достоевскому* и *Толстому*, а сбрасывать с парохода современности

искусство социалистического реализма, советскую литературу в ее идейно зажатом «горьковском» изводе. Координаты концептуального искусства были серьезно концентрированы и преимущественно обращены к советскому прошлому и постсоветскому настоящему. Созидание нового было подчинено низвержению старого. Творческая свобода, на которую уповали концептуалисты-авангардисты, обернулась осознанной несвободой.

Московский концептуализм как явление просуществовал довольно недолго. Как показали исследования последних лет, московские авангардисты середины века весьма рано начали обнаруживать чуждость концептуализма живому творческому поиску.

Практически изначально отказывался числить его концептуалистом поэт Тимур Кибиров.

Очень рано — уже в начале 1980-х — стали отчетливо проступать признаки явного и осознанного дистанцирования Льва Рубинштейна от идейных установок, стратегий и практик концептуализма [32, с. 20–25].

Дмитрий Пригов, о котором было сказано, что он не менялся и не развивался (М. Эпштейн), пытался держаться принятого направления, но первым среди них ушел из жизни, действительно не обнаружив новых тенденций в «валовой» и «пустотной» поэзии автора-маски ДАП.

Наконец, из четверки ведущих московских концептуалистов, единственно верным концептуализму продолжает оставаться Владимир Сорокин. Это особенно примечательно: наиболее одаренный из всех концептуалистов, В. Сорокин уже в почтенном возрасте (р. 1955) неизменно и стати(сти)чно продолжает делать то, с чего начинал полвека назад. Концептуалист В. Сорокин (пере)пробовал себя в разных областях — поэзия, проза, драматургия, театральное мастерство (опера «Дети Розенталя» и др.), в разных жанрах и стилевых манерах. Как в вербальных, так и в визуальных версиях современного искусства он искал и успешно воплощал (нередко повторял за Мастерами [см. об этом: 2, 4–5, 8]) концептуалистские принципы и подходы. Но и в третьем десятилетии XXI века В. Сорокин продолжает множить романские хоррор-комиксы, нестрашные и уже далеко не новые. Давно исчерпавший себя концептуализм продолжает свое угасание в творчестве В. Сорокина.

Итак, можно подвести итог и заключить, что явление московского концептуализма оказалось событием недолговечным и, главное, творчески ограниченным по своей сути. Направленный на низвержение искусства социалистического реализма, концептуализм замкнул себя в реалиях прошлого, но не будущего. Как малая часть искусства постмодерна концептуализм действительно оказался явлением *пост-*, глубоко вторичным как в отношении искусства соцреализма, на эстетике которого он паразитировал, так и в отношении первого авангарда, прежде всего футуризма, чьи приемы, принципы и практики активно заимствовал,

повторял, имитировал. Дух творческого поиска, свойственный футуризму начала века, в пределах московского концептуализма оказался искусственно (концептуально?) подавлен и вытеснен переработкой «отходов прошлого», перепроизводством копийным как по форме, так и по сути. Слова Б. Лившица о том, что «русский футуризм <...> умер без наследников», обретают подтверждение.

Литература

1. *Андреева Н. Н.* Роман В. Сорокина «Очередь»: форма в контексте проблемы репрезентации в искусстве московского концептуализма // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2010. № 4. С. 3–11.
2. *Биберган Е. С., Богданова О. В.* «Концептуалистский проект» Владимира Сорокина. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. 114 с.
3. *Бирюков С.* Любовь к трем авангардам // Арион. 2000. № 3. Б. п.
4. *Богданова О. В.* Концептуалист художник и писатель Владимир Сорокин. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2005. 66 с.
5. *Богданова О. В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века — начало XXI века). СПб.: Филологический ф-т СПбГУ, 2004. 716 с.
6. *Бурлюк Д., Бурлюк Н.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. 582 с.
7. *Гнедов В.* Сама поэзия / сост., автор примеч. и предисл. И. Кукуй. М.: Циолковский, 2018. 480 с.
8. *Жилене Е. С.* Категория пустоты в советских текстах Дмитрия Пригова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2024. Т. 17. Вып. 11. С. 4100–4109.
9. *Игнатъев И.* Эго-футуризм. Очерк. СПб.: Глашатай, 1913. 16 с.
10. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы с приложением деклараций и статей А. Кручёных, а также статей И. Терентьева и С. Третьякова. М.: Гилея, 2006. 458 с.
11. *Казарина Т. В.* Три эпохи русского литературного авангарда (эволюция эстетических принципов): автореф. дис. ... докт. филол. наук. Самара, 2005. 38 с.
12. *Красицкий С.* Поэты Бурлюки // Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. СПб.: Академический проект, 2002. 582 с. С. 5–65.
13. *Левинтон Г.* Антропология культуры. Вып. 3. М.: Минпром-наука России и РАН, 2005. 414 с.
14. *Лифшиц Б.* Полутораглазый стрелец. URL: <https://www.litres.ru/book/benedikt-livshic/polutoraglazyu-strelec-653375/chitat-onlayn/>
15. *Марков В. Ф.* История русского футуризма / перв. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000. 438 с.

16. *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Худож. лит., 1955–1961. Т. 1. 1912–1917. С. 294–301.
17. *Монастырский А.* Поездки за город. Вологда: Полиграф, 2009. Т. 1. 358 с.
18. *Орлицкий Ю. Б.* «Гласные» стихи в истории русской поэзии // Орлицкий Ю. Б. Стихосложение новейшей русской поэзии. 2-е изд. М.: ИД «Яск», 2021. С. 550–565.
19. *Орлицкий Ю. Б.* Нулевые, или вакуумные, тексты // Орлицкий Ю. Б. Стихосложение новейшей русской поэзии. 2-е изд. М.: ИД «Яск», 2021. С. 566–573.
20. *Пацюков В.* Симметрия в пространстве ушедшего века: первый и второй русский авангард // Художественный журнал. 2000. № 32. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/82/article/1792>
21. Поэзия русского футуризма / сост. и подгот. текста В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого, примеч. С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 1999. 749 с.
22. *Пригов Д. А.* Написанное с 1975 по 1989. М.: НЛО, 1997. 280 с.
23. *Пригов Д., Шаповал С.* Портретная галерея ДАП. М.: НЛО, 2003. 168 с.
24. Пригов и его наследие глазами современников. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/archive/prigov-i-ego-nasledie-glazami-sovremennikov/>
25. *Пяст Вл.* Встречи. М.: НЛО, 1997. 411 с. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Встречи_\(Пяст\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Встречи_(Пяст))
26. *Сорокин В.* Собрание сочинений: в 3 т. М.: Ad Marginem, 2002.
27. *Чуковский Е.* Эго-футуристы и кубо-футуристы // Шиповник: худож. альм. СПб., 1914. Кн. 22. URL: <https://rozanova.net/article/381.html>
28. *Энттейн М.* Постмодернизм в России. СПб.: Азбука, 2019. 608 с.
29. «Это просто буквы на бумаге». Владимир Сорокин: после литературы / ред.-сост. Е. Добренко и др. М.: НЛО, 2018. 707 с.
30. Dmitri Prigov: Dmitri Prigov [Дмитрий Пригов: Дмитрий Пригов]. Zurich: Babarian Art Gallery, 2011. 383 p.
31. *Zilene E., Bogdanova O., Vlasova E., Buraya M.* The monstrous plot in Vladimir Sorokin's novel "The Queue" // Ad Alta. Journal of Interdisciplinary Research. 2024. Vol. 14. Iss. 01 (14/01), June. P. 25–28.
32. *Zilene E., Bogdanova O., Vlasova E., Pyabchikova A.* Self-identification as the Leitmotif of Ley Rubinstein's mature poems [Самоидентификация как лейтмотив зрелых поэм Льва Рубинштейна] // Ad Alta. Vol. 13. Iss. 02 (13/02), December, 2023. P. 20–25.