

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/GUTEBM>
УДК 82.0
ББК 83 + 83.3(2Рос=Рус)6

РУССКОЯЗЫЧНЫЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ НЕОАВАНГАРД ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.: К ВОПРОСУ О ГРАНИЦАХ ПРИМЕНИМОСТИ ПОНЯТИЯ

© 2023 г. М.Г. Павловец

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики», Москва, Россия

Дата поступления статьи: 08 ноября 2022 г.

Дата одобрения рецензентами: 08 декабря 2022 г.

Дата публикации: 25 июня 2023 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-10-31>

Аннотация: Статья посвящена возникшему в советском андеграунде второй половины XX в. литературному течению неоавангарда. В работе констатируется, что понятие «неоавангард» применительно к послевоенному авангарду давно уже стало конвенциональным в западном искусстве и искусствоведении, однако до сих пор не утвердилось в русском научном вокабуляре. При этом в литературоведении к настоящему моменту наработан большой исследовательский материал, позволяющий говорить о существовании во второй половине XX в. русскоязычного поэтического неоавангарда, авторы которого главным образом были локализованы либо в неподцензурном пространстве художественного андеграунда, либо в эмиграции. В статье делаются выводы, что от исторического авангарда (1900–1930-х гг.) русскоязычный неоавангард, как и западный, отличается прежде всего отказом от социально-политического утопизма в пользу утопии эстетической, предполагающей уклонение от любой идеологии через эскапистскую по своей сути сосредоточенность на решении исключительно художественных задач. Кроме того, неоавангард озабочен вопросами возрождения, продолжения и завершения традиций исторического авангарда, который в свое время декларативно манифестировал разрыв с любой из традиций. Неоавангардисты в основном наследуют самым радикальным поискам авторов исторического авангарда, нередко выводящим поэзию на границы искусства как такового или в смежные с вербальной поэзией зоны визуального, акустического, перформативного и другого искусства.

Ключевые слова: андеграунд, исторический авангард, неоавангард, неофутуризм, неподцензурная литература, поэзия, футуризм, художественный эксперимент.

Информация об авторе: Михаил Георгиевич Павловец — кандидат филологических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 20, 101000 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7246-1787>

E-mail: mpavlovet@hse.ru

Для цитирования: Павловец М.Г. Русскоязычный поэтический неоавангард второй половины XX в.: к вопросу о границах применимости понятия // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 10–31. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-10-31>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 8, no. 2, 2023

RUSSIAN POETIC NEO-AVANT-GARDE OF THE 2ND HALF OF THE 20TH CENTURY: ON ISSUE OF THE TERM'S USE BOUNDARIES

© 2023, Mikhail G. Pavlovets

*National Research University Higher School
of Economics, Moscow, Russia*

Received: November 08, 2022

Approved after reviewing: December 08, 2022

Date of publication: June 25, 2023

Abstract: The article is devoted to the neo-avant-garde literary trend that emerged in the Soviet underground of the 2nd half of the 20th century. The paper states that the use of the term “neo-avant-garde” with respect to post-war avant-garde has already become conventional in European art and art studies, however it has not yet established in the Russian scientific vocabulary. Moreover, in the field of literary study a significant amount of research material has been collected, which allows us to indicate the existence of Russian poetic neo-avant-garde in the 2nd half of the 20th century. Its authors primarily were either localized within the uncensored literary underground, or abroad as emigres. The article concludes that the Russian neo-avant-garde differed from historical avant-garde (1900–1930s) in the same ways Western neo-avant-garde did: it rejected the socio-political utopianism in favor of an aesthetical utopia that implied the avoidance of any ideology with a virtually escapist concentration on solving solely art tasks. In addition, neo-avant-garde was interested in the issues of revival, continuation and completion of traditions of historical avant-garde, which in its own times manifested declaratively the breakup with every single tradition. Neo-avant-gardists mainly inherited the most radical searches of historical avant-garde authors, who often converged their poetry with the boundaries of art as a whole or with zones of visual, acoustic, performative or other art that adjoin verbal poetry.

Keywords: underground, historical avant-garde, neo-avant-garde, neofuturism, uncensored literature, poetry, futurism, art experiment.

Information about the author: Mikhail G. Pavlovets, PhD in Philology, Associate Professor, National Research University Higher School of Economics, Miasnitskaya 20, 101000 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7246-1787>

E-mail: mpavlovets@hse.ru

For citation: Pavlovets, M.G. “Russian Poetic Neo-avant-garde of the 2nd Half of the 20th Century: On Issue of the Term’s Use Boundaries.” *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 10–31. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-10-31>

Понятие «неоавангард» давно уже утвердилось в западном искусстве и искусствоведении применительно к творчеству авторов, заявивших о себе в послевоенное время (1940–1950-е гг.) как о продолжателях традиций исторического авангарда. Впрочем, как пишет Анна К. Шаффнер,

...представление о том, что художники неоавангарда восстановили, продолжили и развили новые техники, которые были впервые применены в первые десятилетия прошлого века, широко распространено и стало объектом многочисленных исследований в области изобразительного искусства (ср.: [33] и [30]). Однако такая критическая переоценка еще отсутствует в сфере литературы, где пока недостаточно изучена точная природа связи между предшественниками и потомками [35, с. 97].

Если так называемый «исторический авангард» (под которым обычно понимают авангард довоенного периода¹) на Западе прежде всего ассоциируется в литературе с такими группировками, как футуризм, дадаизм и сюрреализм, то поздний, послевоенный авангард — «неоавангард», представлен нео-дада, «конкретной поэзией», леттризмом, Нью-Йоркской школой поэзии, поэтами группы “Black Mountain”, поэзией художественной группы “Fluxus”, УЛИПО и др.

Однако неоавангардисты — как художники, так и поэты — не успевая заявить о себе как о следующем поколении авангардистов, почти сразу же

¹ Ср.: «Под “историческим авангардом” я подразумеваю период примерно с 1905 по 1935 годы, когда европейское искусство боролось за коренное обновление всех аспектов господствующей художественной системы» [10, с. 14].

оказались под перекрестным огнем критики со стороны не только ориентированных на классическую традицию авторов, но и «пуристов», видящих в отказе от разрыва с прошлым отказ от самого духа авангарда. Например, немецкий поэт Ганс Магнус Энциенсбергер, в статье «Апории авангарда» критикуя представителей так называемой «конкретной поэзии», уличает их в стремлении ограничиться исключительно художественными задачами, уклоняясь от социальной критики:

Всякий современный авангард есть повторение, мошенничество и самообман. <...> Исторический авангард погиб в результате своих апорий. Это было сомнительно, но не трусливо. Он никогда не пытался прикрыться, заявляя, что то, что он делал, было всего лишь «экспериментом»; никогда он не маскировался под маску науки, чтобы уклониться от ответственности за свои результаты. Это то, что отличает его от этой компании с ограниченной ответственностью, которая пришла ему на смену; это то, что делает его великим [31, с. 79–80].

С неомарксистских позиций подходит к неоавангарду Петер Бюргер, по-видимому, первым предложивший это понятие в работе «Теория авангарда» (1974). Бюргер критикует неоавангард как авангард институализированный, утративший свой антисистемный потенциал. Исследователь понимает исторический авангард как самокритику самого института буржуазного искусства, отрицающую его автономность и в пафосе жизнестроения разрушающую границы между эстетическим и внеэстетическими сферами. В зародившемся после войны неоавангарде ученый видит реавтономизацию данного института, которая превращает авангард из направления, претендующего на финализацию современного искусства, в одно из его направлений, конкурирующих на художественном рынке:

...неоавангард институционализирует авангард как искусство, тем самым отрицая изначальную авангардистскую интенцию. <...> Искусство неоавангарда — искусство автономное в полном смысле слова, а значит, оно отрицает авангардистский проект возвращения искусства в жизненную практику. Попытки снять искусство также становятся художественными акциями, которые, несмотря на замысел своих инициаторов, принимают характер произведений [4, с. 92].

Впрочем, эта критика Бюргером неоавангарда не может быть автоматически, без существенных оговорок, перенесена на тот поздний авангард, который возник в специфических условиях советского андеграунда. Авторы «неподцензурной литературы», процесс институционализации которой, в отличие от литературы советской и литературы русского зарубежья, начался только в начале 1950-х гг. (см. об этом: [20, с. 32]), в большинстве своем относились к советской литературе как к свернувшей с магистральных путей развития национального искусства в контексте мировой. Многие из них воспринимали собственное творчество как способ возвращения на эти пути и, прежде всего в соответствии со своими эстетическими предпочтениями, вольно или невольно самоопределялись по отношению к литературе прошлого, выбирая из ее наследия то, что было актуально и органично для них самих. Судя по всему, у авторов литературного андеграунда поэзия модернизма вызывала интерес больше, чем проза, а в поэзии — различные изводы постсимволизма, т. е. те художественные системы, которые возникли во втором десятилетии XX в. в отталкивании и полемике с символизмом².

Причина возникновения такого интереса, возможно, объясняется тем, что русский символизм в его двух поколениях имел возможность прийти к своему логическому завершению и как проект был объявлен закрытым, растворившись в творчестве следующих поколений авторов³. Постсимволистская поэзия же воспринималась ее наследниками как искусственно оборванная, вобравшая в себя все предшествующие традиции, включая символистскую, но не исчерпавшая всех своих трансформационных потенциалов. Более того — ее отдельные представители еще были живы (Алексей Крученых, Василиск Гнедов, Виктор Шкловский, Николай Харджиев), кто-то из эмигрантов (например, Давид Бурлюк или Роман Якобсон) получил возможность в период «оттепели» приехать в СССР и встретиться со своими почитателями; некоторые же (как Анна Ахматова, Борис Пастернак или Николай Асеев) продолжали публиковаться, связывая собою две эпохи, и при этом «опекали» молодых поэтов.

Две основные линии притяжения в этой среде — это наследие русского акмеизма и русского футуризма как двух крупнейших постсимво-

2 Мы опираемся прежде всего на концепцию постсимволизма Игоря Смирнова [25].

3 Это «упразднение символизма как школы» было объявлено Вяч. Ивановым в статье «О секте и догмате» (1914) [12, с. 96–197].

листских художественных систем, разработавших «повестку» для поэзии на десятилетия вперед — повестку, которая, судя по всему, так и не была выполнена в силу прежде всего внелитературных (социально-политических) обстоятельств. Одним из первых это заметил поэт Виктор Кривулин в своей опубликованной под псевдонимом статье «Двадцать лет новейшей русской поэзии»:

Период с 1960 по 1965 годы отмечен усиленным освоением акмеистического (по преимуществу в Ленинграде) и футуристического (в Москве) наследия русской поэзии. Это был период ученичества, усвоения уже накопленного, наведения мостов между настоящим и прошлым [16, с. 246].

Очевидно, что какие-то мягкие формы наследования обеих традиций были возможны и в русле легальной советской поэзии. Так, Екатерина Фетисова причисляет к «неоакмеистам» Арсения Тарковского и Давида Самойлова, говорит о «неоакмеизме» Беллы Ахмадулиной и Александра Кушнера и целого ряда других советских поэтов [27]; как о наследниках футуристической линии говорят об Андрее Вознесенском и Евгении Евтушенко, появляются работы о Викторе Сосноре как о «неоавангардисте» [26] и т. д. Однако если для продолжателей обеих линий в позднесоветское время творческие ограничения носили главным образом идеологический характер, для обхода которых поэзия вырабатывала специфический «эзопов язык», то именно для второй из них актуальны были еще и эстетические запреты, наложенные советской цензурой на более или менее радикальные творческие эксперименты, без которых любой художественный авангард сразу же утрачивает свой новаторский пафос. Поэтому авторы, настроенные на продолжение авангардистских поисков по радикальному обновлению языка искусства (и поэзии в том числе) и не желающие сковывать себя специфическими конвенциями легальной словесности, вынуждены были выбирать либо «внутреннюю эмиграцию» литературного андеграунда, либо эмиграцию внешнюю.

При этом показательно, что такие авторы нередко становились объектами критических нападков не столько со стороны официальной советской критики (обычно не осведомленной о процессах, происходящих в андеграунде), сколько со стороны других деятелей неподцензурной словесности.

Так, один из последовательных критиков неоавангардного течения Виктор Кривулин писал о ленинградской поэтической группе «Хеленукты» и Владимире Эрле:

«Хеленукты» завершили развитие футуристической ветви русской поэзии, выявив скрытые в раннем футуризме консервативные моменты, превратив открытия «дада», Хлебникова и «обэриутов» в художественные образцы, требующие неукоснительного подражания, а затем — в факты поп-культуры. Не случайно, что наиболее последовательный из «хеленуктов» Эрль прекратил в 70-е годы писать стихи, попытался перейти на прозу, а в конце концов сделался коллекционером и исследователем рукописей, ограничив и здесь круг своих интересов тем, что так или иначе связано с ранним или с позднейшим («обэриуты») футуризмом. Превращение поэта в держателя архива — эту именно футуристическую эволюцию можно было наблюдать еще в 70-е годы [16, с. 361].

Показательна и развернувшаяся полемика между редакцией неоавангардистского журнала «Транспонанс» — печатным органом группы поэтов-трансфуристов, и более консервативным по своим эстетическим установкам журналом «Часы», в котором за подписью А. Фомина и Т. Чудиновской (псевдонимы Александра Кобака и Бориса Останина) вышла полемическая статья «Архив ретро-футуризма»:

«Трансфуризм» вообще вернее назвать РЕТРО-ФУТУРИЗМ. Это определение вбирается <так! — М.П.> в себя как авангардизм трансфуристов, так и его архивно-студийный характер, чрезмерную (до вымученности) выученность, педантизм и цитатность. В ретро-футуризме бросается в глаза не столько оригинальность и изобретательность авторов, сколько их осведомленность об идеях авангарда 10-х — 20-х годов (Хлебников, Крученых, Туфанов, И. Соколов, А. Чичерин, обэриуты <так! — М.П.>) и старательное отслеживание современного зарубежного авангарда [29, с. 257].

Послевоенных преемников исторического авангарда нередко уличают во вторичности, в эпигонстве по отношению к нему и его ключевым фигурам. Возможное же встречное обвинение в эпигонстве по отношению

к традициям акмеизма и русской классической поэзии «не работает» хотя бы потому, что неоклассическая поэзия строится на воспроизведении и продолжении традиций, тогда как исторический авангард, по крайней мере декларативно, от любых традиций отстраивался, объявляя разрыв с ними. Критики наследников исторического авангарда требовали от них быть последовательными — и отказаться, в духе самого футуризма, от преемственности по отношению к нему, понимая ее как «повторение задов». Однако буквальный отказ означал бы продолжение футуристической линии на разрыв с прошлым и радикальное обновление языка искусства, т. е. как раз продолжение авангардистской традиции — через разрыв с нею!

Этот разрыв мог идти двумя путями: как показал Илья Кукуй, развивая тезис Сергея Сигея об «абсолютной деформализации поэзии», в позднем творчестве эго-футуриста Василиска Гнедова произошло такое обновление, воспринятое многими как выход за границы конвенциональной поэзии во внелитературную область натуральной графомании, причем

...редкий читатель мог заметить, что за этим скрывается последовательный выбор той поэтической позиции, которая была столь привлекательна для многих художников позднего авангарда, в частности Н. Олейникова («Все хорошие писатели графоманы»), но которой они не могли достичь, по меткому наблюдению Л. Гинзбург, не будучи свободны «от культурного наследия» [19, с. 21].

В позднем авангарде, особенно послевоенном, такая трансгрессия в области «низового слоя» — если не во всем творчестве, то в некоторых из творческих практик — носила подчас программный характер (см., например, манифест Сергея Сигея «О задачах транспоэзии» [23, с. 4]) и проявлялась в целом ряде конкретных творческих практик. С другой стороны, в качестве разрыва с предшествующей традицией может быть воспринят и декларативный отказ от этого разрыва, внимание к своим предшественникам и к тому, что происходит в настоящее время за границами советской метрополии — с целью его преодоления, восстановления линии преемственности. Такой отказ сближает отечественных неоавангардистов с их коллегами в западных странах. Бразильский конкретист Аугусто де Кампос писал в 1995 г.:

Я вижу конкретную поэзию как непосредственно связанную с практикой авангардной, экспериментальной или, как ее, вероятно, правильнее было бы назвать, изобретательной поэзии. Я думаю, что задача конкретной поэзии после ее появления в 50-х годах состояла в том, чтобы восстановить контакт с поэзией авангарда начала века (футуризма, кубофутуризма, дадаизма и др.), которую вмешательство двух великих войн и запрещение нацистской и сталинской диктатурами обрекли на маргинализацию [32, с. 369].

Безусловно, западный неоавангард возник во многом как реакция искусства на последствия Второй мировой войны и был одним из способов найти ответ на известный вопрос Т. Адорно, какой может быть поэзия после Аушвица. Однако социально-политический контекст для возникновения такого искусства был все-таки довольно благоприятным: оно возникло в ответ на запрос общества и не встречало, если речь идет о демократических странах, существенных препятствий со стороны государства. Тогда как неоавангард в СССР зарождался в обществе, хотя и освобождающемся постепенно от наследия тоталитарного контроля, но все еще находящемся под жесткой опекой власти и влиянием официальной пропаганды с ее нежеланием допускать неконтролируемые формы художественной рефлексии ни периода сталинских репрессий, ни чудовищных для страны последствий Второй мировой войны. Как замечает Борис Гройс, это рефлексия была ограничено допустима только в формах «реалистического искусства»: «реакция на сталинизм была не авангардистской, как ожидалось, а сугубо традиционалистской» [9, с. 100], так что опыт репрессий в основном давался через призму оптики реалиста Александра Солженицына, опыт коллективизации и экологические проблемы — писателей-деревенщиков, а подлинный опыт Второй мировой войны — советских авторов «лейтенантской прозы»⁴.

Возвращение искусством неоавангарда автономности в этих условиях было способом ускользнуть от идеологического контроля и политизации, общим для большинства авторов андеграунда, а также оставить за собой право на художественный поиск, формальный эксперимент и собствен-

4 Об антимодернизме и антиавангардизме представителей советского неопочвенничества, вытекающей из присущей им органицистской модели творчества, см. важные замечания Анны Разуваловой: [22, с. 221–235].

ную субъектность, утверждение уникальности авторской оптики и манеры. Безусловно, утопизм исторического авангарда, во многом благодаря опыту столкновения с последствиями его реализации тоталитарными режимами, в неоавангарде был редуцирован его адептами до утопизма эстетического, ограничиваясь задачами революции в искусстве, где любой слом конвенций и устоявшихся порядков не угрожает жизни и благополучию народных масс и не превращает их в материал для очередных социально-политических и антропологических экспериментов. Признает это и Бюргер, когда в примечаниях к своей работе дает слово одному из «сознательных неоавангардистов» — конкретисту Крису Беццелю, утверждающему, что

революционным является не тот писатель, который придумывает сепаратистски-поэтические фразы, имеющие содержанием и целью необходимую революцию, но тот, кто поэтическими средствами революционизирует поэзию как модель самой революции... искусственно созданное отчуждение искусства от репрессивной действительности служит великой движущей силой. Она диалектична, поскольку приводит в движение эстетическое отчуждение от реального (цит. по: [4, с. 35]).

Подобные же механизмы отчуждения от репрессивных речевых практик советского времени двигали и неоавангардистами в СССР, для которых уход в радикальный художественный эксперимент был способом автономизации и освобождения поэтического слова. В отличие от поэтов-диссидентов (см.: [20, с. 23]), они не были антисоветскими авторами — но не были и советскими, пытаясь выстроить параллельное официальному литературное поле, с подозрением встречая любую идеологическую ангажированность, кроме той, что утверждала абсолютную автономность эстетического — независимость его как от властных, так и от рыночных институций. Послевоенная коммодификация авангарда, в которой часто упрекали западных неоавангардистов, была для русскоязычного андеграунда — по крайней мере в его литературной части — почти невозможна: даже когда к началу 1960-х гг. начали складываться неподцензурные художественные институции, они, как и художественные акции художников андеграунда, — в силу отсутствия арт-рынка — носили во многом альтруистический характер, принося скорее проблемы с властями, чем материальный

профит. Немаловажная черта, общая для всего художественного андеграунда, но особенно неовангардистского, — отказ от широкой адресации своего творчества: по замечанию Ж. фон Цицевитц, самиздатские «журналы были ориентированы на нужды неофициальных писателей, а не на читательскую аудиторию» [36, с. 4]. Так, один из ключевых печатных органов неовангарда — журнал «Транспонанс» — выходил тиражом 5 экземпляров, а его предшественник — журнал «Номер» — и вовсе издавался в единственном экземпляре: оба издания предназначались для передачи из рук в руки с обязательным возвращением к законному хозяину. Показательна и осторожная оценка Джона Боулта первого тома антологии «У Голубой Лагуны» Константина К. Кузьминского — издания в жанре, как будто предполагающем широкую адресацию: «В конечном счете, эта антология будет понята лишь определенной аудиторией, поскольку это книга для посвященных» [2, с. 12]. Известный «герметизм» художественной продукции самиздата — далеко не только способ обмануть контролирующие органы, но и способ рекрутинга «своего» читателя — готового к сознательному усилию навстречу автору, для того чтобы войти в круг «причастных». И неовангард тут в силу своей ключевой установки на эксперимент особенно показателен: один из важнейших его эстетических механизмов — подтверждение читательского ожидания именно в том, что оно непременно будет обмануто.

Потому не работает применительно к русскоязычному неовангарду и упрек Петера Бюргера в том, что якобы «средства, к которым прибегают авангардисты, успели утратить существенную часть своего шокового воздействия» [4, с. 91], — неовангард в СССР возникал в социокультурных условиях куда более враждебных для художественных новаций, чем во времена исторического авангарда. Руинированная культурная память лишь отчасти могла создавать «поддерживающий» восприятие контекст: здесь даже мягкие новации «разрешенных авангардистов», вроде Евтушенко и Вознесенского, производили шоковое впечатление на некоторые группы читателей и могли оказаться на острие очередной кампании борьбы с «формализмом».

Но каковы границы того, что мы обозначаем именем «русскоязычный поэтический неовангард»? Если идти путем, предложенным Андреем Крусановым применительно к «историческому авангарду», и говорить не столько о теоретическом понятии, сколько об «имени» конкретного историко-литературного явления (см.: [18, с. 16]), то, как и в случае с истори-

ческим авангардом, мы не обнаружим четкой границы между тем, что заслуживает быть причисленным к неоавангарду в русскоязычной поэзии, а что существует в смежных с ним эстетических пространствах, даже если заходя иногда на «чужую» территорию. Это связано и с эволюцией поэтик тех или иных авторов, и с временными интервенциями некоторых из них в зоны, которые можно опознать как неоавангардные, и с гибридной природой целого ряда художественных явлений, допускающих различные, даже взаимоисключающие интерпретации (как лежащих в поле авангардистских поисков — и как не вписывающихся в них).

Видимо, с этим связано то, что поздний, послевоенный авангард в различных работах может трактоваться как угодно широко (что нам хорошо известно и по понятиям «авангард» / «авангардизм»), пересекаясь и даже смешиваясь с такими терминами, как «второй авангард» [8; 14], «поставангард(изм)» [3; 5; 13], «нео-/ (пост-)футуризм» [21, с. 258–279; 35], «авангард после авангарда» [17, с. 305–330], «авангард-3» [15, с. 412–435; 24, с. 71–118], «внеисторический авангард» [1] и др.

Ольга Соколова в своей монографии «От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы» — видимо, первой попытке на русскоязычном материале концептуализировать этот термин — относит к неоавангардистам В. Соснору и Г. Айги, выбирая лингвопоэтический ракурс для своего подхода:

Под неоавангардом мы понимаем общую тенденцию, характерную для творчества отдельных поэтов второй половины XX в., связанную с развитием и переосмыслением эстетики и языкового эксперимента раннего авангарда. Среди основных черт неоавангардной поэзии можно выделить особое отношение к языку, ориентацию на языкотворчество и «возрождение» слова; поиск праязыка и протослова, а также обращенность к другим формам существования или стадиям развития своего языка (например, к диалектам, диглоссии, древнерусскому, праславянскому и т. д.); рефлексии языка и актуализацию метатекста как структурообразующего и рефлексивного формата; авторефлексию субъектом самоопределения в языке; смещение по референциальному вектору, выход за границы текста, балансирование на грани знака и объекта, категорий текстуального и телесного [26, с. 19].

Иначе говоря, речь идет об определенных *тенденциях* в поэтическом языке второй половины XX в., общих для целого ряда поэтов, тенденциях, которые исследовательница определяет как неоавангардные: подход, который Ольга Соколова описывает как «объединение под знаком “неоавангарда” различных авторов, не составляющих общей школы, на основании их осмысления своей преемственности к авангардной традиции и развития формальных установок на языковой эксперимент» [26, с. 15].

Заметим, впрочем, что при таком подходе к исследуемому материалу под него подпадает весьма значительное число авторов указанного историко-литературного периода, залог чему, к примеру, — исследования Людмилы Зубовой, в ряде работ показавшей на материале языковых экспериментов поэзии второй половины XX – начала XXI в., что такого рода экспериментальный подход к поэтическому языку является типологическим признаком актуальной поэзии в целом начиная с послевоенного времени. Исследовательница противопоставляет две ключевых тенденции в поэзии 1960–1990-х гг.:

Одна из них направлена на познание логики бытия, стремится к реалистическому отражению действительности, укреплению языковых норм, предполагает воспитательную функцию произведения. Другая тенденция связана с установкой на эксперимент, критическим отношением к языковой норме и отказом от дидактической функции. В таком случае внимание авторов и читателей привлечено к неупорядоченности мира, парадоксу, изменчивости сущностей и свойств, алогизму и нестабильности самого языка как отражения нашего сознания [11, с. 7].

Говоря о поэзии, «ориентированной на активные языковые поиски и языковые преобразования» [11, с. 7], Зубова называет имена авторов, многие из которых обычно проходят по разряду не авангардистской, но скорее «неоклассической», «неотрадиционалистской» поэзии (например, И. Бродского, О. Охалкина или Е. Шварц), что заставляет нас уточнить критерии определения неоавангарда. Однако, как напоминает Александр Флакер об авангарде,

...как только его разрастающиеся вширь «обнаженные приемы» (в соответствии с термином русских формалистов обнаженный прием) внедря-

ются в другие жесткие структурные образования, они перестают быть авангардными, хотя мы можем их в качестве таковых воспринимать, если они все еще отмечены «обнаженностью», а потому и интерпретировать соответствующим образом [28, с. 69].

А значит, для того чтобы говорить о принадлежности не конкретно произведения, но конкретного автора (или хотя бы значимого периода его творчества) к неомавангарду, следует поставить вопрос о *степени* радикализма «языковых поисков» и «языковых преобразований», а также о радикализме поисков в ряде других аспектов того, что традиционно относится к «художественной форме» или «плану выражения» произведения. И исходить при этом из ключевого тезиса, разделяемого большинством исследователей авангарда, что в основе авангарда как особого типа творчества лежит доминантная установка на формальный эксперимент.

Согласно И. Смирнову, «план выражения» текста в футуризме — перелом, прецедентом для русского исторического авангарда течения — становится планом его содержания: «...футуризм сообщил смыслу свойство вещи, материализовал семантику художественного знака, уравнял идеологическую среду с эмпирической», а следовательно, в нем «художественный смысл» — это не то, что артикулируется, а то, как артикулируется, сам звуковой, графический или мимико-жестикуляционный акт. Внешняя, материальная сторона знака отождествляется с его идеальным аспектом» [25, с. 103–104]. И потому определяющим признаком «Авангарда-3» (как Смирнов определяет неомавангард), наследующего и исчерпывающего трансформационный потенциал исторического авангарда, становится

невозможность самой картины и любого художественного произведения быть репрезентантом социофизической среды. Авангард-3 доводит тот кризис репрезентативности, который <...> сделался осязаемым в романтизме, до непоправимой катастрофы [24, с. 98].

Это значит, что основным содержанием неомавангардного произведения и его референтом прежде всего становится оно само, приемы его создания — на что еще в 1939 г. обращал внимание один из первых теоретиков неомавангарда Клемент Гринберг, в своей статье «Авангард и китч» про-

тивопоставляя искусству «академизма» подлинно авангардное искусство, в котором, «переноса свое внимание с предметов обыденного опыта, поэт и художник обращает его на средства своего ремесла» [7, с. 51]. Именно это, согласно Гринбергу, позволяет западному авангардному искусству избежать превращения в китч буржуазного искусства и коммодификации.

Кроме того, крайне важными нам представляются и наблюдения Валерия Гречко, предложившего использовать семиотическую оптику для характеристики одной из важнейших тенденций, которая отличает поэзию неоавангарда и которая состоит в том, что «семантическое измерение отступает в ней на второй план, тогда как синтаксические и прагматические аспекты необычайно усиливаются» [6, с. 79]. Дело в том, что для «семантического измерения», идущего в историческом авангарде от опытов «звездного языка» Велимира Хлебникова, характерно «стремление переосмыслить конвенциональные связи между звуком и значением и найти “правильное имя” вещей, способное напрямую, иконически выразить их сущность» [6, с. 79], что сближает эти опыты с поисками русских символистов: именно эту линию продолжили авторы, которых Н. Лейдерман и М. Липовецкий или К. Корчагин определяют как «нео-футуристов» (а О. Соколова первых двух из них — как неоавангардистов), — В. Соснора, Г. Айги, В. Казаков, Е. Мнацаканова и др. Собственно же неоавангардная линия уклоняется от семантической направленности поисков в сторону синтаксической и прагматической, которые традиционно ассоциируются в авангардной традиции с линией Алексея Крученых:

для синтаксического вектора авангардной поэзии характерным будет не поиск новых отношений языкового знака с внеязыковыми сущностями, а перераспределение отношений между самими языковыми знаками — звуками, морфемами, словами и т. д. <...> область прагматики также оказалась объектом интенсивных экспериментов футуристов, которые революционизировали способы презентации письменного текста и ввели момент перформанса в свои выступления перед публикой [6, с. 81–82].

Уход от экспериментов с семантикой в сторону синтаксических и прагматических (перформативных) опытов характерно для тех авторов, кого мы предлагаем здесь рассматривать как «неоавангардистов», в отли-

чие от менее озабоченных внутриязыковыми смещениями и сдвигами, как и проблемой акционно-перформативной стороны своей творческой деятельности, «нео-футуристов».

Их перечень, как и обоснованность отнесения их творчества к неоавангарду, еще требует обстоятельного исследования в будущем, но и имеющиеся на сегодня работы позволяют в качестве поэтов-неоавангардистов называть уже упоминавшихся выше «транс-поэтов» Ры Никонову и Сергея Сигея, составителя антологии «У Голубой Лагуны» и яркого наследника и собирателя русского футуризма Константина К. Кузьминского, а также поэта, обычно относимого к «филологической школе» ленинградского андеграунда Александра Кондратова. К ним мы можем причислить русско- и немецкоязычного автора сонорной и визуальной поэзии, «скрибентиста» Валерия Шерстяного, «заумника» Глеба Цвеля; поэта, разрабатывающего «полифоносемантику», Александра Горнона; полиглота, автора «интроксианалингв» и «лингвогобеленов» Вилли Мельникова, основателя «Академии Зауми (АЗ)» Сергея Бирюкова; автора комбинаторной, минималистической, перформативной и др. поэзии Бонифация / Германа Лукомникова и ряд других авторов. Кроме того, настоящие неоавангардистские интервенции в области радикальных экспериментов с языком и формами поэзии можно найти в творчестве в целом куда более «умеренных» авторов — Владимира Эрля (см. его неоавангардистскую «Кнегу Кинга» 1965–1967 гг.), Генриха Сапгира (например, в период его сотрудничества с «транс-поэтами»), Игоря Холина, Всеволода Некрасова и др. Наконец, отдельная тема — это эксперименты поэтов-поставангардистов, прежде всего концептуалистов Дмитрия Александровича Пригова, Льва Рубинштейна, Андрея Монастырского, Константина Звездочетова и др.: деконструируя саму неоавангардистскую установку на достижение принципиальной новизны в формальных поисках, они получали результаты, опознаваемые, к примеру, трансфуристами как близкие их собственным поискам, тем самым действительно пополняя арсенал авангардных поэтических форм и приемов. Исследование поэзии неоавангарда позволит не только заполнить зияющую лакуну между поэзией исторического авангарда и современной поэзией, но и лучше понять механизмы литературной эволюции, влияние на нее как литературных, так и внелитературных факторов (каковым стало для большинства неоавангардистов существование в андеграунде и/или эми-

грации), расширить современные представления о доступном вербальному искусству арсенале художественных средств и форм.

Список литературы

Исследования

- 1 *Бирюков С.Е.* Поэзия: Модули и векторы. Выход из родовых путей, или третья академизация заумного // *Топос: Литературный философский журнал.* 2005. 12 дек. URL: <http://www.topos.ru/article/4270> (дата обращения: 04.11.2022).
- 2 *Боулт Д.Э.* Час итогов // «У Голубой Лагуны»: Антология новейшей русской поэзии / сост. К. Кузьминский, Г. Ковалев. М.: Изд. В. Орлов, 2006. Т. 1. С. 10–14.
- 3 *Быков Л.П., Васильев И.Е.* Поэтический поставангард 1930-х – начала 1950-х годов // *Русская литература XX века: 1930–1950-х годов: уч. пос.: в 2 т. М.: Академия, 2014. Т. 2. С. 384–415.*
- 4 *Бюргер П.* Теория авангарда / пер. с нем. С. Ташкенова. М.: V-A-C press, 2014. 195 с.
- 5 *Васильев И.Е.* Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 315 с.
- 6 *Гречко В.* Звук и значение в современной русской поэзии: сто лет после футуризма // *Имидж, диалог, эксперимент — поля современной русской поэзии / Image, Dialog, Experiment — Felder der russischen Gegenwartsdichtung.* Берлин; Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 2013. Т. 1 / под ред. Х. Шталь, М. Рутц. С. 77–90.
- 7 *Гринберг К.* Авангард и китч / пер. А. Калинина // *Художественный журнал.* 2005. № 60 (дек.). С. 49–58.
- 8 *Гробман М.* Второй русский авангард // *Зеркало.* 2007. № 29. С. 52–57.
- 9 *Гройс Б.* Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2003. 319 с.
- 10 *Грыгар М.* Знакотворчество. Семиотика русского авангарда / пер. М. Шерешевской, Е. Чебучевой, Г. Вириной. СПб.: Академический проект; Изд-во ДНК, 2007. 519 с.
- 11 *Зубова Л.В.* Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 431 с.
- 12 *Иванов В.И.* Родное и вселенское / сост., вступ. ст. и примеч. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1994. 427 с.
- 13 *Иоффе Д.* Fin de siècle трансгрессивности русского поставангарда: эстетика и практика трансфуризма // *Новое литературное обозрение.* 2018. № 1. С. 260–282.
- 14 *Иоффе Д.* К вопросу о радикальной эстетике Второго русского авангарда. Поэтика Михаила Гробмана: живопись, жизнетворчество и кинический террор // *Новое литературное обозрение.* 2016. № 140. С. 287–311.
- 15 *Казарина Т.В.* Три эпохи русского литературного авангарда. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. 620 с.

- 16 Каломиров А. [Кривулин В.]. Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки) // Часы. 1979. № 22. С. 240–263.
- 17 Кобринский А.А. О Хармсе и не только: статьи о русской литературе XX века. СПб.: Свое издательство, 2013. 406 с.
- 18 Крусанов А.В. Русский авангард. 1907–1932 (исторический обзор): в 3 т. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. Т. I: Боевое десятилетие. 1104 с.
- 19 Кукуй И. «Я иду по линии наибольшего сопротивления». Поэтическая траектория Василиска Гнедова // Гнедов В. «Сама поэзия»: стихотворения / сост., подгот. текста и примеч. И. Кукуя. М.: Изд. книжного магазина «Циолковский», 2018. С. 9–22.
- 20 Кукулин И.В. Прорыв к невозможной связи: Статьи о русской поэзии. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2019. 696 с.
- 21 Лейдерман Н.М., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3 кн. М.: УРСС, 2001. Кн. I: Литература «Оттепели» (1953–1968). 288 с.
- 22 Разувалова А.И. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 612 с.
- 23 Сигей С. О задачах транспоэзии // Транспонанс. 1979. № 1. С. 4–5.
- 24 Смирнов И. От противного. Разыскания в области художественной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 322 с.
- 25 Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Л.: Наука, 1976. 203 с.
- 26 Соколова О.В. От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы. М.: Культурная революция, 2019. 294 с.
- 27 Фетисова Е.Э. Неоакмеизм как система программных и латентных течений XX века. М.: ИНИОН РАН, 2016. 339 с.
- 28 Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М.: Три квадрата, 2008. 432 с.
- 29 Фомин А., Чудиновская Т. [Кобак А.В., Останин Б.В.]. Архив ретро-футуризма // Часы. 1985. № 54. С. 251–270.
- 30 Buchloh В.Н.Д. Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge; Massachusetts; London: The MIT Press, 2000. 632 p.
- 31 Enzensberger Н.М. Die Aporien der Avantgarde // Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980. P. 50–80.
- 32 Experimental – Visual – Concrete: avant-garde poetry since the 1960s / ed. by К. David Jackson, Eric Vos, Lohanna Drucker. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1996. 442 p.
- 33 Foster H. What's Neo about die Neo-Avant-Garde? // October. 1994. № 70. P. 5–32.
- 34 Korchagin K. The Neo-Futurists // The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture. Oxford: Oxford University Press, 2021. URL: <https://academic.oup.com/>

edited-volume/34707/chapter-abstract/337899440?redirectedFrom=fulltext (дата обращения: 04.11.2022).

- 35 *Schaffner A.K.* On the Reconciliation of Tradition and Invention in Concrete Poetry // NEO-AVANT-GARDE / ed. by David Hopkins. Amsterdam; New York: Rodopi, 2006. P. 97–118.
- 36 *Zitzewitz J. von.* The culture of samizdat: literature and underground networks in the late Soviet Union. London: Bloomsbury Academic, 2021. 265 p.

References

- 1 Biriukov, S.E. "Poeziia: Moduli i vektory. Vykhod iz rodovykh putei, ili tret'ia akademizatsiia zaumnogo" ["Poetry: Modules and Vectors. An Escape From the Ancestral Paths, or the Third Academization of the Zaum"]. *Topos: Literaturnyi filosofskii zhurnal*, December 12, 2005. Available at: <http://www.topos.ru/article/4270> (Accessed 04 November 2022). (In Russ.)
- 2 Boulton, D.E. "Chas itogov" ["The Hour of Conclusions"]. "U Goluboi Laguny": *Antologiiia noveishei russkoi poezii* ["By the Blue Lagoon": *An Anthology of the Latest Russian Poetry*], vol. 1, comp. by K. Kuz'minskii, G. Kovalev. Moscow, V. Orlov Publ., 2006, pp. 10–14. (In Russ.)
- 3 Bykov, L.P., and I.E. Vasil'ev. "Poeticheskie postavangard 1930-kh – nachala 1950-kh godov" ["Poetic Post-avant-garde of the 1930s – Early 1950s"]. *Russkaia literatura XX veka: 1930–1950-kh godov: uchebnoe posobie: v 2 t.* [Russian Literature of the 20th Century: 1930–1950s: Textbook: in 2 vols.], vol. 2. Moscow, Akademiia Publ., 2014, pp. 384–415. (In Russ.)
- 4 Biurger, P. *Teoriia avangarda* [Theory of Avant-garde], trans. from German by S. Tashkenova. Moscow, V-A-C press Publ., 2014. 195 p. (In Russ.)
- 5 Vasil'ev, I.E. *Russkii poeticheskie avangard XX veka* [Russian Poetic Avant-garde of the 20th Century]. Ekaterinburg, Ural University Publ., 1999. 315 p. (In Russ.)
- 6 Grechko, V. "Zvuk i znachenie v sovremennoi russkoi poezii: sto let posle futurizma" ["Sound and Meaning in Modern Russian Poetry: Hundred Years After Futurism"]. *Imidzh, dialog, eksperiment – polia sovremennoi russkoi poezii / Image, Dialog, Experiment – Felder der russischen Gegenwartsdichtung* [Image, Dialogue, Experiment – Fields of Modern Russian Poetry / Image, Dialog, Experiment – Felder der russischen Gegenwartsdichtung], vol. 1, ed. by H. Shtal', M. Rutts. Berlin, München, Otto Sagner, 2013, pp. 77–90. (In Russ.)
- 7 Grinberg, K. "Avangard i kitch" ["Avant-garde and Kitsch"], trans. by A. Kalinina. *Khudozhestvennyi zhurnal*, no. 60, 2005, pp. 49–58. (In Russ.)
- 8 Grobman, M. "Vtoroi russkii avangard" ["The Second Russian Avant-garde"]. *Zerkalo*, no. 29, 2007, pp. 52–57. (In Russ.)
- 9 Grois, B. *Iskusstvo utopii* [The Art of Utopia]. Moscow, Khudozhestvennyi zhurnal Publ., 2003. 319 p. (In Russ.)
- 10 Grygar, M. *Znakotvorchestvo. Semiotika russkogo avangarda* [Signmaking. Semiotics of the Russian Avant-garde], trans. by M. Shereshevskaia, E. Chebuceva, G. Virina. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., Izdatel'stvo DNK Publ., 2007. 519 p. (In Russ.)
- 11 Zubova, L.V. *Sovremennaia russkaia poeziia v kontekste istorii iazyka* [Modern Russian Poetry in the Context of the History of Language]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2000. 431 p. (In Russ.)

- 12 Ivanov, V.I. *Rodnoe i vselenskoe [Native and Ecumenical]*, comp., introd. and ref. by V.M. Tolmachev. Moscow, Respublika Publ., 1994. 427 p. (In Russ.)
- 13 Ioffe, D. "Fin de siècle transgressivnosti russkogo postavangarda: estetika i praktika transfurizma" ["The Russian Post-avant-garde and the Fin de Siècle: the Aesthetics of Transfurism"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 1, 2018, pp. 260–282. (In Russ.)
- 14 Ioffe, D. "K voprosu o radikal'noi estetike Vtorogo russkogo avangarda. Poetika Mikhaila Grobmana: zhivopis', zhiznetvorchestvo i kinicheskii terror" ["The Revolutionary Aesthetics of the Second Russian Avant-Garde's 'Cynic' Terror. The Subversive Art of Mikhail Grobman"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 140, 2016, pp. 287–311. (In Russ.)
- 15 Kazarina, T.V. *Tri epokhi russkogo literaturnogo avangarda [Three Epochs of the Russian Literary Avant-garde]*. Samara, Samara University Publ., 2004. 620 p. (In Russ.)
- 16 Kalomirov, A. [Krivulin, V.] "Dvadsat' let noveishei russkoi poezii (predvaritel'nye zametki)" ["Twenty Years of the Latest Russian Poetry (Preliminary Notes)"]. *Chasy*, no. 22, 1979, pp. 240–263. (In Russ.)
- 17 Kobrinskii, A.A. *O Kharmse i ne tol'ko: stat'i o russkoi literature XX veka [On Kharms and Others: Articles about Russian Literature of the 20th Century]*. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo Publ., 2013. 406 p. (In Russ.)
- 18 Krusanov, A.V. *Russkii avangard. 1907–1932 (istoricheskii obzor): v 3 t. [The Russian Avant-garde. 1907–1932 (Historical Review): in 3 vols.]*, vol. 1: Boevoe desiatiletie [The Fighting Decade]. St. Petersburg, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 1104 p. (In Russ.)
- 19 Kukui, I. "‘Ia idu po linii naibol'shego soprotivleniia.’ Poeticheskaia traektoriiia Vasiliska Gnedova" ["‘I’m Going along the Line of Greatest Resistance.’ The Poetic Trajectory of Vasilisk Gnedov"]. Gnedov, V. "Sama poeziiia": *Stikhotvoreniia* ["The Poetry Itself": *Poems*], comp., text prep. and ref. by I. Kukui. Moscow, Izdanie knizhnogo magazina "Tsiolkovskii" Publ., 2018, pp. 9–22. (In Russ.)
- 20 Kukul'in, I.V. *Proryv k nevozmozhnoi sviazi: Stat'i o russkoi poezii [Breakthrough to an Impossible Connection: Articles about Russian Poetry]*. Ekaterinburg, Moscow, Kabinetnyi uchenyi Publ., 2019. 696 p. (In Russ.)
- 21 Leiderman, N.M., and M.N. Lipovetskii. *Sovremennaia russkaia literatura: v 3 kn. [Modern Russian Literature: in 3 books]*, book 1: Literatura "Ottepeli" (1953–1968) [The Literature of "Thaw" (1953–1968)]. Moscow, URSS Publ., 2001. 288 p. (In Russ.)
- 22 Razuvalova, A.I. *Pisateli-"derevshchiki": literatura i konservativnaia ideologiia 1970-kh godov [Writers-"Hillbillies": Literature and Conservative Ideology of the 1970s]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. 612 p. (In Russ.)
- 23 Sigei, S. "O zadachakh transpoezii" ["Tasks of Transpoetry"]. *Transponans*, no. 1, 1979, pp. 4–5. (In Russ.)

- 24 Smirnov, I.P. *Ot protivnogo. Razyskaniia v oblasti khudozhestvennoi kul'tury* [From the Opposite. Searches in the Field of Artistic Culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 322 p. (In Russ.)
- 25 Smirnov, I.P. *Khudozhestvennyi smysl i evoliutsiia poeticheskikh sistem* [Artistic Meaning and the Evolution of Poetic Systems]. Leningrad, Nauka Publ., 1976. 203 p. (In Russ.)
- 26 Sokolova, O.V. *Ot avangarda k neoavangardu: iazyk, sub'ektivnost', kul'turnye perenosy* [From Avant-garde to Neo-avant-garde: Language, Subjectivity and Cultural Transfers]. Moscow, Kul'turnaia revoliutsiia Publ., 2019. 294 p. (In Russ.)
- 27 Fetisova, E.E. *Neoakmeizm kak sistema programmykh i latentnykh techenii XX veka* [Neoakmeism as a System of Program and Latent Movements of the 20th Century]. Moscow, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences Publ., 2016. 339 p. (In Russ.)
- 28 Flaker, A. *Zhivopisnaia literatura i literaturnaia zhivopis'* [Picturesque Literature and Literary Painting]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2008. 432 p. (In Russ.)
- 29 Fomin, A., and T. Chudinovskaia [Kobak, A.V., and B.V. Ostanin]. "Arkhiv retro-futurizma" ["Archive of Retro-futurism"]. *Chasy*, no. 54, 1985, pp. 251–270. (In Russ.)
- 30 Buchloh, Benjamin H.D. *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2000. 632 p. (In English)
- 31 Enzensberger, Hans Magnus. "Die Aporien der Avantgarde." *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980. S. 50–80. (In German)
- 32 Jackson, K. David, and Eric Vos, and Lohanna Drucker, editors. *Experimental – Visual – Concrete: Avant-garde Poetry since the 1960s*. Amsterdam, Atlanta, GA, Rodopi, 1996. 442 p. (In English)
- 33 Foster, Hal. "What's Neo about die Neo-Avant-Garde?" *October*, no. 70, 1994, pp. 5–32. (In English)
- 34 Korchagin, Kirill. "The Neo-Futurists." *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*. Oxford, Oxford University Press, 2021. Available at: <https://academic.oup.com/edited-volume/34707/chapter-abstract/337899440?redirectedFrom=fulltext> (Accessed 04 November 2022). (In English)
- 35 Schaffner, Anna Katarina. "On the Reconciliation of Tradition and Invention in Concrete Poetry." Hopkins, David, editor. *NEO-AVANT-GARDE*. Amsterdam, New York, Rodopi, 2006, pp. 97–118. (In English)
- 36 Zitzewitz, Josephine von. *The Culture of Samizdat: Literature and Underground Networks in the Late Soviet Union*. London, Bloomsbury Academic, 2021. 265 p. (In English)