ТАТЬЯНА КАЗАРИНА
Самарский университет (Самара, Россия)

ORCID 0000-0002-1447-611X
e-mail: kazarina_tv@bk.ru

ОТ СВЕРХЧЕЛОВЕКА К МЕДИАТОРУ: АВАНГАРД В ПОИСКАХ ПУТЕЙ ПРОТИВОДЕЙСТВИЯ МАНИПУЛЯТИВНЫМ ТРЕНДАМ КУЛЬТУРЫ

FROM SUPERMAN TO MEDIATOR: VANGUARD IN SEARCH OF WAYS TO COUNTERACT MANIPULATIVE CULTURAL TRENDS

Abstract:
The article argues that the struggle with everything that deprives a person of independence has always been considered by Russian avant-garde artists as the most important goal of art, but this did not prevent them from using methods of manipulative influence on the audience: texts and public performances of cubofuturists were built in such a way as to suppress consciousness and cause affective states in recipients. Later the art of socialist realism will learn these lessons of subordination to the reader's. Avant-garde literature, on the contrary, will continue to seek to activate the reader's diet. This is most typical of the conceptualists' poetry and prose, but they (and above all the leader of their Moscow group Dmitry Prigov) paid attention to the distrust of rational constructions and the work of thought that is characteristic of Russian culture (and gives scope for manipulating people). In the post-avant-garde era, the same artists continue trying to create a barrier by means of art to the spread of manipulative practices in the life of society. As a successful approach to solving this problem, the article considers the essay of L. S. Rubinstein.

Keywords: avant-garde, cubofuturism, abstraction, conceptualism, manipulation, affect

История русского литературного авангарда убеждает в том, что практика манипуляции способна возникать спонтанно, при решении, казалось бы, совершенно противоположной задачи – задачи раскрепощения человека. Отказ от манипуляций, напротив, требует сознательных усилий и большой изобретательности.

Если видеть в манипуляции практику подчинения чужой воли при сокрытии истинных целей манипулятора, то ранний авангард – едва ли не родоначальник борьбы с этим злом, инициатор бунта личности против обезличивания. В понимании русских авангардистов первого поколения (я имею в виду прежде всего кубофутуристов) виновником человеческого измельчания является культура в целом – как источник и генератор бесчисленных форм одурманивания человека. Она связывает людей огромным числом ненужных условностей и уводит из эпицентра бытия – оттуда, где сосредоточены все его энергии. Культура воспринималась здесь как начало рационализирующее, поэтому главное, что ей можно противопоставить, авангардисты видели в эмоциональном пробуждении человека, и эта обязанность возлагалась на искусство. Такое, которое, по определению Максима Шапира, способно „поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключающей долгое и сосредоточенное переживание эстетической формы и содержания“[1]. Не важно, восхищён или возмущён слушатель, – „„правильнее“ воспринимает тот, чья реакция острее“[2]. Речь не шла о „воспитании чувств“, - важна была сама сила эмоций.

Трансформация сознания начиналась прямо в аудитории, во время футуристического выступления: реципиенты должны были пережить потрясение, выталкивающее их из привычного измерения реальности. Как пишет И.Ю. Иванюшина,

---

[1] Максим Шапир: *Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм.* „Philologica”. Двуязычный журнал по русской и теоретической филологии. Москва 1995, т. 2, № 3/4, с.135.
[2] Ibidem.

> в зрительном зале разыгрывался свой спектакль, умело срежиссированный участниками основного представления: публика негодовала, спорила, демонстративно покидала театр и т.п. Реципиент футуристического действа становился материалом в руках автора-авангардиста, из его эмоций и реакций возникал спектакль иного уровня[3].

Расчёт строился на том, что эмоциональный удар выбьет из-под ног слушателя почву, освободит от прежних представлений и даст возможность увидеть жизнь по-новому, а значит, по-новому ею распорядиться. Но этот замысел уже заключал в себе идею манипуляции. Она вообще соприродна искусству модерна с его требованием инновационности художественного продукта. Здесь художнику вменяется в обязанность открывать реципиенту прежде неизвестную перспективу, настойчиво предлагать другую картину мира, непривычный взгляд на вещи. Это не становится манипулированием, пока у зрителя или читателя остаётся возможность критически оценивать произведение, пока его сознание не введено в ступор. Но аффект ведёт именно к этому: блокирует работу рацио и подчиняет реципиента воле автора.

На что направить энергию вызванного эмоционального взрыва, предстояло решать самим художникам. Авангардисты монополизировали право на рациональное осмысление происходящего и предстоящего – право определять, каким быть обществу, языку, искусству. И это воздвигло стену между художником и его аудиторией: задачу мыслить он оставлял за собой, остальным надлежало внимать.

Например, в хлебниковском прологе к *Победе над Солнцем* эти роли отчётливо разведены. Зрителям объясняют:

> Зовавы позовут вас, как и полунебесные оттудни.
> Минавы расскажут вам, кем вы были некогда.
> Бытавы – кто вы, бывавы – кем вы могли быть.
> Малюты утроги и утравы расскажут, кем будете…
> Воин, кузнец и пахарь. За вас подумал грезничий
> песнило и снахарь…
> …В детинце созерцога „Будеславль“ есть свой подсказчук…
> Будь слухом (ушаст) созерцаль![4]

---

[3] Ирина Иванюшина: *Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика*. Саратов 2003, с. 216.

[4] Алексей Кручёных: *Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера*. Санкт-Петербург 2001, с.383.

Показательно, что дистанция между автором и реципиентом очевиднее всего в тех видах творчества, создание которых кубофутуристы считали своей особой заслугой. В первую очередь – в зауми – текстах „из несуществующих слов“. Слово „заумь“ (с первоначальным ударением на втором слоге – „за`умь“) было придумано самими футуристами и должно было свидетельствовать о том, что новый язык обращён не к рацио, сознательному восприятию, а к тому в человеке, что дорационально – к некоему внерефлексивному ядру его „эго“. Действительно, при восприятии зауми реципиент имеет дело со словами, которые больше не соотносятся с окружающим миром, – у него нет возможности прилагать к тексту обычные мерки – оценивать точность словоупотребления, качество смыслового рисунка и т.д. Он эйфорически погружается в стихию бесконфликтного, нерефлексивного бытия. Механизмы сознания там отдыхают, поэтому торжествует чувственное: прикосновение звуков возбуждает наши ощущения (не случайно исследователь зауми Джералд Янечек писал об эротическом воздействии *Дыр бул щыл*[5]).

В подобных случаях власть творческого субъекта становилась абсолютной: освобождала автора от контроля со стороны реципиента и давала возможность манипулирования аудиторией, - ведь если слово перестаёт быть логосом, то слушатель и читатель – homo sapiens’ом.

Сознательные усилия кубофутуристов были сосредоточены прежде всего на изменении эмоционального тонуса аудитории, и предложенные ими сценарии будущего оказались прописаны очень бледно. Трансгрессивность авангарда, необходимость бросать все силы на преодоление очередной границы (то есть на решение ближайших задач), сама по себе уничтожала перспективу – вектор движения, его сложный маршрут, нацеленность на отдалённый результат. Будущее, которое обещали приблизить футуристы, виделось им очень смутно и не казалось таким уж счастливым. В той же *Победе над Солнцем* расправа над светилом-деспотом приводила человечество в полную растерянность: люди начинали путать день и ночь и не понимали, когда же теперь завтракать, а когда идти на работу.

---

[5] Gerald Janecek: *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*. SDSU-press, 1996, p.123.

В итоге заявленные кубофутуристами цели и полученные результаты радикально разошлись: обещанная реципиенту свобода обернулась полной зависимостью от художника-креатора. Буквально по Достоевскому: начав „с безграничной свободы“, футуристы пришли к „абсолютному деспотизму“.

А в дальнейшем выработанная авангардом методика „эмоционального насилия" воскресла в рамках советского политического проекта (о чём подробно писал Борис Гройс и многие после него).

Тоталитарный крен в искусстве давал неограниченный простор манипуляциям в жизни, – и авангардисты следующих поколений настойчиво освобождаются от этого проклятья: обэриуты – подчиняя единой игровой логике поведение и самого художника, и его реципиента; концептуалисты – побуждая аудиторию к рациональному восприятию своих текстов.

Последнее решительно противопоставило поздний авангард раннему: классический авангард помещал художника в самое средоточие жизни – туда, где она предельно осязаема и полнокровна. Концептуалисты, напротив, отодвигаются от эмпирии как мира обезумевшего и готовы иметь дело только с маргинальным – с тем, что сохраняет проблески здравого смысла. Тест на разумность здесь проходят все, включая поэта и его произведения. Для концептуалистов принципиально отстранение от наблюдаемой реальности – создание дистанции, позволяющей здраво оценивать происходящее.

Приёмы футуристов и концептуалистов часто похожи: первые могли эпатировать неуважением к „священным коровам“ культуры и развязным поведением на публике, вторые – публикацией чужих стихов под своим именем, необычным видом текстов (например, на карточках вместо привычных листов бумаги) – да мало ли ещё чем! Главное, скандал и эпатаж из арсенала авангарда никогда не исчезали. Но тем очевиднее разница: если футуристам важно было ошеломить, то концептуалистам – озадачить реципиента. То есть пробудить его мысль, заставить искать объяснение странного поведения автора и его произведения. Для этого концептуалисты фокусировали внимание читателей на определённом приёме, конкретном художественном решении из тех, что идут вразрез с базовыми эстетическими конвенциями. Например, „голые“, без словесных украшений стихи Холина – повод поразмышлять о границах поэтического языка, а текст Вс. Некрасова:

Я помню чудное мгновенье
Невы державное теченье
Люблю тебя Петра творенье
Кто написал стихотворенье
Я написал стихотворенье[6] –

основание задуматься о природе авторства.

В подобных случаях недостаточно было просто испытать эстетический шок. Участники акций группы „Коллективные действия“,– которые часами наблюдали, как с большой бобины неизвестно зачем разматывают трос, или слушали в заснеженном лесу, как один за другим звенят спрятанные в сугробах будильники, – должны были подробно описать свои переживания и объяснить смысл увиденного. Реципиенту предстояло пройти путь от ощущения к осмыслению, – ради этого и проводилась акция.

В понимании футуристов культура убивает чувства – и поэты помогали вырваться страстям. В представлении концептуалистов культура советская – это уже механизм идеологического манипулирования массами, и насилию над рассудком можно было противопоставить только его самостоятельную активность. За неё и шла борьба.

Как ни странно, слабые стороны этой стратегии первым увидел, а затем последовательно обнажал один из лидеров концептуализма – Дмитрий Пригов. Важнейшая тема его творчества – невероятная пластичность, протеичность советского человека. Пригов постоянно демонстрировал уникальную способность соотечественников переключаться от рационального к иррациональному восприятию вещей, попеременно „включать“ то мозг, то эмоции. И хотя в таком сознании возникают две несовместимые картины мира, смыслового взрыва не происходит: их контраст не оборачивается конфликтом. Максимум – конфузом. Так, постоянный герой приговских произведений – маленький человек с большими претензиями, смешной графоман, мнящий себя творцом. Он живёт жизнью большинства – со всеми её бытовыми заботами и вечной неустроенностью – и в общем-то обладает здравомыслием, обычно присущим нормальным людям. Но звание поэта (человека культуры!), как ему кажется, обязывает возвышаться над толпой, указывать народу путь, открывать истину. Сочетание того

[6] Всеволод Некрасов: *Кто написал стихотворенье*. http://anch.info/rus/excerpts/549/ (10.11.2019).

и другого делает образ принципиально противоречивым, биполярным, придаёт монологам героя шизофреническую окраску. Например:

Урожай повысится,
Больше будет хлеба,
Больше будет времени
Говорить про небо…
Больше будет времени
Говорить про небо –
Урожай понизится,
Меньше будет хлеба[7].

Здесь эмоции и логика движутся в противоположных направлениях: чувства выстраивают картину утопическую, разум – апокалипсическую. При этом они не мешают друг другу, просто сознание работает то в одном, то в другом режиме.

Такого рода открытия, конечно, не обессмысливали работу концептуалистов, но, с учётом приговских текстов, выбранная ими стратегия уже не казалась беспроигрышной: стоило ли „будить разум“ человека, если тот им пользовался от случая к случаю?!

В рамках деятельности авангарда эти противоречия были неразрешимы, но они осознавались, и попытки примирения „ума и сердца“ нередко предпринимались (и предпринимаются) теми же авторами постфактум, уже в поставангардную эпоху. Примером может служить художественная практика Льва Рубинштейна, который ныне превратился в популярного блогера и в течение многих лет регулярно публикует маленькие прозаические тексты – сначала преимущественно в литературных журналах, теперь чаще в интернете (куда и сами эти журналы переместились).

Лев Рубинштейн откликается на самые разные явления – на всё, что широко обсуждается в обществе, что у большинства людей „на языке“, и рассматривает эти события сквозь призму языка. Предметом обсуждения становится что угодно, но в языковом преломлении, например:

[7] Дмитрий Пригов: *Урожай повысился…* http://www.math.nsc.ru/~www_natasha/lyrics/prigov.html#09 (11.08.2019).

- „Всегда ли матом – ругаются?“[8]

- „Правда ли, что слово *вдохновение* культурнее, чем *жопа*?“[9]

- „Какой посыл несёт надпись на футболке *Я русский!?* Гордость? Самоуничижение? Предупреждение? Скрытую угрозу?“[10]

- „Если по радио заговорили о *модернизации* – будут пороть или не будут пороть?“[11]

- „Почему юбилей Льва Толстого не отмечался на государственном уровне, – из-за того, что на него до сих пор дуется РПЦ или по потому что косматый и бородатый портрет плохо смотрится на глянцевой обложке – нетоварно и негламурно?“[12]

- „Почему способно вызвать радостный смех сообщённое водителем диспетчеру *МКАД забит. – Я съехал на Рублевку*?“[13]

- Допустимо ли вольничать с чужим языком? Если Рубинштейн в 90-е напридумывал много забавных имён якобы полевых командиров - Ушат Помоев, Букет Левкоев, Рулон Обоев, Билет Догаваев и тому подобное - это ксенофобия? Великодержавный шовинизм?[14]

И так далее, и так далее.

Язык – достояние общее, и разговор о нём объединяет: вспомним хотя бы, какую бурю эмоций вызвало высказывание Гасана Гусейнова о „клоачности“ языка российских СМИ. И у Рубинштейна, как оно полагается в блоге, речь всегда ведётся от первого лица, но таким образом, что создаётся ощущение присутствия при диалоге. Автор избегает нажима, не позволяет себе проповеднических интонаций, предпочитает балагурить, острить, вспоминать забавные случаи, рассказывать анекдоты – и всё это воспроизводит атмосферу застольной дружеской беседы. Он делится собственными впечатлениями и упоминает события своей биографии, но что-то очень похожее про-

[8] Лев Рубинштейн: *Что слышно*. Москва 2018, с.39.
[9] Ibidem: с.40.
[10] Ibidem: с.48.
[11] Ibidem: с.97.
[12] Ibidem: с.77.
[13] Ibidem: с.101.
[14] Ibidem: с.123.

исходило со всеми людьми его поколения и не противопоставляет блогера его предполагаемым собеседникам, не делает его центром внимания. Текст оформляется как очередная реплика бесконечно длящегося разговора. Типичное начало:

- „Конец света, говорите? Ну-ну. Даже интересно“[15].
- „Ну разумеется, радио“[16].
- „Ну и о поэзии все-таки надо когда-нибудь уже поговорить“[17].

Типичный конец:

- „Тоже, между прочим, интересный вопрос“[18].
- „На чем мы там остановились, не помните?“[19]
- „Я вот все думаю: что же мне все это так напоминает?“[20]

Очевидно, что такие зачины и концовки предполагают не начало или завершение разговора, а его продолжение.

Рубинштейн создаёт жанр общения – внешне непритязательного, как простой дружеский трёп и столь же необременительного для собеседников, но очень гармонично соединяющего:
- „я“ и „мы“: в дружеской беседе они открыты друг другу;
- прошлое и настоящее (одно другим подсвечивается для выявления сути происходящего);
- чувства и мысли: утверждения автора подкрепляются не столько логическими аргументами, сколько живыми примерами, которые производят прежде всего эмоциональное впечатление.

Например, миниатюра *В конце концов* воспроизводит разговоры о неизбежном апокалипсисе. Воспроизводит – и тут же растворяет в потоке соображений и ассоциаций разной степени уместности. Оказывается, автору в детстве саму смерть хотелось использовать себе во благо: так, чтобы тебя оплакивали, а ты мог подсматривать, кто и насколько убивается. А позже стало приходить в голову,

[15] Ibidem: с.6.
[16] Ibidem: с.65.
[17] Ibidem: с.20.
[18] Ibidem: с.104.
[19] Ibidem: с.22.
[20] Ibidem: с.18.

> что пресловутый конец света, о котором так долго говорили религиозные работники всех времен и народов, уже давно наступил, да только мы все его не заметили. И живем себе как ни в чем не бывало уже, так сказать, после всего. Но и это оказалось вполне расхожей штукой. А уже совсем потом появился термин „постмодерн“, который примерно про это самое и есть. А уж про „конец истории“ и говорить нечего[21].

Как выясняется, жизнь и смерть в нашем сознании не так уж непримиримы. И не удивительно, что

> вдруг посреди потока макабрического остроумия то один, то другой невпопад вспоминает, что надо бы наконец-то забрать из химчистки дубленку, что хорошо бы не забыть завтра заплатить за телефон и что сын-балбес все никак не может исправить двойку по русскому. Хотя какая там дубленка, какой телефон, какая двойка? Когда-то мой друг и замечательный поэт Виктор Коваль сочинил такую памятку-плакат: „Отправляясь на тот свет, не забудьте выключить этот“. Это как раз про то самое, про „заплатить за телефон“.
>
> Другой остроумный человек заметил, что Россия - страна, как известно, самая самобытная в мире - грядущий конец света встретит дважды: один раз вместе со всем миром, а чуть погодя, через тринадцать дней, мы будем иметь счастливую возможность отметить еще и Старый Конец света[22].

Это очень характерный для Рубинштейна ход, когда „история замещается историями, байками и анекдотами, а мифы – комедиями языка“[23].

Иначе говоря, сюжет строится так: некая волнующая всех тема (из тех, что „носятся в воздухе“) примеряется к реальности, окружается ассоциациями – остроумными фразочками, прозвучавшими по сходным поводам, личными воспоминаниями о чём-то в том же роде, уместными в этой связи анекдотами, шутками своими и чужими. Вброшенный тезис оплотняется и заземляется – перестаёт быть пугающей абстракцией, внешней – по отношению к знакомой нам жизни – угрозой.

---

[21] Ibidem: c.6.

[22] Ibidem: c.7.

[23] Марк Липовецкий: *Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*. Москва 2008, с.584.

Ни сама идея, „взятая в разработку“, ни её житейские проекции и аппликации самостоятельной ценностью не обладают: идея не нова, и всё, что всплывает по её поводу, могло не раз упоминаться в других случаях. Кому не хотелось подсмотреть, что там будет происходить у него на похоронах? Тому Сойеру хотелось, а Николай Эрдман однажды даже составил два списка: кто придёт его хоронить и – кто придёт, даже если пойдёт дождь. Ценность текста Рубинштейна в самом нанизывании „случаев из жизни“ на „случаи из языка“ как процессе „обеззараживания“ вброшенного в мирную жизнь разрушительного фермента.

Это диалогическая процедура: некий тезис поверяется личным опытом блогера, корректируется авторами метких высказываний на ту же тему, проходит сквозь фильтр наших общих житейских представлений о том, „как это обычно бывает“, и обретает уже совершенно иной вид. В данном конкретном случае пугающая мысль о глобальной катастрофе и общем конце „смягчается“ намёком на то, что в нашей стране „конец“ переживается регулярно, а жизнь и смерть неотличимы друг от друга.

Сообщение, которое должно было вызвать аффект, падает на диалогическую почву, и она „рассасывает“ его тоталитарный заряд. То, что представляло угрозу мировому порядку, находит место внутри этого порядка. Коллективный разум гасит аффект. Именно разум: между собой сопрягаются разные логики восприятия, и событие (не важно, актуальное или потенциальное) интерпретируется, осмысляется.

Роль автора состоит в том, чтобы услышать и собрать мнения, организовать встречу разных взглядов на один предмет, чтобы, как выразился Пётр Вайль, „вертеться“:

> Описывая свои школьные годы, Рубинштейн замечает: „Ученичок я был еще тот. Нет, учился-то я как раз неплохо – не хуже многих. Но я вертелся“. И, как видим, продолжает – это точное описание способа познания жизни. Озирая мир благодаря выбранному методу на все 360 градусов, Рубинштейн, невзирая ни на что, все-таки вертится![24]

[24] Пётр Вайль: *Ёжик кучерявый* в: Лев Рубинштейн: *Что слышно*. Москва 2018, с.4.

То есть в затеянной им беседе Лев Рубинштейн играет роль не столько автора, сколько модератора. В результате он, по словам Марка Липовецкого, создал новый и очень важный в современной обстановке дискурс. Я бы сказала, скорее – создал поле пересечения разных дискурсов, оборудовал место встречи самых разных взглядов и позиций. Практически любых. Единственное исключение – дискурс власти, но и то потому лишь, что Рубинштейн отказывает ему в самостоятельном существовании – считает, что власть апроприировала, приспособила для своих нужд воляпюк советской номенклатуры и бандитскую феню.

Критики замечали, что иногда Рубинштейн „присваивает“ чужие шутки, иногда – „дарит“ свои остроты другим лицам. Роль авторства здесь ослаблена, текст балансирует на границе литературы и фольклора. По-видимому, для современной словесности это общая тенденция: если авангард 70-80-х противопоставлял фальшивому квазинародному стилю советской литературы манеру подчёркнуто интеллектуальную, то в ситуации, когда тема народа из официальной речи изгнана, когда он перестал быть объектом не только постоянного славословия, но и маломальского интереса, литература снова „идёт в народ“, работает с языком масс. И это происходит не только в творчестве бывших концептуалистов.

Что же касается этих авторов, то очевидно, что ранний авангард и сегодняшний поставангард близки в своих оценках общей культурной ситуации. Их роднит как ощущение, что культура зашла в тупик, так и желание вооружить словом „безъязыкую улицу“, и отношение к искусству как единственной сфере, где могут быть разрешены все принципиальные конфликты современности. Но, в отличие от своего „первопредка“-футуриста, художник поставангардной эпохи охотнее растворит себя в общей жизни, чем объявит себя её источником.

REFERENCES:

Vajl' Pyotr: *Yozhik kucheryavyj* v: Lev Rubinshtejn: *Chto slyshno*. Moskva 2018 (Вайль Пётр: *Ёжик кучерявый* в: Лев Рубинштейн: *Что слышно*. Москва 2018).

Ivanyushina I.Y.: *Russkij futurizm: ideologiya, poetika, pragmatika*. Saratov 2003 (Иванюшина И.Ю.: *Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика*. Саратов 2003).

Kruchyonyh A.: *Stihotvoreniya. Poemy. Romany. Opera*. Sankt-Peterburg 2001 (Кручёных А.: *Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера*. Санкт-Петербург 2001).

Lipoveckij Mark: *Paralogii: Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920–2000-h godov*. Moskva 2008 (Липовецкий Марк: *Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*. Москва 2008).

Nekrasov Vs.: *Kto napisal stihotvoren'e*. http://anch.info/rus/excerpts/549/ (11.2019) (Некрасов Вс.: *Кто написал стихотворенье*. http://anch.info/rus/excerpts/549/, 11.2019).

Prigov D.: *Urozhaj povysilsya…* http://www.math.nsc.ru/~www_natasha/ lyrics/prigov.html#09, 11.08.2019 (Пригов Д.: *Урожай повысился…* http://www.math.nsc.ru/~www_natasha/lyrics/prigov.html#09, 11.08.2019).

Rubinshtejn Lev: *Chto slyshno*. Moskva 2018 (Рубинштейн Лев: *Что слышно*. Москва 2018).

Shapir M. I.: *Esteticheskij opyt XX veka: avangard i postmodernism,* „Philologica". Dvuyazychnyj zhurnal po russkoj i teoreticheskoj filologii. Moskva 1995, tom 2, № 3/4, s.135-143. (Шапир М. И.: *Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм,* „Philologica". Двуязычный журнал по русской и теоретической филологии. Москва 1995, том 2, № 3/4, с.135-143).

Janecek Gerald: *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*. SDSU-press, 1996 (Janecek Gerald: *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*. SDSU-press, 1996).