

Данила Давыдов

## Ян Сатуновский и «барачная поэзия»

**Резюме:** В статье творческие стратегии Яна Сатуновского рассматриваются в контексте т. н. «барачной поэзии», которая, в свою очередь, представляет собой важную эстетическую доминанту деятельности «Лианозовской школы» — одного из центральных явлений советской неподцензурной словесности. «Барачная поэзия» сама по себе предстает не столько единообразной практикой, сколько набором художественных установок, по-разному реализующихся у важнейших («ядерных») авторов, которые с ней обыкновенно связываются (Евгений Кропивницкий, Игорь Холин, Генрих Сапгир), а также и формой мифологизации этой линии в андеграундной поэтике (в публикациях Ольги Андреевой-Карлайл, Константина Кузьминского, Эдуарда Лимонова). Анализируются способы взаимной рецепции «барачных» поэтов и Сатуновского, показывается вовлеченность Сатуновского в «барачную» эстетику, но одновременно и переосмысление ее, более широкое, нежели у ее ортодоксальных представителей, понимание и производимая над ней метарефлексия.

**Ключевые слова:** «барачная поэзия», «Лианозовская школа», неподцензурная поэзия, бедность языка

Поставленная в заголовок этой статьи тема может быть разделена на два вопроса: как оценивал Ян Сатуновский феномен «барачной поэзии» и творчество ее представителей и в какой степени сам Сатуновский может быть причислен к данному явлению. Сатуновский как один из главных представителей «Лианозовской школы» в то же время соотносится (наряду с Всеволодом Некрасовым) с конкретистской линией в ней; «барачная поэзия» представляется при этом то другой лианозовской линией, то отождествляется с «Лианозовской школой» в

целом»<sup>1</sup>. Место Сатуновского в этих классификационных ячейках может быть понято как при взгляде на его диалог с другими «лианозовцами», так и при обращении к внутренним интенциям его творчества.

Однако прежде необходимо хотя бы кратко рассмотреть статус самого феномена «барабанной поэзии» и понять, можно ли его вообще считать не просто элементом внутрицехового жаргона, но некоторым релевантным историко-литературным понятием<sup>2</sup>.

Понятие «барабанной школы» сложилось, скорее всего, во внутреннем андеграундном самоупотреблении; авторство этого определения, приписываемое иногда Игорю Холину, им самим отвергалось: «Вообще же, создателя термина „Барабанные“ не существует. Его создали все люди, почитатели (в первую очередь) моих стихов» (Холин 2020: 162). Во всяком случае, фиксацию барабанной темы в качестве специфического локуса следует связывать именно с Холиным (хотя родоначальником «барабанной школы» назывался обыкновенно Евгений Кропивницкий<sup>3</sup>); так, Холин отвечает на вопрос В. Кулакова о хронологии его творчества: «[...] первой была бы „барабанная“ книга „барабанных“ <стихов>. Она писалась с 1952 года и где-то до середины 50-х. В московской книжке „Жители барака“ напечатана лишь часть этих стихов. Есть еще, например, большой цикл — „Барабанная лирика“» (Кулаков 1999: 320).

Выходящая за пределы московского андеграундного круга легитимация определения «барабанный» связана с публикацией в антологии Ольги Андреевой-Карлайл *Poets on Street Corners. Portraits of Fifteen*

1 О соотношении этих понятий см. содержательную работу: Павловец 2021. Ср. также: «Другие участники лианозовской группы — Ян Сатуновский и Всеволод Некрасов — не были непосредственными учениками Евгения Кропивницкого, как Холин и Сапгир. Ян Сатуновский появился в Лянозово в 1961 году, уже зрелым поэтом. Всеволод Некрасов познакомился с лианозовцами в 1959 году хотя и начинающим, но уже вполне определившимся автором [...]. В дальнейшем лианозовские влияния оказались благотворными и для Сатуновского и для Некрасова, но конкретизм их — особого свойства, во многом не такой, как у Холина и Сапгира» (Кулаков 1999: 25–26).

2 Подробнее я рассматриваю данный вопрос в статье «Игорь Холин и Всеволод Некрасов: заметки к сопоставлению» (в печати); см. также: Давыдов 2021: 99–109.

3 Так, в ответ на вопрос В. Кулакова об истоках «барабанной поэзии» Генрих Сапгир говорит: «Началось все со стихов Евгения Леонидовича <Кропивницкого>» (Кулаков 1999: 324). См. также: Холин 2020: 161.

*Russian Poets* (1968); в этом отношении имела значение и публикация в первом томе Антологии новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны» (1980) Константина К. Кузьминского. Интересно, что, несмотря на осмысление «барака» как специфического концепта, маркирующего определенные тексты еще в первой половине 1950-х гг., рефлексия, связанная с самой «барачной поэзией», возникает много позже, причем в ответ на публикацию антологии *Poets on Street Corners* у Холина. При этом замечания Холина остаются в его записках, не предназначенных для посторонних глаз и опубликованных только в последнее время (можно уверенно предположить, основываясь на корпусе художественных и биографических текстов, что холинская позиция имплицитно им демонстрировалась, но вряд ли эксплицировалась по причине своей крайней жесткости).

В антологии Ольги Карлайл разделу “The Barachni Poets”, включающему стихи Холина и Сапгира<sup>4</sup>, предпослана вводная заметка, в которой делается попытка объяснить феномен «барачности». Следует отметить, что данный раздел — единственный неавторский в антологии, все прочие представляют поэтов (от Александра Блока до Беллы Ахмадулиной и Иосифа Бродского) индивидуально, а не в составе какой-либо группы. Это можно счесть знаком того, что пред нами попытка представить «барачную школу» как явление не столько эстетическое, сколько социальное; если прочие представленные поэты интересны составительнице как представители некоего поэтического канона, то «барачные» авторы скорее репрезентируют непривлекательные стороны советской действительности. Предлагается взгляд на «барачную поэзию» одновременно как на паралитературу, наследующую неподцензурному фольклору, и как на явление в рамках интернационального протестного движения, включающее поэзию битников:

4 В антологии он представлен как “Henri Sabgir”. Это не ошибка: «Судя по всему, Сапгир и Сабгир — два альтернативных написания одной и той же редкой (особенно в Российской империи) еврейской фамилии» (Шраер/Шраер-Петров 2004: 126) Ранний Сапгир в самом деле часто подписывался как «Сабгир»: см., например, подписанную именно так его подборку в первом номере самиздатского журнала «Синтаксис» (1959); замечания Всеволода Некрасова («[...] писавшим в те поры себя через б — Сабгир [...]») (Зыкова/Пенская 2022: 143); манеру Оскара Рабина, знавшего Сапгира с детства, писать именно Сабгир (Там же: 248) и т. д.

A literary outgrowth of the contemporary oral *blatnoi* trend (that of the thieves' songs), *barachni* poetry is written today primarily by young poets. Like a considerable body of Soviet poetry, it circulates in typescript only. The term *barachni* derives from the word *barracks* (*baraki*) – those of concentration camps and of slum areas surrounding big cities. Marked by a certain urban ultra-realism, *barachni* poetry may be regarded as a manifestation of the vast international movement which reflects the discontent and anxiety of people facing the crumbling of yesterday's values, whether Christian morality or Marxist ideology.

A kind of crude Expressionistic satire, *barachni* poetry is one reaction to the atmosphere of uneasiness and fear which prevailed in Russia during the Stalinist regime. Above all, it satirizes contemporary Soviet life. This same approach may also be found in the prose of such writers as Tertz, as well as in painting. Oscar Rabin, to whom one of the poems quoted below is dedicated, is the best-known among the *barachni* painters of Moscow.

(Carlisle 1968: 350)

В качестве главных представителей «барачной поэзии» и (возможных) кодификаторов самого понятия называются Сапгир и Холин:

*Barachni* poetry is popular in Moscow literary circles. Thought not anonymous, its poets are relatively obscure. One may hear their verse at small literary evenings held in Moscow by groups of intimates; Sabgir and Holin, for instance, are quite influential among “subterranean” Muscovites. These two, who are close friends, are credited with coining the term *barachni*. Now in their late thirties, they are said to have a following of young poets who for the most part are also unpublished.

(Ibid.: 350–351)<sup>5</sup>

---

5 Помимо Сапгира и Холина, далее довольно подробно говорится о песенной поэзии Александра Галича: “His lyrics, often employing a grotesque ‘pop’ use of Soviet slogans, are the creations of a real poet. They are apolitical and asocial in a virulent way, poignant, ironic mixtures of contemporary Soviet street talk, of camp lore, and of a pervasive, bittersweet nostalgia typical of Russian folklore. Galich is a good example of the flowering of Soviet folk songs, whose popularity surpasses even that of poetry today, as if, even for intellectuals, songs were a better means of expression for the malaise, the feeling of *nausée* – in Sartre’s sense of awareness of the absurd – so characteristic of contemporary life” (Ibid.: 351).

Говоря о «барачной поэзии», Карлайл одновременно выделяет «школу» (Холин и Сапгир) и пишет о «барачности» как тенденции. В рамках подобной двойственности неизбежно возникает «мерцающее» отношение к называемым авторам как творчески значимым и как к представителям некоего общенародного протестного движения (но в то же время и маргинального по отношению к «большой» поэзии явления).

Эта сочувственно-снисходительная позиция позволяет Холину сформулировать свою концепцию «барачной поэзии», в немалой степени и в целом, и в мелочах полемичную к сказанному Карлайл<sup>6</sup>:

«Барачной школы» на самом деле не существует. Пожалуй, только двоих поэтов можно отнести к этой школе бесспорно: Евгений Леонидович Кропивницкий и я. Галич (статья Ольги Андреевой (Карлайль)) — не барачный поэт, он песенник-сатирик<sup>7</sup>. Генрих Сапгир, если у него что написано, то все это побочно, не основное в его творчестве. Потом он и теперь еще слишком псевдоклассичен для барачного поэта, который должен обладать стилем несколько примитивным, вернее — простым, как и то, о чем он пишет. Но это уже тонкости. Может, я ошибаюсь. Ведь Ольга Андреева (Карлайль) смотрит на это шире: «Барачная поэзия (цитата) может рассматриваться, как проявление широкого интернационального движения, которое отражает недовольство и беспокойство людей — свидетелей разрушения вчерашних ценностей». Вот видите сами, как широко. Может, так всегда и случается: поэты пишут, создают, а критики уже возводят это в определенный ранг, цепляют сержантские или генеральские погоны.

Если смотреть на дело вот с такой точки зрения, то почти всю левую поэзию (и даже Слуцкого, Коржавина и Евтушенко),

<sup>6</sup> Ее антология дошла до представителей московского андеграунда. Сама Карлайл, начиная с 1959 г., бывала в СССР и общалась с представителями неподцензурной культуры, что отмечает и Холин: «Очень толковая женщина. Я с ней знаком. И знаком с ее родителями, Вадимом Андреевым и мамашей» (Холин 2020: 163). Вадим Андреев, сын Леонида Андреева, поэт, прозаик, принял после войны гражданство СССР; оставаясь в США и работая в ООН с советской стороны, он также часто бывал в Советском Союзе.

<sup>7</sup> Пример очевидного возражения Карлайл.

можно всех сюда включить. У каждого теперешнего поэта есть «барабанные» или, как однажды выразился Степан Щипачев, — черные стихи. (Холин 2020: 161)

Такая широта подхода вызывает у Холина некоторый скепсис:

Одно могу сказать с точностью (многие теперь будут примазываться к новому направлению) <:› Родоначальником подобного рода поэзии является Евгений Леонидович, создателем (строителем этого здания) <—› я и отчасти Генрих Сапгир, и отчасти Сева Некрасов, отчасти Окуджава и Галич (они-то уж об этом и не думали) <› Юзик Алешковский, Охрименко, Саша Аронов — всё песни.

(Там же: 161–162)

Холин (в продолжение уже приведенного высказывания об отсутствии у «термина» автора) несколько тавтологично указывает: «Стихи эти люди называли барабанными, поскольку они непосредственно о бараках (не лагерных<sup>8</sup>) написаны и о гражданинах, проживающих в этих бараках» (Там же: 162) и дает такое развернутое определение «барабанности» как поэтическому свойству:

Вот типичное стихотворение «барабанного» направления.

- 1) простота излагаемого материала.
- 2) простота формы и одновременно (в меру) оригинальность.
- 3) место действия — барак или любой другой дом, мещанство, низменные чувства, зверство на уровне квартиры, двора, улицы, вызванное мелочностью, и т. д.

Я рад, что теперь (точка зрения Ольги Андреевой (Карлайл)) все это переросло в нечто большее. Евгений Леонидович, к примеру, называл себя поэтом окраины.

Мы — город, его закоулки, задворки.

(Там же: 162)

---

<sup>8</sup> Еще одна подчеркнутая поправка к тексту Карлайл.

Такого рода теоретические выкладки Холин подкрепляет демонстрацией особого воздействия «барачных» стихов на реципиента:

Помню. Однажды читал я где-то стихи. Одна (во время чтения) женщина воскликнула: «Мне кажется, что на меня (имея в виду мои стихи) выливают помои». Вот высшая похвала «барачному поэту». Чувство низменного существования людей должно быть передано с такой силой, чтобы (если описывается драка) человеку (читателю) казалось, что его самого избивают. Чтобы стихи пахли: клопами, помойкой, обоями, кухней, лестничными клетками, говном, мочой — всем, что окружает простых граждан, живущих в бараках, в общественных квартирах.

(Там же: 163)

В то же время Холин подчеркивает специфичность «барачного» подхода (вновь отказывая даже Сапгирю в праве быть «барачным» поэтом «без оговорок»<sup>9</sup>: «У Сапгира стихи слишком эмоциональны, а нужно чтобы взгляд был несколько со стороны, и не зло». И далее: «Ольга Андреева (Карлайлль) точно подметила эту особенность. Жаль, что она живет не в России» (Там же: 163).

По Холину, «барачной» может быть названа поэзия негативности, включающей при этом примитивизм, гиперреализм и, более факультативно, установку на отрицательную реакцию неподготовленного реципиента. Здесь можно вспомнить известный тезис Максима Шапира о прагматике авангарда<sup>10</sup>; однако авангардное «неприятие» реципиентом

<sup>9</sup> В записях Холина вообще неоднократно встречаются довольно критичные оценки сапгировского творчества; ср., например: «Хотя в какой-то мере Е<sup>вгений</sup> Л<sup>еонидович</sup> прав. Чрезмерная левизна Сапгиру вредит» (Холин 2020: 78).

<sup>10</sup> «Не совсем ясно, кто же реагирует действительно адекватно: тот ли, кто понимает, или тот, кто не понимает, тот, кто принимает, или тот, кто не принимает. Поскольку ценность такого искусства прямо пропорциональна силе реакции (идеальный случай — скандал), «правильнее» воспринимает тот, чья реакция сильнее, чья „больше по модулю“ — независимо от ее знака, будь то „плюс“ или „минус“. А так как отрицательные реакции, как правило, сильнее положительных, более „верными“ следует признать именно их. Не приемлющий авангарда обыватель есть его самый адекватный читатель, слушатель, зритель — творчество авангардистов, в первую очередь, обращено к нему и сохраняет свое авангардное качество только до тех пор, пока продолжает вызывать

здесь заменяется скорее «негативной солидарностью» с высказыванием, суггестией, своеобразным «театром жестокости». Другая возможная параллель — с обэриутской установкой на реализацию эстетического жеста как предметного, вещественного («Стихи, ставшие вещью»<sup>11</sup>) — здесь лишается утопического флера, опять-таки проявляется не просто в негативном, но и сниженном варианте.

Холин задает двойную, а по сути дела и тройную перспективу понимания «барацкой поэзии», которая лишь внешне похожа на замечания Карлайл; во втором случае границы явления очерчиваются нечетко и внутренне противоречиво, в первом же предлагается отличать «истинных» «барацных поэтов» (исключительно Кропивницкого и самого Холина, Всеволода Некрасова, ряд поэтов-бардов, но, стоит заметить, не Яна Сатуновского, не упоминаемого в данном контексте вовсе), соотносимых с этой тенденцией лишь отчасти (в том числе и Сапгира, традиционно помещаемого в «ядро» «барацкой школы»)<sup>12</sup> и некие отдельные признаки «барацкой» тенденции, которые обнаружимы «почти у всех» представителей «левой» (в т. ч. более чем легалистской) поэзии.

Такое «расщепленное» понимание «барацкой поэзии», очевидно, было присуще не одному Холину (хотя и сформулировано им максимально заостренно); к примеру, Генрих Сапгир упоминает (что характерно — уже в позднем тексте) «астрально-барацные рассказы» Юрия Мамлеева (Сапгир 2023: 628), расширяя пределы «барацности» до прозы (как это сделала Карлайл, с гораздо меньшими основаниями, по отношению к Абраму Терцу / Андрею Синявскому). Постепенно, однако, более конвенциональным стало отождествление «барацкой школы» то с «Лианозовской школой» (или «группой») вообще, то с Евгени-

---

его активное неприятие (более того, именно в этом неприятии и состоит оправдание авангарда)» (Шапир 1995: 136–137). Курсивом заменена разрядка автора.

11 См. подробнее: Кукуй 2010: 165–174. Также: «Не раз говорили о скульптурности, выплеснутости вещей Холина; да, бесспорная материальность, очищенность формы от рефлексии придавала стихам качество, о котором говорил Хармс: бросить стихотворение в окно, и окно разобьется. От стихов Холина повылетали все стекла в парадном дворце советской поэзии» (Кулаков 1999: 157).

12 Следует отметить, что даже биографически Сатуновский и Сапгир, в отличие от Кропивницкого, Холина, Оскара Рабина, не имели «барацного» опыта жизни.

ем Кропивницким и его прямыми учениками Сапгиром и Холиным (при любых практических постхолинских интерпретациях — «ядром» рассматриваемого явления); расширительное толкование оказалось практически отброшенным, а приписывание бардов и даже легальных шестидесятников к «барачной» тенденции забылось<sup>13</sup>. Всеволод Некрасов писал о «барачной поэзии» в различных текстах, меняя смысловые оттенки, но в целом исходил из «ядерного состава»:

Про себя точно могу сказать, что я себя никак не называл и называть не хотел, и не помню, чтобы Холин и Сапгир называли себя «барачными поэтами», хотя, конечно, они таковыми являлись, и название в этом смысле к ним применено очень удачное, и к Евгению Леонидовичу Кропивницкому тоже. Конечно, и к нему это относится — вернее, с него это начинается.

(Зыкова/Пенская 2022: 103)<sup>14</sup>

При этом могли особо выделяться либо Сапгир и Холин<sup>15</sup>, либо один Холин. «Положим, холинские сильно барачные, сапгировские чер-

<sup>13</sup> Впрочем, здесь есть исключения: так, с «барачной поэзией» сопоставлялось творчество Олега Григорьева (Кузьминский/Ковалев 1980: 333); Александра Есенина Вольпина (Там же: 105–106); Александра Величанского: «Конечно, это не барачная поэзия, но с пейзажной лирикой Е. Кропивницкого — певца „слободок“ — или раннего Вс. Некрасова, столь же имманентно игровой, смыкающейся не только с примитивом, но и с детской поэзией, ранние стихи Величанского вполне сопоставимы. Не думаю, что тут были какие-то влияния (хотя Величанский лианозовскую поэзию знал), тут просто жанровое совпадение, но весьма симптоматичное» (Кулаков 1999: 287); Леонида Виноградова: «По поэтике Л. Виноградов очень близок раннему, „барачному“ Холину, тоже весьма „частушечному“. Но, конечно, жанр тут несколько другой. Л. Виноградов не создавал эпоса, он прежде всего лирик» (Кулаков 2007: 206) и других, но, как правило, эти сопоставления производятся с тем, чтобы немедленно указать на принципиальные различия.

<sup>14</sup> Ср. также: «Сам Е.Л. Кропивницкий, поэт своеобразный и интересный, был в буквальном смысле слова учителем Г.В. Сапгира и И.С. Холина. Всех троих еще называют „барачные поэты“» (Журавлева/Некрасов 1996: 305).

<sup>15</sup> «[...] у них <Холина и Сапгира> была такая — как бы сказать — негативная манифестарность: отграничить свою платформу. Не то чтобы утвердить, а отграничить: вот они такие. При помощи чего? При помощи барачности, правды-матки, как ее надо решать, и какие там кишки, и какие потроха, — здорово! К этому я относился с уважением: понимал, что такая операция должна быть произведена, и тогда она еще больше должна была быть произведена, чем сейчас, когда этим все занялись с разрешения» (Зыкова/Пенская 2002: 106). Стоит отметить здесь принцип негативности, который усматривал Некрасов и о котором я писал выше.

но-сюрные <стихи> как они есть, предлагать для детей — нереально» (Журавлева/Некрасов 1996: 2016); «И как только не разоблачали И.Холина. И как неореалиста разоблачали. И как барачного поэта» (Там же: 365).

Значительную роль в окончательном «срашивании» «барачной» и «Лианозовской» «школ» сыграла публикация в антологии Константина К. Кузьминского (Кузьминский/Ковалев 1980)<sup>16</sup>. Как известно, претендуя на обзор всей неподцензурной русскоязычной поэзии Советского Союза, Кузьминский так и не собрал специальный московский том<sup>17</sup>; тем не менее, уже в первом томе представлен раздел «Барачная школа», включающий «ядро» целиком (Кропивницкий, Холин, Сапгир), но к тому же и подборку Яна Сатуновского, кажется, впервые включенного в этот контекст, а также помещенного особняком Всеволода Некрасова. При этом собственно «барачная» тема поднимается только в принадлежащем Эдуарду Лимонову фрагменте очерка о Кропивницком (названном «барачным дедом»: «Барачная подмосковная Москва разливается в стихах Кропивницкого, гуляет, доступными ей способами веселится, пьяная куражится и в будни глухо и черно работает» (Кузьминский/Ковалев 1980: 271); «Лирический герой Кропивницкого живет рядом, в бараке. Он пока только скептический безвольный наблюдатель нечеловеческой этой жизни» (Там же), и в лимоновском же очерке о Холине: «Игорь Холин в своих первых стихах развернул барачную тему Кропивницкого, перенес ее из Подмосковья в город, в метро, в кривые переулки, во все эти Текстильщики и Таганки, где испокон веков гнездится рабочий люд» (Там же: 317). В очерках о Сапгире, Сатуновском и Некрасове «барачная поэзия» не упоминается, но создается общая рамка (несколько смещенная композиционным отделением публикаций Некрасова от раздела «барачной школы») и представлены все пятеро «основных» «лианозовцев»; к тому же в очерке о Кропивницком (правда, в цитате из некролога ему, написанного Николаем Боковым) упоминается и «Лианозовская школа» (Там же: 270). Перемещенный в искусственно сконструированную «формальную школу» (где он соседствует с Геннадием Айти, Владимиром Буричем, Генрихом Худяковым), Некрасов в другом месте тома «воссоединен» с лианозовскими

16 Формально в качестве второго составителя был указан Григорий Ковалев.

17 См. об этом: Ахметьев 2022.

соратниками, однако же в качестве «барачного поэта»: «[...] трое — Некрасов, Сапгир, Холин — составили основу барачной школы, позднее вошли в группу „Конкрет“» (Там же: 370). История этой мистификационной группы требует отдельного рассмотрения (подробнее см.: Павловец 2021: 41–43, а также: Кукуй 2016: 211), однако важно то, что для Кузьминского в его литературтрегерской практике принципиальными оказываются две, казалось бы, противоположные установки: стремление к полноте обзора, широкому картографированию пространства независимой поэзии и ее классификационное упорядочивание, и одновременно анархистское нежелание исходить из строгих методологических установок. Кузьминский находит общие критерии для выделения тех или иных элементов классификации: в этом смысле реальные сообщества, аморфные соединения авторов под условным обозначением и откровенно вымышенные явления прекрасно укладываются в единую схему:

[...] принцип коллажности торжествует и в том, как распределяются те или иные авторы по направлениям и группам, когда одни поэты идут особняком, другие помещаются в конкретные «школы» («филологическая школа», «геологическая школа» — по месту учебы, «барачная школа» — по локализации, «формальная школа» — в полной мере «по формальным признакам»; по месту общей публикации — «Поэты „Синтаксиса“» и т. п.). Безусловно, такая типологизация далека от научной (хотя обозначение «филологическая школа» вошло в обиход и стало общепринятым), что для составителя Антологии опять же принципиально: его антиакадемизм, видимо, коренится в футуристическом неприятии «тайных пороков академиков» с их известным «объективизмом», деконструируемым Кузьминским.

(Павловец 2022: 347)

Радикальный конструктивизм<sup>18</sup> Кузьминского проявляется в стирании границы между теорией и практикой (что, кстати, вполне укладывается в рамки авангардного утопизма), однако результатом этого становится не только порождение разнообразных историко-литературных

18 Не в искусствоведческом, а в методологическом значении.

фантомов, но и окончательное связывание понятий «барабанная» и «Лианозовская школа».

Впрочем, в последующей исследовательской традиции, не выводящей понятие «барабанности» за пределы «Лианозовской» школы, эти явления могут пониматься как синонимичные, иногда же речь может идти о «двуих фракциях» в «Лианозовской школе», условно «барабанных» (Кропивницкий, Холин, Сапгир) и «конкретистских» (Сатуновский, Некрасов, примыкающий к ним Михаил Соковнин<sup>19</sup>) поэтах. Разумеется, схематичность любого из этих подходов и в целом традиционный их характер, скорее узурпальный, нежели вполне соответствующий реальной истории литературных трансформаций в рамках андеграундной среды, вообще плохо поддающихся фиксации, довольно очевидны. Однако все-таки эти конструкции не полностью произвольны и связаны с очевидными свойствами поэтики рассматриваемых авторов. «Конкретизм» и «барабанность» могут восприниматься в качестве разных проявлений некой более сложной эстетической общности, которую разумно понимать как общелианозовскую поэтику, не реализующуюся ни у кого из конкретных поэтов-«лианозовцев» в полной мере, так как у различных авторов стоит говорить о большем тяготении к одному или другому свойству<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> В отношении поэтики Соковнина нетривиальны построения Алексея Конакова, который предлагает увидеть «„нежное Лианозово“», феномен которого еще только предстоит проанализировать. Не производственные травмы, не тяжелые пьянки, не мрачная уголовщина, не абсурд повседневного выживания — но какое-то глубинное ощущение уюта, покоя и в хорошем смысле слова „обломовщины“. Слабая сила „нежного Лианозова“ лежит в основе творческой продуктивности Кропивницкого, она наверняка найдется в стихах Некрасова, Сапгира и Холина, но ярче всего она раскрывается при чтении „предметников“ Соковнина» (Конаков 2021: 694). В более ранней работе Конаков «переворачивает» холинскую негативность, предлагая ее понимать не как гиперкритическую, а как освободительную: «Подробное, скрупулезное, тщательное описание бараков позволяет Холину проанализировать материальные предпосылки своего собственного письма и осознать свою собственную антропологическую ситуацию. Ее следствия парадоксальны: всеми порицаемый, многократно обруганный, никогда не любимый барак оборачивается вдруг пространством свободы, уникальным местом, в котором только и способна развиваться человеческая жизнь, практически не ощущающая чудовищного давления „авторитетного дискурса“» (Конаков 2017: 24).

<sup>20</sup> См.: Кулаков 1999: 13–34, 80–83, 131–133, 157–160, 169–171; Кулаков 2007: 203–204. 207–210; Павловец 2021; Весенн 2021.

При этом, вопреки наиболее простой интерпретации, «конкретистские» свойства не создают оппозиции с «барачными», но скорее являются различными способами реализации сходных на большем уровне обобщения свойств. Этую ситуацию интересно и важно проследить в отношении Яна Сатуновского, полноправного «канонического» «лианозовца», но в то же время и поэта со специфическим генезисом и творческим путем.

Если проследить за тем, какова была взаимная оценка «лианозовцев», обыкновенно относимых к барачным, и Сатуновского, то можно заметить их неравномерность. Крайне редки упоминания Сатуновского в опубликованных материалах Евгения Кропивницкого<sup>21</sup>. Холин также нечасто упоминает Сатуновского. В его дневниках и записках он возникает лишь дважды (один раз в нейтральном контексте, другой раз и вовсе не без отчасти негативной оценки: «Сатуновский дал в долг 50 рублей. Яна знаю давно. Хороший поэт. Но человеческие качества не весьма: суетлив, энергичен. Активная натура крайне. Он на пенсии. Ему 57 лет будет 23 февраля. Крепкий, среднего роста. Лыс» (Холин 2020: 171). Несколько раз Сатуновский появляется в качестве эпизодического персонажа в «нarrативных» поэмах Холина («Узбекский халат», «Рыбина Рабина») и как одно из имен в характерных холинских перечнях (в поэме «Умер Земной шар» в числе друзей Земного Шара, в повести «Памятник печке»: «А что в это время делает Ян Сат? Ты мне брат, я тебе брат!» (Холин 2000: 66).

<sup>21</sup> Характерен контекст: «Лично я считаю вашу поэзию высшим достижением среди поэтов наших дней. Даже такие корефеи *<sic! — Д.Д.>* как Холин, Хвостенко, Сапгир и Сатуновский немного меркнут и звучат уже не так свежо» (из письма Всеволоду Некрасову; Кропивницкий 2021: 777). Вообще, я склонен полагать, что, несмотря на статус «старших лианозовцев», отделяющий их от более молодого поколения поэтов, Кропивницкий и Сатуновский представляют собой максимально противоположные фигуры в этом кругу. Одну из сторон этой проблемы рассматривает Павел Успенский: «[...] стихи Сатуновского сами выходят в поле политического и в нем, прямо или косвенно, но все же достаточно ясно, чтобы это считать, манифестируют разрыв с официальной идеологией и ее речевыми репрезентациями. Кропивницкий, однако, выбирает другую стратегию формирования „Я“, а его стихи последовательно избегают однозначного политического измерения» (Успенский 2021: 235); однако различия, как мне представляется, не ограничиваются политической идентификацией субъекта и касаются всех важнейших аспектов поэтики обоих авторов (о чем, впрочем, стоит говорить отдельно).

Более подробно и гораздо ближе к «барачному» контексту пишет о Сатуновском Сапгир. Сатуновскому посвящен «Сонет о том, чего нет», он упоминается в стихотворении «Ангел Веничка». В очерке «Лианозово и другие» Сапгир подчеркивает «опознание» Сатуновским «барачной» поэзии и живописи как «своей»:

Наш знакомый поэт-переводчик (особенно Лопе де Вега) Володя Бугаевский привел однажды своего приятеля, такого же усатого, тоже лысоватого, Якова Сатуновского. Тот, увидав желтые совершенно живые бараки Оскара и услышав стихи про их население, которые сочинял Игорь Холин, обрадовался, будто встретил близких родственников. Он сказал: «Зовите меня просто Ян». И стал лианозовцем, хотя пришел к своей манере раньше и сам.

(Сапгир 2023: 631)

Примерно это же повторяет Сапгир в заметке о Сатуновском, предвечающей его подборку в антологии *Самиздат века* (Там же: 653–654); в другом тексте, «Поэт Ян Сатуновский», предисловии к книге *Хочу ли я посмертной славы* (1992), воспоминания о «барачной» общности уступают место попытке обрисовать черты авторской поэтики:

Здесь почти нет четверостиший, так называемых «кирпичей» с их обязательной рифмовкой. Рифмы капризны и не сразу обнаруживаются. Слова, в обыденной речи далекие друг от друга, благодаря напряженному ритму, интонации, движению стиха и, главное, смыслу, становятся рифмами, как например: «голуби... сволочи...» Не правда ли, забавно?

(Сапгир 2024: 901)

Небезынтересно и то, что говорит о Сатуновском Оскар Рабин — художник, а не поэт, но важнейшее имя при разговоре о «барачной» эстетике. В автобиографической книге Рабина *Три жизни* (1986) имя Сатуновского не упоминается, но зато появляется в ряде интервью. Так, Рабин говорит: «А Ян Сатуновский появился сам: просто по слухам. Он узнал, что существует такое Лианозово, где можно приехать свободно и почитать стихи. И вот он приехал, представился. Даже безо

всяких рекомендаций» (Богоявленская 2014). В другом интервью, данном Михаилу Сухотину, на вопрос: «Не было у вас впечатления, что Некрасов ближе с Сатуновским, чем с Холиным и Сапгиrom?» Рабин отвечает: «Вполне допускаю. Не столько даже как поэт, а по-человечески близок. А Холин с Сапгиrom принципиально другие. Вкусы другие, взгляды на жизнь» (Сухотин 2024: 231). Взгляд Рабина не совпадает с сапгировским; появление Сатуновского в «лианозовском» кругу здесь оказывается не столь провиденциальным, а общность с ядерными фигурами «барачной поэзии» ставится под сомнение, пусть и на уровне не эстетическом, а поведенческом. Близость с Некрасовым (и, следовательно, «конкретистской» линией в «Лианозовской школе») оказывается скорее антропологической. Это свидетельство особенно ценно тем, что исходит от фигуры, одновременно находящейся внутри круга (даже в самой его сердцевине) и отчасти вовне (т. к. не принадлежит стихотворцу).

В свою очередь Сатуновский многократно и разнообразно писал о главных представителях «барачной» эстетики, выстраивая в отношении каждого из них индивидуальную диспозицию. Практически исчерпывающий список обращений Сатуновского в поэтических текстах к другим «лианозовцам» дан в работе Г.Зыковой и Е.Пенской (2021: 594–595), указывающих на дифференцированное отношение: «Холин для Сатуновского чаще всего персонаж, Сапгир — тот, чьи слова (иногда стихи, иногда устные реплики, иногда даже не „слова“, а „интонацию“) Сатуновский цитирует и обсуждает, а Некрасов — тот, к кому Сатуновский обращается непосредственно» (Зыкова/Пенская 2021: 594). Последнее соображение неудивительно ввиду уже отмеченной «антропологической близости», в случае же с Холиным и Сапгиrom меня интересует не столько общий принцип взаимной рецепции, сколько внимание Сатуновского именно к «барачной» составляющей творчества и/или литературного поведения того и другого. Так, о Сапгире Сатуновский пишет довольно подробно не только в поэтических текстах, но и посвящает ему развернутый отзыв на поэму «Старики», в котором утверждает:

Если уж вешать на него ярлык, я сказал бы, что Сапгир — реалист с реально существующей в реальных людях тягой к ирреальному. Что это — Гоголь, или сюрреализм, этого я не знаю.

По-моему, Сапгир всегда исходит из жизни.

(Сатуновский 1993: 239)

И далее подчеркивает:

Итак, Сапгир никакой не декадент, хотя и «деформирует действительность», и любит писать о снах, и прочее, и прочее. Характерная черта его поэзии — совершенное отсутствие отчаянного подтекста (часто у Некрасова, Холина, иногда у меня): «а, чорт с ним, со всем на свете!» Наоборот: «интересно, чорт подери!»

(Обратите внимание: у Некрасова «где хочу, там кончу» — злобно, может быть, трагично; а у Сапгира «что хочу, то чучу» — озорно, и, разве что грустновато. Это видно из контекста, конечно, а не из самих цитат).

Сапгир — жизнерадостный поэт.

(Там же: 239)

С одной стороны, «жизнерадостность» вряд ли соответствует «барачному» негативизму, но с другой — Сапгир «исходит из жизни»: это в большей степени отвечало бы «барачной» гиперреалистичности (даже учитывая склонность к отмеченным Сатуновским у Сапгира гротескным деформациям), если бы не сама интонационная заинтересованность в окружающей действительности. В этом разборе Сатуновский подробно рассуждает о стихотворной технике Сапгира, но более ничего не говорит о чем-либо, что можно соотнести с «барачной» поэтикой как на уровне тематизации, так и художественной идеологии.

В отличие от Сапгира, у Сатуновского напрямую соотносятся с барачной тематикой Холин и Рабин. В стихотворениях Сатуновского оба они выступают маркерами барачного мира и «барачной» эстетики:

Рабин: бараки, сараи, казармы.

Два цвета времени:

серый

и жёлто-фонарный.  
Воздух  
железным занавесом  
бьёт по глазам; по мозгам.  
Спутница жизни — селёдка.  
Зараза — примус.  
Рабин: распивочно и на вынос.  
Рабин: Лондон — Москва  
[135]

Кричи не кричи,  
Карачарово не при чём,  
оно мне ни к чему:  
барачный поэт  
Игорь Сергеевич Холин  
не тю-тю,  
а гу-гу,  
то биши  
ОБМЕН СОСТОЯЛСЯ! [...]  
[283]

Но речь здесь идет не просто о солидарном воспроизведении тех или иных готовых моделей. Обращаясь к каноническим «барачным» мотивам (в данном случае — к картине Рабина, на которой изображена советская монета на фоне барачного пейзажа), Сатуновский (во многом вопреки установленной «барачной» поэтической практике) одновременно актуализирует другое значение понятия «барак», связанное с лагерной темой.

[...]  
К раскаленному листу, как пальцы,  
прикипают лики безвинно-убиенных:  
Хармс. Пильняк. Бабель.  
И кровавый — не рубель, и не рупль —  
пятак, Оскар —  
закатывается

за концентрационный лагерь,  
 за Бабеля,  
 за Даниила Хармса,  
 за барак,  
 написанный на заднем  
 или на переднем плане,  
 пятак, Оскар.  
 Тоска.

[493]

Такое расширение тематического поля вообще очень характерно для Сатуновского. Даже на поверхностном уровне не вполне отвечает «барабанной» эстетике в том ее варианте, который постулирует Холин, самое, вероятно, известное «барабанное» стихотворение Сатуновского (и одно из вообще самых известных, часто приводимых в качестве своего рода демонстрации *credo* поэта):

Мне говорят:  
 какая бедность словаря!  
 Да, бедность, бедность;  
 низость, гнилость бараков;  
 серость,  
 сырость смертная;  
 и вечный страх: а ну, как...  
 да, бедность, так.

[72]

«Барабанность» здесь постулируется как свойство поэтического языка, однако это не просто метафора. «Бедность словаря» реализуется в «бедности быта»; присущая вообще Сатуновскому поэтике подтекста (не обязательно, но в том числе и политического) может указывать на саркастически переосмысленную формулу «Бытие определяет сознание». В результате метафора «спрямляется» и становится метонимией (вместо «барака» как образа языковой бедности языковая и житейская бедность уравниваются как явления одного порядка).

В другом тексте Сатуновский вроде бы демонстрирует образцовый пример «барачной» поэтики:

Ходит слесарь по ремонту,  
заходит в наш барак.  
Лёлька Фирсова,  
подруга жизни,  
огневая голова!

Измята  
рябенькая блузка,  
измена в волосах,  
слюдянистые  
глаза — стрекозы  
взлетают — не взлетят.

Плачут, плачут все девчонки,  
слесарь слёзы льёт.  
Прополаскивает кровью сердце  
распроклятая любовь.

[78]

Однако же это стихотворение сложно соотнести, к примеру, с теми двумя регистрами, которые Владислав Кулаков выделяет при разговоре о поэтах «барачного» ядра: у Кропивницкого «ощущается характерная мягкая интонация — „печально улыбнуться“. Холин же совершенно непроницаем. Он не улыбается, не иронизирует. Он информирует, „доводит до сведения“» (Кулаков 1999: 18-19). Здесь принципиально выносится за скобки отношение субъекта речи к про-исходящему в нем, но нет в то же время и отчуждения. Внутренний монолог, часто в самом деле присущий многим текстам Сатуновского<sup>22</sup>,

<sup>22</sup> «Протокольно-стенографический стиль Холина и Сапири — средство полного устранения авторского голоса. Сатуновский, наоборот, сплошной авторский голос, лирический монолог. Но монолог этот особый. Это всегда разговор, в том числе и разговор с самим собой, размышление вслух» (Кулаков 1999: 26).

здесь будто бы не проявлен, однако он обнаружится при взгляде на более общие поэтические принципы, образующие его поэтику:

Сатуновский нашел способ проблематизировать автономию литературного текста, если можно так сказать, с другой стороны, чем это делали футуристы. По-видимому, он полагал, что человек всегда мыслит в рамках готовых жанров, дискурсов, литературных форм, которые обычно воспроизводятся в сознании приблизительно, как фольклорный текст. (В этом смысле его поэтика соотносима с теорией речевых жанров Михаила Бахтина.) Осколки таких «полусознанных» жанров и дискурсов он и соединял в стихотворении. Можно сказать, что каждую из таких готовых форм Сатуновский «улавливал» на границе отчуждения от сознания.

(Кукулин 2021: 637)

Ореол фольклорных текстов (проступающий даже не на уровне прямых цитат, а на уровне синтагм, опознаваемых как «условно-фольклорные») становится способом отображения драматической бытовой ситуации, но это именно способ перекодировки происходящего в «готовый дискурс», а не имманентное свойство этой ситуации. Анализируя цикл «Завод, завод, ибо зовется...» другой исследователь находит в нем свойства сложноустроенной диалогичности: «Идея коллективной ответственности за выбор исторического пути, адресованная народным массам, не осознающим ее, определяет позицию лирического „я“: единение с голосом хора или отчуждение от него зависит от реакции на коммуникативный посыл» (Кулагин 2016: 140). Такое прочтение подразумевает внутреннюю расщепленность субъекта в некоторых текстах Сатуновского, которую я как раз находил бы скорее у канонических «барачных» поэтов<sup>23</sup>. Для Сатуновского вряд ли характерно отождествление с неким коллективным «я» вне зависимости от «реакции на коммуникативный посыл»; скорее, его установка обозначена как дискурсивный театр, включающий различные речевые осколки, причем объем их может быть различен: от буквально одной фонемы до монолога или сцены (в этом, кстати, одно из принципиальных отличий

<sup>23</sup> См. об этом: Давыдов 2022.

чий Сатуновского от Некрасова, для которого естественно работать с минимальными единицами, квантами языка).

Нетождественность «барабанного» у Сатуновского и «барабанных поэтов» может проявляться и в своего рода метарефлексии (или даже самопародии). Скажем в тексте (имеющем подзаголовок «Из цикла „Новые бараки“») вроде бы можно обнаружить иронию по отношению к обывателю, переселившемуся из барака в новый дом, но сохранившему прежнюю сущность:

Всё есть: супруга, сервант, телевизор, магнитофон.  
Есть интерес в жизни: чемпионат по хоккею с мячом.  
[374]

Это отвечает третьему из признаков «барабанной поэзии» по Холину: «место действия — барак или любой другой дом, мещанство, низменные чувства, зверство на уровне квартиры, двора, улицы, вызванное мелочностью, и т. д.»; «зверства» здесь, конечно, нет, но есть «мещанство»<sup>24</sup>. Заметно, однако, что контркультурный пафос Холина в этом случае совпадает с легальной советской сатирой в духе журнала «Крокодил», также часто целящей в «мещанство». Однако фрагментарность текста, его идиллическая стилистика, отсылка к несуществующему циклу, да и общий контекст позволяют говорить здесь об отсылке не столько к мещанству, сколько к дискурсу о мещанстве (в том числе «барабанному»), иронически переосмысливая именно его; в подобных текстах Сатуновский выступает как протоконцептуалист. Сходную позицию Сатуновский демонстрирует в не лишенном загадочности прозаическом отрывке «Рецензия на поэмы Игоря Холина 1968 г.»:

Холин искал себя на Марсе, а нашёл в Марьиной роще, когда хоронили Александра Давыдовича, отца Кирры Сапгир.  
Что значит — поэт нашёл себя?

<sup>24</sup> «Зверства» как маркер «барабанности» возникают не только во многих текстах самого Холина, но и, например, у позднего Сапгира в книге *Новое Лианозово* (1997), причем характерным образом «лианозовская» маркировка здесь отсылает именно к «барабанной» поэтике как своего рода квинтэссенции раннего Лианозова.

Когда-то Флобер сказал: Эмма — это я.

Поэту среднему достаточно, чтобы читатель узнавал: это Холин.

Большому поэту надо, чтобы читатель узнал: Холин — это я.

Тогда стихи перестают быть предметом эстетической оценки, например, любования: «ах, как это здорово сделано», или «как это ново», или «как интересно», а становятся религией последних дней человечества.

[277]

В одном из интервью Сапгир пояснял:

[...] перед этим Холин писал «космические» стихи — и вот приносит первую свою поэму. Александр Давыдович был мой тестя, и, когда он умер и мы его похоронили, Холин потом написал поэму. Поэма явно была новаторская! Это еще одно движение, которое сделал Холин, — после минималистских стихов он начал писать длинные поэмы, апофеозом которых стала поэма «Умер земной шар». Была поэма на день рождения Овсепа Дриза. Они были написаны так, как раньше не писали, просто в упор.

(Кукулин 1999)

В самом деле, цикл «космических» стихов, при всей тематической несхожести, продолжал линию «барацкой» поэзии: находясь на позиции техносkeptицизма<sup>25</sup> и пародируя характерные для эпохи увлечения технологическими утопиями, Холин сатирически переносил быт бараков, «низменных чувств и зверств» в космическое пространство. В своих же «нarrативных» поэмах он, по сути дела, обращаясь к тому же материалу, что и в «барацких» стихах, отказывался от критико-сатирической позиции, выдвигая на авансцену гиперреализм и чуть ли не документальность (к которым, на новом витке, в поэме «Умер Земной Шар» вновь добавится гротеск). Именно в этом повороте Сатуновский видит «обретение себя» Холиным, но совершенно не случайно вспоминает при этом известное высказывание Флобера. Эмма Бовари, хрестоматийный образ мещанства, предстает вторым «я» автора; Сатуновский указывает этим сравнением на то, что, отказавшись от то-

<sup>25</sup> Подробнее см.: Родионова 2022.

тальной негативности «барачной» поэтики, Холин обнаруживает себя соразмерным своим персонажам. И таким образом выходя из области «эстетической оценки», поэт обретает некую не присущую ему прежде тождественность с материалом. Впрочем, подобная операция не отменяет дистанции, она подразумевает лишь отказ от оценочного суждения. Рецензируя таким образом поэмы Холина, Сатуновский пишет в первую очередь о собственной позиции, которая, как я пытался показать, довольно далека от «барачной» ортодоксии при всем кажущемся множестве связей и сходств.

В поэтике Яна Сатуновского «барачная» составляющая играет значительную, но не определяющую роль, не отсылая ни к гиперреалистическому мимесису, ни к тотальной негативистской установке провокативного характера. «Барачность» у Сатуновского выступает как отсылка к значимым для него авторам, но в то же время и как метонимическое обозначение той языковой «бедности», из которой вопреки всему вырастает новая поэтическая речь.

## Литература

- Ахметьев, Иван (2022): «К.К.Кузьминский и Москва. Предварительные выкладки», в: Кукуй, Илья (сост.): *На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов*. Бостон / Санкт-Петербург: Academic Studies Press / Библиороссика, 536–561.
- Богоявленская, Алиса (2014): «Оскар Рабин: „Табу только одно — современное искусство“». Художник о себе: с рождения до настоящего момента». 2 декабря. <https://www.colta.ru/articles/art/5562-oskar-rabin-tabu-tolko-odno-sovremennoe-iskusstvo> (09.06.2025).
- Весеня, Вера (2021): «Наши художники и мы», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 124–152.
- Давыдов, Данила (2021): «„Лианозово“ и примитивизм», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 94–122.

- Давыдов, Данила (2022): «Что за субъект всё-таки говорит в текстах Игоря Холина? „Я“, „Не-вполне-Я“, „Будто-бы-Я“, „Он“, „Они-все“, „Кто-то“, „Никто“, „Любой“», в: Орлицкий, Юрий (отв. ред.): *Восемь великих*. Москва: РГГУ, 576–588.
- Журавлева, Анна / Некрасов, Всеволод (1996). *Пакет*. Москва.
- Зыкова, Галина / Пенская, Елена (2021): «Ян Сатуновский: материалы к изучению творчества и литературного контекста», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барабанной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 593–624.
- Зыкова, Галина / Пенская, Елена (сост., отв. ред.) (2022): «Живем словом». *Всеволод Некрасов в письмах и воспоминаниях*. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики.
- Конаков, Алексей (2017): *Вторая вненаходимая. Очерки неофициальной литературы СССР*. Санкт-Петербург: Транслит.
- Конаков, Алексей (2021): «Поэтика знаточества: „Предметники“ Михаила Соковнина», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барабанной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 677–694.
- Кропивницкий, Евгений (2021): «Переписка Евгения Кропивницкого с поэтами „Лианозовской школы“», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барабанной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 746–788.
- Кузьминский, Константин / Ковалев, Григорий (сост.) (1980): *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*. Т. 1. Newtonville, Mass.
- Кукуй, Илья (2010): *Концепт «вецъ» в языке русского авангарда*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 77. München: Verlag Otto Sagner.
- Кукуй, Илья (2016): «Там- и сямиздат: Лианозово на немецких рельсах», в: Ичин, Корнелия / Кукуй, Илья (ред.-сост.): *От авангарда до соц-арта. Культура советского времени. Сборник статей в честь 75-летия Ханса Гюнтера*. Белград, 209–218.
- Кукулин, Илья (1999): «Развитие беспощадного показа. Илья Кукулин беседует с Генрихом Сапгиром о творчестве Игоря Холина (1920–1999)». <https://ruthenia.ru/6os/lianzovo/sapgir/interview.htm> (09.06.2025)

- Кукулин, Илья (2021): «Вид на берег с руинами прогресса: О стихотворении Яна Сатуновского „Пришел рыбак...“ (1966)», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом. Москва: Новое литературное обозрение, 625–637.
- Кулагин, Олег (2016): *Циклизация в поэзии Яна Сатуновского: «100 стихотворений из 10 циклов» как книга стихов*. Дисс... канд. филол. наук. Москва.
- Кулаков, Владислав (1999): *Поэзия как факт. Статьи о стихах*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Кулаков, Владислав (2007): *Постфактум. Книга о стихах*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Павловец, Михаил (2021): «„Лианозовская школа“ и „конкретная поэзия“», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом. Москва: Новое литературное обозрение, 32–59.
- Павловец, Михаил (2022): «Антология Константина Кузьминского и Григория Ковалева „У Голубой Лагуны“ как авторский жанр», в: Кукуй, Илья (сост.): *На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов*. Бостон / Санкт-Петербург: Academic Studies Press / Библиороссика, 336–359.
- Родионова, Анна (2022): «„У нас не автоматическая станция“: фильтры технического воображения в поэзии Генриха Сапгира и Игоря Ходлина», в: *Новое литературное обозрение* 176, 254–269.
- Сапгир, Генрих (2023): *Собрание сочинений. Т. 1: Голоса*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Сапгир, Генрих (2024): *Собрание сочинений. Т. 3: Глаза на затылке*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Сатуновский, Ян (1993): «Поэт Генрих Сапгир и его поэма „Старики“», в: *Новое литературное обозрение* 5, 236–246.
- Сухотин, Михаил (2024): «Интервью с Оскаром Рабиным», в: *Зеркало. Литературной художественный журнал. Тель-Авив*. № 64 (184), 230–242.
- Успенский, Павел (2021): «Появление нового поэтического субъекта: Поэзия Евгения Кропивницкого конца 1930-х — 1940-х годов», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.):

- «Лианозовская школа»: между барабанной поэзией и русским концептизмом. Москва: Новое литературное обозрение, 212–242.
- Холин, Игорь (2000): *Избранная проза*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Холин, Игорь (2020): *С минусом единица: Повесть. Дневник. Записки*. Вологда: Библиотека московского концептуализма.
- Шапир, Максим (1995): «Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм», в: *Philologica 2/3–4*, 135–143.
- Шраер, Максим Д. / Шраер-Петров, Давид (2004): *Генрих Сапгир — классик авангарда*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Carlisle, Olga (ed.) (1968): *Poets on Street Corners. Portraits of Fifteen Russian Poets*. New York: Random House.