

УДК 82.0+7.01

<https://doi.org/10.36906/2500-1795/23-1/06>

Марков А.В.

ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА В НЕОАВАНГАРДЕ СТАНИСЛАВА КРАСОВИЦКОГО

Аннотация. В статье рассматривается введение русским религиозным поэтом Станиславом Красовицким новых технических приемов, которые соединяют традицию зауми в авангарде с поисками новой мистерии. Будучи пионером религиозной поэзии в эпоху Оттепели, Красовицкий предвосхитил мистериальный поворот в советской культуре: использование в рок-операх, фильмах и анимациях мистериального сюжета как способного объединить различные символы мировой культуры. Для Красовицкого главным техническим приемом становится введение в русский алфавит новых букв, взятых из греческого и латыни, которые позволяют передавать визуальные впечатления с помощью необычного сочетания звуков и создавать особую атмосферу тайны. Показано, что этот проект Красовицкого тесно связан с развитием семиотики и кибернетики и пониманием сценариев как реализующих запрограммированную прагматику в специальных операциональных символах. Красовицкий более двух десятилетий не занимался поэтическим творчеством, предпочтя религиозное подвижничество, но одновременно он создал теоретическое обоснование своего поворота от авангарда к мистерии по образцу действ эпохи барокко. Он выстроил непротиворечивую историософию, в которой язычество, культ Аполлона и христианство оказывались тремя ступенями обретения истины, и каждой ступени соответствовали свои знаки, буквы и символы, содержащие в себе как семантику, так и иконически обозначенную прагматику. Это позволило Красовицкому соединить размышления над природой букв с размышлениями о ритуале, и создать позднюю поэзию уже просто как легитимирующую его собственные священнические ритуалы. Данное исследование позволяет уточнить особенности восприятия религиозно-философской проблематике в культуре советского периода и показать, как формальные эксперименты, в том числе поддержанные специфическим медиумом пишущей машинки, позволяли по-новому расположить вербальные и визуальные элементы в произведении.

Ключевые слова: неоавангард; Станислав Красовицкий; Самиздат; мистерия; визуальная поэзия; религиозная поэзия; графика в поэзии; историософия.

Сведения об авторе: Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет; ORCID: 0000-0001-6874-1073.

Контактная информация: 125047, Россия, ГСП-3, Москва, Миусская пл., д. 6, e-mail: markovius@gmail.com

A.V. Markov

TECHNICAL MEANS IN THE NEO-AVANT-GARDE BY STANISLAV KRASOVITSKY

Abstract. The article deals with the introduction of new technical devices by Russian religious poet Stanislav Krasovitsky, which connects the tradition of zaum' in the avant-garde with the search for a new mystery. As a pioneer of religious poetry during the Thaw period, Krasovitsky anticipated the mystery turn in Soviet culture: the use in rock operas, films and animations of the mystery plot as capable of uniting the various symbols of world culture. For Krasovitsky, the main technical device is the introduction of new letters into the Russian alphabet, taken from Greek and Latin, which allow conveying visual impressions through an unusual combination of sounds and creating a special atmosphere of mystery. It is shown that this project by Krasovitsky is closely related to the development of semiotics and cybernetics and the understanding of scripts as implementing programmed pragmatics in special operational symbols. Krasovitsky did not engage in poetic production for more than two decades, preferring religious asceticism, but at the same time he developed a theoretical justification for his turn from the avant-garde to mystery along the lines of the acts of the Baroque era. He constructed a consistent historiosophy in which paganism, the cult of Apollo, and Christianity were the three stages in the acquisition of truth, and each stage corresponded to its signs, letters, and symbols, containing both semantics and iconically marked pragmatics. This allowed Krasovitsky to combine reflections on the nature of letters with reflections on ritual, and to create late poetry already simply as legitimizing his own priestly rituals. This study allows us to clarify the peculiarities of perception of religious and philosophical issues in the culture of the Soviet period and show how formal experiments, including those supported by a specific medium of typewriter, allowed a new arrangement of verbal and visual elements in the work.

Keywords: neo-avant-garde; Stanislav Krasovitsky; Samizdat; mystery; visual poetry; religious poetry; graphics in poetry; historiosophy.

About the author: Markov Alexander Viktorovich, Doctor of Philological Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities; ORCID: 0000-0001-6874-1073.

Contact information: 125047, Russia, GSP-3, Moscow, Miusskaya pl. 6, e-mail: markovius@gmail.com

Марков А.В. Технические средства в неоавангарде Станислава Красовицкого // Нижневартковский филологический вестник. 2023. №1. С. 63-73. <https://doi.org/10.36906/2500-1795/23-1/06>

Markov, A.V. (2023). Technical Means in the Neo-Avant-Garde by Stanislav Krasovitsky. *Nizhnevartovsk Philological Bulletin*, (1), 63-73. (in Russian). <https://doi.org/10.36906/2500-1795/23-1/06>

Станислав Яковлевич Красовицкий (р. 1935) – поэт русского неоавангарда, неповторимость которого обязана не столько фантазии и изобретательности, сколько доверию тем средствам речи, образа и письма, которые используются для творчества. Сразу нужно оговорить, что термин «неоавангард» к поэтике Красовицкого не применяют, но мы предлагаем понимать его шире, как объединяющий разные формы авангарда представлением о том, что кроме собственно поэтического творчества существует и некие более радикальные практики; и творчество может совпасть с этим радикализмом, а может отстать от него. Неоавангардность здесь проявляется только в появлении мысли об истории, об опыте предыдущих авангардистов, но не в установках. Красовицкий, начавший в середине 1950-х как поэт, который к концу 1960-х отрекся от своей ранней поэзии, предпочтя путь религиозного подвижничества, и вернулся к поэзии уже в 1990-е годы, оказывается тогда радикальным неоавангардистом, в отличие от других неоавангардистов от Сосноры до Айги и от Сапгира до Вс. Некрасова, для которых отречение от поэзии было невозможно, хотя поэзия для них была только частью радикальных эстетических, речевых и социальных практик.

Конечно, контраст между ранней экспериментальной поэзией и поздней, гладкой и примиряющей с вещами, обычен для многих поэтов (достаточно вспомнить Пастернака и Заболоцкого), но у Красовицкого он поддержан проектно. В ранний период он создавал модернистскую поэзию (Красовицкий 1980; Красовицкий 1984; Красовицкий web), экспериментируя, как должен звучать модернизм и какими средствами он должен производиться, воспроизводиться и распространяться, что, конечно, связано с его притязаниями на лидерство в том направлении оттепельной поэзии, к которому он принадлежал (Орлов 2020). Поздний Красовицкий, уже религиозный деятель, опирается не на образ модерна, а на мистическую географию, и рутинный и гладкий стих способен передать мистику историко-географических образов прошлого и настоящего.

Обоснованию мистической географии посвящена книга Красовицкого «Катастрофа в Раю» (Красовицкий 2011), объединяющая гиперборейско-аполлонический миф о России с представлением о письменности как единственном способе фиксирования катастроф, создании знаков или следов состоявшихся катастроф, так что справедливо сопоставление его поэтики с катастрофической поэтикой, с осмыслением руин бытия после Второй мировой войны (Плеханова 2007: 16-18). Согласно рассуждениям Красовицкого (Красовицкий 2011: 74-76), письменность у разных народов возникает как слежение за движением солнца, отсюда возникают первоначальные неолитические узоры-зигзаги, будущий меандр, которые и создают не только сообщение о солнце и о воспринимающем солнце человеке как «самом», самости, но и жесты «можно» и «нельзя» – в зависимости от поворота меандра. Аполлоновская религия, считает наш поэт, была религией ожидания, так как предпочитала различные строения кругообразной и шарообразной формы (дольмены и кромлехи), в которых не было языческого покорения неба, но только общее пение, общее движение

мелодии лебединой песни, когда все движения меандров в рисунке или танце должны были подчиниться общему служению будущего Мессии.

Но при всем превосходстве аполлинизма над язычеством, у него был один недостаток: никогда нельзя было установить точное соответствие между различными жестами, например, можно ли считать, что форма лебедя соответствует форме меандра. Поэтому эти знаки у него могут вдруг быть собраны в едином служении, служении Мелхиседека, чей мистериальный ритуал встраивает все эти геометрические жесты, намеки в единое тайнодействие. Благословение Мелхиседеком Авраама и дальнейшая единая линия избранности ко спасению позволяют преодолеть множественность интерпретаций, введенная письменными солярными знаками, то есть прежних идолов, возникших в результате распада солярных интуиций, и установить истинную мистерию спасения. Христос тогда понимается как истинное имя для духовного сокровища, «соединение личности с личным Богом» и переживание всех ключевых символов, круга, Креста, солнца, как части единой мистерии. Христос отождествляется в труде Красовицкого со звучным золотом, которое не объяла тьма бытия, и в самом Его имени есть и звук ломкого золота, и образ сияния во все стороны. Здесь замечательно, что Красовицкий, исходя из очень произвольных этнографических и религиозных представлений, создает собственную концепцию религиозного развития человечества, которая не противоречит ни христианскому святоотеческому отношению к Ветхому Завету, ни романтической или неоромантической поэтике ландшафта и руин как источника религиозного переживания.

Поздний Красовицкий может сопоставляться не только с эзотерическими поисками советской интеллигенции, пытавшейся воссоздать мистериальность обычных вещей и намеков (А. Ровнер, В. Куклев, Ю. Стефанов и другие), но и с попытками создания мистерии как эклектического действия, использующего отдельные знаки мировой культуры для выстраивания общего впечатления – в этом смысле кинематограф и театр Марка Захарова, музыка Эдуарда Артемьева и других советских композиторов рок-опер, фарфор И.С. Олевской или анимация А.Ю. Хржановского принадлежат этому общему мистериальному движению. «Стеклянная гармоника», «Тиль Уленшпигель (Фламандская легенда)», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» и «Дом, который построил Свифт» одинаково создают хриstopодобного персонажа и завершенную мистерию о нем. Тем более, между неофициальной эзотерикой и относительно дозволенной мистериальностью было много точек пересечения – это и эксперименты в области кибернетики и системного анализа экономики (Проектный институт автоматизированных систем при Госплане), и общий фонд адаптаций эзотерических доктрин в русском авангарде от Кандинского до Филонова, и эксперименты с электронной музыкой (такой как синтезатор АНС в лаборатории в Доме-Музее Скрябина), и дух тартуско-московской семиотики, соединенной с кибернетикой в ВИНТИ, и религиозный самиздат со своими центрами производства – сложные переплетения биографических, идейных и творческих генеалогий всех названных лиц еще требуют своего исследования отдельными методами. Обратим внимание, что жена Ровнера

В. Андреева назвала Красовицкого «признанный мусажет поэтического поколения» (Андреева 1990: 3), тем зашифровав его аполлонизм и его мистериальность.

Нетрудно заметить, что религиозная концепция Красовицкого полностью вписывается в эстетику мистерии в духе театра Захарова или анимации Хржановского. Прежде всего, мы имеем избыточную воображаемую сценографию, с кромлехами и меандрами, где из-за избыточности элементов невозможно установить точную и однозначную семантику каждого элемента, потому что каждый оказывается некоторым обломком мировой культуры, из которого усилия советского режиссера или сценографа собирают что-то значащее, смотрящееся прекрасно, величественно и сакрально. Далее, противопоставление языческой религии и аполлонической религии полностью отвечает обычному для таких мистерий противопоставлению жадной и злобной толпы (включая ее начальников) и сторонников главного героя. Толпа всегда неуклюжа, не умеет считывать знаки, не умеет душевно раскрываться навстречу реальности, тогда как пророки и апостолы протагониста веселы, пластичны, умеют складывать песни и вообще создавать некоторый лад жизни, хотя до конца не знают будущего. Наконец, герой мистерии а) умеет несколько раз пережить собственную смерть, свою агонию и исчезновение из обычной жизни, б) общается с внеземными, литературными или аллегорическими персонажами – у Красовицкого Мелхиседек как встретившийся лицом к лицу с Авраамом, о смерти которого ничего не известно, готовит общение Христа с Отцом и с верными, и эта встреча лицом к лицу и связывает пророческим служением различные эпохи истории. Мелхиседек и производит «концентрацию основ Истинной религии в ветхозаветной религии» (Красовицкий 2011: 24).

Итак, для позднего Красовицкого первописьмом оказывается меандр как прямое следование солнцу и фиксация солнца – здесь он исходит из кибернетических представлений об управлении процессами как моделировании в виде непротиворечивого алгоритма, который следует за событиями, но при этом существует автономно. Но он дополняет кибернетическую концепцию структурно-семиотическими оппозициями и семиотическим учением о различии семантики и прагматики: единый код позволяет порождать не только разные по содержанию сообщения, но и различные прагматические указания, и есть оппозиция «можно» и «нельзя», которая предписывается некоторым ритуалом использования кода. Потом усложнение письменности приводит, согласно Красовицкому, к ненужным повторениям той же цикличности, которая уже становится не солярной, а исключительно языческой, где «можно» может означать вседозволенность, а «нельзя» – тиранию, то есть всё то, что неприятно ему в язычестве. Мелькание знаков без единого ритуала объединения знаков приводит к язычеству как превращению любой обособленной семантики в ритуал. Следовательно, задачей поэзии оказывается прояснение отдельных символов, например, показ того, что небо подразумевает не только круг, но и горизонталь, касательную, а, следовательно, надо ждать пришествия Бога (Красовицкий 2011: 48-50).

Но поэзия сама по себе не скажет об этом, не пророчествует, она разве что указывает на те условия настоящего пророчества, которые осуществляет ритуал, аллегорическое действие, такое как сведение неба на землю жестом или формой Т-иероглифа. Именно здесь осуществляется настоящее кибернетическое действие, соединяющее временное и вечное, которое и может предсказывать представления, например, представление о вечности, модусами, например, модусом возможности – и это смог сделать только Христос как победитель смерти. При этом человек уже для этого соединил «можно» и «нельзя» в «я сам», некоторый рисунок самосознания, который позволяет человеку стать участником мистерии, так что круг и зигзаг будут прочитаны как «Семя Жены сотрет главу змия», но при этом Христос единым действием остановит простое миметическое распространение однотипных иероглифов: поэты могут при этом отчасти останавливать язычество через исполнение различных жанров, но переход к действию возможен только в христианской поэзии, о чем Красовицкий и сообщает в пушкинском эссе своей книги (Красовицкий 2011: 112), где поздний Пушкин как вставший выше привычной просодии и оказывается христианским поэтом.

Такая эзотерико-кибернетическая концепция письменности объясняет, почему ни ранний Красовицкий, ни поздний не пользуется ни разу в своих стихах элементами дореволюционной орфографии. При том, что Красовицкий стал священником Русской Зарубежной церкви, которая как раз поддерживает норму дореволюционной орфографии до наших дней, в его стихах нельзя найти ни декоративного, ни смыслоразличительного употребления этой орфографии. Но при этом он вводит новые буквы: это ψ , которую он трактует как звук, средний между «с» и «ш», и τ , который он понимает как английское полугласное произнесение «р». Уже из этих самоописаний видно, что Красовицкого не устраивает привычный набор русских гласных и согласных, ему хочется иметь и концентрированный шипящий, со всей согласной грубостью, и полугласный вариант «р», при этом не становящийся слоговым звуком. В настоящей статье мы рассмотрим употребление этих новых букв у раннего Красовицкого и связь этого эксперимента с общей кибернетико-семиотическо-мистериальной концепцией поэта. Мы докажем, что ранний Красовицкий, руководствуясь общими представлениями о заумном языке и авангардных визуализациях идей, создавал некоторые первые наброски мистерий.

Звуковой смысл условного ψ пояснен в авторском примечании к стихотворению «Муза» (Красовицкий 1980: 41-42). Сюжет этого стихотворения – речь Суворова, который понимает, что Муза ему покровительствует и только этой вечной привычкой Музы можно объяснить спасение его и его войска. Мотивы этого стихотворения были развиты С. Стратановским в его знаменитой композиции «Суворов» (1973), где полководец изображен как способный совладать с временем и пространством, ускорить и обновить движение времени («Россия древняя, Россия молодая»), а потому и способный распоряжаться всеми ресурсами барокко, в том числе обустривая и направляя жизнь искусства в России. Такой Суворов Красовицкого и Стратановского напоминает и созданный А. Вознесенским образ

графа Резанова, главного героя оперы «Юнона и Авось», как управляющего пространством и временем, способного омолодить время бытия, собирающегося создать «новую расу» людей с иконописными ликами из своих приверженцев, «где земли золотое лоно», тем самым объединяя впечатляющий барочно-мистериальный театр и чувство своей избранности. В стихотворении Красовицкого к Суворову обращается неназванный поэт:

И он сказал:
весь этот мир,
все это прежнее искусство,
полночный шорох,
ψвета свист,
мы скупно называем
скуство.

Как волен:
слов слепые удила
в у:деньи
старого солдата
виденье:
слист.
слепые удила
в иденьи
всярого севрата
(ψ – средняя между ш и с)

В «Антологии новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны» К.К. Кузьминского приводится другая редакция «Музы», где эти строки звучат так:

весь этот лист,
всё это прежнее ишкусство,
полночный шорох,
ψвета свист,
мы скупно называем
скуство.
полнощный шорох
швета слёз
мы зкупно
называем
скуство.

Сюжет этой речи прост: это избавление слов от начального гласного: скусство вместо искусство, деньи вместо уденьи (т. е. уженьи рыбы как уженьи смысла). После этого слово оказывается так же беззащитно, как искусство, «цвет» может стать «шветом», а «скупо» – «зкупо». Но тогда искусство выражает идею ночи, полночного шороха и слез, этого свиста и шепота, а видение-бдение, идею дня, когда при этом слова слепнут, они действуют прежде чем мы можем их обдумать. Ночь и оказывается временем самосознания, когда все знаки считываются однозначно, в отличие от дня. Поэтому это шипящее ψ , смешивающее цвет и свет, то есть внутреннее переживание всех впечатлений, включая звуковые и письменные, как раз поддерживает эту идею, что днем мы только оказываемся жертвами насилия и поспешного действия, тогда как ночная мистерия и разыгрывается во всей плотности золотых цветов и звуков.

Другое использование ψ – стихотворение того же времени «Мадригал Церкви Покрова на Нерли», передающее общий архитектурный образ храма:

Вель – это губы любви
 Лернь – Покрыва на Нерли.
 Верь – это Зубы любви –
 Золото, Рви, в Погорель.
 Верь – это любви свои.
 Золото зорото Верь,
 Золото зорото льни.
 Вель – это щубы свои.

Верь – это губы любви
 Невь – Покрыва на Нерли
 Верь – это любви свои
 Ве ψ шь – в заклинаньях любви
 цвет – это чудо любви
 Тверь в заклинаньях своих.
 цвель – это чудо любви,
 Золото, Веррь/сия/ – цвет. (Лагуна)

При всей ориентации на фонетические эксперименты заумной поэзии, совмещение первой и второй строфы позволяет представить общий архитектурный облик храма, с дугами («губы любви») на вертикалях, нефами («Невь»), карнизами («зубы любви»), порывом ввысь («Покрыва»), горящим на солнце золотым куполом. Вторая часть и первой, и второй строфы предлагает представить золотой купол как вращающийся, как тот самый солярный универсальный символ, который при этом в аполлиническом мире выражает себя через цвет, а не через распадающиеся и вызывающие ложную языческую интерпретацию знаки, через

цветение, через чудо любви и золотые одежды Мелхиседека, готовящего наступление истинной религии. Вероятно, и частое «в» указывает и на это вращение, и схематически обозначает дуги, нефы и апсиды храма. Губы-любы и оказываются настоящей встречей лицом к лицу, опознанием встречи в Другом.

Двойное ψ стоит на месте предполагаемого «рн» в «Вернь», как соответствующее «Лернь», как до этого из «любы» появилось «щубы» – только так можно объяснить удвоение. Предельно плавные согласные оказываются заменены на предельно шипящие; и тем самым та дневная пластическая плавность, как бы идола образности, заменяется на переживание истинного света, истинной мистерии, того самого золота Христа, о котором поздний Красовицкий пишет как теоретик. Это шипение и свист и оказывается единственным способом передать соединение цвета и света, иначе говоря, золота искупления и света истины. Заключенное в машинописные скобки /сия/ (сияние) указывает и на такое свойство золота, и на значение машинописи в установлении завершённого набора знаков, завершённого программирования операций, чтобы буквы понимать уже не иконически, а операционально.

Исходя из этого, становится понятно и употребление Γ в стихотворении 1962 года «Огонь» (также с авторским примечанием):

На горизонте жилы след
Пока вильможно это – зила
Создав любви,
семьи портрет
себя до воли
земелила.

Люблю, когда шумит огонь
И Время движется лениво.
Когда над л(иRo)m вьётся конь
И золотой Сухэ-Батор
летит со знаменем
красиво.

И бьётся и летит копьё
И Время сизится уныло
И сердце движется – заныло
И лиро кажется лениво
И лиRo ленится ретиво.

R – англ. произношение.

В издании «Лагуны» употреблено прописное R, а в публикации журнала «Эхо» (44) – строчное, то есть в машинопись вписывалось вместе с круглыми скобками (которые нельзя воспроизвести на машинке, и в издании «Лагуны» скобка после м, а не после о) оно поразному. На самом деле в первой части стихотворения имитируется степная воля, свист стрелы и зудение тетивы, но, тогда как во второй части уже изображается столкновение монголов и европейцев, стрелы и копья. Стрела (Время с прописной буквы В, как будто лук со стрелой) оказывается унылой, ленивой, время как бы останавливается. Тогда тот самый Лиг(о) – это некий центр стихотворения визуальный, скобки визуализуют стены или границы города. И конечно, это Мир и Рим одновременно, слияние произношения этих двух слов. Рим оказывается за стенами, и тогда можно воспринять монгольское торжество эстетически, но это останавливает в конце и время самого Рима. Л оказывается половиной М письменного, а г – как бы наполовину ослабленным «р» – полсвета пострадало от нашествия из степи, но хуже, что историю останавливали и те, и другие, будучи привержены старым политическим тактикам. Таким образом, стихотворение говорит о Риме в центре мира и о недостаточности мировой истории как мистерии, она может быть разве полумистерией.

Таким образом, технические средства в неоавангарде Красовицкого, введение в русский алфавит новых букв, соответствует тому идеалу разнообразия и соединения звуковых и иконических впечатлений, который сложился в позднесоветском мистериальном каноне. Мы можем говорить о некоторых точках схождения разрешенной и неразрешенной культуры, а также предвосхищении Красовицким некоторых поворотов уже разрешенного неоавангарда за два десятилетия до его известных мистерий. Эти новые буквы позволили перейти от иконического восприятия звуков и даже букв, от пластической игры воображения, к концентрации на мистериальных сюжетах. Но любой мистериальный сюжет имеет начало и конец, и перерыв между ранним и поздним творчеством Красовицкого об этом хорошо говорит.

Поздний Красовицкий (Красовицкий 2002) пишет уже не мистериальные, а афористические духовные стихи, подтверждающие, что сама природа уже участвует в мистерии искупления, создает необходимую семиотику для того, чтобы это искупление было воспринято человеческим существом, и поэтому язык поэзии может только своей прозрачностью подражать этой уже вовлеченной в таинство природе, но не создавать какие-либо мистериальные сценарии. Зато у того же позднего Красовицкого рефлексия над мистериальными сценариями привела к созданию своеобразной концепции всемирной истории (Красовицкий 2011), соединяющей религиозные наблюдения с созданием универсальной генеалогии от Адама через Мелхиседека к Иисусу – и эта генеалогия оказалась для Красовицкого важнее тех интеллектуальных и творческих генеалогий, благодаря которым он писал свои неоавангардные стихи в ранний период. Полученные результаты позволяют лучше интерпретировать и разрешенных поэтов, так же соединявших формальные эксперименты, в том числе с медиумом письма и изображения, и интерес к

мистериям, таких как Андрей Вознесенский, и уточнить общую историю развития религиозной поэзии в СССР.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева В. Предисловие // Никитин В. Сумерки смертного дня: избранные стихотворения. Париж: Имка-Пресс, 1990. С. 3-5.

Красовицкий С. Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны». URL: <https://clck.ru/34FXNn> (дата обращения: 01.03.2023).

Красовицкий С. Стихотворения // Эхо. 1980. № 9. С. 31-48.

Красовицкий С. «Последняя надежда» и другие стихи // Часть речи. 1984. №4-5. С. 91-105.

Красовицкий С. Избранное. Тверь, 2002. 56 с.

Красовицкий С. Катастрофа в раю. М.: Русский Гулливер, 2011. 132 с.

Орлов В.И. Я не стану просить заседательской жалости...: К истории ареста Леонида Чертова // Rhema. Рема. 2020. № 4. С. 214-258.

Плеханова И.И. Русская поэзия рубежа XX-XXI веков. Иркутск: Иркутский государственный университет, 2007. 260 с.

REFERENCES

Andreeva, V. (1990). Predislovie // Nikitin V. Sumerki smertnogo dnya: izbranny`e stixotvoreniya. Parizh: Imka-Press. S. 3-5. (in Russian).

Krasoviczkij, S. Antologiya novejshej russkoj poe`zii «U Goluboj Laguny`. URL: <https://clck.ru/34FXNn> (data obrashheniya: 01.03.2023). (in Russian).

Krasoviczkij, S. (1980). Stixotvoreniya. E`xo. № 9. S. 31-48. (in Russian).

Krasoviczkij, S. (1984). «Poslednyaya nadezhda» i drugie stixi. Chast` rechi. №4-5. S. 91-105. (in Russian).

Krasoviczkij, S. (2002). Izbrannoe. Tver`. 56 s. (in Russian).

Krasoviczkij, S. (2011). Katastrofa v rayu. M.: Russkij Gulliver. 132 s. (in Russian).

Orlov, V.I. (2020). Ya ne stanu prosit` zasedatel`skoj zhalosti...: K istorii aresta Leonida Chertkova // Rhema. Rema. № 4. S. 214-258. (in Russian).

Plexanova, I.I. (2007). Russkaya poe`ziya rubezha XX-XXI vekov. Irkutsk: Irkutskij gosudarstvenny`j universitet. 260 s. (in Russian).

© Марков А.В., 2023