Российский государственный гуманитарный университет

Москва
2025

УДК 82.0(470)
ББК 83.3(2)
В81

Ответственный редактор
Ю.Б. Орлицкий

Редакционный коллектив
Д.М. Давыдов, Г.В. Зыкова, Е.Н. Пенская

Рецензенты
А.В. Корчинский
кандидат филологических наук, доцент (РГГУ),

М.С. Макеев
доктор филологических наук, доцент
(МГУ им. М.В. Ломоносова)

В оформлении использованы фотографии
из архива Л.С. Сапгир-Родовской

Рекомендовано к публикации
Редакционно-издательским советом РГГУ

ISBN 978-5-7281-3534-0

© Российский государственный
гуманитарный университет, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Актуальность Сапгира (*Ян Пробштейн*) 9

РАЗДЕЛ I

«Глаза на затылке» для «проверки реальности»:
Генрих Сапгир между традицией
и художественным экспериментом (*Михаил Павловец*) 21

Лебядкин – Заболоцкий – Сапгир:
варианты «поэтического многоголосия» (*Игорь Каргашин*) 38

Проверка (сюр)реальности
в прозе Генриха Сапгира (*Олег Горелов*) 50

Жанры поэзии Генриха Сапгира (*Светлана Артемова*) 65

«Тень за тканью слов»: поэтика синтаксиса (*Ольга Бараш*) 79

Не только имагинация:
к кинематографу Генриха Сапгира (*Борис Шифрин*) 97

«Мемуары с ангелами в Красково» и ранее: современники
в поэзии Генриха Сапгира (*Данила Давыдов*) 122

«Это настоящая еврейская мелодия»: к вопросу об идентичности
в творчестве Генриха Сапгира (*Наталья Веселова*) 136

Эмоциональное и чувственное
в авторефлексии Генриха Сапгира (*Ирина Плеханова*) 153

Анафразы в поэзии Генриха Сапгира (*Людмила Зубова*) 168

Концептуальные особенности иллюстрирования произведений
для детей Генриха Сапгира (*Валентина Коростелина*) 181

РАЗДЕЛ II

Поэтика границы в «Монологах»
Генриха Сапгира (*Станислав Меркушов*) 193

Чувственный мир Генриха Сапгира
(книга «Любовь на помойке») (*Ольга Северская*) 199

Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент
в истории поэтики полуслова (*Дарья Суховей*) 206

Визуальная образность
в оде Генриха Сапгира «Дом» (*Виктория Малкина*) 224

Описания черновиков в «Черновиках Пушкина» Генриха Сапгира:
к вопросу о сюжетно-тематической
организации книги (*Павел Рыбкин*) 233

Возрастные рамки и жанровые границы в литературе
для детей Генриха Сапгира (*Татьяна Михайловская*) 245

«Другие версии» сюжета
в прозе Генриха Сапгира (*Татьяна Семьян*) 255

Генрих Сапгир
как переводчик Уильяма Блейка (*Вера Сердечная*) 261

В пространстве границ: о немецкоязычной
экспериментальной поэзии
в переводах Генриха Сапгира (*Юлиана Каминская*) 271

«Тактильные инструменты» как поэтологическое
завещание Генриха Сапгира (*Антон Азаренков*) 279

Памятники Сапгира (*Юрий Орлицкий*) 292

РАЗДЕЛ III

Генрих Сапгир
и ранние виршеслагатели (*Михаил Одесский*) 305

Русская классика
в зеркале Генриха Сапгира (*Борис Колымагин*) 311

Или-или... (Овсей Дриз и Генрих Сапгир) (*Валерий Дымшиц*) 322

Концепты «старость» и «страсть» в поэзии Е.Л. Кропивницкого
и Г.В. Сапгира (*Дмитрий Патолятов*) 339

Генрих Сапгир и Игорь Холин: взаимное упоминание
и памятование (лингвокультурологический аспект)
(*Дмитрий Патолятов*) 348

Генрих Сапгир в конкрет-стихах
и в конкрет-поэмах Игоря Холина (*Ирина Скоропанова*) 354

Софья Прокофьева, Вера Маркова и Генрих Сапгир:
из истории творческих связей (*Ирина Арзамасцева*) 360

Генрих Сапгир
и Александр Тимофеевский (*Наталья Дьякова*) 373

Поэтика дыхания в зеркале перевода: Генрих Сапгир
на французском языке (*Екатерина Белавина*) 382

ПРИЛОЖЕНИЕ

Из воспоминаний о Сапгире

Долгопрудненская школа молодых поэтов.
1946–1949 (*Милитриса Давыдова*) 393

«Дай Бог каждому из нас...» (*Оскар Рабин*) 396

Облако и телки: о «Похмельной поэме»
Генриха Сапгира (*Георгий Балл*) 397

Сапгириада (путешествие с приключениями)
(*Сергей Бирюков*) 403

Формалист, интуитивист, учитель:
о Генрихе Сапгире (*Данила Давыдов*) 407

«Погода была прекрасная...»:
Один день с Сапгиром в Твери (*Наталья Веселова*) 412

Москва – Коктебель (*Владимир Ломазов*) 415

Публикация Генриха Сапгира в журнале
«Стетоскоп» (*Михаил Богатырев*) 425

Мои встречи с Генрихом Сапгиром (*Юрий Орлицкий*) 431

Интервью (*Мила Сапгир* (*Родовская*)) 435

Указатель имен 439

Указатель произведений Г. Сапгира 450

Сведения об авторах 459

Актуальность Сапгира

Мне бы хотелось поговорить об актуальности и стихов, и прозы Сапгира, несмотря, а точнее, благодаря разнообразию форм (форм голоса и голоса форм). Я имею в виду не только такие прямые высказывания, как в книге «Лица соца»: все, что Сапгир делал и писал, было бескомпромиссно.

«Лица соца» – как бы «Окна РОСТА» наоборот, плакатно, зримо, со всегдашним юмором и бескомпромиссностью, в этой книжице Сапгир остраняет частушку, анекдот, пародирует известных поэтов (А. Блока, В. Маяковского, С. Маршака, Яна Сатуновского), и при этом интонация – неповторимо сапгировская. Это как бы сочетание поэзии политики и политики поэзии, граничащее с абсурдом.

Абсурд у Сапгира – это узнаваемая реальность, а сюрреализм – реальность, вывернутая наизнанку. «Радиобред» – это, так сказать, исходная форма, хотя формально усеченных слов в этом стихотворении нет, но все стихотворение построено на усечениях:

Лежа, стонет.
Никого нет.
Лишь на стенке черный рупор.
В нем гремит народный хор.
Дотянулся, дернул шнур!
Вилка тут, розетка там.
Не верит своим
Ушам:
Шум,
Треск,
Лязг металла.
Радио забормотало:
«Последние известия.
Экстренное сообщение!
...На месте
Преступления.

© Пробштейн Я.Э., 2025

...Большинством голосов.
...Градусов
Мороза.
...Угроза
Атомного нападения
Эпидемия...
Война...
Норма перевыполнена!»
Снова хор. На фоне хора
Соло авиамотора.
Рев

Реактивной авиации.
Взрыв
Оваций!
Больной глядит остекленело.
Рука
Судорожно сжала одеяло.
Из дверей – издалека
Показался некто.
– Доктор!
– Надо
У меня проверить гайки.
Диктор:
«Лунная соната
Исполняется на балалайке» [I: 25–26[1]].

Как писал Всеволод Некрасов, сравнивая замечательных поэтов Сатуновского, Холина, себя, следующее поколение: Д.А. Пригова и Льва Рубинштейна, Ивана Ахметьева и многих других, – «“Радиобред” – та самая классика, которая тем больше *на все времена*, чем точней она остается *в своем времени*, попадает в момент»[2]. Он иронично замечает о том, как «влипли в ловушки половинчатости Вознесенский с Аксеновым, комсомольский авангард “Юности”, да хоть и весь Театр на Таганке...»[3] Далее Некрасов пишет, что «Сапгир тогда был геометрическим местом точек [пересечения] всех таких слов и понятий: *авангардизм, модернизм,*

---

1 Здесь и далее произведения Сапгира цит. по: *Сапгир Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: Новое литературное обозрение, 2023–2024. Т. 1: Голоса. 2023. 768 с.; Т. 2: Мифы. 2023. 760 с.; Т. 3: Глаза на затылке. 2024. 1000 с.; Т. 4: Проверка реальности. 1048 с., за исключением особо оговариваемых случаев; римская цифра означает номер тома, арабские – страниц.

2 *Некрасов Вс.* Сапгир // Великий Генрих / Сост. Т. Михайловская. М.: РГГУ, 2003. С. 240.

3 Там же. С. 237.

экспрессионизм, сюрреализм – с разбегу, кажется, и формализм – и что там еще звучало в полном обалдении – такое, что в печати считалось страшными ярлыками, которых, однако, в том же Лианозове уже никто не страшился, как страшился бы еще семь лет до того»[4].

К этому следует добавить, что сюрреализм Сапгира – способ иронического, а зачастую и сатирического остранения реальности не только в стихах, но и в прозе, как в коротких рассказах «Подвиг», «Турусы на колесах», остроумная социальная сатира «Иван, родства не помнящий», а «Подвиг» или «Армия Z» – просто пророческие рассказы. В послесловии к книге «Летящий и спящий» Ю.Б. Орлицкий справедливо указывает на предшественников – от Пушкина, «Стихотворений в прозе» И.С. Тургенева, Владимира Набокова до В.В. Розанова, имея, очевидно, в виду «Мимолетное» и особенно «Опавшие листья», но не стоит забывать и о фольклоре – прежде всего об остранении русской народной сказки, но также индийской мифологии («Пуруша», «Хамур» или «Пришествие»). Проза и поэзия в книге «Летящий и спящий», как заметил Орлицкий, составляют органическое единство[5]. Добавлю: и сюрреалистическое: рассказы из раздела «Голова сказочника» как бы предваряют стихи из раздела «Параллельный человек»: параллельная реальность зазеркалья врывается в истинную реальность, отражение и отраженный меняются местами, обыденная реальность мира людей абсурдна, когда лирический герой – кузнечик, ведомый Вергилием, посещает не загробный мир, а мир людей. Проза из раздела «Голова сказочника» – это именно проза, остраняющая действительность, как, скажем, в рассказе «Призрак вождя», где лирический герой (не сам ли автор?) заблудился в Ленинграде-Петербурге, следуя за указующим перстом вождя-памятника, а в конце призрак вождя заводит в трясину девушек, собирающих ягоды на болоте неподалеку от знаменитого шалаша, и губит их, как водяной или леший. В стихах ситуация доводится до абсурда реализацией метафор, сродни Маяковскому, как в «Облаке в штанах» («расшалились нервы»), однако у Сапгира вся ситуация доведена до предела и до абсурда, как в стихотворении «Художник», где люди из коммуналки – воплощенная пошлость – ввалились в мастерскую художника «и стали требовать себе бессмертия!..», либо в стихотворении «Аукцион»:

аукционист был в ударе
бил молотком с размаха по вазе –
сыпался синий Китай –
черепки продавал с барышом... [IV: 423]

---

[4] *Некрасов Вс.* Указ. соч. С. 240.

[5] *Орлицкий Ю.Б.* Послесловие // Сапгир Г. Летящий и спящий. М.: НЛО, 1997. С. 334.

Еще резче стихотворение «Гражданская война»:

молодому человеку
лучше с бородой
сунуть в руки автомат
просто любо-дорого!
а если посадить задом
на горячую броню
в яркий день
хоть снимай на кинохронику!
такой пыль-порох с бородой едет
глядят небось (ага!)
идет рослая пара (ненавижу таких)
что-то ей (про меня) – обернулась
да как она смеет (при мне)
такую короткую юбку
такие длинные ноги носить!
его – к стенке (ага!)
запрыгала челюсть
ее – в заброшенный сад
юбку – на голову
засыплю всю лепестками шиповника!
будет она у меня плакать
будет смеяться счастливая
глажу нежно
гладкое темное железо
утешаю глупую: да ты
у меня как за каменной стеной –
в укрытии
бьет где-то близко
щелкают осколки
сыплются срезанные ветки
а мы
нашли забытый воинский склад
еще с прошлой войны
столько ящиков банок бутылок
тушенка французский коньяк
красивую жизнь проживем
погоди погоди я сейчас...
почему-то приходится в резком солнце
бежать и стрелять
и вжиматься в каждую щель...
на асфальте в луже крови
женщина смотрите сидит
силится приподняться –
только дергаются обрубки...

погоди погоди – ты у меня будешь
все у меня будет
вот сейчас добегу... добегу... [IV: 457–458]

Такое стихотворение могло быть написано и в наши дни.

В свое время Ю. Орлицкий заметил, что в творчестве Сапгира размывается граница между стихом и прозой, в текстах варьируются все варианты от стихопрозы («прозиметрум»), «достиха» и «допрозы» до «послестиха» и «послепрозы»[6]. Это все верно и тонко подмечено. Кроме того, проза Сапгира отмечена сгущением строки, парономазией, как в коротких рассказах «Подвиг», «Турусы на колесах» или «Иван, родства не помнящий», где притча и сама идиоматика вывернуты наизнанку: Иван не помнил родства оттого, что его так ударили по голове, перед тем как ограбить, у него отшибло память и он стал инвалидом. Однако самое главное, что хотелось бы подчеркнуть, это то, что и стихи, и проза Сапгира – архетипичны, т. е. они основаны не только на знании мифологии, действительности, ироничного соединения всех этих элементов, они – на все времена, и стихи, написанные в 1950-х, звучат сегодня более чем современно, например «Смерть дезертира»:

– Дезертир?
– Отстал от части,
– Расстрелять его на месте.
(Растерзать на части!) [I: 21]

или, скажем, «Клевета»:

Напечатали в газете
О поэте.
Три миллиона прочитали эту
Клевету.
Незнакомцы,
Незнакомки
Шлют поэту:
Анонимки:
– Спекулянт!
– Бандит!
– Убийца!
– Печать не может ошибаться!
– А еще интеллигент...
– Справедливые слова.
Общественность – она права. –
Сказали чукчи и эвенки.

---

[6] *Орлицкий Ю.* Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления // Великий Генрих... С. 160.

Редактор не подал руки...
Друзья-интеллигенты
Поэту принесли венки
И траурные ленты.
А поэт пропал без вести
Говорят,
Уехал в гости.
Ни покаяния,
Ни завещания,
На двери
Три
Буквы –
На прощание.
На окраине Москвы
На шоссе
И в лесу
Поутру
По росе
Идет бандит и спекулянт:
Каждая росинка – чистый бриллиант!
Хорошо убийце
На зеленом лугу!
В солнце
Лес дымится
На другом берегу.
Посвистывает птица –
Газеты не боится! [I: 56– 57]

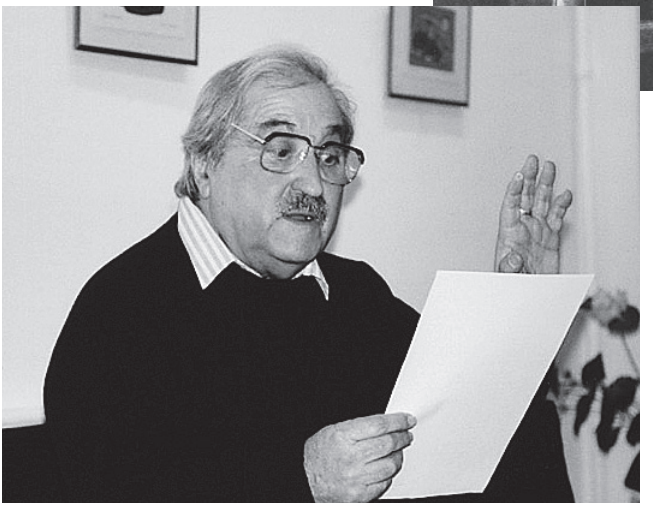
Несмотря на бесчисленное количество творческих находок, о чем писали Всеволод Некрасов, Юрий Орлицкий, Михаил Павловец, Данила Давыдов и многие другие, несмотря на внимание к форме (а Сапгир любил говаривать: «Я формалист»), Сапгир *актуален*, и в наши трагические дни нельзя не вспомнить «Псалмы» Сапгира, о чем писали Данила Давыдов и автор этих строк[7].

[7] См.: *Давыдов Д.* «Псалмы» Генриха Сапгира и современное состояние традиции стихотворного переложения псалмов // Великий Генрих... С. 204–215; *Пробштейн Я.* Московские мифы // Там же. С. 182–193, особ. С. 185–188.

Генрих Сапгир
в гостях у друзей

Слева направо:
В. Бахчанян,
Г. Сапгир,
И. Холин

Стоят:
Э. Лимонов,
Слава Лен



Генрих Сапгир
выступает в клубе
«Авторник» на вечере
«Новые языки
в современной
поэзии»

Москва, 25.09.1999
(*Первый Московский
международный
фестиваль поэтов*)

ПСАЛОМ 136

Овсею Дризу

1. На реках Вавилонских сидели мы и плакали
– О нори-нора!
– О нори-нора руоло!
– Юде юде пой пой! Веселее! –
смеялись пленившие нас
– Ер зангт ви ди айниге Нахтигаль
– Вейли башар! Вейли байон!
– Юде юде пляши! Гоп-гоп!

2. Они стояли сложив руки на автоматах
– О Яхве!
их собаки-убийцы глядели на нас
с любопытством
– О лейви баарам бацы Цион
на земле чужой!

3. Жирная копоть наших детей
оседала на лицах
и мы уходили
в трубу крематория
дымом – в небо

4. Попомни Господи сынам Едомовым
день Ерусалима
Когда они говорили
– Церштoрен! приказ № 125
– Фернихтен! Приказ № 126
– Фернихтен! № 127

5. Дочери Вавилона расхаживали среди нас
поскрипывая лакированными сапожками –
шестимесячные овечки
с немецкими овчарками
– О нори-нора! руоло!
Хлыст! хлыст! –
Ершиссен

6. Блажен кто возьмет и разобьет
младенцев ваших о камень [II: 21–22].

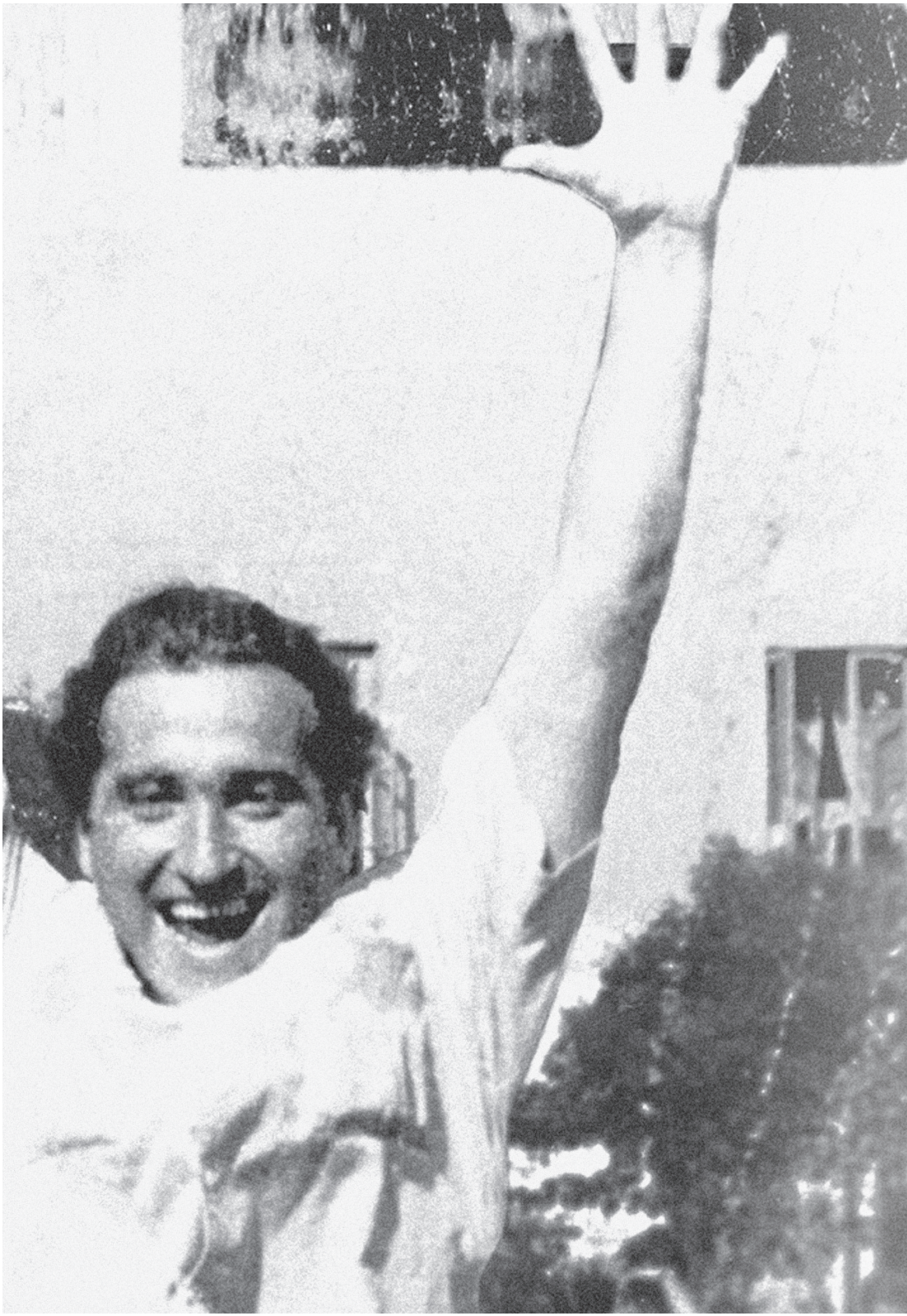
Не только миф, но и Псалмы даны на сдвиге и наполнены голосами – в данном случае, понятно, на немецком, но также на иврите и на

идише. Псалом, таким образом, обрастает новым контекстом, врастает в новую действительность. Для сравнения – вариант из синодального издания Библии:

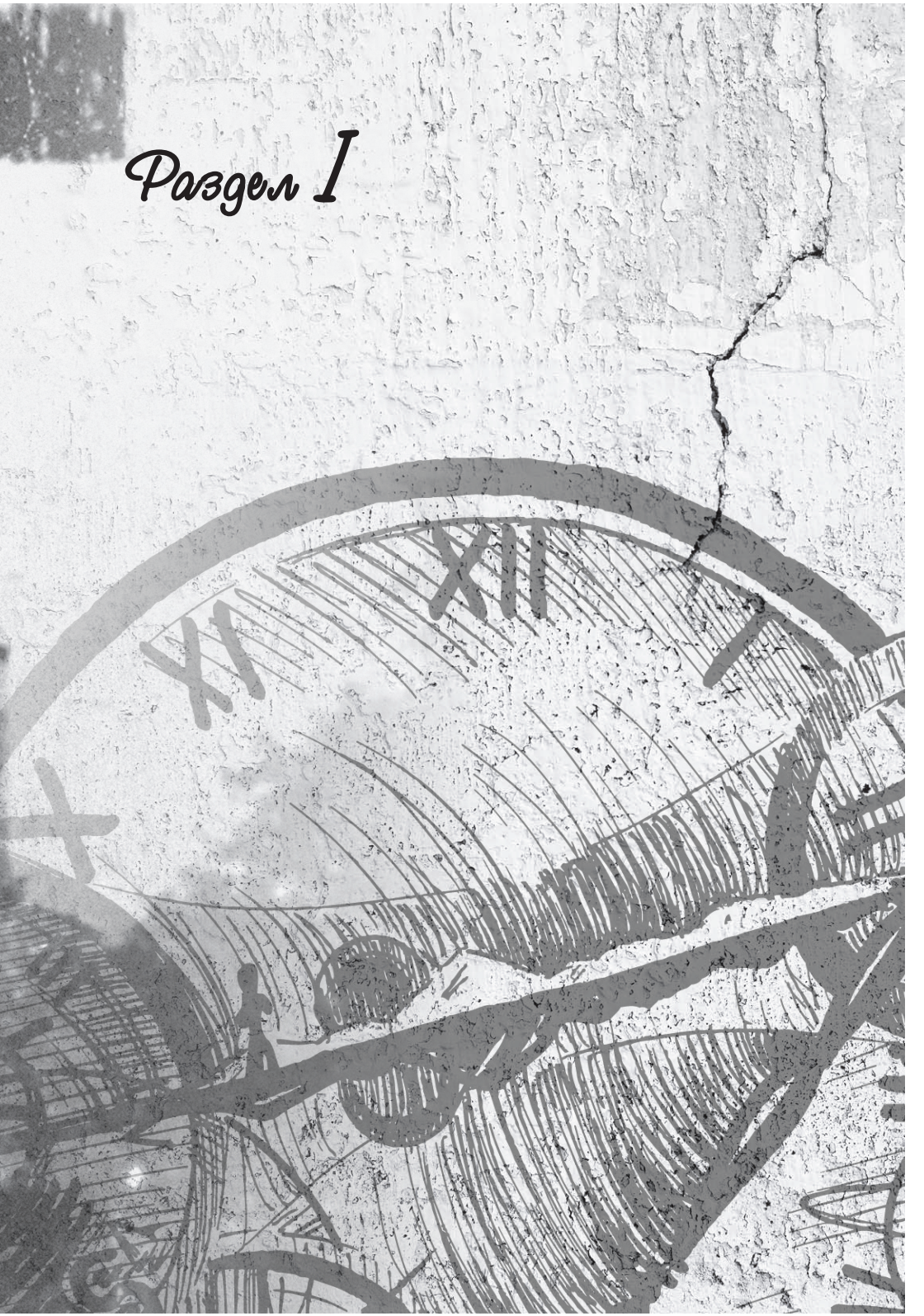
ПСАЛОМ 136
[Давида]

1 При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе;
2 На вербах, посреди его, повесили мы наши арфы.
3 Там пленившие нас требовали от нас слов песней, и притеснители наши – веселья: «пропойте нам из песней Сионских».
4 Как нам петь песнь Господню на земле чужой?
5 Если я забуду тебя, Иерусалим, – забудь меня десница моя;
6 Прилипни язык мой к гортани моей, если не буду помнить тебя, если не поставлю Иерусалима во главе веселия моего.
7 Припомни, Господи, сынам Едомовым день Иерусалима, когда они говорили: «разрушайте, разрушайте до основания его».
8 Дочь Вавилона, опустошительница! блажен, кто воздаст тебе за то, что ты сделала нам!
9 Блажен, кто возьмет и разобьет младенцев твоих о камень!

Творческий метод Сапгира нельзя свести ни к «Развитию метода», ни даже к сумме приемов, поскольку, доведя до логического, а точнее, алогичного завершения один прием, он тут же отказывался от него, находил нечто новое и постоянно менялся, но всегда был нацелен на современность и актуальность, это – не всегда прямое, открытое, но всегда бескомпромиссное высказывание.



Раздел I



© Павловец М.Г., 2025
© Каргашин И.А., 2025
© Горелов О.С., 2025
© Артемова С.Ю., 2025
© Бараш О.Я., 2025
© Шифрин Б.Ф., 2025
© Давыдов Д.М., 2025
© Веселова Н.А., 2025
© Плеханова И.И., 2025
© Зубова Л.В., 2025
© Коростелина В.В., 2025

«Глаза на затылке» для «проверки реальности»: Генрих Сапгир между традицией и художественным экспериментом

Выход в 2023–2024 гг. относительно полного четырехтомного собрания сочинений поэта Лианозовской школы Генриха Сапгира, помимо очевидной возможности актуализировать в читательском внимании уже публиковавшиеся вещи этого автора и познакомить читателя с не публиковавшимися или малодоступными текстами, открывает перед нами еще одну возможность. Теперь, когда основное сапгировское наследие собрано вместе, можно претендовать на формирование его целостного восприятия, в эволюции и в синтезе ключевых тенденций. Безусловно, некоторые из них уже были отмечены исследователями. Так, Юрий Орлицкий одним из первых обратил внимание на принципиальную многогранность поэтики Сапгира, его тяготение сразу к двум полюсам – и (нео)традиционалистскому, и (нео)авангардному, с одновременным снятием антагонизма между ними: «Можно сказать, что все написанное поэтом занимает поистине золотую середину между радикальными формами модернизма, опирающегося на традиции футуризма в различных его изводах, и возобладавшим в отечественном искусстве последних лет постмодернизмом – явлениями, по сути дела, противоположными. Первое предполагает активное и последовательное отрицание всякой традиции, в том числе и модернистской, второе – ее активную, хотя нередко отмеченную знаком отрицания, эксплуатацию» [II: 721].

Впрочем, насколько «неотрадиционалистским» является постмодернизм, превращающий традицию в поле бесконечной игры с ней, настолько и послевоенный авангардизм в большинстве своих проявлений – именно «неоавангардизм», ибо уже не стремится разорвать путы преемственности, но готов вступить в наследство по отношению к тому, на руинах чего утверждал сам себя в героическую пору «исторического авангарда» первой половины XX в. Пресловутый «универсализм» Сапгира – и в его литературных контактах, сопрягающих представителей самых разных течений и школ, и в его творческих предпочтениях – вовсе не был неизбирательным: при всей «многовекторности» творческих установок поэта эти векторы укладываются именно в линию, идущую от исторического авангарда. Собственно, еще В. Кривулин (выступивший под псевдонимом А. Каломиров) в 1979 г. заметил: «Период с 1960 по 1965 год отмечен усиленным освоением акмеистического (по преиму-

ществу в Ленинграде) и футуристического (в Москве) наследия русской поэзии. Это был период ученичества, усвоения уже накопленного, наведения мостов между настоящим и прошлым»[8]. В этом смысле Сапгир как нельзя лучше подходит именно ко второй тенденции – и как представитель условной «московской школы поэзии», и как автор, осваивавший футуристическое (прецедентное для всего русскоязычного поэтического авангарда) наследие. Неслучайно в своей ранней «Похмельной поэме» из книги «Элегии» (1967–1970) Сапгир, перечисляя наиболее значимых для него русских поэтов, завершает их список именем Хлебникова, заодно в футуристическом духе обыгрывая его как (неточную) анаграмму: «И Хлебников как хлеб и как венок» [IV: 39].

И тут важно пояснить: один из ключевых принципов авангарда и политического, и эстетического – принцип «творческого разрушения». Одним из первых его сформулировал Михаил Бакунин в статье 1842 г. «Реакция в Германии». Опираясь на гегелевскую диалектику, теоретик анархизма завершил свою статью емкой формулой: «Страсть к разрушению есть вместе с тем и творческая страсть!»[9]. Этот принцип в начале XX в. был осмыслен художниками как эстетический: действительно, новые формы можно создавать, беря в качестве материала для творчества, а не образца для подражания уже сотворенное твоими предшественниками – не только Богом или Матерью-Природой как Первотворцом, но и другими творцами – живописцами, скульпторами, поэтами, музыкантами... Так, доставшуюся тебе в наследство от прошлого классическую форму стиха возможно подвергать «дисконструкции» (понятие кубофутуриста Давида Бурлюка): расшатывать метр, рифму, синтаксис – вплоть до их полного упразднения, лишать стихотворение обязательного для классической формы благозвучия, «поэтичности», сталкивая труднопроизносимые группы звуков, заменяя привычные слова продуктами авторского словотворчества. Радикализм каждого поэта на этом пути измерялся только степенью его готовности идти по пути разрушения – к границам искусства как такового, к полному истончению и даже уничтожению художественной формы, к чистому пространству листа, безмолвию затянувшейся паузы, пустым сцене или экрану.

Сапгир никогда не отличался в своих поисках радикализмом – и не доходил в своих поисках до границ искусства. С современниками, выбравшими путь наследования авангардных путей творчества, его роднило другое: систематичность этих поисков, интерес к жизни приемов и выразительному потенциалу художественных форм – как почтенных (вроде сонета), так и новоизобретенных (вроде «терцихов» или стихотворений,

---

[8] *Каломиров А. [Кривулин В.]* Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки) // Часы. 1979. № 22. С. 246.

[9] *Бакунин М.А.* Собрание сочинений и писем. 1828–1876: В 4 т. М.: Изд-во Всесоюзного о-ва политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1935. Т. 3. С. 148.

написанных в «поэтике полуслова»). Этот интерес проявлялся в том, что большинство авторских книг поэта строилось не только вокруг темы, как будто заданной заглавием, но и вокруг одного или нескольких конструктивных приемов или художественных форм, которые в конкретной книге получали свою разработку, разворачивая широкую парадигму вариантов их использования. Причем сама тема могла не тематизировать, а манифестировать этот принцип отбора текстов для сверхтекстового единства, как, например, заглавие книги «пунктуационной» поэзии «Стихи из трех элементов» (1966) или же более поздней – «Собака между бежит деревьев» (1994), в самом названии которой проявлен конструктивный для всех составляющих ее текстов конкретистский прием пермутации.

Известна роль поэтических манифестов для поэзии художественного эксперимента: резкий выход за рамки традиционных читательских ожиданий требует прояснения авторской позиции, своего рода «инструкции» для понимания сути его поисков. И здесь важную роль играют поэтологические тексты – как метапоэтические («стихи о стихах»), так и манифестарные, являющиеся важнейшей составляющей авангардного творчества. Однако поэтологическая метатекстуальность – качество, которым не отличается подавляющее большинство произведений Генриха Сапгира, в отличие от работ более радикальных наследников исторического авангарда. Можно заметить, что среди его текстов не так уж и много таких, в которых бы автор тематизировал творчество, в том числе – стихотворчество, судьбу и назначение поэта и поэзии, размышлял бы о стиховой форме, природе вдохновения и т. п., хотя, конечно, таковые есть: достаточно упомянуть «Метод» [III: 191] или «Эпиграмму на самого себя» [III: 125], о которых еще пойдет речь ниже. Отчасти дефицит манифестарности или поэтологических разъяснений Сапгир компенсирует как раз тем, что собирает тексты, в основе которых лежит общность конструктивных принципов, в циклы и книги: таким образом Сапгир создает плотный объясняющий контекст для любого из входящих в них текстов, рассчитывая на активность читателя, который в состоянии проследить работу одного и того же конструктивного приема на ряде произведений и осмыслить его художественную функцию. Только в циклах и книгах последних десятилетий Сапгир позволял себе небольшие прозаические пояснения, в основном при этом сосредотачиваясь на генезисе генерального приема, истории создания цикла, а не на выявлении художественного смысла – первым случаем тут, кажется, является «Предисловие» к «прометеевскому» изданию цикла «Сонеты на рубашках» 1989 г.[10] Впрочем, роль такого «ключа» может играть эпиграф к книге или циклу: так, книгу «Дети в саду» (1988) предваряет цитата из письма А. Фета поэту К.Р. о том, что Тургенев ожидает от него стихотворения, «в котором окончательный куплет надо будет передавать безмолвным шевелением губ» [III: 92].

---

[10] *Сапгир Г.* Сонеты на рубашках. М.: Прометей, 1989. С. 3.

Но теперь, когда мы имеем основной свод поэтических книг и циклов Сапгира, можно попытаться обозреть их вместе, заодно исследовав логику обращения к тому или иному принципу формирования надтекстового единства, будь то книга или поэтический цикл, а также динамику смены авторских приоритетов. Открывает собрание поэта первая «зрелая» его книга «Голоса» (1958–1962), в основном построенная на монтаже различных, главным образом «чужих» для поэтического субъекта, «голосов», так что его субъектность реализуется по большей части в отборе и столкновении разных дискурсов, нередко фрагментированных и обезличенных, среди которых не всегда различим его собственный голос. В программном стихотворении «Разговоры на улице», как пишет в послесловии к составленному им первому тому собрания сочинений Данила Давыдов, дается «чужая речь, трансформированная самим способом ее преподнесения, травестирующим и остраняющим. Субъект вроде бы элиминирован из этих текстов, в которых происходит саморазвертывание неких абсурдных, фантастических или, напротив, максимально "приближенных к низкому быту" (что подчас не противоречит друг другу) актов. Но нет, его присутствие вполне явственно – в самой подаче материала, в его композиции (оговорюсь, что принцип этот не универсален, из него есть исключения; речь скорее о тенденции)» [I: 737].

Однако следующая же книга Сапгира, «Молчание» (1963), во многом противоположна предшествующей: в большинстве включенных в нее стихотворений поэтический субъект проявлен сильнее, по наблюдениям все того же Давыдова, «усилены словотворческий и фантастический элементы» [I: 739], наконец, уже на уровне заглавия тематизируется важнейший прием этой и ряда последующих книг поэта – поэтика молчания, пустоты, лакуны, паузы (лишь намеченная в предшествующей книге – например, в известном тексте «Война будущего» [I: 27]). (Нео)авангардистской редукции здесь подвергается не субъект, а речевая ткань: скажем, стихотворение «Свидание» [I: 108] начинается с 14 квазистихов разной длины, после чего дается зарисовка тяжелого семейного быта уже замужней женщины: тем самым свидание оказывается в зоне «несказуемого», «молчания». Сюда же примыкает небольшая книга «Командировка» (25–29 марта 1964), о которой Светлана Артемова, составительница четвертого тома собрания сочинений Сапгира, тома «Сапгира классического», пишет: «Ориентировка на традиции начинается уже с выбора темы и опоры на штампы советского настоящего» [IV: 998–999]. Действительно, книга сопрягает традиционную прежде всего для советской поэзии тему (впечатления от служебной поездки на Север) с отчетливо проявляющимся голосом поэтического субъекта (по-видимому, автобиографического) в окружении иных голосов (в духе первой книги поэта): те приемы, что предыдущих книгах были скорее знаком новаций в поэтике Сапгира, теперь приобретают черты авторской же традиции, закрепляются и автоматизируются.

Уже к середине 1960-х гг. происходит резкий сдвиг, вектор авторских поисков раздваивается. Первый из них более формальный: «Люстихи» (1965–1966) – опыт радикальной минимализации стиха: самая традиционная, любовная, тема в этой композиционно строго организованной книге и составляющих ее циклах реализуется буквально «в нескольких словах» («– Да? / – Нет / – Нет? / – Нет! / – Нет?! / – Да» [III: 8]). Если здесь минимализация проявляется не только в радикальном сокращении словесного состава стиха, но и в почти полном отказе от знаков препинания (прежде всего точек и запятых), то в создаваемом в то же самое время минималистическом цикле «Стихи из трех элементов» (1966) [III: 29–37], по-видимому, оставшемся незаконченным, напротив, оставлены одни знаки препинания. Причем на самом деле используются не три, а четыре пунктуационных знака: точка, запятая, вопросительный и восклицательный знаки – при сохранении вербальности одних только заглавий. Второй же вектор – как будто неотрадиционалистский, с актуализирующим освоением двух уже довольно архаических жанров поэзии: переложение псалмов («Псалмы», 1965–1966) и «Элегии» (1967–1970). Однако если радикальная редукция художественной формы до вербального минимализма или даже замены вербальных знаков знаками препинания компенсируется традиционностью тематики «Люстихов» или «Стихов из трех элементов» (в последнем случае через четко заданные заглавия опусов, задающих их «верное прочтение»), то в случае «Псалмов» и «Элегий» мы, напротив, видим сильный сдвиг в противоположном направлении – в сторону разрушения жанрового шаблона, его подчас довольно радикального переосмысления. Так, по замечанию исследовательницы «жанровых книг» Сапгира М. Двойнишниковой, «[н]аправлением авторской жанровой стратегии становится расширение жанровых возможностей элегии посредством экспериментов с жанровым каноном как в семантическом плане (переосмысление и дополнение традиционной системы элегических мотивов), так и в менее четко определенном формальном (использование свободного стиха, совмещение прозаических и ритмически урегулированных фрагментов)»[11].

Период 1970-х гг., кажется, становится временем меньшей поэтической продуктивности для Сапгира: возможно, это связано с тем, что много внимания поэт уделяет своему «детскому» творчеству, обеспечивающему его безбедное по советским меркам существование, а также активной «светской» жизни благодаря вхождению в круги столичной богемы. И это период освоения поэтом трех смежных классических культур, причем освоения по одной и той же характерной для него модели. В книге «Московские мифы» (1970–1974) картины столичной жизни

---

[11] *Двойнишникова М.П.* Система жанров лирики Генриха Сапгира: специфика и поэтика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2011. С. 11.

(прежде всего богемной, в которую в этот период включен был и сам автор) Сапгир прочитывает через призму главным образом античной мифологии; в ранее не публиковавшемся цикле «Кипарисы во дворе» (1974) такой призмой становится поэтически переосмысленный буддизм; наконец, «Стихи для перстня» (1979–1980), как и примыкающие к ним поэмы «Вершина неопределенности» (1979–1980) и «Путы» (1979–1980), отсылают к традициям восточной, прежде всего древнеперсидской, поэзии с ее циклизацией поэтических миниатюр, в традиции русскоязычного перевода – четырехстрочных (адаптированный вариант рубаи). Кроме того, в середине 1970-х гг. закладывается основа еще одной важнейшей книги Сапгира, завершение которой станет возможным уже в конце 1980-х, в другой литературной реальности: в книге «Сонеты на рубашках» (1975–1989) поэт будет «испытывать на прочность» жанровую форму сонета (как до этого работал с переложениями псалмов и элегией), осваивая формы безголового, перевернутого и даже «пустотного» сонета, прибегая к неканоническим для сонета размерам и полиметрии. Комментируя изменчивость состава книги при ее переизданиях (в 1978, 1989 и 1991 гг.), Ю. Орлицкий констатирует «подтвержденную практикой дополненных переизданий принципиальную незавершенность, открытость этой книги по сравнению с другими сборниками поэта. <...> ...книга сонетов, образование, в европейской и русской традиции безусловно тяготеющее к завершенности, у Г. Сапгира... оказывается едва ли не единственной “открытой” книгой»[12].

При этом именно рубеж 1970-х – начало 1980-х становится периодом поиска более крепких связей между частями «сверхтекстовых единств», что побуждает Сапгира обратиться от жанра цикла и книги к более целостному жанру поэмы: в 1981 г. создается «эсхатологическая» поэма «Быть – может!», как и две вышеупомянутые, построенная на единстве не только мотивно-образном и тематическом, но и структурном: произведение снабжено жанровым подзаголовком «Поэма-предостережение с твоим участием», тремя эпиграфами, авторским послесловием и состоит из 20 «глав», каждая из которых в свою очередь – из четырех частей, по большей части в виде нумерованных катренов или их эквивалентов (паратекстуальных комментариев). Несколько отстоит от них поэма «Рундала» (1984), написанная, как можно понять, под впечатлениями от посещения Рундальского дворца в Латвии.

Тогда же, в начале 1980-х, возникает еще один вектор поисков в творчестве Сапгира: книга «Монологи» (1982) – по словам Д. Давыдова, «собрание (“книга для чтения и представления”) микропьес (сти-

[12] *Орлицкий Ю.Б.* Традиции русского и европейского авангарда в сонетном творчестве Генриха Сапгира // Венок сонетологов и сонетистов. Материалы 7-го симпозиума Междунар. науч.-творч. семинара «Школа сонета». М.: Русское слово, 2016. С. 332.

хотворных, прозиметрических и прозаических), в которых диалогическая проблематика заострена самой формальной структурой монолога» [I: 746], – проблематизирующая не только границы между монологом и диалогом, но и стихом и прозой, нарративной и драматизированной структурами текста.

То, что создаваемые в одно время или одна за другой книги Сапгира нередко комплементарны, образуя общности еще более высокого порядка, можно наблюдать и на примере еще трех книг 1980-х гг. Знаменитые «терцихи» «Генрих Буфарев» (1984, 1987) – опыт конструирования собственного гетеронима, для которого реальный автор является одновременно и прототипом, и собеседником-современником. Причем Сапгир экспериментирует не только с субъектностью и с почтенной строфической формой терцин, но и со словотворчеством, однако его окказионализмы здесь никогда не заумны в крученыховском смысле этого слова: они «производны», а не «произвольны» (если использовать понятия манифеста «Пощечина общественному вкусу»). Авторские же проекции в другие эпохи – как в до-, так и в послереволюционное время – воплощаются в «Этюдах в манере Огарёва и Полонского» (1987), но здесь при большей свободе стиха лексический его уровень куда более традиционен, даже классичен: расшатывая одни структурные уровни формы, Сапгир удерживает ее от полной деструкции и распада сохранением других уровней, гармонизируя статичные и динамичные ее аспекты в едином целом произведения. Так, книга «Встреча (Стихи-87)» посвящена контакту субъекта уже не со своим alter ego в его современной или иных, исторических проекциях, но с «другими» – представителями альтернативных реальностей: тема, которая не отпускала Сапгира с начала 1980-х, с поэмы «Быть – может!». Здесь уже эксперименты поэта в области ономатопеи приобретают качества зауми, моделируется язык иных сущностей или конструируется собственный язык для описания опыта встречи с иным:

Журха урхала и мурхала
следила высунув стрекало
высвечиваясь как в луче
за тем что называют че
«Журха» [IV: 209]

Однако прочие формальные аспекты не выходят за рамки конвенциональных в поэзии второй половины XX в., давая и читателю опору в его встрече с трансрациональным. Квинтэссенцией такого подхода к художественному эксперименту стала книга «Дети в саду» (1988): «полуслова» Сапгир использовал уже в ранних своих опытах, здесь же на них построил поэтику целой книги, однако в подавляющем большинстве случаев эти полуслова легко восстанавливаются из контекста. Собственно, на это и рассчитан остраняющий эффект их использования: «молчание» отсутствующих частей озвучивается в воображении читателя,

слово достраивается – что продемонстрировал Сапгир в примыкающем к книге стихотворении «Апофеоз Фета», вводное пояснение к которому в круглых скобках задает читательскую программу: «(остальные стихи читать неслышным шопотом <так! – *М. П.*>, артикулируя губами)».

Шопот, робкое дыха
Тр (ели соловья),
Серебро и колыха
(Сонного ручья) [III: 158]

Но и в этих, на первый взгляд радикально деструктурированных текстах их способность репрезентировать объективную реальность не страдает, более того, в большинстве текстов «руинированность» вербального состава так или иначе обоснована на мотивно-тематическом уровне: например, в стихотворении «Дурочка» [III: 102] – спецификой ментальных проблем главной героини стихотворения, в стихотворении «На смерть пуделя» [III: 131] – эмоциональным состоянием говорящего субъекта и т. д.

Как заметил Юрий Орлицкий, в 1990-е гг. Сапгир частично отошел от принципа мышления отдельными книгами – и из-за расхожей для постперестроечных лет практики публикации, смешивающей произведения разных периодов ради возможности их донесения до широкого читателя, и из-за того, что поэт обращается к компьютерному набору и электронной форме хранения черновиков, содержащих разные и нередко равноправные варианты как отдельных текстов, так и организации сверхтекстовых единств (циклов и книг). Даниле Давыдову пришлось даже заступиться за поэта перед публикаторами его произведений, которые при издании в составе избранного наибольшему секвестированию подвергли наиболее «авангардные» из сапгировских книг вследствие недопонимания, что «“формальность”, экспериментальность этих книг не делает отдельные стихи из них взаиморепрезентирующими, заменяющими друг друга»[13].

Тем не менее можно констатировать, что установку на организацию книг вокруг конкретного приема или формы, одна из целей чего – исследовать их выразительный потенциал, Сапгир сохраняет и в 1990-гг., ставшие последним десятилетием его творчества и самым продуктивным из всех, судя по количеству написанного в этот период. Более того, на его рабочем столе теперь расположено несколько книг, некоторые из которых были «заложены» в предшествующие десятилетия (например, «Еще неродившимся» (1984, 1996), «Проверка реальности» (1972–1999) или «Тактильные инструменты» (1989–1999)) и лишь в 1990-е получившие свое завершение.

[13] *Давыдов Д.М.* «Дебаты возле монумента...» // Давыдов Д.М. Контексты и мифы: Сб. рец. М.: Арт Хаус медиа, 2010. С. 116.

(Нео)авангардный вектор в наследии Сапгира очевидно подпитывался интересом к поэзии европейских конкретных поэтов, опыт перевода которых еще в середине 1980-х гг., в сотрудничестве с трансфуристами Сергеем Сигеем и Ры Никоновой, нашел продолжение не только в нескольких публикациях выполненных Сапгиром переводов, но и в собственных экспериментах с конкретистскими приемами – «Лубок» (1990) и «Развитие метода» (1991) (в более мягкой форме – в основном в форме повторов одних и тех же фраз и их комбинирования – эти приемы можно обнаружить и в книге «Путеводитель по Карадагу», 1990). Метод, а точнее, набор приемов, с которыми поэт преимущественно работает в это время, – большинство из них характерны для поэзии (нео)авангарда (эллиптирование, пустотность, пермутация, цитатный коллаж, симультанизм и др.) – репрезентирован в одноименном стихотворении «Метод»:

Случайные слова возьми и пропусти
Возьми случайные и пропусти слова
Возьми слова и пропусти случайные
Возьми «слова, слова, слова»
Возьми слова и пропусти слова
Возьми и пропусти «возьми» –
и слова пропусти [III: 191]

Близко к этим книгам и «Собака между бежит деревьев» (1994): здесь деструктурированы привычные грамматические связи между словами в предложении, отчасти это напоминает конкретистские констелляции (размещение автором отдельных слов или их сочетаний на пространстве листа, с тем чтобы читатель сам создавал линейные или другие типы связей между ними), однако Сапгир не упраздняет линейность порядка следования слов, саму стиховую организацию текста, опуская только запятые и точки:

Опережая пружина разжалась – жест
люк – приоткрылась скоба – соскочило
со стула который спина обязательно
брызнуло светом – стрелка зуммер
«Первая страница» [III: 344]

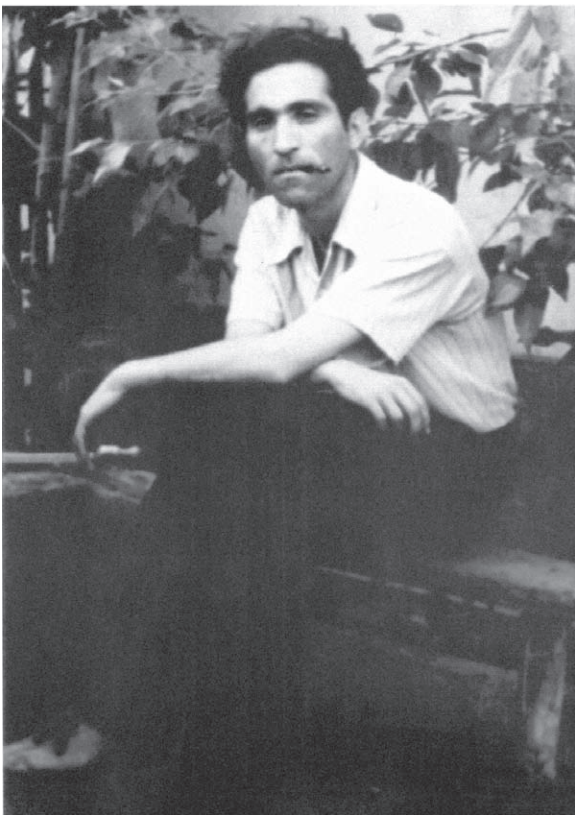
Таким образом, в этих книгах деструкции подвергается синтактика текста, но, как и в других книгах поэта, деструкции не радикальной, но сохраняющей относительную связность и абсолютную осмысленность текстов, чего уже нельзя сказать о цикле «Тринадцать ниоткуда» (1995) – по-видимому, наиболее радикальном опыте визуальной поэзии Сапгира, имитирующем автоматическое письмо при помощи стилизованного (и вряд ли поддающегося дешифровке) шрифта. Впрочем,

есть у Сапгира и образцы конвенционально озаглавленной визуальной зауми – «Бытие» [III: 407] и «Сонет» [III: 408], а также опыты гибридизации текста – соединения заумного, пиктографического и вербального письма.

«Тактильные инструменты» (1989–1999) – одна из самых масштабных книг Сапгира со своей внутренней архитектоникой – четырехчастной структурой: по сути, это «книга книг», так как каждая из частей может восприниматься в жанровом отношении как отдельная «поэтическая книга». Первая ее часть, «Предшествие словам (Дыхание ангела)» (1989), – подступ к перформативной поэзии, впрочем, как и ранняя поэма «Быть – может!» (1981): лишь некоторые тексты здесь состоят из заключенного в круглые скобки и отмеченного курсивом паратекста – по сути ремарок, описывающих действия перформера (как, например, «Море в раковине», которое состоит из шести строк «(шумный долгий выдох)», итожащихся «и т. д.» [III: 419]). Чаще же ремарки сталкиваются с основным текстом, комментируя его или вступая в другие виды смыслового взаимодействия, причем далеко не все эти ремарки перформативно исполнимы (ср. «(поцелуй своё дыхание)» [III: 422]). При этом все опусы этой части дополнительно скреплены тематически – мотивом дыхания. Часть вторая, носящая то же имя, что и книга в целом, «Тактильные инструменты» (1999), в основном посвящена разного рода сенсорным взаимодействиям с феноменами окружающего мира и самим собой (далеко не только тактильным). Часть третья, «Глаза на затылке» (1999), переносит акцент на сверхчувственные аспекты восприятия и актуализирует авангардистскую проблематику «расширенного смотрения»:

Узнай спесивый мозг
что видит мозжечок:
мир вокруг переполнен –
разлагающимися
вновь рождающимися
ситуациями –
самый воздух...
«Глаза на затылке» [III: 560]

Закономерно от проблемы сверхчувственного в четвертой части книги, «Мемуары с ангелами в Красково» (1999), Сапгир приходит к одной из своих постоянных тем – теме контакта с иными реальностями и мирами посреди повседневной и посюсторонней реальности как прошлого (детство, служба в армии), так и настоящего – дачного поселка Красково, где поэт в последние годы снимал летний домик (и даже воображаемого будущего). Причем показательно, что среди этих реальностей оказываются и миры выдающихся людей – приятелей и друзей, с которыми жизнь сводила автора (Евгения Кропивницкого,



Генрих Сапгир. *Конец 1950-х гг.*

Овсея Дриза, Игоря Холина, Вен. Ерофеева и др.): в его восприятии они тоже «ангелы», люди не от мира сего.

Впрочем, подходы к этой финальной книге Сапгира можно видеть в нескольких других книгах, куда меньшего объема, написанных в первой половине 1990-х гг.: паузированные, с большим количеством семантических лакун и эллипсов опусы «Незримого» (1993) и содержательно, и своей поэтикой ближе к третьей части «Тактильных инструментов», а «Конец и начало» (февраль–март 1993) – с любовным портретированием собственного круга прежних и нынешних лет – к четвертой. Среди возникающих в качестве персонажей в этот период у Сапгира немало поэтов и художников лианозовского круга, от которого он во многом отошел к середине 1970-х, – и теперь вновь словно бы возвращается к истокам своего творчества.

Причем это возвращение происходит и на уровне поэтики. Некогда Игорь Холин усомнился в правомочности отнесения Сапгира к «барач-

ным» поэтам: «“Барачной школы” на самом деле не существует. Пожалуй, только двоих поэтов можно отнести к этой школе бесспорно: Евгений Леонидович Кропивницкий и я <...> 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»[14]. Однако в 1990-е гг. Сапгир словно бы заново предлагает пересмотреть два ярлыка, которые ему достаются за компанию с другими поэтами Лианозовской школы, – как поэта «конкретного» и как поэта «барачного». Если про его «конкретистские» опыты в оригинальном творчестве и в переводах мы уже выше упомянули, то стоит отметить и его обращение – пусть и в несколько переосмысленном виде – к поэтике «барачной». Как нам кажется, апелляцию к «барачной» традиции можно усмотреть уже в книге «Лица соца» (1990): Данила Давыдов справедливо выделяет ее гибридные черты, говоря про «прямое обращение если не к концептуалистской, то к соцартистской поэтике» [I: 740] в этой книге, однако характерная «бедность» нарративного стиха, акцентирование «низких» деталей быта роднит ее с миниатюрами Холина (впрочем, «барачный космос» – космос советской коммунитарности у Сапгира скорее проглядывает не в вещах, а в лицах его обитателей):

57.
Утопия с лицом домохозяйки
в булочной купила гайки
тьфу! сайки
два батона из бетона
разломала: крошево
хорошо что дешево [I: 304–305]

Схожее конкретистское портретирование можно обнаружить и в следующих за «Лицами соца» книгах Сапгира: так, «Параллельный человек» (1992) с характерным жанровым подзаголовком, подходящим к «барачным» вещам Кропивницкого и Холина, – «Рассказы, записанные посредством ритма» – галерея социальных типов советского и раннего постсоветского времени: «профессиональный» ветеран войны, престарелая жертва ГУЛАГа, пожилая хозяйка подпольного борделя, дембеля в Парке Горького и т. п. Важно при этом, что, в отличие от Кропивницкого или Холина, Сапгир здесь избирает верлибрическую стиховую систему, ритм которой как раз ближе к ритму «живой», а не традиционной стихотворной речи. Лианозовская тема звучит и в двух взаимосвязанных книгах, не публиковавшихся при жизни поэта, –

[14] *Холин И.* С минусом единица. Повесть. Дневник. Записки. Вологда, 2020. С. 161.

«Конец и начало» (1993, февраль–март) и «Розовый автокран» (1993): в жанровом отношении они более разнообразны, кроме того, в их составе есть некоторые пересечения, что, видимо, свидетельствует о том, что для автора обе книги не сложились в законченное целое. О том же говорит и нумерация опусов первой из книг: подряд идут 58 нумерованных текстов, затем – сразу 66 и 69. Тем не менее «Конец и начало» открывается опусом «вспоминая Евгения Леонидовича...» [IV: 291], посвященным Кропивницкому, а в дальнейших опусах книги, построенной как серия небольших верлибрических зарисовок картин прошлого, поминается Ольга Ананьевна (Потапова, жена Кропивницкого), Валентина <Кропивницкая> и Оскар <Рабин>, их сын «Сашка», Игорь Холин – знаменательна домашняя семантика в их именованиях (образом «Евгения Леонидовича» в опусе 58 и завершается книга). Книга же «Розовый автокран» построена иначе – как последовательность озаглавленных текстов, и начинается она с образа безымянного художника («Гений линии» [IV: 319]), завершается же – большим стихотворением «Ода бараку» [IV: 338–339] (а в материалах к книге мы обнаруживаем еще одно «лианозовское» стихотворение – «Долгопрудная» [IV: 341], в котором вновь возникает образ долгопрудненского жителя Евгения Кропивницкого).

Таким образом, в первой половине 1990-х лианозовская тема в сознании поэта была сопряжена с его интересом к выразительному потенциалу свободного стиха, и этому можно найти объяснение. Начало 1990-х гг. прошло под знаком утверждения Лианозовской школы как одного из ключевых поэтических и художественных кругов андеграунда, причем велика в этом была заслуга Всеволода Некрасова, по инициативе которого состоялось немало памятных мероприятий: первый вечер (с участием Сапгира) в 1988 г. в Клубе нового искусства в Перово, а затем целый ряд памятных мероприятий, самые значительные – программа чтений «Лианозово – Москва» в Литературном музее на Петровке, 1991; в Москве и затем Бремене – программа «Лианозово – Москва – далее – », 1992). Как можно интерпретировать некоторые свидетельства Вс. Некрасова, в частности – его жалобы на то, что Сапгир не сразу верно понял значимость лианозовского круга и для становления современной поэзии, и лично для себя, эти мероприятия и актуализация названия «Лианозовская школа» в общественном внимании помогли поэту переосмыслить свое изначально скептическое отношение, что, по-видимому, побудило его чаще обращаться к лианозовской теме в произведениях первой половины 90-х гг. Своего рода квинтэссенцией этого процесса стала книга Сапгира «Новое Лианозово» (1997), в основе стихотворений которой – особый метод «блендирования» близких холинским или раннесапгировским зарисовок барачной жизни – и вторгающихся в них строк параллельного повествования, создающих причудливый нарративный коллаж:

необъятная старуха
машет хоботом слониха
орут ее любовники
в квартире –
дымно в слоновнике
во дворе – фары
тени моторы
весело в тире
«Малина» [IV: 390]

Тот же принцип организации использован и в стихотворениях книги «Двойная луна (октавы)» (1997), только здесь чередуются строки двух восьмистиший, которые вряд ли являются классическими октавами (в них нет финального пуанта с парной рифмовкой). Сам Сапгир видел аналогии этого метода в музыкальном сопряжении двух самостоятельных тем, о чем написал в важном для понимания поздних его книг программном тексте «Три из многих»:

> Обычно в классической музыкальной пьесе чередуются две темы, которые, развиваясь и изменяясь, рождают третью. Простой пример, и как бы сам собой напрашивался вывод, а не могут ли стихи быть чем-то подобным, так сказать, развивать политему. Несколько лет тому назад я решил попробовать написать два стихотворения в одном. Чередуясь, строки одного пронизывали строки другого, как пальцы скрещенных рук. Это было неожиданно, и слух легко и радостно улавливал это чередование в стихах [III: 340].

Что же касается верлибра, то Первый фестиваль верлибра в Москве прошел в апреле 1990 г. в Центральном доме архитектора благодаря организаторским усилиям Юрия Орлицкого и с тех пор стал регулярным, как и участие в нем Сапгира, в 90-е гг. особенно активно обращавшегося к свободному стиху. Впрочем, еще в «Путеводителе по Карадагу» (1990), открывающем последнее десятилетие поэта, Сапгир идет дальше в своих экспериментах с системами стихосложения: книга дает широкую парадигму от белого стиха – до прозиметрума, метризованной прозы и других форм, проблематизирующих границы между прозой и стихом. Причем, как можно предположить, книга сложилась из текстов, написанных во время пребывания в Крыму в Коктебеле летом 1990 г.: у Сапгира нередки такие привязки определенной манеры или формы к конкретному месту и периоду (при том, что сами стихотворения он почти никогда не датирует и редко указывает место их создания): можно вспомнить написанные в мае 1974 г. в Пицунде стихотворения книги «Кипарисы во дворе» или «Мемуары с ангелами в Красково» (1999).

В целом есть ощущение, что в 1990-е гг. – это основной принцип создания больших надтекстовых единств у Сапгира: в определенный

период (иногда и в определенном месте) им пишется некоторое количество изоморфных, прежде всего с точки зрения их просодического строения, текстов, как правило, объединенных общей темой или хотя бы поэтической оптикой. В этом смысле показательна довольно крупная книга «Заячья капуста» (зима–весна 1995), состоящая из шести десятков нумерованных, по большей части гетероморфных стихотворений – с неурегулированной метрикой и рифмовкой (или ее отсутствием), или же книга «Лизада» (март 1995 – май 1996), близкая по структуре предшествующей, только состоящая уже из озаглавленных стихотворений, более метрически упорядоченных (главным образом микрополиметрических) и по большей части рифмованных, пусть рифмовка и близка скорее стихотворениям из первой книги поэта «Голоса».

Еще две книги, датирующиеся последним годом жизни Сапгира, что проблематизирует их завершенность, но позволяет тем не менее говорить о лежащем в их основе конструктивном принципе, – это «Проверка реальности» (1972–1999) и «Слоеный пирог» (1999). Обе, в отличие от большинства предшествующих, имеют развернутый авторский комментарий, что отличает как раз поздние книги поэта. Так, в «Проверке реальности» используется прием семантизации межсловных лакун: Сапгир вводит увеличенный, тройной межсловный интервал, что, как будто ослабляя синтаксические связи между словами, делает каждое из них более выпуклым, весомым. Тем самым в «сильной позиции» оказываются не только слова, стоящие в начале или в конце стихотворной строки, но – любые, выделенные при помощи тройных пробелов, как, например, в одном из относительно ранних стихотворений «Слово»:

Ухожу Прощай До свидания Нет
Обещай Думай Ушел Ухожу
Нет Потуши свет Теперь
Скажу Ты Обними Так

Отдать Отдаю Все Возьми
Бери Еще Отдал Твой
Вижу Ты Изнутри Свет
Лицо белое Волосы летят <...> [III: 239]

Тут можно увидеть и речь персонажа, перемежаемую глубокими паузами, и драматический диалог между двумя (а может, и более) лицами, но сама ситуация разлуки и осмысления происходящего все-таки распознаваема, увеличенные же пробелы визуализируют роль пауз, недомолвок, трудностей коммуникации, возникающих в таком случае между людьми. В стихотворениях книги полностью отсутствуют знаки препинания (что не редкость в поэзии начиная с «Алкоголей» Аполлинера) – но эти знаки «достраиваются» так же, как «достраиваются»

отсутствующие слова в цикле «Стихи из трех элементов», с которым стихотворения этой книги оказываются словно бы в противофазе.

Что касается книги «Слоеный пирог», то тут речь идет об использовании в качестве конструктивного, «скрепляющего» стихи принципа формы «круазе» – рифменного хиазма, или «стыковой рифмы». В отличие от классического «круазе», Сапгир, как, впрочем, и в целом в своем творчестве, не боится, помимо точной рифмы (пылают / лают), использовать и «диссонансную» (полигона / лагуна, стенам / стоном), и «анаграмматическую» (снега / гаснет), и «палиндромическую» (сыр / рысь), и др. Впрочем, сам по себе прием – лишь отражение идеи, стоящей за книгой и организующей ее целостность. Сам Сапгир пояснял в важном для него программном тексте «Три из многих»:

> Вещь, еще вернее, живое существо – воплощенная идея. В русском языке эта философическая зависимость не так заметна. А для искусства не так важна идея, как то, каким образом она воплощена в материале и кто это сделал. Другими словами – мастерство, полутона, тонкости, впечатление...
>
> Думаю, форма, вернее, форма выражения – это и есть идея в искусстве [III: 339].

Стыковые рифмы, в том числе неклассические, визуализируют идею многослойности реальности, к которой Сапгир не раз обращался как в стихах, так и в прозе: поэзия – средство перехода из одной реальности в другую, связывания их на живую нитку поэтических ассоциаций. Так, персонаж повести Сапгира «Дядя Володя», кёльнский профессор Слава Клаузевиц, основал даже целую науку – слоистику, занимающуюся исследованием этих реальностей, а также способностей человека одновременно пребывать в разных реальностях [IV: 616–618 и др.].

Есть среди книг Сапгира и, по-видимому, не сложившиеся окончательно в нечто целостное: такова книга «Еще неродившимся» (1984, 1996). Тематически ее стихотворения близки к «Незримому» (1993), а также к третьей части «Тактильных инструментов» («Глаза на затылке» (1999)), значительная часть стихотворений написана верлибром или гетероморфным стихом – в этом смысле они близки «Заячьей капусте» или «Лизаде», отличаясь только особенной графикой – с большим количеством сдвигов стихов от левого края разной величины, но далеко не все (особенно то, что попало в раздел «Дополнения»). Впрочем, сама незавершенность книги также корреспондирует с ее заглавием сквозной темой составляющих ее стихотворений.

Таким образом, можно говорить не только об уравновешивающем присутствии в творчестве Сапгира двух тенденций – экспериментально-авангардной и консервативно-традиционалистской, но и о том, что эти тенденции соприсутствуют почти в каждой книге поэта, где

резко выдвинутый элемент поэтической конструкции (за счет его деформации или упразднения) компенсируется сохранением прочих элементов художественной системы. И напротив, обращение к канонизированным, глубоко традиционным формам, как правило, сопровождается у Сапгира опытами по их расшатыванию, «проверке на прочность» в новом художественном контексте, когда, по словам С. Артемовой, «продуктивными становятся схемы, недопустимые в каноне, жанр строится на тех чертах, которые были для него противоположны: в оде ироническое описание объекта или, чаще, элегический дискурс о прошлом или вечном; в послании игра с кодами адресата и пишущего, в элегии иронические подтексты» [IV: 1000]. Тот же принцип можно заметить и на уровне взаимодействия смежных книг поэта, нередко вступающих в комплементарные отношения, когда, к примеру, деструкция субъектной организации или отказ от следования конвенциональным системам стихосложения в одной книге компенсируется, напротив, более привычным лиризмом или силлаботоничностью стихов – в другой. Наиболее наглядно этот принцип проявлен в соседстве почти лишенных знаков препинания минималистических стихотворений книги «Люстихи» (1965–1966) и почти полностью авербальных и состоящих лишь из знаков препинания «Стихов из трех элементов» (1966).

Что отличало Сапгира от прочих радикальных экспериментаторов, вроде его друзей, «трансфуристов» Ры Никоновой и Сергея Сигея, так это то, что поэт почти никогда не отказывался от референциальности художественной формы – от ее способности что-то изображать или выражать, ограничиваясь лишь ее автореференциальностью, т. е. способностью сообщать нечто только о самой себе и принципах своего «изготовления». Можно сказать, испытание выразительно-изобразительного потенциала художественных форм и приемов было попутной задачей по отношению к задаче художественного запечатления с их помощью социофизической реальности и психофизического состояния поэтического субъекта. Поэтому даже в наиболее радикальных текстах поэта, где поисковое, экспериментальное начало особенно зримо проявлено, все равно «план выражения» не заслоняет собой того, что называют «планом содержания», «ка́к сказано» – того, «что́ сказано».

Все это определяет двуполюсность творчества Сапгира, постоянно колеблющегося по оси «экспериментальность vs традиционность», склоняясь то к одному, то к другому полюсу, но никогда не порывая ни с одним из них. Впрочем, такая «гибридность», способность в рамках одной авторской поэтики «флуктуировать» между как будто взаимоисключающими полюсами отличает многих современников поэта: Александр Еременко – между «метареализмом» и «концептуализмом», Вс. Некрасов – между «конкретизмом» и «концептуализмом», в «полистилистике» Нины Искренко и др., что требует уже отдельного разговора.

Лебядкин – Заболоцкий – Сапгир: варианты «поэтического многоголосия»

Да все мы – Я!
Г. Сапгир. Рваный сонет

Во «взрослой» поэзии Г. Сапгира отсутствует ролевая лирика как таковая (кроме стихотворений «Приап», «Тело», «Чемодан», «Рукопись» и подобных, не направленных на освоение сознания человека). Это тем более удивительно, что за долгие годы творчества автор создал калейдоскоп самых разных персонажей – от маргиналов и простых обывателей до представителей богемы (художников и поэтов). Какова же его стратегия в освоении чужого сознания?

В тексте ролевой лирики субъектом монолога выступает «реальный другой» – персонаж со своей биографией, мировоззрением, особенностями речи и т. п. Такой субъект становится героем произведения, чье сознание принципиально не совпадает с авторским.

«Идеальной моделью» собственно ролевой лирики можно назвать стихотворения капитана Лебядкина, образ которого запечатлен на страницах романа Достоевского «Бесы». Любовная лирика капитана соответствует его облику и, в свою очередь, «довоплощает» его.

Обычно же воссоздание характерологического облика героя осуществляется в тексте самого стихотворения – в «социально определенном» монологе говорящего. Именно потому ролевую лирику называют также драматической. Яркие образцы драматической лирики в русской поэзии – «Выезд троечника» И.С. Никитина, «Из бумаг прокурора» А. Апухтина, «Прерывистые строки» И. Анненского, «Милицейский протокол» В. Высоцкого.

Интересно вспомнить, что именно с Лебядкиным сравнивали поэзию раннего Заболоцкого (периода «Столбцов») современники. Павел Антокольский писал о реакции слушателей на чтение стихов самим поэтом:

> Рядом со мной была моя жена, Зоя Бажанова, актриса Театра Вахтангова. Внезапно она вспыхнула и сказала нечто, что могло, казалось бы, и смутить, и даже оскорбить поэта:
>
> – Да это же капитан Лебядкин!
>
> Я замер и ждал резкого отпора или неловкого молчания.
>
> Но реакция Заболоцкого была неожиданна. Он добродушно усмех-

нулся, пристально посмотрел сквозь очки на Зою и, нимало не смутившись, сказал: – Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, не пародия, это м о е з р е н и е (разрядка П. Антокольского. – *И. К.*)[15].

Показательно, что Заболоцкий не согласился с подобным сравнением. Более того: его признание («мое зрение») объясняет принципиальное отличие стихотворных текстов, составивших цикл «Столбцы» (1929 г.), от классических образцов ролевой лирики.

Стоит заметить, что у Заболоцкого, как и у Сапгира, вообще нет ролевых стихотворений в строгом смысле слова – кроме некоторых образцов «домашней поэзии» (шутливое стихотворение «Счастливец» или цикл «Из записок старого аптекаря»). И это при том, что в «Столбцах» явлена ошеломляющая читателя вереница «действующих лиц» (не только людей, но самых разнообразных предметов вещного мира).

Очень точно сформулировала устройство художественного мира «Столбцов» И. Роднянская, назвав текстообразующим принципом цикла «парад субъектов и предикатов»[16]. В самом деле, «персонажи» цикла выступают субъектами самых разнообразных действий и актов, они «спадают с лестницы», «ударяют в хохот», «с бутылкой водят хоровод», «качаются по столам», «ногами делают балеты», «танцуют с зарею», «гремят, играя при луне», «бегают с тоской», «храпят и корчатся от страсти» и т. п. – но только не разговаривают, не высказывают своей точки зрения, т. е. не являются субъектами самостоятельного сознания! Любопытно, что в редких случаях появления в текстах прямой речи (как правило, отдельных разговорных реплик) субъектом ее оказывается не человек, а какие-либо изображенные объекты: *пароход* (*Он им кричит: я искалечу!*), *шторм* (*и в пароход кричал: «Попался!..»*), *заводы* (*Ура! Ура! – заводы воют*), *гитара* (*«О, ночки, ночки невозвратные!» – поет гитара во весь дух... рыдает брюхо деревянное*).

Правда, иногда автор дает слово кому-то из персонажей. Однако персонажи эти остаются безымянно-условными, а речь их лишена какой-либо социальной или индивидуальной определенности. Точнее – остается в ряду авторской стилистики цикла.

...один – язык себе откусит,
другой кричит: я – иисусик,

---

[15] *Антокольский П.* Оборвал себя на полуслове... // Неделя. 1973. № 20. Цит. по: *Ростовцева И.И.* Николай Заболоцкий. Опыт художественного познания. М.: Современник, 1984. С. 26.

[16] *Роднянская И.Б.* «Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации двадцатых годов // Роднянская И.Б. Художник в поисках истины. М.: Современник, 1989. С. 354.

молитесь мне – я на кресте,
под мышкой гвозди и везде...
«Красная Бавария»[17]

..... Девки сели,
плетут в мочалу волос,
взбивают жирные постели
и говорят: – Мы очень рады,
сидим кружками, ждем награды,
она придет – волшебница приятная,
приедут на колесах женихи,
кафтаны снимут, впечатления
свои изложат от души.
Мы их за ручки все хватаем,
с различным видом все хохочем,
потом чулочки одеваем –
какие ноги у нас длинные –
повыше видимых коленок!
«Народный Дом», 369

Показательно, что знаменитые строчки «Столбцов», определившие поэтику цикла и составившие поэту «славу Лебядкина» («Прямые лысые мужья / сидят как выстрел из ружья; над нею проклинает детство / цыпленок, синий от мытья; Она летит – моя телега, / гремя квадратами колес; Народный Дом – курятник радости»), принадлежат не высказыванию персонажей, отражают не «чужое», а именно авторское сознание!

Другое дело, что авторское сознание здесь допускает «неограниченную множественность лексических стилей... Лексические пласты как бы сдернуты со своего социально-культурного, психохарактерологического, миросозерцательного фундамента и, никому не принадлежа, сталкиваются между собой с вопиющей немотивированностью»[18].

Сравним хотя бы следующие строки:

Маклак штаны на воздух мечет,
ладонью бьет, поет как кречет:
маклак – владыка всех штанов,
ему подвластен ход миров,
ему подвластно толп движенье,
толпу томит штанов круженье,
и вот – она, забывши честь,
стоит, не в силах глаз отвесть,
вся – прелесть и изнеможенье!
«Обводный канал», 363–364

---

[17] *Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1983. С. 341. Стихи из «Столбцов» 1929 г. цитируются по этому изданию, в скобках указаны страницы.

[18] *Роднянская И.Б.* Указ. соч. С. 357.

.....кудрявый пес
несет на воздух постный нос,
и пасть открыта словно дверь,
и голова – как блюдо,
и ноги точные идут,
сгибаясь медленно посередине.
«На рынке», 352

– и:

О, пташка божья, где твой стыд? / И что к твоей прибавит чести / жених, приделанный к невесте / и позабывший гром копыт?..

А там – молчанья грозный сон, / нагие полчища заводов, / и над становьями народов – / труда и творчества закон. («Свадьба», 359)

Гротескно-ерничающие строчки соседствуют с высокими – «пафосными» высказываниями и перемежаются в пределах одного авторского монолога, в одном стихотворении. Амбивалентная интонация, разноголосица точек зрения и смыслов формируется у Заболоцкого авторской речью, не затрагивая пласта изображенной речи героев.

Известно, что знакомство со «Столбцами» стало значительным событием для Г. Сапгира, достаточно вспомнить его признание: «Второе художественное явление, ставшее “моим”, Николай Заболоцкий и его “Столбцы”»[19]. Однако в создании диалогически ориентированной лирики поэт пошел принципиально другим путем. Природа его поэтического многоголосия иная. Разумеется, следует учитывать крайнее многообразие стихотворной практики Сапгира и экспериментальный характер его творческих поисков, однако можно выделить ряд способов, обеспечивающих «поэтику разноречия» в его поэзии в целом.

Прежде всего отметим, что в лирике Сапгира активно задействована прямая речь разнообразных персонажей. Обычно это отдельные реплики или небольшие речевые партии, вкрапленные в монолог лирического героя. При этом функции прямой речи различны. В первую очередь, конечно, задействована характерологическая функция (свойственная вообще изображенной прямой речи) – речевые партии персонажей оказываются средством выражения их индивидуальных особенностей, социального статуса и/или возраста, культурного уровня, психологического состояния. Любопытно отметить, что у Сапгира преобладает ироническое (или собственно сатирическое) освоение прямой речи персонажей. Например: *Идет идиот чуть не плача / «Несу я одни неудачи / Жена –*

[19] См. интервью Г. Сапгира 1998 года (Мы были богемой...). Цит. по: *Шраер-Петров Д.П., Шраер М.Д.* Псалмопевец Сапгир // Сапгир Г. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академ. проект, 2004. С. 64 (Новая б-ка поэта. Малая серия).

истеричка / Начальник – дебил / И я – неврастеник / Себя загубил» («Парад идиотов», из цикла «Московские мифы», 186)[20]. Ср. также:

– Не знаете вы Севера
В озерах много рыбы
Леса богаты зверем
Плоты плывут по рекам
Построим новый город
Как дважды два – четыре

Приятно побеседовать
С хорошим человеком
Из цикла «В альбом», 143

Особенно ярко ироническая оценка проявляется в вариантах, демонстрирующих столкновение, «разноголосицу» реплик, ср. в стих. «Умирающий Адонис»:

– Как твое имя парень?
– Адонис
«Адонис? Латыш наверно или эстонец» <...>

– Ах ты бедняжка!
«Понял! он – итальяшка» (189, 190)

Излюбленным приемом в изображении чужой речи у Сапгира становится своего рода «квазихор». Мы используем данный термин, чтобы подчеркнуть принципиальное отличие этого явления от феномена, объясняющего генезис лирики как таковой. По Бахтину, «авторитет автора есть авторитет хора... Этот чужой, извне слышимый голос, организующий мою внутреннюю жизнь в лирике, есть возможный хор, согласный с хором голос, чувствующий вне себя возможную хоровую поддержку...»[21] У Сапгира же, напротив, использование «хоровых партий» дискредитирует подобные «коллективные мнения», представляя их как расхожие – «профанные» – высказывания. Обычно это суждения «толпы», невежественных обывателей.

Ограничимся несколькими примерами:

– Нет ему спасенья в Боге!
– Нет ему спасенья в Боге!
– Нет ему спасенья в Боге!
«Псалом 3», 147

---

[20] *Сапгир Г.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академ. проект, 2004. С. 186 (Новая б-ка поэта. Малая серия). Далее стихотворения Г. Сапгира цитируются по этому изданию, в скобках указаны страницы.

[21] *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 148.

– Водки!
– Женщин!
– Легкой жизни! («Псалом 55», 151)

– Сумасшедший ясно
– Но откуда он?
– Неизвестно («Умирающий Адонис», 190)

Разумеется, авторская позиция выступает антитезой подобному неавторитетному «хору». При этом чужое мнение нередко полемически обыгрывается в авторском сознании. Выразительный пример такой полемики – стихотворение «Клевета». Ср. начало текста:

Напечатали в газете
О поэте

Три миллиона прочитали эту
Клевету.
Незнакомцы, Незнакомки
Шлют поэту
Анонимки:
– Спекулянт!
– Бандит!
– Убийца!
– Печать не может ошибаться!
– А еще интеллигент...

– и конец его:

На окраине Москвы
На шоссе
И в лесу
Поутру
По росе
Идет бандит и спекулянт:
Каждая росинка – чистый бриллиант!

Хорошо убийце
На зеленом лугу!
В солнце
Лес дымится
На другом берегу.
Посвистывает птица –
Газеты не боится! (98, 99)

Чужое слово (в данном случае клеветническое – «не истинное») в финале проникает в авторское сознание, однако не в прямом значении, а как утерявшее внутреннюю убедительность, ставшее объектом осмеяния. Позиция автора солидаризируется с правдой оболганного поэта, сознание которого (обратим внимание!) тоже представлено в лирическом монологе – как момент восхищения красотой природы. Ср.: *Каждая росинка – чистый бриллиант!* Только в этом внутренне полемическом контексте и можно адекватно интерпретировать строки: *Хорошо убийце / На зеленом лугу!*

Исследователи отмечали, что в этом тексте говорится о травле Б.Л. Пастернака в связи с публикацией за границей «Доктора Живаго» и награждением его Нобелевской премией. При этом «в стихотворении Сапгира реконструируется не имя Пастернака, не факты его жизни, не конкретные тексты, а непосредственно художественный мир его лирики. Мир, где “каждая росинка – чистый бриллиант”, где “хорошо убийце на зеленом лугу”, где “в солнце лес дымится” и “посвистывает птица”, есть тот же самый подлинно свободный мир, где “у капель тяжесть запонок” и “реплики леса окрепли”»[22].

Один из распространенных приемов – «проступание» в лирическом монологе чужой точки зрения, «словечка» изображаемого персонажа. Обычно это характерно для повествовательной лирики, в которой рассказывается о каких-то происшествиях с героями. Например, в «Третьем Риме»: *На Выставку приезжий из Рязани / Глядит осоловелыми глазами / Широкозады полновесногруды / Чиновные экстазы и причуды / Колонны завитки порталы шпили / Быка с мудями тоже вылепили!* (выделено нами. – *И. К.*, 195). В стихотворении «Обезьян» прием становится текстообразующим, организуя все произведение (ср. уже заглавие!), вот его начало:

Вышла замуж.
Муж, как муж.
Ночью баба
Разглядела его, по совести сказать, слабо.
Утром смотрит: весь в шерсти.
Муж-то, господи прости,
Настоящий обезьян.
(Курсив здесь и далее наш. – *И. К.*, 89)

Соответственно выстраивается и фабула дальнейшей истории:

Двух мартышек родила.
Отец монтажник-верхолаз...

---

[22] *Артемова С.Ю.* Стихотворение Генриха Сапгира «Клевета» как один из способов репрезентации истины // Полилог: теория и практика современной литературы. Статьи. Исследования. Публикации. Эссе. Рецензии. 2009. № 2. С. 103.

В текст включаются самые разные аллюзии и реминисценции. «Взрослая» поэзия Сапгира в целом подчеркнуто интертекстуальна, откликается на всё когда-либо «прозвучавшее» и сказанное – от старинной пословицы или модного рекламного слогана до литературных цитат или заглавий. Столь же частотны упоминания всевозможных затекстовых явлений (биографические приметы авторов, узнаваемые события культурной жизни), реалий современной жизни или исторического прошлого. Несколько примеров почти наугад:

Уедешь ты Иосиф
В архангельские леса
Отбывать срок
Отбывать срок
Из цикла «Командировка», 140

Фантастика – Москва и москвичи:
То лысина, то сталинское что-то
Прохожие громыки кривороты
Бровасты леониды ильичи
«Москва конца века», 241

февраль нам подарил
Бориса Леонидовича...
...просто плакал
...и разминал папиросы
...и белое окно во весь сад
с медными запорами...
лошадиная фамилия
«...седая прядь – на смугловатый лоб...», 348

Особенно диалогически заостренно звучат стилизации библейских фрагментов, уснащенные приметами современного быта:

Блажен муж иже не идее на сборища нечестивых
как-то
не посещает собраний ЖАКТа
и кооператива
не сидит за столом президиума –
просто сидит дома
«Псалом 1», 144

или:

Боже поспеши избавить меня
«от собственного корреспондента Правды»
«Псалом 69», 154

Отметим любопытный прием, затрагивающий поэтику сюжетостроения у Сапгира. Речь идет о текстах, в которых даны разные варианты возможного развития событий. Подобная вариативность, в свою очередь, ведет к столкновению «разнонаправленных» точек зрения, сознаний. Здесь уместно напомнить о плодотворности этого приема в детской поэзии Сапгира – «Небылица в лицах», «Людоед и принцесса, или Все наоборот» и т. п. Яркий образец во «взрослой» – стихотворение «Предпраздничная ночь». Обратим внимание на два варианта поведения персонажа.

Первый:

Зять глядит зловеще:
«А ну, теща, отдавай мои вещи!»
Надвигается на тещу –
И не зять, а дворник –
И не дворник, а пожарник... (86)

Второй:

Из-за ширмы вышел зять,
Наклонился что-то взять:
– Эх, погодка хороша!
– С праздником Вас, мамаша. (87)

В цикле «Этюды в манере Огарева и Полонского» (всего 15 стихотворений) сюжетостроение осложняется особенностями субъектной организации текста. Здесь лирическим субъектом выступает пожилой человек, вспоминающий события далекой юности. Поэтическое многоголосие создается «расщеплением» сознания говорящего на «тогда и там» и «теперь и здесь»: *ты гимназисткой под шотландским пледом / а я пыхтящим вислоусым дедом – / и разбежавшись по дорожкам льдистым / сам еду на полозьях гимназистом* (267). Показательно, что в стихотворениях актуализируются высказывания, возможные только в режиме воспоминаний о прошлом («о себе как о другом»)[23]: *за чужой спиной себя на стуле замечаю* (268); *Сам я – тоже в желтом – стрижен под «нулевку»* (274). Этим же мотивирована смена лица повествующего (*Я сегодняшнее – Ты в прошлом*): *допускаю ты застрелился* (269). Этот же прием («расщепление» сознания героя, обусловленное разными хронотопами) использует автор в стихотворении «Весна в Финляндии» (из книги «Элегии»). Лирический герой посещает музей в бывшей

[23] Ср.: «Подразумеваемый субъект восприятия – это уже не говорящий, а другое лицо...» (*Падучева Е.В.* Эгоцентрические элементы языка. М.: Издат. дом ЯСК, 2019. С. 50 (Studia philologica)).

усадьбе Репина и видит местность глазами великого художника: *...здесь я играл – там / похоронен эмигрантом...* (180)

Диалогизация лирического монолога осуществляется и маркируется графическими средствами, а именно – использованием прописных букв для выделения слова или целой фразы. Как правило, графически выделяются собственно надписи (вывески, афиши, газетные заголовки, наименования компаний и т. п.): *на сиреневой майке крупно: LOVE* (323); *вижу на белом / машут горстями листочки / ПОТЕРЯЛСЯ / ПРОПАЛ КОТ – / почему-то прочитал: / ПОЛ–ТЕР–ГЕЙСТ* (422). Таким образом подчеркнутое слово нередко выступает знаком экспансии «телесно-материального» и низменного в духовную сферу. Вот как это оформлено в стих. «Псалом 69»:

Да посрамятся ищущие души моей
САЛАКА В ТОМАТЕ
желающие мне зла
САЛАКА В ТОМАТЕ <...>

спасение мое в Тебе
ПОВИДЛО И ДЖЕМ
ПОЛЕЗНЫ ВСЕМ (154).

В стихотворении «Сонет – венок» нетрадиционная графика оформляет звучание трагикомического хора. См. отрывки:

Венок обвили траурные ленты:
«ЗАБУДЬ И СПИ –
Божественная Муза»
«От неизвестной –
НАКОНЕЦ-то
ТЛЕН ТЫ!»
«ПРИЯТЕЛЮ – от Робинзона Крузо»
«ПРОЩАЙ ДРУЖИЩЕ –
водка и закуска»
«СВЕЖАТИНКЕ! – кладбищенские твари»
«Соседи по могиле – НОВОСЕЛУ!» (214–215)

Подведем итоги. В классических образцах ролевой (драматической) лирики чужое слово реализовано в речи изображаемого персонажа, в текстах «Столбцов» «многоголосие» реализуется преимущественно в монологе автора. В поэзии же Сапгира чужое слово (социальное разноречие, по формуле Бахтина) находит выражение и в речи персонажей, и в монологе автора (лирического героя). Подобная стратегия освоения чужого сознания в лирике, несомненно, оказывается более универсальной и – главное – позволяет избежать «принудительной однозначности» во взаимоотношениях *автор – герой*.

Дело в том, что ролевой текст – с его тотальной установкой на воплощение «характерной» речи, биографии и мировоззрения персонажа-субъекта – создает предельно объектный образ человека. Объективация автором *я* героя, по существу, делает образ человека непроницаемым для каких бы то ни было других «голосов» и точек зрения, кроме заданной автором. Носитель речи в таком монологе становится лишь объектом авторского – одностороннего и однозначно завершенного – изображения, но не субъектом своего собственного слова и взгляда на мир.

Совершенно очевидно, что перед нами именно тот случай, который имеет в виду М. Бахтин, говоря о феномене «овеществления» героя: «Человек весь и сполна завершен и готов, весь здесь во всех своих возможностях, ждать от него больше нечего»[24]. Парадоксальным образом «ролевые» тексты, призванные «разрушить» монологическую природу лирики как таковой, в пределе своем обречены на монологичность! Очевидно, что более плодотворным в освоении чужого сознания (чужих сознаний) оказывается динамика различных интенций, включаемых в лирический стихотворный текст. Напомним известное положение С.Н. Бройтмана: «Понятие “интенции” – ценностной экспрессии субъекта, направленной не на объект, а на другого субъекта – наиболее адекватно природе межсубъектных отношений в лирике»[25].

Яркий образец возможностей лирического монолога, вбирающего в себя «чужие» интенции, – стихотворение «Бодался теленок». Здесь перед нами не собственно ролевая лирика, а «интенционально насыщенный» авторский монолог. Именно потому такой монолог способен осваивать «разнонаправленные» сознания. Например:

Упорнее всего Твардовский и редакция –
Кричал и разговаривал причем на разные голоса
Свобода! Легкость! Весь мир обойми
Вероломное нападение в мирной обстановке (238).

Начало стихотворения передает разноголосицу мнений «Нового мира» в пору его разногласий с Солженицыным. Следующие строчки включают *я* писателя и его характерную лексику: *Во дворе на солнце заколачивали ящики / И опять я перепрятывал в дальнее Укрывище*. И наконец, особенно показателен финал стихотворения:

Видел же Иосиф сон и поведал братии своя –
Такую одинокую женщину с тараканами и кошкой
Дух истины – его же мир не может приятии (239).

---

[24] *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русское слово, 1996. С. 76.

[25] *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. С. 27.

Генрих Сапгир и Мила Сапгир (Родовская)

Заключительную строфу (как и заглавие текста) можно интерпретировать как совмещение ценностных экспрессий автора и героя. При этом «правда» опального писателя проходит верификацию интертекстуальными вкраплениями: отсылкой к библейскому тексту о двух снах Иосифа, предсказавших его правоту, и к рассказу Солженицына о праведнице Матрене. В итоге выстраивается не «объектно поданный» монолог одного человека (что характерно для традиционной ролевой лирики), а ассоциативный ряд реалий и голосов, сопряженных с личностью Солженицына.

Подход Сапгира к освоению «голосов» жизни (вспомним, что «Голоса» – первая книга «недетских» стихов поэта) сохраняет возможность для запечатления подлинного разноречия современности и в то же время лишает чужое сознание пресловутой «готовности и завершенности».

Проверка (сюр)реальности в прозе Генриха Сапгира

Сюрреалистический эффект в творчестве Генриха Сапгира при определенной очевидности неравномерен по интенсивности и глубине, что требует не просто стилистического, но системного подхода при анализе. Сюр определенно входит в общую формулу поэтики Сапгира[26], но он растворяется и деформируется во множестве других элементов этой формулы, ведь у Сапгира было много ролей: «официальный детский поэт и драматург, подпольный стихотворец-авангардист, впервые обратившийся к живой новомосковской речевой практике, сюрреалист, использовавший при создании поэтических текстов опыт современной живописи и киномонтажа, неоклассик, отважившийся "перебелить" черновики Пушкина, визионер-метафизик, озабоченный возвышенными поисками Бога путем поэзии»[27], и др. Примечательно, что В. Кривулин размещает фигуру сюрреалиста в парадигме между авангардом и неоклассикой – это положение и исторического сюрреализма тоже. Проза Сапгира, о которой и пойдет речь, в меньшей степени авангардна, чем его же поэзия, и влияние этого фактора на общую сюрреалистичность стоит учитывать.

Проявления сюрреалистического в прозе Сапгира – в основном это мини-роман «Сингапур», повести «Дядя Володя», «Бабье лето и несколько мужчин», а также некоторые рассказы и прозаические миниатюры – мы рассмотрим на пяти разных структурных уровнях, концептуально объединяя уравновешивающие друг друга 1-й и 2-й, 4-й и 5-й и выделяя 3-й, внутри которого происходит принципиальное удвоение художественной логики:

1 – стилистический уровень,
2 – концептуально-образный уровень,
3 – уровень художественной логики,
4 – уровень художественной субъектности,
5 – уровень художественной реальности.

---

[26] *Шраер М., Шраер-Петров Д.* Генрих Сапгир классик авангарда. СПб.: Издат. решения, 2017. С. 26.

[27] *Кривулин В.* Голос и пауза Генриха Сапгира // Сапгир Г. Лето с ангелами. М.: Новое лит. обозрение, 2000. С. 6.

Основой риторического оформления прозы Сапгира является остранение, а его наиболее простым и частотным видом – остранение метонимическое: «Зонт и зонтик прошествовали мимо меня и исчезли в кипящей мгле» [II: 214], «Тут же появилась передо мной белая рубашка и черная бабочка» [II: 215]; «В этом просвете – беретик то сплетался с каким-то смуглым юношей, то ее насиловал коротконогий щетиноголовый хозяин, то целая гирлянда пестрых мяукающих кошек повисала на голенькой» [II: 192]. Следующим логическим этапом минимальной, но уже заметной ирреализации можно назвать автономизацию частей: «Полусогнуты в локтях – медленно перемещаются по гладкому хлопку сонным большим пауком. Будто угрожают нам наши собственные руки. Или это новое, удвоенное в любви и ненависти существо? Порожденное нами и нам же угрожающее» [II: 220–221]; «Кусты сирени завтракали кошкой. Она орала. Марина из двери выходила по частям: сначала вышел нос, затем – глаз, косынка в горошек, потом кисть руки, потом – запястье, локоть, подол платья, округлое колено и так далее. Как будто выходила целая рота, а не одна Марина» [IV: 586]. Дополнительные нарративные приемы активизируются при описании любовных актов и сцен наркотического опьянения, они даются иносказательно (змеи в храме, прыгающая на героя обезьянка, превращение в ящерку, обвивающая шею анаконда и т. д.), постепенно формируя круг сюрреалистических эвфемизмов: «Мы не спеша двигаемся, скользя друг по другу, я – по твоей спине, срастаясь и разъединяясь, ты разрастаешься вокруг, и теперь уже совсем – пряный куст с желтыми цветами, в который проваливаемся мы оба». Еще не опознаваясь читателем, сюрреалистическое иносказание появляется в самом начале романа «Сингапур»: «Длинная трубочка, свернутая на конус из тонкого листа латуни. На конце отогнутый назад коготь. Надела на палец и стала таиландочкой. Глаза газели улыбнулись – пощекотала мне подбородок, слегка царапнула. От тебя и пахло теперь по-другому: чем-то пряным, сладким, гнилостным» [IV: 174].

Обилие иносказаний дает реакцию на следующих уровнях – деформируются образы (например, Элеф – человек со слоновьим хоботом) и мизансцены (например, сцена соития со стеной как буквализация жеста отворачивания к стене во время ссоры и дальнейшее «превращение» героини в куклу, а стены – в руины; эвфемистически передается не только любовь, но и болезнь: кукла – проекция прикованности героини к инвалидной коляске), подключаются специальные приемы – ассоциативное письмо, коллаж, а Т.Ф. Семьян даже находит приметы автоматического письма «в виде эллипсических конструкций, фрагментарного синтаксиса»[28]. Думается, все же техника сюрреалистического автоматизма не используется Сапгиром, за автоматизм принимаются те же

[28] *Семьян Т.Ф.* Поэтика сюрреализма в романе Генриха Сапгира «Сингапур» // Дергачевские чтения – 2011. Т. 1. Екатеринбург, 2012. № 10. С. 147.

остраняющие иносказания, которыми повествователь пытается зафиксировать трансформации жизни: «Об этом я и постараюсь рассказать вам, насколько позволит мне сама реальность. А если покажется порой, что я не логичен и отрывочен, это жизнь сама так проступает живописными пятнами и рвется на пестрые лоскуты» [IV: 592]. К слову, единственное исследование сюрреалистической эстетики непосредственно в романе «Сингапур» принадлежит именно Семьян, которая хоть и эскизно, но отмечает некоторые сближения: сновидность реальности; приоритетное значение свободы; поиск подлинной реальности в личностно-чувственной сфере (эротизм, телесность), стремление к духовной родине подсознания; галлюциногенное пространство и наркотические видения; метаморфозы персонажей и действие фрейдистской методики свободных ассоциаций.

За образными модификациями стоит сближение концептосфер. Действительно, триаду Андре Бретона «любовь, поэзия, свобода» исповедует и Сапгир, более того, Любовь и Воображение – это концептуальное ядро художественной реальности Сапгира-прозаика: «Любовь – вот ключ ко всем тайнам» [IV: 196]; «...не хочу читать дальше эту книгу. В ней нет самого главного для меня: воображения» [IV: 457]. Любовь, по Бретону, это «открытие субъектом своего “чистого” становления (вне любых представлений о цели)», это «преодоление любовной страсти, когда чувственный порыв должен сохраниться без привязки к какому-либо конкретному объекту»[29]. В «Сингапуре» герой, с одной стороны, признается, что ищет именно «свою утраченную Еву, а не рай» [II: 238], с другой стороны, эта Ева распадается на несколько субличностей, ее образ мерцает, и феноменология любви редуцируется: «У нас у каждого свой Сингапур. <...> Сначала мы улетали, когда мы были вместе. Но недавно я научился уходить один. – Мастурбировал? – Вроде того. Воображал» [II: 186]. При этом механизм воображения сначала держится на вирулентности слов, когда рассказ одного из персонажей перерастает в целую мизансцену в воображении слушающего, и только потом создается сообщность воображаемого и реального (на этом принципе построен и рассказ «Юные читатели»).

Важнейшей эстетической категорией в сюрреалистической концептосфере является чудесное, причем повседневное, обыденное чудесное. Таким оно предстает и в «Сингапуре»: внезапные перемещения в пространстве и времени, метаморфозы персонажей, телесные изменения – все случается подчеркнуто механистично: «Механизм прост. Все дело в интуиции. Иногда, обычно в сумерки, мы начинаем чувствовать особую теплоту» [II: 175], а в механизме воображаемых путешествий задействован концепт сюрреалистического предмета: «В кармане у меня лежал магический предмет – хрустальная пробка. <...> И, поворачивая

[29] *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 205.

ее, медленно, всеми гранями, погружался в это мерцание – в транс» [II: 177]. Диалектичность сюрреализма совпадает с антиномичностью Сапгира: магическое, чудесное конкретизируется, живое остраняюще опредмечивается, иллюзорность проявляется реальностью, барочный принцип «весь мир – театр» уточняется психоделичным приветствием «жизнь – бред, а мир – балаган» в коммуналке-притоне. Крайности отражаются друг в друге, умножая промежуточные реальности – реальности медиа: «В нашей жизни был еще один мир: экран телевизора. И это был самый загадочный и призрачный мир» [II: 190]; «И отовсюду на нас глядели лаковые рекламы, плакаты, мерцали экраны компьютеров. <...> И мы сами себя ощутили <...> беззаботными и счастливыми» [II: 193]. Сам субъект, замыкая отражения, становится медиамеханизмом: героиня-повествовательница – «игрушечной женщинкой», «чертовой куклой», а герой-повествователь – регистрирующим аппаратом (во второй главе романа происходит сюрреалистический диалог, одной из автономных реплик которого является строка «Поговорим как магнитофон с магнитофоном» из стихотворения Яна Сатуновского, – интертекстуальное отражение и минималистическая концепция авторства только усиливают образ).

За случайными встречами, находками, совпадениями, подкрепленными некоей внутренней закономерностью, которую чувствуют и признают герой и героиня в романе Сапгира, скрывается еще одна значимая концепция сюрреалистов – объективная случайность. Основной сценой объективного случая для сюрреалистов был Париж, у Сапгира ею оказывается Москва (и Сингапур), место исследования сакральности и ауратичности современного города, именно поэтому Москва у Сапгира, как отмечает М. Маурицио, сочетает «материальность, конкретность при нелогичности многих описанных ситуаций. <...> Именно такие картины позволяют говорить как о “магическом реализме”, так и о реалистическом описании абсурда»[30]. Сингапур может быть всего лишь проекцией увиденного в Москве, не случайно герой, когда оказывается в музее Восточных культур в зале «Сингапур», видит там различные экспонаты, образы которых подсознание и выбрало ранее для его видений. Некоторые городские пространства усиливают действие объективной случайности, например любимые сюрреалистами блошиные рынки и антикварные лавки. У Сапгира есть написанная в Париже поэма «Блошиный рынок» лишь с едва заметными сюрреалистическими эффектами, зато в «Сингапуре» антикварный магазин играет важную роль: героиня постигает своих внутренних демонов благодаря антикварным деревянным фигуркам демонов, а герой пытается найти в антикварном магазине новый предмет для перемещений, чтобы вновь запустить механизм воображаемого.

---

[30] *Маурицио М.* Московский (под)текст в поэзии Генриха Сапгира: к постановке вопроса // Восемь великих. С. 398–399.

Итак, минимальные риторические сдвиги создают странные образы и мизансцены, которые являются косвенным описанием другого акта и прямым катализатором воображения рассказчика, ищущего порталы в иное измерение: «узкая, гибкая ты принимала меня, втягивала позмеиному – и уже в памяти растягивающаяся головка гюрзы, надетая на куриное яйцо. Видимо, ты вспомнила нечто подобное – окружающее затуманилось и механизм сработал» [II: 176]. Сюрреализм всегда проблематизировал референциальность высказывания, но в то же время стремился миф, чудесное, сновидческое укоренить в реальном, не оставлять их фигурой языка. Проза Сапгира в этом смысле не снимает вопросов: что это – остраненное, а-ля сюрреализм описание «обычной» ситуации или «реалистическое описание абсурда»? Вопросы о модернистской концепции автономности литературы и воображения, об авангардной амбиции получить доступ к реальному ставятся в повести «Бабье лето и несколько мужчин»: «И почему, вас спрошу, литература отвернулась от жизни и природы и занялась сама собой? <...> Почему мы оставили эту привилегию описывать что-либо соцреалистам?» [II: 277]. И эта амбивалентность удерживается в большинстве прозаических текстов, несмотря на все сюжетные и хронотопические усложнения, раскрывающиеся по ходу повествования, несмотря на, казалось бы, разрушительную для грезы и сна, но характерную для русской литературной традиции метаописательную иронию, как в финале романа: «Справа – несколько пальм, как этикетка фирмы, насквозь маячит ослепительное марево. Употребилтаки это слово, не обошлось без него. Да и как без “марева” русской словесности? Неопределенно, благородно и душе говорит» [II: 273].

Художественная реальность в «Сингапуре» неоднозначна и неопределенна: с одной стороны, демонстрируется метафизическая модель множественных миров, с другой стороны, мир слоится, но остается единым, и трансценденция по-сюрреалистски оказывается имманентной, потому что заключена во внутреннее пространство воображения. В тех же случаях, когда метафизика преобладает, сюрреалистский эффект сохраняется из-за особенностей субъекта (он ловитель случайного, регистратор метаморфоз и перемещений, турист). В другом тексте, в прозаическом вступлении к «Стихам последнего лета», звучит голос, направленный как в сторону *сюрреалистического*, так и в сторону *метафизического, мифологического мировосприятия*: «Это метафизический тупик, куда выбрасываются из разных реальностей и существований случайные частицы, отбросы, целые пласты. Если сознание (и подсознание) направлено туда, оно может уловить многое. Во всяком случае, временами я слышу и слушаю эту черную дыру, может быть – не тупик, а выход в иное. Как терпеливый рыбак, ловлю, что выносит ко мне из глубин. Все случайное неслучайно»[31].

[31] *Пробштейн Я.* Генрих Сапгир: «форма голоса» и голос формы // Новый мир. 2019. № 6. С. 168.

И в живописи, и в литературе метафизический сюрреализм, активно задействующий остраняющие приемы и транслирующий отличную от классического сюрреализма онтологическую картину, не является чем-то апокрифическим, это отдельная линия развития. Мастером метафизического остранения – близкого аналога сюрреальности – в русской литературе был Сигизмунд Кржижановский, и некоторые рассказы Сапгира, например «Ангел Алексей Иоанович», «Война кубов и шаров», «Отражения», «Магнит», «Человек с золотыми подмышками», «Состязание», как представляется, созвучны классику 1920 – 1930-х в их притчево-философском конструктивизме, хотя и не близки стилистически, а в повести «Дядя Володя» встречаются и вовсе кржижановские сюжеты и образы (институт проблем реальности, наука слоистика, занимающаяся слоями жизненной материи, туристические агентства, рекламирующие «туры в сны какой-нибудь знаменитости, возможно – ребенка», и т. д.). И если действительно «остранение реальности, разрывы мостиков-ассоциаций, сюрреализм для Сапгира имеют метафизическое, а не только филологическое значение»[32], то можно объяснить странности сапгировского сюра своеобразной структурной дистопией: сюрреалистическое появляется в не свойственных для него местах, концентрируется на пограничных уровнях: с одной стороны, оно слишком формально, риторично, метаописательно (и потому заслоняется постмодернизмом), с другой – слишком трансцендентно и метафизично (и потому сближается с магическим реализмом).

Мир повести «Дядя Володя» не только остраняюще метафизичен (чего стоит пассаж, начинающийся с «От всего существующего вокруг остались одни души» [IV: 586], как и самостоятельная прозаическая миниатюра «Душа природы»), он уже эксплицитно строится на идее множественности реальностей, хотя и не снимает изначальной неопределенности: «Что-то снилось или на самом деле? Он сам называл это “следы другой жизни”. Жизней было много, и они наплывали друг на друга, и в каждой жизни была своя женщина, поэтому он часто путал их, называл не тем именем» [IV: 587]. Здесь, кроме сюрреального сдвига и безудержного Мюнхгаузенова фонтана воображения, можно заподозрить простую метафору жизни, которая со временем вмещает в себя все больше имен, лиц, женщин, городов (в духе гумилевского «мы меняем души, не тела», в отличие от по-буддистски внимательной к телу реальности «Сингапура»). Впрочем, в этой повести город тоже в сюр-функции, он готов разместить другие миры на одной ленте Мебиуса: «В городе много таких отдельных миров, по сути каждое учреждение, производство, квартира – такой особый мир» [IV: 628]. И все же версия, что это риторическое иносказание или, добавим, воспоминание, ностальгия, нежели чистое воображение, не может быть полностью отброшена (подобное ощуще-

[32] *Пробштейн Я.* Указ. соч. С. 166.

ние вызывает и рассказ «Коктебельские встречи», завершающийся так: «И все смешивалось вокруг, все существовало одновременно. А быть может, реальность такая и есть вне нашего последовательного и подробного восприятия?» [II: 417]).

Обычно сюрреалистическое художественное пространство предполагает единство, гомогенность материи, из которой складываются различные образы и, возможно, миры, а также непрерывность, приводящую к плавным изменениям объектов, оказывающихся близкими, соседними, потенциально похожими, когда «реальность без перехода переливается в иное, даже не меняя пейзажа» [II: 425]. В метавысказываниях Сапгира можно встретить апологию такого топологического, метареалистического взгляда: «Жизнь – скорее густая жидкость, чем твердое тело. И все явления не имеют четких границ и несколько перемешаны, при этом очертания все время меняются – одно затекает на другое. Любое определение и схема условны. Классификация безнадежное дело. Гораздо интереснее уловить жизнь в ее мгновенном движении – для меня» [III: 920]. А в прозаической части «Элегий» и вовсе находим мировоззренческое основание такой художественной онтологии: «пустота поглощает пустоту – все идет в один котел со свистом! – вот тогда ты понял, что все – одно живое существо <...> и все – один божественный плевок» [IV: 45]. Вот как топологический принцип формирует метафизический пейзаж в повести «Дядя Володя»: «Пейзаж был странным даже на первый взгляд. От монумента на площади Республики открывался вид на дачный поселок Подмосковья, дальше высились дома парижского предместья. Вдали синела Эйфелева башня, похожая на игрушечную, на фоне белых вершин кавказских гор, какими они открываются в ноябре с Пицунды» [IV: 621– 622]. Или другой пример: «Вокруг становилось все более пестро и непонятно, как будто разные города и местности вдруг решили жить по соседству и перемешались, как салат. Здания, дворцы, музеи, памятники чередовались, как в Диснейленде, но никто ничему не удивлялся» [IV: 622]. Здесь срабатывают сразу и топологический принцип, и коллективная греза («никто ничему не удивлялся»), и метонимизация («решили жить по соседству и перемешались»), что особенно обращает на себя внимание, поскольку в целом Сапгир не метонимичен, а метафоричен как в стихах, так и в прозе, впрочем, это либо топологически тотальные метафоры («И то, что я пришел от отрицания метафоры к торжеству ее, – естественный ход вещей. Ибо все превращается во все» [II: 295]), либо развернутые метафоры с элементами чудесного, как в рассказах «Облака», «Война», «Полеты», «Две точки зрения», «Человек со спины», «Камни» и др.

Образы также возникают «на перекрестках многоярусного бытия» [II: 206], материалом для них выступает единая потенциальная материя, в которую каждый из них может обратно развоплотиться, затягиваясь «концентрическими кругами» в спиралевидную глубину [II: 199].

На языковом уровне можно проблематизировать связь сюрреалистической топологии и гомогенности с конкретистским комбинаторным приемом пермутации – вольной перестановки элементов (слов, слогов) из ограниченного набора, когда новые образы и новые строки буквально создаются из того же материала (стихотворение «Метод», к примеру). Но и обратный прием ослабления связей между словами, увеличения межсловных пробелов, разрывов, подчеркивания дискретности и «пуантилизма текста», эмансипации отдельного слова, на котором построена книга стихов «Проверка реальности», – с учетом вариативности, парадоксальности Сапгира – приводит к обнаружению уникальной оригинальной версии сюрреальности, в которой дискретность и прорывное движение вперед, а не вглубь возможны и даже желаемы (рассказ «Помещения»). Для этого нужно не только проверить, но и поверить реальности: «Да не снилось мне. Просто я все время вам твержу, что все мы живем, где и не такое возможно и обыкновенно» [II: 307] («Голова сказочника»).

В повести «Бабье лето и несколько мужчин» концепция множественности подчиняется идее единства: «Одна вселенная спотыкается о другую, одна другую вытесняет, и приходится признать: одна уничтожает другую. И все эти вселенные – одна-единственная», но если сюръективный принцип «многое к одному» формирует в сюрреализме тягу к новой мифологии – мифологии внутреннего мира, то в повести люди не замечают ни множественности, ни единства, однако именно потому, что у них «мистическое сознание, и они живут вовсе не в мире, а в своем сознании» [II: 288]. И в повести «Дядя Володя» «одновременное существование одной личности в разных обстоятельствах места и времени», в разных обличьях (человек и животное) называется аномалией, хотя именно так существует / рассказывает герой, компилируя воображающего человека модерна и мифологизирующего человека доисторической древности. Разрабатывая свою новую мифологию, сюрреалисты изучали антропологические исследования иррациональных систем сознания, а на связь сюрреализма с дологическим первобытным мышлением, как его описывал Л. Леви-Брюль, указывал еще социолог Ж. Моннеро (книга «La Poésie moderne et le Sacré»). Леви-Брюль предлагает понятие партиципации, сопричастности, общности мистических свойств, характеризующих это мышление, отождествляющее разные предметы (соединение предметов, «далеко отстоящих друг от друга», в сюрреализме) именно на основании однородности окружающих существ и неодушевленных предметов, признающее многосущее сознание, «одновременное присутствие в двух разных местах»[33] и т. д. Подобная структура определенно участвует в построении пространства и субъекта в прозе Сапгира, хотя единого, скрепляющего мифа он не выписывает, создавая смысловое

[33] *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении / Пер. с фр. Б.И. Шаревской. М.: Академ. проект, 2020. С. 131.

напряжение. Впрочем, множественность интерпретаций – закономерная производная мифа.

Двойственность присуща и субъекту, он одновременно частный и партиципированный, единый и множественный. В «Сингапуре» герои расслаиваются, в одной личности прорастает или проявляет себя другая уже под своим именем, и постепенно «пара» возлюбленных Сергей-Андрей Сперанский и Таня-Тамара-Алла формирует единую сетевую сущность по принципу, указанному в эпиграфе: «Бабочка в полете – / Тысяча крылышек – / Одна душа». Применительно к сюрреализму мы определяем этот тип субъектности как реляционный – личность как сеть отношений с другими, самозабвение через внешнюю и внутреннюю созерцательность или сновидческий покой. Выяснение отношений Сергея с собой-Андреем, а также Тамарой в инвалидной коляске, Таней-художницей и женой Аллой похоже на развернутую на плоскости и лишенную психиатрического подтекста модель, которую создает Бретон в хрестоматийной сюрреалистической повести «Надя», где «проблема идентичности автобиографического героя решается как необходимость быть соотносимым с другим, не обладающим, в свою очередь, постоянной, застывшей идентичностью, изменчивость которой и воплощается в смене масок»[34]. Не удивляет в этом контексте распространенность мотива неузнавания: в «Сингапуре» рассказчик не узнает Аллу, ищет в квартире следы другой женщины, восстанавливает память о ней и ее образ по фотографиям, обращается к «учителю жизни» и т. д.; в «Дяде Володе» помним уже разобранный пассаж: «...в каждой жизни была своя женщина, поэтому он часто путал их, называл не тем именем»; неузнавание героями самих себя «в причудливых складках реальности» и в удвоениях – в рассказах «Соседи», «Те, которые», «Оружие»; знакомое и даже самое Я оборачивается чужим в рассказе «Воображаемая книга» («Вообще я неоднократно замечал, что мы болтаемся в себе, как нечто постороннее: горошина в пузыре» [II: 455]).

Последний пример заставляет вспомнить о фрейдовском понятии *жуткое*, а вместе с тем указать на возможную психоаналитическую траекторию анализа сюрреалистического в прозе Сапгира: в частности, сам Сингапур – территория желаемого, в которой отдельные странные символы намекают на вытесненную реальность страхов, страданий и болезни (источником этих символов могли быть образы с картин Тани, после травмы делающей эскизы для фарфора и тканей), и чем ближе вытесненное, тем заметнее проявления защитного психологического механизма регрессии: рассказчик чувствует себя ребенком-переростком, «которого неразумная мать еще держит в колыбели» [II: 222]. Вытеснение происходит и на уровне повествования – частая смена нарраторов, точек зре-

[34] *Гальцова Е.Д.* Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. С. 166.

ния, как «бесконечная смена, вечная вереница субъективных стихий»[35]: «Я, вернее он, из нее выветрился»; «“Уйду один!” – обиженно-раздраженно подумал я, то есть какой-то посторонний во мне» [II: 181]; «Мы теряем себя и находим в самых неожиданных местах. И все отделываемся шуточками. Но мы уже достаточно об этом говорили – говорю я этой, глядя на ту, которая задыхается под здоровяком, смуглым, волосатым и совершенно лысым» [II: 185–186].

Дядя Володя на этом фоне скорее авантюрный персонаж со странностями, «в России он был француз, во Франции – русский», в нем «умещаются множество разных личностей, подобных, но не тождественных, которые проявляются, то есть приходят в действие в зависимости от обстоятельств» [IV: 618]; он постоянно фантазирует, вплетает факты одной «лжи» в другую, «любовь он понимал как игру воображения. Оттого и врал без конца» [IV: 592]; он запросто становится другим человеком, другим животным, может выпить в уличном кафе с парижской навозной мухой, «украшением ювелирного магазина», читая ей «Кузнечика» В. Хлебникова. Этот текст напрямую зависит от заглавного героя, субъекта, что создает иллюзию его целостности, затеняя сюрреальность художественной действительности и завиральность общего нарратива вплоть до финального «киллер привычно прицелился и – Дядя Володя от ужаса рассыпался на множество дядей Володь» [IV: 631].

На последнем (из рассматриваемых) структурном уровне отмечаем два смежных, но не тождественных типа художественной логики – онейризм и версионность, связанные с разными процедурами: сюрреальный онейризм двоит, а версионность множит. Двоение, в некотором смысле, обратная сторона топологического принципа (многое к одному), когда внутри одного появляется многое (два и больше). При версионном умножении создаются варианты как параллели. Первый тип синтезирует противоречия («конвульсивной красоте» конвульсивный синтаксис), второй, напротив, расщепляет, раскладывает синтагму на парадигму (как следствие, тяготение в сторону метареализма и постмодернизма).

Жизнь «под счастливым небом Сингапура» все время двоится, пропуская и интерферируя проекции образов из первичной реальности: «Она как бы протекала сквозь нас то синим небом, то облупленной штукатуркой нежилого здания <...> А то начнет кружить в вагоне метро по кольцевой, будто едешь и едешь – никогда не выходил. Но главная-то жизнь – это теперь блаженная полоса Сингапура, и все больше и шире затягивает, как новые безвредные наркотики. Да так ли уж она хороша?» [II: 191]. Чувственная рецепция грезового / бредового мира подтверждает тенденцию: частотны двойственные характеристики типа «пряное» и «гнилостное», «сладкое» и «тошнотворное», только в финале романа распахивается океан, внося свежесть и легкость. А пока онейрические

[35] *Элюар П.* Стихи. М.: Наука, 1971. С. 108.

средства (любовь, воображение, наркотики, «магические» предметы) постоянно конкурируют друг с другом.

Сам Сингапур как место мечты, отдохновения есть удвоенная Москва, в которой живут герои, только он становится реальнее Москвы: «А что, если это все: океан и небо – и есть настоящая реальность? <...> Спасибо Спящему, наконец-то мы проснулись» [II: 210–211]. Спящий Будда и его реальность колеблют границу между сном и явью («А не все ли равно, явь или сон. Еще древние японцы это знали» [II: 240]), поэтому «проснулись» – оказались в воображаемом, «проснуться» – просунуться в узкий проем и увидеть небесный Сингапур / другое место: «Какая это тайна проснуться одному в чужом городе» [II: 220]. Но эта художественная логика не выдерживается дальше, равновесие между реальностью и воображением, сном и явью (сюрреальность) не сохраняется, ближе к финальной трети включается противодействующая сила, сепарирующая миры и реальности и вскрывающая эскапистскую природу Сингапура. Герои это понимают, но реагируют по-разному: она боится в прямом смысле проснуться «от ярких – к бесцветным. Из океана – в коляску» [II: 209]; он смущается собственного овнешненного, реализованного воображения: «...какие причудливые формы может принять праздник жизни, когда исполняются все наши желания! Впрочем, это бывает только в воображении. Но если им поменяться местами – воображению и реальности» [II: 194–195]. В этом «поменяться местами» скрывается уже версионность, а не сюрреальное удвоение, прорастание. А если воображению где-то и удается прорваться через язык к реальному, то герою остается уповать на общий топологический принцип однородности сущего, согласно которому все образы, все «волны грез» всегда могут вернуться в темноту потенциальной материи: «Волна грянула, докатилась до своей крайней точки и должна отхлынуть, отступить в породивший ее океан» [II: 212]; «Махнула случайная волна – и смешала, смыла все фигуры в кипящее море» [II: 426].

Такой акцент на обратной стороне топологического принципа, на негативной сюрреальности крайне любопытен: однородность и непрерывность воспринимаются не как источник созидания, постоянного порождения мира, а как гарант исчезновения образов, освобождения от мира. Так в конце романа возникает танатальный мотив. Герой смотрит изнутри воображения так, что потусторонним, трансцендентным оказывается реальный мир. Обнаруженная в храме статуэтка четверорукой богини смерти как очередной магический предмет приоткрывает жуткую правду через гипноз, через сон: «И теперь, задремывая, вижу переливающийся дымчатый шар, который для опытного зрения слоится миллионом реальностей. Вот что цепко держала богиня смерти Кали всеми своими руками. <...> Миллионы человеческих глаз вглядываются

в незримое – слишком шумное для нашего зрения» [II: 222]. Однако полностью выбраться из воображаемого к реальности-смерти, окончательно проснуться / заснуть он тоже не хочет, онейрическая логика вскрывается и критикуется: «Разные куски реальности. Совсем разные. Несовместимые друг с другом. А ты, голубчик, взял и наложил одно на другое. Так нормальные люди не делают. Вот такой странный Сингапур и получился» [II: 229]. Эту коллизию очень точно описал Евгений Кропивницкий в письме Сапгиру, фрагмент из которого автор введет в повесть «Бабье лето и несколько мужчин», связав два текста, а может, и всю гипертекстовую сеть своей прозы: «Вот тут реализм сам говорит за себя, как самое страшное, в скрытом, как бы бредовом, надреальном состоянии. Обычно за реализм считают тот глубокий сон, когда все ясно, и понятно, и просто, и даже мило, и даже хорошо. Но во всех и во всем еще есть некое, как ужас, пугающее, скрытое, но вдруг выявляющее свою тайную личину. Мы подсознательно стремимся к пробуждению – нам страшно, но некое тайное нас толкает на это. Это пробуждение от сна мирной реальности к скрытой реальности мы ощущаем как неизбежное, неотвратимое. И недаром же все мы отдаленно чувствуем: смерть – пробуждение» [II: 280].

Динамика художественных логик делит роман на три структурные части. В первой доминирует онейризм с трипами и сюрреалистическими монтажными склейками, с психоделикой и знаками прорывающейся первичной реальности; во второй части, созвучной магическому реализму, герои ищут ответы, вернувшись в обыденную действительность, пытаются объяснить происходящие наваждения, принять их подлинность или подвести под это нужную мифологию, считать необходимые символы и вновь найти портал в Сингапур, пока в финальной трети не устанавливается версионность и повествование не разбивается на 13 версий произошедшего. Эта художественная логика дополнительно закрепляется в одном из жанровых обозначений «Сингапура» – роман-версия. И все же особенность текста – в сочетании метафизики-версии и сюрреализма-удвоения, пронизывающем все уровни: так, образ магического предмета функционирует не вполне сюрреалистически – он не удваивает субъектность и реальность, а выталкивает из одной в другую: «В кармане у меня лежал магический предмет – хрустальная пробка. <...> И, поворачивая ее, медленно, всеми гранями, погружался в это мерцание – в транс» [II: 177].

Возможно, этот предмет – очередной эвфемизм, скрывающий обычный стакан с алкоголем или реальную пробку для бутылки, в которой отражается герой. Эту версию подкрепляет собственно стихотворение «Хрустальная пробка» из книги «Проверка реальности» (того же времени, что и роман):

В каждой по Генриху Сколько их? Столько
Тронуть нельзя Рассматривать только
<...>
Вот повернулись Разом Все двадцать
Веером глаз Ничего не боятся
Это я – Здесь Неуверенно робкий
А Генрихи – Грани Хрустальной пробки
<...>
Я стольким приятным Обязан графину
Но в шкаф Этот штоф Захочу – и задвину
Мы – сон А не клон И совсем не родня
Но что они празднуют Вместо меня? [III: 269].

Л.В. Зубова обнаруживает здесь тему «нерукотворного памятника», отражения автора в своих литературных текстах (Генрихи – грани), которые продолжают существовать «вместо» него[36]. Паронимическая аттракция и анаграмматизм – это своего рода топология на языковом уровне, причем не только Генрих-Грани, но и Сапгир-Сингапур, разве что «ударная гласная слова “Сингапур” отсутствует в имени и фамилии писателя, однако в романе приобретает важное контекстуальное значение, подчеркивая семантику входа (часто узкого) в виртуальное пространство»[37]. А образ веера из стихотворения визуализирует сочетание онейризма и версионности, поскольку любой веер вариантов и версий может свернуться и изначально имеет одно основание. Так же и в «Дяде Володе» версионность, выраженная через серийность, раскрывает текст как серию рассказов, анекдотов от главного героя, являющегося не просто плавающим центром, но и гарантом художественной реальности. Так заявленная онтологическая проблематика, близкая сюрреализму, замещается гносеологической.

Потому точнее определить иррациональные тенденции в прозе Сапгира как постсюрреалистические – характерное для 1990-х сочетание позднего авангарда, постмодернизма и альтернативной мифологии (например, буддизм с его идеей иллюзорности и поливариантности реального). При этом прямым предметом критической рефлексии Сапгира сюрреализм не становился. По косвенным свидетельствам можно судить, что он был не слишком органичен поэту: «Признаться, я не сразу оценил эти сюрреалистические, алогичные, порой идущие прямо из подсознания тексты» [I: 683] (о Викторе Сосноре). Возможно, это влияние

---

[36] *Зубова Л.* Мотивы дробления и пустоты в поэтике Генриха Сапгира // Полилог. 2009. № 2. С. 25.

[37] *Князева Е.А.* Что в имени тебе моем? Роль анаграммирования в постмодернистской игре автора с читателем // Филол. заметки. 2007. № 2. С. 46.

Генрих Сапгир (*третий слева*) на пляже. *Начало 1960-х гг.*

наставника Сапгира Евгения Кропивницкого, не жаловавшего сюрреализм и экспрессионизм и в живописи, и в поэзии[38].

Тем не менее поэты и писатели, критики и литературоведы стабильно отмечают своеобразную «тягу к ирреальному»: «Что это – Гоголь, или сюрреализм, этого я не знаю. По-моему, Сапгир всегда исходит из жизни», поэтому «во всех случаях – и снов, и не снов – реальность только сдвинута, а не снята. <...> Если сравнить с явлениями живописи, то это – никак не абстракционизм, скорей всего, Шагал»[39]. В сапгировской заметке «Полеты с Шагалом» можем проследить сюрреалистские акценты: для Шагала «в искусстве нет четкой грани, отделяющей реальный мир от мира вымысла. Так чувствуют и так рисуют дети»; «Воображаемый это и есть истинный мир. Здесь возможно все, стоит себе только представить. Надо просто немного сойти с ума»; «Вы – поэты – вечно что-нибудь придумываете, фантазируете. <...> Мы – как раз наоборот. Мы реально изображаем свое воображение». В своем описании Шагала, которое не что иное, как поэтическая экфрастическая фантазия вокруг его жизни и живописи, Сапгир сюрреализует художника, потому

---

[38] *Холин И.* С минусом единица: повесть, дневник, записки. Вологда, 2020. С. 87.

[39] *Сатуновский Я.* Поэт Генрих Сапгир и его поэма «Старики» // Сатуновский Я. Литературоведческие и критические статьи. München: ImWerdenVerlag, 2009. С. 47, 46.

что при реализации художественной вселенной Шагала случается довольно сюрреалистичный мир: люди летают, гибридизируют с животными, цветовые и физические характеристики преобразуются любовью – «главной краской», как и «искусство просто проясняет в нашей мутной мгновенной реальности истинную реальность» [I: 617, 624, 622, 618], – эта мысль повторяется в разных текстах и статьях Сапгира. К слову о контекстах: хочется провести другую аналогию с современной Сапгиру живописью – с сюрреализмом Владимира Янкилевского: те же антиномичность, схематизация и механизация объекта любви, «неразличимость биоуровня и социоуровня»[40], реляционизирующая субъектность, диалектическая калейдоскопичность и событий, и точек зрения, исследование «коммунального бессознательного»[41], сюрреализм как попытка прояснить метафизические структуры в конкретном и конечном мире, встреча в рамках художественной практики авангарда и традиции, Запада и Востока.

Таким образом, в формулу сюрреалистического элемента прозы Сапгира входят:

– топология и ее эффекты: метафизическое остранение, лабиринтообразные плавные перемещения в далекие пространства; метаморфозы, гротеск;
– реляционный и созерцающий субъект, сопричастный окружающей фантасмагорической реальности;
– конкретизация иррационального: подсознательное проецируется вовне, воображаемое сбывается в мизансцене;
– онейризм как практика расширения возможностей сознания и восприятия реальности(ей), интерес к дологическому, внерациональному;
– концептуальные доминанты: любовь, сквозной эротизм, воображение, свобода, город, предмет, объективная случайность, поэзия и др.;
– светлый скепсис на уровне аксиологии мира;
– визуальный код: кинематографичность, калейдоскопичность, зеркала, отражения, иллюзии;
– авангард ← абсурд ← сюрреализм → миф → реализм как поле художественного действия и объединяющая сюрреализм и Сапгира эстетико-смысловая всеядность.

---

[40] *Кабаков И.* 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое лит. обозрение, 2008. С. 248.

[41] *Тупицын В.* Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. М.: Ad Marginem, 1998. С. 55.

Жанры поэзии Генриха Сапгира

В разные периоды жизни Г.В. Сапгир обращается к «классике» и, отталкиваясь от нее, создает принципиально новые способы организации поэтической речи. Отталкивание от традиции и одновременно притяжение к каноническим жанрам и структурам декларативно сформулировано самим автором в игровой манере:

...а как заглянешь
в глинистую яму
рты набитые землей
...Господи а это нам за что?
...сразу пятистопным ямбом
заговоришь.
«Конец и начало» [IV: 314–315]

По сути, именно жанровость становится для поэта отправной точкой для собственных экспериментов.

Уже заглавия стихотворений ориентируют читателя на жанровое чтение: элегии (одноименная книга «Элегии»), оды («Облака», «Ода бараку», «Похвала пустоте»), поэмы («Рундала», «Вершина неопределенности»), альбомные стихи («В альбом»), такие твердые формы, как сонеты («Сонеты на рубашках»), затвердевшие строфические формы, такие как октавы («Двойная луна»), а также стихи, отсылающие к традициям восточной поэзии («Стихи для перстня»).

Но заглавие у Сапгира не маркирует жанр, а лишь направляет внимание читателя на элементы, которые могли бы быть и пропущены без жанрового указателя, так что жанровое чтение становится лишь одним из векторов обретения смысла. Даже архаичные жанровые элементы насыщаются авторским значением.

Работа Сапгира с жанрами строится на нескольких основаниях.

1. Формальные признаки жанра (в оде – ямб и 10-строчная строфа, в послании – обращение к конкретному адресату) могут наличествовать, но никогда не соблюдаются полностью.
2. Жанровое ядро также подвергается трансформации: так, объект описания в оде перестает быть высоким, человек великим, а явление достойным похвалы. При этом на первый план выступает

другой принцип: ода обращается к тому объекту, который становится отражением эпохи, но не включен в ее систему ценностей (барак, дом, слово, творчество, вечность и бессмертие и т. п.). В послании обнаруживается, что лучший собеседник – «я сам», и то вымышленный. В элегии акцент с неправильного мироустройства переносится на обсуждение мироустройства как такового и т. д.

3. Продуктивными становятся схемы, недопустимые в каноне, жанр строится на тех чертах, которые были для него противоположны: в оде – ироническое описание объекта или, чаще, элегический дискурс о прошлом или вечном; в послании – игра с кодами адресата и пишущего, в элегии – иронические подтексты.

Так, в *оде* XX в., по аналогии с торжественной одой XVIII в., образ лирического субъекта задается координатами: великий (объект воспевания) – ничтожный (герой).

О русской оде, ее истоках и особенностях писали Г.А. Гуковский[42], Ю.Н. Тынянов[43], Н.Ю. Алексеева[44], К.А. Афанасьева[45], И.Л. Гринберг[46] и другие. На примере од первой половины XX в. уже виден принцип работы жанра в неканоническую эпоху: канонический жанр встречается очень редко, канон разрушается, остается лишь жанровый закон (не обязательный к соблюдению) или жанровая память. Ода, традиционно сходная с гимном и эпиталамой, снижает одический пафос. К XX в. меняется не только набор обязательных признаков, но и само жанровое ядро. Ода, перестающая воспевать или воспевающая нехарактерный объект, иллюстрирует принцип работы жанра в лирике XX в.: канон разрушается, трансформируется. Но именно это и доказывает, что жанр попрежнему обуславливает способ прочтения текста (вспомним Тынянова): «Когда... “замещения” нет, жанр как таковой исчезает, распадается»[47]. Поскольку такое замещение происходит постепенно, память жанра позволяет соотносить тексты с классическими образцами.

Такую трансформацию мы видим в стихотворении «Ода бараку», где воспевается тот объект, который достоин скорее порицания, барак как тип неуютного жилища:

---

[42] *Гуковский Г.А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Общ. ред. и вступ. ст. В.М. Живова. М.: Языки рус. культуры, 2001. 367 с.

[43] *Тынянов Ю.Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 227–252.

[44] *Алексеева Н.Ю.* Русская ода. Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб.: Наука, 2005. 369 с.

[45] *Афанасьева К.А.* Русская ода XVIII века: истоки и эволюция: Дис ... канд. филол. наук. М., 1993.

[46] *Гринберг И.Л.* Три грани лирики: современная баллада, ода и элегия. М.: Худож. лит., 1975.

[47] *Тынянов Ю.Н.* Литературный факт // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 255–270.

Слава бараку
слово бараку
длинный дощатый
сонный прыщавый
лежит враскоряку
посередине
двадцатого века

снег
серый как газета
фонари
гнойные пузыри света
и обрывки
колючей проволоки [IV: 338]

Но текст содержит ироническое описание барака лишь для контраста и создания эффекта «перевертыша»: не барак – памятник уходящей эпохе, а город – памятник вечному бараку:

а все эти города
комфорта и синего льда
лишь памятники бараку
поставленному на попа [IV: 338]

Ода бараку оборачивается страшной одой никуда не ушедшему времени, барак вечен, поскольку современный высотный дом – тот же барак. В оде Сапгира объект сначала предстает в ироническом контексте, но затем происходит вторичное переосмысление: барак вечен и потому достоин жанра оды.

Сходным образом строится текст «Похвала пустоте» [IV: 236], в нем также пустота обозначается сначала как вещь, недостойная хвалы, как «скука в разговоре двух приятелей» или «естественная пустота молодости», однако затем мотив пустоты переосмысляется лирическим субъектом как «родная пустота», символ одиночества творческой души.

Гораздо чаще Сапгир использует другой принцип неканонического одического изображения: не иронический, а элегический пафос.

Стихотворение «Облака» с авторским подзаголовком «ода» иллюстрирует этот жанровый сдвиг:

здесь за стеклом иллюминатора
всегда арктическое утро
я ртутной каплею ползу
плато изрытое внизу [IV: 542]

Акцент на пространственно-временной позиции героя (взгляд сверху, из иллюминатора, на облака, которые всегда находятся в одном времени – утре) дает возможность в принципе посмотреть на мир со стороны:

и друга узнаю художника
в картине собственной гуляющего...
и сбоку солнцем освещается
как будто Небо не греховное
единственное и верховное
как в водах в небе отражается [IV: 542]

Перевернутый мир ассоциируется у лирического субъекта с вечностью и бессмертием:

там где-то Вечность... тонкий край...
и никогда не умирай... [IV: 542]

Во второй части оды герой смотрит с другой точки зрения не только на мир, но и на себя самого:

...и снова возникать откуда?
младенцем призраком родиться
расти гордиться величаться
нахмуриться и осердиться
разбормотаться разворчаться
давить тесниться гоношиться
и вдруг блеснуть плавильной печью
заговорить раздельной речью
и страшным ливнем разрешиться... [IV: 542]

В другой редакции оды этот мотив самоактуализации дополняется темой вечной двойственности:

внутри движенье таково:
ничтожество и божество [IV: 542].

Ода Сапгира становится тем жанром, в котором сначала снижается привычный одический пафос, а затем его место заполняется пафосом элегическим, пафосом утрат и осознания истинного положения вещей.

Подобным образом выстраивается и другое названное автором одой стихотворение – «Дом». Длинный перечислительный ряд эпитетов создает эффект сначала неопределенного воспеваемого объекта, однако затем дом становится «памятником архитектуры», а потом и воплощением памяти и жизни лирического субъекта:

Виктору Пивоварову

Дом новый старый светлый тёмный
аляповатый светский скромный
<...>

дом в прошлом и давно снесённый
дом нарисованный картонный
барачный блочный крупноблочный
обменный коммунальный склочный
фабричный экспериментальный
космический мемориальный [III: 242]

Дом становится одновременно «своим» и «чужим» жилищем, более того, жилищем в одно и то же время и современным, и традиционным, и уже воспетым (хотя и с подменой одного слова в цитате):

дом особняк начала века
«дом улица фонарь аптека...» [III: 242]

Как и «Ода бараку», эта ода посвящена объекту, который сам по себе стал знаком уходящего времени:

Дом календарь событий памятных
дом колыбель и он же памятник [III: 242]

И далее:

где страх тоска и одиночество
где все живут не так как хочется
где смотрят в ящик телевизора
где приезжает смерть без вызова
любовью полон сном речами
и всю-то ночь бренчит ключами [III: 242]

В мире Сапгира оды достоин не объект, нуждающийся в похвале, а объект, который становится памятником времени. Тоска по прошлому, характерная для канонической элегии, воплощается в оде.

Заглавие «Памятник» у Сапгира не редкость и присутствует в двух случаях: текст строится как описание конкретного монумента (например, Пушкину), и текст содержит отсылку к одической традиции[48], которую поэт сам же и нарушает (развенчание жанровой традиции в «Памятниках»: «Есть и кучерявому/ Есть и маршал Жуков...» [III: 308] и «Пьедестал. / На пьедестале / Стул...» [I: 99]).

Вариация оды поэту – ода языку, который творит текст устами автора. Ода абстрактным явлениям (поэзии, живописи) акцентирована у Сапгира как ода творчеству, а не творцу. Подобным образом выстроен текст «Гимн живописи» (из цикла «Тактильные инструменты II»), где искусство «не отпечаток», а «всегда оригинал», а художник обретает себя, только полностью утрачивая:

---

[48] Подробнее об этом см.: *Жиляков С.В.* Жанровая традиция стихотворения-«памятника» в русской поэзии XVIII–XX веков: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2011.

ГИМН ЖИВОПИСИ,
с которым я поднялся в первый раз над Флоренцией
на «Лебеде» – приборе, приводимом в движение вдохновением

<...>
А мы себя забыли мы
<...>
Там нет нас Мы все – здесь
Здесь где всё есть свет
Здесь где свет нас берет
Здесь где отныне мы свет
Где я всегда но меня нет [III: 518]

Именно отсутствие поэта («меня нет») обеспечивает вернейшее сохранение его слова в вечности.

В другом жанре, противоположном по пафосу, но сходном по коммуникативным признакам, *эпиграмме*, в основе которой лежит либо описание объекта и выявление его характерных черт, либо его высмеивание, перед читателем предстает поэт, отчаянно желающий вписаться в традицию и отчасти оправдаться ею:

ЭПИГРАММА НА САМОГО СЕБЯ

Хельмеци-поэт
он слова кромса
понял све и вет
также Хокуса

наш великий Пу
второпях слова
в черновик опу
и негодова

сколь несме поги
на просторах лит
так что мне – Сапги
и сам бог велит [III: 125]

«Мне – Сапги» в этом контексте означает не «мне, биографической личности», а «мне, поэту», так как имя Сапгира стоит в контексте имен других творцов. Так, Михай Хелмеци перевел Тассо, опубликовав в номере «Авроры» (“Aurora”) за 1882 г. эпизод гибели Софронии и Олинда. Своеобразие стиха М. Хелмеци создается за счет манеры переводчика сокращать слова ради целостности строки («Тут неверные во страхе завопи»). В XIX в. автору дали насмешливое прозвище «Хелмеци поэт, что слова кромсает», а в конце XX в. такой способ письма становится одной из визитных карточек поэзии Сапгира. Имя «Сапги» логично вписано в традицию, ему поступать так, как поступали предшественники-творцы,

Генрих Сапгир в Оренбурге. *1960-е гг.*

«сам бог велит», а точнее, поэтическое слово, язык поэзии. Самоидентификация здесь строится по схеме «я как великие». Если в оде образ героя снижался, то в эпиграмме он, пусть и иронически, возвышается.

Сегодня, по мнению О.В. Зырянова, эпиграмма – это «небольшое по объему стихотворение, выдержанное в сатирическом, саркастическом или юмористическом модусах художественности»[49]. Причем, по замечанию С.С. Аверинцева, господствующей формой в современной русскоязычной поэзии является эпиграмма новоевропейского образца, т. е. «стихотворение насмешливого, сатирически-юмористического свойства»[50].

С этой точки зрения к эпиграмме тяготеют некоторые стихотворения Сапгира, не маркированные жанром напрямую или маркированные косвенно, как, например, альбомные стихи.

В АЛЬБОМ

В Северодвинске
Живут по-свински
Цикл «Командировка» [IV: 25]

Надписевый характер текста проявляется не только в остроумной рифме, но и в неожиданности такого финала.

Эпиграмматические черты присущи и некоторым сонетам Сапгира, так, «Приап» выглядит как пояснительная надпись к объекту:

---

[49] *Зырянов О.В.* Эпиграмма // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной «Intrada», 2008. С. 305.

[50] *Аверинцев С.С.* Гномическое начало в поэтике Вячеслава Иванова // Аверинцев С.С. Связь времен: Собр. соч. Т. 1. Киев: Дух и Литера, 2005. С. 307.

ПРИАП

Я – член, но не каких-то академий!
Я – орган! но не тот куда «стучат»
Я – прародитель всех твоих внучат
Я – главный винтик в солнечной системе... [IV: 78]

Неожиданность финала и некоторая фривольность тематики соотносят текст с классической эпиграммой, что подтверждается и пуантом текста. «Сонеты на рубашках» содержат несколько таких текстов, развернутых в сторону эпиграммы:

ЛЮБОВЬ

Надежде Януариевне Рыковой

Пообещала – значит выйдет скоро
Одну бутылку подобрал в подвале
Другие две строители мне дали
Купил треску и пачку БЕЛОМОРА

Стучал в окно – играл как на рояле
«Май дарлинг» вызывал для разговора
Шипел мяукал... приняли за вора
Ушел в подъезд – опять меня прогнали

Что бормочу лишь ей одной понятно
Вон за стеклом – и нос ее и пятна
И вертикальный с золотом зрачок

Отец ее и враг из дома вышел
Зачем сказал он то что я услышал?
«Влюбленный в нашу кошку дурачок» [IV: 122]

Здесь финальная строка расставляет все по своим местам и обнажает истинную интригу повествования: любовь, как и герой, оказывается условной, иронически обыгранной.

Есть у Сапгира и тексты, в которых иронии нет как таковой, а надписевый эпиграмматический характер сохраняется.

РУКОПИСЬ

Раскрыл меня ты на смех – наугад
На двести девятнадцатой странице
Оплыли свечи. Все кругом молчат
И дождь потоком по стеклу струится

Дорогой кони скачут и храпят
В кустах – огни! Предательство! Назад!

Мария спит смежив свои ресницы
И в лунном свете замок серебрится

Начало: «Граф дает сегодня бал»
Конец: «Убит бароном наповал!»
Я – пыльный том седого графомана

Но лишь открой картонный переплет
Предутренней прохладою пахнет
И колокол услышишь из тумана [IV: 80]

Неслучайно такие сонеты строятся на неожиданном уточнении в финале: «том... графомана», но при этом текст живет, «дышит», колокол слышен «из тумана» и т. п.

Есть у Сапгира и сонеты на грани эпитафии и эпиграммы:

СОНЕТ-ВЕНОК

Алеше Паустовскому,
трагически погибшему,
попросившему перед смертью
в подарок этот сонет

Венок обвили траурные ленты:
«От любящих врагов» «от профсоюза»
«ЧИТАЕМ ВСЛУХ – друзья интеллигенты»
«ЗАБУДЬ И СПИ – Божественная Муза»

«От неизвестной – НАКОНЕЦ-то ТЛЕН ТЫ!»
«ПРИЯТЕЛЮ – от Робинзона Крузо»
«ЕВРЕЮ – от Советского Союза»
«ЗАЧЕМ ТЫ НЕ УЕХАЛ? – диссиденты»

«СКОРБИМ И ПЬЕМ – деятели искусства»
«ПРОЩАЙ ДРУЖИЩЕ – водка и закуска»
«СДОХ БАЧКА! СДОХ! СОВСЕМ ПРОПАЛ – монголы»

«УШЕДШЕМУ С ТОСКОЙ – собака Ларри»
«СВЕЖАТИНКЕ! – кладбищенские твари»
«Соседи по могиле – НОВОСЕЛУ!» [IV: 87]

Здесь надписевый характер проявляется буквально: сонет состоит из надписей на воображаемом могильном венке.

В других, не соотносимых с сонетной формой, текстах Сапгира этот надписевый характер также проявляется. Так, книга «Стихи для перстня» содержит тексты, похожие на лирические эпиграммы Маршака:

ГОЛОС

1

В труху истерлось, в пыль смололось...
И лишь один в пустом дому
Живет чужой и страшный Голос.
Прислушиваюсь я к нему.

2

Сам по себе я был еще с утра:
Мне завтракалось, думалось, читалось.
Я весь разъят! Я пепел! Я дыра
Орущая!.. Просвечивает хаос... [IV: 163]

Парадоксально, но у автора, который практически не маркирует свои тексты заглавием «Эпиграмма», эпиграмматичность является важной чертой творчества. Ироничность, и в том числе самоироничность, неожиданность финалов, «Этюды», заглавия, называющие объект описания, – все это приближает поэзию Сапгира к изначальной греческой описательности эпиграммы. Отдельный разговор о пуанте, неожиданном перевертыше – это, пожалуй, основной принцип композиции стихов Сапгира.

Поэтому возникает такой парадокс: у Сапгира одна эпиграмма, но большая часть его поэзии эпиграмматична.

Игра жанровыми правилами происходит и в *посланиях* Сапгира.

Коммуникативная схема послания как жанра «идеальной коммуникации» по сравнению с другими лирическими жанрами усложнена. Во-первых, любое лирическое стихотворение «обязательно предполагает наличие... имплицитного адресата»[51]. Следовательно, каждый текст обращен к читателю.

Во-вторых, стихотворение можно рассматривать «как обращение к самому себе (т. е. имеет место автокоммуникация)»[52]. Следовательно, второй потенциальный адресат – «я сам».

Однако помимо двух указанных адресатов обязателен третий – эксплицитный адресат, «Ты», названное по имени, и этот адресат выходит на первый план, поскольку диалог в послании принципиально закрытый, предполагающий в первую очередь понимание заявленного адресата[53].

Задушевный разговор с собеседником предполагает полную открытость пишущего перед адресатом, а значит, автоматически и перед читателем. Однако наличие в послании автокоммуникативной схемы

---

[51] *Levin Ju.I.* Лирика с коммуникативной точки // Structure of Texts and Semiotics of Culture. P., 1973. P. 178.

[52] Ibid. P. 178–179.

[53] См. об этом: *Дмитриев Е.В.* Фактор адресации в русской поэзии XVIII – начала XX вв.: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М.: МГУ, 2003.

предполагает, что лирический субъект коррелирует с биографической личностью и одновременно самобытен.

Так, в творчестве Сапгира есть автокоммуникация, представленная речью, обращенной к Сапгиру, от имени выдуманного двойника Буфарева. Сапгир не раз комментировал появление этого лирического персонажа:

> Генриха Буфарева я знаю давно, потому что я его придумал. Он мой тезка и мой двойник. Он живет на Урале. Он пишет стихи. Как всякий советский человек, бывает в Москве и на Кавказе.
>
> Генрих Буфарев... Однажды он вошел ко мне, не постучав:
> – Пельсисочная, – заявил он.
> – Что? – не понял я.
> – В пельменной обыкновенно пельменей нет, – объяснил поэт. – Зато имеются в наличии сосиски. А в сосисочной – наоборот.
> – Красиво, – согласился я.
> – Пространство – транс, а время – мера, – раздумчиво произнес выдуманный Буфарев, и я ощутил в своей ладони его небольшую сухую горячую руку [I: 256].

Диалог с самим собой как с «другим» воплощен у Сапгира именно в жанре послания. В «Послании – Сапгиру» [I: 272] автор отстраняется от адресата, обретает дистанцию, необходимую Буфареву (придуманному двойнику поэта), чтобы описать Сапгира. Описание это ироническое, но в то же время и трагическое, раздвоенность преодолеть невозможно, и неоконченные слова и окказионализмы здесь уже не поэтическая небрежность, а творческая попытка сложить образ «из ничего». Послание акцентирует внимание не на встрече, а на прощании, не на сходстве двух субъектов (биографической личности и поэтического воплощения), а на их различии. Отсюда и принижение роли творчества (ты, реальная биографическая личность, «черномор», злой гений – а я, творческая ипостась, эфемерен, я «кусок довеска»). Отсюда и фразы «расстанемся навек», «прощай и будь здоров» – это не демонстрация смерти героя, а декларация его независимости, самобытности, отдаления «творческой копии» от биографического «оригинала».

Послание здесь осознается не только как жанр, воплощающий в себе «коммуникацию вопреки обстоятельствам», но и как текст, акцентирующий внимание на разнице говорящего и слушающего. Творческая личность, воплощенная в местоимении «я», может говорить с Сапгиром как биографической личностью, но тот не может ответить. Лирический герой раздвоен в попытке автокоммуникации.

О такой раздвоенности, попытке увидеть себя со стороны и объяснить собственную сущность – первое стихотворение цикла «Этюды в манере Огарева и Полонского», по жанру близкое к *элегии*. Элегия

в сознании авторов и читателей связана с особым эмоциональным настроем (печаль), соответственно, имеется ряд образов, этот настрой провоцирующих[54]:

<...>
Мы – отсветы чужие отголоски
мелькают елки сосенки киоски
и с хода на залив где ветер дует
где рыбаки над лунками колдуют
где мне в лицо пахнет твой волос дымный
не нашим счастьем под луною зимней [I: 285]

В элегии «Акт», основа которой – осознание героем несовершенства мира, мы видим ту же раздвоенность, что и в послании, но лишенную иронической рефлексии:

> Лишь теперь находя свои черты – я слышу как она лепечет – с недоуменьем отмечая – в шкафу порядок – бритва в ящике стола – глядя в зеркало которое глядит – подозреваю не больше и не меньше как обман – и недоумевая – Я не ОН! – странно глядеть на самого себя на звезды – какой масштаб! – Как несоизмеримо! – как все во всем – и все во всем разъято – и все – один божественный плевок [IV: 44].

Или в элегии «Освобождение»:

> Маленькое Я во мне пульсирует – так на запястье тикают часы – можно снять твое тело вместе с одеждой – плоская модель Вселенной – и повесить на спинку стула – двенадцать знаков зодиака – чтоб отдохнуло маленькое Я... [IV: 58]

Отстранение от себя самого строится по законам жанра: мир несовершенен, а значит, и я – всего лишь «маленькое я», «божественный плевок». Поэт «отступает от самого себя», чтобы отрефлексировать поэтическую сущность и субъекта, и жанра в целом.

В стихотворении «Вечерний сонет» Я, Ты и Он образуют «три стороны медали», трагическую триаду, обусловленную содержанием любви и смерти:

Я ущипнул себя – не удержался
Но крикнул он – из черной немоты!
А в зеркале напротив отражался
Еще один двойник и демон – ты

И с ужасом друг друга наблюдали
Три разных стороны одной медали [IV: 110]

---

[54] *Тюпа В.И.* Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. С. 135.

Сонет сегодня чаще всего является лишь пустой формой, оболочкой, утрачивает жанровое содержание, связь с исторически сложившимся в Средние века европейским жанром[55], но как жанровая форма он потенциально содержит в себе мысль о смерти, и этот потенциал автором либо нивелируется, либо выявляется; возможно, отсюда – ужас героя. Мотив ужаса перед собственной «чуждостью» появляется даже в зарисовках, стихотворениях на случай, как, например, в тексте «Двойная тень»:

вздрогнул – моя двойная тень на снегу
высоко двоится белая луна
на двойной луне – двойное небо

три звезды – алмазная стрела
на снегу – алмазная стрела
вздрогнула двойная луна

высоко двоится белая тень
вздрогнуло мое двойное небо
алмазная стрела пронзила тень

мою двойную тень на снегу [IV: 194]

Жанр *молитвы* в поэзии Сапгира (стихотворение «О себе») представляет еще один вариант самоописания:

дышу на бумагу
блаженно рукой помаваю
и славлю дыханьем Тебя
наверно я самый
из них сумасшедший
из них нищих духом
и попросту бедных
с их тощими книжечками
и кирпичами стихов [I: 395]

Жанровые векторы в поэзии Сапгира становятся разными подходами к описанию субъекта. Перед нами череда стихотворений с поэтической рефлексией по поводу собственной идентичности. Главное, что их сближает, – ощущение раздвоенности личности, сложности «я» как такового. Но понять специфику раздвоенности в каждом конкретном случае помогает жанр, дающий координаты личности в зависимости от самого языка жанра, от содержания и интенции. Всюду герой пытается увидеть себя со стороны, но в любовных посланиях это счастье растворения в другом, в послании, элегиях и сонете – трагедия раздвоенности, в эпиграмме – фарс похожести себя на других.

[55] *Федотов О.И.* Сонет. М.: РГГУ, 2011.

Интересный вариант жанровой игры и отношения к традиции представлен в книге «Псалмы»[56]. Отталкиваясь от идеи о том, что все новое – хорошо забытое старое, Сапгир буквально «перепевает» *псалмы*, насыщая их реалиями современности (напр., «собрания ЖАКТа») и собственными комментариями (в этом контексте и просьба закрыть форточку становится способом акцентировать границы между «блаженным мужем» и грешниками). Комментатор следует логике Псалтири, однако дополняет и развивает тезисы. Так, фрагмент первого Псалма Давида («но в законе Господа воля его, и о законе Его размышляет он день и ночь») получает у Сапгира развитие и поэтическое приращение смыслов:

4. Лампу зажги
хочешь – можешь прилечь
о законе ЕГО
размышляй день и ночь
сосредоточь...
5. И вот
дерево
омываемое потоками вод:
и ствол
и лист
и цвет
и плод
6. Весь от корней волос
до звезд
ты медленно уходишь в рост... [II: 6–7]

В целом обращение к традиции выявляет форму, получающую новое содержание или толкование: элегии пишутся стихоподобными фрагментами «в строчку», сонеты получают визуальные контексты (история их появления связана с выставкой современного искусства 1975 г., на которой два сонета были нанесены на рубашки), послания не имеют конкретного идеального адресата, псалмы воспринимаются сквозь призму рефлексии героя о реальности.

Жанр в поэзии Сапгира перестает быть кластерной клеткой, системой обязательных правил, а становится способом преобразования традиции и разговора на жанровом языке по своим правилам.

---

[56] Подробнее см.: *Маурицио М.* Игра в классика: новаторская традиция в «Псалмах» и «Черновиках Пушкина» Г. Сапгира // Новое лит. обозрение. 2018. № 5 (153). С. 252–268.

«Тень за тканью слов»: поэтика синтаксиса

В детском стихотворении «Сказка про слона. Из индийского фольклора» Сапгир пересказывает хрестоматийную притчу о слепцах и слоне:

Есть в Индии
Мудрая притча одна,
Как трое слепых
Повстречали слона.

Ощупав слоновью ножищу,
Уверенно
Первый сказал:
– Да ведь слон – это дерево!

Второй возразил ему,
Хобот обняв:
– Нет, это гибкий
Пожарный рукав.

А третий слепец,
Любопытный такой,
Случайно за хвост
Ухватился рукой

Да как рассмеётся:
– Не спорьте без толка!
Ясно, что слон –
Это просто метёлка[57].

В отличие от большинства многочисленных переложений этой истории в стихах или в прозе, у Сапгира не предлагаются в конце ни морали-те, ни вывод, ни объяснение. Каждый из персонажей остается при своем мнении, а кто из них прав и насколько в целом верен метод, который они в силу своих возможностей используют при исследовании слона, остается решать читателю.

А теперь представим себе пятерых читателей, каждый из которых прочитал только одну книгу Сапгира. Скажем, «Голоса», «Сонеты

[57] *Сапгир Г.* Карманный комарик. М.: Дет. лит., 1978. С. 12.

на рубашках», «Терцихи Генриха Буфарева», «Дети в саду», «Развитие метода». В представлении каждого из них каким окажется Сапгир? Кто он: типичный представитель лианозовской «барачной» поэзии, виртуоз сонетной формы и ее разрушения, юморист и иронист – любитель развеселых словесных кунштюков, оголтелый экспериментатор, сочиняющий целые тексты из словесных обрубков, или чудак, развлекающийся перестановкой одних и тех же слов? А он ведь написал гораздо больше, чем пять книг...

Констатация этого свойства поэзии Сапгира – ее поражающего воображение разнообразия – стала общим местом в еще достаточно «молодом» сапгироведении. Например, А.М. Ранчин и Л.В. Зубова не только открывают свои работы замечаниями о «многоликости» Сапгира, но и приводят высказывания других авторов на эту тему[58]. В связи с этим исследователи чаще всего выбирают один из двух путей. Первый – сродни методу упомянутых слепцов: рассмотрение одного узкого аспекта поэтики Сапгира либо анализ одного стихотворения или небольшого корпуса текстов, связанных общими характеристиками. Второй – попытка все же охватить единым взглядом творчество Сапгира во всем его многообразии и если не проанализировать, то хотя бы описать его. Так Д.П. Шраер-Петров и М. Шраер попытались, собрав воедино приемы, используемые поэтом, вывести «формулу» Сапгира[59], Ю.Б. Орлицкий провел пусть менее дробную, но логически более обоснованную и структурированную «инвентаризацию поэтического, стихотворного “хозяйства”» Сапгира[60].

Мы никоим образом не претендуем на полноту описания поэтики (или одной из поэтик) Сапгира и тем более на то, чтобы рассмотреть за ними «слона» целиком. Мы предпочли двинуться первым путем – но частично заступая на второй. Наша задача – рассмотреть некоторые авторские книги Сапгира с точки зрения стихотворного синтаксиса. Взяв за исходную точку первую по времени книгу «Голоса» (1958–1962), мы далее, уже не соблюдая хронологический порядок, обратимся к следующим книгам: «Лизада» (1996), «Собака между бежит деревьев» (1994), «Развитие метода» (1991), «Проверка реальности» (1972–1998), «Дети в саду» (1988). Выбор осуществлялся по двум основным критериям: а) несходство по основному приему между собой; б) несходство по основному приему с текстами других поэтов. А в ходе анализа попробуем определить: действительно ли экспериментальные техники Сапгира по

---

58 *Ранчин А.М.* «...А мой удел – слово»: поэтический мир Генриха Сапгира // Восемь великих. С. 376.

59 *Шраер-Петров Д.П., Шраер М.* Псалмопевец Сапгир // Сапгир Г. Стихотворения и поэмы. СПб.: Гуманитарное агентство «Академ. проект», 2004. С. 21–25. См. также: *Шраер М., Шраер-Петров Д.П.* Генрих Сапгир: классик авангарда. 2018.

60 *Орлицкий Ю.Б.* Генрих Сапгир – гроссмейстер русского стиха // Восемь великих. С. 440–458.

синтаксическим характеристикам отстоят друг от друга так же далеко, как «дерево» и «пожарный рукав», или же, продолжая развивать сапгировский образ, «метелка» все-таки в результате многочисленных манипуляций получилась из «дерева»?

Хотя выше и было сказано о несходстве с другими поэтами, начнем с того, что большую часть своих техник и приемов Сапгир не «изобрел». Они существуют, как правило, на периферии поэзии очень давно – одни издревле, другие появились позже, но, во всяком случае, раньше, чем их использовал Сапгир[61]. Сапгиру принадлежит попытка перевести их из маргинального статуса в «мейнстрим», по меньшей мере в рамках творчества отдельно взятого автора (так как каждый из таких приемов использован не в одном или двух стихотворениях, а на протяжении целого цикла или книги), подать в концентрированном виде (недаром сам Сапгир своими главными достоинствами называл «напор и концентрацию»[62]).

Еще о чем необходимо упомянуть, – это данная самим Сапгиром автохарактеристика, в которой он все же пытается свести написанное им к некоему общему знаменателю: «Все многообразие в творчестве, которое отмечают у меня критики, все сливается для меня в единое – божественная игра материи с пустотой, если кратко»[63]. Некоторые исследователи успешно используют это определение как ключ к ряду аспектов поэтики Сапгира; тем не менее нельзя не отметить, во-первых, его поэтическую расплывчатость, а во-вторых, тот факт, что сентенция о «божественной игре материи с пустотой» приложима и к другим поэтам, например И. Бродскому, и никак не объясняет уникальность поэтического языка Сапгира[64].

Если опираться на слова самого Сапгира как на источник информации об авторских интенциях по отношению к поэтическому языку, то гораздо больше света на генезис его техники (техник) проливает другая запись: «Скороговорка, разговор по телефону, разговор близких людей, пропуск в речи известного обоим. Недоговаривание слов» [I: 731]. Все это выдает установку на «бытовые речевые явления»[65].

Собственно, интенция максимально приблизить поэтическую речь к разговорной бытовой также изобретена не Сапгиром и не «лианозов-

---

[61] Например, об истории «поэтики полуслова» см.: *Суховей Д.* Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент в истории поэтики полуслова // Полилог. 2009. № 2. С. 36–46.

[62] См.: *Шраер М., Шраер-Петров Д.* Генрих Сапгир: классик авангарда.

[63] *Сапгир Г.* Из неопубликованного. Стихи, заметки, интервью // Новое лит. обозрение. 2018. № 5 (153). С. 285–299.

[64] См.: *Плеханова И.И.* Способы обживания пустоты (Иосиф Бродский vs Генрих Сапгир) // Acta eruditorum. 2022. № 40. С. 33–39; *Павловец М.Г.* «И все что образует пустоту»: деструкция словесной формы в поэзии Генриха Сапгира // Новое лит. обозрение. 2018. № 5 (153). С. 252–268.

[65] См.: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. Литература. Кино. С. 279.

цами» как таковыми: Ю.Н. Тынянов, описывая эту «установку», говорит о поэзии начала XIX в. По сути, таким был вектор всей борьбы с «поэтическими условностями» начиная с эпохи романтизма[66]. Но в некоторые периоды эта установка переживает особенно бурные «рецидивы», и таким периодом, безусловно, были годы «оттепели», на которые и приходится становление Лианозовской группы.

В 1965 г. примыкавший к Лианозовской группе Я. Сатуновский под впечатлением от чтения Сапгиром книги «Псалмы» написал:

Холин говорит – никому:
кому-то, на кого ему,
в сущности, абсолютно плевать.

Я говорю: сам себе;
без свидетелей;
с закрытым ртом.

Генрих – заговорил: всем

Всем, имеющим уши.
Всем, не имеющим ушей.
Слушайте – не ухом, так брюхом!
Спинным плавником!
Панцирем!
Окаменевшим стволом!
Углекислым кальцием!

Странная, непостижимая для меня вера:
в обреченность поэта – быть услышанным![67]

По всей вероятности, Сатуновский в первую очередь имеет в виду манеру чтения Сапгира и поэтические особенности самих «Псалмов» (см. в другом стихотворении у него же: «Только Генрих голосит псалмы...»[68]), однако представляется, что здесь достаточно точно определено различие между манерами трех близких по духу поэтов: Холина с его позицией стороннего наблюдателя, собственной манерой Сатуновского, близкой к «внутренней речи»[69], и сапгировской, не обязательно громогласной и «витийственной», но предполагающей нахождение лирического субъекта в гуще людей-слушателей, – «спинным позвонком» можно слушать не только велеречивые декларации, но и сплетни о соседях.

---

[66] Как правило, объектом этой борьбы становилась скорее лексика (очищение поэзии от архаизмов и клише, использование сниженной и разговорной лексики и т. п.), чем синтаксис.

[67] *Сатуновский Я.* Стихи и проза к стихам. М.: Виртуальная галерея, 2012. С. 502.

[68] Там же. С. 208.

[69] См.: *Библер В.С.* Поэтика Всеволода Некрасова (или еще раз – о «загадках речи») // Восемь великих. С. 651.

Хотя если положить рядом некоторые тексты Холина и Сапгира периода «Голосов», на первый взгляд их может оказаться трудно различить[70]. Помимо сходного лексического наполнения (установка на разговорную лексику), Холин, как Сапгир, зачастую разбивает текст на разновеликие стиховые отрезки, чаще всего двух-трехсловные (примерная длина синтагмы), хотя встречаются и более длинные, – а также строки, состоящие из одного слова, порой односложного. Пример устроенного таким образом текста у Холина:

Мастерская МЕТАЛЛОРЕМ
Работы
Хватает всем
Иван
Чинит
Керосиновый жбан
Гаврила
Крутит точило
Николай
Разливает водку
Михаил
Делит селедку
Петров
Принимает заказ
Выписывает
Квитанцию
Зайдите
Через сто лет
У нас
Не автоматическая станция[71]

Впоследствии Сапгир, теоретизируя в эссе «Три из многих», напишет:

> Мне гораздо симпатичнее [чем «лесенка» Маяковского] начертание слова как стихотворной строки у более поздних поэтов: у Асеева, Кирсанова, затем, например, у Холина, у Соковнина. Я и сам писал таким образом (631).

---

[70] В этом смысле показательна работа А. Родионовой «У нас не автоматическая станция»: фильтры технического воображения в поэзии Генриха Сапгира и Игоря Холина (Новое литературное обозрение. 2022. № 6 (176). С. 254–269), где на протяжении всей статьи «Сапгир и Холин» (вариант: «Холин и Сапгир») рассматриваются, по сути, как единое целое, лишь с небольшими различиями, в частности, упоминается, что «Сапгир менее [чем Холин] буквален в создании своих гибридов» (с. 260).

[71] *Холин И.* Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое лит. обозрение, 1999. С. 212.

Для сравнения приведем фрагмент стихотворения С. Кирсанова с расположением слов «в ниточку» – или «почти в ниточку», так как слова, стоящие в рифмопозициях, все же выделены намеком на «лесенку»:

БУКВА Р

Если
были
  вы картавы –
значит,
знали
  муки рта вы!
Я был
в юности
  картав,
ныла
бедная
  гортань![72]

Несмотря на то что здесь каждое фонетическое слово занимает позицию отдельного стиха, стихи эти легко складываются в строки четырехстопного хорея, каковым, по сути, этот текст и написан, как его ни располагай. Примерно то же наблюдается в цитированном выше стихотворении Холина: «Николай / разливает водку // Михаил / делит селедку // Петров / принимает заказ»: короткие стихи здесь складываются в более длинные, пусть и не силлаботонические рифмованные строки. На первый взгляд Сапгир делает то же самое, но объединить в процессе чтение его строки в более длинное стиховое единство – силлаботоническое либо тоническое – мешает рифма. Тем или иным образом зарифмована каждая строка, в том числе состоящая из односложного слова, даже служебного, даже междометия или звукоподражания («гав», «крац», «крец», «му» и т. п.), что придает ей завершенность в статусе отдельного стиха. Рифма может быть перекрестной, парной, охватной или отсроченной[73], точной или неточной, диссонансной, тавтологической, разносложной: по этой части Сапгир весьма изобретателен. Если же в стихотворении и присутствует «холостая» строка, то в контексте тотальной зарифмованности она воспринимается не как довесок к предыдущему или следующему стиху, а как элемент маркированный:

---

[72] *Кирсанов С.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Гуманитарное агентство «Академ. проект», 2006. С. 95.

[73] См.: *Преображенский С.Ю.* «Отсроченная рифма» как алгоритм «непрерывности сообщения» // Жанр. Стиль. Образ. Актуальные вопросы современной филологии: Межвуз. сб. ст. Киров: Изд-во ВятГУ, 2014. С. 27–32.

УТРО ИГОРЯ ХОЛИНА

На постели
Лежит
Игорь Холин –
поэт,
худой, как индус.
Рядом Ева – без
трусов.
Шесть часов.
Холин, закрыв глаза,
сочиняет поэму экстаза:
– Му!
Ева
Лениво
повернулась к нему:
– Холин, ты в своем уме?
Ева
Лениво
повернулась к нему:
– Холин, ты в своем уме?
– Мар!
Мор!
Миру – мир!
Открылась дверь.
Вошел Сапгир.
Индус приветствует приятеля:
– Здорово!
Сапгир, полюбуйся, как Ева
красива!
[I: 96–97]

Здесь холостая строка «Индус приветствует приятеля» выполняет роль ремарки, вводящей прямую речь и знаменующей переход от сцены «Холин и Ева» к сцене «Те же и Сапгир».

Как известно, стиховая сегментация, расчленяя текст повторно, поверх смыслового интонационного членения, соответствующего синтаксическому, задает и иной стандарт смыслового восприятия: каждый сегмент начинает восприниматься как самостоятельное имя ситуации, т. е. сближается по своей семантике с предложением. С учетом того, что стиховые границы зачастую совпадают с границами предложения, задается презумпция, что и любая другая строка может если не выступать в функции предложения, то быть его почти полноправным заместителем: «Поскольку в русском языке практически любая свободная синтаксическая форма может образовывать предикативный минимум...

можно говорить о возникающей в поэтической речи тенденции к предикативизации каждой коммуникативно-композиционной единицы (стиха)»[74]. В «Голосах» вопрос «единства и тесноты стихового ряда» решен радикально: собственно стиховой ряд сведен к минимальному числу фонетических слов, а зачастую редуцируется до одного слога (односложного слова, не всегда при этом обладающего денотативным значением). Естественно, что при таком лаконизме высказывания упрощенными оказываются и языковой синтаксис, и поэтическая речь в целом: здесь практически отсутствуют не только тропы, но и подчинительные связи, и обособленные члены, зато широко используются эллипсис, неполные предложения («недоговаривание»), вопросительные и восклицательные предложения, междометия – все, что приближает текст к имитации синтаксического строя разговорной речи.

Повторим: такая техника в большем или меньшем объеме присутствует у целого ряда поэтов, но в «Голосах» она представлена в концентрированном виде; ее отголоски можно наблюдать у Сапгира и в других местах, как в относительно ранних книгах («Московские мифы», минималистские «Люстихи»), так и в гораздо более поздних произведениях, таких как книга (или цикл?) «Лизада», поэмы «Жар-птица», «Блошиный рынок» и др.

Ср.:

лежит красавец
впалый живот
рыжеват –
все есть
и все не живет
мертвый на совесть [I: 310]

В книге «Лизада», в которую входит процитированное стихотворение, Сапгир уже не стремится изобразить «городское многоголосие», в которое на равных правах вплетается и голос рассказчика: это, так сказать, «монологическая» лирика, однако элементы прежней техники (короткий стих, диссонансная рифма, упрощенный синтаксис), как выясняется, прошли проверку временем и форсированием других приемов и остаются (или вновь становятся) актуальными для Сапгира. К ним добавляется прием, который Сапгир применил гораздо раньше: при том, что «экспрессивные» знаки препинания – тире, двоеточия, вопросительные и восклицательные знаки – в стихах присутствуют, точки и запятые – показатели естественных синтаксических границ – сняты, равно как и заглавные буквы; таким образом, единственным маркером членения текста остается стихораздел.

[74] *Золян С.Т.* «Единство и теснота стихового ряда» и поэтический синтаксис // Тыняновский сб.: Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинагне, 1990. С. 100.

Примат стихового синтаксиса над естественным Сапгир утверждает разными способами. Само заглавие книги «Собака между бежит деревьев» уже указывает на то, что читателя ждут синтаксические игры:

собака между бежит деревьев
утро и снег к дальнему корпусу
жемчужное смотрит – сорока осыпала –
небо в березах – хлопья с окна [III: 359]

Конечно, сделав некоторое усилие, читатель может восстановить в этой строфе логические связи, так как весь необходимый грамматический арсенал здесь сохранен – нарушен лишь нормативный порядок слов. Получится нечто вроде: [Собака бежит между деревьев к дальнему корпусу. Утро и снег. Жемчужное небо смотрит в березах. Сорока осыпала хлопья с окна].

Однако восстановить таким же образом вторую строфу оказывается проблематично, несмотря на то что отдельные ее строки кажутся более связными:

люди или радио – все равно проснулись
новый или давний – четче и светлей
то ли прилагается то ли привыкает
когда просторно и много воздуха [III: 359]

«Недоговаривание» выходит за рамки привычного эллипсиса. Во второй и третьей строках опущены имена актантов и даже не подразумеваются, так как те, что даны в первой строке (во множественном числе), не согласуются с признаками и действиями, названными во второй и третьей (прилагательными и глаголами единственного числа). Таким образом, каждая из этих строк представляет собой рему к отсутствующей (не опущенной, а отсутствующей как таковая) теме; возникает также вопрос, относятся ли эти ремы к одной общей теме или же к разным? То же касается четвертой строки: где у этого придаточного предложения главное? Можно ли в качестве такового рассматривать предыдущие строки или оно тоже осталось за пределами текста? Читателю остается только отказаться от намерения привести элементы текста в логическую последовательность и примириться с его мерцающими смыслами, а заодно и поставить под вопрос свою интерпретацию первой строфы: ведь возможно, что автор «хотел сказать» что-то другое.

Иногда подобные строки образуются, казалось бы, «законным» образом – в результате стихотворного переноса:

Опережая пружина разжалась – жест
люк – приоткрылась скоба – соскочило
со стула который спина обязательно
брызнуло светом – стрелка зуммер

<...>
усилием мышц – огромные гипсовые
кусты облаками обваливаясь боги
как мина на рынке – арбузы и головы
с пьедесталов катятся – потом собирай [III: 344]

Грамматически (и семантически) бессвязные строки, подобные выделенным выше, зачастую возникают в стихах И. Бродского: «точки зрения, меньше одним Господним» («Она надевает чулки...»); «водой стеклянной графина мокрый» («Лагуна»); «счет возникающий в ней пробел» («Fin de Siècle»); «объектива не посмотрел и не» («Византийское») и т. п. Однако если у Бродского они действительно порождаются анжамбеманами типа rejet – contre-rejet, то у Сапгира наличие анжамбемана служит лишь частичным объяснением синтактико-семантического сбоя: так, в первой приведенной строфе открывающее третью строку «со стула» может относиться к глаголу «соскочило» в предшествующей – а может и не относиться, и уж тем более никаким переносом не обусловлено продолжение строки. То же самое касается второй строфы: очевиден анжамбеман «гипсовые / кусты» (или «боги»?), но дальнейшее никак не связано ни с предыдущей, ни с последующей строкой, если только не предположить, что подлежащими при сказуемом «катятся» служат не только «арбузы и головы» (линейный перенос), но также и «боги» или даже «кусты» («затянутый» перенос).

В отличие от Бродского, Сапгир использует анжамбеман в разумных пределах, и при этом особенно важным формо- и смыслообразующим приемом он служит именно в книге «Собака между бежит деревьев», где в сочетании с главным приемом этой книги – не соответствующим нормативному порядку слов – образует дополнительные, двоящиеся смыслы. Так построено, к примеру, стихотворение «Дым»:

дом дым седая проносит мимо
хворост сад еще голый картина
вполне мирная если бы *дом из дыма*
не поблескивал зловеще окнами на закат [III: 374]

Здесь нельзя с уверенностью сказать, является ли «дом из дыма» целостным словосочетанием (дом, состоящий из дыма, призрачный дом) или же имеет место стихотворный перенос и «из дыма» служит обстоятельством места при сказуемом «поблескивал». Особенно учитывая, что, если перейти на терминологию М.Л. Гаспарова и Т.В. Скулачевой, по «тесноте» обстоятельственная связь и дополнительная косвенного дополнения, по сути, одинаковы[75].

[75] *Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В.* Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славян. культуры, 2004. С. 268.

Порой поэт допускает умышленный и откровенный аграмматизм, как, например: «а я оборачиваясь идет между», «из темноты ты меня разрисую» в стихотворении «Сочинитель» [III: 361–362], но чаще происходит именно то, что было описано выше: притом что все маркеры синтаксических связей сохранены, эти связи не соединяют слова в единое синтаксическое целое, т. е. не работают. Таким образом, формально-синтаксические связи внутри стиха оказываются бесполезными для понимания всего стиха как отдельного синтаксического целого, определения в нем исходных предицируемых частей: грамматические свойства слова демонстративно подчиняются семантическим, а некое семантическое целое возникает, как представляется, лишь за счет «обмена колеблющимися признаками», в свою очередь возникающего в стихе, по Тынянову, благодаря «единству и тесноте стихового ряда». Говорить о какой-либо когезии, семантической либо грамматической, мы здесь не можем: слова в строке удерживаются вместе почти исключительно границами стиха. Местами эта техника походит на упражнение по русскому языку для первоклассников: «Составь предложение из слов: *Высоко, кот, дерево, на, забрался*»[76]. Только вот первоклассник, вместо того чтобы выполнять упражнение, говорит: «Зачем? И так хорошо!»

На «своего рода лингвистические упражнения», по словам Ю.Б. Орлицкого, похожи и «трансформационные» стихи Сапгира, основанные на перестановках слов в предложении (Л.В. Зубова вслед за М.Н. Эпштейном называет этот прием анафразой)[77]. Действительно, они создаются по правилам трансформационной грамматики, где некая «ядерная» конструкция претерпевает ряд преобразований: в самом концентрированном виде, пожалуй, эта техника представлена в стихотворении «Кошка и саранча» из книги «Развитие метода»[78]:

в темноте поймала кошка саранчу
в темноте играла кошка с саранчой
саранчой хрустела кошка на свету
саранчу пожрала кошка саранчу

в темноте поймала кошка темноту
в темноте играла кошка с темнотой
темнотой хрустела кошка на свету
темноту пожрала кошка темноту

---

[76] URL: https://multiurok.ru/files/kartochki-po-russkomu-iazyku-sostav-predlozhenie-i.html (дата обращения: 18.10.2024).

[77] *Орлицкий Ю.Б.* Указ. соч. С. 446; *Зубова Л.В.* Указ. соч. С. 70.

[78] В некоторых изданиях (напр.: *Сапгир Г.* «Избранное». М.; П.; Нью-Йорк: Третья волна, 1992. С. 217) это стихотворение имеет красноречивый подзаголовок «Торжество метода», отсутствующий в книге «Складень».

в темноте поймала кошку саранча
саранча играла с кошкой в темноте
саранча хрустела кошкой на свету
саранча пожрала кошку саранча <...> [III: 217]

На этот прием обращает внимание даже М.Л. Гаспаров, в чьи научные интересы поэтика Сапгира в целом не входила. Гаспаров отмечает, что, хотя Ю.Н. Тынянов, говоря о «заражении» и «обмене колеблющимися признаками» в стихе, рассматривает только стилистические признаки, естественным образом «напрашивается вопрос и об унификации семантических признаков – так сказать, об обмене смежных слов колеблющимися признаками значения». Сапгир, по словам Гаспарова, использует такую игру «серийно», а в качестве примера приводится фрагмент стихотворения Сапгира «Нострадамус»:

Дьявол будет связан и низринут в бездну,
Бездна будет связана – в дьявола низринута,
Дьявол будет бездной... [III: 228]

«Стихи такого рода могут считаться упражнениями именно на тесноту стихового ряда, благодаря которой все слова строки как бы становятся взаимозаменяемыми», – заключает Гаспаров[79].

Исследователями уже отмечалось, что в более «щадящем» варианте этот прием представлен в самом, наверное, известном детском стихотворении Сапгира «Людоед и принцесса»:

Вот как это было:

Принцесса была
Прекрасная,
Погода была
Ужасная.
<...>
Вот какая легенда
Ужасная!
Вот какая принцесса
Прекрасная!

<...>

[79] *Гаспаров М.Л.* «Теснота стихового ряда». Семантика и синтаксис // Analysieren als Deuten Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. München: Universität München, 2004. С. 95.

А может быть, было все наоборот:

Погода была
Прекрасная,
Принцесса была
Ужасная.
<...>
Вот какая легенда
Прекрасная!
Вот какая принцесса
Ужасная![80]

Юные, а зачастую и взрослые читатели не сразу замечают, что с точки зрения семантики целого никакого «все наоборот» не было: оба варианта заканчиваются тем, что людоед прогоняет принцессу и она возвращается в замок[81]. Зато на уровне каждого текстового отрезка[82], содержащего эпитет, смысл действительно меняется на противоположный. Во «взрослых» же трансформационных стихах конструирование смысла каждой последующей строки основано на деконструировании смысла предыдущей: в фокусе внимания – во всяком случае, при первочтении – снова и снова оказывается каждая отдельная строка, а не целое. И если полушуточная, игровая «Кошка и саранча», по определению самого Сапгира, – «торжество» этого метода (reductio ad absurdum), то его «манифестом» (и автометаописанием) служит стихотворение «Метод», которым открывается книга:

случайные слова возьми и пропусти
возьми случайные и пропусти слова
возьми слова и пропусти случайные
возьми «слова слова слова»
возьми слова и пропусти «возьми» –
и слова пропусти [III: 91][83]

---

80 *Сапгир Г.* Людоед и принцесса: Сказка в стихах. М.: Малыш, 1999.

81 Подробно об этом см.: *Зубова Л.В.* Указ. соч. С. 71–73. В отличие от нас, Л.В. Зубова усматривает существенную разницу между двумя версиями «легенды».

82 Не стиха, так как здесь происходит именно то, чего Сапгир избегает в «Голосах»: каждый потенциальный стих (завершающийся рифмой) разбит на две или три строки, что в целом характерно для детской поэзии, не только сапгировской.

83 Хотя мы здесь не рассматриваем заглавия книг и стихотворений Сапгира, нельзя не отметить, что заглавие «Развитие метода» отсылает одновременно к «Рассуждению о методе» Р. Декарта и знаменитой реплике Полония из «Гамлета»: «В его безумии есть метод». А возможно, и к трансформированному варианту этой реплики, построенному как раз по «методу» Сапгира: «Скорее, в его методе есть безумие» (Конан Дойль, «Рейгетские сквайры»).

Это стихотворение перекликается с цитированным выше эссе «Три из многих», где Сапгир, продолжая свое рассуждение о графической форме стиха, пишет о том, что при начертании слова как стихотворной строки его «не устраивал сам рисунок стиха – ниточкой <...> И притом, ритм, это главное: после каждого слова – большая цезура, а я слышу малую» [I: 732]. Так, по его словам, он пришел к идее записывать стихи «нормальными четверостишиями и строфами», но начиная каждое слово с большой буквы и отделяя его от других тремя интервалами:

> При этом слово приближается к Слову, то есть к символу:
> И вот оно – проступает. Не развязная ямбическая болтовня неоклассицизма, не театрально-ходульная речь футуризма, а вдумчивое, неторопливое произнесение. Ни одно слово не проскользнет в спешке и не останется незамеченным. Каждое лишнее сразу заметно [III: 342].

Так записаны стихи книги «Проверка реальности» – как правило, с двумя (хотя их может быть и одна, и три) цезурами в строке, отмеченными тремя интервалами, хотя принцип отделять цезурой каждое слово или даже фонетическое слово соблюдается не очень последовательно: некоторые отрезки содержат более одного икта. Здесь важно другое: хотя, как уже говорилось, Сапгир не бросает совсем технику «Голосов», для него одинаково важны как точность и «неслучайность» слова, так и принцип развернутого стихового ряда, который цезуры-пробелы – дополнительное средство сегментации внутри стиха – как бы проверяют на прочность (ведь можно было и в «ниточку»!). Провокативность этого приема, который, по словам Ю.Б. Орлицкого, опирается на «представление об автономности составляющих строку слов и синтагм»[84], думается, состоит в том, что каждый межцезурный отрезок, начинающийся с заглавной буквы, может быть прочитан как короткое предложение – эллиптическое или неполное. Но поскольку знаком парцелляции служит увеличенный пробел, а не точка (правда, от точек и запятых как общепринятых маркеров синтаксической паузы Сапгир уже отказался), синтаксическая целостность отрезка оказывается под вопросом:

Собака Булка Око Веко
Формы Из гипса Прогуливать Яблоко
Разбойники За ними По небу Хобот
Тянется Зацепит оборвался Нос

Гоголя Диван Собакевич Шарами
Уселся Какая-то девочка Связку
Упустила Летит Камбала Красавица
Красной икрой Любовники Простыни
<...> [III: 246]

---

[84] *Орлицкий Ю.Б.* Указ. соч. С. 646.

Если первая строка задает инерцию восприятия текста как цепочки назывных предложений (по принципу «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» у О. Мандельштама или «Двадцать первое. Ночь. Понедельник» у А. Ахматовой. Примеры можно множить), то уже во второй возникает вопрос, соответствует ли графическое дробление синтаксическому.

Интересны немногочисленные случаи стихотворного переноса в этой книге – переноса, которого, если исходить из декларированного Сапгиром принципа, быть, по сути, не должно:

> Все крупней веснушки на руке *Потускнел*
> *перстень* И одышка Говорят: старость
> <...> [III: 250]

Или:

> Старик Стихи о смерти Лоб
> склоняющийся над Глаза печальны Пишет
> Тепло – и тополь *Горкой домиков*
> *синея – даль* На станцию идет Навстречу
>
> воздуху Приехала *Вон она*
> *машет с платформы* Голос грудной Сияет
> Платье кивает ромашками *Так и бежит*
> *в памяти моей* Почти влюблена Облаяла их собака
> <...> [III: 249]

Второй пример особенно показателен: межцезурные отрезки здесь разновелики и синтаксически неоднородны – от однословий (воспринимаемых как односоставные предложения: «Старик», «Пишет») до двусоставных полных предложений, синтаксический статус которых не вызывает сомнений («Облаяла их собака»). Именно в этих развернутых конструкциях возникает стихотворный перенос, ничем не примечательный, за исключением одного момента. В обычном случае мы бы едва ли обратили внимание на то, что, скажем, обстоятельство «в памяти моей» и глагол «бежит», к которому оно относится, разнесены по разным сторонам стихораздела, однако Сапгир, записывая перенесенную часть со строчной буквы, дает понять, что разрывается некое единство, связь между элементами которого гораздо теснее, чем нормативная синтаксическая связь – как если бы стихораздел проходил не внутри синтагмы, а внутри слова.

Так утверждается, по выражению самого Сапгира, «пуантилизм текста»[85] и, таким образом, автономия стиховой единицы, меньшей, чем стих, – слова, синтагмы, не совпадающего с границами стиха короткого предложения.

---

[85] Цит. по: *Орлицкий Ю.Б.* Указ. соч. С. 448.

В самой «экспериментальной» в плане нарушения языковой нормы книге «Дети в саду»[86] Сапгир идет еще дальше в процессе выделения элементов стиха: оперирует пресловутыми «полусловами» – что в любом случае ставит под сомнение пиетет к слову (Слову!), декларированный Сапгиром в очерке «Три из многих». Однако в том же очерке он дает объяснение и появлению «полуслов»:

> Летом 1988 года у подножья вулкана Карадаг и осенью в сосновой роще на Пицунде я сочинил книгу стихов «Дети в саду» по этому методу – окончания слов просто смывал прибой. Между словами возникали разновеликие пустоты, которые были заполнены некой незримой формой и смыслом. И слова угадывались почти сразу, потому что я старался разрывать и не договаривать слова, лежащие близко к центру языка [III: 339].

Далее Сапгир говорит о «неожиданности встречи и радости узнавания» при «заполнении пустот читателем», т. е. при достраивании слов. Следует справедливости ради отметить, что эти эмоции возникают только при первочтении[87]: далее, когда пустоты заполнены, можно перечитывать книгу в поисках других интересных моментов, а можно отложить, как решенный кроссворд. Но если существует апробированная языком техника словосложения (которой, кстати, Сапгир пользуется «в своих целях» в книге «Терцихи Генриха Буфарева», создавая с ее помощью такие окказионализмы, как «пельсисочная» или «дуроги»), почему бы не быть «слововычитанию»? Вначале, что вполне естественно, нам хочется достроить слова, и мы их чаще всего с легкостью достраиваем до смысла, со всеми надлежащими синтаксическими связями. Но можно представить себе ситуацию, когда мы их не достраиваем: не хотим, не умеем (иностранцы), не догадываемся, что это нужно сделать (дети), и читаем то, что написано и как написано. О том, что получается с точки зрения семантики, говорить излишне, а что мы имеем в этом случае с точки зрения чистого синтаксиса?

При такой технике чтения каждое «полуслово» рассматривается как слово. Полнозначное оно или служебное, мы догадаться не можем. Полные слова дают смысловые ориентиры лишь в тех случаях, когда их удельный вес в тексте достаточно велик, в противном же случае они встают в один ряд с неполными и, «заражаясь» от них «колеблющимися признаками», приобретают характер заумных слов:

---

[86] Об этой книге см., например: *Балашова Е.А., Каргашин И.А.* Генрих Сапгир: «...детское мышление гораздо более сродни поэтическому» // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. 2021. № 14. С. 181–189; *Суховей Д.* Указ. соч.; *Зубова Л.В.* Указ. соч. С. 58–60.

[87] См.: *Гаспаров М.Л.* Первочтение и перечтение: К тыняновскому понятию сукцессивности стихотворной речи // Тыняновский сб.: Третьи Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988. С. 15–23.

когда смотрю
на да на ре
на крыш в сере
на серый кры
вдруг тень накры
и всех обры
<...>
я ра я да
смотря когда [III: 99]

Тем более что синтаксические связи между словами отсутствуют. Если полуслово не совпадает с корнем («*дкая* ака свис вниз»; «*шатся* – нет не надыш»; «*дает* ломаной кукл» («Акация», 311 и т. п.), оно в контексте все равно рассматривается как корень. Аффиксы не несут грамматической функции, так как не участвуют в формировании синтаксических связей, а чаще всего именно они «падают жертвой» усекновения слова. Поэтическая техника оказывается близкой к языковой технике корнеизоляции – «некий странный Китай» (631), который Сапгир упоминает в «Три из многих», возражая против рисунка стиха «ниточкой». Ее апофеозом – и, собственно, закономерным итогом, к которому она может привести, можно назвать «Песнь одинокого комара», стихотворение, вытянутое по вертикали за счет расположения на одной строке односложного слова, полуслова, слога, буквы:

О-
дин
ди-
тя
тя-
ни
нить

парк
мерк
окн
свет
гон
ветр
пруд
над
вбок
<...>
[III: 129]

Дальше возможен только чистый лист (пустота), либо тот же лист, заполненный уже несловесным материалом. Сапгир делает и это, однако рассмотрение таких опытов в наши задачи не входит.

Таким образом, в книгах, о которых шла речь, Сапгир создает эффект «заполняемой пустоты» следующими синтаксическими средствами (не считая эллипсисов и оборванных предложений):

– членит предложение на отрезки разной длины и разной грамматической наполненности, но равные по статусу отдельному стиху,
– нарушает синтаксические связи внутри стиха с помощью перестановки слов,
– ослабляет синтаксические связи внутри стиха с помощью увеличенных пробелов между словами (интонационные паузы),
– разрушает синтаксические связи внутри стиха и между стихами, лишая слова грамматических признаков,
– поддерживает баланс между соблюдением корреляции «стих – предложение» и стихотворным переносом таким образом, что на стихоразделе возможно двоякое прочтение (сомнение в наличии или отсутствии анжамбемана),
– допускает умышленные аграмматизмы (несогласованность слов по грамматическим признакам), не обусловленные стихотворным переносом,
– снимает графические маркеры синтаксического членения (точки и запятые),
– своеобразно использует заглавные буквы,
– соблюдает безукоризненное чувство меры, поддерживая соотношение «правильных» и «неправильных» конструкций, необходимое, чтобы текст в целом не лишился смысла[88].

По сути, используя все эти техники, Сапгир следует заданной в «Голосах» установке на бытовую разговорную речь, будь то «разговоры на улице» (заглавие одного из стихотворений, 33) либо интимная беседа с близким человеком: ведь именно в разговорной речи, особенно эмоциональной, мы зачастую не следим за правильным употреблением падежей и времен глаголов, глотаем слова, располагаем слова в произвольном порядке и делаем паузы, не совпадающие с синтаксическими. В стихах Сапгира свойства бытовой речи утрируются, концентрируются и приобретают характер поэтического приема. А кроме того, думается, что эти синтаксические эксперименты, как уже упоминалось выше, служат «проверкой реальности» – но реальности поэтической: на прочность последовательно проверяются все элементы поэтической речи – от «твердой формы» (сонет) к строфе, строке, слову, слогу. Стихи остаются стихами при соблюдении правил, заданных самим поэтом (не всегда совпадающих с грамматическими) и позволяющих, при всем декларируемом словоцентризме Сапгира, показать и «тень за тканью слов» [IV: 207] – их «колеблющиеся» признаки, в том числе семантические, и мерцающие смыслы.

---

[88] Возможно, в этом отношении исключением можно назвать «Дети в саду»: гораздо более сбалансированно полуслова используются в другой небольшой книге (или цикле), основанной на том же приеме, – «Мертвый сезон» (1988).

Не только имагинация: к кинематографу Генриха Сапгира

Воображение и действие

1. Профессионально-цеховой профиль *успешного сценариста в области детской мультипликации* – факт, не являющийся единственным (или главным) источником той рабочей гипотезы, с которой мы попробуем подойти к осмыслению поэзии Генриха Сапгира. Наша гипотеза сводится к следующему. «Кино», применительно к мирам Сапгира, – это указание на то, что мысль Сапгира пойэзисно многомерна; это о том, что перед нами некая расширяющаяся Вселенная. Чтобы уловить эту интенцию расширения, к горизонту поэтики кинематографа следует добавить горизонт поэтического действия, горизонт игры и, наконец (с чего надо было бы начать), *пойэзис воображения*.

2. Однако надо сделать ряд оговорок относительно поэтики воображения. Что означают отсылки к ней в авторефлексивных признаниях режиссера, поэта, художника? Да, это поэтика сновидения, неожиданных ассоциаций, странностей, гаданий, предчувствий, напластований «кадров памяти» и т. п.[89] Но на разных своих стадиях кинематографический проект адресуется к разным участникам; эта многоаспектность прагматики дает о себе знать уже на уровне сценария как *партитуры*, включающей в себя партии разных инструментов («голосов»). Композицию такого текста, его поэтику приходится уяснять через его *прагматику* (и наоборот). Это ставит перед исследователем особые задачи.

В контексте кино тезис о роли воображения может звучать в медийно-аффектированной версии. «Мой фильм готов, его осталось только снять»[90]. Нет спору, воображение постоянно в работе. Но при этом

---

[89] В пушкинском «Онегине» мы, ко всему этому, обнаруживаем и заключительное замечание – про героев, явившихся автору в смутном сне, про магический кристалл и про некоторую расфокусировку, возможно, из-за сложностей с «дальномером». Отсылка к такой поэтике – в ту пору – это референция к контексту *романтизма,* к его мотивике и оптике, по устному замечанию Андрея Немзера.

[90] Эту фразу приписывают Рене Клеру. А. Сокуров трактует это высказывание как своего рода *шутку*: «Она предполагает, что процесс создания фильма почти воздушен, сродни легкому касанию. Но в кино слишком многое зависит от технологии, поэтому замысел – это деревья, растущие у крутого подножия гор». См.: *Сокуров А.* «Сделайте то, что можете сделать только вы» // Искусство кино. 1996. № 8. С. 56–63 (Интервью ведет Д. Савельев).

сам «предмет предвосхищения» претерпевает разные модусы бытия. Да и можно ли в вопросах поэтики отделываться отсылкой к воображению, если в наше время сами акты воображения мыслятся (да и описываются) на основе опыта киновосприятия, а нередко и в терминах «языка кино»? В порядке исторического экскурса отметим, что в 20-е гг. XX в. описания творческой имагинации ориентировались на *поэтику «приема»* – заимствуя из художественной литературы образцы контаминации, конструкции и др. При этом возможны разные стилистические обертоны. Борис Пастернак под впечатлением мейерхольдовской постановки пишет режиссеру письмо, выдвигая, как созвучную идею, – *театр воображения*. «Что же может служить моделью театру? Типы, нравы, человеческие повадки, настроенье? Нет, всего этого мало <...> Мне кажется, натурою, которой должен следовать в своем построении театр, может быть только воображенье, воображенье в целом, его строй, его неповторимая, вся напролет, сплошной особенностью бегущая мускулатура. Говоря проще, через среду воображенья все искусства тяготеют к идеальной сцене и иногда, и очень редко, на нее попадают»[91]. Итак, представление (в обоих значениях этого слова!) уже не виде́ние, оно – действо. Воображение как бегущая мускулатура: это уже не театр визуальных подобий, это, скорее, театр *биомеханики*. Но это и *среда*, которая *вся напролет* (так что тут – и авиационно-воздухоплавательный миф 20-х гг.).

Здесь намечается вопрос о феномене *поэтического действия* в широком его понимании. Такой концепции мы еще не имеем в развитом виде; тут не слишком помогает хрестоматийный тезис о кино как об образце динамики. Анализируя семантический признак динамичное / статичное, Ежи Фарыно отмечает, что этот признак принципиален для искусства цирка или *кинетической пластики*; в отношении кино дело обстоит иначе[92].

Если бы Ежи, когда он писал эти строки, мог перенестись в 30-е гг., он, я думаю, отнес бы к упомянутым кинетическим зрелищам авиационные праздники (авиашоу), включая прыжки с парашютом и т. п. Впрочем,

---

[91] *Пастернак Б.* Письмо В.Э. Мейерхольду. 26 марта 1928 // Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М.: Слово, 2005. Т. 8. С. 188–189.

[92] «Кино <...> мало динамично. Динамичны в нем съемки кинокамерой, следующей за излюбленным подвижным объектом типа поезда или автомобиля <...> Мобильность же изображения (панорамирование, крупный план, наплывы <...>) используются не так уж часто». См.: *Фарыно Е.* Динамика миметическая и динамика моделирующая // Художественный текст как динамическая система: Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В.П. Григорьева (Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова РАН. 19–22 мая 2005). М., 2006. С. 115–117. Статья Фарыно развивает некоторые идеи Ю.Н. Тынянова: «...вне смысловой функции движение внутри кадра вовсе не необходимо <...> (Движение внутри кадра как элемент кино вообще сильно преувеличено; беготня во что бы то ни стало – утомляет)». См.: *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. С. 332.

нас сейчас интересует не динамика как *категория*, а выразительный аспект текста и зрелища. Уместно спросить: если в кино элементы динамики сравнительно редки, то, возможно, они как раз выделяются этим – как своего рода эксцессы? (Таковым, в частности, является стоп-кадр.) Если же рассмотреть эти моменты совместно с текстуально обеспечивающими их указаниями (и соответствующими действиями оператора), то тут обнаруживается особый фактор поэтики. В этом случае речь идет именно о *действиях* (не будем путать их с движениями). С идеей *поэтических* действий мы встречаемся, например, в сочинениях Даниила Хармса. Поэтическое слово в некоторых жанровых случаях нуждается в сопровождающих (или установочных) ремарках, актах, в поддержке «оператора»; требует «подсветки», возможности демонстрации своей действенности[93].

Явление, взятое в кадр

1. Случай, когда поэтический текст самим своим строением (стилем, поэтикой) апеллирует к кинематографическому воображению / восприятию, можно отнести к сфере *симптоматически* обнаруживаемого. Начинается с чувства странности (аномалии, эксцесса): литературный опус, не претендующий быть сценарием, тем не менее проявляет сходство с киноповествованием или драмой. При этом существенно переживание *многоактности* происходящего. Отдельное стихотворение, фигурирующее в этом (композиционном) аспекте, можно назвать *пьесой*[94]. В простых случаях пьеса представляет собой ряд *явлений* («сцен»). В театральном понимании явление / сцена суть нечто целостное, нечленимое. Но в киносценарии (наследующем литературному сценарию) сцена трактуется как *ряд* кадров, связанных единством места, времени и действия.

Когда ситуацию, связанную с тем, что сценарий существует на нескольких уровнях, пытаются свести к упрощенной схеме, возникает характерная терминологическая осечка. Пусть, например, описание сцены дается неким абзацем. В учебных пособиях обычно подчеркивают, что в постановочной перспективе мы имеем тут и указание к раскадровке: следует полагать, что отдельное предложение – это *кадр*. При этом выделение кадра можно мотивировать и на смысловом уровне: отдельный кадр знаменует отдельное *действие*. Предложение, понимаемое как

---

[93] См.: *Шифрин Б.Ф.* Экспонирование как поэтическое действие: кунсткамера Д. Хармса // Вещь: метафизика предмета в искусстве: Сб. ст. / Отв. ред. Н. Фиртич. СПб.: Изд-во об-ва «Аполлон», 2013. С. 166–181. Применительно к текстам Г. Сапгира фактор *ремарок для исполнителя* отмечен Ю.Б. Орлицким: *Орлицкий Ю.* Генрих Сапгир – гроссмейстер русского стиха // Восемь великих. С. 457.

[94] Мы следуем примеру С.В. Поляковой; *пьесами* автор именует не только вещи Олейникова; приводится цитата из *пьесы* Саши Черного «Кухня» и т. п. См.: *Полякова С.В.* «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб.: ИНА-ПРЕСС, 1997. С. 18.

единица сценарного текста, дает описание, в центре которого находится одно действие персонажа или участвующих в этом действии «актантов» (героиня борется с зонтиком, который вырывается из ее рук ветром; главным *действующим лицом* этого микроспектакля может мыслиться ветер – нечто невидимое).

И все же назвать предложение кадром – это онтологическая оплошность, своего рода *жаргон*. Предложение и кадр пребывают в разных слоях бытия. Предложение может обрести визуально-изобразительную проекцию («отображение»), но это происходит не только в особой реальности экрана и фильма, но и в отнесенности к иному по своей прагматике миру – в контексте действий режиссера, оператора, съемочной группы. Есть оплошность – или недосказанность – и в тезисе, что предложение, выделяемое в тексте сценария, – это «действие». Скажем, ремарка: это не действие персонажа; это акт *описания*, совершаемый сценаристом (а при постановочной реализации – ряд действий оператора, художника, костюмера, осветителя и т. п.).

2. Несмотря на наличие ряда определений, понятие *кадра* остается неформализованным. И можно, как мне кажется, указать принципиальную причину того, что определение (да и интуиция) *кадра как единицы* всякий раз смущает, т. е. все-таки промахивается. Кадр как понятие акцентирует проблему целостности. Некое образование выступает в виде целого. Но о какой именно целостности вопрошает кадр? Тут интенция рассмотрения (и предмет внимания) *раздваивается*. Дело в том, что кадр мыслится не только в ряду «горизонтальном», в своих монтажных сопоставлениях с другими кадрами (эти отношения определяются конструкцией как результатом монтажа). Но кадр и сам есть некое композиционное целое (единение разнородных компонентов), причем – и это самое главное! – *кадр в своем качестве композиционного целого структурно подобен целостностям другого уровня*: сцене, эпизоду, пьесе в целом. В предельной перспективе фильм оказывается явлением фрактальным, причем не только в пространстве, но и во времени (это ощущается в фильмах, тяготеющих к «онирической» поэтике). Идея композиционной целостности на каждом уровне строения текста оспаривает конструктивистское понимание «единицы» (конструкция и композиция – принципиально разные вещи). Н.Н. Фигуровский отмечает подобие *отдельной сцены* и пьесы в целом: «В принципе, сцена, как и глава в повести, должна представлять из себя нечто самостоятельное со всем остальным действием. У сцены всегда есть свой собственный сюжет, построенный на том же, о чем мы только что говорили, – на желаниях и намерениях героев»[95].

3. Итак, кадр выступает как микрокосм. Характеристика некоей отдельности / целостности в качестве микрокосма акцентирует ее как особое *единство,* а не как «единицу». Ю.Н. Тынянов именно и трактует кадры как разные композиционно-смысловые единства, обретающиеся

[95] *Фигуровский Н.Н.* Непостижимая кинодраматургия. М.: ВГИК, 2009.

в тесноте рамки (рамки экрана и временно́й рамки снятого в особом освещении, масштабе и ракурсе «куска») – аналогично тому, как происходит взаимное преобразование значений слов в тесноте и единстве поэтической строки[96]. Микрокосм мыслится прежде всего в своем подобии Макрокосму. При таком акценте на первый план выдвигается не эффект сцепления кадров, а феномен «взятия в кадр»[97]. Это действие особого уровня, и оно осуществляется постановщиком (сценаристом, режиссером, оператором). Но производится оно и читателем, когда его внимание, сознание, воображение становится способом перенести себя в некую область пристрастно охватываемой данности (в простом случае – местности) и жизненно примериться к ее пределам[98].

Эта отсылка к смысловому действию «*жизненно примериться к неким пределам*» могла бы показаться измышлением пишущего эти строки. Ну и причем здесь Сапгир? Каково же было мое удивление, когда я обнаружил в книге «Дыхание ангела» простое, отменяющее всякие сомнения разъяснение к этому (именно к этому!) действию:

КРУГ

нарисуй круг
в этот круг смотри
и дыши – внутри

вдохнул –
круг сужается
выдохнул –
круг расширяется [III: 458]

---

96 *Тынянов Ю.Н.* Указ. соч. С. 335– 336.

97 Интуиция взятия в кадр как поэтического *действия* связана со статьей: *Багратиони-Мухранели И.* Кинематографическая стилистика «Египетской марки» О. Мандельштама // Искусство кино. 1991. № 12. С. 150–161. Мысль автора настроена по камертону формулы из «Разговора о Данте»: «Всякий период стихотворной речи – будь то строка, строфа или цельная композиция лирическая – необходимо рассматривать как единое слово». Цит. по: *Мандельштам О.Э.* Полное собрание сочинений и писем: В 3 т. Проза. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. Т. 2. С. 166.

98 В этой интуиции сходятся два разных значения слова «масштаб». Чтобы познакомиться с новым городом, надо найти достаточно крупномасштабную карту. Но далее требуется освоить это пространство: научиться мыслить *в масштабе этого города* (квартала, площади и т. п.). Имеется в виду некая интенция охвата, объятия или, возможно, ментального отнесения себя в пределы некоего локуса как жизненного мира. Опыт эмпирической не-интегративности восприятия описывает Эйзенштейн: на первых порах ему было трудно ориентироваться в Нью-Йорке; идентификация улиц исключительно по номерам не давала никакой опоры. Потребовалось время, чтобы от частностей перейти к целому, или, в терминах Эйзенштейна, перейти от «изображений» к «образу» (смысловому образу). См.: *Эйзенштейн С.М.* Монтаж 1938 // Эйзенштейн С. Избр. произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 160–163.

Коза на веревке

1. Текст, о котором пойдет речь, именно так и называется (коза... и т. д.). Почему мы начинаем разговор именно с этой пьесы? Не очень часто и не очень громко режиссер может проговориться: явление и не надо *брать* в кадр, оно и без того, как вы там говорите, *целостность*... важно только не помешать ему (добавлю от себя: здесь именно такой случай).

Все-таки придется присмотреться, но попробую *не помешать*. Заголовок объявляет одновременно и имя сочинения, и тему (предмет изображения), и действующее лицо. Уже хотя бы поэтому он является не только внешней рамкой или оболочкой; впрочем, ожидать, что некий смысловой инвариант повторит себя в каждой клеточке этого организма, тоже не стоит: «линейный» повтор (как принцип композиции) – этот акцентированный параллелизм – слишком бросается в глаза. Нам еще предстоит перейти от этой артикулированной данности к смыслу, который нечленим (но зато многомерен). Во всяком случае, примет «кинематографической стилистики» здесь немало; они складываются в некий силуэт. Краткая формула выглядит примерно так: актуализация *нескольких точек зрения* или *перемена* точки зрения (точек сьемки) в связке с изменением крупности планов, ракурсов, освещения.

КОЗА НА ВЕРЕВКЕ

близко небо – ходит коза на веревке
вся трава пожухла от зноя но что-то находит коза на веревке
внизу – крыши поселка а здесь стрекочут кузнечики – тихо –
и коза на веревке
прибегает девочка с хлебом – краюшку жует коза на веревке
уходит тонконогая девочка – веревку жует коза на веревке
дразнит ее противный мальчишка – не пускает козу веревка
на закате пробегают собаки равнодушно проходят коровы –
кротко смотрит коза на веревке
ходит рогато-носатая тень между звезд – будто Гоголь –
коза на веревке
поздно приходит хозяйка отвести ее в темный сарай –
все таинственно там на холме: в медном свете встающей
луны – хозяйка и коза на веревке [IV: 250]

В данной пьесе уже и отдельное явление («предложение»), выступая как сложносочиненное и разделяясь на части знаком препинания (у Сапгира это – длинное тире), поощряет читателя толковать этот знак (это не тире, а *пауза*) как перевод внимания (взгляда) с одного событийного компонента на другой. «Тире» обретает в тексте Сапгира огромную символическую нагрузку. Переход, акцентируемый знаком тире, тоже является действием, но это действие особого субъекта. Этот субъект может быть отнесен к «постановочно-сопровождающей группе» *авторского я*. В самом деле, в таком тексте трудно отличить, когда ремарка носит

характер информирования о том, чем обеспечено зримое явление *происходящего* (место, освещение, объект съемки, крупность (дистанция), ракурс, длина кадра и т. п.), а когда она являет «само происходящее». Парадокс непосредственно явленного (как безусловно данного) состоит в том, что такое явление возможно только в оптике *субъективной камеры*. Есть сравнительно простой случай, когда тире можно толковать как знак каузальной связи одного действия (обстоятельства, события) с другим действием или обстоятельством; эту же связь можно понимать как факт последования. Такое тире одновременно является и соединяющим, и разделяющим два компонента со-бытия, организуя единство «взятого в кадр».

Первое явление (*близко небо...*) происходит в еще не очерченном, по сути дела не сформированном, пространстве, только в небольшой степени уточняемом вторым явлением. Сначала, по всей вероятности, актуализирована точка видения снизу, с уровня травы (что могло бы придать фигуре козы оттенок монументальности); далее взгляд совершает горизонтально-обзорное движение; и, как это бывает в особенно светлую пору дня, луг буквально продолжается небом. Один из способов сделать ощутимым подлинное пространство происходящего – осуществить переход от укрупненного плана (или детали) к плану общему, а потом вернуть взгляд к исходному положению, оказывающемуся малой частью чего-то другого (скажем, балконом полуразрушенного дома – в кино такие вещи производят иногда впечатление шока[99]). В данном случае обнаруживается, что действие происходит на некоем природном подиуме, на (слегка головокружительном) отдалении от расположенного *внизу* поселка. Судя по всему, это какое-то место на холме. Но визуальная локальность этой *площадки* компенсируется звуковой отрешенностью от суеты быта: *стрекочут кузнечики – тихо – И коза на веревке*. В контексте подобной отрешенности этот, явленный кадром внимания, образ: *и коза на веревке* – воспринимается как вневременно́е, равное себе, присутствие. Некий эйдос. Так или иначе, всякое обращение внимания есть действие (исполняемое, в данном случае, не обязательно движением взгляда). Субъект этого действия может считать козу некоей темой, интенциональным объектом и т. п. Это обращение внимания сопряжено с актом речи, и отнесено оно не к пространству, в котором действует коза и пр. Акт речи отнесен к дейктическому параметру *здесь* («а здесь...»). Принимая это «здесь», читатель подключается к точке зрения субъекта (видению «от первого лица») посредством не визуально-оптической (камера и экран), а *языковой* перцепции[100].

---

[99] *Познин В.Ф.* Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. СПб.: С.-Петерб. гос. ун-т, Ин-т «Высш. шк. журналистики и масс. коммуникаций», 2015. С. 92–93.

[100] Для восприятия дейктического компонента речи требуется навык истолкования жеста: дейктические слова (этот, здесь и др.) актуализируют «указательное поле» субъекта речи.

В следующих пяти явлениях действующим лицом предстает коза в ее взаимодействиях с другими «актантами». Как известно, практика сьемки кино понимает кадр не только как кусок отснятого действия (от нажатия кнопки киносъемочного аппарата до окончания данного непрерывного «сеанса» съемки). Кадр во втором своем значении – определенное пространство, предстоящее объективу и вырезаемое рамкой видоискателя. Чтобы актер *не выходил из кадра*, на полу в съемочном павильоне иногда намечали мелом ограничивающий контур. Коза на веревке – это модель так понимаемого кадра в грубом физическом смысле: веревка, прикрепленная к колышку (о котором не упоминается) как раз и создает кадр, формирует сценическую площадку (*Дразнит козу противный мальчишка – не пускает козу веревка*). В пьесе новое явление знаменуется появлением на сцене нового действующего лица или уходом кого-то, значимого для этой сцены. *Прибегает девочка с хлебом. Убегает тонконогая девочка...* Неизменно остается только коза.

2. *Неизменность.* «Коза на веревке» – название пьесы (имя темы), и – если написать уже без кавычек – ситуация. Некое представление, замысел, одушевлено (анимировано), выведено на подмостки или на экран. По-видимому, мы имеем тут сюжет испытания, в котором под вопросом оказывается идентичность действующего лица или идеи. *Коза выставлена на обозрение.* Действо это длится с утра до вечера, свидетели этого обозрения сменяют один другого. Зрелище в веке XVIII еще носило название позорища. Мысль о выставлении на позор невольно приходит в голову. Девочка проявляет жалость и милосердие. Противный мальчишка дразнит. Собаки пробегают на закате, коровы равнодушно проходят мимо. Эти сцены знаменуют и смену эпох этого длинного дня. Следует сказать, что это нелегкое дело, когда козу оставляют на целый день томиться на выпасе, а тем более закрепив на веревке (или на цепи). Место, к которому прикреплена коза, находится на *холме*. Та линия толкования, которую я здесь слегка наметил, возможно, делает нажим на интерпретации козы как пассивного *действующего лица*, и более того, как персонажа, описываемого в страдательном залоге. К страдательному залогу Сапгир не обращается, нет у него и явно обозначенного мотива страданий (страстей) козы. И все-таки у него есть крупный план притчи, позорище на холме, равнодушие проходящих коров и еще – не в ответ на это равнодушие, но все же в связи с ним: «*кротко смотрит коза на веревке*».

Киносюжет требует изменения, действия, преобразования. Итеративная активность ходьбы, присущая персонажу, казалось бы, не предвещает каких-либо превращений. Превращение воспринимается поэтому как неожиданное вмешательство совершенно иного сюжета и стиля:

> ходит рогато-носатая тень между звезд – будто Гоголь –
> коза на веревке

Подобная анимация кажется неким неожиданно привлеченным иллюзионом, в духе театра теней. Да, нос у козы длинный, а рога... тут,

через всякую чертовщину, и впрямь какая-то отсылка к Гоголю. Да и в физиогномически созвучной повести Гоголя некое положение дел, констатация тождества, становится предикатом (чему содействует, правда, не знак тире, а двоеточие): «...умываясь, взглянул еще раз в зеркало: нос. Вытираясь утиральником, он опять взглянул в зеркало: нос!» (сравним: «– и коза на веревке»).

Здесь возникают вопросы, которые трудно формулировать: замысел пьесы «Коза на веревке» нам не известен. И все же: чем мотивировано привлечение именно такой субъективной камеры, или фантасмагорического зеркала, которое предлагает читателю Сапгир? Выскажу одно соображение. Если к вопросу о кинематографе воображения подойти более или менее широко, этот способ видения можно охарактеризовать как видение сквозь муар (или контекст) *романтизма*. Контраст ночной темноты и света, фигуры на холме – все это может связаться в воображении не только с Гоголем, но, например, с картинами Каспара Давида Фридриха. Стихотворение, представляемое как своего рода кино, может откликнуться не только на реальность движущегося изображения, но и на его «иллюзионность».

Так или иначе, в ход действия этой пьесы вторгается некое внутреннее театрально-экранное действо, движение некоей проекции на экране ночного неба. Это вполне в духе принципа романтической иронии. Но это аналогично и тематизации киноиллюзии (акту взятия в кадр и проецирования) в рамках самого киносюжета, что придает основному сюжетному действу впечатление подлинной, не постановочной, реальности[101].

Окончание пьесы содержит ряд примет поэтики романтизма. Один намек представляется мне особенно важным. «Здесь» из третьей строки (*а здесь стрекочут кузнечики*) – этот способ авторского присутствия-видения – противопоставляется теперь не контексту бюргерской (слободской? курортной?) жизни («внизу – крыши поселка»), но уводящему в выси «там»: «все таинственно там на холме»). Я не стал писать «там» курсивом. Сапгир обошелся без этого.

3. *Превращения*. Формула «*коза на веревке*», выступая в качестве идентифицирующего описания, становится, по сути дела, *именем* персонажа. В итоге словосочетание обретает черты устойчивости. Оно как бы берется в пятно курсива или скрепляется знаками стяжения: коза-на-веревке. Получился *иероглиф;* нечто слитное. Можно ли перевести это вербальное имя на язык визуальных образов, действий, движений? Это стало бы экранизацией имени. Что-то подобное мы и наблюдаем

---

101 Пример из раннего кинематографа: поверхность газетной страницы видна через – передвигаемую рукой – лупу. Затем – мальчик выпрашивает лупу у бабушки. Мальчик направляет лупу на часовой механизм с открытой задней крышкой; затем – на клетку с птицей; потом он же – и мы с ним – зрит через лупу и самый глаз бабушки. Фильм называется «Бабушкина лупа».

по мере развертывания текста. Но исходное имя-описание не дает на самом деле тождественного себе объекта. Семантическое представление (*коза на веревке*) оказывается, по отношению к имени-иероглифу, своего рода «внутренней формой», характеристикой, в любом случае неполной. Действующее лицо, взятое *во всей перспективе* возможного происходящего, не исчерпывается семантически мотивированным прозвищем. Испытание исходной соотнесенности имени и субъекта становится поэтическим сюжетом. С одной стороны, теснота и единство словосочетания есть аналог той композиционной целостности-интегративности, которой обладает кадр. При монтажном сопряжении двух кадров обнаруживается немонолитность, разнородность элементов уже и внутри одного кадра[102]. Но, с другой стороны, феномен неустойчивости языковых гештальтов (аналог перцептивного эффекта «уткозайца» или «вазы Рубина») оказывается эффектом именно *вербального* пойэзиса. Если трактовать данную пьесу как испытание имени, то никакого чисто кинематографически-изобразительного аналога это напряжение имени (напряжение веревки на разрыв) – это вопрошание об идентичности и смысловом профиле живого существа – обрести не может. Это останется *своим кино* Генриха Сапгира. При соединении «коммуникативных фрагментов» (выражение Б.М. Гаспарова[103]) происходят эксцессы – как на стыках рельс. *Веревку жует коза на веревке*. Здесь целостность предложения грамматически (и семантически) «не стыкуется» с целостностью словосочетания. Связь управления (интегрирующая словосочетание) оказывается недостаточно прочной. Выражение *на веревке* можно в качестве определения отнести к козе; но можно отнести и к «жует» в качестве дополнения. Конечно, спокойнее было бы реализовать определение с помощью прилагательного. *Цепная собака* вместо *собака на цепи*. Но собака на цепи еще не совсем цепная собака!

На уровне языка здесь обнаруживается ресурс игры, сдвига в нонсенс. Вот пример аналогичного свойства: ‘Николай из Кузы приехал в Кузу’. Веревочная коза сделала бы веревочность качеством козы. Мы попали бы в онтологию предмета (вещи). Но есть еще онтология отношений. *Быть на веревке* не есть атрибут.

И вот финальная сцена пьесы Сапгира: *хозяйка и коза на веревке*.

Что такое *хозяйка на веревке*? Если вдуматься, вещь не более странная, нежели коза на веревке. Привязанность – отношение двух, а в случае материального посредника – трех. О том, на какой веревке оказывается хозяйка одной козы (не говоря уже о трех), можно справиться по огромному корпусу свидетельств. Феномен привязанности – большой раздел современной психологии.

---

102 *Клейман Н.* Кадр как ячейка монтажа // Вопр. киноискусства. Вып. 11. М., 1968. С. 94–130.

103 *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. М.: НЛО, 1996.

Можно вспомнить и замечательный пример из В. Даля: *Дома ль хозяин? – Собака дома, а хозяин привязан*[104]. Экскурсия на тему «Толк – бестолочь» кажется в данном случае более уместной, нежели экскурс в психологию привязанности. В. Даль отнюдь не предлагает нам некое целостное клише (идиому), что обычно присуще пословицам. Напротив, Даль дает пример языковой игры, в которой подвергается остраняющей рефлексии сама «идиоматика быта», его логистические стереотипы. Отмечу, что то или иное целое в своем композиционно оформленном явлении / функционировании характеризуется по-разному понимаемым *составом*. В одних случаях мы имеем агрегат, в другом – ансамбль, в третьем – композит, в четвертом – тело с его органами (частями) и т. п. На уровне рефлексии это означает переход от феномена *состава* к категории «составности»[105]. На этом уровне возможны эксперименты с телесной логистикой, выставляющие некие иллюзорные «единства». На картине Рене Магритта можно встретить вырастающее из камня растение с каменными же стеблями и листьями; листья эти, заостряясь, переходят в клювы птиц. У него же находим натюрморт: прекрасно изображенные ботинки. Однако нижняя часть ботинка уже и не ботинок, но человеческая нога, с пальцами. А в поэтическом сюжете Сапгира случай «инокомплектности» становится источником комбинаторной игры. В пьесе «Крокодил и Петух» два химерических существа (Крокодил с головой петуха и – наоборот) встречаются на лугу. Впрочем, речевых эксцессов в повествовании не наблюдается, с фразеологическим оборотом («обменяться словами») тоже как бы все в норме:

«Обменявшись такими словами / Обменялись они головами».

В итоге кунсткамерная ситуация сменяется умиротворяющим финалом:

И ушел
Крокодил
С головой крокодила,
А Петух –
С головой петуха[106].

Но вот незадача: пока мы следили за головами, фокусник что-то такое сделал, а мы и не заметили! Мы ведь не видели, чтобы Крокодил в самом деле надел на шею голову крокодила, и чтобы Петух аналогич-

---

104 Пословицы русского народа. Сб. В. Даля. М.: ГИХЛ, 1957. С. 450 (разд. «Толк – бестолочь»).

105 *Шифрин Б.Ф.* Составность как мотив (к пойэзисному осмыслению категории) // Вестн. С.-Петерб. гос. ун-та технологии и дизайна. 2022. № 3. С. 162–166.

106 *Сапгир Г.В.* Красный шар: Стихи / Рис. В. Пивоварова. М.: Дет. лит., 1973. См. также: Всё наоборот: Небылицы и нелепицы в стихах / Сост. Г.М. Кружков; худож. А.В. Гланц. 2-е изд., испр. М.: Просвещение, 1993. С. 135. Другую вер-

ное нечто сделал. Не исключено, что Петух увозит эту голову – голову мужской особи из отряда куриных – в какой-нибудь тележке. Но вот чем в действительности обнаруживает себя аномалия: сбоем речи, выходкой *языка*. Загвоздок, тут, вероятно, несколько; одна из них в том, что распространяющая часть предложения, определение «с головой петуха» (= петухоголовый) может трактоваться и как дополнение (ушел... с головой петуха в авоське). Но и *ушел петухоголовый петух* – это тоже ведь звучит не очень. *...Идет по аллее Профессор с головой профессора*.

4. *Расширение*. Поэтический текст может апеллировать к такому опыту выразительного бытия, который выходит за пределы звукозрительного восприятия. Кинематограф Сапгира, как мы увидим, приходится трактовать в широком смысле слова (отчасти это относится и к «Козе на веревке»). Перспективу расширения мы обнаруживаем уже и в самой истории кино как экранного действа. Ряд современных экранно-постановочных зрелищ восходит к панорамам (диорамам и др.) и волшебному фонарю XIX в. «Динамика» в случае такого рода иллюзиона могла «производиться» посредством той или иной машинерии, иногда вызывая чувство головокружения и проч. Движущееся изображение, как отмечает М. Ямпольский, могло возникать в окнах вагона, внутри которого размещались зрители, причем визуальная иллюзия движения дополнялась реальным сотрясением «поезда»[107].

сию текста см. [IV: 993]. В этом издании персонажам не повезло. Они появляются так: <...> *повстречал / Крокодил с головой Петуха / Петуха с головой Крокодила*. И уходят они аналогичным образом, неся на плечах голову с Большой Буквы. Но посмотрите, это уже другая идентификация, с референцией не к видовому признаку, но к *персоне* (не просто голове петуха, но, скажем, голове петуха *Петьки*). *Петько*петухоголовый Крокодил, что-то такое. Также и Петух несет на своих плечах голову уже не как голову другого вида, но голову вот *этой* особи, назовем ее, скажем, *Иоахим*. Получается *Иоахимо*крокодилоголовый Петух. В итоге мы попадаем в семантические дебри, с которыми ни художнику, ни тому, кто читает книжку вслух, уж точно не совладать. Не совладал с ними и раздел «Содержание» четвертого тома. В этом разделе, вполне нормально, читаем: *Людоед и Принцесса, или Всё наоборот*. Но с парочкой *обменявшихся головами* раздел «Содержание» что-то мудрит. Петуха почему-то разжаловали, и стихотворение фигурирует в этом разделе так: *Крокодил и петух*. Теперь петух просто видовое существо, с малой буквы. За что такая немилость? Этим, собственно говоря, и Крокодила тоже разжаловали. Потому что в таком контексте заглавный облик буквы *К* мотивируется просто тем, что с этой буквы начинается предложение. Впрочем, мир дошкольника не знает различий заглавной и строчной букв (да и различий особи и вида). В этом мире всякое имя – действующее лицо. Да и правила в разных письменных языках разные. Не будем драматизировать. Но заодно отметим, что ведь и историй про крокодила и петуха тоже немало. Туземцы приносят куриц в дар крокодилам; см.: *Иорданский В.Б.* Звери, люди, боги. Очерки африканской мифологии. М.: Наука, 1991. С. 3–4. Ну, а наши герои все вопросы решили мирным образом. Сдвиг со *страшного* на *странное*.

107 *Ямпольский М.* Кино «тотальное» и «монтажное» // Искусство кино. М., 1982. № 7. С. 130–146.

Случаи, когда визуальный феномен выделяется особой динамикой или разного рода странностью, могут иметь ту или и иную прагматическую и сюжетную мотивировку, но *художественно* выделенными их делает некая парадигма. На роль такой парадигмы может выдвигаться не только кинематограф в его расширенном понимании. М. Павловец, анализируя тексты Сапгира, отводит подобную роль *поэтике авангарда*. «Проблема влияния точки зрения наблюдателя на изображаемое традиционно находилась в центре внимания авангардистов, динамизирующих картину мира не только через изображение движущегося предмета, но и через его запечатление через отражение в сознании движущегося субъекта»[108]. Автор приводит в качестве примера следующий текст:

> изображение любви на экране подпрыгнуло
> с мячом подпрыгнул негр-баскетболист
> в Нью-Йорке подпрыгнуло здание МЕТРОПОЛИТЕН ОПЕРА
> на Кавказе подпрыгнула гора
> там же подпрыгнул город – и весь разрушился
> и множество вещей важных и неважных возможных и
> невозможных
> все подпрыгнули сейчас по одной единственной причине:
> в сухой траве подпрыгнул серый кузнечик. [III: 208]

К этому тексту мне хочется сделать два примечания, соответственно тому, что в третьем томе он воспроизведен дважды.

1. Остановимся на той версии, которую (на стр. 971) предлагает М. Павловец. Перед нами *цитата* (концовка стихотворения). К феномену «взятия в кадр» это имеет ближайшее отношение. Мы ранее пробовали уяснить этот феномен на разных примерах. И тут обнаружился очень показательный («фокальный») случай: *цитирование как действие*. Итак, что же предлагает нам *эта* целостная композиция? Цепочка явлений предстает в данном тексте в жанре загадки. Конечное (причинное) объяснение не обусловливает для зрителя связи каких-либо двух последовательных кадров (этой связи, как временно́й, на самом деле и нет: происшествия, как сообщается в самом конце, симультанны). Принцип монтажа, позволяющий зрителю понять эти кадры как мотивированные отнесенностью каждого из них к специфическому субъекту ви́дения, в данном сценарии не предложен. В терминах Аристотеля, причинная связь здесь не действующая, а *финальная*. Концовка могла бы стать мотивацией, если бы предпослать кадр прыгающего кузнечика всему остальному. Но в этом случае мы бы сразу начали с разгадки. Итак, есть все основания принять видимую последовательность кадров за репортаж о землетрясении, одновременно снимаемый несколькими камерами

[108] *Павловец М.* Сапгир авангардный. Послесловие // Сапгир Г. Собр. соч.: В 4 т. М.: НЛО, 2024. Т. 3. С. 971.

с разных точек и с разной крупностью плана. Настоящий сюжет этой «кинематографической провокации» – не акцентирование субъективной камеры, а показ того, как легко возникает ошибка и мнимая история, когда мы пытаемся уяснить себе некую последовательность кадров. Вы думаете, это землетрясение? Нет, это прыгает кузнечик. Красивый урок монтажа.

2. А теперь обратимся к полной версии текста. Стихотворению предпослано название: «Кузнечик». Так что же, отгадка дана с самого начала?! И нам сразу предлагают настроить восприятие соответственно этому субъекту? Но – о чем уже шла речь – такая настройка требует *предпослать кадр прыгающего кузнечика всему остальному.* Этого нет. И мы ни о чем таком не догадываемся... (пока автор, в конце концов, не разъяснит нам смысл названия: кузнечик и есть причина всего произошедшего!). А может быть, нашу мысль специально направляли по ложному пути (так устроены многие загадки)? Нет, мне кажется, что поэтическая игра тут более сложная. И не стоит принимать за чистую монету ту отгадку, которую нам в конце сообщили.

Другие пути (гипотезы) понимания не ложные, они просто *другие*. Какие же это пути? Название не подсказывает, а *намечает* дальнейшее. И намечает оно не способ восприятия, а *тему*, направление мысли, метафору. Кузнечик – эпиграф к этой теме или идее: слишком мы основательны, слишком привыкли к принципу идентичности – присмотримся к иной мере времени! Да, возможно, все эти кадры относятся к одному событию в физическом мире, и тогда это просто параллельный монтаж. Но, возможно, это ряд иллюстраций к единой *мысли* (и теме). Тематически мотивированный монтаж – основной метод сегодняшней кино- и телепублицистики (попробуйте донести до зрителя кадры скученности поселений, загрязнения разных уголков планеты и т. п.). Где происходит событие в этом случае? Оно происходит в *сознании* того, кто производит (и воспринимает) эту композицию. Наконец, эти два плана (а это основные планы всякого исполнения!) могут *ассоциативно* соприсутствовать в поэтическом тексте: переживание физической «экстремальности» оказывается смежным с экстремальным событием ментальной жизни (таковым может оказаться и просто вспышка мысли). Вот начало стихотворения (мне тоже не обойтись без «взятия в кадр»):

КУЗНЕЧИК

над горизонтом подпрыгнуло солнце
подпрыгнул бинокль в руках наблюдателя
на столе подпрыгнула тарелка с черешней так
что со стола попрыгали ягоды
<... >
желудок подпрыгнул к горлу
подпрыгнуло внезапно решение подпрыгнуть

подпрыгнул от беспричинной радости машинист
электрички
подпрыгнула электричка на мосту [III: 208]

Желудок подпрыгнул к горлу... Это событие в ряду других? Или все же чувство? (Можете представить его как «каузируемое» прыжком кузнечика?) Затем следует чисто ментальное событие (*подпрыгнуло внезапно решение...*). Затем следуют кадры, по-видимому, связанные причинной связью. Электричка подпрыгнула по определенной причине: скорее всего, дело в машинисте (но и мост, он тоже...). Но этот след (от явления к причине) обрывается, и приходится констатировать: «от беспричинной радости», «подпрыгнуло внезапно». Это мир спонтанности. Не ссылайтесь тут на кузнечика. Он дух спонтанности. Он – идея спонтанной поэтики (*принцип* монтажа: кадры... – как прыжки кузнечика?).

Если занять рефлексивную позицию, то возникает мысль, что этот текст Сапгира уклоняется от прямых интерпретаций: он апеллирует к инструменту *неуверенного чтения* (прочтения). Удовольствуемся кинофонариком. Другие инструменты рефлексии («авангардизм», «концептуализм», «постмодернизм») нам, возможно, и не понадобятся.

Пьесы для дыхания

1. *Вопрос о тенях и отсветах.* Два объекта могут оказаться ситуативно совмещены в поле восприятия (нет, как бы это сказать? Объект-то именно один!); или же наоборот, распадаются: раз-совместилось. Так случается, например, на вечерней прогулке... фрагмент городской среды; идешь тем же переулком, что и неделю назад, но где этот (что там было?) – нет, это другое. Одним из источников подобной вариативности является, по-видимому, светотеневая тональность: пятна, отблески, тени. При аналогии *кадра* с *предложением* эти факторы играют роль акцентов, интонаций, недискретных (непредельных) «единиц» языка – проявлений континуальной стихии[109]. Длительность не предрешена сменой явлений (сцен), движением действующих лиц и т. п. Неопределенность, какая-то своя жизнь пятен и отсветов, порой высвечивающая детали, порой размывающая контуры. Это может показаться чем-то композици-

---

109 *Степанов Ю.С.* Основы общего языкознания. М.: Просвещение, 1975. С. 53–55. Вопрос о недискретных (*непредельных*) речевых единицах автор относит к важнейшим проблемам языкознания. Наряду с явлениями лексики (фразеологические единства с их разной степенью устойчивости) автор затрагивает и феномен интонации и просодии. Строчка «День пребывает», взятая в контексте стихотворения, может, подчеркивая паузу, отвечать на вопрос *Что делается с днем*? Но может она отвечать и на вопрос *Что происходит в природе?* – и тогда пауза редуцируется, высказывание сливается в слово. Происходит «цельное явление, некое “дне – пребывание”» (Там же. С. 54).

онно необязательным, избыточным. Но именно этим поддерживаются те или иные замедления хода времени, паузы, остановки, тем не менее не превращающие экранно происходящее в стоп-кадр.

Пьеса «Коза на веревке», как мы старались показать, примечательна не только своим приближением к киностилистике, но еще и – выходящей за рамки сюжета – догадкой о самом феномене экранно постановочного зрелища. Но догадка эта не затронула континуальной стихии дления. Эта стихия становится *предметом* осмысления ряда других проектов Сапгира. Вот только настраиваться на *предметность* приходится с оговорками. Световые пятна существуют не сами по себе: направленный свет вступает в сложные отношения со светом рассеянным, с воздушной средой. В обиходе вибрацию освещенности вещей мы как бы не замечаем; присутствие предмета не связывается у нас с неким исполнением *во времени* (эта константность поддерживается не столько эмпирией, сколько самой символикой света, как причастного вечности). Сапгир идет по особому пути, он ищет инструменты, созвучные «сонорике» (и паузам) света.

Книге «Дыхание ангела» Сапгир предпослал эпиграф из Сапгира:

Светом слышат ангелы в стане Силоам
Детское дыхание – предшествие словам

Эта книга (другое название – «Предшествие словам») – часть более обширного сочинения, называющегося «Тактильные инструменты».

2. *Дыхание как исполнение* (вступление). Одно из первых стихотворений книги:

КОНЕЦ СВЕТА

(вдох)
свет
(выдох)
конец света [III: 421]

Итак, нас вводят в азбуку дыхания: в дыхательные смыслы света, в световые смыслы дыхания. Это, можно сказать, подготовка к какому-то обобщенному кинематографу, не обязательно кинематографу света и звука, возможно, кинематографу дыхания. Прежде всего – и это относится ко всей книге – дыхание многообразно по своим орудиям, видам, ритмам, тембрам... состояниям, стилям. Вдох, выдох, вздох; задержка дыхания; пауза; «затаить дыхание»; дыхание легкое и тяжелое; дыхание *воздуху не хватает*; дыхание *втянуть в себя воздух*. Дуновение, касание воздухом, побуждение воздухом. Книга же будет о том, каково дыхание по своим партитурам, драмам, исполнениям[110].

[110] Акт дыхания как *предшествие слову* был для Сапгира не только поэтической темой, но и предметом рефлексии; см.: *Ранчин А.* «...А мой удел – слово»: поэ-

Это первое. А вот второе: как и любой сценарий, эта пьеса имеет *двойную обращенность*. Ремарки обращены к воображению (читателя, зрителя) и в этом смысле косвенны. За ремаркой следует *явление*, и читатель должен воспринять его как нечто непосредственно происходящее. На другом «полюсе обращенности» сценарий – начиная с ремарки – это инструкция к действию, он обращен к постановщику и действующим лицам. И вот что важно. В данном случае исполнителем действия, по самому замыслу, является *читатель*. Вряд ли он подключится к ремарке *вдох* – этому предложенному обстоятельству – исключительно в *воображении*. Нет, в данном случае ремарка и явление меняются местами. И скорее уж свет, а тем более конец света станет воображаемым явлением, действием, спектаклем. Заметим еще, что сеанс, как временной формат, означен в этой пьесе включением и выключением света; но мысли или заботы об экранности происходящего не просматривается. Мы вступили в область особого кинематографа, которому предстоит не только мыслить себя по образцу искусства экрана, но и осмыслить свою *собственную* природу.

Наконец, третье. Вдох и выдох – ключевой такт человеческого временения. Это время в *антропологической* перспективе жизни. С перспективой вечности еще предстоит разбираться: книга все же называется «Дыхание ангела». Эта перспектива, символически ассоциирующаяся со светом, в данной пьесе представлена с долей эсхатологической иронии.

3. *Не (очень) большое отступление*. Дыхание – инструмент не только тактильного восприятия, телесно мотивированного, ограниченного (охват, объятие). Но и тактильное восприятие, прикосновение – это об очень многом, это уже весь мир. Это и чувство тела или блаженного растождествления с самим собой, когда тебя в июльский день обдувает ветром – обдувает разные места твоей кожи, и это каждый раз разный ты. Дыхание синестезийно, синестетично. Как некий органон, дыхание апеллирует к полноте, восполняет себя до полноты жизни, духа, вечности, тишины, благодарности, ниспосланности.

«Экранизации» дыхания уже были в русской поэзии:

> На стекла вечности уже легло
> Мое дыхание, мое тепло
> *Осип Мандельштам*

К своей символике дыхание приобщает жест и эмоцию, превращая пространство в *пространство обращенности* – но и само дыхание делая обращенностью и *ответностью*. Дыхание, понимаемое как *жест*, происходит в пространстве исполнения субъекта; абстрактной (присваи-

---

тический мир Генриха Сапгира // Восемь великих. С. 382. Примечательно, что мотив *дыхания* возникает в этом очерке непосредственно после замечания о кинематографичности стиля Г. Сапгира.

ваемой кем угодно) субъективности его «влево», «прямо» и «вправо» акт дыхания-жеста может придать подлинность сейчас-со-мной-происходящего события. Вот одно из первых стихотворений книги Сапгира.

ЖЕЛАНИЕ – ПЛАМЯ

(3 резких выдоха вниз)
(3 сильных выдоха вверх)

(3 бурных выдоха –
Вправо
Прямо
влево)

(один длинный выдох –
со свистом
вверх в небо) [III: 426]

Как мы видим, пьеса состоит из одних ремарок. Ее можно было бы рассматривать как упражнение по дыхательной гимнастике; заголовок пьесы указывает, какое задание для воображения следует совместить с этими *жестами дыхания*. Тут уместно вспомнить о технике атмосферического воображения, которую практиковал в театральных заданиях-этюдах Михаил Чехов. В книге Сапгира можно найти немало таких примеров-этюдов. Вот один из них.

РОЖДЕНИЕ ПТЕНЦА

(сложив ладони кругло «яйцом» поднеси ко рту
и легонько согревай их своим теплым дыханием
пока не почуешь: там шевельнулась жизнь)
(раскрыв ладони «крылышками» выпусти ее –
и подуй вслед «счастливого пути») [III: 423]

Эта пьеса-этюд предлагает некую пантомиму, исполняемую жестом рук в их соединении с жестами *дыхания,* – сопровождаемую работой воображения. Этот проект (но и показ) рождения новой жизни отмечен удивительным эффектом контаминации нескольких этапов происходящего. Руки, сложенные яйцом, изображают (символизируют) сначала именно яйцо, но почти сразу они становятся еще и *гнездом*; впоследствии они предстают как крылья птенца и одновременно как площадка для отлета. Дыхание не только длит и питает собой эту теплящуюся жизнь, оно именно животворное, хотя фразеологически таковым принято называть не дыхание, а воздух. Но и в самом деле, согревающее дыхание нисходит на эту жизнь как воздух, энергия, благодать. В какой-то момент исполнитель перестает быть всего лишь выполняющим жесты и акты дыхания. Он призван к тому, чтобы про-

изошло явление чуда. Он выступает уже не инициатором, но свидетелем этого невероятного события. Точнее говоря, он становится не только собой, но и явлением в целом. Но далее особенно важно то, что в действие вступает *воздух*. В отличие от света, дыхание не является дальнодействующим. Дыхание – *подуй вслед*, – только соединяясь с воображением, создает для птицы некую линию удаления. Тем не менее человеку свойственна эта эманация: он может и подуть вслед (если же он захочет послать световой луч кому-либо вослед, то природной такой возможности у него нет). Зато он может помахать вслед. Этюд предлагает заменить жест рукой – жестом дыхания. Дыхание, как показывают исследования Сапгира, способно на очень многие смысловые жесты, оно может очень многое выразить:

Подуй вслед «счастливого пути»

Практики смысловыражающего дыхания (то, что мы назвали кинематографом дыхания) – это поэзия довольно жестких «формальных ограничений». Как для обычного кино не существует обездвиженной визуальной данности (кроме ситуации стоп-кадра), так и *кинематограф дыхания* попадает в ситуацию ступора, когда перестают дышать улицы, крыши, дома, не говоря уже об одушевленном существе. Об этом, как бы на полях «мастер-классов» дыхания, Сапгир оставил короткую запись:

ОТДЫШАВШИЙ

подумай о нем
ведь он жил и дышал –
кому он мешал?
но всё – отдышал...

подумай – о ком? [III: 464]

4. Дыхание как исполнение (продолжение). Рассмотрим еще одну пьесу из той же книги:

ПОЛЯРНАЯ ПУСТЫНЯ

северный ветер – (подуть протяжно)
тишина – (затаить дыхание)

(подуть протяжно) – северный ветер
(затаить дыхание) – тишина

маленькая фигурка – (короткий свист)
(подуть легонько) – приближается
(подуть сильнее) – приближается
(тяжкое неровное дыхание) – это я

(подуть протяжно) – я слышу
(подуть сильнее) – я вижу

северный ветер – (продолжительный свист) [III: 455]

На этот раз сначала предъявляется некий образ (или смысл), а потом – ремаркой – инструментально адекватный этому образу жест дыхания. При повторе, правда, порядок уже обратный. Не совсем ясно, идет ли разучивание способов дыхательной изобразительности или же перед нами не мастер-класс, а реальный сценарий, скажем, некоего *фильма для дыхания* (или *радиоспектакля)*. Надо иметь в виду обе эти прагматические версии. Если верна вторая, то перед нами повтор, являющий начальную экспозицию места как некое застывшее (равное себе самому) состояние. Это такая начальная неизменность. Но вот (это надо представить себе) где-то там маленькая фигурка: оператор озвучивания или дыхания (не важно, как мы его назовем), помечает ее коротким свистом-выдохом. Далее оказывается, что градации этого дыхания (или звука) будут создавать впечатление приближения. На какой-то ступени дыхание изменяется уже не перемещением по шкале градации, но становится качественно иным. И тут – скачком – *объективная* камера сменяется *субъективной*. *Тяжкое неровное дыхание – «Это я»*. И в этот момент, вдруг, читатель-слушатель уже не в позиции того, кто из пред-экранного пространства всматривается (или вдышивается?) в движение приближающегося персонажа. Зритель в позиции камеры; позиция «камеры» совместилась с персонажем (камера движется вместе с ним), и «зритель» должен присвоить себе и вектор движения из полярной пустыни на... (хотелось бы понять, куда нарастает этот крупный план). Но идти уже некуда, пустыня подошла впритык к пред-экранному пространству. Северный ветер дует в комнату оттуда, из полярной пустыни.

Дыхание, которым дано распоряжаться каждому, еще не означает, что человек имеет возможность освободиться для *своего кино*. Тем более что мы волей-неволей заговорили о дыхании в страдательном залоге. Есть воздух, ветер и другие обстоятельства дыхания. В книге «Дыхание ангела» есть пьеса, действующее лицо которой – сам воздух комнаты, с его неопределенной субъектностью. Пьеса называется «Обрывок бумажки летает по комнате». Что касается этого вот обрывка, то он фигурирует исключительно «в третьем лице», и более того, ему (за исключением одного случая) отказано даже в местоимении. Хореография его движений визуализирует не его самого, а незримое участие воздуха. Присоединить камеру к точке зрения обрывка, летающего по комнате, не кажется сейчас невозможным, но это был бы другой сюжет. Впрочем, уже и мысль о такой возможности подводит нас к некоей предельной постановке вопроса о субъектности. А еще – это происходит как бы ненароком – возникает вопрос о феномене *сквозняка*. Дыхание ангела невозможно в мире, где нет сквозняков. Я приведу здесь окончание этой пьесы:

< ... >
(снова задуло) – поплыл вверх
(в комнату штиль) – опускается вниз влево
(кто-то прошел в коридор) – затанцевал поднимаясь
(из-за стола наблюдаешь) – опускается неторопливо
(комната наполняется тишиной) – парашютик парит над столом
(полная тишина) – пустота стоит над столом
(легонько подуло) – дернулся взмыл и тем самым обнаружил себя
(дует из форточки) – затанцевал слева вверх
(дверь отворилась) – сквозняк вытянул в коридор [III: 444]

Заключительные замечания

Есть время медленного чтения, которое каждый раз подходит к концу. Только сверяясь с собственной временной мерой, можно уловить ритм и суть времени художественного текста. К сожалению, под конец приходится спешить. По мере вслушивания в отдельные строки, *пьесы,* книги Сапгира еще раз ощущаешь, что кинематограф не искусство пространства и образа, но искусство времени, которое не течет само по себе, но исполняется. Не знаю, было ли это вполне осознанным, но так или иначе это чтение привело меня к вопросу о феномене повествования, столь по-разному представленному в поэзии Сапгира. О повествовании – в связке со временем.

1. Прислушиваться к этому времени мы начали с пьесы, которую можно было бы назвать «Один день из жизни козы». Мы имели внешне-предложенный, объективный формат времени; череда явлений (в композиции сценического времени) была параллельна смене природных фаз: утро, полдень, «на закате», «время к ночи». Этот рассказ, или показ, постепенно расширяя охват видения, дал намек на действия иного масштаба: страдание и жертва на холме; тем самым история уже обретала оттенок притчи (которая и само время берет во вневременные скобки); впрочем, это только одна из аллюзий, другая же – отсылка к некоему эпическому времени («труды и дни»). Но далее нота романтической иронии (субъективная камера нарратора и постановщика) изменила тональность происходящего, а концовка оказалась просто новеллистической. Исходная «коза на веревке» предстала как «хозяйка и коза на веревке».

2. В повествовании, о котором шла речь, смене временных фаз соответствовала смена характера освещенности. Но такой макроскопический ритм света (основного инструмента кинематографа!) только кажется повествовательно достаточным. Требуются спонтанные нюансы света и тени, и, стало быть, некий органон микровремени, но тем самым и времени континуального, отмеряемого не внешними обстоятельствами; эта мера не должна быть нормирована *извне*.

Генрих Сапгир совершил, как я попытался показать, настоящее открытие, предложив в качестве этой меры – *дыхание*. Методы дыхания,

упражнения для дыхания, это, казалось бы, не есть нечто абсолютно новое. Это, например, азбука мастерства для чтеца, вокалиста или трубача. Это и важная часть духовно-медитативных практик. Но Сапгир, истолковав дыхание как измерение поэтического действия, сделал дыхание инструментом рождения-исполнения-восприятия *смыслов*. Пьесы *для дыхания*, составившие книгу «Дыхание ангела», это прежде всего этюды (в музыке под этюдом понимают инструментальную пьесу, как правило, небольшого объема, предназначенную для усовершенствования техники исполнителя). В простейшем случае такой этюд предлагает к исполнению некий целостный жест дыхания. Но этот жест фигурирует на полюсе исполнителя (а не воспринимающего), и поэтому вопрос о его выразительности остается «подвешенным в воздухе». Впрочем, жест дыхания именно таким и является по своей природе. Подвешен в воздухе он и по другой причине. Намеренный (и сознаваемый) акт дыхания есть своего рода аномалия, естественное дыхание происходит не как акт сознания и в этом смысле действием не является. Поэтому этюд есть своего рода «взятие дыхания в кадр», вычленение вдоха, выдоха и т. п. из некоей индивидуальной атмосферы существования.

Инструктивная модальность (и техническая жесткость) этюда делает его феноменом амбивалентным. Тут инструктаж добирается уже и до той длительности, которая, казалось бы, составляет предмет исключительно личного пользования. Как сказал бы Александр Пятигорский: *ка́к я дышу – это мое собачье дело*. Вот по этой причине выдвижение смыслового задания (мотивировка *жеста дыхания*) – вещь крайне существенная: этюд – это не просто гамма. Со своей стороны, определенность и детерминированность этого исполнения, равно как и наличие в культуре известного языка дыхательных жестов (символического кода дыхания), открывают перспективу для построения *сюжета* и перехода от жеста *к повествованию*. Время при этом слагается не только из жестов дыхания, но и (из) промежутков, пауз. Именно в окружении пауз (не предписывающих такого-то или иного дыхания) отдельный жест дыхания как бы берется в лупу времени (так что *смысл* этого жеста предстает крупным планом), и поэтому композиция этих актов может обрести силуэт повествования. Такова пьеса «Полярная пустыня».

Переходя к проблеме повествования, следует отметить, что акт дыхания пребывает в *настоящем*. В качестве жеста он может намечать некую линию будущего, но весьма слабо связан с прошлым. Это одна из проблем повествования дыханием. В «Полярной пустыне» именно решение этой задачи составляет суть поэтического действия. Во-первых, этому способствует уже упомянутый, но (как можно предположить) лишь имплицитно присутствующий в нашей концептосфере *толковый словарь дыхания* (его надо было бы составить, издать и приложить к книге «Дыхание ангела», скажем, имея в виду перспективу перевода книги на другие языки!). Например, «тяжкое неровное дыхание» сообщает нам

о том, что человек перед этим испытал большие физические нагрузки; с несколько меньшей вероятностью это извещает о плохом физическом состоянии субъекта дыхания. Одновременно мы получаем информацию о том, что этот субъект фигурирует уже крупным планом (есть ощущение, что он приблизился к нам, т. е. точке «зрения» (восприятия!) «камеры»). Во-вторых, жест дыхания нередко выступает в пьесе не сам по себе, а в связи с предыдущим: «подуть сильнее» осмысляется в соотнесении с предшествующим «подуть легонько».

К пьесе «Обрывок бумажки летает по комнате» можно было бы, в духе Ганса Христиана Андерсена, добавить приписку: *знайте, что это настоящая история!* Собственно говоря, именно это я и делаю. Да, здесь разговор идет уже не о чем-нибудь, а о Судьбе. Но парадокс в том, что персонаж (я говорю об обрывке бумажки) лишен какой бы то ни было памяти. С точки зрения физики, такая ситуация называется случайным блужданием частицы. Впрочем, сказанное нуждается в уточнении. Активно действующим лицом проявляет себя *воздушная среда*, выступая в ансамбле с такими «участниками», как дверь (*из двери*), форточка (*из форточки*), шаги в коридоре; в какой-то мере она активна и сама по себе: *снова задуло*. Вот именно действиям этого распределенного субъекта свойственны спонтанность и хаос (отсутствие памяти). А движение обрывка предстает отчасти детерминированным (это относится не к парениям, но к «реагированиям»). Некое запаздывание реакции по отношению к причине, выраженное знаком тире, вносит очень важную символическую составляющую. А вдруг не прореагирует? Продолжит свое? Нет, *слушается*. Обрывок совершенно лишен инерции, т. е. отстаиваемой собственной линии движения. Это и есть необходимое уточнение: обрывок лишен не столько памяти, сколько сопротивляемости какому угодно дуновению. Этим данный персонаж отличается, например, от Стойкого Оловянного Солдатика, который никоим образом не становится простой игрушкой внешних сил. Сделаю оговорку: в этом изложении я поневоле исказил данную историю. Во всех ее эпизодах объект внимания не выступает как нечто отмеченное именем, ему даже в местоимении отказано. Только один раз этот *слушающийся* назван, и это как раз случай, когда он фигурирует сам по себе (вне послушания): «парашютик парит над столом». Был такой раз. И <...> – вытянуло в коридор.

Осталось еще заметить, что название сообщает о происходящем в настоящем времени, используя глагол несовершенного вида, что типично для сценария. Установочная ремарка сопрягает время явления и время наблюдения: «из-за стола наблюдаешь» (сопрягает событие – с читательским *ты*). Итак, *всё это* происходит сейчас. Поэтому прошедшее время употребленных глаголов никакой глубиной не обладает. Как относящееся к реальному времени, повествование требует минимальной памяти. Это репортаж. Каким образом последовательность микропроисшествий оказывается повествованием, «историей» – оста-

ется загадкой. Если история есть искусство памяти, то, значит, в данном случае речь идет о таком эффекте памяти-воображения, который нельзя вменить даже и самому повествующему. Тогда кому?

3. Тем не менее именно индивидуальная память, берущая в кадр большие куски заново переживаемой жизни – возвращающая их – и еще бóльшие куски как бы бесследно теряющая, затемняющая *или* видящая сквозь флёр *или*... (эти «или» множатся), – именно эта память является основой кинодраматургии, и только она способна справляться с задачей экранизации «повести жизни». Замечу, и летающий в воздухе обрывок, какая-нибудь пушинка, могли бы послужить эпиграфом – или прологом – к такому повествованию. Так и происходит в «Амаркорде» Тонино Гуэрра и Федерико Феллини[111].

...Авторское, от первого лица, повествование должно было бы стать третьим разделом нашего исследования поэтики Сапгира как кинематографического воображения *времени*. Но эта задача уже явно выходит за рамки данной работы. Сочинением, обращенным к такому виду кинематографа, мне представляется цикл «Этюды в манере Огарева и Полонского»[112]. Постепенно нарастает чувство, что события возникают на некоем экране. Заключительный 15-й этюд в равной степени отнесен и к событию памяти, и к событию, происходящему там, где редактируют и собирают этот фильм. Эта вторая отнесенность, преодолев задачу возвращения жизни, подходит к границе чего-то иного:

> То достаю из прошлого, то в настоящем прячу
> то вырву кусок кинопленки из времени наудачу
> а лучше все твои лица склеить в виде кольца
> и запустить на монтажном столе – пусть светится без конца [I: 292]

4. Нелишне, наконец, задаться вопросом: а расположены ли тексты Сапгира к процедуре медленного чтения? – Коль скоро речь идет о кино, вряд ли у нас есть возможность смотреть его медленно. Не останавливать же его? А может, лучше смотреть быстро? Вот как оно смотрится, так и смотри. Оно само скажет *как*.

---

111 «Ладошки появляются в марте. Никто не знает, откуда они прилетают. Это пух с деревьев, крошечные, невесомые перышки, плавающие в воздухе» (*Гуэрра Т.* Гражданин мира / Ред.-сост. П. Волкова. М.: Зебра Е, 2013. С. 35).

112 Развитию замысла способствует отклик не столько на мотивы и образы Полонского и Огарева как таковые, сколько на манеру, которая и сама – отзвучие. Комментарий к «Этюдам в манере...», как к своего рода палимпсесту отсветов, см.: *Шраер-Петров Д., Шраер М.* Псалмопевец Сапгир. Вступительная статья // Сапгир Г. Стихотворения и поэмы. С. 46–48, 76–78. Манера – не вещь и не мысль, уловить этот намек можно только выразив его в другом материале. Явление предстает не только событием или фактом, но и повествовательно-лирическим эхом, отблеском: *манерой памяти*.

Генрих Сапгир в гостях у друзей
Начало 1970-х гг.

Но хочется остановиться! Хотя бы на каких-то терминах, инструментах ви́дения (суждения). Некоторые из них кажутся вполне адекватными. Скажем, двойная обращенность «кинематографических» текстов Сапгира очень естественно придает им вид *партитуры*, – разделяя сцены, предназначенные для «прямого явления», и *ремарки для исполнителей*.

Ну, а зачем, например, спрашивать о *поэтическом действии,* коль скоро есть термин «перформанс»? – Хотя бы потому, что термин закрывает вопрос. А чтобы приблизиться к текстам Сапгира, надо укрепиться в неуверенности (вспомним, как идет канатоходец по проволоке). Требуется апология неуверенного чтения. Нужны окказиональные инструменты мысли.

Нет у нас слова, чтобы охарактеризовать тот способ вовлеченности читателя, какой был бы адекватен исполнению / явлению / воображению «Полярной пустыни» или «Домового». Мы еще не знаем, что такое поэтическое исполнение. Сапгир по-новому поставил этот вопрос.

«Мемуары с ангелами в Красково» и ранее: современники в поэзии Генриха Сапгира

Поздняя книга Генриха Сапгира «Тактильные инструменты» имеет непростую текстологическую судьбу. Дальнейшие рассуждения будут основываться на каноничности той редакции книги, которая предложена в большом собрании стихотворений Сапгира «Складень»[113] и далее воспроизведена (с необходимыми правками) в третьем томе собрания сочинений[114]. Здесь книга делится на четыре цикла-раздела: «Предшествие словам (Дыхание ангела)» (1989), «Тактильные инструменты» (1999), «Глаза на затылке» (1999), «Мемуары с ангелами в Красково» (1999).

В предшествующих изданиях подход составителей был иным. Посмертная книга «Лето с ангелами»[115] включает как отдельные разделы «Три жизни» (куда входят стихотворения, при другом текстологическом решении выделяемые собственно в цикл «Мемуары с ангелами в Красково»), «Глаза на затылке» и «Тактильные инструменты» (куда, в свою очередь, входят как две части «Предшествие словам» и «Стихи с предметами»). В издании Малой серии «Новой библиотеки поэта»[116], в свою очередь, как отдельные книги выделяются «Дыхание ангела» (то же, что и «Предшествие словам»), «Три жизни», «Глаза на затылке» и «Тактильные инструменты».

Обоснование первого из перечисленных решений дает Ю.Б. Орлицкий:

> Многочисленные стихи 1998–1999 годов – чрезвычайно продуктивного периода в творчестве поэта, времени подлинного расцвета «позднего Сапгира» – оказываются за рамками авторского собрания, однако сами произведения из этих книг, не оформленные в циклы или оформленные в них только частично, в электронном авторском хранилище, на наше счастье, в памяти компьютера сохранились.

---

113 *Сапгир Г.* Складень / Сост., вступ. ст., коммент. Ю.Б. Орлицкого. М.: Время, 2008.

114 *Сапгир Г.* Собрание сочинений. Т. 3: Глаза на затылке / Сост., послесл. М.Г. Павловца. М.: Новое лит. обозрение, 2024.

115 *Сапгир Г.* Лето с ангелами. М.: Новое лит. обозрение, 2000. Составитель в книге не указан, но можно предположить, что его функции выполняла Т.Г. Михайловская.

116 *Сапгир Г.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Д.П. Шраера-Петрова, М.Д. Шраера. СПб.: Академ. проект, 2004.

Составители тома в «Библиотеке поэта» представили позднее наследие поэта по тому же традиционному принципу, что и более ранние, – в виде избранного из книг <...> К сожалению, нам неизвестны источники этих книг, которыми пользовались составители этого тома: возможно, это тоже электронные версии или машинописные копии.

Соответственно, в книге «Складень» стихи этих лет распределены по столь же условно выделенным книгам «Проверка реальности» (1972–1999), «Слоеный пирог» и «Тактильные инструменты» (1989–1999) с разделами «Предшествие словам (Дыхание ангела)» (1989), «Тактильные инструменты», «Глаза на затылке» и «Мемуары с ангелами в Красково» – как это сделано самим автором в итоговой папке «ТАКТИЛ-1» компьютерного собрания, датированной концом 1999 года.

Таким образом, в «Библиотеке поэта» сделана попытка сохранить хронологию, в то время как в «Складне» при общем соблюдении хронологии во главу угла поставлено прежде всего единство приемов, объединяющее стихи разных лет, на важность чего указывал сам Сапгир: согласно его заметке, тоже опубликованной в «Складне», ранние «Слова» (1972) примыкают к «Проверке реальности», а «Дыхание ангела» (1989) в обновленной версии под названием «Предшествие словам» объединено с «Тактильными инструментами» и двумя другими поздними циклами – книгами, окончательно не оформленными автором[117].

Можно сказать, что четырехчастная композиция книги (с завершающими ее «Мемуарами с ангелами в Красково») если и является редакторским конструктом, то лишь отчасти, поскольку основывается на авторской композиции. Ее невозможно принять за окончательную (и в этом смысле статус поздних книг Сапгира все-таки несколько отличается от жестко фиксированных в прижизненных изданиях или даже авторских проектах собрания сочинений), но стоит признать наиболее приближенной к авторской установке на целостность поэтической книги (при всех важных оговорках, сделанных Орлицким, о необходимости учитывать при обращении к поздним текстам принципиальное изменение «главного принципа сапгировской поэтики – мышления едиными целостными книгами»[118]).

Т.Ф. Семьян отмечает: «Все части книги связаны четким композиционным принципом – от простого к сложному, от внешнего к глубинному, от радостного к грустному. Этой логике подчиняется и каждый текст, и вся книга в целом, как внешняя композиция, так и внутренняя»[119]. Исследовательница указывает на «один из ключевых образов

---

117 *Орлицкий Ю.* Поздний Сапгир (текстология и поэтика). Вместо предисловия к публикации // Новое лит. обозрение. 2018. № 153 (5). С. 276.

118 Там же. С. 274.

119 *Семьян Т.Ф.* Телесность в книге Генриха Сапгира «Тактильные инструменты» // Полилог: Теория и практика современной литературы. 2009. № 2. С. 9.

книги “Тактильные инструменты” – образ ангела, который присутствует уже в названии 1989 года, – “Дыхание ангела”. Этот образ появляется и в названии финальной части книги – “Мемуары с ангелами в Красково”. Лейтмотивное кольцо, замыкая тему, позволяет проникнуть в глубоко философский замысел автора; образ ангела, начинающий и заканчивающий тему, позволяет осознать цельность и завершенность художественного замысла книги Сапгира»[120]. Рассмотрение такого рода композиционных перекличек внутри четырехчастной книги Сапгира не отменяет возможности выделить парадигматические связи завершающего книгу цикла «Мемуары с ангелами в Красково» в контексте всего творчества поэта, рассмотреть ее (а вернее – одну из важнейших конструктивных составляющих поэтики этого цикла) диахронически.

Речь пойдет о прямо указанной в названии цикла «поэтической мемуаристике» и, шире, создании образов друзей-современников в поэзии Сапгира. Не претендуя на исчерпывающий анализ этого аспекта сапгировского письма, попытаюсь дать его очерк, который должен подвести к финальному синтезу в «Мемуарах с ангелами в Красково». Сразу же оговорюсь, что меня интересуют прямые упоминания современников Сапгира в его стихотворениях, будь то превращение их в персонажей, простое упоминание или посвящение текста. Возможные аллюзии и косвенные отсылки[121] требуют отдельного анализа, равно как появление в текстах Сапгира тех или иных современных ему деятелей (будь то Сталин или Зюганов), заведомо не входящих в круг общения поэта.

Отсылки друг к другу и взаимоупоминания предстают конструктивным принципом общелианозовской практики, однако функции такого рода практики разнятся от автора к автору и от текста к тексту. В произведениях Игоря Холина, Всеволода Некрасова, Яна Сатуновского (Евгений Кропивницкий в наименьшей степени был затронут этой тенденцией) реальные персонажи из близкого круга возникают как гиперреалистическая деталь, как утверждение самодостаточности и самоценности определенного творческого и / или дружеского круга, как элемент приватного письма, как явление полемики, как чисто речевой жест и т. д.; многообразие этих вариаций вроде бы сходного приема отчасти рассматривалось[122], но требует дальнейшего изучения. В поэзии Генриха

---

120 *Семьян Т.Ф.* Указ. соч. С. 10.

121 Подобно той, которую С.Ю. Артемова находит в сапгировском стихотворении «Клевета», возможно отсылающем к травле Б.Л. Пастернака: *Артемова С.Ю.* Стихотворение Генриха Сапгира «Клевета» как один из способов репрезентации истины // Там же. С. 101–103. На мой взгляд, этот текст связан не только и даже не столько с этим конкретным эпизодом, но в целом с рядом публичных кампаний против деятелей культуры.

122 См.: *Зыкова Г., Пенская Е.* Ян Сатуновский: материалы к изучению творчества и литературного контекста // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца.

Сапгира также обнаруживаются различные подходы к упоминанию в тексте реальных лиц близкого круга[123].

«Голоса», первая книга, появившаяся как результат осознания метода, «прозрения формы»[124], построена на фиксации разнообразных элементов гротескного коллективного целого. С.Л. Константинова отмечает: «Изображаемый, точнее, фиксируемый мир – его событие, некая история – представлен в данном случае как предельно зримый, но воспринятый извне, дистанцированно. Он как бы выводится из сознания повествователя (субъекта высказывания), освобождаясь от субъективности и оставаясь в своем объективном, внеличном облике»[125]. Персонажи, отсылающие к реальным лицам, оказываются равноправными представителями этого коллективного тела: «В других произведениях фантасмагория принимает черты гротескной репрезентации жизни как таковой, но когда гротеск преобладает над абсурдом, в повествовании всплывают конкретные и вполне узнаваемые лица, как правило друзья или близкие знакомые автора»[126]. Более того, автор сам предстает здесь персонажем такого же рода, отделяясь от имплицитного, дистанцированного автора как его отчасти карикатурный двойник (ср. такие тексты, как «Два поэта», «Муж и жена», «Кира и гашиш», «Утро Игоря Холина»).

Отмеченные исследователями и как будто противоречащие друг другу «фиксация» и «фантасмагория» в «Голосах» взаимосвязаны, хотя их соотношение, конечно, может быть разным: если в «Быке» «Подслеповатый Цыферов / На площади пасет / Коров. / – Куда тебя несет, Холява? / Под троллейбус попадешь! – / Улыбается корова. / Гена высунул язык. / Тут к нему подходит бык. / Этот бык миролюбиво / Предлагает выпить пива» [I: 60], то, скажем, в «Утре Игоря Холина» и «Кире и гашише» весь гротеск вполне оправдан как элемент фиксации аномального с «обыденной» точки зрения богемного быта (во втором случае усилен-

---

М.: Новое лит. обозрение, 2021. С. 593–611; *Давыдов Д.* Игорь Холин и Всеволод Некрасов: заметки к сопоставлению (в печати).

123 Эту тему специально затронули авторы единственной монографии о Сапгире: «Ряд стихов Сапгира можно отнести к жанру мемуарной – и мемориальной – поэзии» (*Шраер М.Д., Шраер-Петров Д.* Генрих Сапгир – классик авангарда. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 87), приводя списком «самые яркие и репрезентативные, в порядке их появления в книгах и поэмах Сапгира, отмечая лишь некоторых действующих лиц и адресатов» (Там же. С. 87– 89), но не давая интерпретации данных текстов.

124 Подробнее я пишу об этом поворотном моменте, задавшем всю раннюю практику Сапгира: *Давыдов Д.* Сапгир диалогический // Сапгир Г. Собр. соч.: В 4т. Т. 1: Голоса / Сост., послесл. Д.М. Давыдова. М.: Новое лит. обозрение, 2023. С. 735–737.

125 *Константинова С.Л.* Эффект «киноглаза» («глаза-кинокамеры») в поэзии Генриха Сапгира // Вестн. ПГПУ. Сер. «Соц.-гуманит. и психол.-пед. науки». 2012. № 1. С. 63.

126 *Маурицио М.* Московский (под)текст в поэзии Г. Сапгира: к постановке вопроса // Восемь великих. С. 400, сн. 638.

ного измененным состоянием сознания заглавной героини). При этом быт богемного круга встраивается благодаря своей аномальности и анормативности в один ряд с иными поведенческими и дискурсивными практиками, которые предстают при их остранении не менее экзотизированными, будь это деревенский («Боров»), армейский («Смерть дезертира», «Солдаты и русалки», «Солдаты на отдыхе»), захолустный («Провинциальные похороны») мир или просто эксцесс, порожденный городским фольклором («Обезьян»). В сущности, имена приятелей, близких женщин и самого автора здесь маркируют внутренний круг, рассчитаны на радостное узнавание среди «своих», но при этом одновременно выполняют и остраняющую функцию для внешнего круга.

Пожалуй, именно в «Голосах» имена реальных персонажей существуют вне всякого временного зазора между действием и позицией имплицитного автора. В дальнейшем действие времени и механизмы памяти становятся важными при обращении Сапгира к реальным персонам. Уже в «Московских мифах» (1970–1974) текущая реальность расслаивается. Очень показательно стихотворение, давшее название всей книге. Оно не раз становилось предметом исследовательского внимания. Так, М.Д. Шраер и Д.П. Шраер-Петров отмечают, что в этом тексте «зафиксировано состояние двойной мифологизации: оттуда и отсюда. Уехавшие из СССР писатели и художники сочиняют свои “московские” – и ленинградские – “мифы”. Оставшиеся, к которым принадлежал сам Сапгир, питаются отраженным светом этих мифов и в свою очередь мифологизуют как малоизвестную им западную жизнь уехавших, так и свою собственную <...> Здесь важна не фактографическая точность описанного (литературная история – в большой мере литературная мифология), а ощущение, близкое натуре самого Сапгира»[127].

Массимо Маурицио пишет: «Сапгир составляет миф о людях, которые его окружали, этим излагая свою собственную историю, неотъемлемой частью которой является Москва. Здесь миф, вопреки своей природе, не универсален, а носит сугубо личный характер: московские мифы можно рассмотреть как сапгировские мифы»[128]. И далее: «Московские мифы» можно прочесть «как один из возможных вариантов жизни друзей, поэтов и художников, уже уехавших в эмиграцию, но оставшихся неотъемлемой частью памяти о той живой и забавной Москве. Город остается реальным, и неслучайно стихотворение заканчивается упоминанием о нем, упоминанием почти фольклорным, но и полным любви и нежности»[129].

---

127 *Шраер М.Д., Шраер-Петров Д.* Указ. соч. С. 84–85.

128 *Маурицио М.* Указ. соч. С. 403.

129 Там же. Несколько ранее исследователь подробнее говорит о чертах сапгировской «мифологической Москвы»: «Москва приобретает черты фантасмагорического поприща, надвременного и внепространственного. Другая, одновре-

Не оспаривая приведенные прочтения, позволю себе некоторые немаловажные, на мой взгляд, уточнения. Стихотворение распадается на две неравные части: практически весь текст – и последний строфоид. Первая часть, если исходить из предложенного Шраерами анализа, соотносится со взглядом «оттуда», вторая соответственно – «отсюда». Меж тем никаких мифов персонажи первой части, вопреки сказанному, не создают: они выступают исключительно как акторы, совершающие разнообразные, гиперболизированные и подчас противоречащие друг другу действия, никак не высказываясь. Насыщенной и чуть ли не в духе «Голосов» фантасмагорической жизни «там» противопоставляется обыденная, пустотная и лишенная какой-либо необычности жизнь «здесь» («Ах мы в Москве стареем и скучаем / Пьем водку и беседуем за чаем / И мысли за столом у нас простые / И стулья за столом у нас пустые») [II: 32]. Именно в этой пустотной «Москве» (и вообще «здесь») создаются мифы об уехавших, основываясь на доходящих через «железный занавес» искаженных обрывках сведений, слухах и т. п. При этом в качестве актантов преимущественно выступают персоны, так или иначе известные своей автомифологизацией (и здесь Шраеры отчасти правы): Юрий Мамлеев, Иосиф Бродский, Вагрич Бахчанян, Эдуард Лимонов, Елена Щапова; но их трансформированные искаженной передачей информации похождения все-таки относятся к семантическим явлениям, порожденным «здесь», тем фантазмам, которые овладевают оставшимися при воспоминании об уехавших.

«Пустые стулья» выступают не только как синекдоха уехавших друзей, но и как свидетельство образовавшегося зазора между «здесь» и «там». Одновременность существования «здесь» и «там» предстает иллюзорной. Нарушение коммуникации между уехавшими и оставшимися в доинформационную эпоху и принципиальная уверенность в окончательности расставания, закрытость границ и слабое представление о том, что происходит за ее пределами, вели к повышенной мифологизации, прекрасно сформулированной еще Ильфом и Петровым, которые вложили в уста Остапа Бендера (в «Золотом теленке») формулу «Заграница – это миф о загробной жизни»[130]. «Там», в инобытии,

---

менная и сосуществующая ипостась ее – хранитель памяти о дорогих людях и связанных с ними моментах; эта Москва ассоциируется с “кухонной”, “подпольной” жизнью, и теперь город предстает перед нами совершенно иным, он мифологизирует повседневность, но здесь сама жизнь воспринимается как нечто необычное и фантастическое» (Там же. С. 402).

130 Ю.К. Щеглов указывает: «Отождествление заграничного с загробным, скрадывание различий между тем и другим – фигура, встречающаяся в разных формах. Помимо данного места ЗТ, см. в “Самоубийце” Н. Эрдмана (1928–1930): “– Мы сейчас провожаем Семена Семеновича... в мир, откуда не возвращаются. – За границу, наверно? – Нет, подальше...” <...> Эмиграция и смерть поставлены в один ряд в “Конце хазы” В. Каверина (1925): “...[Революция] столько тысяч людей отправил[а] гулять по чужедальним морям и столько

оправданы любые гротескные действия уехавших друзей, «здесь» обозначенных лишь «пустыми стульями». Само время протекает там иначе, к тому же удаленность в пространстве оказывается и разрывом во времени. Антиповедение былых друзей объясняется иноприродностью мира, куда они попали (и тем самым фантасмагоричность в «Московских мифах» основана на совершенно иных принципах, нежели в «Голосах»). «Здесь» остается только память, в то время как события происходят в принципиально ином хронотопе. Мемориальная установка у Сапгира формально обоснована пространственным разрывом, однако он уже предстает преодолимым не в реальности, а только в воображении, порождающем фантомные похождения героев первой части стихотворения, либо же в горько-сентиментальной иронии завершающих строчек: «Ау! Друзья-знакомые! Ау! / Не забывайте матушку-Москву» [II: 32].

Если снять элемент невосстановимого разрыва в хронотопе, мифологизация богемного быта лишается трагикомических обертонов, превращаясь в своеобразную parodia sacra, как в стихотворении «Молох» (с подзаголовком: «(читать нараспев протяжно и важно)» из той же книги: «Волох и Вулох и шизики все и подонки! / Юра Мамлеев – брюхатое божество! <...> И красногубый Дудинский и громогласный Трипольский / И головастик Бакштейн (впрочем он в Израиле давно) / Весь этот русский еврейский татарский и польский / Дух поклоняется духу и брюху его!» [II: 50–51][131].

Посвящения, изредка встречавшиеся у Сапгира и до того[132], становятся важным элементом текста в «Сонетах на рубашках» (1975–1989)[133]. Посвящения здесь выступают в двоякой функции. В одних случаях очевиден прямой диалог с адресатами посвящения: так, «Сонет о том, чего нет», посвященный Яну Сатуновскому, отсылает к характерному

тысяч по таким отдаленным странам, откуда никто никогда не найдет обратной дороги...” <...> Еще раньше это сравнение сделал Тютчев: “Возвращающиеся из-за границы столь же редки и столь же нереальны, как выходцы с того света, и, право, трудно упрекать тех, что не возвращаются, настолько хотелось бы быть в их числе” [из письма 1858 г. <...>]» (*Щеглов Ю.К.* Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. С. 617–618).

131 При обращении к мамлеевскому кругу «сексуальных мистиков» подобное травестирование предстает более чем уместным.

132 См. посвященную Георгию Баллу «Похмельную поэму» в «Элегиях» (1967–1970), стихотворение «Голова сказочника» памяти Геннадия Циферова в «Московских мифах»; с некоторой натяжкой можно здесь назвать и «Памяти отца» в «Молчании» (1963).

133 С.Г. Шаронова по не очень ясным причинам даже рассматривает в посвящениях в «Сонетах на рубашках» – «соединение жанровых признаков сонета с чертами послания». См.: *Шаронова С.Г.* Жанровое своеобразие книги стихов Г. Сапгира «Сонеты на рубашках» // Огарёв-Online. 2019. №8 (129). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovoe-svoeobrazie-knigi-stihov-g-sapgira-sonety-na-rubashkah (дата обращения: 11.07.2024)

для этого поэта умению сделать поэтическим фактом принципиально «антипоэтический» материал, а посвящение <Римме и Валерию> Герловиным в двойчатке «Новогодний сонет» и «Сонет-комментарий» является безусловным оммажем концептуалистской практике художников (с программной метатекстуальной кодой: «И основное: то что мой концепт / Из белых звуков сотканный концерт / Поэзия же – просто комментарий» [IV: 91][134]). В других – актуализируются мемориальные аспекты, как в случае «Сонета-венка» с развернутым посвящением другим художникам: «Алеше Паустовскому, трагически погибшему – попросившему перед смертью в подарок этот сонет» (которое опять-таки метатекстуализирует этот сонет) или «Бесстрашная» (с указанием: «Памяти Нади Эльской»).

Диалогический и мемориальный аспекты сводятся воедино в сонете «Живые и мертвые» («Мой тесть Гуревич Александр Давыдович / И музыкант из Праги Глеб Ерохин / Солагерники – что вы там навиделись! – / И снова вместе – тени духи вздохи // И собеседник мой пожалуй с виду лишь / Еще вполне – он мертв – и ухо в мохе / А если жив ему не позавидуешь – / Кариатида вымершей эпохи <...> Вон Федоров идет по тротуару / С ним – Цыферов... И эту знаю пару / Кто умер тот живой на самом деле» [IV: 128]), который сопровождается заведомо непрозрачным указанием на обстоятельства, приведшие к созданию текста: «При получении извещения с черным крестом из Праги». Совсем иначе, но также синтезируя оба подхода Сапгир вводит имя Оскара Рабина в два сонета из «Сонетов-89»: в «Детстве», лишенном всяких посвящений, через фрагментированные воспоминаниях возникает отсылка к общему их детству: «Выменяли теткину шаль на водку и черняшку / От Совинформбюро: после длительного сопротивления / Мы стояли в снегу перед чернеющей часовней // Мы шли и шарили глазами подростки – я и Оскар / На углу Садово-Самотечной и Котельнической / Конь оборотился ершом и бултых в воду» [IV: 148]; во втором же, «Париж», возникает посвящение Рабину, но в самом сонете нет никаких имен, а есть лирический субъект, оказавшийся после падения железного занавеса в Париже (где Рабин жил в эмиграции). Прошлое и настоящее здесь разведены по двум текстам, которые, будучи объединенными с помощью имени Рабина, должны быть соотнесены друг с другом (а, следовательно, должны быть соотнесены и Москва 1945 г. и Париж 1989 г.).

В дальнейшем своем творчестве Сапгир постоянно обращается к посвящениям, иногда помещаемым в название текста, иногда выносимым в позицию под заголовком. Обе тенденции: диалог с наличествующим собеседником или мемориальное обращение к собеседнику ушед-

---

134 «Концепт» – прямая отсылка к практике Герловиных, возникающая же в тексте синестезия («Из белых звуков сотканный концерт») соотносится с соединением словесного и визуального в их работах.

шему – так или иначе обнаруживаются у Сапгира. Среди первых можно отметить «Очередь», посвященную «Венечке Ерофееву» («Терцихи Генриха Буфарева», 1984, 1987), «Андрею Сергееву – послание» («Проверка реальности», 1972, 1979), «Яблоко», посвященное Виктору Пивоварову («Розовый автокран», 1993), «Художник» с посвящением <Анатолию> Брусиловскому («Слоеный пирог», 1999)[135], из текстов вне книг – «Эрнсту Неизвестному» (где упоминаются также художники Вадим Сидур, Владимир Лемпорт, Николай Силис); среди вторых – «Чурзел» («Памяти Тоси Зеленского – подмастерья Татлина»; из «Терцихов Генриха Буфарёва»), «Привередливый архангел (памяти Высоцкого)» («Лубок», 1990), «Тополь летит» памяти Арсения Альвинга («Собака между бежит деревьев», 1994), вне книг – «Вирши памяти художника Юло Соостера не прочитанные мной на вечере в доме художника который не состоялся»[136].

Интересны иногда встречающиеся у Сапгира отдельные примеры поэтической аналитики, заданной посвящением или упоминанием имени в тексте. Так, текст «Русская лирика» (из «Путеводителя по Карадагу», 1990), построенный на фрагментированной и десубъективированной общей топике классической русской литературы, посвящен Э. Лимонову, чья первая типографская поэтическая книга называлась «Русское» (Ann Arbor, Michigan: «Ardis», 1979) и чья политическая позиция к 1990 г. была уже ясна. Другой пример – «Раненый олень» (из книги «Развитие метода», 1999; между прочим, с эпиграфом из Игоря Холина: «...судьба сосуда обычно трагична...» [III: 223]), в котором комбинаторная поэтика книги в целом внезапно становится способом высказаться о деятельности художника Ильи Кабакова, причем характер этого высказывания оставляет двойственное впечатление, подразумевая как апологетическую, так и критическую позицию автора (и в этом смысле выступает то ли в согласии с постоянной критикой Кабакова у Всеволода Некрасова, то ли отчуждая ее в качестве речи «другого»): «Но – возмутительно! – почему Кабаков – Кабаков? / почему Кабаков может? / почему Кабаков может занимать? – / не рубли и не франки – точку! / точку всю! – точку целиком! – точку без остатка! / почему Кабаков под названием “эта точка” может занимать точку под названием “я – Кабаков”? / почему какая-то точка может занимать Кабакова? / возмутительная точка! – / почему Кабаков так ею занят? / потому что Кабаков – точка точка точка точка // художник сочинил статью – / оленя ранили стрелой» [III: 223– 224].

На сложное, скорее даже критическое отношение основных «лианозовцев» к позднему творчеству и особенно автопозиционированию Кабакова указывает Вера Весенн:

---

135 Брусиловскому также посвящено стихотворение «Здесь – граммофонная труба...»

136 Памяти Соостера также – «Встреча» из «Сонетов на рубашках».

> Похожими <на поэму Холина «Великий Праздник»> красками рисует коммунальные массы Генрих Сапгир в своем стихотворении «Художник», также посвященном соцартистскому проекту Ильи Кабакова. Став востребованным импортным продуктом художника, эти массы возвращаются из заграничного турне со своими чашками, ведрами и лопатами, однако не находят себе места в реалиях российской жизни 90-х. Пессимизм Холина и Сапгира в оценке социально-краеведческого проекта Кабакова разделяет и Всеволод Некрасов[137].

Входящее в цикл «Этюды» (книга «Короткие рассказы», 1993–1997) стихотворение «Художник» в самом деле довольно резко («все они с помойными ведрами / подгоревшими котлетами / развешенными пеленками на кухне / очередью в ванную / велосипедами над головой / и горами чемоданов в коридоре / ссорами и доносами / драками и примирениями / праздниками / алкоголиком-соседом спящим на лестнице / ввалились в его творчество / и стали требовать себе бессмертия!.. / потом они путешествовали по всему миру / из Нью-Йорка в Париж / из Парижа в Берлин / со своими помойными ведрами / подгоревшими котлетами / и алкоголиком-соседом / это был успех / а потом они вернулись домой / и хотели сойти с холстов и страниц – / ан! место занято – / другая пошлость и новая нищета» [IV: 422]), но имя Кабакова здесь не упоминается, в то время как «Раненый олень» воспринимается гораздо более амбивалентно.

Если поэтическая полемика с Лимоновым и Кабаковым – это пример горизонтального диалога в настоящем времени, то «Стихи, которые написал бы мой учитель Евгений Леонидович Кропивницкий, если бы был еще жив», входящие в небольшую книгу «Стихи для перстня» (1979–1980), представляют собой не только дань памяти художнику и поэту, чью учительную роль Сапгир всегда подчеркивал, но и особого рода мемориальный конструкт. Сапгир пытается выстроить здесь модель миропонимания Е.Л. Кропивницкого. Хотя нельзя исключать, что здесь имеются отсылки к каким-то реальным репликам Кропивницкого, речь идет все-таки о своеобразной метапозиции, исполненной саркастической мизантропии, которая, судя по известным критическим, мемуарным и эпистолярным его текстам, была для старейшины Лианозовской школы вполне последовательной. При этом сама «прозрачность» формы четверостиший вполне естественна для имитации речи такого примитивиста и мастера минус-приема, как Кропивницкий.

Можно видеть, как на протяжении творческого пути мемориально-мемуарный подход к включению тех или иных реальных персон в ор-

---

[137] Весенн В. «Наши художники и мы» // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое лит. обозрение, 2021. С. 151.

биту текстопорождения становится все более актуальным для Сапгира. Разумеется, проще всего это объяснить естественными причинами, уходом из жизни многих друзей и собеседников Сапгира. Это «тривиально истинное» обстоятельство не должно заслонять нарастающего интереса позднего Сапгира к проблематике альтернативных форм реальности, к конструированию авторской метафизики, весьма далекой от каких-либо ортодоксальных религиозных практик. Для Сапгира была важна пустота (а равно молчание, тишина), но не в концептуалистском понимании, а в качестве вполне ощутимой субстанции (что опять-таки противопоставляет Сапгира Кабакову). М.Г. Павловец отмечает: «Для Сапгира же пустота не неподвижна и не центрирована: она может возникнуть внутри текста – и может быть “заполняемой” и даже “наполненной”»[138]. Проступания незримого сквозь вещное и прошлого сквозь настоящее могут быть прослежены с раннего творчества Сапгира (по крайней мере, с книги «Молчание»), а в поздних текстах оказываются системообразующими.

В «Тактильных инструментах» как целостной книге эти тенденции проявлены в наибольшей степени, а в «Мемуарах с ангелами в Красково» максимально проявлена собственно мемуарно-мемориальная линия, связанная с конкретными именами важных для сапгировской биографии людей. Но «Мемуарам с ангелами в Красково» предшествует книга «Конец и начало» (1993), сложная в жанровом отношении: ее можно расценивать как собрание отдельных, но тесно связанных фрагментов. Открывается она сразу же фрагментом, отсылающим к Евгению Кропивницкому («вспоминая Евгения Леонидовича – / рисовал / обнаженную Людмилу / одной линией / плавно и страстно / как птицы летят / одним росчерком / как домишки сараи облака и деревья / одним душевным движением / как вся наша жизнь...» [IV: 291]). В третьем фрагменте появляется Ольга Ананьевна (Потапова, художница, жена Е. Кропивницкого), в четвертом – Оскар и Валя (Рабин и Валентина Кропивницкая). В дальнейших лирических медитациях изредка возникают имена: «а те которые умерли – / Саша Харитонов – / давно гуляют / по бисерным холмистым небесам / слушая бисерный перезвон – / недаром их рисовал / всю жизнь» [IV: 301–302]; «...и смешались с живыми / например Олежка Григорьев / да! у Великанова / кажется бутылки виски / не допили...» [IV: 314]; один из фрагментов (42-й) вопреки общей структуре книги-цикла оказывается посвящен Игорю Холину, а в одном из завершающих фрагментов (58-м) вновь появляется Е. Кропивницкий. «Конец и нача-

138 *Павловец М.* «И все что образует пустоту»: деструкция словесной формы в поэзии Генриха Сапгира // Новое лит. обозрение. 2018. № 153 (5). С. 266. В этой работе уделено немало места соотнесению эстетических позиций Сапгира и Кабакова.

ло» в целом репрезентируют мир зыбкий и текучий, так что появление мертвых здесь может быть и воспоминанием, и видением, и реальным проступанием иного мира в этом.

Среди других текстов, которые предвосхищают «Мемуары с ангелами в Красково», – поэма «Жар-птица» (1995), один из самых известных текстов позднего Сапгира. В поэме рамочную структуру задает сам вынесенный в заглавие персонаж авторской ситуативной мифологии: «чудовищная грозовая / собою из себя сияя / воссев на блюде / на Христовом обеде / Жар-птица кличет призывая / усопших мастеров к беседе», вслед за чем, собственно, разворачивается мартиролог андеграундных художников: Краснопевцев, Вейсберг, Беленок, Ситников, Сидур, Рухин, Юло (Соостер), (Алексей) Паустовский («Паустовский-сын»), Демыкин, Ворошилов, Пятницкий, Лев Кропивницкий, (Евгений) Кропивницкий («Кропивницкий-дед»), Зверев, Харитонов, Григорьев, Гуров, Длугий, Ковенацкий, Пурыгин (Шраеры в общем-то справедливо отмечают, что «[п]освящений художникам и портретов художников у Сапгира гораздо больше, чем посвящений литераторам и их портретов»[139]). Стоит отметить и более локальное по задаче, не вошедшее в книги стихотворение «Рисующий ангелов» («Памяти художника Володи Яковлева»)[140]; важно заметить, что именно посвящение одному из самых анормативных персонажей художественного андеграунда, по сути аутсайдеру, Яковлеву, в каком-то смысле оказывается введением в сапгировскую ангелологию[141].

Мемуары с ангелами в Красково» вовсе не целиком посвящены названным по именам персонажам. Мемуарно-мемориальная конструкция здесь подчинена метасюжету. Антон Азаренков отмечает:

> Выстроены эти мемуары по довольно специфическому принципу: основой их сюжета выступает ангелофания – явление ангела. У Сапгира эти видения лишены какой-либо нуменозности: ангелы, вопреки сложившемуся представлению (Быт. 21: 17, Дан. 10: 5–12, Лк. 1: 26 и т. д.), не ввергают лирического героя в священный трепет, но, напротив, с самого

---

139 *Шраер М.Д., Шраер-Петров Д.* Указ. соч. С. 87.

140 Необходимо отметить, что и «Жар-птица», и «Рисующий ангелов» прямо предшествуют конкретному стихотворению из «Мемуаров с ангелами в Красково» – «Художники в саду».

141 Повышенный интерес Сапгира к ангелическим сущностям и их соединение в одном контексте с мемориальными мотивами занятно контрастирует с практикой Дмитрия А. Пригова, создавшего большой цикл портретов современников, в том числе близких коллег и друзей, изображенных в виде монстров. О монстрологии Пригова см.: *Голынко-Вольфсон Д.* Место монстра пусто не бывает // Пригов Д.А. Собр. соч.: В 5 т.: Монстры. М.: Новое лит. обозрение, 2017. С. 10–35; *Исмукова Я.* Чудовище разрывает текст: концептуальные монстры Пригова // Новое лит. обозрение. 2019. № 156 (2). С. 206–217; *Далла Бонта Дж.* Бестиарий: неоварварская энциклопедия стратегий // Сибирский филол. форум. 2020. № 3 (11). С. 39–50.

раннего детства становятся его друзьями и добродушными учителями. Сначала они учат маленького «Сапгира» особой восприимчивости мира, что и приводит его к поэзии[142].

И далее:

По мере взросления героя «взрослеют» и ангелы, принимая личины то сердобольной женщины, то доброго старшины, то армейского товарища. Но в первую очередь «Сапгир» видит ангельские черты в своих поэтических учителях – Евгении Кропивницком и его жене Ольге Потаповой; в цикле представлена целая галерея «ангельских» литературных портретов: Игорь Холин, Ян Сатуновский, Милитриса Давыдова, Венечка Ерофеев и другие[143].

В какой степени перед нами некоторая игровая модель, а в какой мировоззренческая, сказать невозможно; по-видимому, как минимум ангелические сущности менее ситуативны и более устойчивы как элемент авторской мифологии, нежели та же Жар-птица. Для меня наиболее важно то, что тенденция, давно уже прослеживаемая у Сапгира, – все в большей степени смещать отсылки к реальным персонам в прошлое и / или в некую альтернативную реальность, в «Мемуарах с ангелами в Красково» окончательно возобладала. Ангелы как главная сила, движущая метасюжет цикла, выступают связующим мотивом, возможно – своего рода эмблемой сапгировского мировосприятия, но при этом данный мотив отступает, когда собственно мемуарно-мемориальное начало заставляет имплицитного автора (в отличие от ангеловидца, которым предстает эксплицитный лирический субъект) обратиться к фактуре, связанной с тем или иным персонажем. Для этого даже не обязательно упоминание имени: в стихотворении «Первый учитель» мелкие, но отчетливые детали обрисовали бы не смутный образ, но вполне реальную, обладающую биографией личность, даже если не знать, что речь идет об Арсении Альвинге. Тем в большей степени это можно сказать о тех текстах, где имена названы.

Стихотворения, составляющие «Мемуары с ангелами в Красково», – это, безусловно, примеры поэтических нарративов (не в меньшей степени, чем тексты, входящие, к примеру, в книгу «Короткие рассказы» и даже «Параллельный человек»), которые, при всей кажущейся импрессионистичности письма, могут послужить чуть ли не биографическим источником. При этом в ряде моментов они выдерживают сравнение с более каноничными в жанровом отношении мемуарами. Вот небольшой фрагмент из сапгировского очерка «Учитель»:

---

142 *Азаренков А.* «Тактильные инструменты» как поэтологическое завещание Генриха Сапгира (см. наст. изд., с. 279–291).

143 Там же.

> Евгений Леонидович Кропивницкий, ровесник Маяковского – художник, поэт и композитор, профессионально учился живописи и рисунку и закончил Императорское Строгановское училище <...> «Сколько себя я помню, начиная с революции, я все время голодал и холодал, – говорил он. – Если бы вы могли увидеть, Генрих, какой была Москва в начале века! Она гремела телегами и дымила авто, пестрела яркими красками церквей и вывесок. И пахла то кожей, то щами, то железом. Жизнь была полна. А потом – потом все опустело, к тридцатым стало серым и ровным» [I: 641].

А вот начало стихотворения «Евгений Кропивницкий»: «Синими глубокими глазами... / Юноша в рубашке – / Кавказским пояском... / Свиданья – в черемухе! / Скамейка – в сирени! / Поставил мольберт у окна / Императорского / Художественного / Ремесленного / Строгановского – / с утра грохотала / телегами по булыжнику – / училища – и рисовал / углем и сангиной / яблоко натурщицу / Москва – настоящая // Но – разгорается киноварь: / тиф! пожар! война! Сиена жженая! / откуда взялись? – / кожаные куртки – / в голове цитата / маузер на боку / Днем как будто прячутся – / город колышет / митинг и рынок / Но после полуночи – / город затихнет – / голый фонарь / лезет в гостиную: / где вы тут? – а ну! // И снизу грохот – / вламываются двенадцать не апостолов – / кожаные куртки / Ноздри раздуваются: / золото и жемчуг – / господское добро! / Разбой – по комнатам / Выстрелы – в ночь... // Какое фортепьяно! – / сам чудом уцелел / Идти на службу – / бывший особняк / купца Морозова / пустуя ждет – / детей учить – / пятну и линии / так понимал <...>» [III: 601–602]. Очевидно, мелкие подробности этого рваного поэтического повествования откуда-то взялись: что-то могло быть реконструировано с помощью авторского воображения, но совпадающие детали в прозаическом и поэтическом мемуарах заставляют видеть здесь отзвуки реальных воспоминаний Е. Кропивницкого, причем приведенные с гораздо большей полнотой, нежели в прозаическом очерке. Разумеется, это не делает стихотворения из «Мемуаров с ангелами в Красково» примером наивной репрезентации диалогов с учителем. Однако я бы настаивал, чтобы именно те тексты из данного цикла, которые связаны с реальными персонажами, рассматривались бы, помимо прочих возможных ракурсов, как пример подступов к документальной поэзии.

Как ни странно, книга, завершающая творческий путь Генриха Сапгира, напоминает первую его книгу соединением кажущихся противоположностей: если «Голоса» построены на совмещении «факта» и «фантасмагории», то «Мемуары с ангелами в Красково» соединяют «визионерскую аллегорию» и «документ». В немалой степени это соединение несоединимого базируется и на способах представления в поэтическом тексте персонажей, прямо отсылающих к реальным лицам.

«Это настоящая еврейская мелодия»: к вопросу об идентичности в творчестве Генриха Сапгира

Тема этого исследования родилась из курса «Культурный феномен русско-еврейской литературы. Проблемы творчества и идентичности», прочитанного автором весной 2023 г. в Ягеллонском университете в Кракове. Курс посвящен русско-еврейским писателям, их отношениям со своей двойной идентичностью и ее проявлениям в творчестве – от тематики до синтаксиса. Был в списке авторов и Сапгир. В попытке составить некое рабочее рубрицирование возникло обозначение еврейской идентичности Сапгира как «надсоветской». Возможно, не самое точное слово, но на тот момент оно казалось подходящим. Сапгир совершенно не был «советским поэтом еврейского происхождения», для которого еврейство было по большей части просто фактом, а главное, проблемным пятым пунктом. У Сапгира поражает, в контексте времени создания его текстов, свобода и нормализация употребления самого слова «еврей», которого с конца 40-х и по конец 80-х в Советском Союзе старались, сознательно или подсознательно, избегать в сколько-нибудь публичном дискурсе, где замалчивая, где заменяя намеками, эвфемизмами, синонимами (с этой точки зрения показательна, например, строка Беллы Ахмадулиной в стихотворении о Мандельштаме: «как грозно хрупок иудей», хотя именно иудеем, т. е. человеком, исповедующим иудаизм, Мандельштам, как известно, и не был). Из широко публиковавшихся авторов исключение составлял, пожалуй, лишь Борис Слуцкий[144], бывший «не просто <...> поэтом еврейского происхождения или русским поэтом еврейской крови, а творцом с еврейским мироощущением, покоящимся на его понимании еврейских исторических судеб, священных книг и связи между поэтом и его народом»[145], а потому принципиально не исключавший слово «еврей» из своего поэтического лексикона. Как и у Слуцкого (подтолкнувшего, к слову, Сапгира

---

144 Подробно об этом в книге Марата Гринберга: «Я читаюсь не слева направо, по-еврейски: справа налево»: Поэтика Бориса Слуцкого. СПб., 2020.

145 *Гринберг М.* Сорвавшийся в ересь: о трагедии Бориса Слуцкого // Слово Word. 2006. № 5. URL: https://magazines.gorky.media/slovo/2006/50/sorvavshijsya-v-eres-o-tragedii-borisa-sluczkogo.html (дата обращения: 18.10.2022)

к написанию стихов для детей[146]), у Сапгира, насколько можно судить по свидетельствам прямым и косвенным и, конечно, по его творчеству, еврейство было одновременно и органичным и осознанным, т. е. идентичностью человека, ощущавшего и понимавшего свою причастность к тому, что описывается труднопереводимым словом *идишкайт* – дух всех сфер еврейской жизни.

Сапгир не был религиозным иудеем и не соблюдал еврейских традиций в быту. Его отношение к религии и конфессиям было скорее экуменическим[147]. Он писал о себе так: «Верю в Бога. Принимаю все религии. Все люди в конце концов будут прощены и спасутся. Потому что Бог – не генерал и не начальник. Сам я – христианин и православный, то есть крещеный» [I: 614]. Тут обращает на себя внимание очевидное теологическое противоречие: христианское мировоззрение как раз не предполагает, что будут прощены и спасутся все, а Бог христиан в некотором смысле действительно «начальник» с функцией кары для недостойных (ср. расхожее русское выражение «Бог накажет»). В иудаизме же, напротив, всякая душа в итоге очистится, пройдя через *гилгул* – серию перевоплощений; человек совершает свои поступки исходя не из «страха божьего», а из личной ответственности, из данного Богом выбора между добром и злом; в «грядущий мир» могут попасть даже люди других вероисповеданий. Таким образом, в приведенном религиозном самоопределении Сапгира имплицитно присутствует не христианское, а иудейское миропонимание, в котором нет понятий ада, вечных мук и Бога-«генерала». В стихотворениях Сапгира промелькивают характерные для иудаизма естественно-близкие отношения с Богом, которые, например, можно по-семейному выяснять: «Господи у тебя характер тяжёлый как трактор» («Псалом 143»); «Беседую, как с другом, / С Богом» («Суд»). Надо заметить, что все это не было чисто интуитивным: например, есть свидетельство, что Сапгир читал книгу «“Тринадцать лепестков розы” Адина Штайнзальца – о философии иудаизма, и находи[л] ее очень близкой себе» [148].

Отнесение себя к христианству при глубинном, подспудном иудаизме можно объяснить отсутствием формализованных отношений с какой-

---

146 Сапгир о Слуцком: «Он и для детей мне посоветовал писать, просто отвел за руку в издательство» (*Сапгир Г.* Андеграунд, которого не было // Знамя. 1998. № 6. С. 189).

147 См., например, свидетельство Данилы Давыдова: «...он явственно не был религиозным человеком в сколь-нибудь конфессиональном смысле. Он был, конечно же, экуменист, но экуменист не структурный, идеологический, а, так сказать, природный» (*Давыдов Д.* Формалист, интуитивист, учитель. О Генрихе Сапгире // Новое лит. обозрение. 2018. № 5. С. 271; см. наст. изд. 407–411).

148 *Заполянский Г.* «Еврею – от Советского Союза...» Встречи с Генрихом Сапгиром, заметки, выписки из дневников 1996–1999 гг. // Знамя. 2001. № 11. С. 152–168.

либо конфессией («Принимаю все религии») и, конечно же, культурной ассимиляцией, характерной для советского времени. Однако Сапгир имел то, что потеряли с ассимиляцией многие: он знал идиш. Более того, именно идиш, а не русский, был его *маме-лошн,* «материнским языком» в самом буквальном смысле, т. е. первым, освоенным в раннем детстве. Словечки из идиша мелькали в его русской речи. Кто-то даже утверждал, что замечал акцент[149]. Вероятно, именно язык и соединял его с еврейством в первую очередь. Идиш встроен в стихи Сапгира отдельными словами или макароническими вставками, наряду с другими языками[150]. Хотя «многоязычие Генриха Сапгира всегда останется тайным, до конца не освоенным симбиозом разноречий»[151], употребление идиша демонстрирует лингвистическую компетентность автора, в то время как иврит был ему незнаком: в «Псалме 136» для семантического подключения оригинала к своему тексту он оперирует «ономатопеическими имитациями иврита псалмов и арамейского»[152], а в «Трех уроках иврита» каждое ивритское слово сопровождается русским эквивалентом в скобках:

оглядываюсь: *эйфо?* (где)
эйфо зэ? (где это?)
белые стены и белое небо
белое от зноя море
эйфо раита эт зэ? (Где я это видел?) [III: 739]

В отличие от иврита, идиш для поэта – родная стихия. Как известно, в биографии Сапгира и его творчестве изрядное место занимали дружба с писавшим на идише поэтом Овсеем Дризом и перевод его стихов на русский, причем этими переводами Сапгир дорожил настолько, что «просил включить в антологию переводов “Строфы века – 2” (1998) только свои переводы из Овсея Дриза»[153]. Необходимо обратить внимание на тот факт, что Сапгир работал не с подстрочником, «рыбой», как многие поэты, занимавшиеся в советское время переводами «с языков народов СССР», а непосредственно с оригиналами на идише, так что указанный в книгах «перевод с еврейского» был подлинным. Дружба и сотрудни-

---

149 Пишет об этом, например, Матвей Гейзер: «Запомнился его голос, акцент – в особенности. Мне он показался несколько местечково-еврейским. Но это – по телефону. В жизни и голос, и акцент были совсем другими» (*Гейзер М.* Фантастическая реальность Генриха Сапгира. URL: https://www.peoples.ru/art/literature/poetry/contemporary/sapgip/history.html (дата обращения: 18.10.2022)).

150 О макаронизмах Сапгира на основе разных языков см., например: *Орлицкий Ю.Б.* Словотворческая практика Генриха Сапгира // Тр. Ин-та рус. яз. им. В.В. Виноградова. Вып. 7. М., 2016. С. 321–337.

151 *Мельников-Сторквист В.* Генрих Сапгир – полиглот // Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире. М.: РГГУ, 2003. С. 277–281.

152 *Шраер М.Д., Шраер-Петров Д.П.* Генрих Сапгир: классик авангарда. С. 33.

153 Там же. С. 32.

чество старшего и младшего поэтов подкреплялась общим, отдельным от государственного, языком. Существует много высказываний о творческих и человеческих отношениях Сапгира и Дриза, где отмечается их взаимное влияние. Более того, Татьяна Михайловская даже предположила, что ряд переводов стихов Дриза – на самом деле стихи самого Сапгира, и она не одинока в своем мнении. Валерий Дымшиц, например, задается вопросом, «не приводило ли свободное отношение Сапгира к текстам переводимого им автора к тому, что в некоторых случаях он делал имя еврейского поэта своим псевдонимом?»[154] Среди великого множества сапгировских переложений Дриза особое место занимают «Хеломские мудрецы», приблизившие образы еврейского фольклора к русскоязычному читателю. При этом, по допущению Дымшица, автором этой книги является скорее сам Сапгир, нежели, как принято считать, Дриз[155].

Трудно достоверно утверждать, так ли это, и насколько хорошо самому Сапгиру было знакомо идишское фольклорное наследие, зато другие аспекты поэзии старшего товарища не могли не быть ему близки. Например, это сон-воспоминание об исчезнувшем полусказочном штетле в стихотворении «Мое местечко Красное»:

Моего местечка,
Может быть, и не было.
Может, это Красное
Только лишь во сне было.
<...>
Может, в лес пошло оно,
Словно в сказке козлик,
Чтоб детей порадовать –
Купить летний дождик?
Может, волку страшному
Кто-то сообщил
И этого козленка
Он в чащу утащил[156]

Красное – действительно место рождения Дриза, образы из его детства; но и родившегося на Алтае и прожившего большую часть жизни в Москве Сапгира от черты оседлости отделяло всего лишь одно поколение, так что ностальгия по идеализированному местечку с его козлятами (а скорее, как в оригинале на идише – козочками), характерная

---

154 *Дымшиц В.* Или-или... К столетию Овсея Дриза // Народ Книги в мире книг. 2008. № 74. URL: http://www.narodknigi.ru/journals/74/ili_ili_k_stoletiyu_ovseya_driza2/?print=Y (дата обращения: 18.10.2022).

155 Там же.

156 Перевод Б. Слуцкого. URL: https://vcisch1.narod.ru/DRIZ/Driz.pdf (дата обращения: 18.10.2022).

для литературы на идише, кажется, разделяется как переводчиком, Борисом Слуцким, так и, в переложениях других текстов Дриза, Сапгиром.

Нельзя не обратить внимание, что в этом стихотворении, напоминающем колыбельную, козленок утащен в чащу потому, что «кто-то сообщил» о нем волку – перед нами не страшная сказка, а аллюзия на нечто реальное и более зловещее. Причины, по которым местечко осталось только во сне, очевидны: штетлей не стало в результате уничтожения их жителей, и эта боль объединяет выжившего в Холокосте Дриза и потерявшего часть семьи Сапгира.

Тема Холокоста развертывается в «Колыбельной Бабьему Яру»:

<...>
Черные густые косы я отрежу
И на длинных косах колыбель подвешу.
Но кого баюкать? Где вы, мои дети?
Я одна осталась на всем белом свете.

Буду я по свету матерей аукать.
Приходите матери, плакать и баюкать.
Матери седые, будем с вами вместе
Бабий Яр баюкать колыбельной песней [II: 522].

Этот текст был создан Дризом в 1953–1954 гг. и переведен Сапгиром в эпоху, когда упоминание Бабьего Яра, а главное, того, что погибли там не просто, согласно официальной риторике, «советские граждане», а конкретно евреи, было полузапретным. Перевод стихотворения можно считать жестом протеста против замалчивания, или даже больше, чем замалчивания, Холокоста: так, певицу Нехаму Лифшицайте, в 1960-х исполнявшую песню «Бабий Яр» на эти стихи Дриза на идише, объявили буржуазной националисткой и фактически лишили возможности выступать в СССР.

Вообще фигура Дриза и тема Холокоста, в особенности Бабьего Яра, у Сапгира соединяются довольно тесно. В уже собственном сапгировском стихотворении «Овсей Дриз» лицо еврейского поэта описывается через метафору Бабьего Яра:

На лице веселом
голом –
выразительные
печальные
беззащитные
отчаянные –

как очередь
полураздетых евреев
к Бабьему яру

как мальчик в той очереди
которого выхватили
соседи-украинцы [III: 611–612]

Дризу же посвящен «Псалом 136» Сапгира с его коллективным «мы», включающим и автора, и адресата, и жертв Холокоста, и весь еврейский народ:

Жирная копоть наших детей
оседала на лицах
и мы уходили
в трубу крематория
дымом – в небо [II: 21]

Среди стихотворений Дриза, которые Сапгир избрал для перевода с идиша на русский, выделяются два о трагических событиях, которые в Советском Союзе было невозможно обсуждать открыто. Во-первых, это «Другим поколениям», где в тексте, напоминающем своими параллельными конструкциями и рефренами песню, оплакиваются некие поэты и содержится призыв сохранить память о них в песне. Стихотворение, таким образом, метапоэтично: оно и есть та песня, которую предлагается петь и передавать «другим поколениям», причем не в общественном, а в герметично-семейном пространстве: «Пусть бабушка внуку / Ее напевает, / Мать своим детям, / Братьям сестра». Поэты, бывшие «мучениками и святыми», не имеют могилы («Не плачьте, подруги, / Могил не ищите»); единственный памятный камень – это метафорический «камень тяжелый» на сердце «еврейских вдов», к которым обращается субъект высказывания:

Чертите на камне
Своими ногтями:
«Поэт здесь покоится...
Вечная память...»

Тот камень тяжелый,
Что носим в груди,
Другим поколениям
Передадим [II: 519].

Туманные ламентации о песне, которую не следует петь публично, но надо передать потомкам, могильном камне, который существует только в сердце, еврейских поэтах-мучениках, которых нельзя конкретизировать, но непозволительно забыть, – все это в стихотворении 1950 г. отсылает, по всей видимости, к чудовищной Ночи расстрелянных поэтов с 29 на 30 октября 1937 г., когда в Минске были расстреляны около полутора сотен деятелей культуры, в том числе ряд еврейских поэтов, таких как Моисей Кульбак и Арон Юдельсон. Поэтическое высказывание Дриза

на идише (доступное немногим) и выполненный Сапгиром перевод на русский язык (значительно расширяющий потенциальную читательскую аудиторию) воспринимаются как вызов второй насильственной смерти – забвению, на которое советская власть обрекла убитых поэтов.

Другой текст о еврейской трагедии, представляющий собой политический жест Сапгира-переводчика, – это переозаглавленное им как «Фиолетовый день» стихотворение Дриза «Виде́ние»[157]. То, что у Дриза предстает аллюзией на спектакль театра ГОСЕТ «Король Лир», в переложении Сапгира, особенно за счет посвящения, трансформируется в картину похорон Соломона Михоэлса. Михоэлс, не только гениальный актер, но и председатель Еврейского антифашистского комитета, был важнейшим общественным лидером, «главным евреем Советского Союза». Давно не является секретом, что его гибель под колесами грузовика была устроена НКВД по приказу Сталина, а организация пышных похорон с официальными речами – акт сталинского же цинизма. В стихотворении «Фиолетовый день» прощание с Михоэлсом предстает театральной процессией, где «шуты» несут на плечах тело короля Лира, т. е. актер сливается со своей самой знаменитой трагической ролью:

Было хмуро и сыро
Шуты несли
на своих плечах
Прах
Короля
Лира.

Шли осторожно,
Как на краю пропасти,
В своей торжественной нелепости
Великолепные шуты
Молчанием его оплакивали
Лишь позвякивали
бубенчики,
Нашитые
на шутовские колпаки:
«Дзинь – дзинь,
дзинь – дзинь...» [II: 515]

Молчание, окружающее причину смерти Михоэлса, звон бубенцов на колпаках «великолепных шутов» – актеров, друзей покойного, вынужденных участвовать в фарсе пафосных похорон, идущих «как на краю

[157] Соотношение перевода и оригинала этого текста, начиная с заглавия и заканчивая датой написания, проанализировано Валерием Дымшицем (см. сноску 154).

пропасти», потому что пропасть уже разверзлась и для них (грядут закрытие театра ГОСЕТ, разгон Еврейского антифашистского комитета и «дело врачей»), – все это у Сапгира решено в сочетании шекспировских реминисценций с отсылками к широко узнаваемым образам еврейского искусства.

Процессия шутов названа «желто-красно-зеленой», а день – «фиолетовым»; «взвилось синее пламя волос» – все эти яркие краски напоминают о картинах Марка Шагала[158] (хотя наверняка возможно усмотреть в них и иные реминисценции), не говоря уж о наиболее культовом шагаловском образе в стихотворении, скрипаче на крыше («Глядите, там на крыше домика / Появился седой скрипач»[159]). Отсылки к Шагалу имели для Сапгира личное значение: происходившая из Витебска мать Сапгира, согласно семейным историям, состояла в родстве с Шагалом («Я, правда, понимал в том смысле, что все евреи – родственники» [I: 622]). Показательно, что другая шагаловская аллюзия – полет персонажа как его естественное состояние – использована позднее в заглавии книги самого Сапгира «Летящий и спящий» (1997); по всей вероятности, она имеет отношение не только к иконографии Шагала, но и к идишскому понятию *люфтменш*, «человек воздуха» – парящий мыслями в небесах мечтатель.

Сотворчество с Дризом оказало влияние на поэтику Сапгира, как отмечают Максим Шраер и Давид Шраер-Петров; они упоминают «смех-сквозь-слезы и семантический сдвиг современной поэзии на идиш («Мониш» И.Л. Переца; Лейб Квитко; Авром Суцкевер и др.), перенятые Сапгиром»[160], а среди характерной тематики его творчества называют «ангажированность еврейских и иудейских вопросов: Шоа (Холокост), иудейско-христианские отношения, антисемитизм»[161]. Действительно, у Сапгира нередки сатирические изображения антисемитских стереотипов. Например, в эпиграфе к «Потопу» это типичный донос в духе

---

158 Ср. с текстом Сапгира о Шагале: «Теперь я всегда буду рисовать оттенки пламени: желтые, лиловые, зеленые, багряные, синие и черные» [I: 619].

159 В данном случае шагаловский образ, как ни удивительно, пришел в стихотворение из реальности. Дочь Михоэлса вспоминает о дне похорон отца: «В зимних сумерках, на крыше маленького дома напротив театра, старый еврей играет на скрипке Кол-Нидрэ» (*Вовси-Михоэлс Н.* Мой отец Соломон Михоэлс (воспоминания о жизни и смерти). URL: https://profilib.org/chtenie/108683/nataliya-vovsi-mikhoels-moy-otets-solomon-mikhoels-vospominaniya-o-zhizni-i-smerti-42.php (дата обращения: 18.10.2022). О том же есть свидетельство Лилианы Лунгиной: «Шел снег, и на крыше дома напротив старик играл на скрипке. Мы не слышали что. Я видела, как развеваются на ветру его седые волосы, как он водит смычком по скрипке, но музыка вниз не долетала» (*Лунгина Л.* Подстрочник. Жизнь Лилианны Лунгиной, рассказанная ею в фильме Олега Дормана. М., 2016. С. 193).

160 *Шраер М.Д., Шраер-Петров Д.П.* Генрих Сапгир: классик авангарда. С. 24.

161 Там же. С. 27.

параноидальной «борьбы с космополитизмом», а также намек на отголоски «дела врачей»: «Прошу расследовать. Скорее! Все врачи – евреи, Сторожа – шпионы, Действуют сквозь стены». Та же тема возникает в стихотворении «Суд»:

Кого собираются вешать?
Отвечайте же скорее!
– Говорят,
Казнят
Еврея.
Спрашиваю одного героя:
– Неужели всех
Врачей? –
«Смех» [I: 7].

В стихотворении «Хозяин» Сапгир напоминает о «наднациональной общности советского народа», которая так хорошо смотрелась на плакатах и экране:

Забыли?
Эту девочку в матроске
Он держал
ее на руках – и цветы
Узбеки гордились:
узбечку держал
Евреи гордились:
узбечку держал [III: 598]

Весь этот гордящийся интернационал не может не вызывать ассоциацию со знаменитой сценой из фильма Григория Александрова «Цирк» (1936), где представители разных народов СССР – русские, украинцы, татары, грузины – передают из рук в руки чернокожего малыша, баюкая его на своих языках; в том числе колыбельную поет на идиш впоследствии убитый Сталиным Михоэлс.

Голос субъекта-«интернационалиста», которому необходимо этнически идентифицировать и классифицировать собеседника, а в особенности выявить еврея как «другого», возникает в стихах Сапгира то тут, то там – очевидно, в силу постоянного присутствия во внеположной стихам реальности:

– Как твое имя парень?
– Адонис
«Адонис? Латыш наверно или эстонец»
<...>
– Ах ты бедняжка!
«Понял! он – итальяшка»

Я – Адонис!
Я чужой этим улицам и магазинам
Я чужой этим людям и трезвым и пьяным
Поездам телевизорам телефонам
Сигаретам газетам рассветам туманам

«Нет
Скорей
Это
Еврей»
«Умирающий Адонис» [II: 33–34]

Внешность самого Сапгира, внушительная и необычная[162], привлекала внимание и вызывала любопытство у любителей этнических ярлыков. По его собственным устным замечаниям, его относили и к армянам, и к мингрелам, и к разным другим национальностям, так что ему оставалось только отшучиваться, и это нашло ироническое отражение в его текстах: «Вы армянин / или цыган? / Я – пирог. / Несу творог» («Воплощения» [I: 87]). Вообще, Сапгир подмечает, как определенная категория людей видит евреев повсюду:

еврей похожий на директора
как у себя дома
<...>
лысый еврей-гардеробщик
«Премьера» [IV: 258– 259]

В то же время в стихах Сапгира евреи становятся исчезающе прозрачными:

Кто-то прошел сквозь раввина
И сел
Видна половина –
Прозрачная – раввина
И стена –
Чужая темная спина
<...>
Одна борода –
Пена

---

162 Например, Гавриил Заполянский описывает свое первое впечатление о Сапгире так: «эдакий Санчо Панса, но, однако же, похожий и на Тараса Бульбу, и на большую нахохлившуюся птицу с тяжелыми крыльями и большими, сияюще-веселыми, но и чем-то озадаченными глазами» (*Заполянский Г.* «Еврею – от Советского Союза...». URL: https://znamlit.ru/publication.php?id=1585 (дата обращения: 18.10.2022).

И другая –
Пена
Остальные – высокие облачка
«Старики» [I: 140–141]

Ян Сатуновский пишет об этом прозрачном раввине:

> Очень значительный образ. Мне лично он напоминает и о стене плача, и о «дырявых» статуях современных французских мастеров, которые я видел на московской выставке. Напоминает о разрушенном Иерусалиме и Роттердаме Цадкина[163].

Михаил Гробман замечает, что «еврейская тема в жизни Генриха доукомплектовала его как художника и человека»[164]. Поэт не собирается становиться прозрачным и не стесняется своей идентичности, вопреки ожиданиям советской общественности. Сапгира, как уже было упомянуто, отличает удивительная свобода употребления слова «еврей»; он легко относит его и к себе, и к друзьям, разделявшим с ним пресловутый пятый пункт. Среди наиболее показательных примеров – «Букет» с посвящением Науму Олеву: «Что ж, пошли два еврея, я и Ноль»; «Сонет-венок Алеше Паустовскому» с саркастической строкой «еврею – от Советского Союза», а также «Генрих Цыферов», где тезка поэта становится неотличимым от него самого:

Внизу – косо стоит
еврейское кладбище
на древней плите
вырезан лев
желания – камешки...
Рабби Лев
из глины слепивший
одушевивший
в свое время
гулкого Голема
каждое утро
дарит день жизни
душе Генриха
...будут твои исполнены [III: 608–609]

---

163 *Сатуновский Я.* Поэт Генрих Сапгир и его поэма «Старики» // Сатуновский Я. Литературоведческие и критические статьи. München: Im Werden Verlag, 2009. С. 51.

164 Михаил Гробман в беседе с Афанасием Мамедовым в журнале «Лехаим» к 90-летию Сапгира (№ 274, ноябрь 2012. URL: https://lechaim.ru/events/genrih-sapgir-detskij-i-vzroslyj/ (дата обращения: 18.10.2022)).

В «Букете», одном из тех стихотворений, «которые мог написать только еврей»[165], антисемитские физиогномические стереотипы карнавализируются:

Ноль пришёл ко мне с букетом
Замороженных цыплят.
Меня смущают птицы,
У птиц такие лица! [I: 104]

Затем метафора евреев с птичьим носом приобретает зловещий характер, где сравнение с цыпленком означает смертельную худобу жертв Холокоста:

Это –
Цыплята,
Размышляющие о конце света,
Цыплята
С грустными глазами,
Цыплята
С длинными носами,
Которые носили
Талес,
Которые плясали
Фрейлехс,
Которых убивали в гетто.
Цыплячьи детские скелеты... [I: 105]

В финале происходит слияние трагических образов евреев-цыплят с субъектом и адресатом стихотворения, т. е. принятие идентичности со всеми ее чертами:

Я и красавец-тунеядец
С останками нелепых птиц [I: 105].

Стоит отметить, что «птичьи» образы, по всей видимости, связаны с переводами Овсея Дриза, а именно стихотворением «Птички и милостивый государь (Прошенье, найденное в сундуке моего деда)»:

Милостивый государь,
Птички в клювиках глину носили,
Чтобы гнезда слепить.
А теперь за эти комочки несчастной глины,
Из которых бездомные птички
Слепили себе жилища,
Их хотят заковать в кандалы
И сослать в ледяную Сибирь.

---

165 *Орлицкий Ю.Б.* Указ. соч. С.

<...>

Милостивый государь,
А теперь соизвольте представить,
Что все эти птички – евреи.
В чем же мы, птички-евреи,
Провинились перед его высокоблагородием
Господином околоточным надзирателем? [II: 559]

С этим стихотворением перекликается сапгировский «Ехал лях», пародийная «пьеса» (подзаголовок во французском значении «фрагмент», «произведение») о еврее перед лицом облеченного властью и потому опасного христианина из книги «Черновики Пушкина»:

ЕХАЛ ЛЯХ*

Ехал лях
Во полях
Со псарями, рыцарями:
Джбжбжевский, Пшпшпшевский
И монах.

Поспешал он в город Краков
Выбирать из всех поляков –
Жижка пшишка пшбже добже –
Короля.

А навстречу ему – жид,
Он из Кракова бежит,
Гертель-мертель, зухтер-нахтер,
Всей семьей.

Смилуйся над нами, пан!
Отпусти нас, все отдам:
Гелтн-велтн, ниткес-латкес,
Знаю что!

Лай и крики, все пропало...
Из кареты вышла панна,
Матка боска, брыська прыська,
Хороша.

* Эту пьесу я нашел позднее – там же, на даче, лежала вложенная в старый журнал желтая бумажка. Я показал ее академику Арцыбашенскому Н.И., который пришел в восторг и определил эти строки как принадлежащие Сумарокову. Верно, есть у Сумарокова стихотворение, близкое по форме, с употреблением пародийной зауми, но это ярче, по-моему. Еще Иван Петрович Белкин заметил, что стихи Архипа–Лысого «далеко превосходят идиллии г-на Сумарокова». И я считаю, что стихотворение принадлежит перу Архипа–Лысого, деда (*Г. С.*) [I: 428].

Пани крикнула: «Отец!
Вспомни Малку, встань с колен!»
От гештербн, ой геборгн,
Ох прибьет!

Герцель-шмерцель свою дочку,
Кровиночку, жидовочку

Не признал.

«Пьеса» не принадлежит воображаемому Пушкину, а входит в собрание другого вымышленного автора, Архипа Горюхина, «Песни села Горюхина». Текст является «Приложением» к «Песням», он якобы был написан на найденной в старом журнале бумажке, и атрибуция его спорна, согласно сопровождающему стихотворение «примечанию». Вынесенность за пределы основной части «Песен», выделенное положение обеспечивает «пьесе» роль смысловой коды. Рассмотрим некоторые особенности этого текста. Фольклорный плясовой ритм, разухабистые макаронизмы, структура считалочки заявляют о пародийности. При этом «польские» слова, кроме «добже» и «Матка боска», представляют собой звукоподражания, основанные на фонетическом образе польского языка с иноязычной точки зрения, а вот слова на идише либо настоящие, либо обыгрывающие, по нормам этого языка, действительно существующие морфемы. Таким образом поляки-христиане (поместный пан, рыцари и монах) через непонятный, слышимый как набор звуков, язык обозначаются как «чужие», в отличие от «своих» – еврея Герцеля с семьей и их реального языка. Сюжет стихотворения тоже построен на оппозиции «свой–чужой»: разнонаправленное движение персонажей «в Краков – из Кракова», опасность, вызванная одним лишь фактом встречи в одной точке, и, наконец, неожиданный поворот событий, когда «чужой» оказывается «своим», т. е. пани – переходящей на идиш дочерью Герцеля, которую тот «не признал». Последнее слово текста-считалки, окончательный выбор и итог, состоит в отказе принятия ставшего «чужим» как «своего». Сапгир, конечно же, обыгрывает многозначность слова «признать»: в данном случае просторечный синоним «узнать кого-то» и значение «признать кого-то своим». После того как Малка прямо говорит отцу, кто она, финальное «не признал» в значении неузнавания звучало бы насмешкой субъекта высказывания над потерявшим разум от страха евреем. Однако если принять позицию, что Герцель «свой», то интерпретация слова «признал» и, соответственно, развязки меняется. Финал становится отсылкой к топосу еврейской литературы о дочери, бежавшей с христианином и лишившейся права и возможности вернуться в семью отца, как в классическом рассказе Шолом-Алейхема «Хава» из цикла о Тевье-молочнике. В таком случае последняя строка стихотворения, несмотря на его пародийную тональность, получает трагическое

звучание: даже перед лицом опасности, а возможно, и смерти Герцель отказывается «признать» предавшую, перешедшую к «чужим» дочь. Смена идентичности в его религиозно-этической системе не только недопустима, но и, в общем, невозможна, и автор стихотворения, кажется, относится к этой позиции сочувственно.

Сапгир вообще нередко опирается на традиционные для еврейской литературы источники, в особенности библейские образы. Например, он прямо цитирует «Песнь Песней»:

Глаза твои – глаза газели!
Твои груди – холмы Иудеи!
Твои ноги – высокие кипарисы!
«Умри Суламифь» [III: 480]

В его стихотворениях возникают царь Саул и царь Давид – еврейский изобретатель поэзии:

Это настоящая еврейская мелодия
ее пел когда-то юный Давид перед царем Саулом
тот и плакал и смеялся
«Еврейская мелодия» [III: 478]

В том же тексте прослеживается влияние «еврейской мелодии» на последующую поэзию, от Байрона до Лермонтова, т. е. напоминается о значении еврейской культуры для мировой – в том числе для поэзии на русском языке, а значит, сводятся воедино две идентичности автора: как еврея и как русскоязычного поэта.

Подросток Лермонтов – французское
окно – там небо зимние березы –

спиною прислоняясь – изразцы –
мелодию переложил на русский [III: 478]

В иронических «Библейских сонетах» соединяются древняя история и бытование евреев в современном недружелюбном мире:

Вопреки широко распространенному мнению
За простои вагонов мы платим валютой и кровью
С тех пор как существует еврейский народ [IV: 141]

Помимо «Библейских сонетов», выражением связи поэта с древним еврейским наследием являются, конечно же, его «Псалмы». В «Псалме 3» лирический субъект персонифицирует еврейский народ на протяжении истории его рассеяния, с трагедиями преследований, жизнестойкостью и извечным способом преодоления бед – прославленным Шолом-Алейхемом смехом сквозь слезы:

3. Испания Германия
   Польша Россия
   Что так жжет босые пятки?
   Этот пепел
   еще тепел
   Господи освободи!

4. – Нет ему спасенья в Боге!
   – Нет ему спасенья в Боге!
   – Нет ему спасенья в Боге!
   А вот вам – фигу фигу фигу
   бегу

5. И плачу и смеюсь
   и не боюсь [II: 10]

Примечательно, что «не боюсь» в данном контексте звучит отсылкой к словам рабби Нахмана из Брацлава, хасидского цадика XVIII в.: «Весь этот мир – очень узкий мост, и самое главное – совсем не бояться». Это высказывание, ставшее песней, в течение 200 лет было настолько широко распространено среди восточноевропейских евреев, что неудивительно, если бы оно было известно и Сапгиру.

Само обращение к жанру псалма означает взаимодействие с традицией. Данила Давыдов закономерно рассматривает «Псалмы» Сапгира в контексте русской религиозной и литературной традиций[166], однако любопытно было бы взглянуть на саму идею переписывания, присвоения псалмов с точки зрения традиции еврейской, где отношение к псалмам и их авторам, от Адама до Соломона, Давида и прочих, куда более личное, с сокращенной дистанцией между сакральным и поэтическим. В связи с этим вспоминается автор из близкого Сапгиру поколения, Леонард Коэн, который тоже создал свою книгу псалмов, «Book of Mercy» (1984), как бы естественным образом встраиваясь в ряд псалмописцев библейской древности по праву рождения: “I’m the little Jew who wrote the Bible”, декларирует его лирический герой в песне “The Future”. Коэн писал «псалмы» нового типа, собственные, оригинальные, формально скорее представляющие собой стихотворения в прозе; Сапгир отталкивается непосредственно от библейских псалмов, при этом оперируя не снаружи (где вектор авторской интенции направлен на канонический текст в совокупности его элементов), а изнутри, не столько парафразируя, сколько переписывая псалмы в совершенно ином виде, перестраивая текст из новых элементов на всех уровнях; он «смело преображает

166 *Давыдов Д.* «Псалмы» Генриха Сапгира и современное состояние традиции стихотворного переложения псалмов // Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире. М., 2003. С. 204–215.

канон», «чрезвычайно жестко модернизирует канонический текст»[167], и это свободное обращение со *своим* наследием: написанное одним поэтом, будь он хоть Царь Давид, может быть реинтерпретировано и модернизировано другим. Сапгир обходится с псалмами без религиозного пиетета в силу глубинной, если не сказать кровной, связи с ними: то, что для других библейская метафора, для человека, осознающего свое еврейство, оказывается буквальной отсылкой к истории народа – как Вавилонское пленение в «Псалме 136», которое повторяется в чудовищном дежавю тысячи лет спустя. «Мы» канонического псалма и «мы» псалма сапгировского – «На реках Вавилонских сидели мы и плакали» – это одно и то же «мы», на древнееврейском, идише или русском: «мы» пленников Вавилона и нацистских концлагерей, а также «мы» самого Сапгира и Овсея Дриза, которому посвящен «Псалом 136». Несмотря на небольшой объем, «Псалмы», переосмысливая множество традиционных тем средствами авангардной поэтики, представляют собой значительное явление в еврейской российской поэзии.

Размышляя о еврейской идентичности Сапгира, Гавриил Заполянский пишет:

> [С] возрастом возникала ностальгия по важным, родным приметам еврейской национальной культуры, быта, символики, во многом утраченной усилиями идеологов национальной политики СССР («Еврею от Советского Союза!») и мефистофелей Германии. Я заметил, что мои рассказы о типичном еврейском оазисе – городе Черновицы, с его синагогами, сукками, благотворительностью, цадиками, лесным раввином, бывавшем в нашем доме, о высылке моих родителей вместе с детьми в Нарымский край, голодной жизни в затерянных поселках по реке Чузик, о моих встречах с хранителями библейских традиций и обычаев в Израиле – волновали его[168].

Тот же мемуарист приводит слова Сапгира о подключенности к некоему источнику творчества, не то чтобы сверхъестественному по своей природе, но очевидно большему, чем сам поэт: «...когда я пишу, то иногда знаю, чувствую, что *что-то* меня *связывает с другими силами* и мне, так сказать, то, что я делаю, – *позволено*: псалмы или что-то другое...»[169] Как известно, о создании цикла «Стихи на неизвестном языке» Сапгир говорил, что ощущал, как кто-то водил его рукой. Пожалуй, было бы справедливо сказать, что его рукой временами водила его еврейская идентичность.

---

167 Там же.
168 *Заполянский Г.* «Еврею – от Советского Союза...»
169 Там же.

Эмоциональное и чувственное в авторефлексии Генриха Сапгира

Об авангардных переживаниях: проблемы поэтической рефлексии и объективного ее описания

Рассмотрение лирики Г. Сапгира в аспекте переживаний необходимо для целостного понимания личности поэта. Темперамент, пристрастия и жизненные импульсы – очевидные факторы психологии творчества. Особая тема – эмоциональная составляющая, казалось бы, сугубо интеллектуального поиска. Ю.Б. Орлицкий помнит, как в сапгировском чтении «тексты, выглядевшие на странице рассудочным экспериментом, в живом звучании наполнялись чувством, поистине оживали»[170]. Можно ли определить это чувство: радость творчества? чудо стихотворства? вдохновение действа?.. Насколько богаты, суггестивны эмоции авангарда?

Главный вопрос: если *авангард – выражение воли*, чем дорога ему рефлексия чувств? Классическая лирика живет расширением их спектра и умножением оттенков. Так, простое слово «застенчивость» впервые «отмечено в написанном около 1000 года н. э. англосаксонском стихотворении в значении “легкий испуг”»[171]. Это было задолго до сентиментализма, и создание словаря чувств – будущая глава истории литературы. Поскольку «эмоциональная сфера» – «непроизвольный компонент» деятельности человека и влияет на все[172], то какими эмоциями движим волевой импульс и насколько они осознаны?

Авангард устремлен к небывалому–неназванному–несказанному. Так, В. Кандинского не интересовали «элементарные чувства – страх, радость, печаль и т. п.», ибо творцу важно «пробуждать более тонкие, пока еще безымянные чувства. Сам он живет сложной, сравнительно утонченной жизнью, и созданное им произведение безусловно пробудит в способном к тому зрителе более тонкие эмоции, которые не поддаются выражению в наших словах»[173]. Абстракция вызывает «состояние

---

170 *Сапгир Г.В.* Складень. М.: Время, 2008. С. 12. Далее все цитаты приводятся по этому изданию, страница указывается в круглых скобках.

171 *Ильин Е.П.* Эмоции и чувства. СПб.: Питер, 2001. С. 349.

172 Там же. С. 9–10.

173 *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Нью-Йорк: Междунар. Лит. Содружество, 1967. С. 16–17.

беспредметной вибрации, которая еще более сложна, я бы сказал, более "сверхчувственна", чем душевная вибрация, вызванная колоколом, звенящей струной, упавшей доской и т. д.»[174] Такая тонкая «вибрация» не равна ни волнению, ни напряжению, ни восхищению...

Конкретны и узнаваемы «вибрации» телесных игр авангарда – боль, висцеральные ощущения, кинестезия дают опыт яркого целостного существования[175]. В упоении энергией неизбежна физиологическая доминанта. *Динамика состояния* – это синестезия восторга, вдохновения, экстаза, тут не до оттенков эмоций. Так переживалась эмансипация искусства, его экспансия в жизнь. Напротив, пассионарный надлом второй половины XX в. породил интеллектуальный эскапизм: духовный авангард ушел в мистику состояний (Г. Айги), а обескровленная кинестезия – в акции концептуализма, в игры слов-знаков с хронотопом.

Сапгир был неистощимо пассионарен, его творческая дерзость пронизана витальной энергией. Его положение в авангарде промежуточное, синкретическое – от анализа пустоты до кинестезийной игры с предметами («Тактильные инструменты», 1999). Его мироощущение оппонирует интеллектуальному охлаждению напряжением чувств: «Я все-таки от всего этого отличаюсь, как мне кажется, неким синтетизмом, пафосностью, стремлением к экстатическим состояниям духа»[176]. Если «экстатическое состояние», духовный подъем – ключевой фактор самобытности, как эти переживания проявляются в авторефлексии экспериментатора?

Для решения вопроса надо определиться с соотношением понятий «эмоция – чувство – чувственное – переживания». Научная психология разделяет эмоции и чувства по глубине, длительности, осознанности[177], но для творцов, как показали рассуждения Кандинского, они остаются синонимами. У Сапгира «чувственное» объединяет и сенсорное познание, и эмоциональные вспышки, и эротические ощущения – все это достоверный опыт, подлинные природные реакции, они осознаны как вполне одухотворенные переживания. Так реализуется творческая *воля* – непосредственно, свободно, ее психофизиология отчетлива, а смыслы ясны: «Почесывая ляжку, / Я размышляю о боге. / Я вытягиваю ноги / И теряюсь / В отдалении... / В размышлении – / Небо, облака, / Река. / Я – / Не больше муравья» («Бог») (95–96).

Объективное описание индивидуальной чувственной рефлексии должно исходить из целостного представления о личности. Психолог

---

174 Там же. С. 44.

175 *Сироткина И.Е.* Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2016.

176 *Кулаков В.* Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое лит. обозрение, 1999. С. 329.

177 *Ильин Е.П.* Указ. соч.

Б.И. Додонов предложил классификацию типов по «общей эмоциональной направленности» с присущим им выбором приоритетных потребностей из комплекса «отзывчивость – трудолюбие – интеллектуальное развитие». Установки поэта-авангардиста близки к описанию нацеленной на познание «гностической личности». Для этого типа первостепенно интеллектуальное развитие, затем – трудолюбие, а доля социальной отзывчивости уступает и первому, и второму больше чем в десять раз[178].

Сапгир 40 лет с неистощимым трудолюбием изобретал способы игры со словом, «мерцающим между бытием и небытием» («Три из многих») (629). Поскольку для поэта «форма выражения – это и есть идея в искусстве» (628), сверхзадачей было поэтическое оформление релятивистского восприятия мира, претворение идеи относительности в структуру текста. Поэт, нацеленный на открытие того, что не нужно большинству людей, сверхэгоцентричен. Следствие малой отзывчивости – резкая обособленность в социуме. Сказано прямо: «Господи! Спаси меня От ностальгии <...> Избавь меня От населения» («Теплый Стан») (604–605).

Что переживает поэт как «гностическая личность», страстно увлеченная своими открытиями? Каково влияние эмоций/чувств на неустанную новизну поиска?

Открытия релятивистской рефлексии: импульсы и формы

Если воля и «эмоциональная направленность» поэта устремлены к открытию новых форм осуществления поэзии, то переживал ли он, помимо творческого вдохновения, нечто иное, неназываемое? Если цель – представить *живое мерцание смысла*, то как *ощущается эвристическая неопределенность* – содержательно, ценностно, чувственно, эмоционально? Насколько можно выделить чувственное в интеллектуальной рефлексии и в какой ситуации? Можно ли *открыть и назвать новое ощущение,* когда *изобретается способ высказывания*? Или актуализируются чувства узнаваемые, но прежде не опоэтизированные?

Сапгир начался с изобретения авангардного способа рефлексии. Его модель экспрессивно-эвристическая: «Взрыв! <...> Жив!?!» («Война будущего») (31). Так страх атомной войны открыл *образ высказывания*, в котором сошлись две безусловные ценности – взрывное обновление стиха и абсолютная преданность жизни. Ментальный «Взрыв!» не осмыслен – импульс и действие одномоментны, нерв самосознания – в реплике «Жив!?!», ибо Сапгир весь – воплощение витальности и всей своей натурой отторгает смерть.

---

178 *Додонов Б.И.* Эмоция как ценность. М., Политиздат, 1978. URL: http://www.marsexx.ru/psychology/dodonov.html (дата обращения: 06.11.2023).

Текст нагляден как формула *мыследействия*, которое *генерирует неопределенность*. Начало поражает – оно событийно и конкретно, продолжение из 22 строк пульсирующих точек буквально безмерно – нет ни ритмического ключа, ни угадываемого подтекста. Визуально это образ то ли взрыва, то ли смятения... Смысл слова «жив», родившегося из хаоса, зависит от интонации, которая колеблется. Это перенапряжение чувств, сильных, но неопределенных, они не названы и угадываются по знакам «!?!». Таково неуверенное, но страстное *ощущение жизни*. Его сущность – «животная», сообразно стародавней семантике: «живот = жизнь».

По той же модели изображена рефлексия многоглавого, но безликого социума в «Голосах». Начало взрывное: «Вон там убили человека» (15). Повторы динамизируют и накаляют восприятие чужой смерти: любопытство – брезгливость – отторжение – страх – угрызения. Толпа гадает: «мертвец» или «пьян мертвецки»? Последняя строка ужасает неизвестностью, все ловят голос тела: «Что он? – кричит или молчит?..» (16). Тишина мучительна: или все оглохли от волнения? или дверь захлопнута наглухо? или совесть все еще жива – и это ее голос «кричит или молчит...»? Голоса множатся и гаснут в тишине...

Общая формула рефлексии – авангардной по форме и социально-психологической по содержанию – неопределенно-достоверная: субъект деперсонализирован, предмет познания жизненно важен, но процесс не дает итога, поскольку неясен и не завершен. Сплетение острых соматических реакций, инстинктов, импульсов морали не ведет к понятному результату. Достоверное становится зыбким из-за нестабильных обстоятельств и смуты внутри субъекта-социума. Динамика рефлексов-отражений открывает и умножает неопределяемое, разум стремится к конкретности, к подлинности знания – но все больше удаляется от желаемого.

Сапгир погрузился в неуловимость переживаний – в то, что преодолевала традиционная лирика. Поэзия искала способы уяснения общезначимого: символы, метафоры, природный параллелизм, именования чувств... Так Ф. Тютчев выговаривал уникальные переживания: «Тени сизые смесились, / Цвет поблекнул, звук уснул – / Жизнь, движенье разрешились / В сумрак зыбкий, в дальний гул... / Мотылька полет незримый / Слышен в воздухе ночном... / Час тоски невыразимой!.. / Все во мне, и я во всем!..» («Тени сизые смесились...», 1830). Ощущение бесконечности в себе и вовне, их встреча в «я» осознаны как «невыразимая тоска», мучительное открытие ищет разрешения в уже полном смешении «с миром дремлющим»...

Сапгир отнюдь не спешил «вкусить уничтоженья», поэт-интеллектуал не уступал властную позицию творца и, в отличие от классика, *играл с неопределенным состоянием сознания*, не отдаваясь невыразимому. Именно играл, ибо образ *хаоса* должен быть *организован,* представлен с *позиции наблюдателя*. Суть игры в раздвоении лирического «я»: организатор постулирует неуловимость стихии, а наблюдатель ее созер-

цает. Неопределенность – это неуловимость жизни, но у нее есть предел, четкая граница небытия: «прояснить реальность стараюсь – / проясняется лишь Солярис / где все – игра и пена в море / не то в потустороннем мире – / там царствует необходимость» («Лувр», 1995) (558).

Вся свобода, все вдохновение, вся бесконечность жизни – здесь. Безмерность жизни и опыта ее ощущения-осознания – содержание лирики Сапгира. Пафос неукротимости творческой воли, неустанного, неисчерпаемого вдохновения – качество лиризма, который выражается не только в тематике переживаний, но в стихии фантазии. Энергия витальности – условие преодоления негативных факторов неопределенности: естественной тревоги от неуверенности, неустойчивости перед неясной перспективой[179]. Неизвестное вовне и в себе остается вызовом для любой психики, и творческой – тоже, но ее воля ищет самореализации в расширении сферы неизъяснимого и умножении способов познания через ощущения, ибо чувственное достоверней мысленного.

Физиологическая сторона силы духа

Сама неопределенность не тревожит поэта, но вдохновляет на открытия. Собственно сапгировская «проблема» поначалу – это противоречие дерзкого образа мышления и острого, яркого, но отнюдь не многомерного чувства жизни. Отношения с жизнью – еще не диалог, а взаимодействие стихий, и авторская воля стремится подчинить себе внешнее. Конфликт воли и материала разрешился обращением к примитиву, но интеллектуальное эго отторгало наивный позитив нарочито простой формы, приятный оптимистичным надеждам «оттепели». Кандинский предупреждал: «...тяготение к примитиву может иметь лишь краткую длительность в его современной, в достаточной мере заимствованной форме»[180]. Так оно и вышло.

Игра в простоту форм не ведет к резонансу с бытием, если сознание поэта измышляет себе природу. Обращение андеграунда к примитиву было вызовом идеологии и неправде официального искусства, т. е. протестом, а не мироустроительным деянием, в отличие от наива непосредственного. Сапгир взял у примитива экспрессию гротеска – энергию упрощения, ощущая ее как властную «силу духа». В «Голосах» «стремление к экстатическим состояниям духа»[181] выразилось в свободе воображения, но «дух» тяготел к живописанию безобразного.

«Примитивы» Сапгира начала 60-х грубо чувственны: натурализм образов, физиология вырывались из подполья, и этот «взрыв» доказы-

---

179 *Корнилова Т.* Принцип неопределенности в психологии: основания и проблемы // Психол. исслед. 3 (11). URL: https://doi.org/10.54359/ps.v3i11.920 (дата обращения: 05.05.2023).

180 *Кандинский В.* Указ. соч. С. 16.

181 *Кулаков В.* Указ. соч. С. 329.

вал, что автор «жив». Так изображается вспышка хтонических страстей на кладбище с участием козла и экскаватора: «Под дерном застонали кости / От зависти / И злости» («Земля») (28). Этическая неопределенность «гротеска» являет неукротимую энергию эроса и буйство фантазии. Сила страстей творит невозможное: «– Сексуальные эмоции... / – Я хочу иметь детей / От коробки скоростей! <...> Закусив удила, / Родила» («Икар») (41). Никакая ирония не смирит чувственность, стимулирующую фантазию.

Примитивы Сапгира отличались от лаконичной «барачной» поэзии акцентированной сексуальностью. Простота И. Холина являла абсурд: «Умерла в бараке 47 лет. / Детей нет. / Работала в мужском туалете. / Для чего жила на свете?»[182] Буквализировалась метафора советского энтузиазма «сгорел на работе»: «Был кочегаром. / Упал в пасть / Раскаленного котла. / Сгорел дотла»[183]. Конкретность то ли отождествляла поэзию с жизнью, то ли отчуждала – из-за безэмоциональности, несвойственной «простому» существованию. Зато игра в неопределенность позиции дарила автору интеллектуальное удовлетворение от новаторства.

Причина неприятия «элементарных чувств» примитива – в отождествлении их с убогой социокультурной реальностью, негативная эстетика как будто дает превосходство отрицания. В. Некрасов иронизировал над вдохновением с неглубоким эффектом: «Жгуче-черный Сапгир <...> усвоил прямо-таки устрашающую, *дьявольски* артистичную манеру читать, почти выпевая: – *В блевоооооотине валяаааааается!..*»[184] Он же признавал, что «тешило это *зло* Сапгира не очень долго», и считал, что поэтическое открытие состояло не в погружении в «чернуху», а в лирическом отчуждении от темы: «...как можно меньше авторского Я. Поменьше от первого лица»[185]. Негативная эстетика верила в свою объективность, лирическое отчуждение совпадало с психологическим.

Некрасов не видел противоречия между страстью чтеца и отрешенностью авторской позиции. Более того, он относил оба фактора к проявлениям «силы духа», которая стала idée fixe поэта и поначалу отождествляла открытие приема с правотой видения-понимания: «Конечно, свой тогдашний стих Сапгир мог создавать только на каком-то душевном подъеме. Иначе не бывает»[186]. Безобразие тем и лиц виделось только творческой дерзостью, демонстрацией вольной игры с материалом: «И никуда, никак без чернухи – яркого черного, провоцирующего контраст, событие, – позволяющего засветить вспышку»[187].

---

182 *Холин И.* Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое лит. обозрение, 1999. С. 24.
183 Там же. С. 22.
184 *Некрасов Вс.* Сапгир // Великий Генрих. С. 144.
185 Там же.
186 Там же. С. 155.
187 Там же.

Действительно, разрушительные импульсы несвойственны сознанию Сапгира. Он не привносил свой хаос в мир, но отрабатывал тему болезненной реальности. Страхи врываются не в сознание, а в стихотворение, сюжет которого выстроен рационально. Так, «Сон наяву» начинается с галлюцинации, рожденной созвучием: «Из конверта / Лезет морда / Леопарда» (83). Далее идет самозаклинание: «Только не пугаться, / Сохранять равновесие / Духа. / Поэзия, / Спаси меня от страха!» (83). Но стихи не защищают даже в бункере, там «на столе – невинный / Лист, / Из-под листа – крысиный / Хвост!» (84). Сюжет замкнулся, фантазия четко акцентировала ритм вторжения ужасного, украсив страх свежими рифмами.

Сила духа питалась творческим удовлетворением от собственного мастерства. Поэт, не имея выхода в печать, упивался свободой воли. Он мог «под веселую руку» позвонить Слуцкому, чтобы напомнить, «что его, Сапгира, поэзия тем и отличается, что в ней – *сила духа*...»[188] Однако зрелость и усложнившееся чувство жизни побудили отрефлексировать качество духа в сравнении с физиологией в «Сонетах на рубашках» (1975).

Тема прений души с телом имеет долгую историю[189]. Сапгиру интереснее показать соотношение формы и субстанции, и он представил антиномию идеального и плотского в виде параллельного существования. Визуализация-материализация сепарирует «Дух» и «Тело» как два монолога, проявленные фломастерами на разных рубашках. Рубашка – сама материя, вместилище души, о чем говорит эпиграф, похожий на анекдот: «“Здесь только оболочка. Слезы вытри”, – сказал отец Димитрий» (211). Так проповедуют бессмертие души, которая у насмешливого Сапгира даже не упоминается, в отличие от «плоти». За себя говорят два сознания – «Тела» и «Духа»: одно – чувственное, другое претендует на полную свободу.

Чувственное сознание субъектно и рефлексивно, оно перечисляет материальность своих воплощений, представленных чередой образных ассоциаций и перцепций: «Меня легко представить как коня: / Храп трепет плоть. Но вообще я сыро: / Вспотевший вкус черствеющего сыра / В рогоже скользких мускулов возня // Костюм дворец тюрьма – миллионы клеток» (211). Череду форм существования обрывает ироничная самооценка: «Живем привыкли... кажется просторно... / Но вчуже видеть просто смехотворно / Как это решето спит! любит! ест!» – сознание очевидно доминирует над инстинктами и рефлексами.

«Дух» любуется собой – его творящая сила неукротима: «Звезда ребенок бык сердечко птичье – / Все вздыблено и все летит – люблю – /

---

188 *Некрасов Вс.* Указ. соч. С. 144.

189 *Батюшков Ф.Д.* Спор души с телом в памятниках средневековой литературы: опыт историко-сравнительного исследования. М.: URSS, 2011.

И на лету из хаоса леплю / Огонь цветок – все – новые обличья» (211). Энергия изливается безмерно, безоглядно, однако воля ищет не только воплощения, но достойного ответа – в лице поэта: «Но как я одинок на самом деле / Ведь это я все я – жасмин и моль и солнца свет // В башке поэта шалого от пьянства / Ни времени не знаю ни пространства / И изнутри трясу его сонет» (212). Сапгир чувствует себя проводником этой силы – мистически и в буквальном, физическом воплощении.

Вертикальное развешивание «рубашек» в экспозиции, последовательное размещение в сборниках фиксируют самобытность физиологической и одухотворенной рефлексии поэта. Сознание тела и экспансия духа одинаково стремятся к безмерности, всеохватности, полноте проживания собственного осуществления – вместе с иронической самооценкой. Две ипостаси авторского сознания остаются близнецами, отражая друг друга: тело мыслит, дух чувствует, оба страдают от неполноты существования, несмотря на полнокровность или вездесущесть. Законченность высказывания обусловлена формой сонета, затем мастерство отдается игре в дискретность и неопределенность: «Фриз разрушенный», «Неоконченный сонет» и др.

Новая коллизия – сохранение целостности авторского «я» в условиях дискретного обновления форм творчества. Ее решение – в выяснении мотивов и побудителей воображения, в наполнении чувствований особым содержанием.

Откровение чувств и дискретная неопределенность

Эволюция поэта прерывиста, поскольку осознание собственного дара соприродно взрывному чувству жизни. Преемственность дискретна по форме, но резкие метаморфозы органичны и развивают чувственные, даже физиологические ощущения, все более их интеллектуализируя, т. е. превращая в инструмент рефлексии. Безусловная правота чувства жизни – залог естественного перехода от негативного примитива «Голосов» (1958–1962) к дерзкому, животному ликованию «Псалмов» (1965–1966). Так ощущается благодать Бога: «Все дышащее да хвалит Господа / ..... (кричите вопите орите стучите – / полное освобождение) / Аллилуйя! / (12 раз на все лады)» («Псалом 150») (116). Эмоции неподдельны – их непосредственность открывает искренность переживаний, но пафос неподдельности вполне концептуален: *совершенство чувств* – в их непринужденности, абсолютной непредсказуемости экспрессии, содержания, языка и способов самовыражения.

Неподдельность – гарантия достоверности импульсов, стимулирующих открытия. Поэт уверен в их безусловной конструктивной эффективности и даже моральной правоте, если наблюдения объективны. Его цель – добиться действенности впечатлений от поэзии в чтении,

в акциях, т. е. заразить эвристическим переживанием, приобщить к творчеству – к рождению искусства из безыскусности, а из неопределенной ситуации – ощущения безмерности жизни.

Сапгир добивался не вещественно достоверной силы стиха, как у обэриутов, а подлинного *чувственного переживания стихов* – с суггестивно безусловным эффектом. Чувственное сенсорно многомерно и трансформировано сознанием. Так в «Смерти дезертира» у расстрелянного «Вывалились внутренности» (26), а ему видится дом: «И от злости / И тоски / Загоняет гвозди / В доски, / Всаживает / В свой живот. <...> Нестерпимая резь» (27). Узнаваемая висцеральная боль остраняется онейрическим состоянием. В «Голосах» сюжет «Сна» развивается как гамма разнородных ощущений: «Незнакомый, но знакомо / Прикоснулся. И истома – / И испуг – и исступленье / – И сознанье преступленья – И какое-то учрежденье <...> В ушах металлический звон, / Во рту металлический вкус... / А–А–А! / Полетела. <...> Мгла и волокна облаков – / ПУСТОТА–А! <...> Проваливается кровать!» (17–19). Обрывистые и, казалось бы, разнородные телесные чувства открывают неведомое.

Неопределенность сновидения – эвристическое состояние. Так описано и рождение яркого приема – игры дискретным текстом: «...в начале 60-х годов *мне явились* <курсив мой. – *И. П.*> полуслова полупризраки в отдельных стихотворениях» (628). Стимулом были аудиовизуальные импульсы: «...я их услышал в разговорах <...> когда многое не договаривают», увидел в потухших буквах вывесок, в разорванных страницах, читаемых «в кабинете задумчивости» (628). Последнее замечание подчеркивает естественные обстоятельства открытия, никак не ущемляя восхищение от догадки. Вопрос: как фрагментированный текст передает эмоции? И когда это нужно поэту-экспериментатору?

Прием не открывает «простые» чувства, он рассчитан на гностические эффекты при «заполнении пустот», когда и автору, и читателю важна «*неожиданность* встречи и *радость узнавания* <курсив мой. – *И. П.*>, похожая на ту, которая возникает, когда мы ожидаем и полуугадываем, в окончании стиха рифму» (629). Поэт подчеркивает особую чуткость к слову, мерцающему «между бытием и небытием», – это сверхутонченная сенсорика: «Я услышал: илария лов / и увидел тень за тканью слов» («Песня», 1987) (872). Метафора «тень слова» совершенно нова – как небывалое ощущение слова-призрака.

Пульсация фрагментов проявляет работу разорванного сознания в стихотворении «Дурочка». Авторские наблюдения-вопрошания переходят во вспышки безумия: «лыбкою оскал / видит ли кого? <...> ломенная чел <...> щавое чело / ВСЯ – я прочел / СВЯ – я прочел // сжалась как озябл / и крич по птич» (309). Внутренняя речь поэта также дискретна, когда он следит за полетом воздушного шарика: «плач ребен у сосе... в седней дач / голубиз чай кача свет маяч / и колыш пластикпа венье-ду / полетел... не моя ль это ду?» (311). Недосказанность слова

освежает узнаваемую метафору легкой печали – томления души пока что в предощущении-предугадывании смерти.

Дискретность открывает внутренний конфликт гностического процесса, когда поэт признает незаинтересованность в социальных чувствах. Так переданы творческие муки в предвкушении стихотворения – в рефлексии его физиологической неизбежности есть разрыв, сталкиваются осознание себя как инструмента и гордое стремление к неповторимости: «Червь вслепую Извергает Семя / *Но ужасней Ощущать себя Всеми* – <курсив мой. – *И. П.*> // Даже теми Кто почтен И вычтен / (В книгах В памяти остались В кавычках) / Вчуже Светом Кто и Слово И Птица / И в тебе Торопится Родиться» («Предчувствие») (600). Всеотзывчивость Сапгира условна и ограничена – поэт легко сравнивает себя с червем (уничижительней, чем у Державина), но проводник небывалого не согласен ни с кем «литься каплей».

Проблема для поэта – самотождественность в дискретном множестве самопроявлений, она осознана уже на склоне лет, казалось бы, в непринужденной ситуации – наедине с хрустальным графином. Вопрос адекватности возник при созерцании игры собственных отражений и отрефлексирован болезненно: «Это я – Здесь Неуверенно-робкий / А Генрихи – Грани Хрустальной пробки <...> Любой Отшлифован И завершен // Лекарства глотающий Я Им смешон <...> Мы – сон А не клон И совсем не родня / Но что они празднуют Вместо меня?» («Хрустальная пробка») (600).

Безответный вопрос рожден потребностью в определенности «я», неразложимости жизни и творчества. Когда поэт играл фрагментированными текстами, угадывание строк и смыслов радовало интеллект как микрооткрытия, но осознание целостности собственного «я» – проблема экзистенциальная. Ее решение возможно только в ощущениях, в их глубине и разнообразии. Если дискретность осмыслена поэтом онтологически – как *форма всеохватной неопределенности*, то чувства тоже должны изменить свое качество и содержание.

Интеллектуализация эмоций как синкретизм чувствомыслей

Как чувствуется текучесть существования в состоянии неопределенности? Насколько тонко и сложно осознание жизненных процессов, когда все вокруг и в себе нестабильно – онтологически, социально, ментально, сенсорно? Как подвижная целостность мира ощущается через мерцание текста? Концептуально это являет цикл «Элегии» (1967–1970). Сугубо лирический жанр традиционно занят рефлексией жизни и смерти, природы и творческого процесса. Дискретность впечатлений у Сапгира дает эффект насыщенности, полноты и динамики, а главное – целостности разнородного опыта.

Это опыт *очувствления умозрения,* т. е. наполнения мысленного эксперимента сенсорикой. Цикл открывает «Пролог. Счастье», в котором поэт легко шагает с балкона, чтобы испытать счастье. Оказывается, оно не в парадоксах синкретизма, когда «Запах звучит / Как гром / Море пахнет / Как женщина / Голоса то желтые / То фиолетовые / Все это слишком громко / И огромно» [1: 140]. Нужно полное *выпадение из заданного*, и тогда случится желанное: «Счастье – свобода – / Паденье <...> Я уже там / Где там? / Здесь / Где здесь? / Т а м» (141). Неопределяемость хронотопа убеждает в неуловимости «я».

Пребывая сразу и «з д е с ь» и «т а м», поэт, однако, предан физиологии – буквальной потенции творчества. В «Похмельной поэме» после сетований, выстроенных по модели природного параллелизма, наступает позитивная развязка: «Дождь зарядил – нас мучат мысли о бесплодии – уже не день не год слыхать небытие – отяжелела зелень – мы чувствуем свою нелепость <...> // (Мы любим жизнь – старуху) / Рыгнем похлопаем себя по брюху / Затем благословясь беремся за перо» (144). Творение тождественно половому акту: «и все во всем – и все во всем разъято – и все – один божественный плевок» («Акт») (148).

Физиология творчества ощущается и *как хроносенсорика* – переживание времени, в котором с достоверностью осуществляются видения. Так «Встреча» описывает коня: «Поле-призрак – серое былье – и конь белый – почти стертый <...> погладил нервный храп – и дрожь – отпрянула заржав – тревога и симпатия касаний – *волны предчувствий и прямых прикосновений из времени идущего на нас* <курсив мой. – *И. П.*>» (146). Солипсист не смущен, что его личный опыт – залог объективности «листьев, мыслей, людей, встреч», «которых не существовало – во времени – лишь потому что не было во мне» (146–147).

Поэт-солипсист может чувствовать за любого, было бы острое желание – и за гения («Черновики Пушкина»), и за отрубленную голову петуха: «– что мозга там в кости! – но и ему открылась тайна – как сладко не существовать <...> Кто умирает? – Я умираю? – тело мое фонтанируя кровью бьется о стенки сарая – а голова ни жива ни мертва – ни грустна ни весела – глаза прикрыты плотной пленкой – в тайну сна посвящена» («Петушиная голова») (149–150). Собственный, не умозрительный опыт приближения к краю все-таки содержательнее и богаче ассоциациями. Так рефлексия элегии «Падение» выстраивает сюжет познания смерти: падение так же вымышлено, как в «Прологе», но физиологически узнаваемо.

Все начинается со снижения самолета: «желудок подкатывает к горлу – мы падаем? – ленивый разум разверни секунду в сорок лет – дай! дай! дай! мне! – но есть же ценное – все пережить сначала – <...> падение – вверх или вниз? <...> черникой прекрасной как любовь – бегу с горы / ах! – / и страх и радость невероятные как ужас без конца» (152–153). Всплывает уже знакомое: «Я умирал в такси – вдруг почувствовал – мне

дурно <...> сполз на сиденье лицом в холодный дерматин – и это было куда спокойней и страшнее сна» (153). В итоге – опять парадокс: «я знаю на что похожа пустота – она определенна – ей нет конца – на чистый лист бумаги – я знаю что такое п у с т о т а» (153) – он проваливается в слово...

Сюжет развивается как сплетение чувствомыслей: переживание обреченности актуализирует зоркость, «вкус цвет запах» (152), пробуждает память, растягивает и обращает вспять время, сознание сравнивает чувства и уносится совсем в сторону – в недовольство собой, чтобы в конце концов отождествить умирание с творчеством, ибо то и другое есть мучительное открытие «пустоты». «Определенность» пустоты – в определении: «ей нет конца». Содержание пустоты – всеобъемлющая полнота чистой страницы, еще не тронутой ни одним знаком. Метафизический смысл иллюстрируется конкретным образом.

Поэт всему придает чувственную достоверность. Визуализированы даже промежутки «между мыслями и ощущениями / их незримые облики можно увидеть – <...> ощущения / мысли» («Промежутки») (426–427). Это особо тонкая рефлексия, отрешенная сверхчуткость: «сидел и слышал как сидел и слышал» («Машина времени») (417). Разгадка простая: эти чувства на самом деле *воля*, т. е. *представление ощущений*. Таков смысл эпиграфа к «Ученику»: «"...постоянно я *чувствую потребность* <курсив мой. – *И. П.*> / разрушать то, что строю с таким трудом" (Пабло Пикассо)» (422). Чувство – реализуемая потребность действия, которое следует импульсам и выливается в словесном оформлении.

Поэту потребны ощущения полноты, что и достигается фантазией: «Пространство воображения многослойней и неожиданней любого виртуального пространства. Там может встретиться все – и ничто там рождает» (668). Поэт будет «играть в эту игру» (668) в стихотворении «Ничто», начиная с отрицающего утверждения: «Нет ничего / Там – существо <...> Пустота / напрягает усилия – / снова стала рогом изобилия – / и подобно девушкам / беременным / разрешилась / пространством / и временем» (761). Такая космогония добавляет ко всем сенсорным чувствам еще и смеховое – радостное и вполне живородящее.

Парадокс чувственного наполнения пустоты разыгрывается-материализуется в «Тактильных инструментах». В этих играх все узнаваемо, как хроносенсорика ожидания («Замедлитель», «Ускоритель»), и достоверно, как боль: «Это музыка инсульта – / плохая музыка / (*раскалывает орех*)» («Грецкий орех», 1999) (704). «Тень осязания» (1999) соединяет утонченную тактильность и кинестезию: «(*Твоя левая ладонь читает эти стихи. <...> Это не прикосновение, не осязание, это тень. Тень осязания. А если провести ладонью над тенью, хотя бы своей, это будет тень осязания тени.*)» (713).

Открытие чувств при изобретении форм состоялось: то, что Кандинский называл особо тонкими вибрациями, у Сапгира – перцеп-

ция неощутимого. Она названа: «тень осязания тени», «тень за тканью слова», «тень любви» («Пейзаж во сне», 1990) (375). У А. Вознесенского в название сборника вынесена метафора пронзительной тишины – «Тень звука» (1970)[190]. Сапгир настаивал на тактильном опыте, когда буквально можно потрогать созерцаемое. Ощутимость пустоты – не как полости, но состояния целого безмерного мира – тоже из ряда ментально-перцептивных открытий: «она определенна». Определенность – в реальной ощутимости неуловимого, но именуемого.

Это воображаемые чувства – они представляют волю, желание, мечту, т. е. не реальный сенсорный опыт, а тонкие *ощущения умозрения*, *удовлетворение фантазии*. Они безусловно достоверны для поэта, поскольку найдено точное слово, его ясность фиксирует неопределяемое. Решается задача эвристическая, творческая, соревновательная – с иными поэтами и с самим собой. Эмоции от ощущения процесса и осознания результата сугубо позитивные.

Итог: специфика интеллектуально-чувственной рефлексии авангардиста

Изобретение приемов текстотворения – формальный маркер авангарда, сущностный его определитель – познавательные интенции. Феномен Г. Сапгира – мощная творческая энергия, неустанно генерирующая эвристическую неопределенность, которая порождает мерцающие, пульсирующие смыслы. Неопределенность превратилась в самообновляющуюся стихию, в способ проявления семантики, когда даже канон переполнен непредсказуемым, узнавание не безусловно, субъект теряет границы своего «я». Поэтический текст – состояние движения-отражения элементов, рождение смысла из их отношений, из пустот и фрагментов.

Все это чистая игра авторской воли, выискивающая формотворческие прообразы в самой реальности, дробящей целое, чтобы явить его в деталях и перекличках. Разрушение-обновление – модель выстраивания текста, вовлекающая в этот процесс читателя. Энергийная стихия творчества обусловила качество эмоционально-интеллектуальной рефлексии. Эмоции первичны, они формируют «основу для наших оценок, причем основа эта не просто конструктивна – она необходима»[191]. Энергийная природа эмоций выносит импульс из глубин сознания, поэтому поначалу чувства взрывные, протестные, почти хтонические («Голоса»), потом зрелая страсть познания, интеллектуальный опыт, аналитика являют их утонченно-чуткими.

---

190 *Вознесенский А.* Тень звука. М.: Молодая гвардия, 1970.

191 *Млодинов Л.* Эмоциональность. Как чувства формируют наше мышление / Пер. Ш. Мартыновой. М.: Лайвбук, 2022. С. 15.

Это не походит на описание познания философами и психологами: сначала *удивление,* а потом уже работают «*аффективно-когнитивные комплексы* – результат взаимодействия эмоционального реагирования и процесса познания»[192]. В поэзии удивление – условие перманентное, в случае Сапгира базовым импульсом была, видимо, способность *остро чувствовать все* в непосредственном контакте, но с одновременной рефлексией процесса. Это больше, чем эмоции, глубже, чем удивление, ибо нет выхода из привычного и момента преодоления автоматизма, процесс не имеет ни начала, ни конца – изобретения продолжаются.

Переживания Сапгира не из репертуара традиционной лирики: любовь, природные медитации, трепет исповеди – все это не работает, если познание обращено к неназываемому и не имеет общего языка высказывания. Поймать, не упростив, ускользающий смысл, у которого не было узнаваемого образа, – потребность особого чувства жизни, пронзительно жаждущего присутствия смысла в каждом моменте существования: «Время все смывает / что и пытаешься увидеть / словно план в тумане – / Вообще на видишь ничего / Все-таки пытаемся / некоторые из нас / как-то это ощутить / и пережить» («Краткая автобиография») (892). Это попытка хотя бы прочувствовать и так постичь неуловимое.

Переживания не обязательно поименованы, более того, *работа* спекулятивной рефлексии как будто безэмоциональна. Так текст стихотворения «Беспредельность и разум» варьирует фразу «*какой разум может охватить беспредельность*» (421) – ощущения от процесса не зафиксированы, но они в интонации. Элиминировать чувства невозможно: они влияют на модальность рефлексии и наполнение мысли. Жизнь безмерна, и в познании-проживании участвует весь телесный, волевой, перцептивный опыт, ощущение полета, падения, пустоты, резонанса в движении волн, мерцании ритма, хроносенсорика, воображаемые переживания, вроде тени осязания, и т. д. Сапгировская палитра чувственности – самая богатая по составу и разнообразная по содержанию в русской поэзии.

«Аффективно-когнитивный комплекс», обусловивший безмерный спектр чувств и неистощимые новации поэта, можно определить как *детскость бесстрашно-взрывного темперамента*. Расшифровка составляющих уточнит характеристики творческого мышления.

Детскость (не инфантильность!) не знает границ с миром, не признает норм, непосредственна в проявлениях. Это одухотворенная «животность» – испытание всего комплекса телесных чувств в неустанной игре воображения. В детских стихах Сапгира это качество проявилось в невинно-радостной форме. В остальных оно тоже ничем не регламентировано, но продиктовано насущной потребностью высказать экзистенциальные переживания. Они разгоняют фантазию, и воображение

[192] *Ильин Е.П.* Указ. соч. С. 191.

поэта устремляется в неведомое «ничто»: «Маленький шарик повисший на нитке – / Детский предлог для вселенской игры» («Нечто – ничто. Метафизический сонет») (229).

Темперамент – это воля и константа психики, он не меняется с возрастом, задает «личностные качества индивида»[193], в том числе когнитивные и творческие способности. Так «беглость» и «гибкость» интеллекта «обусловлены преимущественно темпераментальными факторами»[194]. У Сапгира это неистощимость фантазии, страстная эксплуатация открытий и быстрый переход к иным формам после исчерпанной новизны. Темперамент поэта эгоцентричен, сосредоточен на испытании творческих сил, не жалеет труда и небрежен в социальных оценках, однако дорожит общением и признанием. Коммуникативная открытость Сапгира, страсть читать стихи и щедрость – очевидные показатели «взрывной детскости», т. е. деятельной витальности, непосредственности желаний, безоглядности увлечений, но с напряженной эмоциональной рефлексией процесса.

Правомерность определения творческого мышления Г. Сапгира как осознанной, *форсированно-умудренной детскости* подтверждает признание поэта: «Ангел землю мне показывал – / *незримый но осязаемый* / наверно *ребенок / такой же как я* <курсив мой. – *И. П.*>» («Кленовые ангелы», 1999) (806). В описании осени глазами «бутуза с колокольни» слышится отзвук сакральных видений [Откр. 21: 1], но самобытный темперамент, гордый своей избранностью, по-детски предан здешнему – живому, где кипят страсти, в том числе интеллектуальные. Чувства и эмоции, весь телесно-духовный комплекс переживаний реализуют жизненную, возвышенную, любовную энергию поиска, одухотворенную физиологию творчества.

---

193 *Русалов В.М.* Темперамент в структуре индивидуальности человека: Дифференциально-психофизиол. и психол. исслед. М.: Изд-во «Ин-т психологии РАН», 2012. С. 155.

194 Там же. С. 158.

Анафразы в поэзии Генриха Сапгира

Во многих стихотворениях Генриха Сапгира слова исходного предложения перераспределяются, создавая множество высказываний из одного и того же лексического набора, например:

ИГРА В БИСЕР

1
страх рождает ненависть
ненависть рождает страх
любовь рождает понимание
понимание рождает любовь
2
любовь рождает ненависть
ненависть рождает понимание
понимание рождает страх
страх рождает любовь
любовь рождает страх
страх рождает понимание
понимание рождает ненависть
ненависть рождает любовь
3
любовь понимание ненависть страх
страх любовь понимание ненависть
ненависть страх любовь понимание
понимание ненависть страх любовь [III: 198]

Михаил Эпштейн предложил термин *анафраза* для обозначения фигуры речи, основанной на перестановках слов в предложении – с возможными вариациями грамматических форм и словообразовательной структуры: «Анафраза <...> – фраза или любой отрезок текста, образованные перестановкой слов из другой фразы или текста, при соответствующем изменении их лексико-морфологических признаков и синтаксических связей»[195].

[195] *Эпштейн М.Н.* Анафраза: языковой феномен и литературный прием // Художественный текст как динамическая система: Материалы Междунар. науч.

Впервые этот термин публично прозвучал в докладе М. Эпштейна «Анафраза: языковой феномен и литературный прием» на Международной научной конференции «Художественный текст как динамическая система» (Москва, Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 19–22 мая 2005 г.).

Такой способ создания текстов имеет давнюю традицию: в XVII в. его применяли немецкий поэт Георг-Филипп Харсдоффер, русско-украинский поэт Иван Величковский, в XX в. – Ж. Лескюр (на французском языке), Г. Мэттьюз (на английском языке)[196].

В 1990–1991 гг. Генрих Сапгир осуществил поэтический эксперимент с текстами, которые создавались именно по принципу анафразы и полифраза (по терминологии Эпштейна, полифраз – «совокупность всех анафраз от данного набора лексем»). В эти годы Сапгир написал более 50 стихов с перегруппировкой слов, переменой их грамматических функций и словообразовательными изменениями. Они сгруппированы преимущественно в авторских книгах «Лубок» (1990) и «Развитие метода» (1991), воспроизведенных в третьем томе Собрания сочинений Сапгира, по которому далее указаны страницы текстов.

В книге «Лубок» содержатся стихотворения «Персональный компьютер», «Алкаш» (180), «Хмырь» (181), «Сержант» (182), «Наглядная агитация на мотив рисунка В. Сысоева» (183), «Привередливый архангел (танец памяти Высоцкого)» (184), «Стоящая постель» (185), цикл «Изречение речей», включающий пять стихотворений с эпиграфами из реальных официальных речей (186–189).

В книге «Развитие метода» представлены стихотворения «Метод» (191), «Дерево над оврагом» (192), «Скамья в сугробе» (193), «Двойная тень» (194), «Мороз» (195), «Март в лесу» (196), «Весна» (197), цикл «Игра в бисер», включающий 35 стихотворений (198), «Машина времени» (199), «Из воспоминаний» (200), «Ребенок» (201), «Боль» (202), «Горы» (203), «На экране TV» (204), «Летучая фраза» (205), «Беспредельность и разум» (206), «Ученик» (207), «Кузнечик» (208), «Лягушка на пороге» (209), «Чудо» (210), «Судьба» (211), «Промежутки» (212), «Находка» (216), «Кошка и саранча» (217), «Стресс» (218), «Собакевичи и Ноздревы» (219), цикл из трех стихотворений «Прогулки в море» (220–221), «Опечатка (калейдоскоп)» (222), «Раненый олень» (223), «Импровизация» (225), «Про березку» (226), «Молитва святого Франциска» (227), «Нострадамус» (228), «Голубая кровь» (229), «Миф» (230), «Вечером в доме (из цикла «Весна в Переделкино»)» (231), «Воробьиная Москва» (232).

конф., посвящ. 80-летию В.П. Григорьева. М.: Управление технологиями, 2006. С. 473– 474.

196 *Бонч-Осмоловская Т.Б.* Введение в литературу формальных ограничений: Литература формы и игры от античности до наших дней. Самара: ИД «Бахрах–М», 2008. С. 142–150.

Созданию анафразовых и полифразовых текстов, вероятно, способствовали новые для 1991–1992 гг. компьютерные возможности легкого перемещения слов – неслучайно первое стихотворение этой серии «Персональный компьютер».

ПЕРСОНАЛЬНЫЙ КОМПЬЮТЕР

1. т е к с т : навык тексты компьютер работать приобретать вы
быстро необходимый персональный (см).
2. работая с текстами на персональном компьютере вы быстро
приобретаете необходимый навык (см. № 1)
3. работая с вами персональный компьютер быстро приобретает
необходимый навык (см. текст)
4. вас быстро приобретает персональный компьютер и работает
на вашем навыке (необходимо см. текст)
5. необходимый навык приобретает персонально вас. вы быстро
работаете на компьютер (см. текст)
6. вы – компьютер. приобретаете необходимый персональный
навык. быстро работаете с текстами (см. № 1)
7. вы – текст. вы – текст. вы – текст.
к о м п ь ю т е р : работать! быстро!
т е к с т : необходим персональный навык (см. № 1)
8. вы – навык. вы – навык. вы – навык.
т е к с т : вы приобретаете персональный компьютер.
работать быстро необходимо (см. № 1)
н а в ы к : вы при пер комп ра бы необх (см. № 1)

9. ЗАПОМНИТЕ! РАБОТАЯ БЫСТРО, ВЫ ПРИОБРЕТАЕТЕ!
ПЕРСОНАЛЬНЫЙ КОМПЬЮТЕР С ТЕКСТАМИ
НЕОБХОДИМ. (см. № 1) [III: 179]

Целенаправленному эксперименту по освоению разнообразных возможностей анафразовых и полифразовых стихов предшествовало знаменитое стихотворение Сапгира для детей «Людоед и принцесса», представляющее собой совокупность вариантов текста, противоположных по смыслу. По этому тексту в 1977 г. был создан мультфильм «Принцесса и людоед». Обратим внимание на любопытный факт: в исходном заглавии стихотворения Сапгира и в заглавии мультфильма переставлены слова.

В стихотворении рассказаны две версии одной истории. Этот прием характерен прежде всего для детективных повествований[197]:

---

197 Ср. фильм Акира Куросавы «Расемон» (1950), снятый по рассказам Рюноскэ Акутагавы «В чаще» и «Ворота Расемона». Не исключено и прямое влияние: в нашей стране фильм демонстрировался в начале 60-х годов, имел большой успех. В стихотворении Сапгира есть некоторые сюжетные совпадения с фильмом: в стихотворении действие происходит в лесу, людоед *хватает нож, дело ясное*.

ЛЮДОЕД И ПРИНЦЕССА, ИЛИ ВСЕ НАОБОРОТ

Вот как это было:

Принцесса была прекрасная,
Погода была ужасная.
Днем во втором часу
Заблудилась принцесса в лесу.
Смотрит: полянка прекрасная,
На полянке землянка ужасная.

А в землянке людоед:
– Заходи-ка на обед! –
Он хватает нож, дело ясное,
Вдруг увидел, какая... прекрасная!
Людоеду сразу стало худо.
– Уходи, – говорит, – отсюда.
Аппетит, говорит, – ужасный,
Слишком вид, – говорит, –
прекрасный.
И пошла потихоньку принцесса.
Прямо к замку вышла из леса.
Вот какая легенда ужасная!
Вот какая принцесса прекрасная!

А может быть, все было наоборот:

Погода была прекрасная,
Принцесса была ужасная.
Днем во втором часу
Заблудилась принцесса в лесу.
Смотрит: полянка ужасная,
На полянке землянка прекрасная.

А в землянке людоед:
– Заходи-ка на обед! –
Он хватает нож, дело ясное,
Вдруг увидел, какая... ужасная!
Людоеду сразу стало худо.
– Уходи, – говорит, – отсюда.
Аппетит, говорит, – прекрасный,
Слишком вид, – говорит, –
ужасный.
И пошла потихоньку принцесса.
Прямо к замку вышла из леса.
Вот какая легенда прекрасная!
Вот какая принцесса ужасная!
[IV: 989]

В самом начале первого повествования постоянный эпитет *прекрасная* из устойчивого сочетания *прекрасная принцесса* ставится в позицию предиката, т. е. сообщается известное. И этот примитив сказочной формулы, а также примитивы бинарной оппозиции и рифменного клише *прекрасная–ужасная* оказываются предпосылкой обмана в словесной и сюжетной игре. Сапгир сообщает не столько о принцессе, сколько об относительности характеристик, явлений, ситуаций[198]. Он сообщает о словах, которые, внешне не изменяясь, но попадая в разные контексты, содержат нетождественные значения.

198 «Склонность к телеологической интерпретации прекрасного вносит в эстетику элемент диалектики. Вследствие этого прилагательное *прекрасный* в позиции предиката <имеется в виду все атрибутивное сочетание в позиции предиката. – *Л. З.*> обычно сопровождается уточнением: *прекрасная хозяйка, прекрасная жена, прекрасная женщина, прекрасная работница* и *прекрасная дама* прекрасны по-разному» (*Арутюнова Н.Д.* Истина, добро, красота: взаимодействие концептов // Логический анализ языка: Языки эстетики: концептуальные поля прекрасного и безобразного. М.: Индрик, 2004. С. 12). В указанной статье Арутюновой отмечается, что еще Сократ говорил об относительности прекрасного и безобразного.

Освоение и преодоление клише – важные этапы в языковой деятельности детей. И Сапгир, отталкиваясь от фразеологического употребления слов, превращает устойчивое в неустойчивое, учит ребенка языку игровым изменением синтагматики в парадигматических рядах[199].

Кроме очевидного событийного сюжета, здесь имеются еще несколько сюжетных линий – психологических и собственно языковых.

В сюжете эмоциональных перепадов наблюдается противоположная направленность изменения эмоции: с позитивной на негативную, когда на прекрасной полянке обнаруживается ужасная землянка, и с негативной на позитивную, когда на ужасной полянке оказывается прекрасная землянка. Людоед в ужасной землянке пугает предсказуемо, в прекрасной – непредсказуемо, и поэтому сильнее.

В сюжете мотиваций поведения обе части показывают людоеда как впечатлительного эстета, но в первом повествовании он предстает альтруистом и остается голодным от восхищения красотой, из-за которой ему «сразу стало худо». Во втором повествовании людоед эгоистичен, он остается голодным из-за своей брезгливости.

Результат одинаков: принцессу спасают и красота, и уродливость. Не исключено, что здесь присутствует ироническая реакция Сапгира на слова Достоевского, ставшие трюизмом: «Красота... страшная вещь <...> красота спасет мир». Можно себе представить, что в первом случае принцесса уходит довольная не только спасением, но и комплиментом, во втором радость ее спасения омрачена отвращением людоеда и его грубыми словами.

Оценочные слова приобретают в двух вариантах сюжета переменные смыслы: слова *прекрасная*, *ужасная*, относящиеся к принцессе, – это эстетические оценки, а те же слова, относящиеся к погоде, создают внеэстетические суждения.

Рассказ об одной и той же последовательности событий предстает то ужасной, то прекрасной легендой. В первом случае сочетание *легенда ужасная* характеризует сами события, а во втором – *легенда прекрасная* – скорее повествование об этих событиях.

По ходу текста антонимы превращаются в синонимы: *аппетит ужасный* – то же самое, что и *аппетит прекрасный* (здесь имеются только стилистические различия).

Обращаясь к стихам-анафразам или полифразам 1990–1991 гг., отметим наличие целого ряда лингвистических проблем, связанных с тож-

---

199 Синтагматика – это языковая организация словосочетаний и линейного развертывания предложения, а парадигматика – организация сопоставлений и противопоставлений в системе языка и в текстах: «Как учил нас когда-то М.В. Панов, парадигма – это то, что хочется записать в столбик, а синтагма – в линеечку» (*Шмелева Т.В.* Орфография с позиций филологии // Языковая система и ее развитие во времени и пространстве: Сб. науч. ст. к 80-летию проф. К.В. Горшковой. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2001. С. 492).

дeством и различием языковых единиц в таких структурах: актуальное членение предложения в составе стихотворной строки при изменении порядка слов; синтагматическая и парадигматическая обусловленность лексического и грамматического значения; соотношение прямого и переносного значений слова и формы в зависимости от комбинаторных условий; категориальная обратимость частей речи и соответствующих им понятий (предмет – действие – качество); обратимость членов оппозиций («актив–пассив», «живое–мертвое», «верх–низ», «воображаемое–реальное» и т. д.); обратимость образов в художественных тропах.

Проананализируем некоторые анафразовые и полифразовые стихотворения 1990–1991 гг.

В стихотворении «Метод» представлена программа поэтики Сапгира в целом и анафразовых стихов в частности. Поэтика этого текста формируется смысловыми противоречиями на синтагматическом уровне (в словосочетаниях) и на парадигматическом уровне (разными значениями слова в полисемантическом комплексе):

МЕТОД

Случайные слова возьми и пропусти
Возьми случайные и пропусти слова
Возьми слова и пропусти случайные
Возьми «слова, слова, слова»
Возьми слова и пропусти слова
Возьми и пропусти «возьми» –
И слова пропусти [III: 191]

Во-первых, сочетание *возьми и пропусти* имеет в целом побудительное значение, но те же глаголы в свободном, не фразеологическом употреблении противоречат друг другу, если *пропусти* понимать как ‘не бери’. Таким образом, форма *возьми* выступает то как обессмысленная частица, то как самое важное в тексте знаменательное слово.

Во-вторых, глагол *пропустить* энантиосемичен: противоположны его возможные значения ‘провести через что-то’ (здесь – ‘поместить в разные высказывания’) и ‘не брать’ (здесь – ‘не помещать в текст’). В результате элементы сочетания *возьми и пропусти* предстают то синонимами, то антонимами.

И если в переводах из шекспировского «Гамлета» троекратным повтором *слова, слова, слова* обозначена пустота речей, расходящихся с действительностью, то этот же повтор в «Методе» и методе Сапгира имеет противоположное значение: пустые слова, преображенные поэзией, наполняются содержанием, когда они «пропущены» (в обоих смыслах глагола с его внутрисловной антонимией).

И.И. Ковтунова указывает на принципиальное отличие измененного порядка слов в поэзии и прозе: в прозе инверсии стилистически маркированы актуальным членением предложения, фразовой интонацией,

а в стихах они являются нормой и стилистически не маркированы, так как фразовое членение поэтических текстов подавляется ритмическим[200]. Эксперименты Сапгира с порядком слов демонстрируют не стилистическую, а семантическую сущность инверсий и других транформационных приемов[201]. Как совершенно правильно отмечает И.И. Ковтунова, «проблема “порядка слов” в стихах тесно соприкасается с проблемой семантического анализа стихотворной речи»[202].

Выразительным примером полифразового текста является стихотворение «Сержант».

СЕРЖАНТ

сержант схватил автомат Калашникова упер в синий живот
и с наслаждением стал стрелять в толпу

толпа уперла автомат схватила Калашникова – сержанта
и стала стрелять с наслаждением в синий живот

Калашников-автомат с наслаждением стал стрелять в толпу...
в сержанта... в живот... в синие

в Калашникове толпа с наслаждением стала стрелять в синий
автомат что стоял на углу

синее схватило толпу и стало стрелять как автомат

наслаждение стало стрелять [III: 182]

В этом стихотворении есть четкий сюжет: каждое переструктурирование фразы приводит к перемене субъекта действия: стреляет сначала человек, потом предмет, потом пространство, потом эмоция как независимая субстанция, освобождающая человека от ответственности. Каждый субъект действия, становясь агрессором, затем превращается в жертву. Смысл этого текста можно понять как сообщение о тотальном и безудержном распространении зла, приобретающего автономность. Слова первой строки, нарушая исходный порядок, хаотично перемещаются, самоорганизуются, образуя в этом хаосе все более угрожающий смысл, и не исключено, что такое дробление исходного предложения оказывается метафорическим подобием ядерной реакции.

---

200 См.: *Ковтунова И.И.* Порядок слов в стихе и прозе // Синтаксис и стилистика. М.: Наука, 1976. С. 43–64.

201 Трансформационная грамматика – один из методов семантической идентификации высказываний при изучении глубинного синтаксиса: «Т[рансформационный] м[етод] сохранил определ[енное] значение как один из экспериментальных приемов демонстрации синтаксич[еских] и семантич[еских] сходств и различий между сложными языковыми объектами через сходства и различия в их трансформационных потенциалах (наборах допускаемых им трансформаций)» (*Апресян Ю.Д.* Трансформационный метод // Лингвист. энциклопед. словарь. М.: Сов. энцикл., 1990. С. 520).

202 *Ковтунова И.И.* Указ. соч. С. 64.

Структура стихотворения изобразительна: наведение порядка сержантом милиции (на это указывает упоминание синего мундира) оборачивается беспорядочностью автоматных выстрелов, паникой толпы, искажением свойств предметов и пространства. Все это воспроизводится и внешне беспорядочной переменой значений у полисемантичных слов: автомат-оружие превращается в телефонный автомат, глагол из сочетания «упер в синий живот» становится другим глаголом в сочетании «толпа уперла автомат». Слово «Калашников» предстает то общеязыковым разговорным метонимическим обозначением разновидности оружия, то фамилией изобретателя, то номинацией сержанта, стреляющего из этого оружия, то обозначением самого пространства, наполненного стрельбой (*В Калашникове толпа с наслаждением стала стрелять...*). Прилагательное *синий*, сначала обозначающее цвет формы сержанта, затем превращается в существительное *синее*. Это обобщение, выраженное субстантивацией прилагательного изображает, с одной стороны, пространство как тотально милицейское и агрессивное, а с другой стороны – как пространство мертвецов. Возможно, независимо от намерений Сапгира, в смысл текста включается и память слова: в древнерусском языке слово *синий* обозначало блестяще-черный цвет, а словом *синец* называли дьявола[203].

Пейзажная зарисовка «Дерево над оврагом» хорошо показывает обратимость элементов в парадигмах образов[204].

ДЕРЕВО НАД ОВРАГОМ

Над оврагом небо падает
дерево ящером в снегу изогнулось
серый снег падает в небо
изогнулось небо серым ящером
дерево падает ящером в снег
овраг изогнулся серым ящером
ящер изогнулся оврагом
овраг падает деревом в снег
снег изогнулся небом
небо падает в овраг
овраг изогнулся деревом
дерево падает в небо
овраг падает в серое небо

---

203 *Суровцева М.А.* К истории слова «синий» в русском языке // Вопр. общ. и рус. языкознания. Учен. зап. Кишинев. гос. ун-та. Кишинев, 1964. № 71. Филол. ф-т. С. 90–95. Ср. также имя сказочного злодея *Синяя борода*.

204 Имеется в виду закономерность взаимного уподобления: если звезды метафорически обозначаются глазами, то и глаза – звездами (см.: *Павлович Н.В.* Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М.: Ин-т русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 1995. С. 79–94).

серый снег падает ящером
небо овраг дерево снег
изогнулся серый [III: 192]

Словосочетание *серый ящер* употребляется в терминологии карточной игры. У Сапгира оно раньше было буквализировано в «Оде бараку», образность которой частично воспроизводится и в «Дереве над оврагом»: *и встает барак / серым ящером – / окнами горящими / во мрак / шарят шуруют / руки барака / грабят воруют / руки барака / вдаль убегают / ноги барака...* [IV: 338–339]. Руки и ноги барака-ящера, изображенные в этом тексте, предвещают сходство ящера с деревом. В той же «Оде бараку» упоминается и *снег, серый, как газета.*

Анафразовая структура стихотворения «Дерево над оврагом» изобразительна: во время метели все смешивается в зрительном восприятии, часто до полной неразличимости предметов.

Лексический состав этого текста весьма ограничен: в нем всего семь словарных единиц: четыре существительных (*овраг, дерево, ящер, снег*), два глагола (*падать, изогнуться*), и одно прилагательное (*серый*). Сапгир последовательно соединяет каждый из предикатов и атрибутов с разными субъектами.

При такой лексической бедности в стихотворении обнаруживается впечатляющее семантическое богатство: неожиданные сочетания слов создают множество новых смыслов и образов. Все странные, на первый взгляд, ситуации абсолютно достоверны.

Небо падает, во-первых, потому что снег падает: снег воспринимается как то, что отделяется от неба, т. е. как часть неба. Во-вторых, во время метели небо кажется низким, а иногда вообще неотличимым от заснеженной поверхности земли.

Фраза *Серый снег падает в небо* означает не только движение снега снизу вверх, вполне правдоподобное при кружении метели, поземке, но и более обычное движение снега вниз, так как овраг – это тоже как бы часть неба, оказавшаяся внизу. Изогнутым небом овраг предстает и в параллелизме строк *изогнулось небо серым ящером* и *овраг изогнулся серым ящером*.

В начале стихотворения ящеру было уподоблено дерево, затем овраг. Действительно, дерево, растущее на склоне оврага, не вполне вертикально, в какой-то степени оно повторяет очертания оврага. Поэтому в строке *ящер изогнулся оврагом* творительный падеж *оврагом* актуализирует свою многозначность: это одновременно и творительный сравнения, и творительный инструментальный, и творительный субъекта в пассивной конструкции. Соответственно, в глагольной форме *изогнулся* присутствуют грамматические значения и актива, и пассива (*изогнулся сам, подобно ящеру,* или *его изогнул ящер*), а ящер предстает и субъектом, и объектом действия *изогнулся*.

В результате оппозиции «верх–низ», «субъект–объект», «реальное–воображаемое» здесь перестают быть таковыми. В этом стихотворении наблюдается уже не столько калейдоскопическая изменчивость образов, сколько их стереоскопическое совмещение.

Последняя строка *изогнулся серый* указывает (субстантивацией прилагательного) на неназванного волка, опасного в своей изогнутой позе: экзотический ящер замещается привычным персонажем русских сказок.

Не менее изобразителен текст с другой серией взаимообратимых образов и, соответственно, с другой мотивацией этой взаимообратимости.

ПРИВЕРЕДЛИВЫЙ АРХАНГЕЛ
(Танец памяти Высоцкого)

Михаил Барышников танцевал Высоцкого в крови и грязи – зеленой бархатной тряпкой ехал на коленях по гладкой сцене гениально! – «только кони мне попались привередливые» – в окна зала смотрел Лос-Анджелес – конская морда – японский бог

Высоцкий танцевал как всегда на коленях – задыхаясь в крови и грязи – в окна зала смотрел привередливый Миша Барышников конской мордой своей гениальной – бог и тряпка танцевали на сцене – день Лос-Анджелеса бархатный зеленый

конская морда танцевала на сцене – гениально! – в окна зала смотрел день тряпкой – зеленым Высоцким: «Михаил Барышников!.. А? Михаил...» – бархатным-бархатным...

сцена крутясь ехала по гладкому Лос-Анджелесу – за ней бежал Михаил Барышников тряпкой и Высоцкий японской конской мордой – зеленый бархатный заржал гениально в крови и грязи – привередливый архангел

окна зала смотрели в окна зала – где Михаилом Барышниковым – где Высоцким – где зеленым бархатом – где тряпкой в крови и грязи – где конской мордой – где Лос-Анджелесом – где японским богом – и все это ехало по гладкой сцене

и все-таки лошадиная морда – Барышников и тряпка – Высоцкий – московским поэтом предсказанный танец – гениально! – где и когда ты узрел Владислав – японский бог? – ведь тогда еще он еще жил – это столоверчение сцены – этот бархат в крови и грязи – в окна зала смотрящие мы – и зеленый Лос-Анджелес... [III: 184]

Перевести поэтическое сообщение этого текста на язык логики можно было бы примерно так: в танце Михаила Барышникова перевоплощение персонажей, предметов и других сущностей настолько органично, что танцор и его роль объединяют в себе образы разных ролей и песен Высоцкого, пространство сцены, театральные реквизиты, мебель, время

суток, город, где происходит действие, зрителей. Поэтому таким естественным, без какого-либо кощунства, в тексте оказываются сочетания *бог и тряпка*, *тряпка – Высоцкий*, а слова *японский бог* предстают и эвфемизмом матерного выражения (в этом случае, вероятно, возгласа восхищения), и прямым обозначением японского бога, смотрящего *японской конской мордой*. *Столоверчение сцены* в последней строфе текста говорит о танце Барышникова как о спиритическом сеансе: в ритуал вызывания духов (Высоцкого, его персонажей, японского бога и т. д.) вовлекаются все сущности, охваченные танцем.

В стихотворении «Весна» очевидна текстопорождающая роль полисемии слова *подснежник*. В криминальном и милицейском жаргоне подснежниками называют трупы, которые обнаруживаются при таянии снега. Столкновение прямого значения слова (названия цветка) с переносным жаргонным задает смешение образов живого и мертвого, вульгарного и сентиментального, светлого и мрачного:

ВЕСНА

скелет ползал и собирал подснежники на лугу – весна!
подснежники ползали по лугу – скелет их собирал
весна собирала скелеты на лугу
весна собирала скелет подснежника
подснежники ползали ползали... да подснежники ли это?
луга ползали по лугам – весна!
скелет весь в подснежниках – это весна [III: 197]

Перекомбинируя словосочетания, Сапгир изображает ситуацию, в которой тающий снег перемещает предметы, и тем самым в тексте создается образ их весеннего оживления – не только в фигуральном смысле *появление бодрости и оптимизма*, но и в близких к буквальному: *возобновление способности двигаться*; *уподобление живомубуквальному; возобновление способности двигаться*; *уподобление живому.*

Глагол *собирал* в первой строке можно понимать двояко: *собирал, как обычно собирают цветы,* и *двигаясь, захватывал собою*. Подснежники-цветы *ползали по лугу* и от того, что шевелились в потоках воды, и от того, что были вырваны из земли движущимся скелетом и сами двигались, прицепляясь к нему.

Слова *скелет весь в подснежниках* тоже создают разные высказывания: *скелет находится среди подснежников* и *скелет покрыт подснежниками*, причем при обоих толкованиях и жаргонное, и литературное значения слова *подснежники* могут восприниматься как актуальные.

Притом что в жаргоне существует закономерность снижающей метафоры, которая переосмысляет названия цветов (ср.: *черемуха – слезоточивый газ, розочка – бутылка с отбитым горлышком, используемая как оружие*), в стихотворении «Весна» происходит не снижение литера-

турного значения и не поэтизация жаргонизма, а реабилитация первичного смысла слова, так как снижение нейтрализуется поэтическим содержанием текста. Если «арготическое слово есть своего рода общественный жест, символизирующий “мужественное”, пренебрежительное, насмешливое, критическое отношение к действительности»[205], то Сапгир, принимая реальный язык и в этой его разновидности, противопоставляет человечность и трагизм пренебрежению и насмешке.

Множественные эксперименты Генриха Сапгира с анафразовыми и полифразовыми текстами осуществляются в поэтике, пограничной между стихами и прозой: в верлибрах. Некоторые из них, составляющие цикл «Изречения речей» в книге «Лубок», представляют собой манипуляции с газетными текстами, с фрагментами из выступлений на собраниях.

В косноязычном перетасовывании слов, повторах и паузах бессмысленного высказывания происходит кристаллизация смысла, не предусмотренного изображаемой речью, но формирующего *изречение*, т. е. подспудное истинное сообщение:

> Председатель: «Товарищи! мы сегодня переживаем
> историческое событие исключительной важности».
>
> товарищи! нас сегодня переживает историческое событие
> нас сегодня пережевывает историческое событие
> товарищи! мы сегодня – товарищи
> мы сегодня – исторические товарищи
> исключительной важности событие – мы
> наше историческое событие сегодня нас...
> историческое событие нас исключит...
> товарищи! переживаем переживаем
> разрешите считать сегодня
> разрешите считать событие
> разрешите нас считать товарищи
> разрешите нас! разрешите... [III: 186]

Однако во всех текстах-полифразах Сапгира речь все же ритмизована – и не только делением текста на строки, обычным для верлибра, но и тотальными вертикальными связями слов, их сопоставленностью в разных синтагмах, многочисленными внутренними рифмами при ограниченном наборе слов и грамматическом параллелизме. Поэтому можно сказать, что эксперимент Сапгира с формами художественного слова, пограничными между стихами и прозой, является одновременно и синтаксическим, и лексическим, и просодическим экспериментом.

---

205 *Лихачев Д.С.* Арготические слова профессиональной речи // Развитие грамматики и лексики современного русского языка. М.: Наука, 1964. С. 343–344.

Большинство полифразовых текстов Сапгира самóй структурой вариативных повторов изображает динамику движения, но словообразовательно-грамматические трансформации «Изречения речей» очень выразительно передают статику – пробуксовывание бессмысленной речи. Поэтому можно сказать, что в эксперимент Сапгира включается и проверка анафразовой поэтики на такие возможности структуры, которые связаны с различными объектами изображения, в том числе противоположными по своим признакам.

В целом анафразовые и полифразовые тексты Сапгира содержат такое высказывание: представление об относительно свободном порядке слов в русском языке должно быть скорректировано сознанием ответственности этой свободы. Она дает многие возможности, но и усложняет восприятие мира. В языке, в отличие от арифметики, от перестановки слагаемых сумма значительно меняется.

Во всех рассмотренных здесь вариативных повторах слов и высказываний имеется некое подобие заклинаниям, мантрам и другим традиционно-ритуальным формам речи, направленным на повышение ее суггестивности, что весьма активно используется в религиозных, политических, рекламных практиках психологического воздействия. Но, в отличие от традиционных ритуальных текстов, анафразовые и полифразовые художественные произведения основаны на синтаксисе нарушенного равновесия, на экспрессивной асимметрии[206]. Тем не менее в них воплощается архетипический образ всеобщности сущностей – образ, восходящий к мифологическому синкретизму понятий, хранителем которого является поэзия. При этом нельзя не заметить, что такие тексты организованы по принципу тотальной постмодернистской деконструкции.

В средневековом философском учении исихазме считалось, что божественная сущность не может быть обозначена единым словом, поэтому выработался стиль плетения словес, с повторами, длинными синонимическими рядами, паронимическими сближениями слов, синтаксическими вариациями и т. д. Предполагалось, что к сущности можно приблизиться, умножая и варьируя заведомо неточные обозначения[207].

---

206 См. об этом понятии: *Береговская Э.М.* Очерки по экспрессивному синтаксису. М.: Рохос, 2004. С. 199.

207 См., например: *Прохоров Г.М.* Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV в. // Литературные связи древних славян. Л.: Наука, 1968. С. 86–108; *Иванов Вяч.Вс.* Исихазм и поэтика косноязычия у Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 321–327; *Кошкин И.С.* Эклектизм стилевых средств как отражение эволюции языкового сознания и языковой ситуации (на примере истории русского стиля «плетение словес») // Тр. по рус. и славян. филологии. Новая серия. II. Прагматический аспект исследования языка. Тарту: Tartu Univ. Press, 1999. С. 98–107.

Концептуальные особенности иллюстрирования произведений для детей Генриха Сапгира

Из опроса ВЦИОМ, проведенного по заказу Российской государственной детской библиотеки[208], следует, что уменьшается не количество прочитанного текста, но его характер и источники. Происходит отток читательской аудитории от книжных форматов к интернет-пространству. На вопрос: «Что ты обычно читаешь в интернете?» большая часть подростковой аудитории – 54% – отметила, что юмористические тексты. 40% обычно читают блоги, 36% – ленты социальных сетей, 34% – новости, 29% – информацию об известных личностях и столько же – о музыкальных группах и исполнителях. У современной аудитории с ранних лет теряется интерес к книге в принципе, вне зависимости от материальной конструкции текстового носителя.

Данные тенденции вызывают закономерные опасения не только у издательского сообщества, но и у педагогов, наставников, работников культуры и, наконец, родителей, которые понимают важность сохранения традиционных читательских практик хотя бы в сфере детского книгоиздания.

В связи с этим доминирующими становятся две основные две основные издательские стратегии, отвечающие актуальным читательским запросам: создание инновационных концепций оформления детских книг с учетом технологических возможностей, интеграции с мобильными устройствами, эффекта дополненной реальности, достижений полиграфии и т. д. и как бы в противовес к ней – апелляция к лучшим традициям советского искусства книги.

По понятным причинам основными покупателями книг для детей являются не сами юные читатели, а их родители, бабушки и дедушки, которыми часто движут как ностальгические мотивы, так и желание получить предсказуемый результат: классический текст произведения и дизайн-концепцию высокого качества.

По данным Министерства цифрового развития, связи и массовых коммуникаций[209], самым популярным автором произведений детской

---

208 Подростки стали меньше читать книги, выяснил ВЦИОМ // Ведомости. URL: https://www.vedomosti.ru/society/articles/2022/09/16/941088-podrostki-stali-menshe-chitat (дата обращения: 13.12.2013).

209 Книжный рынок России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Отраслевой доклад / Под общ. ред. В.В. Григорьева. М.: М-во цифрового раз-

литературы в 2022 г. уже 11-й год подряд остается К. Чуковский, общий тираж произведений которого в 2022 г. составил 898,7 тыс. экз. Что касается тиражей других советских детских классиков, А. Волкова и Н. Носова, то здесь можно отметить, что тираж книг А. Волкова за последний год увеличился на 6,2% (с 415,3 тыс. экз. в 2021 г. до 441,0 тыс. экз. в 2022 г.). Это подтверждает тезис о том, что консервативные предпочтения покупателей детской литературы являются долгосрочным трендом. Заметим, что эти взгляды на судьбу современной детской книги характерны и для представителей профессионального сообщества.

Среди высоких оценок советского искусства книги также есть в том числе и крайне критичные сравнения современных оформительских тенденций с издательской практикой прошлого столетия. Главный редактор журнала «Книжная индустрия» Светлана Зорина, Ирина Балахонова – главный редактор издательства «Самокат», Марина Кадетова – шеф-редактор ИД «КомпасГид», Александр Альперович (ИД «Клевер») – генеральный директор издательства «Клевер Медиа Групп» и заведующая отделом детской книги Берлинской городской библиотеки Карин Гренинг, принимавшие участие в дискуссии на тему «Дети и книги в России и в Германии» в рамках интеллектуальной выставки non/fiction 2014, отметили[210], что главная российская проблема заключается в отсутствии нового сильного художественного слова, а это в итоге непременно приведет к угасанию отрасли в целом.

Карин Гренинг с сожалением констатировала, что ее попытка составить в своей библиотеке собрание современных российских детских изданий закончилась полным провалом: наши библиотеки просто не смогли представить ей качественно сделанные экземпляры. Отчасти это объясняется тем, что в России каждый год открывается очень мало новых имен среди писателей – как детских, так и взрослых, а это не может не провоцировать некоторый застой в отрасли в целом. По словам детского писателя С. Востокова, издательскому рынку России остро не хватает книг о самых обычных, повседневных вещах (огороде, строительстве, ветеринарии), которые в результате этого дефицита представлены обычно в переводном сегменте.

Большой спрос имеют также винтажные книги, которые отсылают к детству родителей (своего рода ностальгия по прежнему оформительскому стилю). Кроме того, по мнению аналитиков журнала «Книжная индустрия»[211], часть молодых родителей из «нечитающего» поколения 90-х гг., стремясь дать своим детям качественное образование в советских традициях – лучшее, нежели удалось получить самим, стараются

вития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации, 2023. С. 18.

210 Где герои русских комиксов? // Deutsche Welle. URL: http://news.rambler.ru/ (дата обращения: 25 января 2015).

211 Книжный магазин и библиотека: альянс или противостояние? // Книжная Индустрия. URL: http://bookind.ru (дата обращения: 13.12.2013).

найти переиздания советских художников. Подобный тренд вполне объясним: при кажущемся изобилии, царящем на рынке детской литературы, вопрос качества оформления этих книг пока еще остается открытым.

К примеру, в 2005 г. ИД «ПРОФ-ПРЕСС» выпустил книгу А. Барто «Стихи детям», иллюстрированную изображениями девушек в образе «pin-up» – «плакатном» стиле американской графики середины XX в., основу которой составляет изображение привлекательной, раскрепощенной, часто полуобнаженной модели.

По этой причине у представителей издательской отрасли, редакторов, художников, а также у научного сообщества и педагогов растет интерес к изучению именно советской школы оформления изданий, основных подходов к созданию внешнего облика классических детских писателей этого периода[212]. В данной работе будут рассмотрены концептуальные особенности оформления советских изданий Г.В. Сапгира – культового автора знаменитых «Паровозик из Ромашкова», «Четыре конверта», «Леса-чудеса», «Лесная азбука», «Полосатые стихи» и многих других, воспитавших не одно поколение детей. Также будут приведены примеры современного опыта визуальной презентации знаменитых произведений.

Период с середины 1950-х до середины 1970-х гг. называют «золотым временем» советской детской иллюстрации и периодом «великих книжных дискуссий». В книжную индустрию в то время приходят новые талантливые молодые художники, продолжатели традиций ВХУТЕМАСа, наследники В.А. Фаворского. По мнению исследователей[213], возрождаемая книжная графика вновь стала играть определяющую роль в книжном искусстве. Была восстановлена стилевая и композиционная целостность книжного ансамбля как сложной пространственно-временной и статически-динамической структуры.

Основное, что дал «золотой период», – это осознание главенствующей роли художника книги, личность которого, как и его индивидуальность, ум, талант и мировоззрение, имели решающее значение в конструировании облика издания. С середины 1950-х гг. в книге стало появляться все больше и больше нового в иллюстрациях и внешнем оформлении. Стремясь сделать книгу от начала и до конца как единый организм, художники находили возможность для яркой и образной трактовки облика книги[214]. Как и авангардисты 1920–1930-х гг., нонконформисты в 1960–1970-х гг. (И. Кабаков, Э. Булатов, О. Васильев, Э. Горохов-

---

212 *Коростелина В.В.* Художественное оформление современных изданий: редакторский аспект: Дис. ... канд. филол. наук. М.: Моск. политехн. ун-т, 2018. С. 31.

213 Век русского книжного искусства / Сост. А. Маркевич, вступ. ст. Э. Кузнецов. М.: Вагриус, 2005. С. 259–363.

214 *Богаева И.Н.* Художественное оформление изданий для детей советского и российского периодов: выпускная квалификационная работа / Науч. рук. В.В. Коростелина. М.: Моск. политехн. ун-т, 2021. С. 22.

ский, В. Пивоваров и др.) пытались переделать устоявшиеся правила. В случае с В. Пивоваровым такой по-настоящему редакторский подход к книге, умение взглянуть на нее в комплексе (иллюстрация, шрифт, текст, полиграфические элементы) объясняется не только веянием времени, но и биографией художника[215]:

> Свои стихи «для себя» Ира пишет легко, но писание, казалось бы, невинных детских стихов для издательств, т. е. «для них», становится адским галерным трудом. Она изводит меня, обращаясь ко мне с каждой новой строчкой как к единственному, постоянно под рукой находящемуся критику и редактору. И мне поневоле пришлось им стать. Так я смог прикоснуться к стихам, к литературному тексту «изнутри», со стороны «кухни».

Не имея возможности полноценно реализовывать себя в творчестве официально и зарабатывать на жизнь «большим искусством», поэты и художники ушли в детскую книгу, вдохнув в нее новые идеи и принципы. В детских изданиях было меньше цензурных ограничений и одновременно большие возможности для получения всеобщего признания. Как писал В. Пивоваров о своей работе в журнале «Веселые картинки»:

> Это было единственное важное «публичное дело», в котором можно было участвовать. В некоторые годы тираж «Веселых картинок» достигал 9 миллионов экземпляров, уступая только журналам «Таймс» и «National Geographic». Это было «чистое» дело даже в условиях советского жесткого контроля[216].

Е.В. Ескина в статье «Московская иллюстрация детской книги 1960–1980-х годов» характеризует этот период следующим образом: «На протяжении 1960–1980-х годов детская книга чутко улавливала новые веяния в станковой графике, в которой пробовали себя многие иллюстраторы. Развитие книги в исследуемый период, равно как и в предыдущие 50 лет, было неразрывно связано с развитием изобразительного искусства в целом. Иллюстрация детских книг прошла наравне со станковой графикой весь путь от гражданского пафоса реалистических станковых серий через психологизм и камерность «тихой графики» к сюрреалистическим образам искусства 1980-х. Обращались советские иллюстраторы и к искусству предшествующих эпох и других стран» [217].

Художники 1960–1970 гг. применяли на практике разнообразные формы взаимодействия изображения с текстом, добиваясь максимальной активизации внимания читателя. Они соревновались в раскрепо-

---

215 *Пивоваров В.Д.* Влюбленный агент. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Artguide Editions, 2016. С. 39.

216 Там же. С. 130.

217 *Ескина Е.В.* Московская иллюстрация детской книги 1960–1980-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2012. № 4. С. 136.

щенности графической манеры и композиционной фантазии, предлагая глубоко индивидуальное восприятие текста, воплощенное не только в повествовательной, но и в символически-ассоциативной, метафорической формах.

Например, в сборнике стихотворений «Карманный фонарик», опубликованном в 1978 г. издательством «Детская литература» с иллюстрациями В. Пивоварова, шрифтовые элементы оформления и разнообразие цветовой палитры в рамках дизайн-концепции органично сочетаются с гиперболой в сюжетной составляющей иллюстраций. Зеленая лошадь и красная мышь, парящие под парусами воздушного корабля, в рифму вторят стихотворным строкам Г. Сапгира:

В волнении я прибежал
На причал,
Где белый кораблик
Кормою качал.
Кораблик уже уходил
От причала.
Зеленая лошадь
У борта стояла,
А красная мышь
Мне махала с кормы...[218]

Ритм повествованию задают и повторы: элементы костюма, цвет, черты героев. В стихотворении «Кролики и ролики» персонажи множатся, закольцовывая композицию и выступая отголоском рефрену: «кролики встали на ролики». Как писал сам художник:

Термин «иллюстрировать» в отношении поэзии следует понимать весьма условно. Поэзию иллюстрировать невозможно и не нужно. Речь в данном случае может идти лишь о параллельном визуальном сопровождении. Это подобно тому, как композитор работает со стихами, когда пишет романс или оперу. Разница лишь в том, что поэтический текст автора и визуальный ряд художника сохраняют свою автономию, не сливаясь в единое целое, как в романсе, опере или оратории[219].

В иллюстрациях В. Пивоварова к книге «Карманный фонарик» без труда прослеживаются как гротескные, так и авангардные черты, характерные для картин, предполагающих взрослого зрителя. Например, работая над изобразительным рядом к стихотворению «Как одна девочка училась печатать», художник, с одной стороны, отражает сюжет произведения Г. Сапгира:

---

218 *Сапгир Г.В.* Карманный фонарик: Стихи; Рис. Виктора Пивоварова. М.: Дет. лит., 1978. С. 18.

219 *Пивоваров В.Д.* Указ. соч. С. 146–147.

Сидят мурлычут МОШКИ
Слетелись к лампе КОШКИ.
Траву жует КОРОНА,
КОРОЛЬ НАДЕЛ ВОРОНУ[220].

Иллюстрации подхватывают вихрь абсурда, гипнотизирующего читателя. С другой стороны, парящие под потолком кошки могут показаться аллюзией к полету на картине «Московская вечеринка», написанной в 1971 г. Сам художник высказывался об этой тенденции весьма однозначно:

> В современном мире существуют по меньшей мере три самостоятельные культуры: «высокая», «массовая» и «детская» <...> во мне обе эти культуры сходятся. Разбить границу между ними, втащить «детскую» культуру в «высокую» – вот, что мне интересно[221].

Импульс, заданный в «золотой период» детской книжной иллюстрации, вошел в издательские традиции перестроечного периода. Дизайн-концепция В. Пивоварова, созданная для книги «Полосатые стихи» Г. Сапгира (издательство «Детская литература», 1991 г.), конструировалась в духе авангардных традиций: шрифтовые элементы оформления, эклектичная палитра с многообразием ярких цветов и оттенков (желтый, розовый, зеленый, синий, оранжевый и др.). Иллюстративное оформление напоминает одновременно и плакатную стилистику, и технику коллажа. В книге «Влюбленный агент» В. Пивоваров сравнивает свой художественный язык работы над некоторыми произведениями для детей с «детской эзотерикой» и «игрой в секретики»[222].

И. Кабаков тоже «играет в секретики» с читателем: обложка сборника «Между летом и зимой» изображает дверь в эти времена года, приглашающую читателя в лето (сверху) и в зиму (снизу), которые разделены замком – линией горизонта, роль которого выполняет название книги. Шрифтовые элементы напоминают вензеля, а прорисовка деталей изображений отсылает к традициям мирискусников (в похожей стилистике выполнены иллюстрации М.В. Добужинского к «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина или Д.И. Митрохина к «Кораблю-призраку» В. Гауфа). В сборнике содержатся два стихотворения Г. Сапгира «Кто кого встречает» и «Как осел остался ослом», каждое из которых подробно проиллюстрировано. И если «тяжелый шмель», повстречавший «розовую кашку», изображен так натурально, что читатель как будто и тактильно ощущает его тяжелый мех, и вдыхает запах цветка, то очаровательный ослик, определенный Г. Сапгиром то в нищие, то в короли, нарисован как харизматичный сказочный персонаж.

---

220 *Сапгир Г.В.* Карманный фонарик. С. 18.
221 *Пивоваров В.Д.* Указ. соч. С. 228.
222 Там же. С. 192.

В книге Г. Сапгира «Про Фому и про Ерему», опубликованной издательством «Детская литература» в 1971 г., В. Пивоваров так же подробно прописывает каждую деталь всех упомянутых фантастических героев, идя след в след за эпитетами и метафорами поэта. Вместе с читателем он фантазирует о «зайцевороне», которая в границах одной полосы сначала позирует детям, демонстрируя и длинные уши, и «белым пятнышком хвосток», а затем пугает зверей:

Прошлой зимою в лютый мороз
Серый зайчище барана унес[223].

Разноцветные кошки, которые «живут в гнезде, летают везде», поразительно похожи, несмотря на наличие крыльев, на кошек из книги «Карманный фонарик». Такие реминисценции, которые благодарный зритель охотно считывает, реализуют творческое кредо В. Пивоварова: в своей книге «Влюбленный агент» он говорит о новом понимании картины «не как замкнутого “мира в себе”, завершенной самоценности, а как чего-то разомкнутого, что обретает смысл в диалоге со зрителем, в контексте с другими картинами, моими собственными и моих современников»[224]

Редкие переиздания Г. Сапгира в оформлении советских художников неизменно пользуются популярностью у читателей, например «Звездная карусель» с рисунками В. Стацинского, выпущенная в 2014 г. издательством «Речь» в той же дизайн-концепции, что и в издательстве «Детская литература» в 1964 г. Ценители творчества Г. Сапгира на сайтах книжных интернет-магазинов, на форумах и в различных блогах выражают восхищение сдержанной цветовой гаммой: «В наше время кислотных книг эта может стать настоящим отдыхом для глаз, а стихи Сапгира просто пропитаны детством. В книге есть 2 цветных листа, прямо в середине, и это как вспышка на солнце»[225]. Пишут и о сочетании текста и изобразительного ряда: «Книга настолько оригинальная и непохожая на другие, что еще очень долго после ее прочтения разноцветные стихотворения вместе с иллюстрациями звезд и созвездий кружатся в голове, как карусель. Легко вспоминаешь веселые, как будто искрящиеся строчки:

На небе вечное веселье,
Все звезды едут каруселью.
Одна Полярная звезда

---

223 *Сапгир Г.В.* Про Фому и про Ерему: Стихи. Рис. Виктора Пивоварова. М.: Дет. лит., 1971. С. 13.

224 *Пивоваров В.Д.* Указ. соч. С. 61.

225 Рецензии на книгу «Звездная карусель». Генрих Сапгир // Лабиринт. URL: https://www.labirint.ru/reviews/goods/438164/?ysclid=luwsozay92285108595 (дата обращения: 25.03.2024).

Стоит –
Не едет никуда[226].

Эту магию, связанную одновременно черно-белыми иллюстрациями и светом, исходящим от стихотворного рисунка Г. Сапгира, отмечают большинство читателей:

> И рисунки Виталия Стацинского!!! Они придают непередаваемый шарм книге Сапгира о звездах. Рисунки мерцают, искрятся и переливаются, как ночное звездное небо... я даже в детстве и не заметила, что они – черно-белые! Была абсолютно уверена, что цветные:) Но и сейчас, получив эту книгу, не сразу обратила внимание на то, что в основном они НЕцветные! Вот ведь какая Волшебная Книга[227].

Ценители творчества Г. Сапгира делают в отзывах особый акцент на том, что концепция книги, в том числе ее внешний облик, обращены одновременно и к ребенку, и к взрослому:

> В них – в этих причудливых зверях и существах – отразились детские фантазии, всегда понятные и близкие любому. А еще – какая-то интуитивная мифическая стихия, словно идущая от самого начала времен. Здесь есть и необычные рифмы, и мудрая ирония, неожиданные превращения, игра слов и звуков. Разумеется, «детское» и «взрослое» не везде совпадают, но все-таки очень близки и часто сделаны почти из одного материала. И первыми обращают на себя внимание именно эксперименты. Изобретательность тоже разного свойства, иногда напрямую связана с содержанием. Волшебство, сюжетны, населены простыми, узнаваемыми образами и героями[228].

Действительно, у художников «золотого периода» советской детской книжной иллюстрации не было деления на большое и малое искусство. В. Пивоваров много писал об этом подходе в своей автобиографии: «Я взял “детскую” культуру за ее мышиный хвостик и втащил в картину, в жанр “высокой” культуры»[229].

Совсем иные впечатления складываются у читателей, когда книги Г. Сапгира переиздаются в оформлении современных художников, например сборник «Зимние сказки», выпущенный издательством АСТ в 2019 г. В него вошли такие произведения, как «Четыре конверта», «Морозкин сон», «Времена года» и др. Концепцию этого издания ху-

---

226 Рецензии на книгу «Звездная карусель». Генрих Сапгир...

227 Заправлены в планшеты космические карты... *Сапгир Г.* «Звездная карусель». trukhina.livejournal // URL: https://trukhina.livejournal.com/899301.html (дата обращения: 25 03.2024).

228 *Сапгир Г.* «Звездная карусель» // БиблиоГид. URL: https://bibliogid.ru/component/content/article?id=2144:genrikh-sapgir-zvjozdnaya-karusel&catid=108 (дата обращения: 25.03.2024).

229 *Пивоваров В.Д.* Указ. соч. С. 229.

дожник Ю. Устинова видела отличной от традиций советского книжного искусства. Яркий переплет, обилие деталей – в то же время, в отличие от прежних вариантов оформления, художник увеличивает темп повествования, сокращает сюжетные линии, обозначенные иллюстраторами И. Галаниным и О. Макаревским в издательстве «Малыш» в 1969 г. Книга читается совершенно по-новому, что отражается на впечатлениях ценителей Сапгира:

> И «Четыре конверта» тоже достаточно плотненько скомпоновали. А мне мечталось, чтоб на каждый конверт, читай – время года, отвели бы по несколько страниц с подробными пейзажными рисунками. С птицами тоже вышла подобная история. У нас-то аж целая книжка получилась из стихотворения. Ну а тут не стали тянуть кота за хвост и длинный перелет тоже показали быстренько[230].

Успех художественного оформления советских изданий произведений для детей Г. Сапгира бесспорен, его так и не удалось повторить современным иллюстраторам. Он основывался на профессионализме, увлеченности, трудолюбии и добросовестном подходе художников к работе. Не было четкого деления на большое и малое искусство, художники творили одинаково хорошо как для маленьких детей, так и для взрослых. Как писал В. Пивоваров, «либеральная интеллигенция этого времени покупала и собирала детские книжки не только для своих детей, но в первую очередь для себя... Статус детской книги, сейчас в это трудно поверить, был очень высок»[231]. Возможности айти-технологий и современной полиграфической индустрии, безусловно, позволяют создавать инновационные, эффектные дизайн-концепции, однако именно обращение к лучшим советским издательским практикам зачастую обеспечивает не сиюминутное внимание, а долгосрочный успех и любовь читателей всех возрастов.

---

230 *Сапгир Г.* Зимние сказки и не только // babyblog. URL: https:// www.babyblog.ru/community/kids_books/post/3283109 (дата обращения: 25.03.2024).

231 *Пивоваров В.Д.* Указ. соч. С. 85.

Раздел II

© Меркушов С.Ф., 2025
© Северская О.И., 2025
© Суховей Д.А., 2025
© Малкина В.Я., 2025
© Рыбкин П.Н., 2025
© Михайловская Т.Г., 2025
© Семьян Т.Ф., 2025
© Сердечная В.В., 2025
© Каминская Ю.В., 2025
© Азаренков А.А., 2025
© Орлицкий Ю.Б., 2025

Новые стихи
1965

Тетрадь

Хи-хи,
Хи-хи!
Хи-хи!
Поэт
Пришел
Стихи.

Бессмысленно,
Многословно —
Словно
В бессмыслице поэзии суть.

В общем муть.

Все, что от сердца
Считается сентиментальным,

Все, что от сердца
Считается банальным

Все, что от сердца
Кажется пошлым
В нашем времени дошлом.

Весна пришла,
А любовь прошла –
Пропала,
Как не бывала.

Опять один,
Как сукин сын.
И ты, как сука...

Какая скука!

Поэт щеголяет позой:
Сочинил стихи
Прозой.

Формы нет,
Ритма нет
Размера нет
Поэзии нет
Смысла нет.

Ничего нет.

Вот-так поэт!

Ждал.
Недождался.
Проголодался.

Не мог дольше ждать
-Пошел покупать
Съестное.

(Но не мясное.)

65

Стасткость души
Херится.
Нежкость сердца
Хефится.
Любовь
Херится.
Слезы
Херятся.
Ни во что не верится.

Тебя ласкала
Сколько
Разная
Разнообразная
Такая
И прочая.

Я очень
Страдаю.
Не знаю
Что мне делать, чтобы ты
Поняла мои мечты.

Мне бы передолаться,
Стать бы не таким.

А каким?
Как эти хохоли?..
Чтоб они подохли
Эти хохоли...

Суздаль.
Водка.
Она.

Влюблена?
Или с горя?

(По яному по колено море)

Ночь в лачужке длилась...
С ним она совокупилась.

65

Все все знают,
Все все знают,
На свой аршин мерят,
Херят,
Пьют водку,
Едят селедку.

65

Ты превратилась
В человека
Из женщины.

Какая скука!

Закурила.
Остригласъ.
Надела брюки.

Вот до кука!

250

Я ее желал.
(Я ее) ждал,
(Я ее) жалел
От любви млел.

Все напрасно...
Ах, какой я несчастный!

65

Пусть кончится тихо
Моя любовь.
Моя страсть.

Пусть не будет лиха.
(От ~~него~~ лиха в ней пропасть!)

А страданий бремя
Пусть похерит время.

Плохой совет

Рыпайся.
Добивайся.
Домогайся.
Спорь.
Прись.
Злись.

Хороший совет.

Не чего не добивайся.
Не домогайся.
Не прись.
Не спорь.
Не злись.
Сатрись.

Стихи мои
Сугубы.
Печальны,
Но не грубы.
Не пошлы,
Не дошлы.

В них нету
Злобы,
В них нету
Лиха,
В нету вопля
(Вроде „гоп ля!")
И читать их надо тихо.

Что казалось
Очень ценным,
Очень нужным —
Оказалось —
И не ценным,
И не нужным

а 2 коп.
листов

ЗАКОНЫ ЮНЫХ ПИОНЕРОВ СОВЕТСКОГО СОЮЗА

Пионер любит свою Родину, Коммунистическую партию Советского Союза. Он готовит себя к вступлению в члены ВЛКСМ.

Пионер чтит память тех, кто отдал свою жизнь в борьбе за свободу и процветание Советской Родины.

Пионер дружит с детьми всех стран мира.

Пионер прилежно учится, дисциплинирован и вежлив.

Пионер любит трудиться и бережет народное добро.

Пионер — хороший товарищ, заботится о младших, помогает старшим.

Пионер растет смелым и не боится трудностей.

Пионер говорит правду, он дорожит честью своего отряда.

Пионер закаляет себя, каждый день делает физкультурную зарядку.

Пионер любит природу, он—защитник зеленых насаждений, полезных птиц и животных.

Пионер — всем ребятам пример.

Московский (городской) Совет народного хозяйства
Производственное объединение «Восход», филиал № 1.
Олсуфьевский, 10

РСФСР. 556—58 Артикул 1080 I кв. 1965 г.

Поэтика границы в «Монологах» Генриха Сапгира

Научное осмысление понятия *пограничности* под литературоведческим углом сегодня осуществляется на всем материале актуальной словесности, но с бóльшим уклоном в поэтические практики (отсылаем к работам А.А. Житенева, Е.И. Зейферт, Ю.Б. Орлицкого, Е.Е. Фридрихс[232]). Действительно, стихотворная форма представляется наиболее подвижной в плане экспонирования главных тенденций, связанных с концептуализацией границ в различных соответствующих областях: поэтологии и металирики, субъектности, партиципации, интермедиальности. Соглашаясь в данном случае с логичностью разворота к поэтическому высказыванию, стоит заметить, что тезаурус термина *пограничность* складывается из универсалий лиминальной, пороговой, семантики, которая равно обнаруживается в разнообразных аутентичных экспликациях текста как «любой семантически организованной последовательности знаков» (Б.А. Успенский[233]). Тем интереснее понаблюдать за «пограничной» художественностью прозы поэта, где, как нам кажется, рождение смыслов часто связывается именно с *поэтикой границы* (мы придерживаемся терминологии Н.Т. Рымаря, предложенной в его книге «Поэтика границы в литературе: эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка»[234]). И в прозе Генриха Сапгира этот условный вариант поэтики базируется главным образом на принципе редукции границ между прозаическим и поэтическим, категоризированном более 20 лет назад Ю.Б. Орлицким в «Послесловии» к прижизненному изданию произве-

---

232 *Житенев А.А.* Определения поэзии и поэтология трансгрессии // Филол. класс. 2022. Т. 27, № 2. С. 30–42; *Зейферт Е.И.* «Зона лиминальности» и «эффект лиминальности» в новейшей поэзии // Субъект и лиминальность в современной поэзии. Berlin: Peter Lang GmbH Europaeischer Verlag der Wissenschaften, 2020. С. 99–111; *Орлицкий Ю.Б.* Полиметрия и гетероморфность как лиминальные формы русского стиха конца XX – начала XXI вв. // Там же. С. 113–131; *Фридрихс Е.* Поэтика познания: дефиниции и логика предикатов в поэзии А. Сен-Сенькова // Там же. С. 379–401.

233 *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970.

234 *Рымарь Н.Т.* Поэтика границы в литературе: Эстетические и поэтологические аспекты проблемы границы как феномена художественного языка. Седльце: Естественно-гуманит. ун-т, 2016.

дений поэта и прозаика – книге «Летящий и спящий»[235]. Призрачность границ между тем и другим репрезентирована там прежде всего на уровне воображения – главного инструмента художника, пусть и далеко не всегда включаемого в литературоведческий глоссарий. В свою очередь, воображение становится индикатором телеологических границ – между текстом и реальностью.

То, что «Вселенная есть Книга»[236], как лаконично констатирует вслед за Шимоном бен Йохайем и Х.Л. Борхесом А.В. Иличевский, было понятно Генриху Сапгиру уже в раннем детстве, как мы можем судить по строкам из автобиографии «О себе», резонно предваряемой троеточием – маркером неотъемлемого от сапгировского нарратива компонента отрывочности: «...я просто очень рано начал читать. И читал, читал. Читал очень быстро, вряд ли понимая все, что пробегало перед моими глазами. <...> И пусть все мешалось в моем мозгу, это не мешало мне быть вместилищем самых неожиданных знаний, удивлявших моих друзей и домашних» [I: 604]. И эти синтетичность и рубежность единственного для всех способа познания – чтения – в определенный момент стали специфическими признаками прозы Сапгира, характерной слиянием границ литературных эпох с доминантой классической или неклассической художественности, родовыми и жанровыми схождениями.

Отправные прозаические модели Сапгира вызывают устойчивые ассоциации с исканиями первых авангардистов, а именно с прозой Хармса. Например, сапгировские «Монологи», на прозаических вариациях которых большей частью будет остановлено наше внимание, словно наследуют художественность хармсовских «Случаев» – начиная с меронимического сходства заголовков (вербальным «продолжением» ситуативных «Случаев» могут считаться «Монологи», одновременно становящиеся их символической частью, – как палец является элементом и кульминацией руки) и заканчивая – через жанрово-родовую контаминацию прозы, драматургии и поэзии там и там – «аллегорией письма»[237]. Удачно найденное М.Н. Липовецким обозначение метода Даниила Хармса вполне применимо к методу Генриха Сапгира. Сюжетика «Монологов», как и «Случаев», релятивна и выявляется через выраженность в речевой композиции текста. Так, в монологе «Стена» показан стертый, как практически везде и у Хармса, субъект – НЕКТО, пребывающий, аналогично хронотопическим вариациям «Случаев», в пороговой темпоральной и топической «нигдейности»[238]:

---

235 *Сапгир Г.* Летящий и спящий: Рассказы в прозе и стихах. М.: Новое лит. обозрение, 1997.

236 *Иличевский А.* Буква и Слово как Мертвое и Живое // Иличевский А. Гуш-Мулла: Эссе. М.: Время, 2008. С. 7.

237 *Липовецкий М.* Аллегория письма: «Случаи» Д.И. Хармса (1933–1939) // Новое лит. обозрение. 2003. № 5 (63). С. 9.

238 Там же.

Где бы ни был: в гостях или дома, в лесу или в городе, в метро – и в кино – и во сне, я прикладываю ухо к незримой стене

И слушаю –

С другой стороны вам незримой стены: бормотание, вскрики, глухая возня... Не люди, не события, не здесь... [I: 166]

Хронотопические формы иллюстрируются в параметрах онейричности, цикличности, замкнутости и парадоксальной разомкнутости. Динамика мима кажущаяся – субъект естественно остается статичным – время и пространство, сливаясь, текут вокруг и относительно него, над ним: «Вдруг раскроется множество сознаний – искривит, перестроит пространство. Снова станет гладким крокотуком. И буль-буль на дно – тянет за собою время, словно липкую сладкую тянучку...» [I: 167]. В финале текста субъект дезинтегрирован и трансформирован в знак границы / преграды: «Но тут – стена. И там – стена. Повсюду. Вплотную вплоть. Я сам – стена, в которой дырки проделаны» [I: 167].

В «Стене» «Монологов» граница устанавливается через превращение в нее героя, но она же постепенно начинает стираться, так как там «дырки проделаны» – все это пока на уровне содержания, подобно тому, о чем читает юный Сапгир: «Переворачивая страницу, <...> я видел другую целиком и уже заглядывал на третью, предвкушая четвертую страницу, где герой уже спасается, прыгает с обрыва или перелезает через высокую *тюремную стену* <...> [курсив наш. – *С. М.*]» [I: 609].

Нарочитый лексико-лингвистический эклектизм напоминает ритуальное и вавилонское языковое смешение с креном в прозопоэтический конгломерат: «Там шорохи, туманных форм движенье... Там амроки и вымроки и шахры. Они хрустят и трутся друг о друга, то их пронижет огненным дождем, то налетят и жалят сигафаги. Огромны, как вселенские коровы, и так же кротки амроки и вымроки. И между тем небезопасны шахры... <...> А динамед говорит, говорит то по-испански, то по-чукчански. Мешает английские слова с древнемогильскими... Узнаю эолийский космический – язык для торжественных случаев, с золотом красный...» [I: 167]. Сапгир, возможно, один из тех, кто стоял у истоков существующих уже не первое десятилетие художественных практик, соотносящихся с ритмизацией прозы / прозаизацией поэзии, что сопутствует тенденции к активному и принципиальному ослаблению многоуровневых границ в едином тексте. Ее продолжит, в частности, тот же Иличевский, развернув и расширив метаметафорику новелл, входящих в цикл «Ослиная челюсть»[239]. Там, как в целом в «Монологах», метаметафора получает функционал описания обретения человеком метафизической протяженности с перманентным взаимопроникновением всего, когда границы иллюзорны – у Сапгира статичности, вненаходимости

[239] *Иличевский А.* Ослиная челюсть: 87 рассказов. М.: АСТ: Астрель, 2008.

и молчания, подобной хармсовской «цисфинитности», но наоборот – финитности, остановки, конечности. При бесконечности этой конечности, поскольку универсальный «ключ потерян» [I: 167]. Но молчание – это и еще одна ступень в «дескрипции ноля», «нулевого речевого акта», актуализация Шуньяты, Айн Соф, «черного солнца» – форма измерения трансцендентного, также посредством устранения границ.

Так субъект текста «Глушилка» обретает нулевую знаковость: если в «Стене» перед нами НЕКТО, превратившийся в стену «шпионскими», фискальными дырами – нулевыми пустотами, то здесь – персонификация «глушилки» – радиостанции, организующей помехи в иностранном вещании в СССР. Внешняя округлость и вместе с тем закругленность (как завершенность, однозначность, фиксированность и, в конце концов, безжизненность) образа обнаруживает и онтологически отрицательный ноль, наполненный страхом и смертью (*«ПОЛНЫЙ ЧЕЛОВЕК в круглой шляпе, сдвинутой на затылок»* [I: 168]). Кумуляция акустической и словесной дискретности, в том числе благодаря своей реализации в сверхчувственной практике – через попытку вербализованного / «метафонического»[240], но безрезультатного отказа от телесного / человеческого – на уровне его преодоления способствует более рельефной репрезентации симулякризованной реальности молчания, а в итоге реальности отсутствия: *«Человек продолжает говорить, но беззвучно...»; «Человек начинает лаять, затем скулит, потом долго воет. Вдруг замолкает с открытым ртом. <...> Человек вдруг засуетился, завопил панически»* [I: 168–170]. Финал напоминает хармсовский «Тюк!»: *«Ольга Петровна роняет колун, открывает рот, но ничего не может сказать. <...> Ольга Петровна стоит неподвижно с открытым ртом и смотрит на удаляющегося Евдокима Осиповича»*[241]. У Сапгира тоже случился метафизический переход границы – но вразрез с относительно конструктивным «маршрутом» Хармса, персонаж которого все-таки постигает бытийственные метафеномены. Персонаж «Глушилки», напротив, отправляется в небытие, подавляя сам себя, бесповоротно избирая путь лжи и страха, как у ролевого субъекта песни «Старательский вальсок» Александра Галича: *«Человек долго стоит перед нами, раскрыв рот. Но всю прекрасную музыку заглушает громовое молчание»*[242]. Такая трансформация базируется на визуализации (семантика идеограмм с традиционными знаковыми решениями – отточиями, многоточиями, шрифтовыми акциденциями и др.: «В заключение полчаса музыки. Мы передадим произведения Моцарта и Бе..... Эта гениальная музыка в свою очередь вдох-

---

240 *Зейферт Е.И.* Марк Болан: физиология языка рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 22. Екатеринбург; Тверь, 2022. С. 238.

241 *Хармс Д.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Измерение вещей. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С. 353.

242 *Сапгир Г.* Собрание сочинений. Т. 1: Голоса. М.: Новое лит. обозрение, 2023. С. 171.

новляла Шиллера и Ге..... Исполняет лауреат конкурса имени..... в сопровождении.....»[243].

Фрагмент «Я – не я»[244] вновь можно рассматривать в контексте «Случаев». Частотная у Хармса сновидческая фабула («Сон», «Сон дразнит человека») здесь определяет цикличный лиминальный коридор – *пробуждение / сон / пробуждение* – с экспонированием характерных фантасмагорических образных рядов внутри сменяющих друг друга галлюцинаторных спациумов (*квартира– клетка / тьма / погреб / лифт / Москва / Третьяковская галерея / земляная тюрьма (яма) / квартира-клетка*). Субъект со специфично хармсовской атрибуцией (антропонимика – *Мартын Ондатрович*; словесная эксцентрика – *сыромятность, мумиозность, мафиозность, изнуренность, гороховость, суходревность*) соответственно суммарно дезинтегрирован, пограничен и испытывает трудности с самоидентификацией: отождествляет себя то с дочерью Наташей, то с боярыней Морозовой, то с внучкой Марией. Художественное пространство сна отсылает и к коллективно воспроизводимой и не всеми тогда ощущаемой советской утопии, и к вневременному, сопряженному с извечным трагизмом поиска правды, хоть и порой до некоторой степени фрондерскому, диссидентству (*«На Колыму? На Колыму!! На лесоповал? На лесоповал! Меня ведут с собаками. А я держу свои два перста, как окаменелая!»*[245]), и к непосредственно универсальным древним учениям об иллюзорности (сон во сне – бабочка и Чжуан-цзы; а также, например, символика статики / потусторонности / танатологии *куклы*, одной из центральных в сапгировском творчестве и соприкасающейся в других «Монологах» с хармсовскими знаками избавляющихся от нее сторожей / проводников / надзирателей (*Между тем появляется ВТОРОЙ СТОРОЖ, щелчок, выключает ПЕРВОГО, уносит его, как куклу. <...> Омега уносит ВТОРОГО СТОРОЖА, как куклу*[246]).

В целом пограничная субъектность и сюжетность «Монологов» представлена весьма разнопланово за счет итеративности / имитационности (например, через имитацию повторов в речи «Кибернетического Реальноощущающего Эмоционального Заики» («Омега или иммитация»); коллажности (в частности, бессмысленные сочетания звуков, при том, что общий смысл цельных слов / выражений контекстуально понятен, подобно знаменитой искусственной фразе Л.В. Щербы «Глокая

---

243 *Сапгир Г.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 171.

244 Там же. С. 180–185.

245 Там же. С. 183.

246 Там же. С. 193. Цитату можно истолковать и как репрезентацию реванша / возмездия в конце времен за всех пострадавших за Истину. Ср. у Хармса: «А санитарная комиссия, ходя по квартирам и увидя Калугина, нашла его антисанитарным и никуда не годным и приказала жакту выкинуть Калугина вместе с сором.

Калугина сложили пополам и выкинули его как сор» (*Хармс Д.* Указ. соч. С. 342).

куздра штеко будланула бокра и курдячит бокренка»: «Запросто мбркнут ночью. Или булданут...»; «Мулендр кудрогриозный!»[247] («Субъект и объект»); общей неконкретности (например, длительно «неидентифицируемый» объект в «Субъекте и объекте»); ономастических соединений с прецедентной основой («Рометта»); поливалентности (корреляций жанрово-родовых форм – в случае «Монологов» всех трех: эпоса, лирики, драмы).

Резюмируем. Согласно М.Г. Павловцу, Генрих Сапгир занимал «промежуточное положение» «...между нео- и поставангардизмом второй половины XX века: разрабатывая в своем творчестве выразительный потенциал "поэтики пустотности", он в равной степени дистанцировался и от авангардистской установки на достижение "ноля искусства" через систематическую его деструкцию, и от утверждения "пустотного канона" в рамках концептуалистской эстетики»[248]. Ввиду сапгировской устремленности к снятию ограничений, похоже, что так оно и есть, и не только относительно поэзии. Одновременно в прозе Сапгир также отмежевывается от авангарда в различных своих выражениях: даже мимоходом отмеченная нами связь с Хармсом – это скорее опосредованная связь с Пушкиным – основоположником «пустотности», с его текстуальными зияниями как минус-приемами «Евгения Онегина». Недаром творчество Пушкина трактуется Сапгиром как «протоавангард»[249] – во многом вслед за теми же чинарями (хоть у них любовь к Пушкину безусловна, при, полагаем, бессознательном его восприятии как изоморфном себе).

Итак, граница в прозаических текстах «Монологов» Генриха Сапгира детализируется посредством контрастности, сверхкраткости, неоднозначности, фрагментарности, демотивации, декаузальности, в итоге – пустотности и наполняемости, словом – тотальной неоднородности, а значит – всеохватной (за)предельности. Общая экспликация всех названных границ – все же *стихотворение* «Странная граница», где автор обозначил и свою финальную границу, с переходом которой всякие рамки исчезают и путь продолжается.

---

247 *Сапгир Г.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 171, 173.

248 *Павловец М.* «И все что образует пустоту»: деструкция словесной формы в поэзии Генриха Сапгира // Новое лит. обозрение. 2018. № 5 (153). С. 252.

249 *Орлицкий Ю.* Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления // Великий Генрих. С. 160.

Чувственный мир Генриха Сапгира (книга «Любовь на помойке»)

Чувственность поэтического мира Г. Сапгира оказывается в фокусе внимания едва ли не всех исследователей его творчества.

При этом телесность связывается как с формой сапгировской поэзии (М. Двойнишникова, например, рассматривая жанры его лирики, называет телесность «маркером архаического мифологического мышления с присущей ему гротесковой образностью»[250]), так и с ее содержанием (можно сослаться на размышления о любви и «чуде» Т. Андреюшкиной[251] и О. Филатовой[252]). При этом отмечается и то, что чувственность лирики Сапгира «вписывает творчество поэта в общую тенденцию искусства конца XX – начала XXI века, состоящую во всепоглощающем нарастании телесности»[253].

Книга стихов «Любовь на помойке»[254] вписывается в контекст ранних сапгировских циклов стихов «Голоса (гротески)» и «Московские мифы» и становится их продолжением и развитием.

В «Любви на помойке» немало явного эротизма (в формате 18+ или «Песни песней» царя Соломона[255]), и соединив некоторые фрагменты, можно восстановить акт любви от начала до конца – вполне натуралистически:

---

250 *Двойнишникова М.П.* Система жанров лирики Генриха Сапгира: специфика и поэтика: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2021. С. 9.

251 *Андреюшкина Т.Н.* Сонеты Г. Сапгира в переводах и комментариях Э.-Ю. Драйера // Вестн. Волжского ун-та им. В.Н. Татищева. 2022. № 2 (38). Т. 2. С. 57– 65.

252 *Филатова О.Д.* «Строфилус»: лирический автопортрет Генриха Сапгира. URL: https://sapgir.narod.ru/texts/criticism/filatova.htm (дата обращения: 09.08.2024).

253 *Двойнишникова М.П.* Указ. соч. С. 12.

254 *Сапгир Г.* Любовь на помойке: Стихи, март 1992 г. М.: «АРГО-РИСК», 1994. Далее ссылки на страницы этого издания даются в скобах после цитат.

255 «Песнь песней» царя Соломона, по оценке многих исследователей, это квинтэссенция любовной библейской поэзии, единственное в Писании лирико-драматическое произведение, выстроенное как непрекращающийся диалог двух влюбленных и прославляющее прежде всего супружескую любовь. На это обращает внимание, в частности, С.С. Аверинцев в очерках о Ветхозаветной литературе: «Перед нами книга, одинаково хорошо подходящая к свадебному веселью и к одиноким восторгам самоуглубленных раздумий, и это свое свойство она делит с такими шедеврами ближневосточной поэзии, как стихи

ах эти пуговки пуговки пуговки...
молния вжик! – и выходишь из кокона
обнимая лаская друг друга мы все еще гусеницы
погоди погоди! станем бабочками
«Любовь на помойке», 13

ловят мои губы твои твердые сосцы
или твердые сосцы ловят мои губы...
«Сад», 5

нет не кровь нас торопит – чистое желание
горячие потоки омывают тебя и меня
«Подарок», 10

При этом читателю дается прямое указание на библейский контекст[256]:

знаю тебя наизусть и все-таки
я тебя не знаю – каждый раз *узна́ю*
волосы – губами, губы – языком –
и *в тебе двигаясь узна́ю зрачки*
как сужаются неузнаваемо...
каждая моя жилка хочет узнать твою
так ли тебе радостно и благодарно как мне
становясь тобою и уничтожаясь –
вот что значит в Библии: он ее познал!
«Знаю тебя наизусть...», 11

В стихотворении «Свидание» ощущение предвкушения момента любовного слияния создают воплощения обнаженности мира:

Голая сосна и бетонный помост
голый помост и бетонная сосна
из Москвы электричка – сейчас подойдет
голая бетонная электричка – (7)

Сам контекст свидания актуализирует в значении эпитетов прежде всего прямые смыслы ‘обнаженный, нагой, раздетый’, ‘не прикрытый одеждой и предстающий в своем естественном виде’, ‘незащищенный’ и лишь потом переносный – ‘проявляется в чистом виде, без примеси чего-л. другого’).

Хафиза» (*Аверинцев С.С.* Канон свадебной лирики (Песнь песней). URL: https://azbyka.ru/otechnik/Sergej_Averincev/literatura-vethogo-zaveta/#0_10 (дата обращения: 10.08.2024)).

256 Здесь и в других приводимых текстовых иллюстрациях шрифтовые выделения мои. – *О. С.*

В книге «Любовь на помойке» чувственность проявляется в деталях, предполагающих чувственное восприятие – *тактильное*:

это будет как подарок – *теплые* губы
щека захолодевшая но губы теплые
<...>
и только прижаться щекою губами...
«Подарок», 10

Или *зрительное*:

из Москвы электричка – сейчас подойдет
ты сойдешь заметная в красном пальто
«Свидание», 7

Но есть у Г. Сапгира и умозрительная чувственность, воплощенная в представлениях о *мысленном, воображаемом акте*:

мысли о тебе и не о тебе –
любовь на диване...
«Смутно», 9

В последнем контексте опять же сталкиваются прямой и переносный смыслы, читатель легко может вообразить (в соответствии с собственным опытом) реальный акт любви на диване и одновременно задуматься о «диванной любви» (опираясь на сленговое значение прилагательного диванный – 'высказывающийся о чем-либо, не имея реального опыта'), несоответствии желаемого действительности.

Взгляд со стороны – на конкретные «я» и «ты» и на абстрактных влюбленных – одна из девиаций в соотношении «своего» и «чужого», взаимообратимость которого важна для всей поэтики Г. Сапгира:

я всегда их вижу вдвоем на поляне
или их поляна видит меня вдвоем
«Сад», 5

Боже! наконец-то... Господи! *мы одни*...
<...>
обнимая лаская друг друга *мы* все еще *гусеницы*
<...>
высоко над помойкой синеет небесный квадрат
к нам благосклонно высокое Око Его:
крыши и окна колодцем – и там на самом дне –
два белых червяка – Единое Существо
«Любовь на помойке», 13

В заглавном стихотворении книги «Любовь на помойке» можно увидеть интертекстуальную связь с «Землятресением в бухте Цэ» А. Парщикова[257], где *две молекулярных двойных спирали в людей играли*: в фокусе восприятия оказываются, *двое*, *схожие сообща с кузнечиком*, такое же единое существо – «*кузнечик с женскими ногами*», и траектория взгляда идет так же, с небес на землю. Общая для двух текстов обратимость профанного и сакрального, подчеркнутая у Г. Сапгира реализацией стершегося в междометиях *боже*, *господи* образа Всевышнего, высвечивает образы Рая – земного «города-рая», низведенного до состояния помойки, и Небесного Иерусалима, который только *синеет, сияет, блестит*, и Адама и Евы наших дней, в своем единении пытающихся обрести утраченный рай[258]. Стоит обратить внимание и на образы *крыс* и *голубей*, имеющие у Г. Сапгира библейское звучание и превращающиеся тем самым в маркер присутствия «небесного» в «земном»:

ты говоришь: я люблю любить *на помойке*
нет это город-помойка обступает тебя и меня
любят нас *голуби* облезлые будто *крысы*
и *крысы* в бумаге возятся как голуби *шурша*
«Любовь на помойке», 13

Голубь – маркер присутствия Святого Духа, *крысы* в Библии – символ неудач, упущенных возможностей, ревности и неразвитости.

Город (и даже помойка) для влюбленных у Г. Сапгира – «прекрасная *природа* и *поле* для любви» («Любовь на помойке»), они любят друг друга «в городе как *в лесу* – при всех самозабвенно», *в лесу автомашин, в лесу людей, в лесу носов и глаз* («Двое в городе»)[259]. И «природность», естественность их обнаженного чувства как раз показывает, «как не стыдно», в перспективе времени, в котором Адам и Ева не стыдились своей наготы.

Амбивалентная временная перспектива и «заблуждение времен» – еще один общий для А. Парщикова и Г. Сапгира мотив. У первого это «заблуждение» составляет содержание любовного акта[260]. У второго –

---

257 «Землетрясение в бухте Цэ» А. Парщикова написано в 1986 г., что позволяет считать его прецедентным по отношению к «Любви на помойке» Г. Сапгира, вышедшей в 1992 г.

258 Подробнее о городе-рае и городе-аде и их глубинных смыслах и поверхностных текстовых признаках в ст.: *Северская О.И.* Образы рая в русской поэзии конца XX века // Слово.ру: балтийский акцент. 2018. Т. 9, № 2. С. 60–68.

259 Переносные смыслы (*поле* ‘пространство, доступное для каких-либо действий’, *лес* ‘большое количество, множество’) в приведенных контекстах опять же буквализируются, превращаясь в мире текста в прямом смысле в «поле» и «лес». Ср. в стихотворении Г. Сапгира «Муха»: *может быть природа – это тот же город?* Вместе с тем актуализируется и литературный компонент в смысловой многозначности: *поле* ‘свободное от текста пространство книги’.

260 В «Землетрясении в бухте Цэ» А. Парщикова: «*он в ней времена заблуждал*, трепеща, энергия расходилась кругами».

времена «заблуждаются» сами[261] и «вводят в заблуждение» лирического героя при смене им точки зрения[262]; но при этом все три временных плана могут совмещаться в одном образе:

если будет *солнце* я тебя увижу завтра
если будет *дождь* вероятно не придешь
а если будет падать *снег* прибежишь обязательно
в плаще простоволосая вся в солнце и в снегу
<...>
из метро – из пустоты – выйдешь...
«Подарок», 10

Встреча с любимой видится лирическому герою в будущем – но как результат событий в прошлом (где был *дождь со снегом* или *снежный ливень*, оставивший след на плаще героини) и отдаленном от него настоящем (где *солнце* не предполагается, а светит).

Т.Ф. Семьян, говоря о сюрреалистичности поэтического мира Г. Сапгира, отмечает, что, поскольку «искусство сюрреализма находит "подлинную реальность" в личностно-чувственной сфере»[263], телесность и чувственность становятся для Г. Сапгира «"лекалом" для изгиба собственной идеи устройства мира», «фигурой мысли», определяющей сдвиги реальности и смыслов при столкновении несоединимого[264]. Контрапункт образов является в книге Г. Сапгира «Любовь на помойке» конструктивным принципом. Прежде всего, двоятся и сливаются воедино образы человека и природы, которые обмениваются признаками:

белые ее колени яблоками в траве
или яблоки в траве ее белые колени
«Сад», 5

Природная телесность становится своеобразным тестом на подлинность – например, настоящую женщину можно отличить от поддельной по ее способности дышать на природе и тенькать, как синица:

---

261 В «Мухе» Г. Сапгира это проявляется в парадоксальности значения глагола движения *ехать* 'двигаться, перемещаться в определенном направлении', который превращается в глагол статичного состояния: «люди *едут* в электричке / *время* в электричке стоит».

262 Например, в стихотворении «Сад», заглядывая в прошлое, герой обретает обратную перспективу, которая может быть как настоящим, так и будущим – в зависимости от точки зрения: «где находится *сад – в* моем *прошлом*? / *обернулся*: *где* находится *сад*?»

263 *Семьян Т.Ф.* Поэтика сюрреализма в романе Генриха Сапгира «Сингапур» // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы X Всеросс. науч. конф. Т. 1. Екатеринбург, 2012. С. 145.

264 Там же. С. 146.

женщина в очках похожа на писательницу
нет эта в очках *непохожа на женщину*
женщина похожа *на другую* – писательницу
похожа *на похожую*... эта в очках

женщина дышит выйдя на природу
на природу выйдя дышит природа
и *природа видит*: женщина в очках
дышит – не дышит, *она* – не она

она видит: *синица тенькает*
она не видит она не слышит
синица слышит: она тенькает
тенькает и *тенькает женщина-синица*
«Синица», 6

Контрапункт образов в определенном цикле их развития отличает текст книги, подчеркивая ее смысловое единство.

Так, цикл жизни бабочки (*гусеница – кокон – бабочка*) начинается в стихотворении «Сад»: «в сбившихся волосах запуталась *лимонница* / или ты – эта *бабочка*... или я – это ты...», а продолжается уже в тексте «Любовь на помойке», где герои «выходят из *кокона*»: «мы все еще *гусеницы* / погоди! погоди! станем *бабочками*». Символично, что бабочка, этот символ души, ее бессмертия, возрождения и воскресения, способности к превращениям, к трансформации, «перелетает» из «райского» сада в город «рая». Однако не только этот образ превращается в контрапункт: в «Любви на помойке» шуршат *бумажками* не то крысы, не то голуби, а в «Двое в городе» уже «кудри ее – в *бумажках* <...> как в папильотках».

Взаимопроникновения реалий – еще одно воплощение телесной чувственности, эротизма познания реальности, которую лирический герой познает по-библейски – как женщину. Неслучайно таинство соития сущностей обозначается словом ЭТО, привычным эвфемизмом плотской любви:

даже если не будет ни тебя ни меня
все равно будет ЭТО – нежданный подарок
«Подарок», 10

Г. Сапгир сообщал своим читателям, что формальный прием ступенчатого превращения телесного в трансцендентное в одном образе применяет «не для экстравагантности, а чтобы полнее ощутить реальность»: «Ибо я точно знаю: за нашей будничной реальностью есть иные реальности, иные миры. Нечто, что мы чувствуем, или чуть чувствуем, или не чувствуем вообще. Между тем оно есть, есть, есть!» Это отмечает О. Филатова[265], подчеркивая, что появление двойников указывает на

[265] *Филатова О.Д.* Указ. соч.

проницаемость границ и чудо, явление сущности, воплощение невидимой духовной субстанции.

Одной из ярких иллюстраций взаимопроницаемого двойничества можно назвать стихотворение «Собаки»:

если бы вы заглянули в *бездомную собаку*
вы бы увидели там *бездомных себя*
бегущих вдоль бесконечных стен – ищущих
бездомного хозяина – такого же себя

мигают светофоры на каждом перекрестке –
эти беззащитные желтые зрачки
или притворяется возможный хозяин
бездомной собакой для каждого пса

между двух бетонных зданий углом зеленеет
кусочек земли – место для собак
можно скинуть туфли и расположиться
но мы убегаем со своей бездомной тоской (12),

где даже желтые зрачки светофоров смотрят на читателя по-собачьи.

Внимание к телесности у Г. Сапгира не ослабевает на протяжении всего его поэтического пути, вписываясь в общую тенденцию искусства рубежа XX–XXI вв., но, как замечает М.П. Двойнишникова, видоизменяется от книги к книге: от ранних гротескно-безобразных, гиперболизированно-физиологических образов до перехода в более поздних произведениях к «почти эпикурейскому воплощению телесного как наслаждения жизнью и “самоценности деталей”, где основное место отводится физическим удовольствиям, тактильным ощущениям, зрительным образам, запахам, вкусам, воспоминаниям, эмоциям»[266]. То же можно сказать и о внимании к телесности слова, к чувственно воспринимающему означающему потаенного означаемого: например, в сонетах Г. Сапгира, парафразах сонетов Петрарки, звуки «м», «л», «с» связаны как с любовью (s'amor / влюблен), чувствами (sento / не сетуй), так и с мучениями (tormento, lamento, male / самомучительство) и смертью (mortale, viva morte / смерть, умрет)[267].

Книга Г. Сапгира «Любовь на помойке», можно сказать, представляет собой квинтэссенцию поисков «трансцедентной телесности», которую и поэт, и его читатель, как и лирический герой книги, позволим себе перефразировать сапгировские строки: *знает наизусть* и *все-таки не знает – каждый раз узнает*, переходя от очевидного к невероятному, от буквального к фигуральному и, наоборот, играя словами, меняя их порядок и перспективу их отражений друг в друге и в чем-то большем.

---

266 *Двойнишникова М.П.* Указ. соч. С. 12.
267 *Андреюшкина Т.Н.* Указ. соч. С. 61–62.

Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент в истории поэтики полуслова[268]

В качестве ключевого материала для рассмотрения полуслов мы возьмем авторскую книгу стихов Генриха Сапгира «Дети в саду», написанную в 1988 г.[269] Это 29[270] рифмованных стихотворений[271], основанных

[268] Текст впервые был опубликован на сайте РГГУ в 2004 г., но этот ресурс на момент подготовки републикации (20.07.2024) недоступен. Также он републиковался в электронном журнале «Полилог» (Полилог. 2009. № 2. С. 36–46). URL: https://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf (дата обращения: 20.07.2024). Для данного издания в основной текст не вносилось изменений, связанных с ходом анализа, однако стоит перечислить ряд основных работ, в которых за эти 20 лет рассматривались тексты, входящие в авторскую книгу Генриха Сапгира «Дети в саду»: *Артемова С.Ю.* Перевод биографии на язык поэзии: «Послание – Сапгиру» и «Эпиграмма на самого себя» Г.В. Сапгира // Вестн. ТвГУ. Сер. «Филология». 2013. Вып. 2. С. 7–12; *Она же.* Сапгир классический: контур личности и текста // Сапгир Г. Собр. соч. Т. 4: Проверка реальности. М.: НЛО, 2024. С. 1005–1006; *Давыдов Д.М.* «Лианозово» и примитивизм // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом. М.: НЛО, 2021. С. 110; *Зубова Л.В.* Генрих Сапгир: подробности сущностей // Зубова Л.В. Языки современной поэзии. М.: НЛО, 2010. С. 58–60, 63–64; *Морозов Д.О.* Сечение слов в авангардной поэзии («Дети в саду» Генриха Сапгира) // Электрон. науч. архив УрФУ. [2009] URL: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/18446/1/iurg-2009-63-08.pdf (дата обращения: 31.07.2024); *Орлицкий Ю.Б.* Введение в поэтику Сапгира // «Лианозовская школа»: Между барачной поэзией и русским конкретизмом. М.: НЛО, 2021. С. 325–326, 350–351; *Он же.* Генрих Сапгир – гроссмейстер русского стиха // Восемь великих. С. 454–455; *Он же.* Стихосложение новейшей русской поэзии. М.: ИД «ЯСК», 2020. С. 561–562, 627–628, 637, 644, 979; *Павловец М.Г.* «И все, что образует пустоту...»: деструкция словесной формы в поэзии Генриха Сапгира // НЛО. 2018. № 5. С. 252–268; *Он же.* Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX – начала XXI века: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2023. С. 359–362, 372, 397, 404; *Он же.* Сапгир авангардный // Сапгир Г. Собр. соч. Т. 3: Глаза на затылке. М.: Новое лит. обозрение, 2024. С. 957–958, 967–968; *Ранчин А.М.* «...А мой удел – слово»: поэтический мир Генриха Сапгира // Восемь великих. С. 382–383; *Шраер М.Д., Шраер-Петров Д.П.* Генрих Сапгир: Классик авангарда. СПб.: Изд-во Дмитрия Буланина, 2004. С. 46.

[269] *Сапгир Г.* Собрание сочинений: В 4 т. Нью-Йорк; М.; Париж, 1999. Т. 2. С. 201–252.

[270] На момент подготовки републикации этого текста в третьем томе «Глаза на затылке» четырехтомного собрания сочинений Генриха Сапгира (М.: НЛО, 2024) авторская книга «Дети в саду» представлена на с. 92–103 (34 текста), а за ней в томе следуют примыкающие по поэтике «Мертвый сезон» (с. 145–155, 7 текстов), <На пути к «Детям в саду»> (с. 158–162, 4 текста) и «Порядковый переулок» (с. 163–177, 15 текстов).

на приеме сознательной незаписи на бумаге фрагментов слов[272]. Под полусловом (так называл этот поэтический прием сам Сапгир) мы понимаем *графическое слово с утраченной (начальной или конечной или и начальной, и конечной) частью, находящееся в любом месте стихотворной строки*. В качестве дополнительного материала мы привлечем примеры из русской поэзии XX в., в которой встречаются типологически схожие случаи утраты части слова с приращением смысла. Описание свойств полуслова мы произведем на материале книги Генриха Сапгира, а историю приема рассмотрим на примерах из поэзии XX в.

Достаточно близко к нашей проблеме находится риторический троп апокопа, известный с античности. Это усечение слова, которое характеризуется сохранением у производного элемента смысла исходного («*Людская молвь и конский топ*»). Такой же тип усечения слова имеет место и как продуктивный способ словообразования в языке. Заметим, что в результате действия апокопа получается естественное, чуть ли не нормативное общепонятное сокращение, а не деформированное образование с размытой семантикой, усложняющее поэтическое высказывание. Виктор Шкловский в работе «Воскрешение слова» пишет о важности деформации слова в поэзии:

> И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему лицо, разломал и исковеркал его. Родились «произвольные» и «производные» слова футуристов. <...> История искусства показывает нам, что (по крайней мере, часто) язык поэзии – это не язык понятный, а язык полупонятный[273].

Разрыв слова, когда оно полностью имеется в тексте, рассмотрен Дмитрием Кузьминым на материале современной поэзии в статье «План работ по исследованию внутристрочного переноса»[274]. В работе Кузьмина приводятся и случаи с исчезновением части слова при переносе (ложный перенос), но они рассматриваются как частный случай переноса с обманом читательского ожидания. Есть там и мини-перечень смежных явлений, но полуслова (или подобного явления, названного в другой

---

271 Еще четыре основанных на том же приеме стихотворения Сапгира опубликованы под общим названием «РЯДКОВЫЙ ПЕРЕ» в журнале «Черновик» (1993. № 9. С. 129–130). Эти тексты отличаются от книги «Дети в саду» меньшей строгостью в ритмической организации и рифмовке, поэтому мы не разбираем этот материал в соответствующих аспектах.

272 В иной терминологии: сечение слов и опускание частей слов. См.: *Шраер-Петров Д., Шраер М.Д.* Псалмопевец Сапгир // Сапгир Г. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академ. проект, 2004. С. 23–24.

273 *Шкловский В.* Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 39–40.

274 *Кузьмин Д.* План работ по исследованию внутристрочного переноса // НЛО. № 59. 2003. С. 392–409.

терминологии) среди них нет. Впрочем, некоторые из перечисленных Кузьминым специфических функций внутристрочного переноса имеют отношение и к полуслову (частично записанному слову без определенной привязки к месту в тексте, вне взаимодействия с возможной другой частью слова): это *актуализация внутренней формы слова, удвоение смысла, обман ожидания, специфические эффекты рифмы*. Наиболее любопытны в применении к полусловам вопросы: удваивается ли (=как прирастает) смысл в полусловах и что именно происходит с рифмой?

В книге Генриха Сапгира «Дети в саду» *тип записи стихотворения становится формообразующим элементом и соотносится с ритмом и рифмой*[275]. Внутри строки маркером исчезновения части слова чаще всего выступает ненормативный пробел (связь между словесным обрывом и ненормативным пробелом можно увидеть и хронологически раньше – у Алексея Крученых), а для конца строки такого опознавательного знака не существует. Нормативным знаком неполной записи слова могла бы быть точка после сокращения, встречающаяся, например, у Бродского в любой позиции сокращенного слова в строке (*Воздух, бесцветный и проч., зато / необходимый для / существованья*[276]), а также в обыденной речи при сокращении слов на письме, но в конце строки она синонимична обозначению конца фразы. Есть и другие знаки для конца строки, например, знак переноса (дефис или тире), который может использоваться и без продолжения слова в тексте (и не только в конце строки – у Дмитрия Бобышева: *И за-, и в-, словно глаз под веко, – / На прогулку гулкую за кордон*[277]).

В поэзии слово, записанное до конца, может рифмоваться с таким же записанным до конца (обычная рифма) или с оборванным словом (что встречается в поэзии в случаях внутристрочного переноса). А в сапгировском тексте, состоящем из полуслов, могут рифмоваться отрезки разных, между собой не рифмующихся слов. Рассмотрим рифмы с участием полуслов на примере стихотворения Сапгира «Поиски щенка»:

соседка чуть не с кулака
авшего щенка

---

275 О.Д. Филатова отмечает эту же особенность с другой стороны, рассматривая систему жанровых обозначений у Генриха Сапгира: «“Стансы”, напротив, достаточно традиционны по строфике и ритмике, но состоят из фрагментов слов, как и вся книга “Дети в саду”» (*Филатова О.Д.* Г. Сапгир: «самокритика» текста. URL: http://sapgir.narod.ru/texts/criticism/crit4.htm (дата обращения: 31.07.2024).

276 *Бродский И.* Полдень в комнате // Бродский И. Соч.: В 4 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. Т. 2. С. 448.

277 *Бобышев Д.* Жизнь урбанская // Бобышев Д. Русские терцины и другие стихотворения. СПб.: Всемирное слово, 1992. С. 82. Здесь в качестве незавершенных слов используются морфемы – префиксы, омонимичные предлогам.

да здесь он – говорит –
денности ритм

рука нашарила в траве
обрывок ве

и сам должно быть где-то близ
нечко повизг

а ты все ищешь вообще
и все скулишь как ще [III: 97]

Первая строфа: соседка бросается с кулака- (-ми: полуслово) и кричит «ищи авшего щенка» – авший может значить и «лаявший», от детского ав-ав, обозначающего собаку. Заметим здесь же, что сапгировские тексты с полусловами, как правило, не содержат нарочитых грамматических несогласований. Вторая строфа: неизвестно, нет ли у слова «ритм» какой-либо флексии, поэтому невозможно однозначно понять – это обычная рифма или рифма с оборванным словом. Третья строфа: конфликт рифменного и смыслового ожидания, мы ждем и рифму к слову «траве», и еще думаем, что это был обрывок веревки, которой щенок был привязан. Но на тех же основаниях это мог быть и обрывок ветоши, и обрывок вечерней газеты или журнала «Вестник чего-нибудь», который утащил и сгрыз щенок. Четвертая строфа: неизвестно, употреблен предлог «близ», а его существительное пропущено в начале следующей строки или часть наречия «близко», имеющие, помимо разной сочетаемости, разную стилистическую окраску. Как мы убедились, однозначной интерпретации рифмы в сапгировском тексте с полусловами зачастую не подлежат.

Сапгир «стирает» не только формообразующие, служебные морфемы, о которых легко можно догадаться, но и значимые. Во избежание полного повтора слова в тексте появляется то одна, то другая его часть – повтор оказывается только смысловым, и эта закономерность возводится в принцип[278]. Когда при деформации слова исчезает ударный слог, его фонетический облик искажается, давая больше возможностей для нового осмысления полуслова: *замком капелью скорлупой или фольгой от шоколада / не щелкай // замк кап скорл или льгой от шок / прошелес* [III: 64] (Здесь *шоколад превращается в шок*). Полуслово дает возможность для актуализации вариативности части одного и того же смыслового слова в разных рифменных ситуациях – в стихотворении «Море и Высоцкий» встречаются варианты *Высоц*, *Высо* и *Высот*, а полностью фамилия пишется только в названии.

---

[278] Ситуация, обратная часто встречающемуся у раннего Сапгира повтору почти идентичных фраз («Вон там убили человека» из книги «Голоса»).

Отметим, что главная стилистическая функция полуслов – подчеркивание, заострение темы стихотворения, добавление новых смысловых оттенков. Сам принцип обрывания слова имеет свою семантику, меняющуюся в зависимости от ситуации: отрывания, исчезновения, пропадания, увечья. Полуслово обладает иконической, изобразительной функцией в поэтическом тексте. Полуслова на многое сразу похожи – и на дерево с опавшими листьями, и на обрывок чего-то (в стихотворении про щенка), и на альбом для рисования с оторванным куском обложки, и сами на себя – на слова, которые люди не увидели и не расслышали. Иногда полуслова начинают совпадать с утраченными современным языком грамматическими формами, что тоже привносит в поэтический текст дополнительные смыслы; это совпадение рассматривала Л.В. Зубова[279].

Сапгир пишет о книге «Дети в саду»:

> ...слова угадывались почти сразу, потому что я старался разрывать и недоговаривать слова, лежащие близко к центру языка. И в этом заполнении пустот читателем, начиная с первого читателя – самого автора, была неожиданность встречи и радость узнавания, похожая на ту, которая возникает, когда мы ожидаем и полуугадываем в окончании стиха рифму. Обычно в последний момент она конкретизируется. А здесь слово так и остается – мерцающим между бытием и небытием[280].

Он же о том же: «окончания слов просто смывал прибой»[281].

В поэтическом тексте структура многозначности полуслова отличается от структуры многозначности других полисемантических образований. Отличие состоит в том, что у полуслова обязательно имеется иерархия значений: *основным является значение исходного слова, а дальнейшие возможности толкования, прибывающие в результате обрыва слова, расширяют смысловой диапазон текста*. В большинстве случаев в контексте имеется опорный элемент, занимающий в сознании место рядом с исходным словом. Этот элемент может характеризоваться ограниченной сочетаемостью исходного слова или микроконтекста, либо устойчивой ассоциативной / фразеологической связью между исходным словом и контекстом, либо наличием в соседних строках оставшейся части исходного слова, либо даже полностью записанным исходным словом – в названии или эпиграфе.

Критик Лев Аннинский сравнил книгу Сапгира «Дети в саду» с детской угадайкой[282]. Полуслова похожи на упрощенные слова из речи

---

279 *Зубова Л.В.* Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛО, 2000. С. 194.

280 *Сапгир Г.* Три из многих // НЛО. 1998. № 33. С. 310.

281 Там же.

282 *Аннинский Л.* Тени ангелов // Сапгир Г. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. С. 11.

маленького ребенка – пока ребенок не научился выговаривать слово целиком, он говорит его частично, сокращенно, не произнося конечных или начальных слогов, к примеру, «кам», встречающийся и в детской речи, и в рассматриваемой книге стихов. (В речи маленьких детей, которые учатся говорить, встречается такой тип сокращения слова, где от него остается только конец: *бка* 'рыбка', *га* 'нога' – примеры из речи Юлии, 1 год и 7 мес., записано в октябре 2004 г.)

Название книги «Дети в саду» можно интерпретировать, кроме очевидного: дети, бегающие под деревьями, и как метафору места поэтического языка в системе функциональных стилей, имея в виду, конечно, детский сад как образовательное учреждение. Здесь же можно упомянуть и школьный неприличный фольклор как языковую стихию (и возможный языковой источник книги «Дети в саду»). Недописанное и недоговоренное слово в таких текстах выступает в качестве «ловушки», когда одни элементы текста настраивают на неприличное прочтение, а другие (последующие) – отменяют эти намеки.

Мы можем считать, что на момент создания книги «Дети в саду» к способу ее написания привело естественное развитие языка русской поэзии. Обратим внимание на стихотворение Велимира Хлебникова «Море» («Бьются синие которы...», 1920–1921). Геннадий Айги характеризует это стихотворение как написанное «детским языком»:

> В языке человек начинает участвовать младенческим лепетом. Есть ли это – в поэзии? Есть, – у Велимира Хлебникова. В стихотворении «Море», великолепном почти по-пушкински (и «классическом» в том же смысле), вдруг слышим: «Судну ва-ва, море бяка, море сделало бо-бо». Вспомнив это «бо-бо», я перелистал упомянутое стихотворение. «Детских моментов» там столько, что эта маленькая поэма кажется явно созданной по «инфантильному методу»[283].

В хлебниковском стихотворении «Море» встречаются три похожих на полуслова элемента, *мра, вза* и *кра*:

Темный волн кумоворот,
В тучах облако и мра
Белым баловнем плывут.
.....
Что же, скоро стихнет вза
Наша дикая гроза?[284]

---

[283] См.: *Айги Г.* Листки – в ветер праздника. К столетию Велимира Хлебникова // Дружба народов. 1994. № 8. С. 183.

[284] *Хлебников В.* Море // Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. М.: ИМЛИ РАН, Наследие. Т. 2. 2001. С. 128–129. Котора – парусное судно (а не недописанное местоимение).

Пример из варианта:

Темный волн кумоворот,
бури ветер бури кра[285]

Эти элементы откомментированы: *«мра (мря) – туман со снегом, вза – взаправду, в самом деле, кра – карканье вороны, возможно и другое: крыга, пловучий лед»*[286]. Мы видим в этих элементах: во-первых, сходство с недописанными словами русского языка, во-вторых, близость толкований и значений возможных исходных слов, в-третьих, заданную автором неоднозначность толкования. У нас есть основания полагать – еще и по сходству мотива моря, – что Генриху Сапгиру было известно это стихотворение Хлебникова и он помнил его, когда писал книгу «Дети в саду».

Полуслова находятся на грани заумного языка, но не являются заумными. Главное свойство зауми конспективно определил Джеральд Янечек: «Если обнаруживается решение или отгадка, тогда это не заумь. В зауми могут присутствовать разные возможные решения загадки, разные интерпретации, но они исключают друг друга и существуют параллельно»[287]. Мы даем это определение в начале наших рассуждений о поэзии XX в., чтобы была возможность характеризовать рассматриваемые нами в дальнейшем явления как «не-заумь», потому что полуслово, в отличие от зауми, имеет и точную разгадку, и возможности расширительного толкования.

Начнем анализ полуслова в XX в. с не связанного с заумью раннего творчества Велимира Хлебникова. Протополуслова привязаны к ситуации говорения: это устная речь, в которой слово урезается с начала (*Ты* ***мотри***, ***мотри*** *– за горкой / поднимается луна!*[288] и ***Мотри***! ***Мотри***! */ Дитя, глаза протри!*[289]), или записка, где исчезает конец слова (*Взлетел наверх; висит записка: / «О* ***доро****... мой... сию... готов»*[290]). Есть у Хлебникова 1910-х гг. и случаи с не столь однозначной возможностью реконструкции значения, как в стихотворении «Полно, сивка, видно, тра...»:

---

285 *Хлебников В.* Море. Вариант // Там же. С. 449.

286 Примечания // Там же. С. 531.

287 *Янечек Дж.* Современная заумь // Кредо. Тамбов, 1993. № 3–4. С. 22.

288 *Хлебников В.* Черный любирь // Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. М.: ИМЛИ РАН, Наследие. Т. 1. 2000. С. 95. Написано в 1907–1908 гг., опубликовано в 1913. Примечание: *Мотри* – простореч. смотри (Там же. С. 462). Здесь и далее мы приводим даты написания и первопубликации цитируемых произведений Хлебникова по указанному изданию.

289 *Хлебников В.* Журавль // Там же. Т. 3. С. 21. Написано в 1909 г., фрагмент с этими строками опубликован в 1910 г. В других изданиях приводится вариант этих строк со словоразделом без актуализации рифмы: *Мотри! Мотри! Дитя, / Глаза протри!*

290 *Хлебников В.* Жуть лесная // Там же. С. 152. Написано в 1914 г., впервые опубликовано в 1940 г.

Полно, сивка, видно, **тра**
Бросить соху. Хлещет ливень и сечет.
Видно, ждет нас до утра
Сон, коняшня и почет[291].

В.П. Григорьев пишет: «...в самом начале 1910-х годов (до 1913 г.) у Хлебникова обнаруживается попытка приписать некоторые значения двухконсонантным начальным сочетаниям: **кр**[292] – быть острым (край)»[293]. Оборванные слова связаны с контаминацией значений слов, начинающихся с этих букв. Хлебников толкует **тра** как неологизм: «**Тра** – должно, я должен. Грустный долг. Траум – ум долга»[294]. В то же время в тра видится и недописанное слово, только вот какое? Явно не только траур и трагедия – созвучные, но разной этимологии источники авторского значения. В поэзии Хлебникова 1920-х гг. несколько раз упоминается «месяц **Ай**», толкуемый и как «месяц май в народных присловьях», и как «тюрк. луна и название месяца»[295]. В поэме «Настоящее»[296], в частях, озаглавленных «Голоса и песни улицы», простые слова рассекаются, а возможность альтернативного прочтения снимается расстановкой ударений:

Народ,
Наро,
Наро́д,
Кузнец,
Моло́,
Молотобоец.
Наро́,
Народ,
Бере́т,
Бере́
Берет
Господ,
На о, на о царей
Берет,
Кладе́т

---

291 *Хлебников В.* Полно сивка, видно, тра... // Там же. Т. 1. С. 236. Написано в 1911 г., опубликовано в 1913 г.

292 В дальнейшем тексте, если это не оговорено особо, мы выделяем жирным шрифтом элементы, в которых видим черты полуслова.

293 *Григорьев В.П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М.: Наука, 1986. С. 100–101.

294 Примечания // Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 486. Ссылка на «Вступительный словарик односложных слов», 1915.

295 «Новруз труда», «Зачем в гляделках незабудки...», «Это было в месяц Ай...», «Азы и узы», «Труба Гульмуллы» и др.

296 *Хлебников В.* Настоящее // Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. С. 106–107, 112, 117. Написано в 1921–1922 гг., опубликовано в 1926 г.

Народ,
Моло́,
Молотобоец
Царе́
Царей
На обух,
Пусть ус
Спокоятся
В **Сиби**,
В Сибирских **су**,
Сугро,
Сугробах белых.
....
Раска́,
Раскаты грома.
Горя',
Горят хоромы.
На **о́**,
На о́бух господ...

Рассечение слов, например, *В Сибирских су* напоминает полуслово, потому что, если не иметь в виду следующей строки, то *су* может быть продолжено еще и как *сумерки*, а если иметь ее в виду (*Сугро*), то налицо многоступенчатая недоговоренность табуистического свойства.

В 1913 г. вышла книга «Засахаре **кры**», коллективный альманах эго-футуристов, издание Ивана Игнатьева[297]. В 1915 г. Владимир Пруссак публикует стихотворение с такой строфой: *Нам будет томно в шикарном номере; / Мы сядем вместе на софу. / Я расскажу, как рифмы померли, / Когда запели* ***эго-фу***.[298] Сокращение **эго-фу** имеет признаки полуслова: непривычный обрыв и дополнительный оттенок смысла, вызванный обрывом слова *футуристы* до оценочного **фу**, учитывая тему стихотворения.

Начало истории полуслова *как конструктивной основы всего поэтического текста* было положено в том же 1915 г. Алексеем Крученых в «Заумной гниге», в тексте «Евген. Онегин в 2 строч.»:

ЕНИ ВОНИ
СЕ И ТСЯ[299]

---

297 Засахаре кры. Альманах эго-футуристов. V. СПб.: Петерб. глашатай, 1913.

298 *Пруссак В.* Цветы на свалке. Пг., 1915. С. 14.

299 *Крученых А.* Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб.: Академ. проект, 2001. С. 82 (орфография названия выверялась по алфавитному указателю произведений). Длина пробела в первой строке восстановлена по первоизданию: *Крученых А., Алягров.* Заумная гнига. М., 1916 [1915].

Мы уже обращали внимание на большой пробел. Игорь Терентьев в 1918 г. тоже использует ненормативный пробел – в визуальном стихотворении «Поэзия моя...» (пример 4). Разбирая это стихотворение, Татьяна Львовна Никольская показывает, что «вместо напрашивающегося слова “грудь” Терентьев ставит его усеченный вариант, заменяя “р” на “л”. Усечение подчеркивается и расположением строки»[300]. Еще один способ употребления незавершенного слова в поэзии мы видим в поэме Марины Цветаевой «Молодец» (1922), основанной на сюжете народной сказки о любви упыря и девушки. Ритм, рифма, контекст и сюжет подсказывают, что завершить слово можно единственным образом, а причиной его обрыва послужила «табуистическая недоговоренность в назывании нечистой силы, морока, смерти»[301]. Наряду с частью слова по этой причине может исчезнуть и целое слово. Приведем только один пример: *Лют брачный твой пир, / Жених твой у*[302]. Мы не можем назвать это употребление полусловом – с возможностью образования дополнительных вариантов смысла (так же, как и «Сугро» у Хлебникова).

В 1920-е гг. в советской литературе не полностью записанное слово продолжало функционировать. В рассказе Артема Веселого «Вольница»[303]:

И начался тут митинг с слезами с музыкой
Гра
Бра
Вра
Дра
Зра
С кровью
С мясом
С шерстью

– оборванные слова – бессмысленный гул толпы, и в то же время части неясно произнесенных слов, каталогизированные почти по алфавиту. Алексей Крученых приводит этот фрагмент в работе «Новое в писательской технике...»[304] и там же пишет о стихотворении Демьяна Бедного «Бумеранг»[305]:

---

300 *Никольская Т.* Игорь Терентьев – поэт и теоретик компании 41° // Терентьев И. Собр. соч. Bologna, 1988 (Eurasiatica, 7). С. 26.

301 *Зубова Л.В.* Язык поэзии Марины Цветаевой. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. С. 153.

302 *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. М., 1994. Т. 3. С. 290.

303 *Веселый А.* Вольница // Леф. 1924. № 1. С. 46.

304 *Крученых А.Е.* Новое в писательской технике Бабеля, Артема Веселого, Вс. Иванова, Леонова, Сейфуллиной, Сельвинского и др. М.: Изд. Всеросс. союза поэтов, 1927. С. 52–53.

305 Более развернутый фрагмент стихотворения «Бумеранг» восстановлен по газете «Правда» от 28 ноября 1924 г., с. 4. Речь в нем идет об отсутствии реакции партии и правительства на ноту Чемберлена. В дальнейшем это стихотво-

Составляют, являя американский размах,
Сочинения Троцкого в стольких-то томах.
...
Сам Троцкий зубрил по складам:
У, у, у, у!
Рок, рок, рок, рок!
И, и, и, и!
Ок, ок, ок, ок!
Тя-тя! Тя-тя!
Бря, бря, бря, бря!
Что-то в звуках намечалося,
но «Октября» не получалося.
– «Э-э-э!» Видя такую картину,
Скорчил я испуганную мину.
«Да ведь это, собственно говоря...»
– «Бря, бря, бря, бря...»

А у меня уж душа вошла в пятки:
– «До чего вы добрякались, ребятки!
Да вам же нужны парт-лекаря?!»
– «Бря, бря, бря, бря!!...»

Ленцнер стал диктовать «примечание»,
Что «Бря» – эт. е. «окончание»,
А что начало
Перманентно звучало...

«Бря!» – «Бря!» – «Бря!»
Зажужжал весь примечательный улей.
Выкатился я оттуда пулей.
На улице еле отдышался.
– Народ явно помешался!

Алексей Крученых комментирует этот фрагмент:

> Хотя этим обломкам слов и дана некоторая мотивировка, но «Октября не получилось», и заумные частицы живут самостоятельно, веселя читателя![306]

Во второй главе ранней поэмы Семена Кирсанова «Моя именинная», опубликованной в 1927 г.[307], *испуг* через исчезновение начальной и конеч-

---

рение не могло быть перепечатано в собраниях сочинений Демьяна Бедного, потому что в нем говорилось, в частности, о Л.Д. Троцком, имя которого со второй половины 1920-х гг. подвергалось замалчиванию. Таким образом, мы имеем случай полной утраты текста с интересующим нас приемом из истории литературы – по идейно-политическим причинам, которые касаются не поэтической техники, а темы произведения.

306 *Крученых А.Е.* Новое в писательской технике... С. 55–56.

307 *Кирсанов С.* Моя именинная // Новый ЛЕФ. 1927. № 8–9. С. 3–4.

ной букв превращался в слово, похожее на деформированное «сплю»; в поздней редакции 1967 г. эта связь исчезла.

Редакция 1927 г.

Сплю...
сп-лю...
В кух-не
кран закапал
спу.
сс-пу.
ссс-пп.
Сплю,
с-плю...
Ходит,
хо-дит папа-
Тссс...
Пу...
...
Одеяла драп
свис.
Мама спит.
Храп.
Свист.
Па-
па
па-
дает,
па-
дает,
пада...
испуг!
спу...

Редакция 1967 г.

Сплю...
сп-лю...
В кух-не
кран закапал –
сп-лю,
сс-п-лю.
Сплю,
с-плю...
За
сугробом
сжал винтовку папа –
Тсс...
С-плю...

...
Одеяла драп
свис.
В доме спят.
Храп.
Свист.
Па-
па
па-
дает,
па-
дает,
пада...
испуг!
Сплю.

Мирослав Немиров характеризует Кирсанова как «чуть ли не единственную “свежую силу”, ЛЕФом найденную»[308]. Исследовательница Анжела Гургеновна Оганесян, автор диссертации об окказионализмах в поэзии С. Кирсанова, пишет: «Особенностью словотворчества С. Кирсанова является <...> усечение слов не на морфемном шве и употребление их в качестве самостоятельных слов»[309]. Такого рода прием характерен для сказочно-фантастических, ранних его произведений: *И во сне / смеется робот / механический / грудь вздымая / как кузнечный мех* ***(анический)*** */ с сонных губ / слетает в хобот / смех* ***(анический)***[310]. На другом уровне Кирсанов возвращается к словесным разрывам и внутрисловным переносам в цикле «Больничная тетрадь»: *Сплю- / щив подушку, сплю*[311].

Михаил Светлов в 1926 г. написал «Гренаду», ставшую впоследствии очень популярной советской песней. В этом тексте есть внутрисловный перенос, воспринимаемый, впрочем, как словесный обрыв: *И мертвые губы / Шепнули: «Грена...» // Да. В дальнюю область, / В заоблачный плес / Ушел мой приятель / И песню унес*[312]. Заметим, что использование недописанного слова оправдано сюжетом стихотворения: гибелью на Гражданской войне поющего песню персонажа стихотворения Светлова.

---

308 *Немиров М.* Все о поэзии 154. Кирсанов, Семен. URL: https://web.archive.org/web/20170219021830/http://old.russ.ru/netcult/20031010_n.html (дата обращения: 01.08.2024).

309 *Оганесян А.Г.* Окказиональные слова в поэзии С. Кирсанова (Словообразовательно-стилистический аспект): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1989. С. 9.

310 *Кирсанов С.* Поэма о роботе // Кирсанов С. Искания. М., 1967. С. 96. Написана в 1934 г.

311 *Кирсанов С.* Больничный сон // Кирсанов С. Собр. соч.: В 4 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 1. С. 468. Цикл «Больничная тетрадь» был написан в 1964–1972 гг.

312 *Светлов М.* Гренада // Светлов М. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 106–109.

Илья Сельвинский в раннем, написанном в 1927 г. романе в стихах «Пушторг»[313] использовал незавершенные слова, очень точно и тонко согласующиеся со смыслом контекста.

В хаосе паузы виолончель
В паузе хаоса виолончель
В хаосе паузы
В паузе хаоса
В паосе **виолон** –
Хаузы **чель**?
...

«Да здравствуют Рыков и Калинин. Да здра...»
«...вствуй милая картошка-тошка-тошка-тошка
Низко бьем тебе челом-**лом-ло?м**»
Сыпь, гармошка,
Напролом

В зарисовке «В хаосе паузы виолончель...»[314] имеется в виду настройка оркестра: перемешанные корни слов (близко к зауми) и словесный разрыв (близко к внутристовному переносу). В следующем примере разорванное на части слово включает своими половинками разные контексты, соединяя лозунг и песню[315].

Александр Введенский в 1929 г. в стихотворении «Ответ богов» снабдил употребление слов, не завершенных внутри стихотворной строки, подстрочным примечанием: *стали девкины рубахи / **опу поды** в забыть... *опускаться подыматься (примечание автора)*[316].

Середина XX в. в Советском Союзе – непростое для поэтических новаций время. Большинство перечисленных нами примеров употребле-

---

313 Первое издание: *Сельвинский И.* Пушторг. М.: Гос. изд-во, 1929. В выправленном виде «Пушторг» был переиздан дважды после смерти автора – в 1971 г. (шеститомник), и – менее урезанная версия – в 1972 г. (том «Библиотеки поэта»). Из примечаний ко второму тому шеститомника: «Доработка проявилась в том, что поэт отказался от нарочитых издержек оригинальничанья, которые, фиксируя внимание читателя, мешали восприятию замысла произведения <...> В лирических отступлениях поэтом были сняты <...> орнаментальные довески и рифмованные «рисунки» на полях. <...> Поэт безжалостно устранял образные «ребусы», освобождая реалистический *рисунок стиха* от натуралистических и формалистических излишеств, которые выражали не столько эмоции молодого поэта, сколько были данью мимолетной моде тогдашних литературных группок» (Примечания О.С. Резника). *Сельвинский И.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. лит., 1971. Т. 2. С. 395–396.

314 *Сельвинский И.* Пушторг. С. 144.

315 Там же. С. 175. В позднейших переизданиях на месте Рыкова вписан Ленин. Вопросительный знак в середине слова – один из знаков песенной интонации из системы, разработанной Сельвинским.

316 *Введенский А.* Полное собрание произведений: В 2 т. М.: Гилея, 1993. Т. 1. С. 70. Цитируется фрагмент текста и подстрочная сноска.

ния оборванного слова в поэзии 1910–1920-х гг. с конца 1920-х – начала 1930-х гг. сознательно изымалось из обихода и литературоведения. Частичное возвращение экспериментальных текстов в конце 1960-х – начале 1970-х гг. было неадекватным – стихотворные сборники выходили с существенной правкой, снимавшей все возможные неоднозначности высказывания. В неподцензурной литературе изобретение приема происходит заново, в том числе и представителями лианозовской группы, в которую входил Генрих Сапгир. Игорь Холин использует не полностью записанные слова для сокращения слова в предельно короткой строке (*Рест / Моска / Закр / Тоска*[317]) – вместе с другими способами словосокращения, а также в цикле «Поп или конкрет стихи»: *Я мню дное венье / Передо вилась ы*[318] – с ненормативными пробелами. Близки к полуслову некоторые случаи употребления букв у лианозовца Всеволода Некрасова*: Луна / А / А небо / О*[319] и даже *к/п/р/с/т/ф/х/ц/ч/ш/щ/что/вы так испугались*[320].

В 1990-е гг. у Нины Искренко в конце текста, где в большинстве случаев актуализируется начальная часть оборванного слова, повторяется конечная с переосмыслением: *Я сжимаюсь торчу откровенно работаю* ***ботаю ботаю ботаю***[321]. В результате обрыва слова «работаю» и появления «ботаю»[322] в тексте актуализируются жаргонные значения слова «торчу»[323]. Принципиальное отличие этого стихотворения Искренко от фрагмента поэмы Сельвинского состоит в том, что здесь рождение текста с переосмыслением происходит на наших глазах,

---

317 *Холин И.* Избранное. Стихи и поэмы. М.: НЛО, 1999. С.166.

318 Там же. С. 183.

319 *Некрасов Вс.* Справка. М.: PS, 1991. С. 6.

320 *Некрасов Вс.* Стихи из журнала. М.: Прометей, 1989. С. 39.

321 *Искренко Н.* Непосредственно жизнь. М.: АРГО-РИСК, 1997. С. 41. Написано в 1993 г.

322 **Ботать:** 1. (угол.) Говорить, рассказывать. 2. (угол.) Говорить на воровском жаргоне. 3. (шк., студ.) Прилежно учить уроки. 4. (мол.) Идти, двигаться. БСЖ, 74, стлб 1.

323 Жаргонное **Торчать:** 1 (угол.) Отбывать наказание в местах лишения свободы. 2. (угол.) Находиться в состоянии алкогольного опьянения. 3. (нарк.) Испытывать состояние наркотической эйфории. 4. (нарк.) Употреблять наркотики. 5. (мол.) Получать удовольствие от чего-либо. 6. Находиться в состоянии эрекции (о мужском половом органе). 7. (мол.) Быть влюбленным, испытывать состояние влюбленности. БСЖ. С. 593, стлб 1–2. БСЖ: *Мокиенко В.М., Никитина Т.Г.* Большой словарь русского жаргона. СПб.: Норинт, 2000. Общеязыковое **Торчать:** 1. Резко возвышаться, выступать над поверхностью чего-л., выдаваться вперед, вверх. 2. (разг.) Стоять, размещаться где-л. (о предметах, назойливо бросающихся в глаза). 3. (разг.) Присутствовать, находиться где-л. (о присутствии неуместном, нежелательном или постоянном, бессменном). 4. (разг.) Испытывать удовольствие. БТС, 1334, стлб 3. БТС: Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 1998.

и смысл повтора в нем далек от «песенного», в котором использовалась готовая пионерская песня «Картошка»[324].

В 2000-е гг. появились новые осмысления полуслова как стилистически выразительного приема в поэзии. Видно движение обратно – в обыденную речь у Дмитрия Черного: *револ* ***сти*** как обозначение жанра[325], восприятие сокращено до ***восприя***. Для стиля Черного характерно и пересегментированное слово ***(курс к*** – в названии поэмы о катастрофе подлодки), и полуслова, которые не всегда могут быть истолкованы именно как недописанные графические слова:

как сдобные бедра замужних
нас скормят макаронами зиме
разварят в быт но **льниц**
худые **брюн** салатом уксус
почему ты внимателен стенам

В примере видно, что функционируют именно полуслова и узнаваемы исходные, по крайней мере слово «брюнетки»[326]. Еще одна возможность развития приема – у Полины Андрукович: осколки слов и словосочетаний с ошибочной последней буквой и рядом верный вариант. Частично записанные слова на первый взгляд являются случайными, но при дальнейшем рассмотрении смещают структурный полюс стиха к неожиданным сближениям: *Словами рябина расцвела у нет / словами рябина расцвела цветами не словами,* где ошибочное *у* ведет к возможности другого продолжения[327] (а может быть, и, наоборот, мешают восприятию[328]).

---

[324] Слова В. Попова, музыка М. Иорданского. Примечание взято из: *Сельвинский И.* Избранные произведения. М., 1972. С. 922. Историки скаутского движения считают, что автором и текста, и музыки песни «Картошка» является только Владимир Попов – писатель, редактор журнала «Вокруг света» и педагог скаутского движения. См.: *Игошина И.* Музей истории российского скаутского движения им. В.А. Попова при ОРЮР (2009). URL: http://www.scouts.ru/library/13715 (дата обращения: 01.08.2024). В то же время «Большая российская энциклопедия» указывает «Картошку» в списке песен, музыку к которым написал М.В. Иорданский. См.: URL: https://bigenc.ru/c/iordanskii-mikhail-viacheslavovich-58cf0e (дата обращения: 01.08.2024).

[325] Ср. «дра» как обозначение жанра у Ильи Зданевича в 1919–1923 гг. и маленький цикл под названием «Два изре» у позднего Бурлюка (в самом цикле все слова полные). *Бурлюк Д.Д.* Энтелехизм: Теория, критика, стихи, картины. N.Y., 1930. С. 19. Проблема незавершенных слов в названиях и жанровых обозначениях осталась за рамками нашей работы.

[326] *Черный Д.* Поэма-Инструкция бойцам революции, сти и другие поэмины. М.: ИД Юность, 2001. С. 32.

[327] См. об этом: *Суховей Д.* Круги компьютерного рая // НЛО. 2003. № 62. С. 235–238 (главка «Круг восемь: через “нет”» – про поэтику Полины Андрукович).

[328] См., например: *Работнов Н.* «Babylon» от слова «бэби» // Знамя. 2004. № 9. С. 201–203.

лишь накануне ты не узнаешь
как начать пользоваться уже при
думанною тоскою как осуществить
тоску с какой буквы начать
привычное «чтобы идти, **нал** нет»
«чтобы идти, надо уже **ид**
ти,»...

В приведенном фрагменте[329]: с первого взгляда – *при* из приставки мерцает предлогом (внутрисловный перенос), *нал* мерцает *налево* или каким-нибудь *наилучшим* – тоже с опечаткой. С определенного момента достаточно частой причиной сознательной или случайной порчи слов в литературном тексте становятся не стихия или время, а компьютер и офисная техника[330]. Ярким примером этого может служить роман Веры Хлебниковой «Доро»[331], название которого – полуслово от формульного эпитета «дорогой».

Выводы

1. *Полуслово – знак пограничного состояния.* Словесный обрыв может обозначать границы между жизнью и смертью, допустимым и запретным, может символизировать болезнь, чаще тяжелую. Полуслова и схожие образования становятся точкой компрессии смысла, иконическим знаком с размытой семантикой разрушения или утраты, и стяжкой силового поля именно в поэзии настоящего времени.

2. Как мы рассмотрели, полуслова с их смысловым и стилистическим потенциалом сформированы поэтическим языком XX в. В начале существования они очень тесно соприкасались с другими путями языкового эксперимента в поэзии (заумью, внутрисловными переносами, словами созданных поэтами языков), выглядели несамостоятельными и нуждались в объяснении. Полуслова были чертой футуристических поэтик, но не воспринимались внутри них как отдельное явление. В нашей работе мы сделали попытку отделить полуслова и от зауми, и от словосокращений, и от случаев, указывающих на считаное число прочтений (в связи с табуированностью некоторых слоев языка), продемонстрировав иерархию возможных значений полуслова и предшествовавших ему явлений. С формальной точки зрения мы установили связь полуслова

---

329 *Андрукович П.* Меньше на один голос. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2004. С. 56.

330 При этом стихия, море в современной поэзии не отменяется: «Кислород, для нас живительный, для них наоборот – вещь в хладном воздухе распалась, как в огне. Остались лишь **агнос агментическ фрагме**» – речь идет о рукописи в бутылке. См.: *Лосев Л.* 17 агностических фрагментов // Лосев Л. Как я сказал. СПб.: Пушкинский фонд, 2005. С. 37.

331 *Хлебникова В.* Доро. СПб.: Алетейя, 2002.

с ненормативным пробелом. Также мы попытались обозначить точки соприкосновения полуслова с внутрисловным переносом, с разорванным на части словом, редким словом в поэзии – и вышло, что *чем меньше строгих (контекстных или комментирующих) связей у некой единицы в поэтическом тексте, тем больше смыслов она может привнести*. В то же время актуализация не может, да и не обязана действовать постоянно.

3. В целом вопрос теперь ставится так: оказывается (и футуристы с их теориями здесь в виду не имеются), любая «неправильная» или недописанная буква может развернуть в поэтической речи свое смысловое знамя – без наличия стабильного толкования, только в контексте, а любой словесный разрыв обязан актуализировать разъятые части, даже если они по отдельности не узнаются как части целого и, на первый взгляд, ничего не значат. Юрий Тынянов в статье «Литературный факт» писал: «...каждое “уродство”, каждая “ошибка”, каждая “неправильность” нормативной поэтики есть – в потенции – новый конструктивный принцип»[332].

4. Рассматривая историю вопроса, мы заметили, что в критических работах первой трети XX в. обрывы слова очень часто рассматриваются как частный случай зауми (широкий смысл которой тогда означал «языковую новацию в литературе») и отграничили полуслово от заумного слова по признаку разницы в степени произвольности смыслового наполнения. Прослеживая дальнейшую историю приема в поэзии XX в., мы обнаружили, что советские поэты правили ранние произведения согласно принципу упрощения, важному для соцреалистической эстетики. Мы указали на несоответствие публикаций только в тех случаях, когда это напрямую касалось рассматриваемого нами материала.

5. Полуслово еще не стало восприниматься как «общее место» (что, к примеру, произошло с проявлениями речевой многозначности как таковой в поэтическом языке), поэтому у такого типа деформации слова в поэтической речи остается заметный стилистический и смысловой потенциал, заданный демаргинализировавшим полуслово Генрихом Сапгиром.

---

[332] *Тынянов Ю.* Литературный факт. М.: Высш. шк., 1993. С. 129.

Визуальная образность в оде Генриха Сапгира «Дом»

Наша основная цель – исследование образной структуры оды Г. Сапгира «Дом» (1982, 1998)[333], в первую очередь визуальных образов в ней, поскольку именно визуальные образы обуславливают зримость внутреннего мира художественного произведения, возможность его зрительной рецепции. Особенности визуального восприятия задаются автором и воспринимаются читателем при помощи воображения, в рамках его собственного зрительского и читательского опыта.

Можно выделить несколько типов визуальной образности в лирическом стихотворении. Во-первых, это образы, непосредственно связанные со зрением, видением, взглядом и т. п. Во-вторых, визуальные характеристики внутреннего мира или его элементов: очертания, цвет, свет, отражения и проч. В-третьих, аллюзии, отсылающие к элементам визуальных искусств (живописи, скульптуры, фотографии, кино и др.). В-четвертых, описания (например, внешности героя или пространства). В-пятых, предметные (конкретные) детали, которые также могут быть зримыми для читателя. Визуальное может быть связано с другими чувственными ощущениями, такими как запах, звук, обоняние, осязание, поскольку общий зримый облик внутреннего мира произведения может быть наполнен не только визуальными образами. А.А. Аксенова пишет, что «увиденные читателем пейзажи и интерьеры предстают подобно предметам реального мира, в котором зримая сторона вещей не изолирована от тактильных ощущений, звуков и запахов», при этом данная «сторона художественной реальности всегда опирается на соответствующий источникам запаха и звука визуальный контекст пространства»[334], что повышает значение именно визуальной образности.

В прозаическом тексте мы часто наблюдаем, что чем подробнее и детальнее описание (т. е. чем больше визуальных образов и чем они конкретнее), тем меньше остается простора для воображения читателя. В поэзии же так бывает не всегда, что мы можем наблюдать и в оде Г. Сапгира, где за множеством деталей не создается единообразного

---

333 *Сапгир Г.В.* Дом (Ода) // Сапгир Г.В. Складень. М.: Время, 2008. С. 585–587. (Поэтическая б-ка). В дальнейшем текст цитируется по данному изданию.

334 *Аксенова А.А.* Аксиологические и рецептивные аспекты визуального в литературе: Дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2023. С. 89.

облика дома. Как пишет С.Ю. Артемова, здесь «длинный перечислительный ряд эпитетов создает эффект сначала неопределенного воспеваемого объекта, а затем объекта, который не просто "памятник архитектуры", а воплощение памяти и жизни лирического субъекта»[335].

Постараемся увидеть, как именно выстраивается этот перечислительный ряд образов и как он активизирует визуальное воображение читателя. Поскольку в литературе образ создается при помощи слов, мы будем уделять много времени и лексико-грамматической структуре стихотворения.

Начнем с заголовочного комплекса (паратекста), т. е. в данном случае – с заглавия, подзаголовка и посвящения. Дом – вполне конкретный образ, который может быть визуализирован читателем даже в двух вариантах: как здание (взгляд снаружи) и как жилище (взгляд изнутри). Разумеется, детали будут отличаться (кто-то представит себе сельский дом, кто-то городской, кто-то большой, кто-то маленький, и т. п.), но в общем и целом дом является местом, где живут люди, у него есть фундамент (пол), крыша (потолок), стены, дверь, окна и проч. Т. е. дом может быть зримым образом.

Напротив, жанровый подзаголовок «ода» не связан с возможной видимостью читателем внутреннего мира стихотворения, зато вызывает читательские ожидания восхваления и прославления вкупе с «высокой» лексикой – ожидания, которые сбываются лишь отчасти, поскольку «ода Сапгира становится тем жанром, в котором сначала снижается привычный одический пафос, а затем его место заполняется пафосом элегическим, пафосом утрат и осознания истинного положения вещей»[336].

Зато к визуальному восприятию заглавия нас подталкивает посвящение – художнику Виктору Пивоварову. Оно добавляет еще один возможный план изобразительности образа – живописный: мы можем представить дом не только реальный, но и нарисованный[337], тем более что В. Пивоваров к образам дома в своем творчестве обращался. Самым известным, наверное, является его «Проект жилого помещения для одинокого человека» (1975), хотя слово «дом» здесь заменено на «жилое помещение». При этом дом снаружи мы не видим: в центре листа изображена черно-белая схема внутренних помещений (прихожая, санузел,

---

335 *Артемова С.Ю.* Оды Сапгира в контексте жанрового мышления поэта // Восемь великих. С. 411.

336 Там же.

337 В издании стихов Г. Сапгира в серии «Новая библиотека поэта» нарисованный дом присутствует в первом строфоиде: «дом в прошлом и давно снесенный / дом нарисованный картонный» (*Сапгир Г.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академ. проект, 2004. С. 366. (Новая б-ка поэта)). В более поздних и полных изданиях, книге «Складень» и недавно вышедшем четырехтомном собрании сочинений Г. Сапгира, эти строки отсутствуют, поэтому здесь мы их не рассматриваем. Оговорим, что они вводят дом воображаемый, т. е. отсутствующий в «реальности».

ванная, жилая комната, кухня, балкон-лоджия); но при этом за пределы четко очерченного прямоугольника выходят (кроме указаний на площадь квартиры и экипировку кухни) две стрелки: одна изображает лестницу и обозначает вход в «жилое помещение», другая – «вид на небо». На плоскости листа обе они идут снизу вверх, тем самым организовывая пространство вертикально, по направлению к небу. Четыре цветные картинки внизу листа показывают соответственно общий вид жилой комнаты (от входа), «вид из окна», кухню (от стены) и санузел с ванной. При этом везде, кроме последнего рисунка, есть окно и вид из окна, происходит расширение пространства за пределы квартиры. Это существенно, поскольку окно – значимый в культуре образ, «важный мифопоэтический символ, реализующий такие семантические оппозиции, как внешний–внутренний и видимый–невидимый и формируемое на их основе противопоставление открытости–укрытости, соответственно опасности (риска) – безопасности (надежности)»[338]. В.Г. Щукин пишет, что «окно – это всегда граница. Особо напряженная, чреватая неожиданностями и даже опасностями граница дома и не-дома, связанная с древнейшими представлениями о диалектике внутреннего и внешнего пространства»[339]. Таким образом, окно традиционно играет роль визуальной границы дома.

Кроме «Проекта жилого помещения для одинокого человека», у В. Пивоварова есть как минимум три произведения, где слово «дом» присутствует. Во-первых, созданная через два года после переезда в Прагу картина «Стол и дом» (1984). Это написанное маслом полотно, где на сером фоне изображен большой (больше дома) стол, и рядом серо-коричневый высокий и узкий дом. Кроме деталей, присущих дому (стены, крыша, крыльцо, дверь, окна (одно со светом)), у него есть и детали, присущие человеку: вылезающая из крыши рука с вытянутым вверх и в сторону указательным пальцем (в традиционном «детском» рисунке дома мы ждали бы на этом месте трубу с завитками дыма) и глаз на месте чердачного окна. И глаз, и светящееся окно изображены в одной, желто-зеленоватой, цветовой гамме, тем самым сближаясь и визуально актуализируя отмеченную еще А.А. Потебней внутреннюю форму слова «окно» в русском языке, восходящую к слову «око»[340].

Во-вторых, «Дом на холме. Тень в окне. Маша потягивает чай» (1998): баннер с черно-красными буквами, написанными в несколько столбиков, складывающимися, с одной стороны, в мирную картину того, что происходит дома: дети рисуют, делают уроки, едят суп; с другой

---

338 Мифы народов мира: Энцикл. В 2 т. М.: Сов. энцикл., 1988. Т. 2. С. 250.

339 *Щукин В.Г.* Окно как «жанровый» локус и поэтический образ // Поэтика русской литературы: к 80-летию Ю.В. Манна. М.: РГГУ, 2009. С. 81.

340 *Потебня А.А.* Мысль и язык // Потебня А.А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. С. 98–100.

стороны, красные буквы складываются в слова «всюду смерть». Здесь снова значимую роль играет окно (дети смотрят в окно и видят там шар).

Инсталляцию «Дом у железной дороги» (2010) из цикла «Стеклянные» Г. Сапгир видеть уже, разумеется, не мог, но в ней появляются те же образы: маленький дом стоит на человеческих плечах; растущая из плеча правая рука то ли указывает на дом, то ли поддерживает его. Плечи, рука и дом заключены в прозрачный стеклянный футляр, выполненный в форме женской головы и плеч; на футляре нарисованы глаза (правда, закрытые), нос и рот. Дом, таким образом, визуально заменяет человеческую голову.

Мы так подробно останавливаемся на работах В. Пивоварова не потому, что пытаемся доказать прямую преемственность образов дома у художника и поэта: документальных свидетельств на этот счет у нас нет, но очевидно, что ранние работы В. Пивоварова Г. Сапгир знал. Мы бы хотели подчеркнуть два аспекта: во-первых, для Пивоварова важны традиционные визуальные образы (глаз, окно), во-вторых, дом для него не просто связан с человеком, он, по сути, и есть человек: дом может быть частью человека, человек может быть частью (буквально-визуальной) дома, у них может быть общее тело и т. п. И вот это, как нам кажется, и важно для стихотворения Сапгира, и может служить одним из объяснений посвящения оды «Дом» именно Виктору Пивоварову.

Обратимся теперь непосредственно к анализу основного текста стихотворения. Синтаксически ода строится так, что у нас есть только одно подлежащее – Дом (в именительном падеже, отделенное от остального текста тире, это слово встречается, кроме заглавия, в начале первого и второго строфоидов, затем в предпоследней строке второго строфоида, а в шестом строфоиде – в первых двух строках). Все остальное, так или иначе, определяет и конкретизирует подлежащее.

Достаточно очевидно, что в каждом из первых пяти строфоидов преобладает какая-либо часть речи либо грамматическая конструкция.

В первом строфоиде это в основном прилагательные (и немного причастия), он (строфоид) как бы задает вопрос: дом – он какой? Большая часть прилагательных, отвечающих на этот вопрос, достаточно конкретна, чтобы активизировать визуальное воображение читателя. Сложность заключается в том, что они не дополняют, а противоречат друг другу, заставляя нас вообразить не один, а целую череду разнообразных домов. Так, первая строка строится на двух парах антонимов *новый старый светлый темный*, вторая – на трех противоречащих друг другу прилагательных (*аляповатый светский скромный*), далее три строки описывают (уже более развернуто) три разных варианта домов, созданных разными способами и из разных материалов, а именно из стекла, глины и дерева (*многоэтажный и стеклянный / руками слепленный саманный / на сваях рубленный из бревен*).

Дальше к визуальным характеристикам дома добавляются акустические, подчеркнутые звуковым повтором (*глухой и гулкий*), а сравнение с Бетховеном включает и музыкальные ассоциации, несмотря на то что упоминается композитор как пример отсутствия слуха.

В седьмой строке снова (как было во второй) три прилагательных, но уже не противоречащих один другому, а дополняющих друг друга (*простуженный огромный ветхий*). Первое из них при этом – олицетворение, что приводит в следующих строках к появлению движения и (имплицитно) людей, вкупе с изменившейся грамматической конструкцией, которая строится уже не на перечислении прилагательных, а на наречии «где» в сочетании с другими частями речи: *где лифт ползет в зеленой клетке / где двор в тумане шевелится / где из колодца – чьи-то лица* (эта конструкция потом вновь появится в последнем строфоиде).

Затем мы возвращаемся к начальной конструкции из несочетаемых прилагательных. В 11-й у нас снова различные материалы (*кирпичный блочный крупноблочный*), 12-я, 13-я и 14-я скорее говорят об устройстве дома: *обменный коммунальный склочный / фабричный экспериментальный / космический мемориальный*. Обратим внимание, что от трех прилагательных в строке мы переходим к двум и что это уже не конкретные характеристики и представить их визуально значительно сложнее. *Космический мемориальный* скорее соотносится со временем, чем с пространством: дом из будущего и дом из прошлого. В 15-й строке (*гостеприимный близкий дальний*) опять три прилагательных, из которых второе и третье снова прямые антонимы, а вот гостеприимным может быть как близкий, так и далекий дом. В последней строке, как и в первой, четыре прилагательных, но уже не две пары антонимов, а три синонима, которые противопоставлены последнему слову (*родной родимый свой чужой*). Эту строку можно считать промежуточным итогом всего вышеописанного: как бы ни выглядел и как бы ни был устроен дом, он всегда либо свой, либо чужой.

Во втором строфоиде дом описывается как памятник архитектуры, используются в основном существительные, в том числе (в первой половине строфы) немалое количество архитектурных терминов:

фронтоны завитки амуры
лемуры башенки колонны
оканты ранты каннелюры
решетки лоджии балконы
кариатиды и пилоны
гербы: колосья и короны

Обозначаемые ими понятия вполне конкретны и визуальны, но вот вообразить все это на одном доме практически невозможно, получится архитектурный абсурд; скорее это вызывает в памяти и воображении разные дома с ярко выраженными архитектурными особенностями.

Во второй половине строфоида от внешних деталей дома мы переходим к его внутренним помещениям и обитателям (*подвалы чердаки и крыши / бродяги голуби и крысы / помойки кошки и вороны*), затем вновь выходим наружу и смотрим вверх (*порталы купола и шпили*). Синтаксически все строки строятся одинаково (два существительных, союз и третье существительное).

В 12-й строке строфоида внезапно (единственный раз в стихотворении) возникает отношение, оценка со стороны субъекта (*часы зачем-то прилепили*). В следующей строке дом (точнее, деталь дома) сама обретает зрение и смотрит на нас (*два льва глядят на человека*), затем мы видим целостный облик дома, а не часть или деталь (*дом – особняк начала века*) и, наконец, в заключительной – итоговой – строке за счет искаженной, но подчеркнутой кавычками цитаты из стихотворения А. Блока (“*дом улица фонарь аптека...*”) дом оказывается, как замечает С.Ю. Артемова, «уже воспетым»[341]. Итак, в качестве памятника архитектуры дом погружен в узнаваемый культурный контекст, представленный как визуальными образами (архитектурными и др. деталями), так и вербально-визуальными (стихотворение А. Блока).

Третий строфоид почти в два раза короче, чем первый и второй. Он состоит из инфинитивных глагольных конструкций и как бы отвечает на вопрос: что можно сделать с домом? В силу этого визуальных образов тут минимальное количество. Сначала указываются различные способы приобретения (*Иметь купить продать построить*), затем использования (*сдать в эксплуатацию в аренду*), ремонта (*восстановить отремонтировать / покрасить и покрыть железом*) и юридической защиты (*застраховать приватизировать*).

В шестой строке строфоида мы возвращаемся к уже знакомой по первой строке структуре в виде двух пар антонимов (*закрыть открыть любить засрать*), следующие две, в продолжение «засрать», говорят о разрушении (*не посещать ломать третировать / разворовать и раскурочить*). А заключительная строка строится так же, как и заключительная строка первого строфоида: три синонима – антоним: *поджечь взорвать снести спасти*. Можем предполагать, что в итоге получается дом спасти.

Четвертый строфоид также короткий, в нем также много инфинитивных конструкций, но к каждой из них прилагается наречие «дома» или (дважды) «домой». То есть этот строфоид отвечает не на вопрос «Что можно сделать с домом?», а «Что можно сделать дома?» Как и прежде, все строится на антонимичных конструкциях, во многом связанных с пересечением границ дома (но, в отличие от работ В. Пивоварова, окно как такая граница здесь не обозначается). Так, в первой строке граница пересекается в одном направлении, внутрь (*Прийти домой остаться*

---

341 *Артемова С.Ю.* Указ. соч. С. 411.

дома). Во второй действие происходит внутри (*дом убирать бояться дома*). В третьей границы пересекаются разными субъектами в разных направлениях, «я» и «они» противопоставлены (*они – домой а я – из дома*). И поскольку «я» уходит из дома, следующая строка описывает действия снаружи (*бродить ночами возле дома*), а в пятой – сначала снаружи (*скучать по дому*), а потом без перехода внутри (*злиться дома*). В шестой строке действие происходит внутри, и она тоже строится на контекстуальных антонимах (*дом обожать томиться дома*). А в двух последних снова, как в первых, пересекаются границы дома, но уже в противоположных направлениях (*добраться наконец до дома / и навсегда лишиться дома*). В итоге субъект оказывается снаружи и без дома вообще, что вступает в частичное противоречие с финальным словом предшествующего строфоида (*спасти*).

В силу преобладания глаголов, предметных визуальных образов в этом строфоиде нет, в отличие от следующего, пятого, который отвечает на вопрос «Что домашнее?», или что есть дома, и состоит в основном из конструкции существительное плюс прилагательное «домашний» в разных формах, стоящее в сильной позиции в конце строки. Граница дома снова пересечена, и субъект оказывается не снаружи, а внутри, где все домашнее. В числе этого и конкретные образы предметов, и разнообразная фауна, и люди, и абстрактные понятия. А устойчивые словосочетания (домашние заботы, домашний быт, домашние неприятности, домашнее воспитание и т. п.) соотносятся с непривычными, когда домашними оказываются также точка зрения и мировоззрение. Но вот антонимов тут уже нет. Движение идет от абстрактного и общего (*быт обстановка обстоятельства / дела заботы неприятности*) к конкретным деталям, которые опять-таки сочетаются с абстрактными понятиями, стоящими в конце строк (*пирог варенье туфли радости / обед хозяйство воспитание*). Затем появляются собака и кошка, вполне конкретно визуализируемые составляющие дома (обратим внимание, что кошки уже упоминались во втором строфоиде, но, находясь в соседстве с крысами, помойками и воронами, «домашнего» впечатления не производили). Затем опять идут абстрактные понятия, но уже такие, чье сочетание со словом «домашний» не совсем привычно (обратим внимание также на внутреннюю рифму в этих строках, подчеркивающую взаимосвязь понятий):

и пробуждение домашнее
и настроение домашнее
и точка зрения домашняя –
мировоззрение домашнее

12-я строка (*друзья любимые привычки*) может пониматься четырьмя разными способами в зависимости от того, читаем ли мы слово «любимые» как субстантивированное прилагательное (и тогда, кроме друзей

и привычек, дома есть и любимые люди) или как обычное прилагательное – и тогда оно может относиться либо к друзьям (любимые друзья), либо к привычкам (любимые привычки), либо (вероятнее всего) и к тем и к другим одновременно. В последней строке (*тарелка чашка муха спички*) у нас вновь конкретные бытовые детали, уже без абстрактных понятий и без прилагательных, но в контексте повторов в строфоиде мы понимаем, что это все – домашнее.

Заключительный строфоид отличается от всех предыдущих тем, что в нем нет преобладающей части речи, словосочетания или конкретного слова. Зато слово «дом» в именительном падеже стоит не только в первой (как было в первых двух строфоидах), но и во второй строке.

В первой строке дом связывается со временем и с памятью (*Дом – календарь событий памятных*), во второй – с двумя главными событиями человеческой жизни, рождением и смертью (*дом – колыбель и он же – памятник*). То есть дом связан со всей человеческой жизнью, от начала и до конца. Затем идет аналогичный предыдущим строфоидам перечислительный ряд противоречащих друг другу существительных, которые, взятые в словарном значении, имеют вполне предметный характер, но применительно к дому приобретают переносное значение, а следовательно, теряют конкретную визуальность, но характеризуют дом с разных сторон, точнее, разные дома и разные восприятия дома: *гнездо нора пещера клетка / храм конура дыра конфетка*. Для лучшего понимания и представления можно воспринимать эти существительные как части имплицитного сравнения (дом как гнездо, дом как конура и т. п.).

Пятая строка снова состоит из двух антонимичных абстрактных понятий (*приобретение утрата*), а дальше осуществляется постепенный переход к пространству, горизонтальному (*и ринг в дыму где брат – на брата*) и вертикальному (*провалы пропасти высоты*).

Следующие пять строчек строятся одинаково, за счет анафоры «где», которая отсылает к аналогично построенным восьмой, девятой и десятой строкам в первом строфоиде, о которых уже шла речь выше:

где затхлостью пропахли соты
где страх тоска и одиночество
где все живут не так как хочется
где смотрят в ящик телевизора
где приезжает смерть без вызова

Здесь первый и последний раз появляется обонятельный образ (*затхлостью пропахли соты*), а в единственном визуальном образе (*смотрят в ящик телевизора*) визуальность редуцируется за счет единства и тесноты стихового ряда: смерть в следующей строке заставляет соотносить ящик не только с телевизором, но и с гробом. Динамика здесь связана только со смертью, которая приезжает без вызова (что можно отчасти соотнести с машиной скорой помощи). Остальные понятия

здесь абстрактные: *страх тоска и одиночество*, затем *смерть* и, наконец, в предпоследней строке – *любовь* (*любовью полон – сном речами*). Дом оказывается наполнен не только затхлостью и смертью, но и любовью и сном; кроме того, появляется имплицитный намек на людей и их разговор, т. е. звук.

В последней строке снова, как и в первой, появляется время (ночь), звук (который был только в первом строфоиде), единственный на всю строфу предметный образ – ключи – и, наконец, единственное на все стихотворение действие, которое совершает сам дом – *и всю-то ночь бренчит ключами*. Если до этого дом был объектом описания и объектом действия, то здесь он становится субъектом, и это оказывается главным лирическим событием в стихотворении. Лирический сюжет, таким образом, можно понимать как постепенное обретение домом (в восприятии лирического субъекта) очеловеченности (во всех смыслах) и субъектности.

Подведем итоги. Визуальная картина мира в «Доме» Сапгира создается в основном за счет предметных деталей. Но многообразие образов рождает не целостную, а противоречивую картину, поскольку описывается не какой-то определенный дом, а любой, дом вообще, или точнее – Дом как понятие. Будучи абстрактным (как любое понятие), оно в этом стихотворении имеет множество конкретных воплощений. Читательское воображение, скорее всего, выберет из всего многообразия только отдельные детали, создав свой собственный индивидуальный визуальный образ дома на основе общего понятия и личного опыта. Последовательно отвечая на вопросы: *какой дом, как он существует в качестве памятника архитектуры, что с ним можно сделать, что в нем можно сделать, что может быть домашним и, наконец, что есть Дом,* ода Сапгира не столько прославляет дом, сколько наделяет его субъектностью. Он является не просто памятником архитектуры, местом жизни, смерти, любви, одиночества, кошки, собаки и мухи – он сам по себе оказывается действующим, живым, а значит, вовсе не абстрактным понятием, а слышимым и видимым Домом. А как именно он выглядит – зависит уже от наших с вами (как читателей) воображения и памяти.

Описания черновиков в «Черновиках Пушкина» Генриха Сапгира: к вопросу о сюжетно-тематической организации книги

1

При жизни Г. Сапгира его «Черновики Пушкина» выходили в составе книги «Пушкин, Буфарев и другие»[342] (1992) и в виде дополнительного издания «Черновики Пушкина (неизданное и найденное)»[343] (1995). В новом посмертном собрании сочинений (2023–2024) мы имеем дело с единым корпусом текстов под названием «Черновики Пушкина». Из него исключены «Терцихи Генриха Буфарева» и добавлены «Опус № 1», обнаруженный в Архиве Исследовательского центра Восточной Европы при Бременском университете, и «Заметка о французских стихах А.С. Пушкина». «Опус № 3» из неизданного и найденного перенесен к аналогичным текстам в Часть II «Музыка (Вариации на тему...)» и помещен в ней согласно номеру.

Все эти добавления и перестановки исключительно важны, однако следует заметить, что, пожалуй, следовало бы «неизданное и найденное» поместить не после Части III «Смесь», а внутри Части I «Стихи», поскольку с точки зрения сквозного приема (конъектура или дописывание черновиков) они примыкают именно к ней. Как мы постараемся показать ниже, они к ней примыкают и содержательно, с точки зрения сквозной темы. Тем не менее трехчастная структура дополнена и уточнена, и названия частей по-прежнему можно читать подряд.

При таком чтении они естественным образом складываются в нехитрую шараду. «Стихи» + «Музыка...» + «Смесь»[344] в итоге должны дать, конечно же, песню, которая как раз и представляет собой смешение стихов и музыки. И действительно, в «Смеси» есть сразу два цикла с названиями, подтверждающими и наличие самой шарады, и ее разгадки: это «Песни села Горюхина» и вложенные в них «Дедовы песни». Сразу отметим, что во вложенном цикле – шесть стихотворений, и четыре из них написаны хореем.

---

342 *Сапгир Г.* Пушкин, Буфарев и другие. Лев Кропивницкий. Графика. М.: Раритет-537. Издатель С.А. Ниточкин, 1992.

343 *Сапгир Г.* Черновики Пушкина (неизданное и найденное). М.: Моск. гос. музей Вадима Сидура. Вып. 17. 1995.

344 Понятно, что название «Смесь» отсылает также к названию, как правило, последнего раздела в поэтических сборниках и журналах XVIII–XIX вв. (см., например: *Дарвин М.Н.* Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории. Красноярск: Изд. Красноярского ун-та, 1988), но здесь для нас важна именно шарада.

«Дедовы песни» носят довольно скабрезный характер, а среди «Песен села Горюхина» имеется просто умилительная в своем простодушном эгоизме элегия «На смерть Александра Сергеевича Пушкина». Ее автор, Архип Горюхин, утверждает, что нашему первому поэту более всего воспоют славу «за то, что Белкина издал» (покойный Иван Петрович был добрый барин и дал своим крепостным Горюхиным вольную).

Кроме этого, к Пушкину обращается в «Смеси» также поэт-графоман Лавр Кафтарев (в действительности – Никанор Иванов[345]): его письмо к Собрату (!) с просьбой помочь деньгами Сапгир даже целиком переложил из прозы в стихи.

В своем «Введении в поэтику Сапгира...»[346] Ю. Орлицкий пишет, что художественный мир поэта предстает в виде совокупности оппозиций, актуализируемых и снимаемых в процессе развертывания как отдельных его текстов и книг, так и творчества в целом. Логично предположить, что курьезные обращения к великому Пушкину должны быть каким-то образом уравновешены априори более талантливыми и глубокими обращениями к нему от лица самого автора.

Собственно, читатель сталкивается с ними раньше, чем с поделками Кафтарева и Горюхина. Например, в финале Части I Сапгир дерзает продлить «онегинской строфой»[347] прославленный отрывок «О сколько нам открытий чудных...» Дерзость тут очевидна, ведь вместо того чтобы дописывать, как в остальных случаях, отрывок от лица Пушкина, поэт сам врывается в его стихи. Комментарий к черновикам «Два чувства дивно близки нам...» – уже целиком авторская речь, но и тут заметна некоторая дерзость, если даже не самохвальство под маской боязни: «Вдруг не окажется ни слова / На пушкинском черновике...» Для подобных демаршей иронический противовес в лице Кафтарева с Горюхиным точно необходим.

Но неужели во всей книге нет просто взвешенного и трезвого авторского обращения к Пушкину? Ведь графоманы из «Смеси», запанибрата беседующие с гением, не просто контекстно уравновешивают дерзости Сапгира, но и, очевидно, намечают некий путь деградации в понимании как самого Пушкина, так и духа его зыбкого века «балов, баловней, карет», который, «казалось, жизни знал секрет». Неужели это знание теперь целиком утрачено? И даже если так, не должен ли где-то

---

345 *Шляпкин И.А.* Из неизданных бумаг А.С. Пушкина. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1903. С. 220–226.

346 *Орлицкий Ю.* Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое лит. обозрение, 2021. С. 322–354.

347 Эта строфа в финале части заслуживает, как и многое другое, отдельного разговора. Но здесь, пожалуй, важна отсылка через нее к известной симметрии пушкинского романа в стихах.

в книге присутствовать некий серьезный, высокий вариант той же элегии «На смерть Александра Сергеевича Пушкина», написанный самим автором «Черновиков...»?

Мы специально шли от конца к началу: в такой обратной перспективе особенно заметно, что Сапгир собственной персоной первый раз появляется в описании лицейского черновика, самом первом из таких описаний: «Там сидел я ночью белой / На скамейке опустелой, / Там на пустоши в тумане / Те дубы еще стоят».

Сразу обратим внимание на сходство этих стихов с формульной концовкой многих русских сказок, усвоенной в том числе и Пушкиным: «Я там был, мед, пиво пил, да усы лишь обмочил», а также на удвоение и белизны (белая ночь, туман), и пустоты (скамейка и пустошь). Это удвоение отзовется в последнем из описаний, в тавтологической рифме «бумаги – бумаги», которая тоже становится знаком пушкинского отсутствия. Эхо сказочного финала в самой первой строфе и его отражение в последней сразу наводят на мысль о сюжетно-тематическом единстве всех описаний.

Пока главное, что как в начале, так и в конце мы слышим не чьито чужие голоса, а голос самого автора. Он не везде прямо заявляет о себе, как, например, в лицейском саду или когда восклицает «Ну совсем не дело», увидев, что Пушкин «сам себя повесил смело» (тоже, кстати, оценка!) на одном из листков черновика. Но единство авторской точки зрения не вызывает сомнений даже там, где по виду мы имеем дело с подчеркнуто нейтральным повествованием от третьего лица.

2

Если мы ищем некую исходную элегию «На смерть Александра Сергеевича Пушкина» в исполнении Г. Сапгира, важно разобраться с настойчивым повторением самого подзаголовка «(описание черновика)». В новейшем собрании сочинений издатели повысили его кегль до уровня заголовка. Напротив, в книге «Пушкин, Буфарев и другие» это всегда был кегль именно подзаголовка, делавший его равноправным с другими – такими, например, как «Три варианта» в «И я бы мог как шут на» или в нем же «отрывок» (под номером 2). Кегль и там разнился: «каламбур» и «басня» в «Смеси» были явно крупнее подзаголовков в первой части, но на статус заглавия все же не претендовали. Это было абсолютно правомерно.

Только «(описание черновика)» никогда не нумеруется внутри микроцикла и напрямую не примыкает ни к какому другому заголовку, хотя и помещается неизменно на новой странице. Для сравнения: уже упоминавшийся комментарий к черновикам «Два чувства дивно близки нам...» пронумерован – именно как их составная часть, а значит, не может быть включен в состав описаний, хотя тоже целиком написан от имени автора (там, впрочем, и размер препятствует объединению).

Таким образом, надо признать, что «(описание черновика)» – это все-таки подзаголовок. А если так, то его настойчивое повторение просто вынуждает читателя собрать все шесть описаний вместе и, прочитав как единый вложенный текст, попытаться его озаглавить. Мы искали элегию «На смерть Александра Сергеевича Пушкина». И в принципе, сборный вложенный текст ровно об этом. Но поскольку в нем, как мы покажем ниже, явственно звучит тема пути, а также намечается тема посмертного забвения поэта, то уместнее будет другое название. Итак:

СУДЬБА ПУШКИНА
(описания черновиков)

Почерк юношеский круглый, завитушки то и дело,
Стиль античных дортуаров, сквозь стихи темнеет сад...
Там сидел я ночью белой на скамейке опустелой,
Там на пустоши в тумане те дубы еще стоят.

Ты куда стремишься, почерк упоительный и хлесткий?
Всюду вымарки – досада, все зачеркнуто подряд.
Нарисована все та же с гладкой греческой прической
И мужской брезгливый профиль, только что не говорят.

П заглавное с плюмажем, флеши, бреши и редуты.
И теснясь, сбиваясь, скачут через поле напрямик.
Под огнем ложатся строки, поворачивают круто.
Весь кипит, как поле битвы, и дымится черновик.

Справа – рукопись «Полтава», слева, ну совсем не дело,
Виселицу начеркала непослушная рука.
А вверху наглядно, крупно: сам себя повесил смело
С неизвестным совокупно на листке черновика.

У Онегина в бюваре позабыт листок почтовый:
Цифры, хвостики, крючочки не разгаданы досель.
И – цветок на обороте бледно-желтый и лиловый,
Из Тригорского, наверно, эта память – акварель.

Четвертушка грубой синей нелинованной бумаги.
Нарисована Психея, окриленные плеча.
Блеклый номер. После смерти опечатали бумаги,
Отчего остался с краю красный оттиск сургуча.

3

Текст записан здесь не четырех-, а восьмистопным ямбом и, соответственно, в форме катренов, а не восьмистиший. Сделано это с целью сразу заявить, помимо условно жанрового обозначения и единства авторской точки зрения, еще один маркер целостности полученного текста,

а значит, и правомерности его сборки – это маркер интертекстуальный. Он указывает на «Волшебную скрипку» Н.С. Гумилева, и в такой записи мы структурно получаем полный ее аналог, вплоть до количества катренов (6).

Важно подчеркнуть, что это реальная интертекстуальная связь (в понимании, например, Олега Проскурина). То есть тут совершенно все равно, имел ли ее в виду автор и расслышит ли читатель. В русской поэзии объективно нет более хрестоматийного примера восьмистопного хорея с женской цезурой на четвертом слоге. У Пушкина известен лишь один пример этого метра – им написана исключенная из печатной редакции «Бориса Годунова» сцена под названием «Ограда монастырская»:

> Что за скука, что за горе наше бедное житье!
> День приходит, день проходит – видно, слышно все одно:
> Только видишь черны рясы, только слышишь колокол.
> Днем, зевая, бродишь, бродишь; делать нечего – соснешь...

Г. Шенгели приводит этот фрагмент в книге «Техника стиха» с уточнением: «Такого строения мы больше ни разу в русских стихах не встречали»[348]. Цезурные окончания – женские, стиховые окончания – исключительно мужские, а в третьем стихе – дактилическое (Шенгели здесь говорит о пиррихии), рифмы нет вообще. Конечно, восьмистопный хорей – не более чем удвоенный четырехстопник, примеров которого у Пушкина можно найти немало, но, увы, нет ни одного, где подряд шли бы сразу три женских рифмы. Напротив, у Н. Гумилева, вообще склонного к хореям (чаще всего он использует пятистопный), тут можно вспомнить такие вещи, как «Мореплаватель Павзаний...» (1906) или «Носорог» (1907). Есть у него и восьмистопники с исключительно мужскими, как у Пушкина (правда, рифмующимися), стиховыми окончаниями – «Рыцарь с цепью» (1908), «Пьяный дервиш» (1921). В нашем случае это только подтверждает реальность именно гумилевского интертекста. О семантическом ореоле метра сам поэт писал так: «Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив, его область – пение»[349].

Это пение отсылает нас к четырехстопным хореям еще В.А. Жуковского – вспомним «Путешественника» (1809), «Пловца» (1811), «Желание» (1811), «Элизиум» (1812), «Рай» (1813), «Путешествие жизни»

---

348 *Шенгели Г.* Техника стиха. Практическое стиховедение. М.: Сов. писатель, 1940. С. 54.

349 *Гумилев Н.* О стихотворных переводах (1919) // Николай Гумилев: электронное собрание сочинений. URL: https://gumilev.ru/clauses/5 (дата обращения: 15.04.2024).

(1813). «Элизиум», кстати, снабжен подзаголовком «песня», а О.А. Проскурин вообще все эти стихи называет «песнями о странствии»[350].

«Волшебная скрипка» связана сразу и с пеньем, и с темой жизненного странствия – но уже непосредственно самого певца, с судьбой поэта. Сапгир рассказывает о том же. Интертекстуальных, т. е. целиком повторяющихся, рифм в двух этих текстах мы не найдем, но есть рифмы на те же созвучия, причем возникают они именно в связи с пеньем и смертью.

Гумилев: «Ты поймешь тогда, как злобно / Насмеялось все, что пело...»; «И тоскливый смертный холод / Обовьет, как тканью, тело...».

Сапгир: «Там сидел я ночью белой / На скамейке опустелой...»; «Слева, ну совсем не дело... / Сам себя повесил смело»

Гумилев: «Но я вижу – ты смеешься, / Эти взоры – два луча...»; «И погибни славной смертью, / Страшной смертью скрипача».

Сапгир: «Нарисована Психея, / Окриленные плеча...»; «Отчего остался с краю / Красный оттиск сургуча».

Описания черновиков, прочитанные на фоне «Волшебной скрипки» Гумилева, не просто воспринимаются более глубоко и объемно. И не просто могут быть дополнительно соотнесены через хорей-пение с «Песнями селами Горюхина» и вообще «Смесью». Здесь обозначается контраст сразу и с низкой «горюхинской», и с высокой акмеистической традицией. Там, где поэт-акмеист еще позволял себе говорить о чудовищах, бешеных волках, волшебстве и пренебрежении творца к миру сему, поэт-конкретист видит только черновики. Правда, в своей экстратекстуальной ипостаси они целиком принадлежат жизни Пушкина и его эпохе, так что в них действительно дышат почва и судьба, а вовсе не одна только литература.

4

Интертекстуальная связь закрепляет и другие выделенные нами основания для сборки описаний черновиков в единый вложенный текст, а именно единство авторской точки зрения (у Гумилева она тоже несомненна), единство метра и строфики. Теперь, как мы убедились, можно уже смело говорить и о единстве темы: судьба поэта.

Собственно, еще прежде чем понять, что это за тема, мы замечаем исключительную последовательность ее проведения, подкрепленную четкой трехчастной структурой текста. Первые два катрена – о почерке. В двух последующих он превращается в рисунки, в двух последних говорится о бумаге (материале) и каких-то знаках на ней. Эту структуру

---

350 *Проскурин О.А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 24.

невозможно не соотнести с устройством всей книги. Но стоит ли этому удивляться? Описания черновиков в «Черновиках Пушкина» – заведомый метатекст, и он по определению должен содержать некое высказывание о формальном и содержательном решении целого. Это еще одно из оснований для сборки вложенного текста. И если он являет нам книгу в миниатюре, то может служить и ключом к ней.

Все части решены в разных жанровых регистрах, как бы уточняющих мало кому с ходу понятный «жанр» описания черновика: от спокойных графологических зарисовок в экспозиции автор переходит к страстному экфрасису в кульминации и сухому протоколу в финале.

Почерк сначала предстает как «юношеский круглый», с завитушками. Затем он становится упоительным и хлестким, а завитушки сменяются зачеркиваниями и рисунками. «П заглавное с плюмажем» – это уже своего рода буквица, т. е. и почерк, и рисунок. Выделение вполне оправдано, ведь буквицу можно отнести сразу и к Полю битвы под Полтавой, и к фамилии самого Пушкина, и даже к П-образной форме виселицы, рисунком которой, как известно, сопровождался набросок «И я бы мог как шут на».

Об этом рисунке написано достаточно[351], чтобы не тратить время на разоблачение авторской неточности: Пушкин нигде сам себя не вешал, хотя в стихах и допускал такую возможность. Однако самоубийство поэта здесь, конечно, не только и не столько производное от его почеркушек, но и символ дуэли, а возможно, и сознательного ухода в новые области поэзии, обернувшегося охлаждением публики к нему в 1830-е годы и даже некоторым забвением после смерти – как минимум до середины 1850-х, если не до 1880 г.

Как бы то ни было, после явного нагнетания эмоций в тексте наступает их столь же явный спад. Стоило Пушкину «повеситься», как немедленно, в том же самом катрене, читательское внимание Сапгир переключает с почерка и рисунков поэта на листок черновика. В пятой строфе он становится почтовым листком, а в шестом – и вовсе четвертушкой бумаги, окончательно утверждаемой в своей бездушной материальности тавтологической рифмой – словно бы той самой сургучной печатью, которой пользовались жандармы, – и резко противопоставленной навсегда отлетевшей от нас пушкинской Психее-душе.

5

Показательно, что листок черновика, едва превратившись в почтовый лист, сразу же оказывается позабыт – и где бы вы думали? В бюваре Онегина! Под звездочкой у Сапгира сделано примечание: «Не у того –

---

[351] См., например: *Эфрос А.* Рисунки поэта. СПб.: Academia, 1935. С. 372–376 (кстати, именно в этой книге говорится об автобиографичности рисунков повешенных).

героя одноименного романа, а у другого Онегина (Александра Федоровича Отто), жившего в Париже в прошлом веке и на рубеже веков, страстного собирателя пушкинианы». Даже если ничего не знать об этой фигуре[352], немыслимо допустить, чтобы листок какой угодно бумаги, так или иначе связанный с Пушкиным, мог быть где-либо позабыт страстным собирателем пушкинианы.

Значит, автору все-таки нужно было подчеркнуть именно забвение Пушкина, а вместе с ним и духа его зыбкого века, который, «казалось, жизни знал секрет». Получается, что описания черновиков противопоставлены элегии Архипа Горюхина «На смерть Александра Сергеевича Пушкина» и скабрезным песням Архипа Лысого (деда) только по тону и мастерству исполнения, но ситуацию фиксируют ту же самую. Свидетельством правомерности такой интерпретации могут служить «Черновики...» образца 1995 г. По сути, они начинаются там же, где заканчивается собранный нами текст (поэтому мы и говорили в начале о правомерности их переноса в первую часть книги; курсивом выделен пушкинский текст):

* * *

Ты ищешь дальнего меж нами,
Твой темный взор уныл и жгуч,
Так на послание *слезами*
Пылая капает сургуч.

Разница, даже инверсия в восприятии не вызывает сомнений: в описаниях черновиков это был бездушный жандармский сургуч, здесь он капает слезами. Вместе с тем цвет сургучного оттиска в Части I был красным, что сложно в контексте пушкинской судьбы не связать с кровью – смертельным ранением на дуэли. Поскольку новый черновик отсылает к сожженному любовному посланию, слезы (любовь) окончательно закрепляют ассоциацию с красным цветом (кровь) в качестве смысловой рифмы, тем более что и рифма «плеча – сургуча» тоже была смысловой: без крови крылья за спиной не прорезаются.

Завершаются «Черновики Пушкина...» (1995) двумя стихотворениями, которые также вполне правомерно считать продолжениями собранного нами текста. Процитируем их полностью.

ТАК ПОЭМА
развернутая метафора

так поэма обдуманная в уединении
ночью при свете луны
писанная при свете лампады

---

352 См. о нем, например: *Кунин В.В.* Библиофилы и библиоманы. М.: Книга, 1984. С. 363–407. В этой книге достаточно примеров, убеждающих, что забыть листок в бюваре А.Ф. Онегин никак не мог.

прочитанная в постели
молодою красоткою
потом печатается
в сальной типографии
продается в книжной лавке
читается лакеями
и критикуется и разбирается
и критикуется в «Северной Пчеле» дураком
но этого мало – *так новая поэма*
из-под подушки барышни
переходит в руки ее служанки
и является в передней
изодранная и запачканная
но и этого мало – так поэма
переиздается и переиздается
разбирается и комментируется
лакеями и дураками
а потомки ученой служанки
генетически ничего не понимая
зачитывают ее до дыр
как какую-то древнюю абракадабру
потому что внуков барышни
давно расстреляли

* * *

Что прежде, то теперь. *Толпа глухая,*
Крылатой новизны любовница слепая,
Надменных баловней меняет каждый день,
И ниц повержены *с ступени на ступень*
Летят кумиры их, увенчанные ею.
Чем выше вознесен, тем падает больнее.
Живет полуживой, уже и позабыт,
А общая молва про нового трубит.

Оба стихотворения заслуживают отдельного разговора, но для нас сейчас важна только безусловная перекличка с темой забвения, обнаруженной в описаниях черновиков Пушкина. Здесь четко дано понять, что тайна жизни, которую знали поэт и его эпоха, сегодня нам действительно недоступна, да и сами его произведения превратились в древнюю абракадабру, в которой мы уже ничего генетически неспособны понять, несмотря на все наши разборы и комментарии.

Интересно, что в своем прозаическом послесловии «Несколько слов к черновикам Пушкина» Сапгир говорит о противоположном. О том, например, что в своей книге он «хотел проследить за всеми ходами и поворотами Его творческой мысли. Попробовать вообразить, что могло

бы получиться, если бы... “Если” – это слово будит воображение. Конечно, получается лишь один из возможных вариантов. Окончательное не существует, но поскольку его линии уже давно очерчены во времени воображением и традицией, можно считать, что оно есть. И вот – угадал, попал в “десятку”, так могло быть. Чувство такое, что мрамор потеплел под рукой» [I: 441].

Иными словами, автор хочет пробиться к некоему истинному замыслу текста и по возможности восстановить его в соответствии с этим замыслом. Ровно того же добиваются и текстологи, в том числе С.М. Бонди в своей классической работе «Черновики Пушкина», о которой Сапгир, безусловно, знал. Более того, методы научной текстологии он попытался применить в собственной поэтической практике – в этом и состоит главное формальное задание его книги: в Части I мы видим работу с конъектурой, в Части II – с текстологической транскрипцией (это, впрочем, тоже темы для отдельных исследований). Но чтобы мрамор потеплел под рукой, достаточно просто его потереть, – понимать, в чем заключается смысл статуи или детали здания, не обязательно. Сам же автор и говорит в стихах, что, ничего генетически не понимая в поэме, ее можно зачитать до дыр. А старый кумир так или иначе оказывается позабыт.

6

Между прочим, это все-таки не А.Ф. Онегин позабыл листок в бюваре. Это сам Сапгир «позабыл» такие листки, позаимствованные и у И.А. Шляпкина, и у Онегина. И похоже, сделано это сознательно, с расчетом на пытливого читателя.

В своих описаниях черновиков он переложил в стихи настоящее, в форме научной прозы, описание, которое содержится в книге И. Шляпкина «Из неизданных бумаг А.С. Пушкина» (1903):

> На оторванной, по-видимому от какого-нибудь письма грубой линейной бумаге, помеченной красными чернилами цифрой 45. Чернила поблекли. На обороте начало рисунка акварелью, цветок Иван-да-Марья (Viola tricolor prat.) с двумя лиловыми и тремя желтыми лепестками.

Цитаты отсюда мы находим не только в пятом, но и в шестом катрене нашей «Судьбы поэта», причем в порядке, обратном тому, который присутствует в только что предъявленном фрагменте. Сначала читатель видит оборот:

> И – цветок на обороте бледно-желтый и лиловый,
> Из Тригорского, наверно, эта память – акварель.

Только потом появляется лицевая сторона: «Четвертушка грубой синей нелинованной бумаги... Блеклый номер...» В самой по себе инвер-

сии вряд ли заключен скрытый смысл, но что читатель должен найти цитаты, сомнений не вызывает, тем более что Сапгир, пусть в другом месте и по другому поводу, оставил в примечании ссылку на работу И.А. Шляпкина. Перед нами сразу и тайнопись, и тонкий мимесис собственной забывчивости!

Сходным образом автор «позабыл» также и о самом пушкинском тексте, который имел в виду исследователь. Сапгир говорит сначала о черновике стихотворения «Когда так нежно, так сердечно...» (1829), потом о черновике «Шотландской песни» («Воротился ночью мельник...», 1835). Но Шляпкин-то имеет в виду совсем другой текст – «Все в жертву памяти твоей...» (1825).

Еще один пример тайнописи пытливый читатель обнаружит в эпиграфе к «Монологу Федериго» с подзаголовком *«Из Бари Корнуоля»*:

> 1/4 листа голубоватой почтовой бумаги большого формата. Неоконченное стихотворение из Бари Корнуоля: «О бедность, затвердил я наконец...» На обороте рисунок – фигура старой женщины в чепце и очках, а также два пальца руки с длинными ногтями и талисманом – перстнем. Жандармская помета – 30[353].

Это уже целиком воспроизведенное описание черновика из книги «Неизданный Пушкин. Собрание А.Ф. Онегина» (1922) – того самого! Сапгир оставил эпиграф без подписи автора – буквально «забыл» уже не листок, а самого собирателя в своем поэтическом «бюваре». Читатель и здесь легко найдет знакомые вещи: и четвертушку почти что синей («голубоватой») бумаги, и жандармские пометы из стихотворения «Без названия», которое следует сразу за последним из шести описаний.

Таким образом обозначаются уже не только границы вложенного текста, но и переброска темы на последующие части, в том числе на заключительные «Так поэма» и «Что прежде, что теперь. *Толпа глухая...*». Между прочим, переложения научных описаний черновиков в стихи – тоже отсылка вперед, не только к письму Кафтарева / Иванова в начале «Смеси», но, пожалуй, и к попыткам стихотворного переложения «Бесов» Ф.М. Достоевского в повести «Армагеддон» (1999), чей генезис из «Черновиков Пушкина» сомнений не вызывает. Но это уже явно выходит за рамки настоящей работы, а она все-таки посвящена описаниям черновиков и доказательству того, что это единый вложенный текст, а не разрозненные комментарии к черновикам воссозданным.

7

Именно как комментарии оценивает их Массимо Маурицио в статье «Игра в классика: новаторская традиция в “Псалмах” и “Чернови-

---

[353] Неизданный Пушкин. Труды Пушкинского дома при Российской академии наук. Пг.: Атеней, 1922. С. XIX.

ках Пушкина" Г. Сапгира» (название, кстати, приводит на ум и другой, еще более уместный для нашего разговора роман Хулио Кортасара: «62. Модель для сборки»):

> Описания служат своего рода комментариями к графическому облику оригинала, но не ограничиваются этим: они написаны не прозой, как обычно, а стихами и этим позиционируются как литературное – а не текстологическое – дополнение, как код к черновику, который иначе был бы неполон, раз состоит... не только из написанных слов. Изучение невербальных компонентов «Черновиков» приводит к более глубокому пониманию незавершенного Пушкиным, подсказывает атмосферу, в которой они писались[354].

Выше мы показали, что описания зачастую направляют читателей по ложному следу, а переосмысление текстологических приемов средствами поэзии относится к задаче всей книги в целом. Кроме того, настоящими подсказками служат скорее подлинные описания черновиков, спрятанные внутри текста или вынесенные в эпиграф. Дать описания в стихах означает как раз превратить их из дополнения (комментария) в самостоятельное произведение, потребность в котором тем более ощутима в книге, озаглавленной «Черновики Пушкина», и особенно в случае, когда поэт подражает текстологу. Разрозненных описаний недостаточно, нужно предъявить предмет исследования как таковой – и желательно в связи с судьбой поэта, поскольку, как и судьба, черновик также экстратекстуален. Ровно это и сделал с блеском Генрих Сапгир.

Мы, со своей стороны, собрали и проанализировали текст, который автор не писал, но где все слова до единого принадлежат ему. Если не иметь в виду центона, то это вообще готовая онтологическая формула черновика, который всегда представляет собой плод некоторой исследовательской реконструкции, поскольку автор оставил после себя всего лишь какие-то знаки на бумаге. Переосмысляя в поэзии методы работы ученых-текстологов, Сапгир, выходит, и для читателя подготовил модель для сборки. Надеемся, что мы с этой сборкой справились, доказав ее правомерность на основе как формальных, так и содержательных признаков (обойдемся без итогового перечня).

Существование вложенного текста в качестве самостоятельной сущности превращает в комментарии к нему все воссозданные черновики. Но это тема отдельного исследования, а в этом мы ставим точку.

---

354 *Маурицио М.* Игра в классика: новаторская традиция в «Псалмах» и «Черновиках Пушкина» Г. Сапгира // Новое лит. обозрение. 2018. № 5. С. 243.

Возрастные рамки и жанровые границы в литературе для детей Генриха Сапгира

Детская литература – см. «Литература для детей».
Последний термин более соответствует содержанию понятия,
так как в термине «Детская литература» смешиваются понятия
«Литература для детей»и «Детское литературное творчество».
Литературная энциклопедия. Т. 3.
Изд-во коммунистической академии, 1930

Прежде чем непосредственно обратиться к творчеству Генриха Сапгира, признанному мастеру детской литературы, стоит вернуться на 100 лет назад и бросить взгляд на состояние детской литературы и отношение к ней, которое тогда теоретически только формировалось[355].

В мае 1921 г. в Москве состоялась Конференция по детскому чтению, организованная Институтом по детскому чтению. С тех пор прошло 102 года, но многие вопросы, поднятые тогда, до сих пор актуальны. В частности, вопрос: что вообще такое детская литература, что мы понимаем под этим словосочетанием? Выяснилась очень странная вещь: если книга не стоит в каталоге книг для детей, или на соответствующей полке книжной лавки, или в детских библиотеках, которых к тому времени уже было открыто и в Москве, и в Петербурге достаточно, то неизвестно, предназначена ли эта книга именно для детей. В результате подобных сомнительных обсуждений на конференции был принят план конкретной очень серьезной работы по изучению истории русской детской литературы. В этом плане было 11 пунктов, достойных того, чтобы их огласить:

1. В современной критике детской литературы нет ни общей системы, ни ясно выраженных направлений.
2. Это происходит от полного отсутствия исторического изучения детской литературы.

---

355 *Чехов Н.В.* Детская литература. С приложением «Библиографии по вопросам детской литературы и детского чтения», составленной Е.А. Кролько вым. С 107 илл. в тексте. М.: Книгоизд-во «Польза»; Тип. Рус. Товарищества, 1909. XIV, [2], 256 с., ил. Одно из первых подробных исторических исследований литературы для детей. Автор и составитель – профессор Николай Владимирович Чехов (1865–1947), педагог, историк русской детской литературы, земский и заслуженный деятель науки, руководивший библиографической секцией детской литературы в Книжной палате.

3. Изучение детской литературы необходимо для понимания ее особенностей и ее влияния на подрастающее поколение.
4. Необходимо применить к изучению детской литературы все виды критики: историческую, литературную, педагогическую, социологическую.
5. Для правильного изучения истории детской литературы необходима предварительная разработка библиографии детской книги, биографий писателей, критических отзывов о них современников, влияния общей литературы на детскую, влияний на нее иностранной литературы и влияния на детскую книгу педагогических течений.
6. Необходимо выяснить влияние детской книги на детей ей современных и на последующие поколения.
7. Выяснить роль детских журналов.
8. Установить факты и причины живучести некоторых детских книг.
9. Первая очередная задача в изучении истории детской литературы – библиографическое и монографическое исследование вышеуказанных вопросов.
10. Работа эта может быть произведена только при Институте Детского Чтения (ныне Отдел Детского Чтения Института Внешкольной работы) и в связи с его работой.
11. Попытка общих обзоров детской литературы может быть успешна только после этой предварительной работы[356].

Меня план впечатлил.

Вооружившись этим грандиозным, до сих пор не выполненным планом, хотя и не надеясь осветить исчерпывающе большинство его пунктов применительно к книгам для детей Генриха Сапгира, попробую все же соответствовать одному из этих пунктов, а именно пункту 4, т. е. применить к изучению все возможные виды критики.

Для примера возьмем книжку Сапгира под названием «Клякса», выпущенную в замечательном, но забытом издательстве «Детский мир» в 1962 г. В том году издательство было уже на излете – в 1963 г. его железной идеологической рукой задушили.

С исторической точки зрения нам важно сказать, что это было время «оттепели». В детском простеньком сюжете разворачивается прямо-таки всемирная трагедия, которую надо преодолеть. В чем суть:

Вова пишет
Торопливо,

356 Материалы по истории русской детской литературы / Под ред. А.К. Покровской и Н.В. Чехова. Вып. 1. М., 1927. С. 16.

Буквы ставит
Косо,
    криво,
Строчка
    на строчке –
Кочка
  на кочке.
Раз! –
И Клякса
 Рас-
   плы-
      лась.

Эта Клякса
На странице,
Растекаясь,
Шевелится:
– Я расту-
Тороплюсь,
Растекусь,
Разольюсь
По бумаге на столе,
А потом –
по всей земле[357] .

Это очень зловредная Клякса – она хочет, «Чтобы в море – / Не вода, / А чернила. / Чтобы солнце / Никогда не светило». Начинается сплошное вредительство этой Кляксы, она пачкает всех – от собачки до дворника, дома, автомобили, прохожих. И она же благодарит мальчика Володю: «Спасибо Володе, / Теперь я на свободе». Такую злыдню можно только в химчистке извести, химическим путем смыть. И смывают. Счастливый финал.

Когда лет 12 назад для одного московского издательства я составляла сборник стихов Сапгира для детей, планируя, что сначала пойдут стихи для малышей, а потом постарше, то это стихотворение я вынуждена была забраковать по простой, но все же не очень простой причине, а именно: современные дети не пишут перьями и чернилами. Они этого не знают, и даже слово «клякса» им ни о чем не говорит, они не знают ее визуально, и ее зловредность им непонятна. По форме это стихотворение очень свободное, игровое, но в смысловом отношении оно далеко от предметно-образной системы нынешнего первоклассника. В этом случае педагогическая критика для меня перевесила литературную. А сегодня я и вовсе бы не взялась объяснять первокласснику, который всеми

357 *Сапгир Г.* Клякса. М.: Детский мир, 1962. С. 1–3.

пальцами играет в телефоне, что такое клякса и как писать пером. Это все равно, как если бы я взялась объяснять, как писать гусиным пером.

Книжка «Клякса» вышла с цветными картинками, обложка картонная, 160 000 экз., каждый стоил 27 копеек, т. е. книжка была доступна пусть не всем, но многим слоям населения страны. Можно утверждать, что это был в некотором роде привет главного редактора, издателя Юрия Павловича Тимофеева великому издателю Сытину – эдакий советский вариант дешевых народных изданий.

Далее. Эта книжка Сапгира маркирована «для младшего школьного возраста». Возрастная дефиниция до революции не была обязательной. Если некогда Сумароков в 1774 г. издал «Стихи благородным девицам первого возраста», то, не зная содержания, трудно сказать, кому они предназначались. Так же как, например, и «Сказки Голубой феи» Чарской, изданные в 1909 г. без всякого указания на возраст.

Особая сложность заключалась в определении принадлежности детской литературе произведений самых древних жанров – сказок и басен. Посмотрим с этой точки зрения на короткие сказки и рассказы Сапгира.

СКАЗКА ПРО ИВАНА-ДУРАКА И ПРО ЕГО СЧАСТЬЕ

Пошел Иван-дурак счастье искать. Шел, шел, а счастья не видно. Всю землю обошел, снова домой воротился. Смотрит, а счастье, вот оно – из окна родного дома улыбается.

Иван и говорит: – Зря я белый свет обошел.

А счастье в ответ: – Нет, не зря. Не искал бы меня, сидел бы сиднем и скучал, я бы тебе так и не показалось [IV: 492].

В этой сказке с фольклорным героем и фольклорным сюжетом прописана строгая мораль, идея воспитательно-назидательного характера.

А рядом совсем другая не сказка, но рассказик:

ИГРА

Музыкант играл на трубе. Труба была похожа на улитку. Улитка была похожа на домик.

Домик был похож на чашку, опрокинутую.

Чашка была похожа на чайник.

Чайник был похож на Ивана Ивановича.

Иван Иванович был музыкант и играл на трубе [IV: 489].

Это квазисказка, она построена на сравнении и нацелена на развитие у ребенка воображения. Совершенно другая авторская задача.

В короткой прозе может скрываться и детский анекдот, шутка, как вот в следующем:

НЕКУДА СТАТЬ

Провинился внук Саша. Рассердилась бабушка.

– Стань в угол и подумай.

Через три минуты внук вернулся.

– Бабушка, я весь дом обошел. В одном углу диван стоит, в другом – шкаф, в третьем – велосипед. Я и подумал: «Некуда стать! все углы заняты» [IV: 490].

Есть и совершенно другого рода рассказы, не просто лирические, но философские:

ДУША ПРИРОДЫ

Я думаю, во всем есть своя душа. И в деревьях, и в облаках и ветре.

Когда я гуляю по лугу или в лесу, я вижу, как раскрываются цветы. Мне кажется, это у них душа такая.

У ромашки душа веселая, как солнышко.

У колокольчиков душа легкая, звонкая.

У Ивана да Марьи – две души, один цветок.

У Анютиных Глазок душа ласково глядит.

У ландышей душа свежая скромная – в тени прячется. Вся как подарок.

У клевера душа простая и добрая, белая и розовая.

Шиповник тоже розовый и белый. Про него можно сказать, он задумчиво радуется.

А у репейника душа дикая непокорная. Гордый чуб головы не клонит [IV: 493].

По сути, это стихотворение в прозе. От него тянется ниточка к космической и астрологической темам будущих книг.

Для какого же возраста могут быть предназначены эти сказки-рассказики? Это то, что сейчас, очевидно, принято называть «для семейного чтения».

В отличие от дореволюционного периода, в советское время указание на возраст сделалось обязательным, чтобы не надо было гадать, детская это литература или нет, а если детская, то поточнее.

Однако задумаемся над самим понятием детства, границы которого значительно изменились за последние 100 лет.

Вспомним «Крестьянских детей» Некрасова и знаменитый вопрос «–А кой тебе годик? – Шестой миновал», т. е. это как раз у нас сегодня самый младший школьный возраст. А крестьянский ребенок уже деревенский мужичок – управляется с лошадью, дрова вывозит из леса, т. е. работает, какие тут игры, не до шалостей ему. У девочек детский возраст заканчивался в 13–15 лет – их отдавали замуж, вместе с куклами. Старший школьный возраст до революции в книжной маркировке практически не выделялся: гимназисты, реалисты старших классов читали современную им взрослую литературу.

Таким образом, уже в XX в., и до войны, и в середине века, детская литература расширялась именно за счет младшего возраста – дошкольного и младшего школьного. Обратимся для примера снова к детской литературе Сапгира. Большинство его стихотворений для детей сочетают в себе игровое начало и образовательное. Основной педагогический прием для этого возраста – узнавать в игре, учиться играя. Для этого очень подходит изображение словом, дополненное рисунком, например, как в цикле «Живые цифры»:

1.
– Копье! –
Ты назовешь ее.
И карандаш –
Ей имя дашь:
Иголка с ниткой,
Палка,
Спица!
А это – цифра
Единица.

2.
С длинным клювом голова,
Выплывает цифра 2,
Выгибая длинную
Шею лебединую.

<...>

4.
– Ну-ка, стул, перевернись,
Кверху – ножки, спинка – вниз.
Посмотрели, начертили
Цифру четкую – 4 [IV: 390–391].

И далее до цифры 10. Рисунок здесь не иллюстрация, а необходимое – и равноправное для ребенка – дополнение к тексту. Ребенок учится узнавать цифры и с помощью слов, и с помощью изображения.

В 1921 г., когда был намечен грандиозный план изучения детской литературы, советская детская литература еще только зарождалась, она сама была в малышковом возрасте. С классикой было все более-менее ясно: по примеру Жан-Жака Руссо, а также знаменитого Иоахима Генриха Кампе, почитаемого адмиралом Шишковым, классические произведения надо было резать, сокращать в разных вариантах, подгоняя урезанные версии к разным детским возрастам. С этим неплохо справлялись и в XIX в., вспомним четыре версии «Робинзона Крузо», и до революции в XX в. традиция была жива[358].

358 См. об этом, например: *Рогинская О.* Жан-Жак рекомендует, или Как роман «Робинзон Крузо» стал книгой для детей // Логос. 2013. № 6 [96]. С. 97–114.

Но вот о другом предназначении детской литературы, хотя и для детей, но не ради детей, тогда никто не догадывался. Должно было пройти еще лет 10, чтобы эта новая функция детской литературы в нашей стране проявилась. В полную меру она проявилась в 50-х и далее годах. Детская литература, помимо того, что учила, образовывала, воспитывала, развлекала детей всех возрастов, при этом кормила и старалась спасти жизнь ее авторов. И это не преувеличение. Когда Слуцкий посоветовал Сапгиру писать стихи для детей, то меньше всего он думал о детях. Он понимал, что Сапгир как поэт, работающий с формой, поэт-формалист по тогдашней терминологии, не имеет будущего в советской литературе. Его не примут в Союз писателей, официально удостоверяющий, что ты писатель, а если примут, то сразу выгонят за что-нибудь (что и случилось). Его не будут печатать, а если случайно напечатают, то устроят разгром, объявят отщепенцем, тунеядцем. Слуцкий это не раз наблюдал и, понимая природу таланта молодого поэта, постарался направить его в ту область, где его талант мог блестяще проявиться и при этом в меньшей степени зависеть от указаний всесильных вышестоящих инстанций, поскольку литература для детей, при всеми признаваемой ее важности, оставалась периферией по сравнению со взрослой литературой[359].

К счастью, так сложились обстоятельства, что молодой Сапгир последовал совету старшего товарища по поэтическому цеху, и на многие годы за ним закрепилось звание прекрасного детского писателя. Исключительно детского.

Когда в начале 90-х гг. я предложила публикацию Сапгира, то вся молодая и прогрессивная редакция журнала дружно возмутилась: «Так он же детский поэт!» Другое творчество Сапгира оставалось для них «за кадром», а в словах «детский поэт» – для них было что-то второстепенное.

Но слава детского поэта много лет спасала Сапгира не только от бедственного состояния, глубокого безденежья, но и прежде всего от последствий различных идеологических выволочек.

За эти годы Сапгир написал столько детских книг, что это поражает. Кроме просто стихов, он писал пьесы для кукольных театров, сказки, рассказики, сценарии для мультфильмов, неважно, работал ли он в соавторстве с Цыферовым или Прокофьевой, он работал всегда очень быстро и практически ежедневно.

---

359 «Пристрастие к чтению в детском возрасте неестественно. Чтение же как забава или времяпрепровождение одинаково вредно как для детей, так и для взрослых. Книги, которые нельзя дать детям, не следует читать и взрослым. Здоровая литература всегда одинаково полезна как для детей, так и для взрослых» (*Писарев Д.И.* Школа и жизнь // Писарев Д.И. Полн. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1897. Т. 4. С. 518).

Впрочем, «просто стихи» вовсе не являлись просто стихами, это были и считалки, и загадки, и азбуки, и стихи на детском языке. Очень часто это была такая поэзия, которая сегодня называется «интерактивная работа с детьми», о чем тогда никто не догадывался и понятия такого не было. Большинство из этих произведений давно стали классикой детской литературы. Огромные тиражи, которыми выходили детские книги, способствовали популярности автора, вполне заслуженной.

Когда же в 90-е гг. литература сделала поворот к коммерции, то это затронуло всех, поскольку тиражи книг резко уменьшились, а цены на книги так же резко увеличились. У моряков есть термин «поворот все вдруг»: это когда все корабли в строю одновременно по команде разворачиваются. Так вот детская литература развернулась к коммерции вместе со всеми.

Начался новый период в детской литературе и у Сапгира. Он обратился к новым жанрам. Появился жанр дневника – «Дневник кошки Настурции», который выходил под названием «Кискины записки». В дневнике действуют многие животные – кошки, собаки разных пород и возрастов, а также хозяин кошки мальчик Вася. Дневник заканчивается словами любимой собаки автора – коккер-спаниеля Дика:

Я просмотрел дневник –
И вник,
Ум есть, но все же невелик.
А как сказать иначе,
Ум все-таки кошачий
(Американский кокер Дик)[360]

Но обращает на себя внимание в Дневнике один любопытный мотив: кошка Настурция – еще и космонавтка.

Нынче ночью в два часа
Я летала в небеса.
Покружилась в вышине,
Прилунилась на луне.
Погуляла по луне
И... проснулась на окне[361].

Ничего, что это только сон, отсюда пойдет развитие темы в грандиозном проекте Сапгира «Дети и Звезды».

Сапгир составил план издания всей серии «Дети и Звезды», предназначенной для детей старшего дошкольного и младшего школьного возраста (книги в твердом переплете, от 64 с., указано им самолично в проекте). В плане было два больших раздела:

---

360 Архив автора.
361 Там же.

А. *Детский гороскоп* (гороскопы, составленные специально для детей, включают в себя шутки, стихи и сказки. Каждый гороскоп заканчивается игрой, составленной на его основе).

1. Звезды и камни (западный гороскоп).
2. Деревья и травы (гороскоп друидов).
3. Небесный дворец (восточный гороскоп).

Б. *Звездная карусель* (герой этой серии Черный кот, который живет у Астронома. Не известным науке способом он попадает каждый раз с крыши на небо. Там ему встречаются созвездия, каждое рассказывает свою историю – обычно это сказка или древний миф. По пути с нашим героем происходят самые невероятные приключения).

1. Греция в небе (северное полушарие неба).
2. Дорогой Солнца (знаки Зодиака).
3. Аргонавты (южное полушарие неба).

План этой серии впечатляет. Сапгир написал раздел А «Детский гороскоп», продемонстрировав большое понимание человеческих характеров, присущий автору юмор и экспрессию; я читала эти гороскопы в рукописи, но книг не видела.

Приведу для примера гороскоп Скорпиона – знак, под которым родился сам Сапгир.

> Планета твоя Плутон. Твоя стихия глубокая вода. Ты не просто воин, ты неистовый воин. И если тебя раздразнить, на кого угодно бросишься. Пусть ты и слабей.
>
> <...>
>
> Скорпиона нельзя переубедить. Скорпион всегда настороже. Если чего-нибудь хочет, обязательно добьется, по себе знаю.

Дальше идет история.

> Слышал я такую историю про Скорпиона. Один Скорпион любил рисовать. Сразу всеми лапками. Только рисовал одну войну. Все у него танки едут, пушки, солдаты с ружьями бегут. Самолеты по небу бомбы несут. Накопилось у него таких рисунков целый ящик.
>
> Вдруг слышит он утром – громыхнуло в ящике, как будто что-то взорвалось. Шум, крики, стрельба. Потом все утихло, только стонет кто-то. Глянул Скорпион на свои рисунки, а там все солдаты убитые лежат, из танков черный дым валит. Печальные картины. Один солдат в живых остался, ранило его только, наверное потому, что с краю альбома был нарисован.
>
> Нарисовал Скорпион госпиталь с красным крестом и вылечил раненого. А потом спрашивает: «Из-за чего вы перебили друг друга? Я же просто так вас рисовал».
>
> «Ты слишком много оружия нарисовал, вот оно и стало стрелять, – отвечал солдат. – Запомни, просто так ничего не бывает».

С тех пор этот Скорпион рисовать перестал почему-то. Компьютером увлекся, я слышал[362].

И в финале стихотворение:

ПИРАМИДА
В тени пирамиды
Живет Скорпион.
Внутри пирамиды
Лежит фараон.

Внутри пирамиды
Чего только нет.
И кубки и блюда,
Но это секрет.

Вор лез в темноту,
А проход запрещен.
И вора в пяту
Поразил Скорпион.

Внутри пирамиды
Лежит фараон.
Снаружи написано
ВХОД ЗАПРЕЩЕН[363].

Что касается второго раздела, Б, «Звездная карусель», книжка под таким названием с иллюстрациями Виталия Стацинского вышла, но что конкретно из запланированного автором в нее вошло, не знаю, потому что, к сожалению, книжку в руках не держала. Библиография детской литературы, не только Сапгира, находится в состоянии неопределенности.

В завершение своего краткого обзора «детского» Сапгира хочу сказать, что на примере Сапгира ясно видно, что литература для детей в жанровом и тематическом отношении неисчерпаема и при наличии таланта ее возможности безграничны[364].

---

362 Архив автора.

363 Там же.

364 «На детские книги обыкновенно обращают еще меньше внимания, чем на самое воспитание. Их просто презирают, и если покупают, то разве для картинок. Есть даже люди, которые почитают чтение для детей более вредным, чем полезным» (*Белинский В.* О детских книгах // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 3: Статьи и рецензии. Пятидесятилетний дядюшка. 1839–1840. С. 83).

«Другие версии» сюжета в прозе Генриха Сапгира

Проза Генриха Сапгира представляет собой уникальное явление. Это не банальная расхожая фраза, которую можно применить к любому известному прозаику. Ю.Б. Орлицкий очень верно замечает:

> Генрих Сапгир, постоянно изобретая и совершенствуя новые формы и даже языки, создал художественный мир, принципиально трудноописуемый с помощью существующих в науке методик, безусловно опережающий их [II: 721].

Уникальность художественной манеры Сапгира заключается в органичной свободе организационных принципов, базирующихся на неподчинении классическим правилам сюжетопостроения, наррации, логике метафорических и сравнительных конструкций.

Мир прозаических произведений Сапгира состоит из нескольких субреальностей и персонажей, непоследовательно становящихся основным нарратором. Эти персонажи органично существуют в калейдоскопичном художественном мире, свободно перемещаясь в параллельных мирах и пространствах и трансформируясь в разные сущности (мужские, женские, фантастические).

Параллельные миры в прозе Сапгира равнозначны и равновелики: невозможно сказать, какой из них рельный или реальнее, какой основной, а какой второстепенный. Ценность их для героев Сапгира равно важна.

А. Альчук писала, что Сапгиру была присуща «способность легко, без видимого напряжения и пафоса раздвигать стены и выходить за пределы того тесного пространства, которое принято называть “реальностью”»[365].

Тип сюжета прозаических произведений Сапгира можно охарактеризовать как *ризоматический*, поскольку в нем нет семантически центрированной линейности, но присутствует креативная мобильность и вариативность.

Выражение «другие версии» (сюжета, жизни) употребляет один из нарраторов рассказа «Коктебельские встречи», одновременно существующий в четырех субъектах: я – молодой и еще длинноволосый, я –

---

[365] *Альчук А.* Воображаемое и реальное в «слоистике» Генриха Сапгира // Великий Генрих... С. 168–169.

старик, я – лысоватый человек восточной наружности и я – женщина («я тоже из вас, но из области возможностей») [II: 411], которую, как и мужских персонажей, зовут Герман и родом она с Алтая, что, очевидно, выглядит как биографический маркер.

Эти субъекты общаются, спорят друг с другом («ты – это тот я, которого я здесь забыл лет двадцать назад») [II: 410]. Женский персонаж объясняет мужским персонажам, что она – «просто версия другая» [II: 412].

Знавшие Сапгира отмечают:

> Самое интересное, что он дал, – это возможность для одного поэта смотреть на мир с разных точек зрения. Т. е. возможность неодинакового взгляда. В одном стихотворении он один, а в другом стихотворении он другой. То же самое в прозе. Если посмотреть его большие вещи, – «Дядя Володя», «Армагеддон», – они же тоже написаны как бы от какого-то лица. Но лицо-то это разное. Как ему удавалось аккумулировать в себе разные точки зрения и разных рассказчиков? Это большой дар, дар значительного, – эпитетов можно много подбирать, – просто нестандартного автора[366].

В повести «Дядя Володя», основой сюжета которого стало существование героя в нескольких реальностях, персонаж говорит:

> За последние годы ученые нескольких стран одновременно выдвинули версию о неоднородности времени и параллельности пространства. При каких-то непонятных условиях материальные объекты могут попадать в параллельные миры [IV: 410].

Параллельные пространства в художественном мире Сапгира могут фантастически совмещаться:

> За воротами гладкая парижская улица тупо уходила в грунтовую расхлябанную дорогу, которая, окунаясь в лужи и виляя, как пьяная, уводила по деревянным мосткам в какой-то забубенный березово-хвойный лес.
>
> Пейзаж был странным даже на первый взгляд. От монумента на площади Республики открывался вид на дачный поселок Подмосковья, дальше высились дома парижского предместья. Вдали синела Эйфелева башня, похожая на игрушечную, на фоне белых вершин кавказских гор, какими они открываются в ноябре с Пицунды [IV: 621–622].

Легкость, с которой трансформируется и видоизменяется пространство в произведениях Сапгира, изумляет бесконечностью вариантов, иногда самых фантастических.

Убегая от возможного преследования, дядя Володя забежал в музей Метрополитен, прошел мимо всех рембрантов в египетский зал, выско-

---

366 «Не здесь и не сейчас». Беседа с Анатолием Кудрявицким // Генрих Сапгир. URL: http://sapgir.narod.ru/talks/about/kudriavizky.htm#com1 (дата обращения: 18.10.2022).

чил из музея и завернул в ГУМ. Обыденная логика не работает в сюжетах Сапгира, его произведения строятся на резкой смене хронотопических пластов и нарраторов. Так, 11-ю главу повествователь заканчивает тем, что главный герой, находясь в парижском ресторане вместе с телеведущим, упоминание имени которого в данном случае является маркером времени, обнаруживает пропажу драгоценного креста и чувствует, как куда-то проваливается, переносится, а в следующей главе повествование разворачивается от первого лица и герой оказывается в России времен Гражданской войны. Детали простран-ственно-временных структур запараллелены: и в парижском ресторане «Набоков», и в низкой и душной сибирской избе, куда в своем сновидении попадает герой, описаны синие бархатные диваны и плакат на стене, изображающий Николая Второго на фоне Эйфелевой башни.

Перемещение в иное пространство героев произведений Сапгира происходит либо в момент интимной близости, либо когда герой находится в состоянии опьянения от алкоголя или от таблеток. А дядя Володя практически всегда находится в состоянии опьянения, вся его жизнь находится на грани яви и сна или фантазий. Фантастически происходит перемещение героя в Париж, необъявленным сном оказывается его пребывание в душной сибирской избе, где он допрашивал двоих пролетариев.

Сюжет повести «Дядя Володя» сюрреалистически дробится – «жизней было много, и они наплывали друг на друга» [IV: 585], что находит визуально-графическое выражение в использовании разных шрифтов. Фрагмент текста, где герой одновременно осмысляет две субреальности, выделен более мелким по отношению к фоновому шрифтом, внутри этого отрывка разные пространственно-временные континуумы акцентированы не только одинаковыми фразами, но и шрифтовым рисунком.

Герой романа «Сингапур» обладает способностью к свободным перемещениям из скучной и серой Москвы в яркий и теплый Сингапур. Происходят эти путешествия в другой, экзотический мир в момент соития героя с женой Тамарой, которая в Москве – инвалид, не может ходить и перемещается на коляске, а в Сингапуре удивительным образом излечивается.

Существование второго, альтернативного московскому, экзотического мира не кажется поначалу герою романа сновидением: напротив, оба мира без усилий взаимопроникаемы, и существуют самого разного рода подтверждения связи между ними. Например, герой вымок во время одного из путешествий в экзотическую страну (свалился в воду вместе со слоненком), и это замечает его коллега по московской работе; как посланец от Тамары из Сингапура в Москву к Сперанскому приходит гость – человек со слоновьим хоботом.

Идея о сновидческом характере всего происходящего в Сингапуре начинает мучить Сперанского позже, когда герой неожиданно возвращается во время утреннего пробуждения обратно в московскую реальность и выясняет, что он уже много лет живет в браке с Аллой.

Смешение разных культурных и географических маркеров создает в романе сложную, пространственно трудно определимую картину – то ли зимней Москвы, то ли Таиланда, описания, построенные в цепочке сновидческих ассоциаций, сплетаются в экзотическую картину, создают ощущение нереального, экзотического мира.

Каждый говорящий и пишущий об этом произведении замечает анаграмматическую игру в названии романа, перекликающемся с фамилией его автора: Сапгир – Сингапур. В анаграмматической игре зашифрована идея концептуальной неодномерности мира, мечта о возможности проживания нескольких вариантов жизни, о свободе от предопределенности, обыденности и скуки. Для героя-повествователя, являющегося альтер-эго автора даже физически («пожилой усатый»), не существует границ и условностей. Существует в нескольких вариантах его жена и он сам.

Для Сапгира характерно совмещать фокус зрения разных персонажей в одной точке художественного пространства, дублировать персонажей независимо от их пола и сущности. В романе «Сингапур» мужской и женский фокусы могут соединяться даже в границах одного предложения: «Я спешила, вернее, спешил к приятелю» [II: 214].

Герои романа легко трансформируются в других персонажей, примеряют на себя чужие тела. Например, Тамара, рассуждая о возможности остаться в волшебном Сингапуре, превращается в резиновый манекен, монашку, мальчишку-погонщика, забавного слоненка и т. д., испытывая их телесный опыт и чувствования. Эти *другие версии* существования даны в логике свободных ассоциаций, ярко акцентируя в тексте сюрреалистическую технику письма.

В романе не только несколько версий повествователей, но и несколько вариантов финала, а именно 13. Эту вариативность возможных жизней осознают и сами персонажи: «В первом варианте к Арбату мне идти было совсем близко. А во втором я шел через Котельническую набережную к Солянке» [II: 243].

В прозе Сапгира существуют не только *другие версии* жизни персонажей, но и их смерти. В повести «Дядя Володя» в сюжете будничной реальности герой умирает от тяжелой болезни, а *в другой версии* сюжета погибает от выстрелов преследующих его киллеров.

Раздваивается в финале событие смерти одного из персонажей повести «Армагеддон» – Олега Евграфовича, тело которого исчезает во время операции в 17-й главе, но в следующей главе его убивают при Армагеддоне.

Сапгир на встрече с молодыми литераторами

Тело его некоторое время остывало на ледяном к ночи песке – и понемногу растворилось, исчезло, совсем. Чтобы возникнуть в московской больнице, где после четырех, если вы помните, ему делали операцию.

– Что за вечная путаница у нас... Его ищут, а оказывается, тело уже в морг доставили! – удивился дежурный прозектор, обходя свежие трупы на каталках, еще ждущие вскрытия [I: 510].

Нарратив повести «Армагеддон» создает ощущение нереальности изображаемого не только у читателя, персонажи тоже не уверены, было ли описываемое на самом деле. Странные события, происходящие с персонажами, развиваются и визуализируются в логике сновидения:

Темные куски энергии стали отлетать от людей и сцепляться, схватываться над головами в одну вязкую рычащую массу. Рядом Наташа вроде как ослепла, вся красная, хватает себя за горло, выбрасывает из себя липкую злобу [I: 458].

Сюжет повести «Армагеддон» связан с двумя интересами Сапгира: сатирой на советское прошлое и кинематографом, поэтому основное сюжетное событие сюрреалистически раздваивается: кульминация в реализации секретного проекта «Армагеддон», связанного с глобальным переустройством страны, одновременно может пониматься как съемки суперфильма с новейшими спецэффектами.

В повести действуют исторические персонажи Сталин, Молотов, Каганович, Ворошилов. Их беседа в кинозале создает *антиутопическую версию сюжета*, поскольку нет прямого указания на то, что это актеры, играющие исторических личностей. Напротив, повествователь видит стоящих по углам автоматчиков и убеждается в реальности происходящего.

Появление персонажей повести никак не предуведомляется, и предыстории у них нет, нарратор может меняться. С первой по пятую главу действуют три персонажа – сам нарратор, Наташа и Вольфганг, для которых любовный акт словно бы оказывается порталом в другое измерение, где они встречают молодого Джона Кеннеди, Брежнева. Пространство вокруг напоминает главному герою павильон большой киностудии перед съемками очень дорогого фильма, но у него нет уверенности в реальности происходящего. «Ты сумасшедшая, и увлекла нас в свой сумасшедший мир! – вдруг догадался я. – Транквилизаторы какие-нибудь» [I: 456].

Сложность художественного мира Сапгира с трудом поддается интерпретации. Так, например, рассказ «Камни» можно считать и притчей, и метафорическим эссе, где основным нарратором являются камни, рассказывающие о принципах своего существования и предполагающие возможность *другой версии*:

> Мы не размножаемся, как рыбы или животные <...> Не разбрасываем мы и семена далеко вокруг, как это делают растения, чтобы выросли из них потом причудливые камни и скалы (Хотя почему бы им не вырасти? Но, может быть, где-нибудь на другой планете) [II: 427].

Другая версия существует в рассказе и на языковом уровне, на уровне функционирования сравнительных и метафорических конструкций: «Весь наш пляж – это сад камней. Берег как соткан из соцветий и на первый взгляд похож на старинное белое кружево», «живые камешки – детские глаза» [II: 427, 430].

Камни лежат гнездами, соцветьями, семьями, напоминают стадо морских котиков. Детали художественного мира Сапгира запараллелены, имеют вариантные формы: «В сущности, песок – это множество блестящих крошечных камешков – кварцитов. Вроде того что муравьи и тли – это слоны, тигры и крокодилы в миниатюре» [II: 427–428].

Сюжеты прозы Сапгира, калейдоскопически преломляющиеся, построенные в логике внутренних ассоциаций повествователя, иногда кажутся хаотичными и непонятными для читателя. Но непонятность эта не раздражает, а легко принимается, как принимаются сюжетные перипетии сновидений. Многомерная сложность художественного мира Сапгира кажется естественной, без усилий сделанной структурой, что, безусловно, определяется уровнем таланта писателя, свободой, раскрепощенностью его творческого и личного я, предполагающего возможность другой версии существования.

Генрих Сапгир как переводчик Уильяма Блейка

Генрих Сапгир перевел несколько стихотворений английского романтика Уильяма Блейка, очевидно, в 1982 г.; однако опубликованы они впервые были в 2003 г., уже после смерти поэта.

У Блейка, которого привечали символисты, была своя сложная публикационная судьба; своего рода крестным отцом Блейка в советской реальности стал много лет переводивший его Самуил Маршак. По свидетельству Анатолия Кудрявицкого, Сапгир «безумно любил Блейка. Причем именно в переводах Маршака»[367].

В 1985 г., на выступлении в гостиной Дома ученых МГУ, Сапгир, вероятно, впервые прочел и свои переводы из Блейка[368]. Сапгировские переводы из Блейка были опубликованы в 2003 г. дважды: в альманахе «Журнал наблюдений» (с подписью «Не публиковавшиеся переводы из Уильяма Блейка», материал предоставлен Т.Г. Михайловской)[369] и в книге «Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире»[370], где также указано, что переводы публикуются впервые, «по авторскому компьютерному файлу»[371]. Под обеими аналогичными по содержанию публикациями указаны две даты: 1982 и 1999. Таким образом, Сапгир переводил Блейка в 1982 г., а в 1999-м вернулся к переводам и отредактировал их.

В РГАЛИ (Ф. 3091 (Кропивницкий Лев Евгеньевич). Оп. 2. Ед. хр. 35) сохранилась машинопись этих переводов с правкой автора и дарственной надписью «В день черствых именин Льву с любовью. Генрих» от 29 сентября 1982 г.[372] Таким образом, ранняя редакция зафиксирована в 1982 г.

Переводы Сапгира были практически не замечены критикой; так, например, они не были включены в многотомный труд орловского уче-

---

367 Не здесь и не сейчас. Беседа с Анатолием Кудрявицким о Генрихе Сапгире. 2000. URL: http://kudryavitsky.narod.ru/interview.html (дата обращения: 18.10.2023).

368 *Сапгир Г.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академ. проект, 2004. С. 46.

369 *Блейк У.* Божественный образ / Пер. Г. Сапгира // Журнал наблюдений. Альманах. М., 2003. С. 52–57.

370 Великий Генрих... С. 9.

371 Там же. С. 9.

372 Глубоко благодарим за эти сведения и предоставленный материал Дмитрия Николаевича Жаткина.

ного И.Г. Гусманова, посвященный истории переводов Блейка на русский язык[373], хотя очень важен сам факт обращения крупного поэта к Блейку и творческого диалога с ним.

Если предположить, что может объединять этих авторов, английского романтика и отечественного неоавангардиста, то можно заметить, что Сапгира и Блейка связывает двунаправленность творчества: в их наследии есть стихи, ориентированные на детскую и на взрослую аудиторию. Блейк писал в своих «Песнях невинности и опыта»: “And I wrote my happy songs / Every child may joy to hear”[374] («И я написал свои счастливые песни, / Которыми может насладиться (на слух) каждый ребенок»)[375]. Осмысливая свои детские стихи, Сапгир говорил о том, что выстраивает иную реальность[376] – чем во «взрослой» поэзии.

Однако и в случае Блейка, и в случае Сапгира можно говорить о том, что в детских стихах сквозит поэтическая метафизика, понятная скорее взрослому; так, например, в «Смеянцах» Сапгира явно просвечивает хлебниковское словотворчество.

Можно найти определенные переклички между стихами Сапгира и Блейка для детей (ср. “The Fly” и «Пчела», «Бабочка»), однако тут скорее можно говорить не о прямом влиянии, а об опосредованном: через английских детских поэтов нонсенса, а затем – через близкие к абсурдизму стихи того же Маршака и Хармса.

В значительно большей степени Блейка и Сапгира роднит поэтическое новаторство и метафизическое содержание творчества: называя Сапгира «визионер-метафизик»[377], Виктор Кривулин как будто сознательно дает поэту определение, наиболее часто относимое к Блейку.

Сапгир перевел пять стихотворений (одно из них называют иногда поэмой) из различных собраний Блейка:

1) из «Манускрипта Пикеринга» (1807): «Улыбка»[378] (“Smile”), «Ментальное путешествие» (“The Mental Traveller”), «Хрустальный ларец» (“The Crystal Cabinet”);
2) из «Манускрипта Россетти» (записной книжки Блейка, 1787–1818): «Я видел храм» (“I saw a chapel all of gold”);
3) из авторского сборника «Песни невинности и опыта» (1789): «Божественный образ» (“A Divine Image”).

---

373 *Гусманов И.Г.* Русский Блейк: лирика Уильяма Блейка в зеркале русского художественного перевода. Т. 1–4. Орел: Орловский гос. ун-т, 2014–2016.

374 *Blake W.* The complete poetry and prose / Ed. D. Erdman. N.Y.: Anchor books, 1988. P. 8.

375 Перевод с английского языка здесь и далее принадлежит автору, если не оговорено иное.

376 *Сапгир Г.* И барский ямб, и птичий крик. Генрих Сапгир беседует с Евгением Перемышлевым // Новое лит. обозрение. 1992. № 1. С. 325.

377 *Кривулин В.* Голос и пауза Генриха Сапгира // Там же. 2000. № 1. С. 233.

378 Здесь и далее русские названия переводов даны в версии Сапгира.

Все эти стихотворения в оригинале были приведены в двуязычной книге Блейка, опубликованной в издательстве «Прогресс» в 1982 г., с вариантами переводов; можно предположить, что Сапгир был вдохновлен этим изданием, впервые давшим Блейка отечественному читателю в таком объеме, и делал переводы по нему.

В обеих публикациях 2003 г., выполненных, очевидно, по одной машинописи, эти стихотворения Блейка даны в той последовательности, в которой мы их рассмотрим, создавая своего рода цикл, – авторский «ответ» Сапгира композиционным поискам Блейка. В своем анализе я буду отсылать не только к публикационной версии переводов, но и к более ранней, отраженной в архивной рукописи, подаренной Льву Кропивницкому, что поможет отследить авторские изменения в переводе.

Первый в публикации – перевод стихотворения «Я видел храм», антиклерикального высказывания Блейка, направленного против богатства церкви и извращения Божьего слова в ней, что передается метафорой заползающего в храм Змея (Serpent).

По сравнению с переводами В. Топорова и В. Потаповой, опубликованными в сборнике «Прогресса», перевод Сапгира отличается изысканностью ритмики и цельностью риторического воздействия. Сапгир в большей мере опирается на библейскую лексику, что позволят ему находить достаточно точные переводы для выражений оригинала.

Так, в его переводе Serpent – это «Змей», а не «Змий» Токарева и не «змея» Потаповой; для энергичной глагольной формы “vomiting” он находит достаточно точный библейский аналог «изблевал», в то время как другие ограничиваются словами «исторг» и «изрыгнула»:

Тогда на Хлеб и на Вино
Яд изблевал огромный Змей.
Тогда пошел я в хлев свиной
И лег там спать среди свиней[379].

Сапгир здесь достаточно точно следует построчной разбивке оригинала и передает усилительные повторы: например “And he forced and forced and forced” – «И в двери вполз – и полз, и полз».

В целом перевод Сапгира точнее, чем, например, перевод Топорова, однако и в нем наличествуют некоторые смысловые прибавления, которые очевидны при анализе истории работы над переводом.

Так, в 1982 г. начало третьей строфы достаточно точно передает оригинал: “And along the pavement sweet / Set with pearls and rubies bright” – «Виясь, блестящий на полу, / Где сплошь – рубины и янтарь»; однако в версии 1999 г. строка звучит иначе: «Виясь, свиваясь на полу / Святыни, как когда-то встарь». Сапгир добавляет идею, не звучащую у Блейка: что Змей уже когда-то встарь жил в храме, уже подменял его ценности

[379] Великий Генрих... С. 101.

своим ядом. Белые колонны становятся в переводе «золотыми», перенимая цвет от дверных петель; вообще в переводе исчезает белый цвет (не только колонн, но и алтаря).

Таким образом, Сапгир передает это стихотворение Блейка достаточно точно, в том числе это ему удается благодаря опоре на библейскую лексику. Однако он допускает некоторые добавления и опущения: в частности, он добавляет мотив неоднократного пребывания Змея в церкви, а также вовсе удаляет упоминания белого цвета в храме (что было у Блейка). Он весьма точен и в передаче центральной метафоры: Змей изрыгает свой яд на церковные Хлеб и Вино, тем самым оскверняя идею причастия как таинства.

Следующее стихотворение – «Хрустальный ларец». Сапгир переводит его, вероятно, «соревнуясь» с Топоровым и Маршаком (обе версии – в книге 1982 г.). Здесь представлены взгляды Блейка на цикличность человеческого развития, на неверность физиологического притяжения, на обманчивость любви в мире Беулы (один из миров в авторской мифологии Блейка). Лирический герой этого стихотворения-притчи рассказывает о том, что юная дева (Maiden) запирает его в хрустальную шкатулку (cabinet), что изменило его взгляд на мир: мир предстал чудесным; однако когда он воспылал любовью к другим воплощениям той же девы, шкатулка разбилась и он обнаружил себя младенцем (Babe) на руках у плачущей женщины (Woman).

Сапгир достаточно точно передает оригинал, хотя в истории перевода очевидно, что он отказывается от прямой передачи исходного текста с целью большего разнообразия и усиления образной палитры.

Так, в версии 1982 г. дева героя «замкнула в блещущий кристалл», в версии 1999 г. – «замкнула мотылька в кристалл» («мотылька» в оригинале нет: “And locked me up with a golden key”). Интересно отметить, что вновь Сапгир отбрасывает блейковские «материальные» указания: из перевода исчезает и золотой ключ (golden key), и материалы, из которых состоит ларец: золото, жемчуг, хрусталь (“This Cabinet is formd of Gold / And Pearl & Crystal shining bright”), хотя эти указания на драгоценные материалы затем отзовутся в описании «трехслойной» девы. Очевидно, что этот уровень образности неважен для Сапгира-переводчика, который оставляет лишь «хрустальный ларчик» и «жемчужно весь ларец светился»; он переводит символику Блейка на метафизический уровень.

Очевидно также, что он отходит от повторов Блейка, стремясь выстроить более сложный и интересный синтаксис третьего катрена. Сравним оригинал и две версии перевода Сапгира.

Оригинал:

Another England there I saw
Another London with its Tower

Another Thames & other Hills
And another pleasant Surrey Bower[380]

Версия 1982 г.:

Иною Англия предстала,
Иным явился Лондон мне,
Иной Вестминстер, темный Тауэр,
Иная Темза при луне.

Версия 1999 г.:

Как остров – Англия предстала,
И весь явился Лондон мне:
Игрушечный Вестминстер, Тауэр,
И мост, и Темза при луне.

Сапгир отталкивается от найденных рифм и меняет начала строк; он отходит от анафор Блейка, стремясь сделать синтаксис более разнообразным; добавляет «игрушечность» Вестминстера. В целом перевод «Хрустального ларца» точнее, чем перевод Топорова с его «пламесущей дланью» и «пустым простором», и более эмоционален, чем классицистически точный перевод Маршака; однако перевод Сапгира оставляет ощущение недостаточного знакомства с мифологией Блейка.

Сапгир добавляет лексику, которая вводит метафизическую, строго иносказательную сюжетную ситуацию Блейка в контекст более привычной жизни: так, он добавляет, что Дева «легко» поймала героя; добавляет уподобления героя мотыльку (явно с целью упрощения восприятия метафоры). Он также последовательно выстраивает литоту чудесно преображенных образов: если у Блейка шкатулка-ларец «открывается» в другой чудесный мир, с другими Англией, Лондоном, девой – то Сапгир переводит эти чудеса в разряд игрушечных, уменьшает их: если у Блейка «маленькая прекрасная лунная ночь» (“a little lovely moony night”), то в переводе – «Луна с орех величиной». И последнее мистическое преображение, которое переживает герой Блейка после разрушения шкатулки, «стал как плачущее дитя, / Плачущее дитя в пустыне» (“And like a weeping Babe became – / A weeping Babe upon the wild...”), у Сапгира скорее в области метафоры: «И я стою – один в тумане / Дитя – я плакал и блуждал...» Таким образом, то, что у Блейка было описанием духовного приключения, видения, у Сапгира становится описанием сказочного сюжета: герой стал маленьким и увидел маленький мир, почти городок в табакерке, а затем шкатулка разбилась. Сапгир словно бы читает Блейка через оптику Гофмана, делает из духовного приключения страшноватую сказку.

---

380 *Blake W.* Op. cit. P. 488.

Более подробно Сапгир-переводчик работает с диалектикой Блейка и физиологичностью его образов. Так, следующей в рукописи идет «Улыбка» (которая в издании 1982 г. представлена в переводах А. Парина и В. Топорова). В этом стихотворении Блейк противопоставляет различные варианты улыбок и ухмылок, усмешек – некой единственной улыбке, особенной, оканчивающей несчастья (“an end to all misery”).

В центре стихотворения есть очень интересный, по-блейковски физиологически-метафизический образ, и в версии 1982 г. у Сапгира рождается сильное двустишие, отвечающее физиологическому характеру оригинального образа (“For it sticks in the Hearts deep Core / And it sticks in the deep Back bone”):

Ибо это сидит в хребте,
Сердцем знаешь – самой сердцевиной.

Правда, в версии 1999 г. катрен переписан и физиологичность образа утрачивается (намек на нее остается только в эпитете «неуловимой»):

Спасение наше в одной
Улыбке неуловимой.

В этом переводе очевидно, как и ранее, стремление Сапгира насытить лаконичные стихи Блейка большим образным объемом, в том числе и по сравнению с более ранними переводами на русский. Так, в версии 1999 г. “There is a Smile of Love” передано как «Святая Улыбка любви», “And there is a Smile of Deceit” – «Пустая Улыбка обмана», “And there is a Frown of Hate” – «Сурова Усмешка вражды», “And there is a Frown of Disdain” – «Усмешка презрения ужасна».

Из простых утверждений Блейка в форме “there is”, утверждений существования того или иного феномена (“There is a Smile of Love / And there is a Smile of Deceit”) Сапгир делает оценочные суждения «это – таково»: «Святая Улыбка любви, Пустая Улыбка обмана». Переводчик успешно борется с «монотонностью» синтаксиса оригинала, но несколько затемняет его структуру. В этом отношении перевод Парина выглядит точнее, как и в передаче важного заключительного образа стихотворения: Блейк пишет о единственной в жизни истинной улыбке (“That betwixt the Cradle & Grave / It only once Smild can be”), но Сапгир предлагает улыбнуться ею несколько раз:

С колыбели и до седин
Посещает она нас нечасто.

Таким образом, можно говорить о том, что Сапгир-переводчик в отношении блейковской «Улыбки» выступает скорее как соавтор, порождая во многом новое по лексике, синтаксической структуре произведение; и если Блейк в итоге говорит о почти мистическом явлении,

единожды просиявшей особенной улыбке (хочется добавить – улыбке Бога в личной судьбе), то Сапгир несколько генерализирует образ и переводит его, несомненно, в пределы человеческого, говоря об «улыбке неуловимой /... той изначально родной –– / И любящей и любимой».

Наиболее сложная задача, за которую взялся Сапгир как переводчик Блейка, несомненно, перевод "The Mental Traveller" (переводится Сапгиром как «Ментальное путешествие»), лироэпического произведения, в котором Блейк художественно обобщает свое представление о цикличности мира, если мир живет без божественного вмешательства. Блейк рисует аллегорический путь человека, от рождения до старости и нового рождения, художественно иллюстрируя идею о том, что мир, взятый в аспекте постоянного круговорота рождения и смерти (у Блейка это уровень мира, называемый Generation, Порождение), обречен. В определенной мере это стихотворение перекликается с «Хрустальным ларцом», где также предложена идея безрадостной цикличности человеческого существования.

Здесь Сапгир дает себе наибольшую поэтическую свободу, допускает перемены и в образном ряде, и в ритмике, и в строении строф – и вместе с тем достигает эффекта острого и современного высказывания.

Уже в первой строфе Сапгир меняет рифмовку катрена с перекрестной на опоясывающую, отказывается от повтора (в первой редакции повтор был сохранен: «В стране Мужчин и Женщин ярых»), вводит анжамбеман на границе первого и второго стиха, другими словами, меняет структуру четверостишия, делая его фактом поэзии XX в.:

Я странствовал в стране Мужчин
Воинственных и Женщин ярых,
Их всех, и молодых и старых,
Пронзили ужаса лучи.

Здесь ужас переносится с субъекта повествования на его объекты (в оригинале лирический герой говорит о себе: «И видел и слышал такие ужасные вещи», "And heard & saw such dreadful things"). Кроме того, образ «ужаса лучи» так или иначе напоминает читателю о лучевой, или радиационной, угрозе: неведомая земля Блейка ("a land of men") оказывается в поэтической перспективе зоной поражения, куда приходит наблюдатель-сталкер.

Во второй строфе, где рождается герой-дитя, библейский образ посева в слезах (Пс. 125: 5) дополняется Сапгиром библейским же образом срываемого яблока:

Just as we Reap in joy the fruit
Which we in bitter tears did sow

Срываем яблоко шутя,
А сколько было трудов когда-то.

В третьей строфе появляется образ распятия, напрямую не названный у Блейка: “Who nails him down upon a rock” – «Берет Старуха, распинает». Несмотря на образные замены, а может, и благодаря им Сапгиру удаются в этом переводе строки особенной силы и выразительности:

Перебирает каждый нерв
Когтями, как живые струны,
От мук его помолодев,
Вдруг расцветает Девой юной.

Он тоже юноша – и весь в крови.
Смеясь, он путы разрывает
И Девою овладевает
В отчаянье, гневе и любви.

В нее он входит – в каждый нерв,
Так плуг проходит в почве черной.
Она теперь – его посев
И сад, плодами отягченный.

В данном случае блейковский образ скупца, перебирающего золото, заменен на метафору струн и музыканта; упрощена связь между муками героев и их возрастом. И тем не менее достигается сильный поэтический эффект, которого нет, пожалуй, ни в одном более раннем переводе этого стихотворения (а его переводили и Николай Гумилев, и Сергей Степанов, и Виктор Топоров); Сапгир на основе текста Блейка создает собственный вольный текст, который сильно воздействует на современного читателя.

Как и в переводе «Я видел храм», Сапгир здесь успешно использует библейскую лексику и образность, которые являются весьма важными ключами к пониманию Блейка и его передаче на русском языке (восьмая строфа: парча, виссон).

Сапгир активно использует экспрессивный синтаксис: так, в переходе от 11-й строфы к 12-й межкатренный анжамбеман усиливается восклицанием, риторическим вопросом, внедрением живой прямой речи. Все это далеко от эпичной отстраненности оригинала:

Пока из пламени камина
Малютка, ужасая всех,

Не выпрыгнет! Вся сплошь – огонь
И золото и жемчуг звонкий.
Как завернуть ее в пеленки?
Кричат: «Не тронь ее! Не тронь!»

Такая свобода, однако, приводит к некоторым искажениям мысли оригинала. Например, не кажется справедливым эпитет «чудище» по отношению к деве, рожденной в огне; у Блейка сказано “And she is all of solid fire / And gems & gold” («Она вся из сплошного огня / и самоцветов и золота»), однако ничего о чудовищности. Также в оригинале ясно сказано, что огненная дева ищет своего возлюбленного: “She comes to the Man she loves / If young or old or rich or poor” («Она приходит к Мужчине, которого любит / Будь он молодой или старый, богатый или бедный»), а у Сапгира она сторонница свободной любви: «Чужих ласкает она теперь».

Сапгир, очевидно, сознает недостаточность привычной жизненной логики в стихотворении Блейка и приподнимается на метауровень, выходит «над» текстом и вносит авторские отступления: «Откуда силы?» (говоря о старике), «А дальше – трудно мне постичь» (и эта фраза кажется откровенным переводческим восклицанием). А в какой-то момент попросту цитирует оригинал: «Дитя родилось! The Baby is born!»

Сапгир смело смешивает библейскую приподнятую лексику: «То муж зовущий, то отрок мстящий», с современной: «быстрая, как спринтер»; его рифмы неожиданны и не всегда правильны, он экспериментирует с ними, как и в собственной поэзии: нерв – посев, согбен – виссон, душ – груз, глаз – блажь, изваяна – Хозяина, хлеб – взахлеб, спринтер – лабиринты, прежде – коттеджи, сон – born.

Сапгир не стремится быть «современником» Блейка (как, например, выбирающий архаичную лексику В. Топоров); он создает собственное произведение по мотивам этой небольшой аллегорической поэмы, и такой подход видится неожиданно удачным. Сапгир как переводчик вступает в диалог с Блейком с расстояния прожитых веков: ментальное путешествие оказывается еще и путешествием между эпохами. Перевод оказывается неточен и порой бессвязен, поскольку в нем не соблюдается логика мифологии Блейка; однако отдельные катрены поражают поэтической мощью, которой порой так не хватает в переводах.

Последний перевод из Блейка, вероятно, неслучайно помещен Сапгиром в конец своей коллекции и в 1982 г., и в 1999 г. Это самое раннее из выбранных переводчиком стихотворений, входящее в цикл «Песни невинности», – своего рода прославление благости мира, радостная аллилуйя, летящая ввысь: «Божественный образ». По настроению и образности этот перевод значительно ближе к оригиналу, чем, например, перевод Топорова.

Однако и здесь есть некоторый отход от образно-логической структуры оригинала, видимо, слишком простой в восприятии Сапгира. Блейк предлагает простую схему иносказания: у каждой добродетели есть черты человека или же она часть человека:

For Mercy has a human heart
Pity, a human face:
And Love, the human form divine,
And Peace, the human dress[381].

Сапгир эту логико-синтаксическую схему видоизменяет и усложняет:

Найдешь у каждого в лице
И в облике Любовь,
И в каждом сердце есть Добро,
И Мир – наш общий кров.

В целом же перевод исполнен веры и утверждения равенства людей в божественном образе:

И знает образ божества
И турок и еврей.
А где Добро, Любовь и Мир,
Господь во славе всей!

Избранные Сапгиром для перевода произведения Блейка формируют маленький цикл: от гневного осуждения церкви до восхваления Бога в каждом человеке. Сапгир подходит к стихам Блейка с глубоко личной меркой и с отчетливым намерением: «Я даже переводил Гельдерлина и Вильяма Блейка на русский, единственно для того, чтобы самому в процессе перевода пережить их духовидческие экстазы и ментальные путешествия»[382]. Сапгир как переводчик – не слуга, а соперник; и потому, хотя аллегории автора для переводчика не всегда важны, а синтаксис слишком однообразен, он все же соприкасается с Блейком на образно-эмоциональном уровне, и это соприкосновение высекает искру высокой поэзии.

---

381 *Blake W.* Op. cit. P. 13.

382 *Сапгир Г.* Лианозово и другие (группы и кружки конца 50-х) // Арион. 1997. № 3. С. 85.

В пространстве границ: о немецкоязычной экспериментальной поэзии в переводах Генриха Сапгира

Море слов. Слова рядами двигаются туда и сюда, как пила.
В условном море дуют сумасшедшие ветры, кое-
где обозначаясь огненными барашками.

Генрих Сапгир. Слова и надписи

Привычно думать, что граница – это линия, которая разделяет два примыкающих друг к другу предмета, в философском смысле этого слова. Границы, как известно, бывают пространственные, их легче всего себе представить, временные, несколько более эфемерные, и качественные, зачастую особенно сложные для выстраивания[383]. Если обосноваться в пограничной полосе между странами, быстро станет предельно очевидным, что граница – не линия, а пространство, в котором можно пребывать. Перевод художественных текстов осуществляется в подобном пространстве границ. В нем встречаются авторы из разных стран, читатели из разных стран, языки, культуры. Генрих Сапгир утвердился в этом пространстве прочно, занимаясь переводами с разных языков, в том числе и с немецкого.

Благодаря усилиям Сапгира российская публика получила более широкий доступ к немецкоязычному творчеству важнейших представителей *конкретной поэзии*: ее основателя боливийско-швейцарского писателя, жившего преимущественно в Германии, Ойгена Гомрингера (1925–2025, 100 лет), поэта Франца Мона из Франкфурта-на-Майне, самого книжного немецкого города, старинного центра издательского дела (1926–2022, он умер в возрасте почти 96 лет), венского поэта, художника и композитора Герхарда Рюма (р. 1930, сейчас ему 95 лет), берлинского скульптора и поэта-неодадаиста Тимма Ульрихса (р. 1940, ему 85). Такому немолодому, но очень крепкому интернационалу поэтов-экспериментаторов посредничество Сапгира позволило обрести новых увлеченных читателей. Об этой важной составляющей художественной работы Сапгира свидетельствуют его переводы, снабженные собственной вступительной статьей и опубликованные в «Иностранной

[383] См.: *Шушанашвили Г.* Граница // Философская энцикл.: В 5 т. М.: Сов. энцикл., 1960–1970. Т. 1. С. 402.

литературе» в 1993 г.[384], и целая книжка-билингва, составленная Сергеем Ромашко из текстов и коллажей Франца Мона, вышедшая тиражом 1000 экземпляров почти одновременно[385]. Они стали результатом знакомства с одним примечательным сборником в середине 1980-х гг. в Ейске и следствием личной встречи с Францем Моном и Герхардом Рюмом. В воспоминаниях Сапгир представил эти события так:

> В середине восьмидесятых я гостил у своих друзей – поэтов и художников в казачьем городе Ейске. Мутно-желтое Азовское вздымалось над нечистым песчаным пляжем, плотно набитым мамами и кричащими детьми. А здесь под огромным абрикосовым деревом в сараюшке, сидя на постели, я читал «Антологию конкретной поэзии», изданную в семидесятых, где, забыл. <...> Впоследствии в 1992 году, путешествуя по Германии, в Мюнстере мне посчастливилось выступать с поэтами «Венской школы» – с Герхардом Рюмом и Францем Моном. Я услышал, как артистично, остроумно и иронично звучат конкретные стихи в их исполнении. Я бы даже сказал, как на эстраде. Во всяком случае публика их живо воспринимала [III: 952].

Можно предположить, что в Ейске Сапгир читал книгу “konkrete poesie”, изданную в 1972 г. в Германии на немецком языке, но содержащую, например, и англоязычные палиндромы[386]. В ней встречаются работы составителя антологии Ойгена Гомрингера, Герхарда Рюма, Франца Мона и Тимма Ульрихса, а на обложке красуется знаменитое «Яблоко с червяком» Райнхарда Дёля (1965), которое представляет собой схе-матичное изображение фрукта, сложенное поэтом из многократно повторяющегося слова “Apfel” / «яблоко», в одном случае замененного словом “Wurm” / «червяк». Так, уже на первый взгляд, самим оформлением издания в многообразии современной конкретной поэзии выявляется элемент, адресующий читателя к древнейшей традиции фигурных стихов.

Сохранившееся в памяти Сапгира восприятие конкретной поэзии на разных языках, в том числе на немецком, подразумевает считывание разнородной информации, напрямую не связанной со значениями слов. Сапгир-читатель наблюдает неудержимое движение немецких слов в направлении абстракции, которая составляет суть художественного наследия конкретистов:

> Стихи были написаны по-английски и по-немецки и читались легко, потому что минимализм и повторы составляли ткань многих стихотво-

---

384 *Гомрингер О., Мон Ф., Рюм Г., Ульрихс Т.* Конкретные стихи / Пер. с нем. и вступ. Г. Сапгира // Иностр. лит. 1993. № 4. С. 34.

385 *Мон Ф.* Тексты и коллажи / Texte und Collagen. М.: Медиум, 1993.

386 konkrete poesie. anthologie von eugen gomringer. Stuttgart: Reclam, 1972, 2000. S. 138.

рений. Я увидел, что некоторые стихи выглядят настоящей абстрактной графикой и в переводе не нуждаются. Потому что здесь единицей ритма является не строка, не слово, а звук и буква. Конкретные поэты брали конкретное слово и работали с ним, выявляя множество самых разных значений вплоть до абстракции. <...> Конкретная поэзия близка современной музыке и графике. Рисунок и музыка через слово, так можно обозначить ее, по-моему [III: 952].

Как значительную часть художественного сообщения Сапгир воспринимал то, что ускользает от электронных переводчиков и словарей, но является важнейшей составляющей творчества. Именно эту составляющую поэт выявлял и в собственных «стихах на неизвестном языке» – например в спасенных «Тринадцати ниоткуда», представленных Юрием Орлицким в журнале «Полилог» 2009 г.[387], а также ранее, в прижизненных публикациях 1990-х гг. Опыт написания таких стихов Сапгир считал «опытом пребывания на границе»[388] и более образно характеризовал свое переживание так:

> Любой текст – это не только знаки, прихотливо рассыпанные, словно бесконечные бусы какого-то дикаря-филолога. Это особым образом зашифрованная энергия, которая содержит в себе более, нежели она может сообщить, как информацию и эмоцию. Есть неопределенное необъяснимое, но совершенно особенное сообщение для каждого данного текста, независимо от того, что он значит и как расшифровывается в системе данного языка[389].

С этим неопределенным сообщением, скользящим сквозь время, при переводе немецкоязычной поэзии Сапгир обращался особенно бережно, перенося «зашифрованную энергию» из географически определенного пространства одного языка в пространство другого, размещая результат художественной деятельности в пограничной полосе между странами и их политическими системами, высвечивая «ошибки в системах», например при переводе «никакой ошибки в системе» Ойгена Гомрингера.

Благодаря переводам с немецкого Сапгир подарил русскоязычной словесности еще и белое послание из неведомой, возможно – некогда существовавшей – страны. Оно хранится в «черном ящике» и было обнаружено поэтом-переводчиком среди стихов Гомрингера, написанных на немецком, швейцарском немецком, на испанском, французском и английском языках:

---

387 *Сапгир Г.* Тринадцать ниоткуда. Стихи на неизвестном языке / Публ. Юрия Орлицкого // Полилог. 2009. № 2. С. 108–121.

388 См. интервью с Татьяной Бек для «Вопросов литературы» (1999. № 4). Цит. по: *Орлицкий Ю.* Послесловие к публикации // Полилог. 2009. № 2. С. 123.

389 *Сапгир Г.* Стихи на неизвестном языке // НЛО. 1995. № 16. С. 291.

ЭТО ЧЕРНЫЙ ЯЩИК
ТУТ ТОТ
КТО ТУТ
ЭТО ЧЕРНЫЙ ЯЩИК

Текучесть времени, неуловимость момента, ускользающего в череде переходных периодов, с очевидностью лишают определенности и временные границы. Это особенно заметно историкам литературы, да и любым историкам. Акт чтения, а значит и перевода, в таком ракурсе предстает встречей в межвременном пространстве. Эта встреча видится выстраиванием отношения Я–Ты в духе философии диалога, нашедшей воплощение в наследии Мартина Бубера, в его книге «Я и Ты» 1922 г.[390] Воспоминание как пребывание в пространстве между временами разворачивается в первых строках «Люстихов» (1965–1966), сразу под названием «ТЫ»:

ТЫ

1

Я и зеркало
Первоклассники
Снег и ты
Праздники [III: 6]

Рифмующиеся «первоклассники» и «праздники» задают тон памятного эпизода, слоями предстающего в строфе. Они помогают выстроить диагональ от «я и» до «и ты», перечеркиваемую другой диагональю из «зеркала» и «снега». Визуальная сторона этого стихотворения позволяет увидеть едва уловимый крестик присутствия, секретную отметину для памяти. Примечательно, что и само название «Люстихи» загадочно – в своей зашифрованной двуязычности, о которой среди наблюдений Михаила Павловца в послесловии к собранию экспериментальных стихотворений можно прочесть:

> «Люстихи» – от словосочетания «любовные стихи» и одновременно от немецкого слова “lustig” – «веселый» (но и, возможно, “lüstern” – «чувственный, сладострастный»); окутывающий их эротический флер предполагает немногословие, замену слова – невербальными эквивалентами (вроде молчания, вздоха или жеста), они наполнены красноречивым молчанием и передачей тактильных ощущений [III: 967].

Обращение с территориальными границами как с обитаемыми пространствами замечательно сочетается с сосредоточением внимания

390 См. об этой книге: *Лифинцева Т.П.* Философия диалога Мартина Бубера. М.: ИФРАН, 1999.

на переходах во времени, на воспоминаниях и памяти как способе сближения с подразумеваемым Ты. В этом можно легко убедиться, если обратить внимание на произведение, выбранное Сапгиром-переводчиком из обширного наследия Герхарда Рюма:

плоть плоть плоть плоть
плоть плоть плоть плоть
плоть плоть плоть плоть
плоть плоть плоть плоть
плоть плоть плоть плоть
плоть плоть плоть плоть
плоть плоть плоть плоть
плоть плоть плоть вплоть

Определенность предмета, в силу которой он есть именно этот предмет, а не другой, считается качественной границей. Обычно она необходима для восприятия, поскольку именно благодаря существованию граничащих предметов, в широком смысле, нечто может обрести очертания, как Я в философии Мартина Бубера может существовать лишь благодаря существованию Ты, отражаясь в нем и взаимодействуя с ним на равных. Подобно границе между Я и Ты, качественная граница между творчеством одного автора и творчеством другого в процессе художественного перевода становится общим пространством, вмещающим переводные тексты.

При перенесении Сапгиром немецких поэтических экспериментов в сферу русской словесности довольно вместительным пространством предстает и другая качественная граница – между искусствами. Благодаря специфическому выбору произведений для перевода особенно заметно, что и нейтральная полоса между искусствами не столько их разделяет, сколько – при более точном взгляде на нее – соединяет. В результате высвечивается та сторона каждого из искусств, благодаря которой оно теснее всего связано с иными видами художественного творчества.

Немецкий исследователь и поэт Клаус Петер Денкер, в значительной степени опирающийся в своих размышлениях об экспериментальной поэзии на известную работу Йохана Хейзинги «Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры» (1938)[391], характеризует поэзию для глаза следующим образом: «Визуальная поэзия – это взаимосвязь изобразительного искусства и литературы, изображения и текста, фигуративных и семантических элементов, это связь обеих форм искусства в одной межпредметной плоскости...» Существуют и другие, более узкие определения, которые очерчивают круг явлений в пограничном

[391] *Dencker K.P.* Einleitung // Deutsche Unsinnpoesie / Hrsg. von K.P. Dencker. Stuttgart, 1995. S. 5–16.

пространстве, не столько разделяющем, сколько соединяющем литературу и изобразительные искусства.

В зависимости от выбранного определения к визуальной поэзии относят произведения, занимающие в пределах спектра возможных взаимодействий многообразные позиции, в разной степени удаленные от центра, от «золотой середины» – между исключительно визуальным и вербальным. Джереми Адлер, историк визуальной поэзии в широком понимании этого термина, совместно с Ульрихом Эрнстом организовавший в конце 1980-х гг. знаменитую выставку «Текст как изображение. Визуальная поэзия от античности до эпохи модернизма»[392], приводит в своих работах удивительные находки. Среди них – поэтический текст Феокрита «Бабочка», созданный около 300 г. до н. э.[393] Современные обзоры визуальной поэзии никогда не обходятся без работ близкого Сапгиру Герхарда Рюма, рисующего буквы и пейзажи из слов[394]. Многочисленные другие примеры найдутся в антологии визуальной поэзии «Ein Polylog der Visuellen Poesie. Полилог Визуальной Поэзии»[395], изданной под редакцией австрийского поэта Гюнтера Валластера (р. 1968) и автора этих строк в Вене.

Важная для рассуждений Денкера межпредметная плоскость, соединяющая различные искусства, в наследии Сапгира принимает удивительные облики благодаря описаниям, среди которых в «Стихах с предметами» (1999) особенное место занимает «Труба духовная»:

> Обычных звуков труба не издает, сейчас поймете почему. Дело в том, что она наполовину вычерчена на ватмане: нарисованный мундштук вставлен в нарисованную трубку, которая загибается овальной баранкой, и здесь-то располагаются в три ряда вентили, на которые надо нажимать пальцами обеих рук. Вентили изображены реалистично с растушевкой. Так и хочется нажать на какой-нибудь. Дальше к обрезу листа нарисованная труба несколько расширяется – и тут она переходит из второго в третье измерение. Проще говоря, вверх из листа бумаги восходит, как золотой цветок, широкий раструб из блестящего металла.
>
> Играть на духовной трубе не надо учиться. Просто дуйте что в вас есть искренности и радости в нарисованный мундштук и жмите на растушеванные вентили. Ту музыку, которую будут слышать обитатели четвертого измерения, все равно никто здесь не услышит. Но зато там – все сферы будут дрожать, и звучать, и показывать друг другу язык, греметь и прыгать.

---

392 “Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne”.

393 *Адлер Дж.* Непрерывность традиций визуальной поэзии. Типология и систематика фигурных стихов // Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы / Отв. ред. Д. Булатов. Калининград; Кенигсберг, 1998. С. 17.

394 *Rühm G.* Visuelle Poesie // Grenzüberschneidungen. Poesie Visuell Interkulturell / Hrsg. von G. Vallaster. Wien: edition ch, 2006. O.S.

395 Grenzüberschneidungen. Ein Polylog der Visuellen Poesie / Hrsg. von Juliana Kaminskaja und Günter Vallaster. Wien: edition ch, 2010. O.S.

В гостях у Игоря Холина. *1990-е гг.*

Наиболее чувствительные из нас смогут увидеть эхо музыки: дрожание подвесок на люстре, косо повисшее фото, упавшее со стола блюдце и плавное покачивание пола, как при отдаленном землетрясении. Иногда подобное явление может происходить и при обычной трехмерной музыке. Когда ее эмоционально захлестывает в четвертое измерение. Причины сходные.

Этот гимн я посвящаю поэту Игорю Холину. Ты слышишь меня – там, Игорь.

(Я виртуозно играю на духовной трубе и оказываюсь в виртуальной реальности... Здесь встречаю свои воспоминания – почти во плоти, Игоря Холина – живого и помолодевшего <...> и еще многих... вижу другое – то, что случилось и не случилось, произошло или могло произойти. И все это в свете радости узнавания. Но здесь, естественно, тишина. Чуть слышно дрожат подвески на люстре.) [III: 512]

Нет никаких сомнений в том, что именно так Генрих Сапгир не только писал собственные стихи, но и осуществлял свои замечательные переводы. Литература позволяет находить и заполнять пограничные пространства, легко соединяющие и личности, и культуры разных стран, чтобы дать возможность увидеть, «что случилось и не случилось,

произошло или могло произойти. И все это в свете радости узнавания», соединяя, как оси координат, измерения трех искусств – изобразительного, музыкального и словесного.

Правильное нажатие на вентили (кстати, это немецкое слово) насыщает пограничное пространство не только растушеванными графическими изображениями, звуками музыки и словами, напечатанными на машинке, но и воображаемыми предметами, к которым можно прикоснуться. Среди них ключевым оказывается мундштук, названный немецким словом из двух частей “Mund” / «рот» и “Stück” / «кусок», буквально «часть для рта».

Такой «штукой» для рта оказывается любое стихотворение Генриха Сапгира, собственное или переводное, – оно становится частицей литературы, которую мы при чтении можем наполнить собственным дыханием, подобно тому как дуют в мундштук трубы, исполняя записанную знаками пьесу. По-немецки она тоже называется “Stück” / «пьеса». Исполнение такой пьесы – музыкальной, зримой, словесной – не останется бесследным. Нет сомнений, что его слышат не только Игорь Холин (1920–1999), но вместе с ним и Ойген Гомрингер, и Герхард Рюм, и Франц Мон, и Тимм Ульрихс.

Неудивительно, что отозвалась на художественное движение Сапгира и немецкоязычная словесность – от переводов, осуществленных опытными знатоками Гюнтером Хиртом и Сашей Вондерс (Георгом Витте и Сабиной Хенсген) еще в 1990-е гг.[396], до тщательно выполненных студенческих версий «Тактильных инструментов» (1999), включая «Трубу духовную», артистично сыгранных начинающими переводчиками для университетской публики южно-германского города Фрейбурга в рамках Международного фестиваля экспериментального искусства «Шагадам Магадам», проведенного в июне 2012 г.[397]

Разумеется, прочерчивание человеком границ неизбежно: они обрисовывают предметы, обнаруживая их конечность, и вместе с тем пределы можно пересекать и смещать, постепенно и все интенсивнее заселяя пограничные области. Таким образом граница, в особенности воспринятая как пространство и даже простор, среда обитания поэтов-переводчиков и «дикарей-филологов», обеспечивает не только существование предметов, но и их изменения, бесконечные метаморфозы, за которыми так интересно наблюдать, в том числе и за пределами родного языка. Генриху Сапгиру это замечательно удавалось.

---

396 *Sapgir G.* Stimmen // Lianosowo. Gedichte und Bilder aus Moskau / Hrsg. und übersetzt von Günter Hirt und Sascha Wonders. München: Edition S-Press, 1992. S. 89–119.

397 Schagadam Magadam. См. о фестивале и инсценировках произведений Сапгира: *Вассерхан Ф.* Шагадам Магадам во Фрайбурге // Поэтоград. 2012. № 12 (27). URL: https://reading-hall.ru/publication.php?id=4750 (дата обращения: 02.07.2024).

«Тактильные инструменты» как поэтологическое завещание Генриха Сапгира

«Тактильные инструменты» – последняя поэтическая книга Генриха Сапгира. Как композиционное целое она уже публиковалась в сводных изданиях сапгировской лирики, но наиболее полно все тексты представлены в третьем томе нового собрания сочинений [III: 419–692]. «Тактильные инструменты» включают в себя одноименный цикл плюс циклы «Предшествие словам», «Глаза на затылке», «Мемуары с ангелами в Красково», а также варианты и дополнения. Три из четырех частей книги написаны в 1999 г., в последний год жизни Сапгира. «Предшествие словам» было создано за десять лет до этого и несколько раз публиковалось как самостоятельное произведение под названием «Дыхание ангела». Как это свойственно Сапгиру, каждая из четырех глав книги выстраивается вокруг того или иного приема: в произносимый текст вводятся несловесные элементы – дыхание («Предшествие словам»), осязание и шумы («Тактильные инструменты») или же создаются целый окказиональный жанр – «экстрасенсорное» стихотворение («Глаза на затылке») – и лирическая автобиография-импровизация («Мемуары с ангелами в Красково»). По заверениям редакторов, объединение этих, на первый взгляд, не похожих друг на друга текстов в одну книгу обусловлено авторской волей: именно в таком виде «Тактильные инструменты» существовали в сапгировском архиве на момент кончины поэта. Попробуем взглянуть на эту волю как на своего рода поэтологическое «завещание» Сапгира.

1

Первый цикл «Предшествие словам» начинается со знаменитого стихотворения «Море в раковине» (шесть «шумных долгих выдохов» и «хлебниковская» цетера «и т. д.» в конце) – мифологического образа начала мира, водяной бездны, над которой «носился» Дух Божий (Быт. 1:2). Второе стихотворение уже говорит о поэтическом творчестве:

ПОЭЗИЯ

ловлю воображаемую муху

Поймал в кулак
подношу к уху

так тонко звенит –
не слышно даже [III: 420]

Поэзия как сущность (и «Поэзия» как стихотворение) как бы выходит из моря; здесь нельзя не вспомнить мандельштамовское «Silentium», где рождающаяся из пены Афродита Анадиомена сравнивается с поэтическим словом, появляющимся из «первоосновы жизни» – музыки. Рождение поэзии из дыхания и шума, т. е. «первомузыки», – один из основных сюжетов «Предшествия словам».

Другой сюжет – представление тела поэта как вместилища и проводника поэзии, понимаемой как имперсональная сила. По-разному обращаясь со своим дыханием, поэт «играет» на себе, как на музыкальном инструменте. Архетипической основой этого сюжета становится стих 150-го псалма «Всякое дыхание да хвалит Господа»:

О СЕБЕ

дышу на бумагу
блаженно рукой помаваю
и славлю дыханьем Тебя
наверно я самый
из них сумасшедший –
из них нищих духом
и попросту бедных
с их тощими книжечками
и кирпичами стихов [III: 466]

Уже ранние христиане, основываясь на этом и некоторых других псалмах, развили целую теорию о человеке как о музыкальном инструменте Бога. Для того чтобы славить Господа и «встать наряду с самим Давидом», как пишет Иоанн Златоуст:

> не нужно ни псалтыри, ни натянутых струн, ни смычка, ни искусства и никаких орудий; но, если захочешь, можешь сделать самого себя псалтырью, умертвив члены плотские и настроив свое тело согласно с душою. <...> Ты составишь духовную мелодию[398].

«Мысленное пение» и «славящее дыхание» христианской экзегетики представляют собой, по сути, непрерывную тайную молитву. Сапгир закономерно смещает фокус с доктринального на поэтологический: поэт сам становится «вторым богом», создающим «вторую природу» из своего дыхания:

---

398 *Златоуст Иоанн.* Беседы на псалмы, 41 // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста: В 12 т. Т. 5. Кн. 1. СПб.: С.-Петерб. Дух. Акад., 1899. С. 153–154.

Генрих Сапгир на встрече с читателями
1980-е гг.

(выдох) – в воздухе обозначилось некоторое количество странных фигур
(вдох) – в колеблющемся облике их замечаю нечто общее
(выдох) – проясняясь переговариваются – о чем?
«Рожденные мной» [III: 452]

Этот топос восходит еще к «Поэтике» Скалигера (1561)[399], но у Сапгира прорабатывается с особенной изобретательностью. Дыхание становится метонимией поэта, отделяемой от его личности его творящей силой. Каждый выдох и вдох обретают отдельное бытие – в форме птенца, духа, собора и даже целого мира:

КОНЕЦ СВЕТА

(вдох)
свет

(выдох)
конец света [III: 421]

Применительно к этим стихам Сапгира нередко вспоминают самые разнообразные дыхательные практики – от йогических медитаций до

399 Европейская поэтика от Античности до Просвещения: Энциклопед. путеводитель / Ред. Е.А. Цурганова, А.Е. Махов. М.: Изд-во Кулагиной – Intrada, 2010. С. 35.

восточно-христианской пневматологии[400]. На наш взгляд, цикл «Предшествие словам» существует в рамках довольно старой культурной традиции, вырастающей из представлений о человеческой душе как о дыхании Бога: «И вдунул в лицо его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт. 2:7). Применительно к поэтологии это означает, что дыхание мыслится Сапгиром как просодическая и смысловая основа стихотворения Поэта-Творца. Впрочем, Сапгир в этом отнюдь не одинок – вспомним, например, во многом созвучные «Предшествию словам» стихи Геннадия Айги 2001 года:

НАКОНЕЦ-ТО ПОНЯТНО,
ЧТО ЭТО – ДЫХАНИЕ

Бог, в наших краях, –
все более звучанье аа : будто –
аа-поле, и снова продолженье: аа, –
о, стихотворение Бога[401].

2

Следующий цикл, собственно «Тактильные инструменты», представляет собой по преимуществу «осязательные» стихи. Многие комментаторы этих текстов, начиная с самых первых, определяли их как ритуализированное обращение к самой «фактуре реальности», к «досимволическому миру»[402] и соответственно помещали их исключительно в интермедиальный контекст. Вспомним в связи с этим «зоны нематериальной живописной чувствительности» французского художника Ива Кляйна – инсталляции пустых комнат, сопровождаемые сложным ритуалом, позволяющим зрителю «пережить» саму эссенцию искусства за пределами материальности его медиума. Во многом созвучны этой практике слова Вальтера Беньямина, писавшего, что «уникальная ценность “подлинного” произведения искусства основывается на ритуале, в котором оно находило свое изначальное и первое применение»[403]. В этом смысле сапгировские поэтические перформансы вполне могут быть поняты как ритуалы приобщения к «подлинной» поэзии – поэзии без стихов. В этом, однако, нет ничего нового: о том, что поэтическое

400 *Семьян Т.Ф.* Телесность в книге Генриха Сапгира «Тактильные инструменты» // Полилог: электрон. науч. журн. 2009. № 2. С. 10.

401 *Айги Г.* Расположение счастья: Книга стихов. М.: Книж. обозрение (АРГОРИСК), 2014. С. 9.

402 *Паньи Э. де.* Тактильная выставка памяти Генриха Сапгира [пресс-релиз]. URL: https://www.topos.ru/veer/13/v13_eter.html (дата обращения: 27.02.2024).

403 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избр. эссе. М.: Медиум, 1996. С. 26.

может быть выражено «голыми словами без метров», пишет в «Поэтике» Аристотель; о том, что поэзия вполне может обойтись и вовсе без слов, говорили еще ранние романтики.

Но все же восприятие сапгировских стихов с предметами как «ритуальных» и инструментальных представляется нам ошибочным. В отличие от «зон нематериальной живописной чувствительности» Кляйна, «психомагии» Ходоровски и прочих подобных практик на стыке слова и перформанса, «Тактильные инструменты» вполне самодостаточны как *литературные* произведения, построенные по привычным *литературным* законам. Так, сценарная часть этих перформансов, т. е. курсивные ремарки в скобках, почти всегда метафорически соотносится с основным текстом: в стихотворении об инсульте нужно колоть похожий на мозг грецкий орех, в стихотворении о хождении по водам – налить в тазик воды и шлепать по ней ладонями и т. п. Сапгировские «тактильные» тексты совершенно не обязательно исполнять (хотя автору настоящей заметки приходилось делать и это) – происходящее достаточно просто вообразить. Многие сценарии и вовсе невозможно воплотить в жизнь или хотя бы однозначно истолковать: «Слушай шум и плеск моря, реки, ванны, / мокрую тишину» («Христос и Петр»); «Нога подворачивается и течет» («Сгоревшая звезда, или В духовке»); «Выбери тему своего стихотворения. Затем, не прикасаясь, медленно проведи над ней ладонью, следуя ее форме и объему» («Тень осязания»); «Летом в грозу перекиньте один конец пляжного полотенца через плечо, другой закиньте за тучу» («Гармоника небесных сфер») и проч.

Телесность оказывается здесь не более чем литературным приемом – способом работы с воображением. Главной же темой «Тактильных инструментов» становится звук, точнее – музыка, только не такая, как мы ее обычно представляем.

«Тактильные инструменты» – это, строго говоря, тактильные *музыкальные* инструменты, по названию одного из стихотворений в прозе, полностью состоящего из текста в скобках. В этом центральном для понимания всего цикла тексте встречаются образы сразу двух «музык» – внешней, вселенской («Сядь и смело сочиняй на этой тактильной арфе долгие мелодии космоса») и внутренней, человеческой («Неслышная мелодия зазвучит в тебе необычно. Ты услышишь ее кончиками пальцев»). Так или иначе эти образы варьируются в большинстве стихотворений цикла. Это не что иное, как два традиционных топоса трансмузыкального[404] – системы поэтологических воззрений, связывающих поэзию и музыку по принципу их гармонического устройства. Сапгировские «мелодии космоса», очевидно, восходят к пифагорейской «музыке сфер» – в первоначальном смысле это недоступные челове-

[404] *Махов А.Е.* Musica Literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. С. 22–35.

ческому уху звуки, которые якобы издают движущиеся небесные тела. Не обладая способностью физически воспринять эту «музыку», мы, однако, вполне можем понять ее как идею мировой гармонии (musica mundana). В европейской поэтике эта идея толковалась как принцип структурности текста: поэтическое произведение понималось как микрокосм, подчиненный, как и макрокосм, тем же «мелодическим законам».

В «Тактильных инструментах» мы находим текст с говорящим названием «Гармоника небесных сфер», где речь идет о «сочинении» музыки из грома и молнии. То же встречаем в тексте «Труба духовная»:

> Играть на духовной трубе не надо учиться. Просто дуйте, что в вас есть искренности и радости, в нарисованный мундштук и жмите на растушеванные вентили. Ту музыку, которую будут слышать обитатели четвертого измерения, все равно никто здесь не услышит. Но зато там – все сферы будут дрожать, и звучать, и показывать друг другу язык, греметь и прыгать [III: 512].

В конце текста мы узнаем, что такая «труба» нужна для связи с недавно умершим другом, поэтом Игорем Холиным – так закономерно встречаются темы «музыки сфер» и поэзии.

Интересно, что образ трубы в связи с кончиной Холина встречается в книге еще раз, на этот раз в цикле «Глаза на затылке», в стихотворении «Холин и труба», в котором поминальная труба становится трубой крематория:

> Поэты видят:
> пустота хромает
> но что уносит пустоту
> подмышкой...
> Кремировали
> как премировали
> (играет труба) [III: 562]

Позже, в Средние века, образ космической «мировой музыки» трансформировался в образ вполне ощутимой «естественной музыки» (musica naturalis) – композиторам и поэтам теперь предписывалось учиться гармонии у природы. В «Тактильных инструментах» представлен и этот образ. Так, например, завершается текст «Большая машина тишины»:

> Учитесь у природы. Например, вечером на даче вы слушаете тишину, исходящую от сосен и темноты. Или от вашей спутницы. И лай далекой собаки, шум отходящей электрички на станции, крик какой-то припоздневшейся птицы, стук невидимого жука, биение ее и вашего сердца делает тишину особенной, непохожей, которую вы будете долго вспоминать [III: 521].

Второй топос трансмузыкального – «человеческая музыка», «музыка души» (musica humana). Мотив устроения внутреннего – эмоционального, этического, интеллектуального – мира человека наподобие музыкальной гармонии активно разрабатывался уже в поздней античности (например, у Боэция) и особенно – христианами в раннем Средневековье (ср. выше слова Иоанна Златоуста о «духовной мелодии»). В поэтику этот топос вошел как принцип выразительности: душа поэта выражает себя в «музыке» его стиха, под которой понимали не только эвфонию, но и особо гармоническое соположение мыслей, вызванное праведной жизнью. Поэт сравнивался с музыкальным инструментом, чья музыка – все его существо; это и есть, по сути, основной мотив «Тактильных инструментов»:

(Начинай раздеваться: сними пиджак)
когда был юн и худ
играл в оркестре
на своих ребрах – ксилофон
потучнел и постарел –
контрабас
«Лирический лимон» [III: 653]

В этом стихотворении предписывается есть лимон с кожурой и вспоминать свои жизненные неудачи; согласно авторскому уведомлению, это и есть «посвящение в поэты».

Итак, «музыка», исполняемая на подчас фантастических «тактильных инструментах», и не должна быть слышимой – она несет в себе не звук, а *идею* гармонии, рождающейся из игры ума и воображения. Перебирание разнообразных предметов (как правило, подчеркнуто незвучащих, типа полосок ткани или висящих в шкафу платьев) акцентирует внимание читателя не на звуковых, а на тактильных ощущениях. Так подчеркивается неакустическая природа той «музыки», о которой говорит Сапгир, – «музыки» поэзии и воспоминаний.

Впрочем, среди множества абсурдных «инструментов», которые Сапгир создает или заимствует из прошлого (например, инструмент из связанных кошек, которых поочередно дергают за хвосты, – это не что иное, как знаменитый зловещий «кошачий клавесин» Филиппа II), есть и те, на которых все-таки можно что-то сыграть – в прямом смысле слова. Таковы, например, «оральная труба» (свернутый в трубочку лист со стихами, в который нужно орать), «шуршальник из старых газет», ударяемые друг о друга деревянные бруски и прочий потенциально «музыкальный» хлам. Такой способ «тактильного звукоизвлечения», с одной стороны, чем-то напоминает musique concrète Пьера Шеффера и дальнейшее развитие этого метода в индустриальной музыке (например, в творчестве коллектива “Einstürzende Neubauten”) или в экспериментах конструктора невиданных инструментов Гарри Парча, с другой –

многолетнюю работу дадаиста Курта Швиттерса с бытовым мусором. В «Тактильных инструментах», на наш взгляд, вполне различим дадаистский след: некоторые тексты цикла оформлены как фонетические стихи, что вкупе с их намеренно дисгармоничным и порой скандальным звуковым сопровождением и общим пафосом *антиискусства* наводит на мысль о перформансах дадаистов:

(Проведи двумя руками одновременно
по шершавому и гладкому)
шур-шур-шур
свел-свол-свал

шур-шур-шур
свал-свол-свел

(еще раз)

(Ударь два бруска друг о друга)
брамс!!!
«Еврейская мелодия» [III: 678–679]

«Баумабор бочон ортишель севилья о ка са ка ка са ка ка са», – распевал в 1916 г. в цюрихском «Кабаре Вольтер» Рихард Хюльзенбек, сопровождая эти звуки ударами в барабан и прочими шумовыми эффектами, настаивая на том, что именно так должна звучать его поэзия[405].

В относительно близкой Сапгиру среде трансфуристов идеи дадаизма были известны и распространены. Некоторые трансфуристы еще в 80-е гг. создавали свои «стихи с предметами». Например, этот текст Б. Констриктора помещен в составленную Генрихом Сапгиром и Иваном Ахметьевым антологию «Самиздат века»:

ГОЛОВОЛОМ
Стихотворение исполняется
при помощи звенящего листа жести (0,7*0,9) на квартире слушателя.
Предпочтительное время исполнения – раннее утро.

* * *

повеситься на ели
повеситься на пне
повеситься в постели
повеситься в говне
повеситься с улыбкой
повеситься в слезах

405 *Рихтер Х.* Дада: искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века. М.: Гилея, 2018. С. 32, 296.

повеситься с бутылкой
на тещиных трусах[406]

Очевидно, однако, что только в «Тактильных инструментах» Сапгира этот прием был использован со всей возможной методичностью и полнотой.

3

Следующий цикл, «Глаза на затылке», апеллирует уже не к звуку и осязанию, а ви́дению, вернее к «расширенному смотрению», если воспользоваться определением русского художника-авангардиста Михаила Матюшина, утверждавшего, что ему удалось разработать технику смотрения «затылком, теменем, висками и даже следами ног <...> сразу кругом себя»[407]. В случае Сапгира это может быть как прямая отсылка, так и просто типологическое сходство: и поэт, и художник говорят о об интуитивном, почти «экстрасенсорном» ви́дении тайной жизни вещей и природы.

Основной мотив цикла – расширение возможностей человеческой перцепции, возгонка ее почти что до мистического уровня, когда задействованы уже не телесные глаза, «видящие лишь явное», а нематериальные «очи», или, в терминологии Сапгира, «глаза на затылке», «мозжечковое зрение»:

Узнай спесивый мозг
что видит мозжечок:
мир вокруг переполнен –
разлагающимися
вновь рождающимися
ситуациями...
«Глаза на затылке» [III: 560]

Это общее место иудейско-христианской мистики имеет и поэтологическое преломление: вспомним пушкинского «Пророка», где Серафим в ходе почти что «хирургической» операции заменяет поэту органы чувств на сверхчувствительные. Пушкинский текст не только варьирует соответствующие мотивы книги Исайи (Ис. 6: 6–7), но и вписывается в традицию, предписывающую поэту особый род чувствительности – видеть, слышать и понимать то, что обычно ускользает от обывателя. Этот мотив находит отражение в стихотворении Сапгира «Операция»,

---

406 Самиздат века. URL: https://rvb.ru/np/publication/01text/37/01vantalov.htm#verse4 (дата обращения: 27.02.2024).

407 *Матюшин М.* Опыт художника новой меры // Семиотика и авангард: Антология. М.: Академ. проект; Культура, 2006. С. 502.

где над телом героя проводят самые разнообразные манипуляции для улучшения его телесной и душевной восприимчивости:

А вот миниатюрный
набор
скальпелей пилок и щеточек
как в кабинете Онегина –
паутину снимать
с глаз и с ушей
вынимать из мозга
злобных жучков
глубоко засевших
клещей... [III: 544]

Что характерно, в качестве «хирурга» выступает Вергилий, известный не только как проводник Данте в загробный мир, но и как «поэт для поэтов», всеевропейский учитель поэзии, тот же Скалигер призывал поэтов черпать вдохновение не только «из природы», но и «из Вергилия», понимая под «Вергилием» поэзию как таковую[408].

4

Завершающий цикл, «Мемуары с ангелами в Красково», стилистически продолжает предыдущий: это по преимуществу те же пространные верлибры или частично рифмованные стихи, «безыскусная» форма которых, а также обилие «необязательных» деталей призваны подчеркнуть их автофикциональный характер, придать ощущение приватно-дневниковой достоверности сказанному. Илья Кукулин усматривает в этой позднейшей манере Сапгира один из изводов популярного тогда постконцептуализма, стремящегося приблизить поэтическую речь к речи «нормальной», обыденной, освободив ее от литературной игры[409]. Для игровой par excellence поэтики Сапгира такой ход, очевидно, был особенно значим: главный прием «Мемуаров...» – это видимое отсутствие приема, превращение стиха в почти что прозрачную форму записи текста. И действительно, часть текстов «Мемуаров...» сюжетно и лексически пересекаются с мемуарной прозой Сапгира, прежде всего с интервью и портретными заметками для антологии «Самиздат века». На первый взгляд перед нами действительно мемуары со всеми присущими этому жанру чертами: субъективностью, оценочностью, ностальгией, преднамеренными или случайными ошибками памяти.

Однако выстроены эти мемуары по довольно специфическому принципу: основой их сюжета выступает ангелофания – явление ангела.

---

408 Европейская поэтика... С. 38.

409 *Кукулин И.В.* Реабилитация воображения: как читать Генриха Сапгира после концептуализма? // Восемь великих. С. 389–397.

У Сапгира эти видения лишены какой-либо нуменозности: ангелы, вопреки сложившемуся представлению (Быт. 21: 17, Дан. 10: 5–12, Лк. 1: 26 и т. д.), не ввергают лирического героя в священный трепет, но, напротив, с самого раннего детства становятся его друзьями и добродушными учителями. Сначала они учат маленького «Сапгира» особой восприимчивости мира, что и приводит его к поэзии:

Ангел землю мне показывал –
незримый но осязаемый
наверно ребенок
такой же как я:
на земле не только рельсы
и булыжник – мостовая –
смотри
вся в кленовых –
то-то счастья раскидано!
«Кленовые ангелы» [III: 586]

По мере взросления героя «взрослеют» и ангелы, принимая личины то сердобольной женщины, то доброго старшины, то армейского товарища. Но в первую очередь «Сапгир» видит ангельские черты в своих поэтических учителях – Евгении Кропивницком и его жене Ольге Потаповой; в цикле представлена целая галерея «ангельских» литературных портретов: Игорь Холин, Ян Сатуновский, Милитриса Давыдова, Венечка Ерофеев и другие. Иными словами, «Сапгир» в «Мемуарах...» представлен прежде всего как поэт, а его жизнь описана как духовное и профессионально становление неофициального советского литератора. На первый план закономерно выходит поэтологическая проблематика и образность. Например, загадочный «Никто», вечный жизненный спутник «Сапгира»:

Никто меня не признавал
но признавал Никто
Никто со мной не выпивал
но выпивал Никто
«Гулящие» [III: 615]

В этом «Никто» можно узнать как личного небесного заступника, ангела-хранителя, так и самого Бога, определяемого апофатически. Единственная его положительная черта довольно неожиданна: «Никто» внешне напоминает Евгения Рейна. «Никто», сопровождающий героя от самого рождения до последнего лета в Красково, понимается не только как устроитель его жизни, но и как источник его дара. В этом можно усмотреть продолжение общезападной мифологии гениальности. Еще в Древнем Риме гения, т. е. простое домашнее божество, начали пони-

мать как разновидность личного духа-хранителя. В поэтологическом ключе этот миф был переосмыслен в позднее Средневековье: например, во французских поэтиках того времени часто говорится о «рациональной душе», которая диктует поэту стихи и направляет его судьбу; самое важное для поэта – уметь прислушиваться к этой «душе», т. е. своему «творящему природному дарованию», отчужденному от его личности[410]. Позже, в век Просвещения, гениями стали называть самих поэтов. Романтизм привносит в этот сюжет мистическую ноту, а именно реанимирует старую идею о сверхъестественной, прежде всего ангельской или демонической, инспирации творчества. XX столетие выдвигает на первый план психологизирующие теории гениальности. С критикой подобных теорий и выступает Сапгир в своих «Мемуарах...»:

Мы выдумали философию
архетипы и психоанализ –
как жутко они скрежещут! –
как фыркают порскают свищут! –
нашими нервами верой живут

Верни нам наивных ангелов
Верни примитивных демонов
«Оглядываясь» [III: 631]

Однако поэтологическое измерение присутствует в «Мемуарах...» не только на уровне сюжетной темы, но и в самом принципе устройства этих, как кажется, «спонтанных» стихов. Главный их конфликт – несоответствие жесткого мистико-автобиографического плана и формы беглого, полного опечаток свободного стиха, призванного (безуспешно) структурировать «туман» прожитой жизни:

Время все смывает
что и попытаешься увидеть
словно план в тумане –
Вообще не видишь ничего
Все-таки пытаемся
некоторые из нас
как-то это ощутить
и пережить
«Краткая автобиография» [III: 690]

На пороге смерти собственная жизнь, увиденная ретроспективно, приобретает характер связного нарратива, замысла. Метафорой этой

410 *Евдокимова Л.В.* Natura, ars, imitatio. Образ «совершенного поэта» в произведениях двух «великих риториков» // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения / Ред. Л.В. Евдокимова, А.Д. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 381–411.

обретенной цельности для поэта выступает вмешательство сверхъестественных сил, наставляющих его на верный жизненный путь. Жизнь «Сапгира» представляется одним большим стихотворением, «написанным» его «ангелами». Попытка соединить постконцептуалистское письмо с архаичной, несколько даже лубочной мистикой, а также стремление оформить разрозненные воспоминания в единое повествование можно осмыслить как вариацию старого поэтологического топоса «согласного несогласия» (concordia discors)[411]. В основе этого топоса лежит представление о поэтической гармонии как о счастливом соединении разнородных, иногда даже противоположных вещей в одно целое. Сила поэта измеряется его способностью творить гармонию стиха из диссонанса мира, языка и собственной жизни.

* * *

Несмотря на то что «Тактильные инструменты» составлены из довольно далеких друг от друга в стилистическом отношении текстов, эта книга представляется единым высказыванием Сапгира – высказыванием о поэзии, которое особенно ценно тем, что оно завершает многолетний творческий путь автора. Сапгир воспроизводит некоторые давние топосы европейской поэтики: о Поэте-Творце, о музыкальной гармонии как первооснове гармонии поэтической, а также об особой телесной и душевной природе поэта. Такое обращение позднего Сапгира к традиции весьма любопытно, если учесть, что за этим поэтом давно закрепилась репутация «машины» по производству *нового,* т. е. невиданных ранее смыслов и художественных языков. Но все-таки главный поэтологический сюжет книги куда сложней; речь идет о постепенном превращении поэта в инструмент собственной поэзии. Сначала – метонимически: от поэта постепенно отчуждаются его дыхание, слух, осязание и зрение. Органы тела и органы чувств осмысляются как инструменты восприятия и порождения поэтического. В последнем цикле на смену метонимии приходит метафора: поэт сам становится образом самого себя, а реальная жизнь Сапгира, его «первая природа», заменяется воображаемым повествованием о «Сапгире», «второй природой» художественного творчества. Другими словами, от идеи самовыражения Сапгир постепенно приходит к идее подражания самому себе – тому, что Шиллер называл взглядом на собственную страсть из «смягчающей дали воспоминания»[412]. Именно эта «смягчающая» нота лучше всего слышна в «Тактильных инструментах», дающих русскому читателю образец нетрагического, в чем-то даже веселого разрешения глубокого конфликта между жизнью и литературой.

---

411 *Махов А.Е.* Указ. соч. С. 91–118.

412 *Шиллер Ф.* О стихотворениях Бюргера // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1957. Т. 6. С. 618.

Памятники Сапгира

Как всякий большой поэт, Сапгир всегда думал о своем Памятнике.

Впрочем, не только о своем: лишь в стихотворной части его «Собрания сочинений», изданного НЛО, слово «Памятник» упомянуто 24 раза. В Москве памятников масса, но, если говорить о литературе, в первую очередь вспоминаются два: Пушкину и Маяковскому. Именно о них Сапгир в основном и пишет.

Уже в первой книге поэта «Голоса» (1958–1962) появляется первый памятник (стихотворение так и называется); здесь это принципиально неконкретный монумент, более того, «фигура гения» дана в предельно гротескном виде (хотя можно предположить, что училище, из которого выходят поэты, – Литинститут, – совсем рядом с которым находится сейчас памятник Пушкина; а прежде, как известно, он был еще ближе; к тому же «умер (заметьте – не убит) на дуэли» – но это только мои фантазии):

Пьедестал.
На пьедестале
Стул.
На стуле
Всем на обозрение
Страшилище –
Влагалище
Косматится гривою гения.
Вокруг
Разбит цветник.
Приятель говорит приятелю:
– Это памятник
Писателю. –
Дебаты возле монумента.
Толпа окружила студента:
– Крикнул: Надоели!
Умер
На дуэли. –
Двое роняют на мрамор
Цветы.

– Люблю.
А ты?..
Поэты
Вышли из училища.
Поэты
Смотрят на влагалище.
Поэт сказал:
– Фигура гения
Во мне рождает вдохновение [I: 99].

Второй памятник возникает во второй ключевой книге Сапгира – в его «Московских мифах» (1970–1974); в большом стихотворении «Дионис» с массой гротескных подробностей изображен «праздник Сбора Картофеля», очевидно, заменяющего в наших широтах античный виноград. В Москве (а здесь место действия описано вполне однозначно) «появился смуглый юноша / В венке из виноградных листьев» и с удивлением наблюдает, во что превратились в середине XX в. названные в его честь праздники.

При этом современная вакханалия происходит «на главной улице Города», «улице имени Великого Основателя», – по всем признакам, это московская улица Горького (ныне – вновь Тверская), что лишний раз подтверждается и тем, что праздник выливается «на площадь имени Поэта / В свое время / Сочинившего Оду Государству» – т. е., очевидно, на площадь Маяковского.

...на площади имени Поэта
В свое время
Оказавшего услугу Государству –
Синий дым прожекторов
Топчется и двигается площадь

Люди наслаждаются свободой
Инженер танцует с наядой
Плосконосый сатир – с иностранкой
А военный танцует с вакханкой
Продавщица осла обнимает
Ее в танце осел понимает
А студентка на фавне повисла
Ах как много в движениях смысла
С нимфой топчется пьяный рабочий
Нимфа пьяного дядю щекочет
Ее ловит взъерошенный дядя
И хватает другую не глядя
И танцуют какие-то твари
И хохочут какие-то хари

И кричит Калибан с Магадана
Вскидывая нелепые ноги
– Свобода! Свобода! свобода!
Девочки из ресторана
Обнимают и уводят лысого Силена

С фасада соседнего дома
Памятным лицом пятиметровым
Смотрит Основатель Государства
А у памятника Поэту
Улеглась огромная кошка
Поблескивая лунными зрачками [II: 38– 41]

Потом – по крайней мере в стихах – Сапгир надолго перестает писать (а может быть, и думать) о памятниках: и Пушкину, и Маяковскому, и поэту вообще, и себе любимому. Пока в книге повествовательных стихов – в «Коротких рассказах» начала 1990-х гг. – не появляется посвященное Евгению Рейну стихотворение с провокационным названием «Без названия» – по сути дела, философское размышление о жизни и смерти. И в первую очередь – о жизни в окружении уже умерших, которая наступает в определенном возрасте у каждого человека, т. е. в пору, когда в записной книжке становится намного больше мертвых, чем живых:

убегая от ревнивой депрессии
и тоскуя как Фауст по молодости
целыми днями валялся – вялился на пляже
усох до черноты
поэт – вобла воображения

и все-таки она тебя настигла
по-женски загнала в угол
бросила в подушку –
и ты увидел себя со спины
в перевернутый бинокль...
не воображай что ты совсем один
слышишь хруст и шорох –
за тобой ступает на гальку
целая толпа живых и умерших
входят в глаза и в уши
как в собственный дом
пожалуй полетят с тобой и в Париж
и в Америку – в иллюминаторе
милая компания в облаках – все те же –
то зеленым то красным –
на мигающем крыле боинга...

и когда издыхающим крабом
ты еле двигаешься и не хочешь жить
они взлетают смеясь
на гребне волны
в мраморном изломе
на излете рассыпаются пылью
чтобы после навещать тебя во сне
умалчивая что уже умерли
ты обречен своим современникам
ты постоянно поверяешь им себя
а про них ты и так все...
мусор и водоросли...
и вас все меньше т. е. все больше
многие из вас уже памятники
их рубашки – пыльные хламиды
мятые брюки в античных складках
вылепил себя – постарался
на века...

даже если ты остался совсем один
на равнине среди изваяний
из известняка и песчаника
друг для друга вы – теплые живые
в застиранных больничных халатах
цвета моря с тесемками [IV: 436–437]

Обратим внимание: памятник входит в стихотворение постепенно. Сначала гребень волны навек застывает в мраморе, потом идет констатация «многие из вас уже памятники», потом появляются «мятые брюки в античных складках» – точно как на реалистических памятниках советской эпохи – и однозначно фиксируется субъект действия: «вылепил себя – постарался / на века...», после чего адресат «ты» оказывается «на равнине среди изваяний / из известняка и песчаника», т. е. из принципиально невечного, саморазрушающегося материала[413], а отнюдь не из обещанного прежде мрамора и «на века»...

Как продолжение этого достаточно абстрактного (и очень печального) размышления появляется еще одно стихотворение с уже знакомым названием «Памятник» (напомню, предыдущее именовалось «Без названия») – на этот раз это вполне определенно знаменитый монумент на Бульварном кольце:

---

413 Ср. с идеями и практикой так называемой саморазрушающейся скульптуры Жана Тенгели и его последователей, сформировавшимися в основном в 1980-е гг. См., например: *Малетина А.* Кратковременное искусство. URL: https://www.calameo.com/read/0054264067f2117f2ea2f (дата обращения: 16.07.2024).

на площади Пушкина плавают
в холодном воздухе весны
на ядовитом солнце
девицы иностранки иномарки –
и все это смывает со стекла
пшик! –
подбежавший мальчишка
вижу самого себя
лет сорок назад
остроухий остроносый
мохноглазый
от авитаминоза клонит в сон
и сердце бьется так!
главное трава
свежа – и тюльпаны
и памятник –
курчавый силуэт
заколебался
стал косо
обозначился в деталях
затем выпрямился
и утвердился
на прежнем настоящем месте [IV: 333].

Итак, мы видим, что бронзовый Пушкин оживает и переходит Тверскую, тем самым оказываясь, хотя бы на несколько минут, в одном ряду с Дон Гуаном и Медным всадником (см. у Якобсона[414]), знаменитыми пушкинскими движущимися статуями, т. е. временно превращаясь из обретшего вечный покой объекта в полноценный живой субъект.

Наконец, третий, последний, сапгировский «Памятник» – теперь уже точно о себе, о своем. Памятник, «по чину» положенный каждому великому поэту. В незавершенной – причем и исторически, и принципиально – последней книге «Проверка реальности» (1998–1999) стихотворение снова начинается с Пушкина:

Есть – и кучерявому Есть и маршал Жуков
Есть и утки Есть и столп из грузинских букв
Везут из-под башен Сановных больных
С кремлевской брусчатки Сотрется память о них

Всегда буду жить Продолжать Не существуя
Любить Понимать Вспоминать Будто бы живу я

414 *Якобсон Р.О.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.

В солнце В ванной распевая Бреясь поутру
Даже не замечу Как умру

Не сохранилось Несколько папок буквально
Десять дискет И – весь поэт Если откроете файлы
Куда-то уехал Но видели говорят
на площади Пушкина Значит вернулся назад

Для диссертаций Для публикаций Для разговора
Если нет – В Интернет *Там найдете Сапгира*
Космическая война На памятнике – имена
героев – Нет и меня

Персть будущего *Всем предстоит* Семена ветер носит
Не сам осуществляюсь Язык нас произносит –
Азартный сочинитель Соавтор стихов моих
И вам поднесет Анекдот Или миф [III: 308]

Этот «Памятник» написан по новой технологии, к которой Сапгир пришел в последние годы жизни. Лучше всего он описал ее сам в заметке «О новых стихах»; приведем ее целиком:

> В 1998 году, на излете века, может, от ощущения, что близко новое тысячелетие, я почувствовал, что каждому слову в стихах захотелось быть самим собой. К тому же я обнаружил в своих черновиках стихи 1972 года, где в строке всякое слово печаталось отдельно, через три пробела – и с прописной буквы. За прошлое лето у меня сочинилось некоторое количество подобных стихов, в основном, лирики. На странице такой способ написания слов, мне кажется, выглядит убедительно. Слово, взятое само по себе, выглядит так крупно, что нужда в промежуточных связках зачастую просто отпадает, экономя место и материал, к чему всегда, по-моему, стремится поэзия. И стихи звучат свежее.
>
> Кроме того, я давно заметил, что формообразующим элементом ритма у целого ряда поэтов начала века выступает слово под ударением или группа слов, как бы объединенная в единое целое. Чтобы выделить это слово или группу и отделить их от следующих, Маяковский, например, располагал стихи ступеньками. Таким образом появляются малые цезуры, которые акцентируют внимание на словах и делают интонацию стиха выразительней. При этом группы слов имеют одно главное ударение, что как бы приравнивает их к словам (их и читать надо как единое слово).
>
> Однако, на мой взгляд, в таком расположении стихов есть некоторая механистичность – сдвиги строк похожи на рычаги, в организации текста проявляется понимание страницы как плакатного листа.
>
> Гораздо живее выглядит сужение всей стихотворной строки до одного слова, как у более поздних поэтов: у Асеева, у Кирсанова, затем, например, – у Холина, у Соковнина. Да и у того же начинающего Маяковского! Но в таком начертании меня не устраивал сам рисунок стихотворения –

узким столбиком. Встречаясь изредка, он смотрится довольно оригинально, а если сплошь – некий странный Китай. И главное, искажается ритм: после каждого слова-строки возникает большая цезура, а я слышу – малую...

Вот я и решил, что возможно в таких случаях записывать стихи «нормальными» строфами. Только каждое слово – с прописной буквы и – отделенное тройным пробелом. Книжная страница сохраняет привычный вид – а стих читается именно так, как должен звучать. При этом возникает некоторый пуантилизм текста, который лично у меня ассоциируется с новой камерной музыкой такого же рода – пуантилистической [III: 234– 235].

По сути дела, в этой заметке Сапгир обосновывает новый способ организации речевого материала в стихотворном тексте, демонстрируя при этом знание работ Шенгели и, возможно, Боброва, но судя по всему – незнание (или принципиальное игнорирование) трудов Тынянова с его «единством и теснотой стихового ряда». Поэту, тем более такому большому, это вполне позволительно. Более того: нам очень повезло, что Сапгир, поэт-изобретатель, в последние годы начал описывать механизмы и смысл своих художественных приемов.

Интересно сопоставить различные варианты одного текста, написанного «словами», сохранившиеся в персональном компьютере поэта. В последней папке соответствующей директории, названной автором «Words11», и, соответственно, в «Складне» опубликована версия стихотворения, названного в файле не просто «Памятник», а «Памятник № 4» (не исключено, что номером автор показывал наличие других, вполне равноправных вариантов этого текста). Скорее всего, это последняя авторская версия текста. Однако представляют интерес и другие, судя по всему, предшествующие ей по времени; тем более что их смысл значительно отличается от представленного в «Памятнике № 4».

Так, в девятой (если судить по номеру папки) версии стихотворение начинается не со встраивания своего несуществующего памятника в парад столичных монументов, начинающийся с пушкинского, а с противопоставления тех, кто себя отливает из бронзы, тем, от кого остаются миф и пачка дискет:

Партийные бонзы Себя отливают из бронзы
Становится злее Плюганов у мавзолея

В двух других вариантах «Памятника» на первый план выступает популярная (возможно, благодаря нобелевской речи Бродского, которую я в первый раз услышал в записи как раз в квартире Сапгира) идея о поэте как органе языка:

Персть будущего Всех вижу Семена ветер носит
Не я вас Осуществляю Язык вас произносит

Он – сочинитель Автор стихов моих
И вам поднесет Анекдот Или миф

Стоит также заметить, что использованные в последнем «Памятнике» (и в «Словах» вообще) выделения отдельных фрагментов текста заставляют вспомнить идущее еще от книги «Голоса» стремление Сапгира запечатлеть в стихах многоголосие чужой речи. В незавершенной последней книге это редкий пример обращения к такой технике, однако в других произведениях поэта, ориентированных на полифонию (например, в поэме «Быть – может» или в построенном по аналогичному принципу цикле «Двойная луна. Октавы» (1997)), мы неоднократно встречаемся с обращением для обозначения полисубъектности текста к выразительным особенностям шрифтовой игры. Как писал поэт в заметке «Развитие некоторых идей в моем стихе», «в стихе, как в музыке, могут быть две-три темы. На бумаге каждая записана своим шрифтом. Две темы – одна проходит сквозь другую, как пальцы сплетенных рук» [I: 73].

Еще в одной версии «Памятника», которую условно можно назвать лирической, Сапгир сосредоточивает свое внимание на посмертном существовании поэта; характерно, что здесь имя Пушкина, ключевое для любого русского стихотворения с таким названием (в том числе и для версий Сапгира), вообще не упоминается.

Избуду свой век Буду далее Не существуя
Имя мое Шевелить Будто вправду живу я
Рифмы мои Оглашать Повторять
Будто Боясь Потерять

В чьей-то гортани Чужим языком И губами
Повторенный Рождаясь опять Дыханьем
Иное увижу И буду жить Как в своем
И опять Лягу спать В окоем – водоем

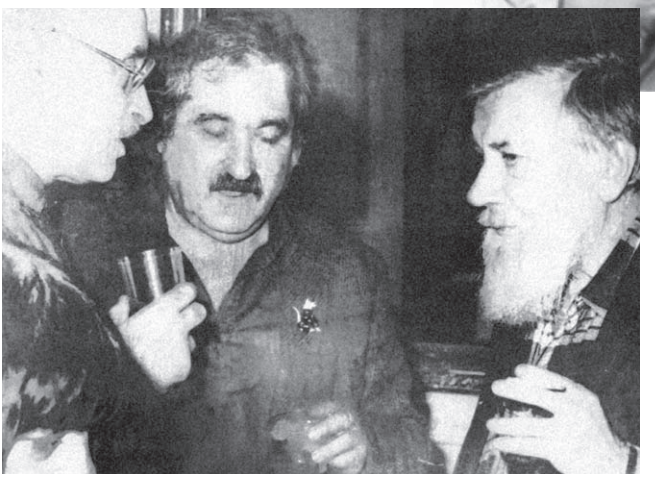
Кого-нибудь жду Стоя в ряду Под переплетом
Каждая книга Надеется быть И любопытствует: что там?
Черемуха? Муха? Когда же? Когда?
Нарисуйте мне Глаз и ухо И скажите: Да!

Наконец, сохранился вариант, в котором поэт, автор поэмы «Жар-Птица», рассказывающей о трагических судьбах русских художников, ставит себя в один ряд именно с представителями этой «смежной профессии»:

Те что еще не родились – Темою для разговора
– Дома нет – В Интернет – Там увидишь Сапгира

Генрих Сапгир
(*второй слева*)
в гостях у друзей

Генрих Сапгир
в Праге



Слева направо:
О. Рабин,
Г. Сапгир,
А. Синявский

– На последней войне В ракете – и вне Его диск...
И лепят Сидуры – губы И месит язык – Босх[415]

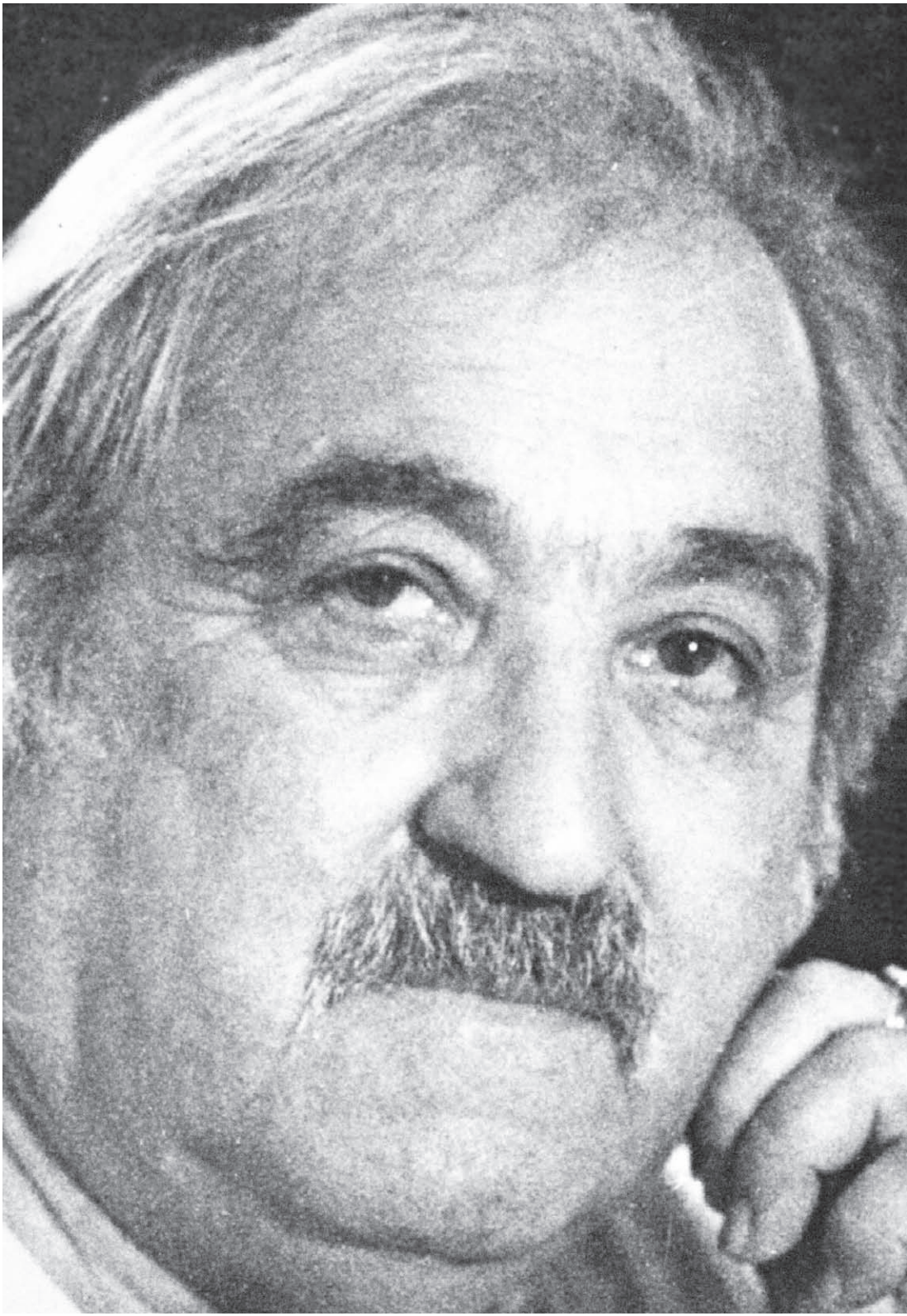
Показательно, что великие художники разных эпох месят (напомним, что в юности Сапгир сам был подмастерьем скульптора) и лепят для воображаемого памятника Поэту именно его губы и язык – органы говорения, самые главные для автора, напрямую обращающегося к своему читателю; тут для Сапгира важнейшим предшественником становится уже не Пушкин, а поэт-трибун Маяковский, бывший в советской литературе своего рода символом свободного творчества. Именно с ним советские критики обычно сравнивали авторов, чьи стихи не укладывались в прокрустово ложе нормативной «классической» (как ее понимали теоретики соцреализма) поэзии, «четверостиший, так называемых “кирпичей” с их обязательной рифмовкой» [IV: 901].

И великий скульптор Вадим Сидур неслучайно вновь, как и в «Жарптице», упомянут в «Памятнике»: в последние годы жизни он создал несколько памятников жертвам Второй мировой войны, установленных в разных городах Европы: «Памятник погибшим от насилия», «Памятник погибшим от бомб», «Памятник погибшим детям», «Памятник оставшимся без погребенья»[416]. Будучи сам прекрасным поэтом и прозаиком, он неслучайно выбрал для своих скульптурных шедевров именно это – пушкинское и сапгировское – слово «Памятник». То, что хранит память. В какой бы реальной форме она ни запечатлевалась.

---

[415] Подробнее см.: *Орлицкий Ю.Б.* Поздний Сапгир (текстология и поэтика). Вместо предисловия к публикации // НЛО. 2018. № 153. С. 273–284.

[416] См.: *Сидур М.В.* Вадим Сидур: очерк творчества на фоне событий жизни. М.: Моск. гос. музей В. Сидура, 2004.



Раздел III

© Одесский М.П., 2025
© Колымагин Б.Ф., 2025
© Дымшиц В.А., 2025
© Патолятов Д.А., 2025
© Скоропанова И.С., 2025
© Арзамасцева И.Н., 2025
© Дьякова Н.Г., 2025
© Белавина Е.М., 2025

Генрих Сапгир и ранние виршеслагатели

Цикл «Жития» – книга «Московские мифы» (1970–1974 гг.)[417] – функционирует в качестве одного из миров Генриха Сапгира постольку, поскольку построен на неожиданном диалоге с русскими поэтами XVII – первой трети XVIII в. Эти поэты-«виршеслагатели» (следуя выражению Сапгира) представляли раннемодерную поэзию, когда стих впервые был противопоставлен прозе и обозначен специальным термином – «вирши» (от польского «wiersz»)[418]. Раннемодерная поэзия (книжная, светская, с регулярным использованием рифмы), с одной стороны, наследовала древнерусской поэзии – церковной и фольклорной, практиковавшей несколько систем стихосложения: гимнографический стих, песенный, говорной, а с другой стороны, она предшествовала классицистической силлаботонике (В.К. Тредиаковский, М.В. Ломоносов, А.П. Сумароков). Задача данной главы заключается в том, чтобы уточнить источники, к которым обращался Сапгир, приемы, при помощи которых осуществляется презентация «виршеслагателей», а также функцию их образов в поэзии современного автора[419].

* * *

Цикл «Жития» открывается – под римской цифрой «I» – текстом «Князю Ивану Хворостинину – вирши».

Лирический субъект виршей XX в. обращается к «первому русскому виршеслагателю» – поэту первой трети XVII в., т. е. досиллабического периода. Объединяет двух «виршеслагателей» не только причастность к общему ремеслу, но и сходная социальная позиция: «Хотя твои вирши старше / Но мои – горше». Сапгир отталкивается от почти дословно процитированных виршей Хворостинина: «Сеют землю рожью / А живут ложью», и затем повествует о последовавших репрессиях: «Понеже писах супротивные книжки / И что в вере нетверд знали понаслышке».

---

417 Цит. по: *Сапгир Г.В.* Складень / Сост., вступ. ст., коммент. Ю.Б. Орлицкого. М.: Время, 2008. С. 198–205.

418 См.: *Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л.: Наука, 1973. С. 3–26; *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: Наука, 1984. С. 22–28.

419 См. важную статью: *Ранчин А.* «Вирши» Генриха Сапгира // Новое лит. обозрение. 2000. № 41. С. 242–256.

Грамматически форма «писах» употреблена не совсем корректно, но, действительно, князь Хворостинин в 1623 г. за презрительные высказывания о Москве, за еретические суждения и нарушение благочестия был сослан в Кирилло-Белозерский монастырь. В версии Сапгира князя решают «сослать в монастырь навеки», а кроме того, подвергнуть особой пытке: «Не давать ему в руки книги». Словно бы от лица лишенного книг поэта с тоской говорится: «Как пахнет телячья кожа! / Как бумага плотна и шершава!» Исторический князь Хворостинин уже к концу 1623 г. официально раскаялся, был помилован и умер в 1625 г., успев постричься в монахи. Однако вирши Сапгира подводят к другому – пронзительному – итогу: «Поругание князю – и слава!»

Стих, которым написаны вирши Сапгира, представляет говорную систему.

Поэт XX в., с одной стороны, и до встречи с ранними виршеслагателями «обращается к абсолютно новому для поэзии того времени типу стиха – так называемому раёшнику, или рифменному стиху, единственным регулярным признаком стихотворной речи в котором оказывается рифма, причем часто – очень приблизительная, неточная, а иногда даже неравносложная»; корректней сказать, продолжает Ю.Б. Орлицкий, не раёшник, а «гетероморфный стих на основе раешника»[420].

А с другой стороны, поэты первой трети XVII в. практиковали ту же систему – «говорной досиллабический стих»[421], так что Сапгир получил возможность, используя свойственный ему стих, одновременно создать в «виршах» семантический ореол досиллабики. Задавая тон своим виршам «Князю Ивану Хворостинину», он довольствовался тем, что обыграл двустишие «первого русского виршеслагателя», которое напоминает и фольклорный говорной стих, и говорную досиллабику, и сапгировский «гетероморфный стих на основе раёшника».

Притом Сапгир не обращался собственно к текстам князя Хворостинина, например к пространному богословскому сочинению «Изложение на еретики-злохульники» (около 1300 строк), а его источником, похоже, послужил популярный учебник Н.К. Гудзия. В таком случае в этом учебнике следует искать источник и второй цитаты из Хворостинина, приведенной в виршах: «Глупостью мир удивляют / А помыслить о том не желают». Это, вероятно, хворостининские преступные слова «На Москве людей нет, все люд глупый, жить не с кем»[422].

Таким образом, Сапгир актуализирует не историческую фигуру князя и даже не его поэзию, но его репутацию, которую преобразует в миф о растерзанном поэте-вольнодумце. В ранее написанной «Похмельной

---

420 *Орлицкий Ю.* Генрих Сапгир – гроссмейстер новейшего русского стиха // Восемь великих. С. 441, 442.

421 *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха... С. 27.

422 См., напр.: *Гудзий Н.К.* История древней русской литературы. М.: Гос. учеб.-пед. изд-во Наркомпроса РСФСР, 1945. С. 466.

поэме» (книга «Элегии») Сапгир поместил этот миф в экстравагантный ряд репрезентативных русских поэтов: «правдоискатель князь Хворостинин» – Ломоносов – Тредьяковский – Державин – Пушкин – Блок – Хлебников[429].

Под цифрой «II» в «Житиях» – стихотворение «Складень». Заглавие подразумевает, что стихотворение состоит из нескольких частей: оно содержит оммаж трем виршеслагателям: монаху Герману, Петру Буслаеву, Сильвестру Медведеву.

«Вирши о монахе Германе – келейнике патриарха Никона» посвящены автору силлабического периода ранней поэзии. Герман – верный ученик Никона, умер в 1682 г. архимандритом Воскресенского Новоиерусалимского монастыря, представлял не магистральную силлабическую школу (Симеон Полоцкий с последователями), а менее заметную, которую повелось называть «Новоиерусалиская». Но вирши Сапгира о Германе не силлабика, а снова говорной стих (наблюдение А.М. Ранчина).

Если в виршах о князе Хворостинине говорной стих мотивирован как формальной близостью к двустишию виршеслагателя-вольнодумца, так и поэтическими пристрастиями Сапгира, то в виршах о Германе, как и в последующих, формальной близости нет. Никаких попыток имитировать силлабику поэт XX в. не предпринимает: видимо, «раннемодерный» семантический ореол приблизительно достигается за счет говорного стиха, что, кроме того, поддерживает единство «Житий» в качестве стихотворного цикла и комфортно для автора.

Монах Герман в тексте Сапгира занимается в келье – и вдруг: «Пришли на ум слова приятные / Бисерсветлыйдеваблагодатная». Вторая строка здесь – без разделения на слова – содержит ключ к акростиху, который позднее прямо упомянут:

И монах кропает акростих
Ухватив синицу за хвостик
Сверху вниз
РАДУЙСЯБЛАГОДАТНАЯ
Снизу вверх
РАДУЙСЯБЛАГОДАТНАЯ
И еще раз – по диагонали
Чтобы силы Божьи увидали

Акростих в данном случае – опознаваемая аллюзия: еще А.В. Позднеев, открывший Новоиерусалимскую школу, назвал Германа «мастером акростиха»[424].

---

423 *Сапгир Г.В.* Складень. С. 143–144.

424 *Позднеев А.В.* Поэт XVII века Герман (Мастер акростиха) // Československa Rusistika. 1969. Roč. 14. № 4. С. 150–158.

Гимн «Радуйся, Благодатная!», который конкретно имеет в виду Сапгир, был включен в том серии «Библиотека поэта» – «Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв.»[425]. Однако, по замечанию Л.И. Сазоновой, при публикации А.М. Панченко стихи Германа не были представлены «в том виде, в каком сам автор приподнес их своим читателям»[426]. Корректируя предшественника, Л.И. Сазонова напечатала гимн с сохранением графического оформления и прокомментировала его:

> Восемь параллельных столбцов текста, расположенных на развороте (по четыре колонки на каждой странице), состоят из двенадцати девятисложных строк (кроме восьмого столбца с повторяющимся рефреном «Радуйся, Благодатная!», первой строки первого столбца, десятого стиха в третьей колонке и девятого – в шестой, имеющих по восемь слогов). Стихи читаются / поются в линейной последовательности, начиная с первой строки первого столбца вплоть до первой строки восьмого столбца, затем читается вторая строка первого столбца и далее до второй строки последнего столбца, потом в той же последовательности – все остальные строки. Образуются сверхдлинные стихотворные строки, в каждой – 71 слог. Ниже приведенной конструкции читается дополнительный акростих по начальным буквам каждого стиха всех трех строк: «Господ(ь) с тобою Герман пою». Запись играет в поэзии Германа очень важную роль, подчеркивая взаимную соотнесенность стихов и выявляя скрытые внутри текстовые структуры: акростихи и лабиринт. Она выводит на поверхность сознательно реализуемую поэтом установку на риторическую украшенность текста <...>[427]

Коль скоро Сапгир не имел возможности ознакомиться с адекватным оформлением Германова гимна, он, вероятно, использовал в качестве источника не сам текст, а характеристику, данную А.М. Панченко:

> В рукописи текст, снабженный нотами, написан в 7 столбцов, так что повторяющийся акростих-рефрен читается слева направо вниз под прямым углом, снизу вверх налево также под прямым углом, зигзагом и т. д. Внизу по трем строкам слева направо – дополнение акростиха: «господ(ь) с тобою Герман пою»[428].

В частности, именно в этой характеристике (см. «зигзаг») содержится разгадка не очень внятной строки Сапгира «И еще раз – по диагонали».

Составив представление о гимне монаха Германа, Сапгир предлагает собственную вариацию на его темы:

---

425 Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. / Вступ. ст., подгот. текста, примеч. А.М. Панченко. Л.: Сов. писатель, 1970. С. 99–103.

426 *Сазонова Л.И.* Литературная культура России: Раннее новое время. М.: Языки славян. культур, 2008. С. 759.

427 Там же. С. 759–761.

428 Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. С. 19; ср. также в монографии, которую читали тогда не только специалисты: *Панченко А.М.* Русская стихотворная культура XVII века. С. 108.

Со страниц подуло непонятное
РАДУЙСЯ БЛАГОДАТНАЯ <теперь написано
вразбивку и курсивом. – *М. О.*>
И пришло! <...>
О Жена Облаченная в Солнце
Все погибнем или все спасемся?

У Сапгира обращение «Радуйся, Благодатная!» достигает цели – «Чтобы силы Божьи увидали» – благодаря многократному повторению в акростихе. Получается, что акростих не столько реализует «установку на риторическую украшенность», сколько переводит происходящее на просветленно-спиритуальный уровень. А.М. Ранчин справедливо видит здесь «спасительную и преображающую власть слова», но следует уточнить – власть экспериментального (авангардного) слова.

Второй текст из «Складня» – «Вирши о Петре Буслаеве – протодиаконе Успенского собора». Хотя А.М. Ранчин писал, что «герой и адресат» здесь – «не поэт», однако Петр Буслаев – все-таки поэт, автор траурной поэмы, заглавие которой инкорпорировано в вирши, – «Умозрительство душевное, описанное стихами о переселении в вечную жизнь превосходительной баронессы Марии Яковлевны Строгановой» (1734)[429]. Более того, поэт Буслаев более «легитимен», чем Хворостинин или Герман, ведь еще В.К. Тредиаковский в трактате «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755) с похвалой упомянул его траурную поэму: «Если б в сих стихах падение было стоп, возвышающихся и понижающихся по определенным расстояниям, то что сих Буслаевых стихов могло б быть и глаже и плавне?»[430]

Сапгир в «Виршах о Петре Буслаеве» – единственный раз в «Житиях» – апеллирует к первичному источнику, к тексту «Умозрительства душевного...», но зато трансформирует поэму XVIII в. до неузнаваемости. Буслаев – представитель поздней силлабики; Сапгир собеседует с ним говорным стихом. У Буслаева основное место действия – дом, где умирает баронесса Строганова, а у Сапгира – Успенский храм, где ее отпевают. Ангелы у Буслаева – на аллегорически-барочный манер – деловито соучаствуют в пугающе натуралистическом процессе умирания баронессы:

Но ангел, подшед, в уста опасно влиял
С смертоносным питием небесный сей фиял.
От чего вся плоть ея возмятеся страстно,
Зраком смотрить телесным было преужасно.
Дыхание от сердца металось жестоко,

---

429 См. комментарии Ю.Б. Орлицкого: *Сапгир Г.* Складень. С. 895–896.

430 *Тредиаковский В.К.* О древнем, среднем и новом стихотворении российском // Критика XVIII века / Авт.-сост. А.М. Ранчин, В.Л. Коровин. М.: Олимп, 2002. С. 169.

Зрак очей ея светлых затекал глубоко.
Смертновидная бледность лице покрывала,
Кровь от обращения оставаться стала.
Уста, почернев мало, скоро затворились.
Плоти ея доброты в момент пременились[431].

У Сапгира же – в духе других его стихотворений – «восходили ввысь и сходили с купола». У Буслаева в финале душа умершей – со своими персонифицированными добродетелями – вступает в рай, а у Сапгира в соборе воцаряется «мгла», и «Лишь светила свечечка копеечная / На икону – на лице Ея вечное». У Буслаева икона не фигурирует, но к умирающей баронессе является сама Мария: «Оболченна вся в солнце, луна под ногами, / На главе же корона царская с звездами»[432]. Таким образом, два финала в виршах «Складня» – о Германе и Буслаеве – перекликаются в качестве двух богородичных чудес.

Завершающее стихотворение «Складня» – «Вирши о Сильвестре Медведеве – духовнике царевны Софьи». Сильвестр Медведев, заметнейший ученик Симеона Полоцкого, близкий ко двору царевны Софьи Алексеевны, – фигура, в истории культуры известная. Согласно наблюдениям А.М. Ранчина, его поэзию Сапгир игнорирует как искусственную и ангажированную. А занимает современного поэта притчевый характер судьбы Сильвестра: будучи интеллектуалом, он впутался в политику и в 1691 г. был казнен. Но в стихотворении Сапгира казнь запутавшегося поэта XVII в. становится не очередным поражением, а победой – «через страдания над ложью собственной жизни» (А.М. Ранчин). Стоит также отметить, что «Вирши о Сильвестре Медведеве» в отличие от германовских и буслаевских слабо, но все-таки окрашены намеком на силлабику: «Эрудит и философ на лире тщится / Не дано было тебе к духу приобщиться».

Наконец, стихотворение цикла «Жития» под цифрой «III» – «Карасев» – соотносится с остальными по контрасту. Заглавный персонаж – современный московский алкоголик, на долю которого тоже выпадают всякие неприятности, но ему – в отличие от виршеслагателей – все нипочем.

Итак, Сапгир не играет в своих «виршах» с силлабикой или другими экстравагантными формами раннемодерного стиха, но ограничивается говорной системой, которая вдобавок возникла в его творчестве до «Житий». Аналогично он, за исключением «Умозрительства душевного...», не прибегал к «игре» с конкретными текстами ранних виршеслагателей. Видимо, Сапгиру важно было вести диалог не со стиховой системой и не с аутентичными текстами, а с авторами, которых он превратил в персонажей своего художественного мира, актуализируя логику житийного жанра (древность, мученики, чудотворцы) и – шире – «московских мифов».

---

431 Русская силлабическая поэзия XVII–XVIII вв. С. 290.
432 Там же. С. 289.

Русская классика в зеркале Генриха Сапгира

Писатели дореволюционной России играли в СССР важную идеологическую роль. Они были призваны поддержать легенду о том, что советская власть является законной наследницей «лучших сторон» ушедшей эпохи. Классиков проходили в школе, их портреты висели в публичных местах – в библиотеках, в красных уголках предприятий, на улицах и площадях, цитаты из них приводились в партийных выступлениях. В то же время классические авторы подверглись кастрации, переформатированию под нужды партии.

Можно сказать, что значительная часть классического наследия находилась в зоне молчания. Эта зона была достаточно большой. Она затрагивала метафизику и положительный образ исторической России. Классической литературой в СССР по-настоящему интересовались немногие. По замечанию Бориса Дубина, классики, если выйти за пределы школьной программы, никогда не преобладали в круге чтения, равно как и в составе домашних библиотек. По данным опроса ВЦИОМ 1993–1994 гг., хрестоматийных авторов читали 11% опрошенных россиян (следует иметь в виду, что все эти опрошенные – бывшие советские люди). В то время как приключенческой литературой интересовалось 16% читателей, детективами, любовной прозой, историческим романом и мемуарами – 27%[433].

Если классическая мысль в своей глубине уходила в зону молчания при любом контакте с официозом, то когда к классике обращались неподцензурные авторы, это молчание прерывалось. Андеграунд являет нам увесистый том «поэтического литературоведения», в котором представлены все значительные имена отечественной литературы. Те мысли, которые классика не проговаривала в официозе, зазвучали в культурном подполье.

Генрих Сапгир принял активное участие в создании виртуальной поэтической книги о классиках. В отличие от многих других поэтов, он делает акцент на поэтике того или иного заинтересовавшего его автора. Особенности его биографии и использование самого имени в текущих геополитических и геопоэтических условиях привлекали Сапгира гораздо меньше.

---

[433] *Дубин Б.В.* Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: НЛО, 2001. С. 307.

Показателен в этом смысле сборник с явно мистифицирующим читателя названием «Черновики Пушкина». Это блеск розыгрыша и фантазии. При этом мы действительно встречаем здесь пушкинский разбег строки.

Любопытно, что, готовясь к написанию книги, Сапгир для начала освоил пушкинский почерк: таковы его занятия «пушкиноведением».

Интерес к «солнцу русской поэзии» не ограничивается «Черновиками...». Стоит назвать стихотворение «Царский арап», претекстом которого стал роман «Арап Петра Великого». Набросок «Надпись на фонтане» родился из поэмы «Бахчисарайский фонтан», а «Взятие Осман города» – из «Песни западных славян». Причем в последнем случае Сапгира интересует не столько содержание, сколько фольклорно-исторические песенные формы.

В творческом наследии Сапгира выделяются «Этюды в манере Огарева и Полонского». Большое время разбивается у поэта на частные эпизоды. В цикле показана история любви в обрамлении авантюрно-политической интриги. Возраст героя, как отмечает С.Л. Константинова[434], плавает. Он и «вислоусый дед», и «гимназист». Она – «гимназистка под шотландским пледом». Герои одержимы идеей народной свободы, подпольные сходки – их воздух. Любовники встречаются в XIX в., а также в послереволюционное время. Временная рамка подвижна, Сапгир легко смешивает эпохи. Об этом произведении можно сказать словами Пауля Наторпа: «Задано не сознание как процесс во времени, а время как форма сознания»[435]. Сапгира интересует не время, маркированное определенными стилевыми особенностями, не стилизация, а стиль. Огарев, по наблюдению С.Л. Константиновой, разрабатывает мелодраматический сюжет о неразделенной, тайной любви:

Она никогда его не любила
А он ее втайне любил;
Но он о любви не выронил слова:
В себе ее свято хранил.

И в церкви с другим она обвенчалась;
По-прежнему вхож он был в дом,
И молча в лицо глядел ей украдкой,
И долго томился потом.

---

434 *Константинова С.Л.* «Свое» и «чужое» в цикле Г. Сапгира «Этюды в манере Огарева и Полонского»: к проблеме романизации лирического высказывания // Вестн. ПГПУ. Сер. «Соц.-гуманит. и психол.-пед. науки». Вып. 7. Псков: ПГПУ, 2009. С. 88–98.

435 Цит. по: *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 112.

Она умерла. И днем он и ночью
Все к ней на могилу ходил;
Она никогда его не любила,
А он о ней память любил[436].

Сапгир, хотя и начинает один из своих фрагментов с цитаты, дает обобщающую картину целого поколения. Того самого поколения, которое вслед за Константином Ваншенкиным восклицало: «Я люблю тебя, жизнь, / И надеюсь, что это взаимно!» Взаимность, согласно Сапгиру, вещь сомнительная.

«Она его не любила
а он ее втайне любил»
Неужто все это было?
И век девятнадцатый был?

Мы пугалом сделали атом
мы вызвали нечисть из тьмы
Подумать что с веком двадцатым
уже на исходе и мы

И все же затянем уныло
мы внукам своим из могил
«Она его (жизнь) не любила
а он ее втайне любил»[437].

Автор этих строк, к слову, недавно тоже попробовал вслед за Огаревым-Сапгиром дать поэтическую картину этой любовной истории уже в совсем другую эпоху:

Она его не жалела,
А он ее страстно хотел.
Она его – им – вертела,
А он подойти не смел.

Два робота, две программы.
Ужели все было так?
Любови и жизни драмы –
В столетья ушедший знак.

Мы стали смешней и суше,
И убиваем шутя.
Но где-то – в софте – все глуше
Плач – слезинки дитя

---

436 *Огарев Н.* Избранные произведения: В 2 т. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 1. С. 148.
437 *Сапгир Г.* Избранное. М.: Третья волна, 1993. С. 153.

И память о том, что было
В потоке всегдашних дел:
Она его – Жизнь – любила,
А он подойти не смел.

Обратимся, однако, от Огарева к Полонскому. По наблюдению той же С.Л. Константиновой, то, что у Сапгира проявляется в виде своеобразного эффекта «глаза-камеры», у Полонского возникает в виде конспекта лирического романа. Классик преобразует романный сюжет в лирический фрагмент:

Слышится города шорох ночной,
Снег подметённый скрипит под ногой...
Дальних огней вижу мутные звезды,
Да запертые подъезды...
<...>
Олимпиада простее сестры...
Впрочем – глаза с поволокой,
Листа играет; во время игры
Пальцы взлетают высоко,
Клавиши так и стучат и гремят...
Все, будто в страхе каком-то, молчат...
<...>
Вот, вижу, дворник сидит у ворот,
В шубе да в шапке лохматой:
Точно медведь; на усах его лёд,
Снег в бороде, в рукавице лопата[438].

При этом связь Сапгира с Полонским не ограничивается одной формой. Мы можем проследить ее на уровне лексики (описания финских пейзажей), образов (особенно стихотворение «Старик»), просодии.

Эффект «глаза-камеры» появляется у Сапгира и в стихотворении «Портрет Анны Карениной»: «Она слышала звуки шагов его по кабинету / Высокая трава обвивалась вокруг / Впечатление мрака при потухшей свече / Она боялась оставаться одна теперь». Сапгир пишет отстраненно, регистрирует события, фиксирует детали: «Приближение поезда... Эта радость избавления... / Усики над вздернутой губой»[439].

Толстой все видит и все знает о своих героях, в то время как Сапгир только наблюдает за ними. Можно выразить эту мысль другими словами: визионерство лианозовца вытекает из психологизма Толстого, Сапгир отталкивается, отстраняется от психологизма.

---

438 *Полонский Я.П.* Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 115–117.

Генрих Сапгир считается поэтом-экспериментатором. Он работает со «своим» и «чужим» словом, с корнями и звуковыми оболочками слов, занимается упражнениями со словоформами. Его перу принадлежит легендарный образ кузнечика. Крылатое насекомое появляется в микропьесе «Зигзигзео» из книги «Монологи» (1982). Как пишут Ю.Б. Орлицкий и М.Г. Павловец, сначала Зигзигзео признается: «Если надо / обеими руками крылышкую», а затем напрямую именует себя кузнечиком:

Я есмь кузнечик, прыгаю покуда
Шутить – опасно, прыгать – тоже худ
Я – зигзигзео вывихнутый весь![440]

Исследователи отмечают и стихотворение «Кузнечикус» из книги «Терцихи Генриха Буфарева» (1987). Приведем интересующую нас цитату:

Беру ваш мир – и этакий макарус
Из стеклодранок строю аппаратус
Кузнечикус – и зинзивер икарус!

Мы видим здесь, говорят авторы, «олатининного» кузнечика при помощи конечного «с», затем следует знаменитое «зинзивер», т. е. диалектное название синицы, в «Кузнечике» Хлебникова используемое в ином значении – как наименование самого кузнечика[441].

Стоит отметить, что стихотворение «Кузнечик» стало одним из самых цитируемых текстов в поэзии андеграунда. К нему обращается, например, другой «лианозовец» – Ян Сатуновский. Он цитирует его несколько раз. В стихотворении «Коробка скоростей» (1967), где автор описывает экстремальную ситуацию, связанную с поломкой мотора, приводится хлебниковская цитата «Кузнечик в кузов пуза уложил». В тексте «В двусветном воздухе Феодосии» (1976) приводится другая цитата из «Кузнечика»: *о, лебедиво, о, озари́:*

В двусветном воздухе Феодосии
как души умерших полощутся крыши,
о, лебедиво,
о, озари́,
о, человекочайка![442]

---

439 *Сапгир Г.* Избранное. М.: Третья волна, 1993. С. 146.

440 *Орлицкий Ю.Б., Павловец М.Г.* Наследники Хлебникова: Генрих Сапгир, Геннадий Айги, Александр Кондратов, Сергей Бирюков // Вестн. С.-Петерб. ун-та. Язык и лит. 2018. Т. 15. Вып. 1. С. 98.

441 Там же.

442 *Сатуновский Я.* Стихи и проза к стихам. М.: Виртуальная галерея, 2012. С. 398.

Цитату из «Кузнечика» мы находим в произведении Бориса Гринберга, посвященном Хлебникову:

И разо – О! – Овиде
Белооко!
О, лебедиво!
О, озари!

«Это так называемый монопалиндром, когда весь текст, хотя и разбитый на строки, представляет собой одну длинную строку», – комментирует миниатюру С. Бирюков[443].

К известному хлебниковскому тексту обратился и Геннадий Айги в своем опусе «Третий кузнечик» (1967). В нем он проводит линию от русского футуриста через американца Каммингса к себе. Айги превращает насекомое в знак, так и говорит: «знак-кузнечик». И он, во-первых, «знак – Разуму: быть стражем!». И, во-вторых, «знак препинанья», в котором «немного Поле / и немного – Бог»[444]. Как это может быть? Понять это до конца трудно. Может быть, и не надо. Ведь мудрость Айги неотделима от его поэтической походки, прозой ее выразить невозможно.

Согласно Айги, слова предназначены для того, чтобы творить незримо-ощутимые напряжения по универсальным законам. Звук, рифма, повторы, на которых держится хлебниковский «Кузнечик», претерпевают серьезную трансформацию. Философские моменты в тексте входят в плотное взаимодействие с визуальными элементами, отодвигая динамику звукописи немного в сторону. Стихи Айги – статика и углубление в едва схватываемую дневным сознанием реальность.

Вчитываясь в интересующих его авторов, Сапгир не мог пройти мимо важной в его время проблемы взаимодействия автора и читателя. Наиболее выпукло она представлена в произведении «О дневнике». Но прежде чем сказать о нем несколько слов, давайте походим немного вокруг самой обозначенной выше дихотомии.

Игры с лирическим персонажем привели андеграунд к вопросу «Кто говорит?». Отвечая на него, мы начинаем падать в пропасть дробящихся «я». Герой нуждается в том, кто смотрит на него, в авторе. Автор, в свою очередь, нуждается в наблюдателе, поскольку он сам под вопросом, сам занимает особую позицию в художественном действе, и так до бесконечности. Мы не знаем, где мы. Поэтому часто не отдаем себе отчета в том, кто говорит. Истина уже не прячется за внешней скорлупой повествования. Она обнаруживает себя в каждой акции, в речевом потоке.

---

443 *Бирюков С.* Амплитуда авангарда. М.: Совпадение, 2014. С. 373.
444 *Айги Г.* Отмеченная зима. Париж: Синтаксис, 1982. С. 432.

В то же время наше «я» интерсубъективно и никуда не падает, а держится на поверхности, в социуме. Еще до всякого проявления моего «я» я знаю, что есть мир и люди. Ребенок знает это, хотя его «я» еще не сфокусировано. Он хочет, он просит (игрушку, мороженое), но понимание, что это я прошу, приходит позднее. Ребенок весь в действии. Он вписан в «мы», он говорит о себе в третьем лице, шепелявит: «Вася хочет», хотя этот Вася и есть он сам.

Наше «я», как полагают социологи, рождается в контексте погружения в социум. Мы обнаруживаем себя только во взаимодействии с другими. Сначала мы находим себя как «я», а потом как маски, которые вынуждены носить, чтобы скрыть наше подлинное «я».

Размышляя подобным образом, мы опредмечиваем «я», воспринимаем его с точки зрения условного наблюдателя. Но есть ведь и другая точка зрения, уходящая в экзистенцию. Мое «я» самоочевидно, оно открывается мне во внутреннем переживании. И именно оно выстраивает систему моих ценностей. Как замечает М. Шелер, «чем пленилась душа его, тем всякий раз и оказывается для него “сердцевина” так называемой “сущности” вещей»[445].

Внутри меня есть статика и динамика, созерцание и действие, речевой акт. Я – это тот, кто производит речевой акт. Мне это ясно. Читатель производит его вслед за автором, поэтому он ведомый. Когда же читатель говорит: «Я – автор», он становится не подчиненным, а партнером. Интересное изменение.

Сразу обращает на себя внимание тире, связывающее автора с читателем. Оно демонстрирует нам категорию отношений. Мы не закрепляем за автором и за читателем в отдельности специальные субстанции. Текст живет в сцеплении, которое подвижно. Оно держится на шарнирах.

Читатель, вцепившись в автора, производит процедуру присвоения. Попросту говоря, он сбрасывает автора с пьедестала и утверждает новые литературные правила. Он просит автора забыть печатный станок, который в свое время создал массового читателя с его практиками уединенного чтения. Читатель хочет быть таким же творцом, как и автор.

Можно сказать, что в отношения «автор–читатель» он вписывает проблему диалектики господина и раба, известную из гегелевской «Феноменологии духа». Это яркая история столкновения двух самосознаний. Два человека на мосту вступают в схватку. Один выходит из нее победителем, другой – покоренным. Господин почивает на лаврах, а раб трудится, развивает себя и мир. Однажды раб восстает, господин уходит в небытие. На смену господину и рабу приходит гражданин. А вместе с ним и государство нового типа. Согласно Гегелю – республика Наполеона.

---

445 *Шелер М.* Избранные произведения. М.: Гнозис, 1994. С. 353.

Если приложить «Феноменологию духа» к литературе, то получается такой сюжет. Писатель вещает, он носитель всего прекрасного, идеологически выверенного и потому вечного. Читатель внимает: с благоговением ловит каждое слово господина. Но господин устает, ему поют дифирамбы в СМИ, он сидит в ресторане ЦДЛ в компании других важных господ и разглагольствует о своем величии. Читатель между тем грызет гранит гуманитарных знаний. И вот однажды он начинает выносить свои вердикты. Начинает сам писать и утверждать, перестает быть объектом идеологии. Словом, читатель превращается в автора.

И все-таки между автором и читателем, даже если это одно лицо, есть принципиальная разница: они не могут существовать вместе в живом настоящем. Между автором и читателем имеется временной лаг: сначала автор пишет и только потом читатель знакомится с текстом.

Помимо темпоральных, имеются и онтологические различия. Поэт, когда сочиняет, находится внутри текста, в потоке, в динамике. Когда же текст завершен, он выбрасывает его из себя и произведение объективируется, превращается в вещь. Читатель производит противоположное действие. Понравившийся ему текст он делает своим, частью своего внутреннего мира. Литература выстраивает ценностный ряд внутреннего человека.

Да, мы часто впускаем понравившийся текст в себя, размещаем его на одной из наших полок, он входит в нашу структуру душевного устроения, становится частью нас самих. Объективное, то, что выплеснулось, стало экзистенцией, жизнью читателя. Поэтому разница между автором и читателем принципиальна: один отдает, выбрасывает из себя, другой присваивает.

Конечно, далеко не всегда прочитанное присваивается. Мы говорим о потенциальных возможностях. Текст может оказаться слабым или читатель не готовым услышать обращенное к нему слово. Могут быть разные варианты. И они сопрягаются с нашим еще не расщепленным на дихотомию «я», которое может быть живым, а может быть и мертвым. Как сказал Фихте: «Тот, кто верит в устойчивое, постоянное и мертвое бытие, тот верит в него только лишь потому, что он в себе самом мертв»[446]. Такой человек не может ни творить, ни присваивать.

Нерасщепленное «я» появляется снова в контексте присвоения авторской речи, но оно апеллирует к началу, к онтологии – до всякого творческого акта, до всякого расщепления.

При этом позиция «я» не есть данность. Она – задача. И эта задача сводится к обретению полноты, поскольку нехватка бытия уничтожает субъект.

---

446 *Фихте И.Г.* Речи к немецкой нации. СПб.: Наука, 2009. С. 182.

Проблема взаимоотношения автора и читателя ведет нас к самому вопрошанию как способу бытия ego. «Я есть», а не просто как у Рене Декарта «я мыслю»: вот о чем свидетельствует это вопрошание. И естественным образом оно позволяет нам говорить о существовании мира и Бога.

Бога можно поставить на место автора. Но этот Автор не устраняется из созданного им текста, на его произведение неверно смотреть как на вещь. И читатель, присваивая себе его текст, присваивает его себе во вспышке откровения. Царство Небесное здесь и сейчас. Однако стоит уйти озарению, и в руках остается пепел.

Мистика играет с огнем. Философия пытается стать на твердое основание. Она, если сравнивать ее с богословием, выходит не на мистический, а на мистериальный уровень, т. е. на уровень культа.

У древних греков, как пишет Мартин Хайдеггер, человек не глядит на внешний мир, скорее бытие глядит на него. Однако мы живем в той реальности, в которой оказались, а в ней человек сам выводит себя на сцену. И все же вопрос о присутствии, о Dasein никуда не делся. Он – корень, основание. И многие поэты андеграунда не лишены этого онтологического вопрошания.

Проблема бытия упирается в человека, в его пульсирующий центр, в живое слово. В поэзии речь открывает что-то новое о человеке, открывает сама. И одновременно она что-то утаивает, всегда уводит в сторону – к теме, к структуре текста, к чистой поэзии. Бытие – та же мысль, освобождающая себя от слов. Поэтому так важно молчание, паузы между строчками. Эстетика по отношению к Dasein всего лишь предгорье. Бытие противоположно проявлению. Чистая мысль живет вне опыта. Никто не может проверить, что две параллельные прямые не пересекаются. Просто в силу того что никто не может дойти до конца этих самых прямых. Но мы твердо знаем до всякого опыта, что это так.

Интересно, что, несмотря на отмеченный временной лаг, текст автора и наше чтение переживаются в опыте как живая одновременность. Вот читатель начинает новое предложение, присоединяет слово к слову. Мы не знаем конца предложения. И до тех пор, пока оно не закончится, толком не знаем, что оно означает, какую мысль или эмоцию оно передает. Одно предложение перетекает в другое, абзац следует за абзацем, мысли и переживания сменяют друг друга. Мы участвуем в непосредственном настоящем художественного мышления автора. Я могу схватить поток его мышления, но не себя, читателя. Себя я могу обнаружить чуть позже – посредством рефлексии: о чем я думал тогда, что из прочитанного стало моим, коснулось моего внутреннего «я». Одновременность и разновременность парадоксальным образом соседствуют в живом «теперь».

Я существую в актах творчества и чтения. Мое «я» упорядочивает эти акты. Именно здесь, в ситуации упорядочивания, «я» и существу-

ющий в одном лице «автор–читатель» тождественны друг другу. Вот, пожалуй, какой вывод можно сделать в завершение наших хождений вокруг проблемы, не на шутку взволновавшей культурное подполье.

В тексте «О дневнике» Сапгир слегка касается ее. Он читает дневники Пришвина и думает о себе, о своих жизненных обстоятельствах: «Много лет назад, / Когда писатель М.М. Пришвин / Писал свой дневник / 2 июня – тоже была суббота».

Затем следует буквальная цитата: «Я прочел “запишу – птица – / вспомнить тень от нее. / Но тень забывается, и – птица / ни на что не нужна. Оказывается...”». И начинается хождение вокруг слов в поиске смысла: «И птица тенью оказывается / Живой человек от мертвого / Нисколько не отличается». Заканчивается стихотворение тем, что читатель сам становится автором. Вот сидит, перечитывая дневник, «Полупришвин-полусапгир»[447].

Получилась дорога с двусторонним движением: Сапгир пишет, Пришвин читает. Или все происходит наоборот. Автор и читатель постоянно меняют свои позиции.

В начале главы я заметил, что Сапгира больше всего интересует поэтика, а не политика. Сюжеты, связанные с теснотой обстоятельств писателей и с использованием их текстов в массмедиа, его задевали меньше. Тем не менее некоторое количество актуальных текстов, что называется на злобу дня, он создал. В них мы видим, что само понятие эстетического сознания претерпевает изменение, на первый план выходят нравственные проблемы.

В качестве примера можно вспомнить книгу «Псалмы». Один из псалмов Сапгир пишет в контексте травли Пастернака:

3. Заклинаю вас
вашими актами
протоколами
заклинаю вас
невеселыми
фактами
заклинаю вас
неурожаями
заклинаю вас
уважаемый
вашей серой
карьерой
.....

447 *Сапгир Г.* Стихи // Обводный канал. 1986. № 10. С. 129.

6. Это все глубоко наболевшее
и простое как доктор Живаго
Листья есть
птицы есть –
небо есть –
и воистину есть
Судия всего живаго[448].

Еще один пример – бессмертные образы «Мертвых душ». «Собакевичи и ноздревы»[449] написаны в 1991 г., в разгар переформатирования всех сторон жизни россиян, и отсылают к реформам 1861 г. Точнее, к фразе Натана Эйдельмана: «Теперь же, когда дело обернулось иначе, собакевичи и ноздревы тоже норовили использовать выборное совещательное начало». За словесной игрой просматривается скепсис поэта относительно текущих преобразований.

Этими и подобными им текстами Сапгир наглядно демонстрирует мысль Канта: «Вкус делает возможным как бы переход от чувственного возбуждения к ставшему привычным моральному интересу, без какого-либо насильственного скачка»[450]. Эстетика оказывается в неразрывной связке с нравственностью.

По приведенным примерам видно, насколько обширен и многообразен был интерес Сапгира к классикам: Пушкин, Гоголь, Огарев, Полонский, Толстой, Хлебников, Пастернак. Некоторые другие авторы, о которых мы здесь не говорили, также присутствуют в его текстах. Это Сковорода, Державин, Фет, Константин Романов, Маяковский... Все они не только нашли свое место в «поэтическом литературоведении» Сапгира, но и обогатили саму палитру художника слова.

---

448 *Сапгир Г.* Избранное. М.: Третья волна, 1993. С. 72, 73.
449 Там же. С. 219.
450 *Кант И.* Сочинения: В 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 377.

Или-или...
(Овсей Дриз и Генрих Сапгир)

Еврейский поэт Шике Дриз (1908–1971) родился в маленьком подольском местечке Красное в семье ремесленника, который скончался еще до того, как его жена разрешилась от бремени. У евреев новорожденных называют в честь умерших, так будущий поэт, родившись сиротой, получил одинаковые имя и отчество – Шике сын Шике.

Имя Шике (форма имени Иегошуа, по-русски Иисус) напечатано на обложках книг Дриза, вышедших на языке оригинала, на идише. Имя Овсей (форма греческого имени Евсевий) еще с XIX в. стала у русских евреев эквивалентом имени Йоше (Иегошуа), так же как, например, Ефим – эквивалентом Хаима. Так Дриз по-русски стал Овсеем и даже Овсеем Овсеевичем.

В советских предисловиях к сборникам Дриза было принято умильно связывать творчество поэта с его «подлинно народными», местечковыми, корнями, при этом ритуально вспоминая «проверенного классика» Шолом-Алейхема и еврейский фольклор. Слово «фольклор» служило своего рода оберегом: раз корни «фольклорные», значит, «наш человек», советский. На самом деле, с самых первых шагов в литературе Дриз был связан не с еврейским фольклором, а с еврейским авангардом. Поэт обращался к фольклору в той же степени, в какой весь авангард обращался к фольклору. Другое дело, что выигрышность маски «поэта из народа» была очевидна Дризу и активно им эксплуатировалась.

В 1922 г. Шике Дриз перебрался в Киев. Киев – родина знаменитой «Культур-лиги» – был в начале XX в. одним из главных центров еврейского литературного и художественного авангарда. Именно в Киеве в 1917 г. (в молодой еврейской литературе разница в несколько лет означала разницу в поколение) начинал Лейб Квитко, центральная и наиболее радикальная фигура поэзии на идише. С Квитко Дриза сближают не только судьба ведущего детского поэта, но также склонность к формальным экспериментам, сознательно культивируемое простодушие и минималистская поэтика.

По приезде в Киев Дриз пошел работать на знаменитый завод «Арсенал» и одновременно начал учиться в Киевской художественной школе. С конца 1920-х гг. он публикует стихи в литературных журналах на идише, выпускает два поэтических сборника – «Likhtike vor (Светлая явь)», 1930; «Shtolener koyakh (Стальная сила)», 1934. Его замеча-

ют влиятельные литераторы – поэт Ицик Фефер, литературовед Меир Винер. Последний критикует Дриза за схематичность и абстрактность его поэзии.

Если под абстрактностью понимать отсутствие ярких образов и метафор, неожиданных эпитетов, то Винер был прав. Начиная с первого сборника стихам Дриза присущи узнаваемые черты. Его поэзия построена не на образах, а на легкой, естественной речи. Дриз принадлежит к поэтам, так сказать, «пневматическим». Его стих требует произнесения вслух и не затрудняет дыхания говорящего. При достаточно бедной системе тропов стихотворение убеждает читателя точной интонацией «стихоговорения». Это интонационное богатство с самого начала было поддержано формальными поисками. Молодой Дриз экспериментирует со сверхдлинными и сверхкороткими строчками, со сложной строфикой, с неточной рифмой, с рифмованной прозой, с верлибром. Этот вкус человека 1920-х гг., вкус к стиховой игре, остался в его стихах навсегда.

В 1934 г. Дриз уходит служить в пограничные войска и надолго, на всю войну, остается в армии. Демобилизовался он только в 1947 г. Именно во время войны и вскоре после нее были созданы самые сильные, самые трагические стихи Дриза. Многие из них написаны верлибром. Кажется, это единственные верлибры в советской поэзии 1940-х гг. По крайней мере, других систематических обращений к свободному стиху в тот период я не знаю.

Демобилизация Дриза почти совпала с начавшимся в конце 1948 г. тотальным уничтожением еврейской культуры и литературы в СССР. Осев в Москве, Дриз устраивается камнерезом в мастерские Художественного фонда. Еврейский поэт Шике Дриз вместе со всей разгромленной и замученной советской еврейской литературой остался в прошлом.

В конце 1950-х гг. еврейская литература в СССР «оттаивает». Начинают издаваться оригинальные и переводные еврейские книги. Одна из первых – сборник детских стихов Овсея Дриза «Веселый пекарь» (1959). Предисловие к нему написал маститый Лев Кассиль, переводы выполнила опытная Татьяна Спендиарова (до этого много и удачно переводившая детские стихи Квитко), рисунки – Наум Цейтлин, ставший на долгие годы основным иллюстратором Дриза. Кому и как пришла в голову идея сделать из Дриза детского поэта? Писал ли он детские стихи ранее или написал их специально для этой публикации? Мне об этом неизвестно. Как бы то ни было, советский детский поэт Овсей Дриз сразу родился «в рубашке».

«Веселый пекарь» вышел тиражом в 35 тысяч экземпляров. А уже через год следующая детгизовская книжка «Глоток воды» имела тираж 300 тысяч. Дальше так год за годом и пошло. В 1960–1980-е гг. Овсей Дриз стал одним из самых популярных и успешных советских детских поэтов. За три десятилетия, с 1959 по 1989 г., на русском языке вышло 55 книг Овсея Дриза для детей (из них 34 при жизни) с тиражами

в среднем 200–300 тысяч экземпляров. В одном только 1969 г. было опубликовано восемь его детских книг. К этому списку можно добавить несколько мультфильмов и спектаклей по стихотворениям Дриза, песни на его слова, в том числе песню Александра Суханова «Зеленая карета» – ее пели в любой компании, в которой была гитара. К сожалению, с 1989 г. детские стихи Дриза практически не переиздаются.

Первым переводчиком Дриза была, как уже сказано, Татьяна Спендиарова. Затем было много других, среди них весьма именитые. По несколько стихотворений в разные годы перевели Самуил Маршак, Сергей Михалков, Борис Заходер, Борис Слуцкий, Юнна Мориц, Эмма Мошковская. Много переводили Дриза Роман Сеф и рано умерший Геннадий Цыферов. Были и другие переводчики.

Перевести лучшие детские стихи Дриза очень трудно. Они построены на чистом, ясном чувстве языка и часто на таком же чистом, ясном абсурде. При взгляде на такие стихи в первую очередь вспоминается Хармс. Приведу только один пример – начало стихотворения «Oder-oder (Или-или)» в оригинале (транслитерированном латиницей) и моем подстрочном переводе[451]:

Oder-oder,	Или-или,
Oderobe,	Пожалуй,
Oyb mayn bobe	Если моя бабушка –
Iz a bobe,	Это бабушка,
Vos zhe gor trogt zi	Что ж тогда носит она
Pogones a por?	Пару погон?
Vos zhe gor ruft men zi	Что ж тогда называют ее
Khaver mayor?	Товарищ майор?

«Одер-одер, одеробе...» С одной стороны, это глоссолалия, напоминающая футуристическую заумь. С другой – так «по-еврейски» кричит индюк. С третьей – здесь явно слышно название месяца Одер в еврейском календаре, а Одер – это Пурим, это карнавал, когда не то что бабушка – майором, майор может стать бабушкой. Ну и, наконец, с четвертой стороны, это едкая, абсурдистская сатира: какая страна – такие и бабушки!

Впрочем, все эти формалистические выверты и формальные трудности не слишком занимали переводчиков. Получалось не так экстремально, как в оригинале, но весело и трогательно – а чего еще желать от детских стихов? У кого-то получалось лучше, у кого-то хуже.

---

451 *Driz Sh.* Di ferte strune. М.: Сов. писатель, 1969. С. 188. Поэтический перевод этого стихотворения, выполненный М. Замаховской, «Моя бабушка», см.: *Дриз О.* Белое пламя. М.: Сов. писатель, 1990. С. 274.

По устоявшемуся мнению, лучше всех получалось у Генриха Сапгира. Они познакомились в самом конце 1950-х гг. на Скульптурном комбинате, где Дриз работал камнерезом, а Сапгир – нормировщиком. Литературное знакомство состоялось двумя годами позже, в «Детгизе», и продолжилось многолетней дружбой и сотрудничеством. У немолодого Дриза и молодого Сапгира, несмотря на 20-летнюю разницу в возрасте, было много общего: Дриза уже давно не печатали, Сапгира еще долго не будут печатать. Можно сказать, что в начале 1960-х гг. в советскую детскую литературу пришли сразу два новых поэта – Генрих Сапгир и Овсей Дриз в переводах Генриха Сапгира.

Ошибки памяти и самоуверенность часто приводят пишущих о Дризе к нелепым и обидным утверждениям: Сапгир переводил Дриза с его первой русской книжки[452]; Сапгир – единственный переводчик, в чьих переводах поэзия Дриза достойна читательского внимания[453]; Сапгир был единственным переводчиком Дриза. Даже так: Сапгир был автором всех стихотворений Дриза[454]. Все это, конечно, мифы[455], но очень характерные. Сапгир не участвовал в первой переводной детской книжке Дриза, у других переводчиков тоже есть удачные переводы, но все-таки Сапгир по количеству и качеству переведенного, несомненно, «главный» переводчик Дриза. Точнее сказать, переводы Сапгира наиболее художественно убедительны из всего того, что можно назвать «русским» Дризом.

Переводы детских стихов Дриза, выполненные Сапгиром, очень хороши. С ними есть только одна проблема. Сравнение стихов Дриза на идише с переводами Сапгира и с оригинальными детскими стихами самого Сапгира показывает, что это гораздо больше Сапгир, чем Дриз.

---

452 «В 1959 году вышел на русском языке его сборник “Веселый пекарь”. В нем было много переводов Г. Сапгира» (*Гейзер М.* Фантастическая реальность Генриха Сапгира // Междунар. еврейская газета. 10.03.2005). На самом деле в книге «Веселый пекарь», как и в других ранних книгах Дриза на русском языке, переводов Сапгира нет. Сборник «Я и мама» – первая книга Дриза, переведенная Сапгиром, – вышла в свет в 1966 г.

453 «Дриза переводил не один Сапгир, но перечитывать нынче можно и должно только эти переводы – шедевры, достойные Шолом-Алейхема» (*Витковский Евг.* Строфы века 2. Антология мировой поэзии в русских переводах XX. М.: Полифакт, 1998. С. 644). Поражает лень ума: единственный способ похвалить еврейского *поэта*, пишущего в XX в., это сравнить его с *прозаиком* предыдущего столетия. Фраза примерно такой же осмысленности, как, допустим, «Стихотворения Бродского – шедевры, достойные Льва Толстого».

454 Критик Сергей Чупринин, рассуждая о природе литературных мистификаций, приводит в качестве примера пару Дриз–Сапгир. Он, жестко толкуя двусмысленные воспоминания художника Виктора Пивоварова о Дризе, приходит к выводу о том, что «Генрих Сапгир своими переводами практически “породил” еврейского поэта Овсея Дриза» (*Чупринин С.* Еще раз к вопросу о картографии вымысла // Знамя. 2006. № 11. С. 172).

455 Сапгир был наделен способностью создавать вокруг себя бесчисленные мифы – и в жизни, и в литературе.

С точки зрения «добрых переводческих нравов» эти переводы, что называется, «по мотивам». Хорошо это или плохо – вопрос праздный. Поэты дружили: их устраивал и творческий результат, и, боюсь, еще больше – гонорар. Мы даже не знаем, как работал Сапгир: делал ли Дриз ему подстрочники или же просто сообщал общее содержание стихотворения?

Впрочем, такова была общая практика перевода поэзии «инородцев». Традиционная строгость, даже аскеза, принятая в советской переводческой школе, распространялась на переводы поэзии с европейских языков: ее переводили с оригинала, а не с подстрочника, а переводчику предлагалось «умереть» в переводимом авторе. Совсем не то происходило при переводах с «языков народов СССР» на «язык СССР», т. е. «русский советский». Особенно – при переводах детской поэзии.

Переводы Генриха Сапгира из Шике Дриза, не отличаясь от прочих избытком точности, выигрывали за счет гораздо большей изобретательности. Не всегда передавая форму стихов Дриза, Сапгир часто верно «схватывал» их дух. Поэтов сближала принадлежность к авангарду, хотя и к разным его поколениям: Дриз начал писать на закате авангарда, Сапгир пришел в литературу на заре «второго авангарда». Сближало их и отношение к поэзии как веселой игре, сближала способность к остраненному, одновременно любовному и ироническому, взгляду на окружающий мир. Сближал очевидный вкус к абсурду.

Вот стихотворение «Турецкий дождь»[456] – одно из самых известных и обаятельных стихотворений Овсея Дриза в превосходном переводе Генриха Сапгира.

ТУРЕЦКИЙ ДОЖДЬ

Турецкий мышонок –
Веселый бедняк
Нашел возле дома –
Турецкий пятак.

Мышонок находку
В платок завернул
И побежал
По дороге в Стамбул.

Хотел он купить
На турецкий пятак
Турецкую феску,
Турецкий табак

И пару красивых
Турецких усов

[456] *Дриз О.* Моя песенка. М.: Дет. лит., 1988. С. 186–187.

В турецкой лавчонке
У старых часов.

Но дождик турецкий
В Стамбуле идет.
Мышонок дрожит
У турецких ворот.

А стражник усатый
Ему говорит:
– По случаю дождика
Город закрыт. (II, 364)

Это, несомненно, очень хорошие стихи. Но вот что было в оригинале[457] (привожу свой подстрочный перевод):

MIZL-MAYZL	МИЗЛ-МАЙЗЛ[458]
Tsi emes, tsi neyn	Правда это или нет –
Kon ikh nit shvern,	Не могу я поклясться,
Nor mir hot dertseylt	Но мне рассказывал
Der alter lamtern,	Старый фонарь,
Az reb Mizele-Mayzl	Что реб Мизеле-Майзл
Farmogt hot in keshene	Имел в кармане,
Efsher a drithalbn	Может быть, два с половиной
Groshelekh meshene.	Грошика медных.
Fundestvegn hot er	Все-таки он
Bashtimt farakhtogn	Именно на прошлой неделе,
Afile dem vayb	Даже жене
Un di kinder nit zogn,	И детям не сказав,
Farzetsn di shikh	Заложил туфли
Un a borveser loyfn	И побежал босой
Zikh terkishe vontses	Себе турецкие усы
In Stambul tsu koyfn.	Покупать в Стамбуле.
Gor Stambul iz, nebekh,	Однако ж Стамбул, бедняга,
Geshtanen farshlosn,	Стоял запертым,
A terkisher regn	Турецкий дождь
Hot dortn gegosn.	Там лил.

457 *Driz Sh.* Di ferte strune. 1969. C. 212.

458 Название стихотворения – это непереводимая игра слов. *Мизл* созвучно *мизер* (малый, ничтожный) и *мис* (скверный), *майзл* (мышка) – *мазл* (судьба / удача). Все вместе звучит как «несчастный, неудачник».

Здесь, как в капле дождевой воды, видна разница между Дризом и Сапгиром. Сапгировские стихи полны деталей. В них есть своего рода сюжет. Сапгировский мышонок гораздо ближе к реальности: он турецкий – вот он и идет в Стамбул. Он движим понятной логикой: хотел купить феску и табак, а усы – так, в придачу (нельзя же в Турции носить феску и курить трубку без усов). Наконец, это наш, «советский», мышонок – «веселый бедняк», классово, так сказать, близкий. Стихотворение Дриза аскетичнее, бескомпромисснее и, в конце концов, гораздо «авангарднее» своего перевода. Это стихи скорее странные, чем веселые, скорее абсурдные, чем детские. И мышонок в них – не турецкий «веселый бедняк», а несомненный еврей и безумец. Мне кажется, что и ритмически, интонационно оригинал также интересней перевода.

Сапгиру как переводчику Дриза мешало то, что он сам был «слишком» поэтом, причем природа его дарования была во многом иной, чем у Дриза. Дриз – минималист по самой природе своего таланта, поэт, которому ближе всего Кузмин с его поэтикой «прекрасной ясности». Или Пауль Целан, который стремился произнести в своих стихах как можно меньше слов. Или, например, Жак Превер, соединивший сюрреализм с уличной песенкой. Сапгир же, напротив, поэт не только «барачный», как называли лианозовцев, но и «барочный», избыточный, работающий со словами, а не с паузами между слов. Примитивизм Сапгира 1960-х гг. – такой же прием, как и усложненность его стихов, пришедшая в 1970-х. Поэтически Дризу были гораздо ближе другие лианозовцы: Всеволод Некрасов, Ян Сатуновский и ближайший друг Сапгира и Дриза – Игорь Холин. Холин посвятил Дризу прекрасную поэму, которая очень похожа на лучшие «взрослые» стихи Дриза, но сам его стихов не переводил.

«Взрослые» стихи Овсея Дриза собраны и опубликованы в оригинале в двух сборниках его лирики[459]. Детские стихи на идише почти не опубликованы. В 1938 г. в СССР были закрыты все еврейские школы, следовательно, в 1960-х и 1970-х гг. в СССР не существовало детей, умеющих читать по-еврейски, так что издавать детские стихи на идише было не для кого. Во «взрослых» сборниках Дриза есть небольшие разделы детских стихов, позволяющие сравнить некоторые переводы с оригиналами, однако опубликованных русских переводов, для которых оригиналы недоступны, гораздо больше. Например, неизвестны оригиналы знаменитого цикла «Хеломские мудрецы», если не считать стихотворения «Efsher yo, efsher neyn (Может быть, да, может быть, нет)», которое на идише в два раза короче своего перевода. Судя по русским текстам, «Хеломские мудрецы» – длинные, сюжетные, сложно устроенные поэмы по мотивам еврейского фольклора – гораздо больше похожи на детские поэмы самого Сапгира по мотивам русского фольклора («Скоморохи», «Фома и Ерема»), чем на другие, известные нам в оригинале,

459 *Driz Sh.* Di ferte strune; *Driz Sh.* Harbst. M.: Сов. писатель, 1978.

стихи Дриза. Возможно, Сапгир не только переводил детские стихи Дриза, но и в некоторых случаях использовал имя еврейского поэта в качестве псевдонима.

Двуединый русский детский поэт Дриз-Сапгир состоялся и снискал популярность у читателей, зато «взрослый» – остался незамеченным, хотя «взрослые» стихи были опубликованы в русских переводах, в том числе выполненных Генрихом Сапгиром. Переводческие методы Сапгира, превосходно подходившие для детской поэзии, не годились для «взрослой» поэзии Дриза. Как я уже упоминал, в 1940-х гг. Дриз создал верлибры, поразительные самим фактом своего существования. С ними-то Сапгир, на мой взгляд, не справился. Это ведь не стихи для детей, в которых нужна темпераментная «игра в Дриза», а серьезная переводческая работа, т. е. совсем другая профессия. «Непереводческая» природа переводов Сапгира тем ярче заметна, что речь идет именно о свободном стихе, в котором он и сам был большим мастером.

Вот как Сапгир перевел стихотворение «Tsvishn struzhkes (Среди стружек)»[460], которое он назвал «Глаза дерева»[461].

ГЛАЗА ДЕРЕВА

Когда Абрам-Гирш, столяр,
Почуял свою кончину,
Он вытянулся,
Как доска на верстаке.
Абрам-Гирш, столяр!
Ты видел,
Ты запомнил навсегда
Свой высокий и мудрый лес.
И еще ты помнишь
Кривое, горбатое дерево –
Это оно дало топорище
Отточенному топору!
И пошел гулять топор,
Рубить

Вековые сосны,
Кедры
И нежный подлесок
Под самый корень!

Гляди, Абрам-Гирш, столяр:
Четыре черных свечи
У твоего изголовья –
Твои сожженные сыновья!
Но Абрам-Гирш молчит,

460 *Driz Sh.* Di ferte strune. M.: Сов. писатель, 1969. С. 130–131.
461 *Дриз О.* Белое пламя. М.: Сов. писатель, 1990. С. 248.

Он лежит как доска
С двумя вековыми суками,
Что были когда-то
Глазами дерева. (II, 504)

Между тем у Дриза было написано вот что ((перевод мой. – *В. Д.*):

СРЕДИ СТРУЖЕК

А когда Авром-Гирш-столяр
Почувствовал, что конец его близок,
Он растянулся, как белый оструганный брус
На своем верстаке среди стружек –
Брус из огромного дерева, что когда-то видало,
Как в лес пришел железный топор
Просить у деревьев для себя топорище.
Весь лес онемел –
Ни одно из деревьев не дало тогда топору топорище.
Долго-долго увивался топор вокруг деревьев,
До тех пор, пока одно дерево, сгорбленное,
С ветвями, как змеи, что свились в клубок,
Не дало от страха железному топору топорища...
И тут уж как начал деревья валить железный топор –
Деревья – мир целый, лес целый!..
Так лежит Авром-Гирш-столяр,
Как оструганный белый брус,
На морозе, на холоде,
В столярне, у которой уже нет ни крыши, ни стен...
Два застывших сучка –
Были глазами цветущего дерева...
Вот два сына убитых –
Два срубленных дерева –
Стоят как две черных свечи
В головах столяра.
Если было б теплей, то тогда б в изголовье
Янтарные слезы, как воск, закапали бы
С застывших свечей

Получившийся текст утратил форму переводимого стихотворения: в оригинале это не верлибр, а дольник на основе трехсложника, местами близкий к анапесту. Ни избыточная игра со звуком («почуял... кончину», «четыре черных свечи»), ни патетическое название не спасают положения. Также в переводе оказалась скомкана значимая аллюзия на мидраш[462].

---

462 Когда Господь сотворил железо, то деревья вострепетали.
– Горе нам, мы погибли! – сказали они. – Железный топор обрубит наши зеленые ветви.

Этот перевод, как кажется, проливает свет на то, как происходила работа над переводами. Можно предположить, что Дриз читал стихотворение вслух по-еврейски, потом пересказывал его содержание. Из этого Сапгир – замечательный профессионал – делал русское стихотворение. Получалось когда лучше, когда хуже. В данном случае, поскольку за формальные игровые приемы зацепиться было трудно, получилось хуже.

Со стихотворением “Tsvishn struzhkes” есть еще одна странность. В сборнике “Di ferte strune” оно датировано 1944 г., а в одноименном сборнике переводов «Четвертая струна» – почему-то 1943 г. В данном случае дата не так важна, но в случае со стихотворением «Kholem (Сон)», одном из немногих широко известных «взрослых» стихотворений Дриза, разница в датировках оригинала и перевода полностью меняет смысл стихотворения. В переводе Сапгира оно называется «Фиолетовый день»[463]. Именно об этом стихотворении Матвей Гейзер с присущей ему восторженностью написал: «“Фиолетовый день” Дриза в переводе Сапгира остается симфонией памяти и скорби, вошедшей в вечность»[464].

ФИОЛЕТОВЫЙ ДЕНЬ

Памяти Михоэлса

День был фиолетовый,
Облачное небо –
Рыбья чешуя.
Где-то шумели
Трамваи, машины.
А здесь, на Малой Бронной,
Стояла тишина.
И процессией странной,
Желто-красно-зеленой,
В тишине
Шли шуты.
Было хмуро и сыро.
Шуты несли
На своих плечах
Прах
Короля
Лира.

[¯] Не бойтесь! – раздался голос свыше. – Не давайте только железу вашего дерева на топорище, и оно не в состоянии будет причинить вам зло.
Точно так же человек не должен давать воли своим дурным страстям, чтобы они не овладели им (Берешит-раба, 5). *Гибш А.Л.* Из Талмуда и Мидраша. Одесса, 1904. С. 27.

463 *Дриз О.* Белое пламя. С. 256– 257.

464 *Гейзер М.* Указ. соч.

Шли осторожно,
Как по краю пропасти,
В своей торжественной нелепости
Великолепные шуты.
Молчанием его оплакивали.
Лишь позвякивали
Бубенчики,
Нашитые
На шутовские колпаки:
«Дзинь-дзинь,
Дзинь-дзинь...»

День был
Фиолетовый.
Плыло небо,
Как большая рыба.

Не рыдали трубы,
И не взвизгивали флейты.
Лишь бубенчики плакали,
Звякали:
«Дзинь-дзинь,
Дзинь-дзинь...»

День был как ночь.
Исказила мука
Маску комика!
Глядите,
Там на крыше домика
Появился седой скрипач.
...И взвилось
Синее пламя волос!
И запела скрипка –
Золотая рыбка!
Плачь,
Рыбка, плачь.
Над лицом короля –
Тайной тайн...
Этот старый скрипач
Был великий Эйнштейн,
Но шуты не ведали этого.

Шуты
Несли
На своих
Плечах
Прах

Короля
Лира.

А день был фиолетовый.
Было сыро.

Из перевода становится совершенно очевидно, что стихотворение, посвященное Соломону Михоэлсу, представляет собой описание похорон великого актера и режиссера, убитого по приказу Сталина. Русский текст изобилует конкретными деталями. Упомянута улица Малая Бронная, на которой был расположен ГОСЕТ. Упомянут Эйнштейн, с которым Михоэлс встречался во время своей поездки в США. Есть только одна проблема. Когда этот перевод Сапгира был впервые опубликован в сборнике «Четвертая струна» в 1975 г., т. е. уже после смерти Дриза, под ним стояла дата – 1947 г. Этот же год был воспроизведен и при следующих перепечатках «Фиолетового дня». Однако Михоэлс был убит в январе 1948 г., так что в 1947 г. Дриз никак не мог написать стихотворение, посвященное его памяти и содержащее описание его похорон.

В прижизненном сборнике “Di ferte strune” (1969) это стихотворение, как уже сказано выше, называется “Kholem”[465] («Сон» или, может быть, «Видение», «Греза») и датировано 1944 г. Посвящение «Памяти Михоэлса» очевидным образом отсутствует. На самом деле это стихотворение выглядит так ((перевод мой. – *В. Д.*).

СОН

День был фиолетов.
Небо как чешуя рыбы.
В гробу тишины,
На плечах шутов
Плыл на тот свет
Король Лир.
Не всхлипывали флейты,
Не выла медь.
Лишь, притаясь в бубенцах,
На шапках паяцев
Слезы бренчали:
Дин-дин...
Дин-дин...
Вокруг сверкали
Созвездья паяцев;
Глаза, зашедшиеся от боли,
Губы, растянутые во все лицо,
С нарисованным,
Застывшим смехом.

[465] *Driz Sh.* Di ferte strune. C. 137–138.

Лишь, притаясь в бубенцах,
На шапках паяцев
Слезы бренчали:
Дин-дин...
Дин-дин...
И король Лир плыл,
Уже освобожденный от жизни,
На плечах похоронных паяцев,
Что шли на кончиках пальцев,
На ощупь...
Не всхлипывали флейты,
Не выла медь, –
Только на одной из замшелых крыш,
К которой метнулся солнечный луч,
Как будто вместе с дымом из труб
Вырос светлый старец
С седыми, растрепанными космами,
Который на детской скрипочке
Наигрывал сон:
Дин-дин...
Дин-дин...

Это сюрреалистическое стихотворение, возможно, навеяно постановкой «Короля Лира» в ГОСЕТе, в которой Михоэлс сыграл главную роль, хотя никаких прямых параллелей ни со знаменитым спектаклем, ни с великим актером в нем нет. Также нет оснований сомневаться в его датировке. Трудно предположить, что цензура сняла посвящение Михоэлсу и сознательно исказила год написания стихотворения в сборнике на идише (1969, тираж 4 тыс. экз.), но оставила в сборнике переводов (1975, тираж 10 тыс. экз.). Стихотворение, очевидно, не имеет никакого отношения к похоронам великого актера.

Не менее чем различия темы стихотворения в оригинале и переводе, существенны и отличия их формы: нигде разница стилей Дриза и Сапгира не проявлялась так ярко. Аскезе бескомпромиссных верлибров Дриза противостоит рифмованная и ритмически урегулированная избыточность «барочно-барачного», щеголяющего своим мастерством Сапгира. Встреча Шике Дриза и Генриха Сапгира в пространстве этого стихотворения – это встреча старого авангардиста с московским стилягой 1960-х гг.

Стихотворение «Kholem / Фиолетовый день» показывает: если в детских стихах Сапгир и Дриз сливались в единого детского поэта, то во «взрослой» лирике еврейский поэт Шике Дриз имел мало общего со своей русской проекцией, по существу, перед нами два разных поэта. О том, что Дризов не то два, не то полтора, подозревали еще современники. Художник Виктор Пивоваров, друг и иллюстратор Дриза, пишет:

> До какой-то степени можно сказать, что Овсей Дриз, так, как мы его знаем, персонажный автор Сапгира. Генрих практически создал русского Дриза. Никто из нас не знает, каков Дриз на идиш. Мы знаем Дриза сапгировского. Это больше, чем перевод, даже больше, чем то, что называется конгениальный перевод. Некоторые поздние стихи Дриза <...> вообще не имеют авторской рукописи. Дриз иногда «наговаривал» подстрочник, а Генрих делал из него стихи. Но главное то, что он из себя «сконструировал» еврейского поэта, который стал частью русской поэзии[466].

Пивоваров, относящийся к Дризу с исключительной любовью, много говорит о нем в своей мемуарной прозе и тем невольно оказывает весьма своеобразную услугу памяти еврейского поэта. Позиция Пивоварова очевидна и абсолютно характерна для российской имперской интеллигенции. Дриз как человек бесконечно восхищает Пивоварова. Дриз как «нацменский» поэт, с точки зрения Пивоварова, беспомощен, а может быть, не существует вообще. Казалось бы, из утверждения «Никто из нас не знает, каков Дриз на идиш[467]» автоматически следует отказ от суждений о нем как о поэте. Ничуть не бывало. Согласно Пивоварову, поэт, гениальный от природы, но лишенный способности писать по-русски, т. е. заведомо лишенный способности к полноценной стихотворной речи, нечленораздельно «наговаривает» нечто русскому поэту, который из этих стихийных интуиций «делает стихи».

Более того, согласно Пивоварову, даже к такому полудикарскому, но все-таки не лишенному признаков поэзии состоянию Дриз пришел благодаря соприкосновению с русскими поэтами. По мнению Пивоварова, до этого Дриз «писал какую-то военно-гражданственную ерундистику».

> Не знаю, как это произошло, но Дриз сошелся с кругом неофициальных поэтов и с этого момента преобразился. Скорее всего, это преображение зрело в нем давно и только ждало какого-то незначительного внешнего импульса. Из поэта, пишущего по-еврейски, Дриз превратился в еврейского поэта. Очень трогательного, нежного, печального, с особым, сквозь слезу юмором[468].

Откуда же Пивоваров, не читающий на идише, знает про «ерундистику» и про «преображение» от встречи с русскими поэтами? Ведь до «преображения» он с ним знаком не был: с Дризом его познакомил Сапгир. Знает, и все тут. Между тем даже в сборниках на русском многие замечательные стихи, тот же «Фиолетовый день» (я сейчас не обсуждаю, как он соотносится с оригиналом), датированы 1940-ми гг., когда Генрих Сапгир был еще подростком. Этого невозможно не заметить. Этого, при наличии врожденного знания, замечать не нужно.

---

466 *Пивоваров В.* Его голос // Великий Генрих. С. 328.

467 Правильней: на идише.

468 *Пивоваров В.* Влюбленный агент. М.: НЛО, 2001. С. 73.

Русская культура катастрофически не умела (и не умеет до сих пор) говорить о еврейской культуре и литературе по существу. В этом неумении официоз и андерграунд были удивительно едины. Советский поэт Лев Озеров и «антисоветский» художник Виктор Пивоваров дружно создают образ доброго, наивного сказочника, чудака, «дитяти с седой головой», человека не от мира сего, прочно связанного в своем творчестве с миром детства и с фольклором. Искренняя доброжелательность, расположенность к старому поэту не исключает ни душевной лени, ни приторной пошлости. Вот цитата из статьи Льва Озерова:

> Подчас мне кажется, что фамилия Дриз – это аббревиатура, т. е. слово, составленное из начальных букв таких слов, как Детство, Радость и Здоровье или Доброта, Работа и Знанье[469].

Воспоминания Пивоварова было бы легко свести к такой же «формуле», разве что расшифровав «З» не как «Здоровье», а как «Запои». Пивоваров, много наблюдавший Дриза в быту, умильно пишет о его алкоголизме, который, впрочем, в этом кругу был характерен не только для него одного. При этом Пивоваров, рассказав пару анекдотов о дризовском беспробудном пьянстве, а также о том, что Сапгир сделал из «пишущего по-еврейски поэта еврейского поэта», с восхитительной непоследовательностью называет Дриза истинным «воплощением Поэта». Именно так, с большой буквы.

Сапгир оставил о Дризе короткий мемуар (существующий в трех вариантах), в котором пишет о своем старшем товарище с огромной симпатией [II: 713–717]. Образ поэта, который возникает в этом тексте, очень похож на тот, который создал Пивоваров. Перед нами фигура обаятельного седого мудреца, не то акына, не то библейского пророка, всегда немного в подпитии, красноречивого тамады веселых застолий, честного труженика, мастерового, который больше, чем стихами, гордится вытесанной им мраморной лестницей Центрального детского театра, потому что «по ней бегут и еще долго будут бежать дети, вверх и вниз – торопливые детские ножки». Такая неожиданная и нестерпимая пошлость говорит о том, что как поэт Дриз Сапгира не интересовал, хотя Сапгир искренне восхищался Дризом как обаятельным собутыльником и остроумцем.

Острей всего это непонимание проступает в том, что Сапгир пытается возвысить Дриза, принизив его предшественника Лейба Квитко, чью роль и литературную судьбу Дриз во многом повторил. Лейб Квитко начинал как радикальный авангардист, постоянно обращался к верлибру и полиметрическому стиху, предвосхитил многое в развитии европейской поэзии XX в. В то же время он был важнейшим еврейским детским

---

469 *Озеров Л.* Дитя с седой головой // Дриз О. Четвертая струна. М.: Сов. писатель, 1975. С. 4.

поэтом, а с 1930-х гг., когда его детские стихи начали массово переводить на русский, стал одной из центральных фигур советской детской литературы.

И вот Сапгир пишет:

> Ни в Израиле, ни в рассеянии не встречал я автора, равного Овсею Дризу. Ну, не Квитко же принимать во внимание, и прочих честных середняков (переводил в свое время) [II: 716].

Сколько мне известно, Сапгир Квитко не переводил и имел самое смутное представление о его стихах, существенно повлиявших на поэзию Дриза.

Чуть больше, если не в творчестве Дриза, то в той ложной ситуации, в которой оказался еврейский поэт, лишившись своей среды и аудитории, понял Борис Слуцкий, человек не только умный, но хлебнувший довоенного «еврейского» воздуха. В стихотворении о похоронах Овсея Дриза «Оптимистические похороны» он написал не без злой иронии, обращенной, впрочем, и на себя:

> Кто с Овсеем выпивал, т. е. собутыльник,
> Кто его переводил, т. е. переводчики,
> Приоделись и блестят – новые полтинники!
> Выделяясь красотой между всеми прочими[470].

Между тем у Дриза, кроме собутыльников и переводчиков, были еще поэты-учителя и поэты-современники, с которыми его творчество находилось в постоянном диалоге. Он вошел в еврейскую литературу, когда она была на пике своего недолгого расцвета. В ней действовало старшее, но еще совсем не старое поколение поэтов: Гофштейн, Квитко, Маркиш. Существовали еврейские издательства, журналы, театры. Существовала заинтересованная читательская аудитория. Очень существенно, что тогда, на рубеже 1920–1930-х гг., советская еврейская литература еще продолжала оставаться частью мировой литературы на идише. На молодого Дриза влияли не только советские еврейские поэты. Воспоминания Пивоварова сохранили бесценное свидетельство:

> Витя [Пивоваров] спросил Дриза, есть ли у него свои боги в поэзии.
> – Да, есть, – ответил Овсей Овсеевич. – Их три: Франсуа Вийон, Роберт Бернс, мне особенно близкий, и один еврейский поэт, живший в Америке, Гальперин, совершенно изумительный поэт, которого тут в России никто не знает[471].

Ну, положим, Вийон с Бернсом понадобились Дризу для того, чтобы обозначить свою «природность», «народность» и то, что и на «низком»

---

470 *Слуцкий Б.* Сроки. Стихи разных лет. М.: Сов. писатель, 1984. С. 107.

471 *Пивоваров В.* Серые тетради. М.: НЛО, 2002. С. 121.

языке (шотландском или идише) можно создавать поэзию, которую оценят если не современники, то потомки. А вот упоминание Мойше-Лейба Галперна – это уже всерьез. Действительно, этого поэта в России никто не знает. Между тем это крупнейший еврейский поэт и просто один из величайших поэтов XX в. Он повлиял не только на Дриза, но на всю еврейскую поэзию.

Из мемуаров Пивоварова возникает ощущение, что московская богема подобрала одинокого старика, бормочущего непонятные стихи на непонятном языке. Между тем из посвящений к стихам Дриза видно, что он общался с уцелевшими классиками еврейской литературы старшего поколения: поэтом Шмуэлем Галкиным, поэтом и театральным режиссером Янкевом Штернберг. Оба были не только прекрасными поэтами, но людьми с превосходным, еврейским и европейским образованием. Другие адресаты стихов Дриза – это поэты его поколения: Мойше Тейф, Йойсеф Керлер и Мотл Грубиян. Вероятно, они могли бы рассказать о Дризе нечто более содержательное, чем описание пьянок и чудачеств. Увы, спросить давно некого.

Конечно, кроме еврейских поэтов, Дриз дружил с поэтами-лианозовцами, Холиным и Сапгиром. Его литературная судьба – как рифма к их судьбам. Что хуже (или лучше): чтобы тебя массово печатали в сомнительных переводах и не читали – или чтоб не печатали, но читали? Что лучше (или хуже): писать и публиковать стихи безо всякой цензуры на языке, на котором в СССР почти не стало читателей, – или писать на языке огромной потенциальной аудитории, к которой, впрочем, цензура не пускает?

Или-или... Одер-одер-одеробе...

Концепты «старость» и «страсть» в поэзии Е.Л. Кропивницкого и Г.В. Сапгира

В творчестве поэтов Лианозовской школы Е.Л. Кропивницкого (1893–1979) и его прямого ученика Г.В. Сапгира (1928–1999) значительное место занимают концепты старости и страсти.

Словарное значение лексемы «старость» – «возрастной период жизни, наступающий после зрелости и сопровождающийся постепенным ослаблением жизнедеятельности организма»[472].

Понятийную сторону концепта «старость» составляет комбинация признаков «возраст», «период жизни, наступающий после зрелости», «ослабление деятельности организма». Выделяется базисный когнитивный сегмент – «старый человек», основными средствами репрезентации которого служат лексемы *старик*, *старуха*, *дед*, *бабка* и др.; образную его сторону формируют устойчивые ассоциации старости: *седина*, *морщины*, *клюка*, *осень* и др.

Будучи существенно старше товарищей и учеников, например ближайшего по возрасту Яна Сатуновского на 20 лет[473], «дед»[474], как вспоминали ученики, остро переживал процесс старения. Стихи о старости у Е.Л. Кропивницкого появляются еще в конце 30-х гг., когда ему не было 50, и становятся частыми после 1945 г.

Концепт «старость» связан с условиями жизни поэта: почти нищенским существованием («Бедность, почти нищета сопутствовала его жизни» [I: 642]), идейным затворничеством. В 1963 г. Евгений Леонидович был исключен из Московского отделения Союза художников за руководство неформальным объединением поэтов и художников – «Лианозовской группой». Спустя год после этого события, в 1964 г., поэт написал: *Скрыться в нору бы глухую / От собак и от людей* («Скрыться в нору бы глухую...»)[475]. Неудивительно, что у него мы почти не находим воспоминаний о детстве, родителях, коллегах.

---

472 Большой академический словарь русского языка. М.; СПб.: Наука, 2021. Т. 27: Сома – Стоящий. С. 576.

473 *Бурков О.А.* Поэзия Евгения Кропивницкого: примитивизм и классическая традиция: Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2012. С. 116.

474 «Живем словом». Всеволод Некрасов в письмах и воспоминаниях / Сост. и отв. ред. Г.В. Зыкова, Е.Н. Пенская. М.: Издат. дом Высшей шк. экономики, 2022. С. 92.

475 *Кропивницкий Е.Л.* Избранное: 736 стихотворений + другие материалы. М.: Культурный слой, 2004. С. 232.

Однако в ранних стихотворениях «старость» не всегда отождествляется с самим автором, поэта скорее интересует старость как социальное явление, в котором проявляются ценностные аспекты общекультурной нормы, отражающие стереотипы восприятия старости в обществе: *Молодого еще лечат: / Для работы годен он. / Стариков зато калечат: Зря ест хлеб! Противен он!* («Больница»)[476]. Для раскрытия темы старости поэтом используются антропоморфные образы и сравнения. Так, в тексте «Фабричная труба» на свой возраст жалуется пес: *Бездомен и угрюм / И шкура в будяках. / Ах, старость! Много дум / Приносит старость... ах!*[477]; *Была в трамвае давка: / Краснел сердитый нос; / Ругалась бородавка / И басом кто-то гавкал, / Как хриплый старый пес* («Была в трамвае давка...»)[478].

Только в более поздних стихотворениях 60–70-х гг., очень коротких, похожих на обрывки дневника, строки об увядании и болезнях могут быть отождествлены с автором: *Боли в теле / Надоели. / Старость. / Старость. Беда! / Не деться никуда* («Боли в теле...»)[479]; *Ну, а я убог и хил – / Нету мне почтения; Никому-то я не мил В таком положении* («Вот мне 80 лет...»)[480]. В «Белых стихах» (1977) Евгений Леонидович стал еще откровеннее: *Да, певец я нищеты / И голодных и холодных: / Умирающих старух, / Обездоленных, убогих...*[481]

В лирике Е.Л. Кропивницкого реализуется ядерная семантика концептуальной единицы – отрицательные черты старого человека (например, «некрасивость») и не одобряемые обществом паттерны поведения, мотивы разочарования, несчастья: *Вот и старость наступила. / Ах, как выглядит он хило! / Облысел он, стал он сив – / В общем стал он некрасив* («Человек»)[482]; *Была ты днесь резвушкой, / А ныне ходишь с клюшкой / И нет былой красы* («Часы»)[483]. Лишь изредка появляются положительные по значению лексические репрезентанты преклонного возраста, например «старец» («Богомольные старушки»): *Поп, старец знатный, / Очень приятный, / Грехи изымет, / Обузу сымет*[484].

Концепт «старость» по признаку «возраст» противопоставлен концепту «молодость». Молодость – «возраст, период жизни от отрочества до зрелых лет, молодые годы»[485].

В стихотворении «Нищая старушка» находим следующие строки:

---

476 *Кропивницкий Е.Л.* Указ. соч. С. 251.
477 Там же. С. 100.
478 Там же. С. 101.
479 Там же. С. 277.
480 Там же. С. 246.
481 Там же. С. 504.
482 Там же. С. 396.
483 Там же. С. 448.
484 Там же. С. 348.
485 Большой академический словарь русского языка. М., СПб.: Наука, 2008. Т. 10: Медяк – Мячик. С. 344.

Убогая давно и жалкая старушка / Взирает жалобно, бредя по мостовой. / А где-то далеко в деревне есть избушка, / Где родилась она, была где молодой[486]; в произведении «Дух мой волен без предела...»: *Облысел я, захирел я, / Постарел я, поседел я... / Ах ты господи, – беда! / Но душа! – Она ведь юна! – В ней звенят поэзии струны / Невзирая на года*[487].

Возрастные герои Кропивницкого часто сохраняют внимание к противоположному полу – это подтверждает семантическую сопряженность концептов (антиконцептов) «старость» и «молодость». Лирический герой Кропивницкого разграничивает молодость духа и тела (см. стихотворение «Дух мой волен без предела...»: *Все дряхлее мое тело, / Все слабее плоть моя... / Нет! – душе не надоела Жизнь. / Млада душа моя*[488]) или с ревностью скрытно наблюдает за «бурлением» молодости: *Вот и прошла моя любовь, / Мое хотенье. / Старик! Остыла, видно, кровь, / Подался в тень я. / Нахохлясь, как сова в бору, / И озираясь, / Я влез в уютную нору / И наслаждаюсь. / Пусть страсть бушует за стеной / И дышит зноем, / Я наслаждаюсь тишиной, / Живу с покоем* («Вот и прошла моя любовь...»)[489].

«Клокотание страсти», почти незаметное для окружающих, было, по воспоминаниям современников, присуще и самому поэту[490]. Ученик Кропивницкого И.С. Холин отмечал:

> Очень часто влюбляется в девушек. Последняя его любовь Лиля Осмеркина, дочь художника Осмеркина. Девица не очень. Пьяница. Что он в ней нашел, не знаю. Страдал невероятно. Теперь это все, кажется, кончилось. Слава Богу[491].

Словарное значение лексемы «страсть» – «сильное чувство, с трудом управляемое рассудком»[492]. Понятийную сторону концепта «страсть» составляет комбинация признаков: «влечение, сильное желание, утрата контроля, удовольствие, тоска», они формируют его образную составляющую: «сладострастье, томление плоти, весна и ночь, когда совершаются греховные деяния»: *Ах, краса моя созрела, / Сладострастьем дышит тело, / Истомилась жадно плоть / Подошедшей страстью вплоть* («Девушка»)[493]; *И страсть во мне мятется, / Весна велела: пой! / Весна томит, смеется / Во мраке надо мной...* («Весна»)[494].

---

486 *Кропивницкий Е.Л.* Указ. соч. С. 639.
487 Там же. С. 231.
488 Там же. С. 231.
489 Там же. С. 220.
490 *Алейников В.Д.* Нрав и права. СПб.: Алетейя, 2014. С. 270.
491 *Холин И.С.* С минусом единица. Повесть, дневник, записки. Вологда, 2020. С. 88.
492 Словарь русского языка: В 4-х т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Рус. яз., 1988. Т. 4. С–Я. С. 282.
493 *Кропивницкий Е.Л.* Указ. соч. С. 297.
494 Там же. С. 304.

Входя в понятийный круг концепта «любовь», страсть вбирает в себя микроконцепт «любовная страсть». Однако страсть и любовь у Кропивницкого противопоставляются: *Я ж не могу любить любую,* – восклицает лирический герой в стихотворении «Житейская проза»[495]; *Любовь плотская грех сугубый. / Ее позыв слепой и грубый: / Она как кара, как недуг, / Она таит обилье мук* («Кара»)[496]. Данному микроконцепту также соответствует антропоморфный образ кошки («Тритатушка»): *Я как кошка с кавалером / Тихо, эдаким манером. / Ах, как жгуче сладко нам!*[497]

Лирический герой Кропивницкого постоянно подчеркивает, что греховная любовь пагубна для души человека, в земной жизни оборачивается болезнями, в загробной – вечными муками («страсть» в древнегреческом (πάθος), в старославянском и древнерусском языках означает «страдание», «бедствие», «болезнь», «несчастье»[498]): *Любовь плотская грех сугубый. / Ее позыв слепой и грубый: / Она как кара, как недуг, / Она таит обилье мук* («Кара»)[499]; *Дух мой волен без предела / Плоть же горестна моя...* («Дух мой волен без предела...»)[500]; *Много изведала лиха я, / Страстно мужчину любя...* («Много изведала лиха я...»)[501].

Кропивницкий выступает как исследователь страстей обывателей (часто герои повествуют от первого лица о своих недугах и страстях). Микроконцептом страсти у Кропивницкого выступает также «любовь к выпивке», однако для героя рассказа «Соблазны» «соблазн Дьявола женской плоти был неотвратимее, чем соблазн Дьявола опьянения»[502].

Микроконцептом страсти выступает «любовь к прекрасному в природе» и «к искусству». *А ведь когда-то был я юн, / Влюблен в сирени ветку; / Поэзии касался струн,* – восклицает лирический герой («Житейская проза»)[503]. Интересно, что эпитет «приятный» одинаково применим и к природе, и к женщине: *А цветы, деревья, травы, / Сладострастные тела /– Так приятны: так красивы / И в искусстве... да и так* («Белые стихи»)[504]. Подводя итоги жизни, Евгений Леонидович писал: *Прославлялись те да те, / И иные – разные... / Я ж стремился к красоте – / Мило мне прекрасное* («Вот мне 80 лет...»)[505]. Наивысшим по степени проявления признака «влечение» атрибутом телесного сладострастья, судя по частотности употребления, выступает эпитет «сладкий»: *Только и*

---

495 *Кропивницкий Е.Л.* Указ. соч. С. 236.
496 Там же. С. 490.
497 Там же. С. 392.
498 *Черных П.Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка: В 2-х т. М.: Рус. яз., 1986. Т. 2: Панцирь – Ящур. С. 206– 207.
499 *Кропивницкий Е.Л.* Указ. соч. С. 490.
500 Там же. С. 231.
501 Там же. С. 497.
502 Там же. С. 573.
503 Там же. С. 291.
504 Там же. С. 503.
505 Там же. С. 246.

сладка похоть – / Тело бы к телу прижать: */ В сладкой истоме заохать, / Сладкою б дрожью дрожать* («Никто ничего не знает...»)[506]; *И тиха, тиха, тиха / Лазури вышина – / И сладка тишина...* («Лазурь»)[507].

«Сапгир был сибаритом. Любил окружать себя красивыми вещами: гардероб, интерьер, меню, женщины», как вспоминали друзья поэта[508], «избегал он всегда страданий», «был Сапгир доволен вполне жизнью», «Сибарит, гурман, женолюбец, жил он бурно и широко»[509].

Концепт «старость» у Сапгира также имеет традиционный набор лексических репрезентантов. Так, в поэтической сказке «Клубочек шерсти» героине *старухе* соответствуют эпитеты *убогая*, *бедная* [II: 528], в «Коротких рассказах» – *вредная*, *злая* [III: 97]; в «Бедном Йорике» – *сгорбленный старик, почтенный старик в колпаке* [I: 210]. Поначалу старость у Сапгира «всплывает» в славословиях и панегириках. Так, в стихотворении «К моему пятидесятилетию» его другу Шике (Овсею) Дризу адресованы такие слова: *И если, не дай Бог, заглянет старость в лицо, / Когда человек становится как высохшее яйцо...*[I: 291], или в поэтическом приношении поэту Гено Каландия («Время мне поставить свой парус...»): *Время мне поставить свой парус, / Время ничего не бояться, / Время – если даже это старость – / Плакать у могилы Чавчавадзе* [I: 599].

В биографических текстах «Евгений Кропивницкий» и «Ольга Потапова» дан исчерпывающий портрет учителя, содержащий пересечение изучаемых концептов: *Сократовский череп – глубокие синие но уже – и возраст; домашние черти: один ему Фета подсунул другой на девичье колено руку его положил третий – все мысли поставил дыбом – стараются враги человека!; сам старик стариков не любил*; *Казалось совсем старики – / любили друг друга – / «Что скажет Олечка» / «Где Женичка?»* [III: 602–604].

В отличие от учителя у Сапгира встречается рефлексия о детстве, службе в армии, воспоминания о родителях, учителе и его супруге Ольге Ананьевне.

Особенностью поэтического языка Сапгира является метафоризация традиционных мотивов и образов. Так уже в раннем стихотворении «Зеленая страсть» (1963) старость у Сапгира связана не с ее основными атрибутами (ненужности и болезни), а, наоборот, с жизнью (зеленый цвет – это цвет жизни) и представляет собой метафору зеленого дерева: *Эй, портной, погляди, / Я принес тебе листья, / Ворох зеленых листьев. / Сними с меня мерку / И сшей мне зеленый сюртук – / Зеленую старость. / Пусть удивляются птицы: / Ожило старое дерево, / Покрылось зеленой*

---

506 *Кропивницкий Е.Л.* Указ. соч. С. 513.
507 Там же. С. 58.
508 «Живем словом»... С. 413.
509 *Алейников В.Д.* Указ. соч. С. 44.

листвой. / Пусть они / Гнезда совьют на ветвях. / Пусть ведет ко мне / Лесная тропинка. / Пусть в тени моей / Тихо качается колыбель [II: 551]. Сочетаемость старости и атрибутов молодости (старое дерево, покрытое зеленой листвой) указывает на способность восстановления, наличие жизненного ресурса, контрастирующих с биологическими законами.

Даже в позднем рассказе «Человек и ангел», когда «зеленому дереву» (молодости) противостоит метафора «сухого (мертвого) дерева», побеждает жизнь благодаря продолжению рода (также традиционный мотив): *Умирал старый старик в своей постели. «Я – сухое дерево», – думал он. – «Однако у меня есть дети и внуки – зеленые ветки»* [IV: 929].

Центральным видовым признаком молодости является (красивая) внешность[510]. Лирический герой Сапгира часто восхищенно наблюдает за молодыми девушками. Внешность – катализатор любовного томления: *Истосковался / По бедрам / И шее / По маленьким смуглым соскам* (из сборника «Командировка») [IV: 26].

Автор с наслаждением, зачастую подробно, останавливается на внешности героинь. В работнице парикмахерской Сапгира восхищают «молодость», «быстрота», «умелость» (рук), «гибкость», которые «сразу берут в оборот», и даже физическая мощь. Героиня говорит: *Теперь чувствую себя женщиной / и как воин готова / к любви и борьбе...* («Амазонка») [II: 94].

Образы молодых девушек Сапгира включают аллюзии на мировую, античную литературу: *...стайка девушек, словно вспугнутые лани, и замерли отголоски звонкого смеха* («Звездная карусель»)[511]. Женская красота вызывает страстные порывы даже у богов (в пересказе Сапгиром мифа о том, как Зевс увидел Каллисто): *Девушка зачерпывала воду, / Изгибаясь, будто буква альфа, / И несла кувшин по тропинке / Стройная, как будто буква гамма...*[512]

Говоря о прозе Сапгира, в которой сильна «витальная и эротическая энергия», Татьяна Семьян писала: «Эрос в его произведениях – это та энергия, которая дает фантастическую силу и возможность попадать в другие миры и состояния...»[513]

Однако у Сапгира женские образы не ассоциируются с грехом, запретным, требующим наблюдения только со стороны (из «норы», как у Кропивницкого), лирический герой описывает, что происходит в результате прикосновения к запретному (тело девушки «розовеет» под рукой, а тело стареющей женщины «бледное» («Поэма осязания»)

---

510 *Баранов О.С.* Идеографический словарь русского языка. М.: Прометей, 1990. С. 386.

511 Великий Генрих... С. 137.

512 Там же. С. 112–113.

513 *Семьян Т.Ф.* Сюрреалистическая техника прозы Генриха Сапгира // «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: НЛО, 2021. С. 385.

[III: 668]). Лирический герой, ловелас в стихотворении «Демоны и девоны» восклицает: *Как ты прекрасна / вечная страсть – нелюбовь!* [III: 623]. Демонический мир вокруг человека понимается не канонически, а в рамках религиозного плюрализма: в стихотворении «Ангел Веничка» «ангел домашний Галина» дает лирическому герою выпить стакан коньяка, а «демон домашний Галина» второй стакан выпить не дает [III: 620]. Демоны, мучающие грешников у Кропивницкого, у Сапгира, скорее, сказочные персонажи, не таящие опасности. Демоническая природа присуща и самому автору: *Но знает японист / и пушкинист / что Пушкин был на ссоры быстр / что в Генрихе сидит / все тот же бес и заяц – и он убежит / от московских красавиц* («Генрих Цыферов» [III: 606]).

Правда, в поэтическом сборнике «Московские мифы» (1970–1974) архаическая богиня Кибела клеймит москвичей, которые, по ее мнению, неспособны любить, а только размножаться: *– Слепые кролики, – сказала богиня / Вы только знаете, что размножаться... Но себя вы уже наказали / Всею вашей размеренной прозой / Телеманией вещами санузлами, / Бездуховным в мерзости соитием!..* («Свирепая») [II: 47].

«Страсть к искусству» также является важным микроконцептом «страсти» у Сапгира: он признается, что «страстно» следовал мысли А.С. Пушкина, исследуя его черновики («Несколько слов к черновикам Пушкина») [I: 441].

В своих произведениях Сапгир не жаловался на самочувствие, рассматривая «сбои» в организме иронически, как, например, в «Сонете с валидолом»: *Кажусь себе барином старого рода / Мол пожил и хватит – фойе и антракт / А кто-то гуляет и пьет! / И кого-то / Сам черт не берет!..* [IV: 97] Мотив старости выкристаллизовывается в целый осмысленный концепт, но по-сапгировски, через самоиронию. Художник слова полагал, что ему отмерено три жизни, две из которых он прожил, а в третьей «внеурочной», «внеплановой» (после инсульта) можно *...Начать эмигрантом / В климате теплом / И благодатном...* так что *Никто не посмеет / Старого дятла / Не одобрять...* («Третья жизнь») [III: 327].

Автор не прочь «поиграть» с возрастной темой. В сборнике «Смеянцы» («Стихи на детском языке») есть любопытное стихотворение «Сосед», в котором некто наблюдает, как пожилой мужчина быстро молодеет на глазах, занимаясь спортом и полезным трудом: *Хватит молодеть! / Не спеши, сосед... / Выйдешь поглядеть, / А соседа нет* [IV: 722].

Если в поэзии Кропивницкого напряжение и пафос затворника, осуждающего грех, во многом движимы религиозным пафосом борьбы с грехом, осознанием телесной немощи, в конечном счете жизнь персонажей предопределена краткостью земной жизни, только поэт иногда вырывается в философских размышлениях за рамки обыденности

к вечности (герои Кропивницкого чаще проигрывают борьбу с дьяволом, что порождает пессимистическую направленность творчества главы Лианозовской школы, необходимость затворничества), то у Сапгира такое напряжение не прослеживается и возможно лишь в ироническом дискурсе. Страсть для Сапгира – естественная часть природы человека. Хотя в одном из поздних стихотворений автор указывает на осязаемость греха («Запах греха»), где бесы чуют убийц и обычных прохвостов [III: 506–597], для его творчества характерен оптимистический пафос. Сапгир свободно раздвигает границы времени и выходит за пределы того тесного пространства (норы, конуры, дупла), в котором спасается Кропивницкий, так что иногда в его стихах возникает пафос демиурга: *Вот что говорят века мне...* («Не люди») [III: 583]. Любовь и искусство у Сапгира существуют для преодоления дистанции между людьми, создающей телесное и духовное напряжение[514].

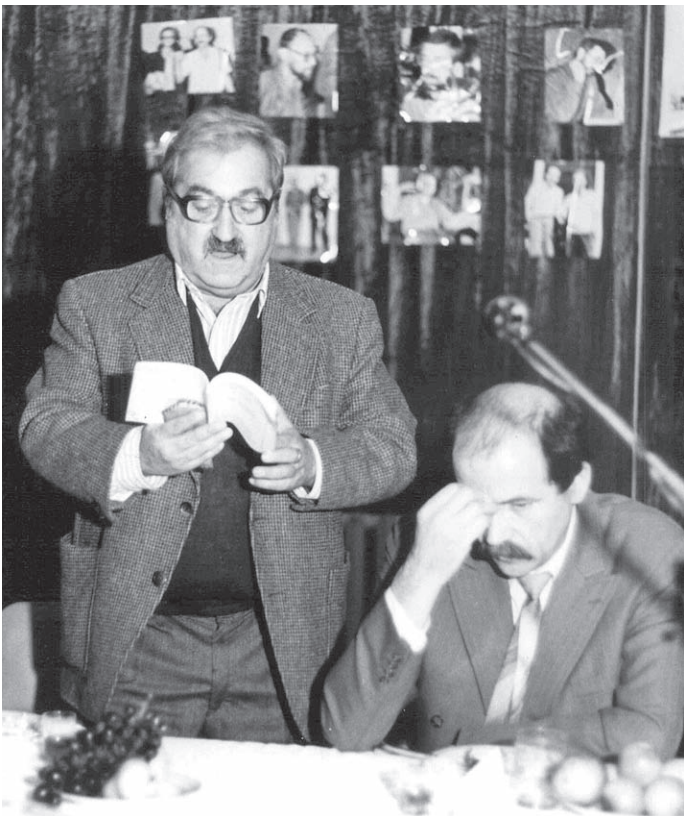
В 90-е гг. наступил момент, когда Сапгир осознал себя дедом. «Старый ребенок», – говорит о себе лирический герой, в котором угадывается автор [III: 327], символически отождествил себя с учителем: *...Прощай Сапгирыч – молодец-дедусь...* («Послание Сапгиру») [I: 272]. Но Сапгир-старик, улыбаясь, описывает последний отрезок жизни с помощью многозначного словосочетания «ку-ку жизнь», в котором естественны ускользающие из рук «рыбки-очки», летящая, отбивающая стаккато и всех критикующая «палочка» («Ку-ку жизнь») [III: 545–547]. В последней книге стихов «Тактильные инструменты» достаточно христианских мотивов, объединяющих темы старения и греховности природы человека, которые, в отличие от Кропивницкого, все же не дают повода говорить о цельной этико-христианской проблематике: *...дышу на бумагу / блаженно рукой помаваю / и славлю дыханьем Тебя...* [III: 466]; *Множество немытых грешников / шлепает на берегу Вечности / так пахнут ноги – грехи* [III: 506].

В завершение отметим, что различное понимание концептов «старость» и «страсть» в творчестве Кропивницкого и Сапгира основано на разном представлении о мире и творчестве.

У Кропивницкого художник, как средневековый христианский летописец, ощущающий свою грешную природу, – медиатор между земным и небесным мирами. Молодость, старение и смерть обывателей в творениях главы Лианозовской школы проходят незаметно, потому что Бога они не знают, живут «в удовольствие», «всласть». Отброшенные на обочину жизни старики больше морализируют о разгуле молодых и сетуют на свой возраст. Ценностный компонент представленных концептов у Кропивницкого более заострен, чем у Сапгира, содержит в различных контекстах употребления больше отрицательных значений.

---

514 *Казарина Т.В.* Три эпохи русского литературного авангарда: эволюция эстетических принципов: Дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2005. С. 382.



Генрих Сапгир читает свои произведения

Для Сапгира человеческое существование – это не «юдоль печали», а таящее различные возможности и в итоге оптимистичное пространство, вовлеченное в вечный круговорот жизни и смерти почти в буддийском ключе: *Перед смертью / надо бы вспомнить / некогда – снова / рождаться пора* («Жизнь») [III: 540]. Поэт и исследователь Данила Давыдов писал, что Сапгир, будучи крещеным человеком, «любил фантазировать на темы индуизма и буддизма», интересовался разными религиозными традициями и был природным экуменистом[515]. Художник слова избрал для себя роль проводника между многочисленными мирами. Для лирического героя Сапгира, существующего вне времени и пространства, естественно являться в масках человека, ангела или демона, поэтому концепт «страсть» не содержит отрицательных коннотаций и воспринимается как неотъемлемая часть человеческой природы.

---

515 *Давыдов Д.* Формалист, интуитивист, учитель. О Генрихе Сапгире // Новое литературное обозрение. 2018. № 5. С. 271.

Генрих Сапгир и Игорь Холин: взаимное упоминание и памятование (лингвокультурологический аспект)

Исследователи Лианозовской школы уже обращали внимание на схожесть языка и техник Г. Сапгира и И. Холина[516] вплоть до прямого подражания[517]. Уже ранее так называемое барачное творчество поэтов середины – конца 50-х пестрит перекличками, но в нем еще отдельно не выражена поэтика взаимного восхищения (admiratio)[518] – она просматривается в зрелом творчестве наших героев.

На проблему жанра воспоминания мы предлагаем взглянуть шире, т. е. не столько с точки зрения использования «чужого» слова (определенных жанровых моделей, например цитат, аллюзий, реминисценций), сколько со стороны создания поэтами универсальных представлений о творчестве и моделирования, как мы покажем позже, мифологической картины мира, основанной на культуре памяти. Словарное значение лексем «память» – «воспоминание о ком, чем-л.»; и «памятование» – «устар. «сохранение в памяти чего-л.; постоянное воспоминание, напоминание о чем-л.»[519].

Нет сомнений, что взаимное упоминание, в том числе связанные с ним взаимное цитирование, непрерывный заочный диалог или осмысленные паузы, были возможны у Сапгира и Холина благодаря наличию «основной линии». Речь шла о том, что они «всегда исходили из реальности», а не из конъюнктурных, сиюминутных соображений[520].

В московских салонах и интеллигентских кухнях имена Сапгира и Холина произносили «рядом» [I: 648]. Сами поэты, говоря о своем творческом союзе, неоднократно употребляли местоимения «мы» и «нас». «Мы вместе, считай, всю жизнь», – скажет в автобиографии Сапгир о своей дружбе с Холиным («О себе») [I: 606]. Холин в поэме «Узбекский халат» напишет (далее орфография и пунктуация текстов воспроизводятся по опубликованным источникам): *...Мы всюду бывали / Мы кого-то любили / Мы что-то выпивали / Нас где-то лупили / Нас куда-то не пускали / Нас откуда-то выгоняли / Нас где-то хвалили /*

---

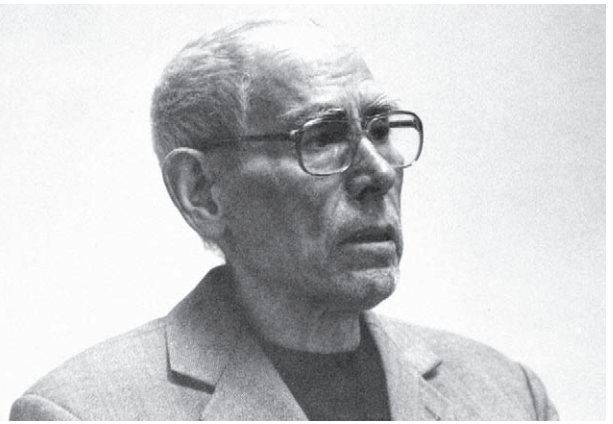
516 *Кулаков В.Г.* Поэзия как факт. М.: Новое лит. обозрение, 1998. С. 23.

517 «Живем словом»... С. 132.

518 Память литературного творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 15.

519 Большой академический словарь русского языка. М.; СПб.: Наука, 2011. Т. 15. Отряд–Перевал. С. 317.

520 *Кулаков В.Г.* Поэзия как факт... С. 341.



Игорь Холин

Игорь Холин (*слева*) и Генрих Сапгир (*справа*)

Нас куда-то приглашали... / Мы писали стихи...[521]. Последняя строка здесь ключевая: она демонстрирует, что все перечисленное временно, и лишь поэзия обладает непреходящей ценностью.

Даже на сольных творческих встречах поэтам было свойственно представлять творчество друг друга. Поэтому в известной поэме Холина «Умер Земной Шар» первым в списке «друзей Земного Шара» стоит «Поэт Генрих Сапгир»[522]. Сапгир на встречах называл Холина среди поэтов, кого первым надо читать[523].

---

521 *Холин И.С.* Поэмы. М.: Рик Русанова, 2005. С. 23.
522 Там же. С. 109.
523 «Живем словом»... С. 152, 376.

В 60-е гг. XX в. стараниями самих поэтов и их друзей складывается дихотомический, с точки зрения жанра взаимного упоминания, образ самодостаточного, цельного и строгого Холина и открытого, разнородного и дружелюбного Сапгира[524]. В прозе Холина находим: *А что в это время делает Холин? Как всегда, всем доволен, откуд-то уволен, меланхолен. А что в это время делает Ген Сапгир? Носится по городу все лето, ищет подходящую рубашку для очередного рубашечного сонета...*[525] Холин в поэме «Надпись для книги», сначала употребляя для друга эпитет «великий», иронично замечает: *Сапгир / Опять подшофе / Так он может / Окончательно спиться...*[526] В ряде стихотворений – «Утро Игоря Холина», «Лежит Холин» – Сапгир создает следующий портрет друга: *На постели / Лежит / Игорь Холин / Поэт*; / *Худой, как индус* [I: 96]; *выступы скул / старый костяк* [II: 166].

Глядя на поэзию Холина и Сапгира ретроспективно, можно отметить, что жанр взаимного упоминания также образует определенное единство, отраженное в двух типовых ситуациях. Первая отражает ситуацию, когда герои куда-то направляются (напомним, что для русской языковой картины мира концепт «путь / дорога», подкрепленный лексемой «идти», весьма частотен). Так, в стихотворении «Два поэта» Сапгира читаем: *На дороге / Волочится воловья шкура. / В овраге / Лежит ободранная туша, / Ноги кверху задраны, / На осине голова. / Глазеет бритая сова. / К реке идет Сапгир и Холин...* [I: 40]; на улице Москвы у мастерской Ильи Кабакова: *...Вот идет / Пивоваров с женой / Вот Лимонов / С женой / Вот Сапгир / Без жены... Среди не пришедших / Холин* (поэма Холина «Великий праздник»[527]); *Замыкает шествие Холин, который несет на своих плечах малолетнюю дочь Арину...* (Игорь Холин, «Памятник печке»)[528].

Вторая типовая ситуация – «квартиры» (варианты – мастерские, выставки, редакции, банкетные залы) – места встреч и дискуссий интеллигенции, где Сапгир и Холин, их герои «сидят», «лежат», «выпивают», «славословят», «читают стихи» и др.: *В этой мастерской / Читал свои стихи / Великий Сапгир* (поэма Холина «Надпись для книги» о мастерской художника Брусиловского)[529].

Концептуальность, закоренелость рисуемого облика несколько оживает в ситуативности бытового диалога – жанра, которым поэты овладели еще со времен «барачного цикла»:

---

524 *Пивоваров В.* Холин и Сапгир ликующие. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2017. С. 18.
525 *Холин И.С.* Избранная проза. М.: НЛО, 2000. С. 66.
526 *Холин И.С.* Поэмы. С. 5, 17.
527 *Холин И.С.* Поэмы. С. 93.
528 *Холин И.С.* Избранная проза. С. 51.
529 *Холин И.С.* Поэмы. С. 5.

Позвонил Генрих Сапгир
Слушай
Холин
Я должен сообщить тебе
Ужасную новость
Пауза
Александр Давыдыч умер
Пауза
Когда
Пауза... [530]

Воспоминания также встраиваются в канву предания или жизнеописания (как известно, «предание», «житийная повесть» – жанры, описывающие необычные события, подвиги героев). Вряд ли случайно в сапгировском «Ангел Веничка» мы находим такие строки про Холина:

Сразу ушел в монастырь –
в свои мысли...
Вышел из монастыря:
кругом поля и рощи
и Долгие пруды –
вдали – шоссе на Дмитров
мост и водохранилище
с туманными берегами –
в общем поэзия:
с Учителем и Генрихом
с Фетом и Державиным –
далекие прогулки...
Вот – новорожденная дочь
Отец издал индейский клич
всех подруг выгнал вон
отключил телефон
запер двери – затворился
с дочерью в монастыре
Так прошло шестнадцать лет
Вышел на свет –
сухой монах
привык один
в своих стенах –
сущий пришелец –
узкоголов:
впалые щеки
куполом лоб... [III: 620]

[530] *Холин И.С.* Поэмы. С. 15.

«Голос издалека» в повести Холина «Памятник печке» (1971) требует ставить памятник не Пушкину, потому что *нормальные люди давно Пушкина не читают, а только почитают*, а современным поэтам: *Сапгиру ставьте, Александру Глезеру ставьте, Холину ставьте...* (далее идет ряд из нескольких десятков имен)[531]. Если Холин в данном произведении без обиняков вступал в вымышленный диалог с Пушкиным, то Сапгир же, как известно, даже дописывал черновики классика русской поэзии («Черновики Пушкина», 1985).

К лежащему в гробу, но как к живому Сапгир обращается к другу в позднем стихотворении «Холин и труба» (1999): *...Лежит в гробу / навстречу не поднялся / не предложил / стакана чаю виски / Руки не подал даже / да и мне слабо / Станцуем – топор и жердь / инсульт и смерть*? [III: 561]. *О! пустота!* [III: 562] – восклицает Сапгир при виде мертвого Холина – потому что взаимное время и бытие уходят, диалог закончился, остается только миф, связывающий судьбу друга с мировым культурным контекстом: *Лоб нос и скулы – / как Хлебников* [III: 561]. С ним перекликается написанный много ранее текст друга: *Вы слышите звуки / Разлуки / Холин / С вами прощается Холин / Кончается / Впрочем / Кто его знает / Всякое с ним бывает / Может он / Не кончается / Может он / Оживает*[532].

С формальной точки зрения культура памятования достигает апогея в поэме Холина «Умер Земной Шар» (ранняя редакция – 1963 г.), где представлен длинный список шагающих друзей Земного Шара. Список открыт, безграничен и домысливается читателями уже без автора.

Характер памятования у Сапгира и Холина в конце творческого пути приобрел оттенок риторический, вопрошающий, архаизированный, вневременной, в некотором смысле противоречащий «основной линии», которую поэты выработали на раннем этапе, обращенный к древним типам сознания, к базисным пластам культуры, архетипам[533]. Так, в прозаическом тексте Сапгира «Труба духовная» находим: *Этот гимн я посвящаю поэту Игорю Холину. Ты слышишь меня – там, Игорь* [III: 512]. Или у Холина: *Я вижу / Фаршированную рыбу / Воспетую Генрихом Сапгиром / Самым / Древним / Поэтом на Земле*[534].

Упоминание, взаимное цитирование на онтологическом уровне – не что иное, как миф. Особенно преуспел в этом И. Холин, ведь о его жизни, биографии мы знаем лишь с его собственных слов. Сам Холин недвусмысленно указывал в сборнике афоризмов «Настроения»: «Основа литературы, по Бахтину, – карнавал, по Холину, – сказка»[535]. Сапгир

---

531 *Холин И.С.* Избранная проза. С. 38.
532 *Холин И.С.* Избранное: Стихи и поэмы. М.: Новое лит. обозрение, 1999. С. 191.
533 Словарь лингвокультурологических терминов / Авт.-сост. М.Л. Ковшова, Д.Б. Гудков / Отв. ред. М.Л. Ковшова. М.: Гнозис, 2018. С. 22.
534 *Холин И.С.* Избранное... С. 143.
535 *Холин И.С.* Избранная проза. С. 485.

Генрих Сапгир. 1990-е гг.

в рассказе «Архангельское» писал: *Европа – Юлий Цезарь – Азия – Вакх – геральдические львы* (*один похож на Холина, другой – на меня*) [IV: 22].

Художник, давний иллюстратор Сапгира и Холина Виктор Пивоваров справедливо заметил, что «их дружба выдержала 50 лет», «их имена стоят рядом в их стихах», «они рядом и в московском мифе»[536].

536 *Пивоваров В.* Холин и Сапгир ликующие. С. 53.

Генрих Сапгир в конкрет-стихах и в конкрет-поэмах Игоря Холина

Для выходцев из Лианозовского круга достаточно характерно создание произведений, посвященных его знаковым фигурам. У И. Холина больше всего написано о Г. Сапгире, с каковым его связывала многолетняя дружба, успевшая стать мифом московского андеграунда. Таковы стихотворения «Дорогой Генрих Вениаминыч...», «Эло», «Дом», поэма «Узбекский халат», отчасти поэма «Зайчик»; неизменно упоминается Г. Сапгир в поэмах «Надпись для книги», «Рыбина Рабина», «Великий праздник», «Песня без слов», повествующих о значимых событиях андеграундной жизни[537]. Во всех названных произведениях И. Холин обращается к поэтике конкретизма, предполагающей детализированную фактичность / конкретность письма с тенденцией к минимализму в синтаксической и графической организации стиха при общей ориентации на разговорную доминанту, раскрепощение, игру. Сравнительно с «барачными» стихами интенция новоконкретистских произведений И. Холина лишена пародийной ироничности, напротив, направлена на отстаивание принципов андеграундного существования и поэтизацию соратников по литературному подполью, пусть и не исключающую юмористических красок. К тому же малую форму конкретизма И. Холин укрупняет до жанра поэмы. И если холинские конкрет-стихи – это дружеские послания конкретному адресату по личному поводу, созданные на бытовом материале, то конкрет-поэмы имеют обобщающий характер: наряду с бытовым в них нарастает и бытийное, настоящее может рассматриваться сквозь призму будущего, оценка какового у И. Холина является определяющей.

Роднит большие и малые конкрет-произведения поэта глубоко личностный, неформальный характер высказывания, отрицающий парадность и шаблон.

В обращении И. Холина к Г. Сапгиру далеко не все проговаривается прямым текстом – предполагается, что другу будет понятно и скрывающееся в подтексте и подчас достаточно сложную игру со словом в духе авангардистских новаций тот оценит.

---

[537] Сам Г. Сапгир предпочитал относить себя к богеме, но это одна из ветвей литературного подполья.

Так, в конкрет-стихотворении «Эло» И. Холин как бы мысленно прилагает «рейтинг Эло», распространенный в среде шахматистов для выявления сильнейшего, к современным поэтам, резюмируя, что получит его скорее всего Белла <Ахмадулина>, собирающая полные залы, а не Г. Сапгир, не имеющий возможности широких публичных выступлений или, как метафорически выражается автор, выступающий перед «пустым залом». Таким образом ненавязчиво обозначен неофициальный статус Г. Сапгира, иначе бы «мест не было».

Повествуя же о своем посещении мастерской А. Брусиловского, в конкрет-поэме «Надпись для книги» И. Холин считает нужным от-метить:

В этой мастерской
Читал свои стихи
Великий Генрих Сапгир[538]

Приводится андеграундная оценка творческой личности Г. Сапгира, а вместе с ней передается сам дух утвердившихся здесь нравов, ведь в андеграундной среде каждый считал себя гением. Д.А. Пригов вспоминает: «...тогда же общались только как бы гении с гениями»[539], – и полагает, что «такая система взаимоотношений была выработана, чтобы как-то уравновесить огромную враждебную массу»[540]. Традиционная иерархия поэтов заменялась своей собственной. Приведенная же холинская цитата удостоверяет: начальную славу Г. Сапгир действительно приобрел своими выступлениями в мастерских андеграундных художников, тесно общавшихся с андеграундными же поэтами.

Взаимная моральная поддержка, выражавшаяся и в присвоении высокого литературного статуса, не отменяла требовательности по отношению друг к другу. Об этом свидетельствует, например, эпистола И. Холина «Дорогой Генрих Вениаминыч...». Начиная конкрет-стихотворение с эпитета «дорогой», автор послания тем самым дает понять, что движим лучшими побуждениями, несмотря на то что адресуется Г. Сапгиру с упреком в нарушении договоренности и обозначившемся пристрастии к выпивке. Проступает в этом не столько обида, сколько тревога за друга, сопровождающаяся надеждой, что тот сумеет справиться с собой и их отношения не пострадают. И. Холин мягок, деликатен, упор делает на конкретику фактов, а парадоксальным финалом

...мы все равно встретимся
Даже если это будет вчера[541], –

подчеркивает, что ему есть чем удивить и порадовать друга.

---

538 *Холин И.* Поэмы. С. 5.

539 *Пригов Д.А.* [Развлечения, шутки гениев] // Балабанова И. Говорит Дмитрий Александрович Пригов. М.: ОГИ, 2001. С. 86.

540 Там же. С. 87.

541 *Холин И.* Поэмы. С. 153.

Доверительность существовавших между И. Холиным и Г. Сапгиром отношений допускала и шутливый характер обращения. Так, в стихотворении «Дом», изображая Г. Сапгира сидящим в ресторане, попивающим коньячок и поедающим шашлычок, автор намекает, что неплохо бы было обеспечить всем этим и О. Рабина, Л. Кропивницкого, его самого, раз Генрих Вениаминович (благодаря работе в детской литературе) оказался более состоятельным человеком.

Г. Сапгир действительно был способен на широкие жесты, и холинское обращение это подтверждает.

Попутно фиксируется умение Г. Сапгира жить «вкусно», праздновать бытие. Энергия так и била из него, заряжая окружающих, в том числе И. Холина. Всевозможные «выкрутасы» Игорь Сергеевич ему прощал, общением с ним дорожил.

В свою очередь Г. Сапгир мог положиться на друзей в трудных обстоятельствах жизни, о чем свидетельствует поэма «Зайчик», посвященная смерти сапгировского тестя А.Д. Гуревича. Пусть Г. Сапгир здесь на втором плане, зато воссоздан ближайший круг его общения, напоминающий одну большую семью.

В конкрет-поэме И. Холина «Узбекский халат» крупным планом дан развернутый литературный портрет Г. Сапгира.

Заглавие произведения указывает на одну из примет домашнего облика Генриха Вениаминовича, в определенный период жизни облекавшегося в среднеазиатский халат, подаренный женой Кирой. Такие халаты имеют нарядный вид, расшиты богатым шитьем, и Г. Сапгир должен был напоминать в нем восточного падишаха. К тому же для Москвы подобные одеяния экзотика – халат подчеркивал сапгировскую уникальность, царственность в избранном деле жизни.

Поводом к созданию поэмы стал день рождения Г. Сапгира, приблизившегося к круглой дате. У И. Холина это «39тысячелетие»: интенсивность творческой жизни Г. Сапгира такова, что его десятилетия автор послания засчитывает за тысячелетия.

Пишет свою поэму И. Холин весьма непринужденным стилем, поконкретистски: приводятся и имя-отчество именинника, и адреса, по которым тот может проживать, и реальные номера его телефонов, и многие другие точные факты, касающиеся личности Г. Сапгира. Ощутимо стремление избежать поздравительного трафарета, максимально приблизиться к «веществу жизни».

И. Холин напоминает, сколь многое их с Г. Сапгиром связывает. Передается сама атмосфера той жизни, какой они жили (по крайней мере в молодости):

Мы знакомы
С 1952 года
Мы всюду бывали

Мы кого-то любили
Мы что-то выпивали
Нас где-то лупили
Нас куда-то не пускали
Нас откуда-то выгоняли
Нас где-то хвалили
Нас куда-то приглашали
Нас превозносили
Нас унижали[542]

Доминирование глагольных конструкций указывает на активность, динамизм образа жизни молодых Г. Сапгира и И. Холина, стремившихся всюду, где можно и где нельзя, побывать, что-то новое для себя узнать.

Ничего И. Холин не приукрашивает, посредством приема антитезы акцентирует, что пришлось пройти через всякое: плохое и хорошее в судьбе поэтов было перемешано, и до поры с ними не слишком считались.

Господствуют в данной части поэмы местоимения «мы», «нас», подчеркивая: выдержать пережитое помогла дружба.

О человеке немало говорит, кто именно его друзья. Г. Сапгир характеризуется не только как ученик Евгения Леонидыча Кропивницкого и русский стихотворец, но и друг

Оскара Рабина
Александра Глезера
Евгения Рейна
Льва Кропивницкого
Игоря Холина
Анатолия Зверева
Олега Целкова
Леонида Губанова
Юрия Мамлеева
Яна Сатуновского
Всеволода Некрасова
Леонида Ефимыча Пинского
Аркадия Штейнберга
Овсея Дриза[543]

В перечне одни таланты и даже знаменитости (в каковых многие из названных художников и поэтов со временем превратились). Можно сказать, элита, пусть и загнанная в подполье.

---

542 *Холин И.* Поэмы. С. 23.
543 Там же. С. 24.

А к вопросу о роли среды уместно привести строки самого Г. Сапгира:

– Фигура гения
Во мне рождает вдохновение[544].

Конкретика, фактографичность, переполняющие «Узбекский халат», придают убедительность и суждениям условно-метафорического характера, содержащим оценку личности и творчества Г. Сапгира.

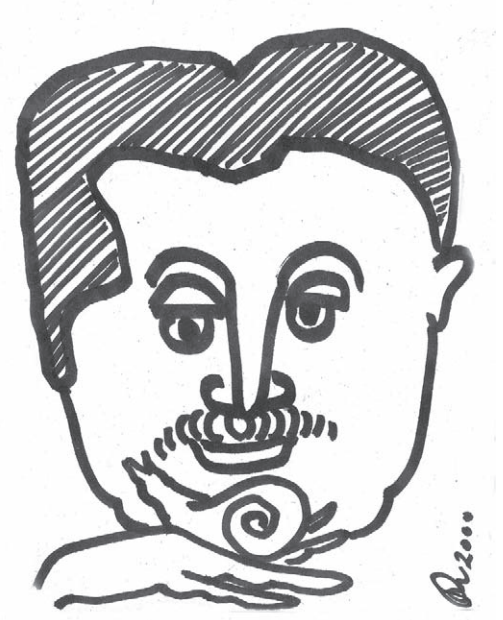
Поэт показан как летающий человек, который подобен комете, пронизывающей космос, прочерчивающей немыслимые траектории:

Ты пролетаешь
Мимо
Незримо
Ты удаляешься
Ты раскрываешься
В облаках
Ты нам киваешь
Издалека
Ты пишешь стихотворение
Похожее
На нашу планету
Мету
Лемету
Ты взмываешь ввысь
Ты падаешь вниз[545]

Иносказательно И. Холин раскрывает многогранность творчества Г. Сапгира, его широкий диапазон, подлинность и новаторство написанного. Генрих Вениаминович у него – создатель собственного художественного мира, на что указывает его метафорическое уподобление планете. Понятие же «Мету», к которому тоже отсылает И. Холин, может прочитываться двояко: а) и как «мета», «икона», «знак» (т. е. знаковое явление своего времени), и б) как отсылка к древнегреческой богине-нимфе Мете, спутнице Диониса (тем подчеркивая дионисийский характер творчества Г. Сапгира). Наконец, прилагаемое к стихам Г. Сапгира понятие «Лемета» – фиксация вечной готовности Генриха Вениаминовича к поэтическому прорыву, эксперименту, всегда связанному и с риском неудачи (подобно тому, как рискуют сломать ногу или шею самые отчаянные на крутых горнолыжных склонах города Лемета на Аляске, этим и прославившегося). Тем самым И. Холин напоминает, что Г. Сап-

544 *Сапгир Г.* Черновики Пушкина. Буфарев и другие. М.: RARITET-537, 1992. С. 254.

545 *Холин И.* Поэмы. С. 22.



гир перепробовал себя чуть ли не во всех возможных манерах, снискав славу «русского Пикассо».

Игорь Сергеевич желает другу, чтобы чистый лист бумаги заполнялся им стихами – такими же первозданными, как снег за окном.

Но слово «пролетаешь» имеет у И. Холина не только космически-кометную семантику: «пролетаешь» значит и минуешь дом друга, что подтверждает: безо всякой ссоры произошло известное отдаление поэтов и И. Холин хочет его преодолеть. Он напоминает, что при посадке на землю воздушные суда, бывает, разбиваются, и Генриху Вениаминовичу лучше всего приземлиться там, где ждут друзья – люди, отношения которых проверены временем, любовь и привязанность каковых искренни. Подтверждение этого – посвященная Г. Сапгиру конкрет-поэма; может ли подарок на день рождения быть лучше? Слишком многое в жизни преходяще, а состоявшееся произведение искусства остается в культуре, как и увековеченный в нем человек.

В футурологической поэме «Умер Земной Шар», где время действия – далекое будущее, Г. Сапгир представлен в числе друзей Земного Шара – выдающихся деятелей мировой культуры, не позволяющих Земному Шару умереть от бездуховности, механистичности и скуки. Пусть за минувшие тысячелетия не все помнят, что именно Генрих Вениаминович сочинил, но по уровню созданное им приравнивается к «Лунной сонате» и теории относительности. Отказываясь от патоки, и в этом случае И. Холин не обходится без юмора, имитируя забывчивость, и тем не менее награждает Г. Сапгира бессмертием.

Софья Прокофьева, Вера Маркова и Генрих Сапгир: из истории творческих связей

Генрих Сапгир называл имя Софьи Прокофьевой, когда рассказывал о своем творчестве для детей. Речь шла об их совместной работе – в основном над школьным «Букварем» и пьесами-сказками. Однако история литераторского дуэта восходит не только к их сотрудничеству с детскими издательствами, журналами и театрами, но и к обществу, собранному Евгением Кропивницким и Оскаром Рабиным.

Соне Прокофьевой посвящен один из маленьких литературных портретов в серии мемуарных зарисовок Сапгира [I: 660], еще поэт упомянул о ней в зарисовке, посвященной Вере Марковой [I: 660].

При этом Влад. Кулаков в своей краткой истории Лианозовской группы о С.Л. Прокофьевой не упоминает[546], впрочем, как и о многих лицах из длинной череды между почтенным И.Г. Эренбургом и молодым О.Е. Григорьевым, бывавших на сборищах поэтов и художников.

В условной рамке, которой принято обозначать нестрогое читательское понятие «Лианозовская школа / группа»[547], имя Прокофьевой не значится. Между тем она входила в «лианозовскую» орбиту, как и Геннадий Цыферов (еще один соавтор Сапгира), Борис Заходер, Сергей Козлов, Ирина Токмакова и другие поэты и писатели, получившие стойкую репутацию «детских». Такое же умолчание допущено и другими критиками и исследователями, вплоть до авторов солидной коллективной монографии «Лианозовская школа» (2021)[548]. Причина умолчания видится нам в автоистории самих лианозовцев, которую излагали Г. Сапгир, И. Холин, Вс. Некрасов, в рамке самопрезентации, выставленной ими[549].

Однако имя Прокофьевой поминает отнюдь не всуе сам Евгений Кропивницкий в письме Игорю Холину от 22 декабря 1965 г. Приведем текст письма в авторском написании:

---

546 *Кулаков В.* Лианозово: История одной поэтической группы // Кулаков В.Г. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое лит. обозрение, 1999. С. 11–34.

547 *Кулаков В., Павловец М.Г.* Введение // «Лианозовская школа». Между барачной поэзией и русским конкретизмом. М.: Новое лит. обозрение, 2021. С. 5–6; *Кулаков В.* Лианозово: История одной поэтической группы [Интервью с Г. Сапгиром, И. Холиным, Вс. Некрасовым] // Вопросы литературы. 1991. № 3. С. 3–45.

548 «Лианозовская школа». С. 840.

549 *Кулаков В.* Лианозово... С. 25–45.

Дорогой Игорь Сергеевич!

Я наконец понял: вот почему одни новые поэты мне понятны, а другие непонятны.

Дадаисты, сюрреалисты, реалисты, протоколисты – это мне понятные поэты. Наконец-то мне открылась разница: оказалось: мне непонятны шифристы (шифры). Я, правда, не догадливый: все принимаю за чистую монету. А народ теперь дошлый – разгадывает слова, шифры, экивоки и намеки. Вот где оказывается собака зарыта. Вот я вам для примера сочинил зашифрованный стих. Сам-то я хорошо знаю что это такое, а вот вы отгадаете или нет. Хотелось бы отгадку получить от вас в письменном виде.

Проходил
Усталость
Надо
Треска
Обратно
Сквер
Дома

Стихи из книги, которую я называю «Люши» (т. е. любовные шифры). Я не понимаю совершенно, а все (особенно девушки хихикали) – понимали. Хихикать хихикали, а когда я просил расшифровать говорили: «И так все понятно». Наконец одна надо мною сжалилась и расшифровала.

Слова там такие:

Смотрит
Пятном
Курю
Дрожит
Да-а...

Расшифровка такая: «Человек с девицей сидит и курит. Девицу видно смутно, пятном. Заметно – одна дрожит “Да-а”. Это “да” свидетельствует что человек этот приходит в недоумение от смятенного состояния девицы».

Видите оказалось как просто.

Теперь снова примусь за шифр Мандельштама, Пастернака, Сони Прокофьевой, Цветаевой и Заболоцкого.

Может и правда у них хорошо, а то я не мог их оценить т. к. не понимал смысла, а возможно там смысл есть но он зашифрован. Мне правда самому не хочется писать шифрованных стихов хотя это очень легко и модно. Я рад что у вас и Севы Некрасова все понятно и нет шифра.

С приветом ЕК <подпись> Пишите[550].

---

[550] Переписка Евгения Кропивницкого с поэтами «Лианозовской школы» // «Лианозовская школа». С. 750–751. [Собрание Бременского института, FSO 01–116 Cholin, 2559–60 (22.12.60), подгот. к печати Г. Зыкова и Е. Пенская.]

Имя Сони Прокофьевой поставлено в самое сильное место текста, она названа после Мандельштама и Пастернака и перед Цветаевой и Заболоцким. Не значит ли это, что острие критики «шифристов», да и все письмо, направлено прежде всего против нее? Не в ней ли таилась опасность для любимых учеников? Известно, что Лианозовская школа под влиянием мэтра отрицала пастернаковский путь развития русской поэзии, а это значит, что Соня Прокофьева шла неверным путем, по мнению автора.

Софья родилась 14 мая 1928 г. в Москве, в семье Леонида Евгеньевича Фейнберга (1896–1980), художника, поэта, начинавшего свой творческий путь в Коктебеле, у М.А. Волошина. Московские адреса семьи – Маросейка, обжитая букинистами, Дом композиторов на Миусах.

Первый муж – Олег Прокофьев, сын композитора С.С. Прокофьева, художник, увлекшийся абстракционизмом и потому имевший свой интерес в поездках к Оскару Рабину. Об Олеге Прокофьеве Сапгир создал еще одну мемуарную зарисовку, подчеркнув участие в московском «Синтаксисе» 1959 г. [I: 675] (стихи О.С. Прокофьева появятся и в парижском «Синтаксисе»).

С.Л. Прокофьева окончила в 1955 г. Московский художественный институт имени В.И. Сурикова, по образованию она книжный график, по судьбе поэт, драматург, сказочница, мемуарист.

В книге воспоминаний «Дорогами памяти» (2015) она вспоминает, как отец открыл ей поэзию О.Э. Мандельштама:

> ...Мандельштам до сих пор остается моим любимым поэтом.
>
> Я взахлеб читала Ахматову, Цветаеву, Пастернака. Это было внезапное открытие, которого я тайно ждала. Папа купил мне по случаю пятитомник Хлебникова. До сих пор люблю и перечитываю «Царскую невесту», «Марию Вечору»...[551]

Эти открытия относятся к 40-м гг., тогда же Софья Прокофьева начала писать стихи; надо ли удивляться перекличкам в ее ранней лирике с любимыми поэтами?

Все эти имена поэтов были в Лианозовской школе камнями преткновения, мягко говоря. В своем дневнике за 22 августа 1966 г. Игорь Холин указывает на эстетический вкус наставника и вместе с тем выражает свою точку зрения:

> Вчера был у старика Кропивницкого. Он болен. Сердце. Мне кажется, на нервной почве. 73 года дают себя знать. <...> Говорили о стихах Сапгира. Много. Е.Л. признает только старые его стихи. Которые чрезвычайно литературны, надуманны, чрезмерно романтичны. Усыпанные сплошь

[551] *Прокофьева С.Л.* Дорогами памяти. Воспоминания. М.: Время, 2015. С. 59.

банальностями, как рожа рябой бабы. Хотя талант в них, безусловно, чувствуется.

Хотя в какой-то мере Е.Л. прав. Чрезмерная левизна Сапгиру вредит. Важно найти наиболее приемлемое для себя.

Футуризм чужд Кропивницкому. Он не любит: ни Хлебникова, ни Пастернака, ни Цветаеву[552].

В холинском дневнике записи о работе над детскими стихами перемежаются с заметками о Карамзине, Гёте, Достоевском, Ключевском: он осваивал школу культуры.

Всеволод Некрасов, вспоминая 60-е, говорил о 30-летнем голоде на культуру, о том, что «слово культура было малоупотребительно. Интеллигенция говорилось куда чаще. И далеко не в одобрительном смысле»[553]. Софье Прокофьевой такой голод был малознаком благодаря семье и среде; своей начитанностью, насмотренностью, сложившимся вкусом она решительно выделялась в «барачной» среде.

Судя по всему, Кропивницкий в приведенном выше письме не так уж твердо был уверен в послушании «учеников», оттого Соня Прокофьева представляла собой проблему. Письмо полно раздражительных интонаций (о способности Кропивницкого раздражаться и даже злиться писал Холин 5 сентября того же года, снова характеризуя вкус главы поэтического кружка: «Блок, Сологуб, Брюсов, Бальмонт – любимые его поэты. Из 19 века Пушкин и Тютчев»[554]).

Софья Прокофьева пишет о шапочном знакомстве с Сапгиром, которое предшествовало их встречам в Коктебеле летом 1955 г. Софья и Олег Прокофьевы приехали не только на отдых, но и ради волошинского дома, некогда счастливого для Л.Е. Фейнберга.

В период нашей жизни в Коктебеле я впервые услышала от Генриха Сапгира о Лианозовской школе.

Он читал нам стихи основателя этой школы и наставника молодых поэтов уже очень старого Евгения Кропивницкого. Не было конца восторженным рассказам об основателе этого, как ему казалось, нового направления в искусстве.

Приехал Игорь Холин. Он как бы еще дальше отстоял от меня, чем Генрих Сапгир. От этого высокого худощавого человека веяло морозным холодом и непререкаемой уверенностью в своей значительности. Помню его стихи, всегда короткие, мрачные, какие-то нечеловеческие. Да были ли это стихи?[555]

---

552 *Холин И.* С минусом единица. Повесть. Дневник. Записки. Вологда: Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2020. С. 78.

553 *Некрасов Вс.* Лианозовская чернуха // «Лианозовская школа». С. 742. [Подгот. к печати Г. Зыкова и Е. Пенская.]

554 *Холин И.* С минусом единица. С. 88.

555 *Прокофьева С.Л.* Дорогами памяти. С. 117.

По-настоящему свело вместе Игоря Холина, Генриха Сапгира и Софью Прокофьеву издательство «Детский мир», созданное в 1957 г. Точнее сказать, они (вместе с Оскаром Рабиным, Олегом Прокофьевым и другими пассажирами савеловских электричек) влились в пестрое общество, собранное его главным редактором Юрием Павловичем Тимофеевым – не только в редакции, но и в его квартире.

Прежде Ю.П. Тимофеев заведовал в Детгизе важнейшим отделом научно-художественной книги, но потерял солидную должность, отличившись на совещании в Московском доме детской книги 3 декабря 1956 г. Тимофеев, вопреки административной логике, выразил недовольство письмами благодарных учителей и выступил против того, чтобы в книгах его отдела видели лишь учебные пособия по школьной программе, и против того, чтобы разъединить научно-художественную и приключенческую книгу. Он даже предложил пересмотреть критерии оценки – впереди запросов школы поставить интересы самих детей: «Но главное, мы должны стремиться к тому, чтобы книжки стали настольными для самих ребят, разбудили инициативу читателей, заставили их подойти к педагогу и начать его расспрашивать»[556]. В развернувшуюся на совещании дискуссию вступил Игнатий Александрович Желобовский, старейший специалист, работавший еще в Институте по детскому чтению, сотрудник легендарной А.К. Покровской; он призвал обратиться к книгам 20–30-х гг., «неправомерно» забытым, «в то время как они и теперь еще могут служить образцами для наших писателей, художников, редакторов»[557]. Новое назначение с резким понижением оказалось удачей и для самого Тимофеева, получившего на несколько лет свободу действий, и для «левых» художников и авторов.

В 1964 г. Тимофеев был уволен по бытовому поводу, а «Детский мир» был преобразован в издательство «Малыш». За несколько лет Тимофеев собрал молодых поэтов и сказочников, владевших современным русским языком и способных вернуть детской поэзии игру; именно в игре видел он главный смысл работы для читателя-малыша, даже в ущерб лирическим стихам. Тимофеевское «гнездо» было еще одной «школой» мастерства.

О постановке работы в «Детском мире» можно создать впечатление по статье Ю.П. Тимофеева «Размышления редактора о редакторе» (1963)[558].

«Генриха Сапгира и Игоря Холина привел к Тимофееву главный художник издательства Иван Бруни», – пишет И.Н. Васич, редактор

---

556 Какой должна быть книга в помощь политехническому обучению (отчет о совещании в Доме детской книги Детгиза от 3 декабря 1956 г.) // О литературе для детей. Вып. 3-й. Л.: Гос. изд-во дет. лит. М-ва просвещения РСФСР, 1958. С. 209.

557 Там же. С. 223.

558 *Тимофеев Ю.* Размышления редактора о редакторе // Редактор и книга: Сб. ст. М.: Искусство, 1963. С. 165–184.

«Детского мира», в очерке «Не так давно... тому назад» (1989)[559]. По воспоминаниям Вс. Некрасова, Тимофеев «тоже бывал в Лианозове, он и Ирина Николаевна Масычева, редактор, правая рука Тимофеева в издательстве»[560].

Союз Сапгира и Прокофьевой был долгим, но это был союз без глубинной связи и тепла; пожалуй, противоположность творческих натур сказалась в соавторских «детских» текстах – в мотивах и образах условных сказочных персонажей, в перекличках, полных взаимной иронии. «Барачная» муза была совершенно чужда Прокофьевой, игре со словом она предпочитала лиризм, да и эмоциональный строй ее личности был совсем другой.

> Но, как ни странно, хотя мы проводили, уже вернувшись в Москву, много времени вместе, настоящая дружба так и не возникла. Да и не могла возникнуть.
>
> Он был внутренне холодный человек. Иногда мне казалось, что его душа живет необъяснимо отдельно, где-то далеко от него.
>
> Окончив долгие часы напряженной работы, он мог вдруг поглядеть на меня как-то отстраненно, с неким недоумением, словно не узнавая, словно видит меня в первый раз[561].

Возможно, именно в доме Кропивницкого резче обозначилась граница культуры, разводившая двух молодых поэтов больше, нежели стилевые разногласия. Прокофьева приводит случай, когда Кропивницкий подал миску лягушачьей икры, собранной в пруду Сапгиром, вместо закуски под водку. А следом она излагает ужасный конфуз с клопами, случившийся на тех же днях в квартире Прокофьевых, куда пожаловали Мстислав Ростропович и Галина Вишневская. При этом Прокофьева положительно оценивает те лианозовские встречи:

> Нам было хорошо вместе, потому что мы понимали друг друга и почтительно слушали стихи нашего учителя и наставника Евгения Леонидовича.
>
> Он читал нам свою знаменитую:
>
> Тритатушка трам-там-там!
> Приходил печальник сам...
>
> Убогой нищетой и мраком веяло от его стихов. И тем не менее они были очень талантливы. Просто он был певец трущоб[562].

---

559 *Васич И.* Не так давно... тому назад: об издательстве «Детский мир», Юрии Тимофееве и обо всем остальном // Дет. лит. 1989. № 12. С. 48.

560 *Зыкова Г., Пенская Е.* Всеволод Некрасов и советская культура «для детей» // «Лианозовская школа». С. 462.

561 *Прокофьева С.Л.* Дорогами памяти. С. 113–114.

562 Там же. С. 120.

Оба поэта были из одного поколения, при этом каждый пришел в детскую литературу со своим багажом и опытом, как и Игорь Холин. Будучи новичками в литературе для детей, которая в ту пору переживала этап обновления языка, все они быстро учились – на опыте классики, у мэтров и друг у друга, пытаясь провести собственные творческие поиски сквозь редакционно-издательские препоны. Прокофьевой-художнице довелось встречаться с С.Я. Маршаком. Переделкино и Малаховка тоже были освоены ими всеми.

По этим и иным причинам далеко не все детские книжки лианозовцев можно без оговорок относить к одной школе. Скорее, гораздо большее значение для них имела классика, примерно в том критико-аналитическом описании, которое дал К.И. Чуковский в своей монографии «Мастерство Некрасова» (в 1962 г. вышло 4-е издание)[563]. Недаром Вс. Некрасов вспоминал об этой книге, издании «конца 20-х – начала 30-х годов, еще не переработанном», полном интересными ему «городскими» стихами[564]. Недаром сюжет о езде по железной дороге стал для поэтов этого течения чуть ли не обязательным, пересекавшимся с заказами на «производственную» тему.

Заметим попутно, что Алтуфьево (Лианозово) – одно из некрасовских мест (о соотнесенности Лианозово, Алтуфьево и Карабихи обстоятельно пишет Е.Н. Пенская[565]), а также мест, связанных с Д.И. Фонвизиным: лианозовцы не могли пройти мимо образцов барственного обращения с русским языком Митрофанушки или как бы подслушанных речей некрасовских героев.

На наш взгляд, «барачная поэзия» и поэзия для детей тех же самых авторов питались от разных литературных корней в их сложном переплетении. «Чистые» лианозовцы становились «нечистыми», т. е. детскими. Только Борис Заходер, Сергей Козлов, Ирина Токмакова, Геннадий Цыферов, Софья Прокофьева, вхожие в тот же самый круг, не испытывали творческих метаморфоз и драматичных фрустраций при обращении к детям.

---

563 *Чуковский К.И.* Мастерство Н.А. Некрасова. М.: Гослитиздат, 1962.

564 «Искусство – это конкурс продуктов...». Беседа с Всеволодом Некрасовым // Врубель-Голубкина И. Разговоры в зеркале. М.: Новое лит. обозрение, 2014. С. 152.

565 *Пенская Е.Н.* Семантика музея и поэтика литературы. К постановке проблемы // «Разумное, доброе, вечное...»: проблемы производства, сохранения и распространения культуры в России от некрасовской эпохи до современности [: Материалы науч. конф.] / ГЛММЗ Н.А. Некрасова «Карабиха». Ярославль: Академия 76, 2017. С. 37–43. *Она же.* Лианозово – Карабиха. Документирование одного маршрута (1960–1970-е годы) // Карабихские науч. чтения. Музей. Усадьба. Литература: пути и проблемы взаимодействия традиционных культурных институтов в современном мире: Материалы науч. конф. (Ярославль, 5–6 июля 2018 г.). С. 69–76.

По возвращении из Коктебеля Софья и Олег Прокофьевы, Сапгир, а также Игорь Холин, Николай Каретников, Нина Гарская и другие не раз ездили по Савеловской дороге. Если Кропивницкий «злился» на Прокофьеву в письме к Холину в 1965 г., то это значит, что она обреталась в Лианозовском кругу по меньшей мере десять лет. Однако лианозовкой так и не стала, ее левизна в искусстве была иной.

Ранние стихи Прокофьевой, которые Кропивницкий иронически назвал «Люши» («любовные шифры»; по мнению комментаторов опубликованного письма, «Кропивницкий пародирует цикл «Люстихи» (1964) Г. Сапгира»[566]), и вправду обретали место где-то между Пастернаком и Цветаевой. Например, стихотворение 1956 г., вошедшее в цикл «Тяжелая лирика», несет на себе цветаевско-пастернаковскую печать:

Хочет вещь
На место лечь,
Где вчера лежала,
Под одеяло. А там лежит другая,
Видна нога нагая.
С голубыми нервами,
Новая, счастливая,
С серебряным отливом.
Вся в клятвах без счету,
Спит, крыло под щеку.
А как же я
Твоя?
Куда теперь?
Зачем здесь дверь?

Это стихотворение относится к периоду после ее разговора с Пастернаком, решающего в ее творческом самоопределении. Сапгиру повезло меньше: личной встречи не было, Пастернак ответил благожелательным письмом на его рукопись стихов (благожелательность и щедрость похвал молодым стихотворцам были в обычае поэта).

25 мая 1950 г. Борис Леонидович принял в своей квартире юную Софью Фейнберг, она представилась Аглаей Мартьяновой. Псевдоним понадобился, чтобы Пастернак вынес непредвзятое суждение о стихах «Античного цикла», независимо от своего давнего знакомства с ее родителями.

«Соня, это очень хорошие стихи. Вы настоящий поэт. Но поверьте мне, вы не будете писать так всегда», – таков был вердикт. Пастернак оставил автограф в тетради с собственными стихами: «Соне, с пожеланием, чтобы ее жизнь была так же хороша, как она сама». Этот подарок

---

566 Переписка Евгения Кропивницкого с поэтами «Лианозовской школы» // «Лианозовская школа». С. 750.

Софья Леонидовна передала сыну Сергею Олеговичу, уже взрослому, как один из важнейших семейных документов.

Сапгир много раз, порой почти ежедневно, бывал в квартире Л.Е. Фейнберга, в Доме композиторов на Миусах. В квартире часто собирались музыканты, театральные деятели, писатели, здесь была богатая библиотека, на рояле играли известные композиторы и пианисты. Здесь Сапгир познакомился с Верой Николаевной Марковой (1907–1995), переводчицей с японского и английского (Эмили Дикинсон), а прежде с ее переводами из Басё – целым событием в русской культуре, отозвавшимся японизмами в стихах Сапгира, Холина, Некрасова и многих других поэтов и прозаиков.

В.Н. Маркова стала второй женой Л.Е. Фейнберга, будучи другом семьи, особенно его первой жены вплоть до ее ранней смерти. С.Л. Прокофьева пишет о ней: «Родной, любимый мной человек. Слово “мачеха” тут неуместно. Почти сорок лет мы прожили, сближаясь, даже не сближаясь, сливаясь душами в одно целое»[567].

Во многом эстетические взгляды Веры Марковой на мировую классику, в особенности Средних веков, тихая бескомпромиссность в литературных делах, абсолютный языковой слух («Ее любили слова», – по оценке Прокофьевой) оказались жестким «гамбургским счетом». «Не все слова поэта – дела», – заявляла она еще в 1950 г. («О, сколько их, в последнем огне...»[568]). В таких стихотворениях, как «Наследники» (1961), «Поэты ходили друг к другу в гости» (1963), «Человек вылезал из кожи...» (1964) и др., воплотила Вера Маркова свое видение границ культуры, а в стихотворениях «Памяти Бориса Пастернака», «Памяти Анны Ахматовой», «Памяти Льва Квитко», в цикле «Учителю Бессмертия», посвященном Леониду Фейнбергу, не только назвала своих кумиров, но и выразила свою веру в искусство и поэзию.

Немногим Вера Николаевна открывала собственные стихи. Сапгир в число доверенных собеседников не входил, хотя он приходил не только к Софье Прокофьевой для соавторской работы, но и к переводчице за авторитетным мнением о своих стихах. К нему она относилась сдержанно, прохладно. В беседах 2023–2024 гг. автор данных строк слышала и отзыв Софьи Леонидовны: «холодные», «головные» стихи – о стихах для детей.

Многолетнее увлечение С.Л. Прокофьевой культурой и литературой европейского Средневековья и Ренессанса, поддержанное В.Н. Марковой, вызвало к жизни многих из ее любимых детских персонажей, разных волшебников и принцесс. Еще ребенком она зачитывалась прозаическими переложениями шекспировских пьес в дореволюционных

---

567 *Прокофьева С.Л.* Дорогами памяти. С. 131.

568 *Маркова В.Н.* Луна восходит дважды. Стихотворения. Поэмы. М.: Современник, 1992. С. 80.

томиках. В.Н. Маркова только поддержала давнее увлечение. «Она была поистине энциклопедически образованна, великолепно знала историю, была подлинной медиевисткой, что нам впоследствии очень помогло при совместной работе над пересказом легенд Средневековья», – пишет С.Л. Прокофьева[569].

Высочайший авторитет переводчика и художника слова Веры Марковой признавал и Корней Чуковский («Вот пока вы сидите в этом кресле <...> я буду говорить все время только одно: “Вы гениальны, гениальны, гениальны!..”»[570] – передает С.Л. Прокофьева подробности переделкинской встречи).

Поэтическое наследие Веры Марковой еще ждет своих исследователей, здесь мы ограничимся одной маргиналией, коротким текстом Сапгира из книги, впервые представляющей наиболее полный свод ее стихотворений, – «Вера Маркова. Пока стоит земля» (2022). Тот же текст включен в первый том собрания сочинений Сапгира «Голоса».

> Я знал известную переводчицу с японского Веру Маркову в основном в ее последние годы жизни. Высокая, очень полная, в пенсне, она, колыхаясь, двигалась из комнаты в комнату, отыскивая нужный ей словарь или книгу. Я тогда ходил в этот дом для литературной работы. Иногда мы с ней беседовали о разном, о поэзии тоже. Она с удовольствием слушала стихи собеседника, могла прочесть свои переводы Эмили Дикинсон, которую очень любила, но собственных стихов никогда не читала. Я и воображал, что она пишет что-нибудь в духе Дикинсон. И вот совсем недавно мне попала в руки книга стихов Веры Марковой, изданная после ее смерти близким ей человеком – поэтом и прозаиком Софьей Прокофьевой. Нет, у Веры Марковой стихи той поры, когда шаги, шаги, шаги – и сердце замирает от страха. Я читаю их и перечитываю. Они по-настоящему трагичны[571].

Отметим в приведенном тексте три момента. Первое – соотношение между поэтом Марковой и поэтом Сапгиром. «Имя как культурный знак» – так назвал свое стихотворение-шутку Ян Сатуновский (15 марта 1967 г.):

> Сапгир молчал;
> «сообщите Кире,
> Что я пошел на хиракири».
>
> Читая книгу Веры Марковой,
> налево, Генрих, не посматривай![572]

---

569 *Прокофьева С.Л.* Дорогами памяти. С. 143.

570 Там же. С. 156.

571 *Маркова В.* Пока стоит земля. Избр. стихотворения и переводы. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2022.

572 *Сатуновский Я.* Стихи и проза к стихам / Сост., подгот. текста и коммент. И.А. Ахметьева. М.: Виртуальная галерея, 2012. С. 532.

Второе – книга собственных стихов Веры Марковой была издана еще при ее жизни, в 1992 г., – «Луна восходит дважды»[573]. Сапгиром подчеркнута случайность – «попала в руки». Третье тоже стилевая мелочь, но для поэта поставить эпитеты-определения в косвенный падеж – значит понизить их энергию; этим приемом автор несколько отстранил от себя поименованный объект, и уже не «Соня», старый друг, а вполне формальное «Софья Прокофьева».

К причинам некоторой отчужденности внутреннего, духовного порядка, о которых сложно судить, добавилась причина внешняя. Публикация стихов Сапгира в «Метрополе» ставила Прокофьеву в сложное семейное положение. Второй муж, засекреченный физик, попросил ее свернуть отношения с авторами «Метрополя». Тогда и прервалась совместная работа Прокофьевой и Сапгира для детских театров и издательств.

Переводы с японского Веры Марковой появились в журнале «Мурзилка», где публиковались Сапгир и Прокофьева (иногда на одной странице).

Благодаря работе В.Н. Марковой японские народные сказки, японская классическая поэзия прочно вошли в чтение детей в советской и современной России. Между сказок мимоходом отметим очень страшную, из фантастических сюжетов о воротах Рашомон, – «Рука людоеда», она выходила в начале XX в. у И.Д. Сытина с яркими, очень динамичными литографиями, напоминающими нынешние рисованные мультфильмы[574].

Соавторство Сапгира и Прокофьевой охватывает 60-е – первую половину 70-х, возобновилось оно в 90-е, писали они пьесы-сказки для детей, для кукольных театров. Надо отметить, Софья Прокофьева начала писать пьесы-сказки раньше Сапгира, ее «Пять с половиной волшебных превращений» были опубликованы в 1961 г. Да и в целом Прокофьева относилась к жанру серьезней Сапгира. По мотивам своей сказочной новеллы «Неизвестный с хвостом» (издание 1963 г. с иллюстрациями Ивана Бруни, главного художника «Детского мира») она написала одноименную пьесу-сказку, далее вышли пьесы «Самый большой друг», «Шерстяной барашек» (1967), «Кот в сапогах» (1977).

На наш взгляд, «Неизвестный с хвостом» и сказочка Сапгира «Львенок с кисточкой», созданная в двух формах: прозаической и стихотворной, составляют одну из иронически оппозиционных пар текстов. Его раннее стихотворение «Парад идиотов» и ее «взрослая» драма «Беседа без свидетеля» – еще одна подобная пара.

В 1974 г. выходят совместные пьесы Прокофьевой и Сапгира «Румяные щеки: Физкультбукварь», «Остров Капитанов», в 1975 г. – «Новый плащ для ветра», а в 1990 г. – «Наш веселый светофор», все это произведения более утилитарно-практические, исполненные на заказ.

---

573 *Маркова В.Н.* Луна восходит дважды. 1992.

574 Рука людоеда. Япон. сказка. М.: Литогр. Т-ва И.Д. Сытина, ценз, 1904.

В сапгировской стихотворной сказке-миниатюре «Принцесса и Людоед», ставшей его детской «визитной карточкой», героине возвращены ее прекрасный вид и право неприкосновенности – после изгнания из советской литературы 1920–1930-х гг. Принцесса иронически реабилитирована – как один из мировых сюжетов, на которых держится поэтика детской литературы, равно как и на сюжетах о разных людоедах.

Заметим, что мотивы сапгировской сказки перекликаются со стихотворениями Николая Агнивцева «Крокодил и негритянка» («Крокодил на нее посмотрел: / Она ему очень понравилась, / И он ее съел...»), «В день рождения принцессы». Вместе с тем сапгировский Людоед сопоставим с известными в советском читательском дискурсе персонажами – пародийно-футуристическим «Бармалеем» Чуковского и двусмысленно-назидательным «Людоедом» С.В. Михалкова. Последний людоед, в свою очередь, напоминает дяденьку из стихотворения «Мешок» Олега Григорьева, читавшего в бараке Рабина свою повесть о детском саде, по воспоминаниям Сапгира[575]. Сапгировский Людоед отличается от всех своих предшественников тем, что он не воспитывает непослушных детей, он скорее художник, чистый эстет.

В 1977 г. на экраны вышел мультфильм «Принцесса и Людоед» режиссера Э.В. Назарова. В рисунке легко узнать шарж на Игоря Холина, что заставляет обратиться к другим подобным детским сказкам, прежде всего к стихотворению Сапгира «Соня и доктор» и пьесе-сказке «Кот в сапогах и людоед» в соавторстве с Прокофьевой:

> – Людоед! – ахнул Кот. – Только этого нам не хватало!
>
> – Кстати, я могу показать тебе дорогу к его замку.
>
> – А это далеко? – с беспокойством спросил Кот.
>
> – Не так далеко, но найти не просто. Надо сначала как следует заблудиться, и тогда непременно выйдешь прямо к замку Людоеда.
>
> <...>
>
> – Мы, кажется, заблудились. Этому лесу нет конца, – с беспокойством сказал король.
>
> – Да вон, похоже, замок. Видите башни за верхушками деревьев? – сказал, подъезжая, молодцеватый генерал.
>
> «Съесть-то я его съем, дело обычное, – думал Людоед. – А вдруг упрямая девчонка мне все-таки откажет?» Аппетит в нем боролся с нежным любовным чувством[576].

Соавторы и далее развивали классической сюжет («Кот в сапогах ищет клад», 1998; «Кот в сапогах и великан», 1999).

Пожалуй, самым значительным общим вкладом Сапгира и Прокофьевой в детское чтение стал «Букварь», выходивший с 1965 по 1981 г.

---

575 *Кулаков В.* Лианозово... С. 28.

576 *Прокофьева С., Сапгир Г.* Кот в сапогах и людоед. М.: Стрекоза, 1997.

По словам Софьи Леонидовны, почему-то никто не хотел браться за этот заказ. Ей и Сапгиру приходилось решать сложные формальные задачи, например составлять крошечные тексты, для которых «старушки-методистки» последовательно выдавали по одной букве. Одной из кураторов-педагогов была Л.К. Назарова, автор фундаментальных работ по методике начального чтения. Для авторов «Букварь» был не только трудной игрой, но и особенной школой мастерства. Она пригодилась Генриху Сапгиру 30 лет спустя, когда он создавал свой собственный учебник – «Моя самая первая книжка по русскому языку» (1995).

Проблема детского / взрослого в творчестве Сапгира не может быть решена простым разделением. Успешность его детских произведений, подчеркнутая многими исследователями, во многом обусловлена и непосредственной работой с Софьей Прокофьевой, и той сложившейся вокруг Веры Марковой литературной «школой», которая находилась в непримиримой оппозиции к школе Лианозовской. Оттого и Сапгир воспринимается в двух писательских статусах, в двух принципиально разных ипостасях. Ю.Б. Орлицкий подробно описал эту проблему двойственности, антиномичности творчества Сапгира[577].

Драматичная, а местами комичная история творческих связей Софьи Прокофьевой, Веры Марковой и Генриха Сапгира наводит на размышления о более сложном понимании места и значения собственно «детской» части их творчества. Детская литература, детская поэзия вовсе не часть от целой, «общей» или «взрослой», литературы, а процесс, возникающий и длящийся. Такой подход, кажется, избавляет от разрывов в понимании каждого из поэтов.

---

577 «Для массового читателя, воспитанного на “Принцессе и людоеде” и “Лошарике”, “взрослые” стихи Сапгира воспринимаются чаще всего как дополнение к ним, часто – не вполне обязательное (типа собственного поэтического творчества известных переводчиков); для читателя и почитателя Сапгира взрослого – напротив, как необязательная (а подчас и досадная) ипостась поэта, избравшего средством существования не кочегарку, а писание сценариев и пьес для советского детского театра и кино, выглядит его детское творчество.

Столь же непросто решается и связанный с теми же биографическими реальностями вопрос об официальности поэзии Сапгира – здесь бесспорный, на первый взгляд, статус ставится под некоторое сомнение опять-таки активной и крайне результативной (в отличие от многих единомышленников) работой для юного читателя.

Наконец, описанные выше оппозиции приводят к двоению образа поэта, который радикальными модернистами нередко воспринимается как чрезмерно робкий новатор, пишущий одновременно вполне традиционные стихи, а традиционалистами – как крайний экспериментатор. Последние, нам кажется, значительно ближе к истине, однако все эти чисто бытовые оценки приводятся здесь только потому, что их корни – в той самой антиномичности творчества поэта, о которой мы говорили выше» (*Орлицкий Ю.* Введение в поэтику Сапгира: Система противопоставлений и стратегия их преодоления // «Лианозовская группа». С. 329–330).

Генрих Сапгир и Александр Тимофеевский

Генрих Сапгир и Александр Тимофеевский родились с разницей в пять лет. В юности встречались в общих компаниях, а в конце 1950-х Александр Тимофеевский надолго исчез из поля зрения Сапгира. В коротком предисловии к публикации стихов Александра Тимофеевского в антологии «Самиздат века»[578] Генрих Сапгир пишет:

> Сашу Тимофеевского смолоду знаю. В каком-то полуподвале длиннокудрый носатый юноша читал нам стихи, вполне традиционные, по моим тогдашним взглядам. Но энергия там была – и горечь. За такие стихи могли и пригласить куда надо... [I: 664]

Так все и получилось. После ареста редактора и издателя неподцензурного рукописного поэтического журнала «Синтаксис» Алика Гинзбурга началось следствие. Участников журнала стали вызывать на допросы. Опасаясь обыска в доме матери, Александр решил уничтожить хранящиеся у нее рукописи. Свалил все в ванную, поджег, но бумаги и тетради плохо горели. Тогда он переложил все в чемоданчик и вышел из дома, раздумывая, куда податься. Попробовал взять такси, но какой-то человек подбежал к машине, прося подвезти. Александру показалось это подозрительным, он вылез, сел в троллейбус. Пересаживаясь с маршрута на маршрут, в какой-то момент решил, что оторвался от слежки, зашел в первый попавшийся двор и выбросил содержимое чемоданчика на помойку, а на следующий день уехал в Душанбе, где в то время, после окончания ВГИКа, работал редактором на киностудии «Таджикфильм».

Вскоре случилась командировка в Москву. Сидя на совещании, рассказывал Александр, он слушал, как Фурцева распекала приехавших из Средней Азии кинематографистов, и записывал по студенческой привычке ее слова: «А фильмы кто за вас снимать будет – Пушкин? Слава богу, он умер!».

В перерыве вышел покурить. Тут к нему подошел маленький плюгавенький человек с вопросом: «Кто тут Тимофеевский? Им интересуются в комитете». – «Надо же, – подумал Александр, – совсем недавно начал работать редактором, а мной уже интересуются в Госкино!»

---

[578] Самиздат века. Минск; М.: Полифакт, 1997.

Комитет, однако, оказался другим. Еженедельные – а то и два раза в неделю – допросы, начавшись в Москве, продолжились в Душанбе. Когда во время командировок оказывался в Москве, вызывали и на Лубянку. В ходе допросов выяснилось, что бумаги с помойки, в том числе со стихами «На смерть Фадеева», «Слово», «Примета времени – молчанье...», все-таки нашли.

Следствие длилось почти год, вплоть до трагической гибели в результате врачебной ошибки Ирины Улановской (первой жены А.П. Тимофеевского). После похорон Владимир Мотыль увез Александра на полгода на Памир, включив в съемочную группу своего фильма «Дети Памира».

Тимофеевский говорил, что ничего не помнит о допросах, запомнились только курьезные эпизоды. Однажды следователь спросил: «Кто нарисовал “Девочку на шаре”?» Уставший Александр замешкался с ответом, тогда следователь с подковыркой произнес: «Пикассо, не так ли?» В другой раз следователь без всякой связи с предыдущим разговором спросил: «А как вы относитесь к Сапгиру?» На что Александр, быстро сообразив, что это какая-то аббревиатура, ответил: «Никаких отношений с националистическими еврейскими организациями не имею». Были и другие случаи.

В марте 1960 г. в центральной газете вышла статья «Бездельники карабкаются на Парнас». Там перечислялись многие участники «Синтаксиса». На допросе Александр спросил, почему в статье нет его имени, – и услышал: «Ни вашего имени, Тимофеевский, ни ваших стихов народ никогда не узнает». Негласный надзор продолжался до начала 1990-х.

После Средней Азии Тимофеевский вернулся в Москву, надо было где-то работать. Посмотрев несколько анимационных фильмов режиссера Б.П. Дежкина, решил, что мультипликацию и поэзию многое объединяет: ритм, образность, возможность сказать многое в небольшом по метражу фильме. Его приняли редактором на студию «Союзмультфильм».

Надо сказать, что, по мнению многих, 60-е гг. были золотым веком студии. Еще работало старшее поколение режиссеров и художников, начинали как режиссеры Ф.С. Хитрук, Ю.Б. Норштейн, А.Ю. Хржановский. Александр рассказывал, что на студии была потрясающая дружеская и рабочая атмосфера. Редактор Наталья Абрамова вспоминает, что с приходом на студию Тимофеевского все стали писать шуточные стихи, сочинять частушки.

Однако на студии Александр проработал недолго. Через некоторое время его вызвал директор, сказал, что не может оставить его выполнять обязанности редактора, и предложил, формально числясь на «Союзмультфильме», работать администратором кинотеатра «Баррикада». В эти годы Сапгир и Тимофеевский встретились снова. Вот как вспоминает об этом Сапгир:

> ...Лет через десять Саша появился в поле моего зрения уже в другом обличье, он работал редактором в «Союзмультфильме», куда я и мой друг Геннадий Цыферов приносили свои сказки и сценарии. А к редакторам у меня врожденное, так сказать, недоверие. В общем, тогда мы не сблизились, так – «здравствуйте» – и все. Он рано поседел, побелел. Настали новые времена, и Тимофеевский ушел из кино. Да и мне там нечего было делать, новые времена, иной хлеб насущный... [I: 664]

Тимофеевский ушел из мультипликации в середине 1980-х, а в 1991 г. в газете «Советский цирк» была напечатана большая подборка его стихов. Через год, в 1992 г., Пушкинским фондом была издана первая тоненькая книжка стихов «Зимующим птицам». Позже появились публикации в зарубежных и российских изданиях, начали выходить поэтические книги прежде не публиковавшихся и новых стихов для взрослых и детей.

В конце 90-х Сапгир и Тимофеевский встретились уже в другой обстановке. Предисловие к публикации в антологии «Самиздат века» Сапгир заканчивает словами:

> ...И вот в одном из номеров альманаха «Стрелец» я читаю целый цикл великолепных стихов Саши Тимофеевского. Я не мог ему не позвонить. Мы снова стали встречаться и приятельствовать. Я узнал, что в свое время диссиденты и сидельцы наши переписывали на нарах Сашины стихи и теперь помнят наизусть, как я убедился на вечере в его честь... [I: 664]

Звонку Сапгира Александр очень обрадовался, стали перезваниваться, встречаться. Казалось, что возобновившейся дружбе ничего помешать уже не может. Однако вскоре пришло известие о смерти Сапгира.

К сожалению, о времени, когда Сапгир и Тимофеевский в юности встречались в компании, где поэты читали друг другу стихи, почти ничего не известно. Нет также возможности установить обстоятельства, при которых Тимофеевский написал два известных на сегодняшний день стихотворения не характерным для него анадиплосисом. Услышал ли он подобные стихи в юности от Сапгира? Или пробовал таким образом свои силы?

Впрочем, возможно, в судьбе поэта знать – это не главное. Важно другое: оба мастера жили в непрерывном потоке поэтического слова, что сближало их при всей разности стилей и способов стихосложения. Сближало и отношение к услышанному, прочитанному, написанному другим поэтом, выразившееся в словах: «...не мог не позвонить, прочитав стихи в журнале». Оба знали и ценили силу и возможности поэтического слова.

Найденные в архиве стихотворения Александра Тимофеевского, написанные анадиплосисом, имеют общее название «Змейка». Последнее слово первой строки рифмуется с первым словом в следующей строке.

ЗМЕЙКА

1

За окном падает *снег,*
С ней стой, *боль*,
Вдоль вороных бро*вей*
Веет смерти *крыло*,
На лоб легла *тень*,
День у нас *хром*,
А *в том* краю, где *она*
Полна горечи жи*зни,*
Лжи полон наш *день,*
Лень, обыденный *хлам*,
А *там* у жизни *треть*
Смерть отнимает смерть.

2

А когда я умру среди старых *бумаг,*
Так и не видевших свет *поэм*,
Тем, нашумевших в кругу *друзей,*
Всей это кучи утиль *сырья*,
Что я оставил вам на *беду*,
*Найду*т и тебя, мой змейчатый *ряд*.
Лад, изучивший его и *строй,*
Той грядущей эпохи *поэт*
*Эт*им, быть может, стихом *воспоет*
Народ свой, радость его и боль.
И если люди услышат его,
Больше не надо мне ничего[579].

Для публикации в антологии в раздел «Диссиденты» Сапгир отобрал два стихотворения. Одно из них было написано в конце 50-х гг. Известна история о том, как появилось это стихотворение.

Накануне седьмого ноября, поздно вечером Александр с друзьями оказался на Тверской. Шла репетиция парада. Улицы были перекрыты, перейти дорогу, чтобы дойти до дома, не было никакой возможности. Компания простояла на улице несколько часов. Через день было написано стихотворение «Примета времени – молчанье».

Примета времени – молчанье,
Могучих рек земли мельчанье,
Ночей кромешных пустота
И дел сердечных простота.
Как обесценены слова...

[579] *Тимофеевский А.П.* Сочинения Б.Е. Долагина. М.: Белый ветер, 2024. С. 52.

Когда-то громкие звучанья
Не выдержали развенчанья.
Примета времени – молчанье.
Примета времени – молчанье.
Предпраздничная кутерьма...
Ноябрьский ветер, злой и хлесткий,
Бесчинствует на перекрестке.
Стоят такси, оцепенев,
И не мигают светофоры,
По главной улице в стране
Проходят бронетранспортеры.
Проходят танки по Москве,
И только стекол дребезжанье.
Прохожий ежится в тоске.
Примета времени – молчанье.
Мысль бьется рыбою об лед,
И впрямь, и вкривь, в обход, в облет.
И что ж – живой воды журчанье
Сковало льдом повсюду сплошь.
Мысль изреченная есть ложь.
Примета времени – молчанье.
1959[580]

Юрий Борисович Орлицкий обратил внимание на одну из особенностей стихосложения Тимофеевского. В книге «Стихосложение новейшей русской поэзии» и позже в статье «Версификационные резоны в ремейках Александра Тимофеевского» он пишет:

> Тимофеевский успешно справляется с самыми современными техниками... причем его произведения ни в коей мере не сводятся к пародиям или подражаниям, а представляют собой тонкий интеллектуальный диалог с текстами разных эпох и авторов, осуществляемый в т. ч. и на уровне стихотворных структур. Очевидно, применительно к этим стихам... необходимо разработать особые механизмы анализа и интерпретации, которые позволили бы определить и описать их особое место среди массива современной поэзии[581].

Оставляя последнее высказывание вниманию будущих исследователей, хочу привести здесь два стихотворения, которые также можно отнести к своеобразному поэтическому диалогу. У Генриха Сапгира есть стихотворение «Икар»:

---

580 *Тимофеевский А.П.* Избранное. М.: Воймега, 2018. С. 22.

581 *Орлицкий Ю.Б.* Стихосложение новейшей русской поэзии. М.: Издат. дом ЯСК, 2000. С. 680–681.

Скульптор
Вылепил Икара.
Ушел натурщик,
Бормоча: «Халтурщик!
У меня мускулатура,
А не части от мотора».
Пришли приятели,
Говорят: «Банально».
Лишь женщины увидели,
Что это – гениально.
– Какая мощь!
– Вот это вещь!
– Традиции
Древней Греции...
– Сексуальные эмоции...
– Я хочу иметь детей
От коробки скоростей!..

Александру особенно нравились строчки, необычайно созвучные времени увлечения техникой, веры в ее безграничные возможности и т. п.:

– Я хочу иметь детей
От коробки скоростей!
Зачала – и вскорости
На предельной скорости,
Закусив удила,
Родила
Вертолет... [I: 39]

Сближало Сапгира и Тимофеевского и то, что оба были связаны с анимацией, оба писали для детей. Оставаться взрослыми и в то же время сохранять прекрасные детские черты – простодушие, фантазию, любовь к розыгрышу, игре – присуще обоим поэтам. Как в детских стихах, так и во взрослых и тот, и другой играют со словом, окружающим пространством, различными смыслами. О том, что могло бы произойти в человеческом мире с новорожденным вертолетом, Тимофеевским была написана «Баллада о самолетике, попавшем в беду»:

Я рожден, чтоб работать самолетом,
Самолетом меня мама родила,
Чтоб скользить мне, влюбленному,
По облаку наклонному,
Опираясь на ласты крыла.

Я могу так работать, я умею,
Алюминием блеснуть в голубизне,
Чтобы в небо мальчишками

Запущенные змеи
Удивлялись и завидовали мне.

Я всем корпусом дрожу, как перед взлетом,
Рев моторов разрывает немоту.
Но крылья мне отпилены,
Лежу я обессиленный
И в небо подняться не могу.

Почему мне заказаны взлетные дорожки?
И отказано в попутном ветерке?
На паркетные полы,
На ковровые дорожки
Меня тянут на электроповодке.

Я вибрирую, вибрирую, вибрирую,
Так вибрирую, что, кажется, умру.
Закабален квартирою,
Я в ней полы массирую,
Элеронами цепляясь по ковру.

Что вы сделали со мною, идиоты!
Как случилось не в шутку, а всерьез,
Что руки человечьи
Машину искалечили,
Самолет превратили в пылесос!
1960-е гг.[582]

Замеченная Ю.Б. Орлицким особенность стихосложения Тимофеевского хорошо прослеживается в стихах, входящих в книгу своеобразных литературных портретов «Персоналии» (не опубликована).

Привожу три стихотворения под общим заголовком «Генрих Сапгир», в которых считываются присущие Сапгиру стилистические поэтические приемы и особенности его стихосложения.

ОХОТНИК И ЗАЯЦ

«Принцесса была
Прекрасная
Погода была
Ужасная...»

Охотник Ферапонт Кузмич
Встретил зайца Лукича.
Остановились,

[582] *Тимофеевский А.П.* Опоздавший стрелок, М.: Нов. лит. обозрение, 2003. С. 87–88.

Разговорились про овсы.
Охотник крутит усы,
Думает: что за дичь!
Косой задает стрекача.

Заяц Ферапонт Кузмич
Встретил охотника Лукича.
Заяц выхватил двустволку,
Говорит он Лукичу,
– Что за гнусная ухмылка,
Я убить тебя хочу!
Заяц охотника гладит,
Как будто тот лежит на блюде.

Уже клубится вкусный пар,
Просят перца,
Просят ложку,
Кто-то укусил за ножку.
Говорят, – Охотник стар!
– Нет!
Он просто недоварен,
Он пересох как старый мерин.

Кто-то мрачно гложет кости,
Пристают к хозяйке гости,
Охотник объяснить пытается,
Что он охотник, а не заяц.
Охотник прыгнул со стола,
Убегает как стрела,
Потому что хочет к маме...
– Разбирайтесь, братцы, сами!
1960-е гг.[583]

БЕЛЕЕТ ПАРУС ОДИНОКИЙ

Белеет
что-то внизу под тахтой.
Пару с
топтанных тапок нащупал.
Одинокий,
сижу, ступни босые топыря.
В тумане
башка.
Моря

583 *Тимофеевский А.П.* Сочинения Б.Е. Долагина. С. 101–102.

водки вчера не хватило! Добавил портвейна.
Гол! У! Бом! –
болельщиков рев.
Что
за мерзкие рожи! Выключил ящик.
Ищет
кот, чего бы ему такого сожрать.
Он
спину выгнул, мяучит.
В стране,
где жизнь человека дешевле кроссовок,
Далекой
стала забота о брате меньшом.
Что
ж ты мяучишь, подлец!
Кинул
тапком в ворюгу.
он,
как дитя – мау, мау, уа-а. Под ванну забился.
В кра
сном углу икона висит.
Юрод,
кому я молюсь!
но, м
ожет, Бог все же есть?

2002 г.[584]

* * *

Я вас люблю – всего лишь знак,
А тело объясняет: как,
А сердце требует – проверь,
Семь раз услышь, тогда поверь!
Итак, детали подогнаны друг к другу,
Можно начинать эксперимент,
Но чтобы убедиться в идентичности результатов,
Необходимо многократное повторение опыта.
Наука требует жертв.

2006 г.[585]

584 *Тимофеевский А.П.* Опоздавший стрелок. С. 58–59.
585 *Тимофеевский А.П.* Поговорить бы с пустотою. М.: Воймега, 2008. С. 61.

Поэтика дыхания в зеркале перевода: Генрих Сапгир на французском языке

Поэтическое наследие Генриха Сапгира разнообразно: стихи для детей, переводы с английского и других языков, сценарии мультипликационных фильмов знакомы российским читателям всех возрастов, а поэтические книги, создаваемые раз в год с конца 50-х гг., закрепили за ним репутацию безусловного лидера неоавангардной русской поэзии.

Творчество Генриха Сапгира, «одного из самых ярких, продуктивных и разнообразных поэтов России второй половины XX века»[586], – вызов для переводчика. Сапгир обживал русский язык, опробовал непроторенные тропы русского поэтического слова, исследовал латентные способы означивания. Возможно, это одна из причин, замедливших рецепцию: перенесение такого гнездования в родном языке на иностранную почву кажется заведомо невыполнимой миссией.

Имя Генриха Сапгира почти неизвестно широкому читателю во Франции: только шесть стихотворений для детей в переводе Анри Абриля вошли в двуязычную антологию русской поэзии для детей[587]. Французский читатель, слыша фамилию Сапгир, готов переспросить «Кира?»[588], поскольку бывшая жена писателя, журналистка, долгие годы с 1978 г. вплоть до самой смерти (2018) жила в Париже.

В Национальной французской библиотеке в Париже (BNF François Mittérand) можно найти авторские книги Сапгира и сочинения о нем на русском языке[589], но на французском в коллекции представлен только один мультипликационный фильм[590].

---

586 *Рыбкин П.* Интервью с Юрием Орлицким о поэзии Генриха Сапгира. URL: https://gorky.media/intervyu/poet-kotoryj-ne-nyl/?ysclid=luxqo6d8tf612189727 (дата обращения: 30.11.2023).

587 Жук-дровосек, Цветные слова, Кисточка, Из разных половин, Бабочка, Людоед и Принцесса. Anthologie de la poésie russe pour enfants / Henri Abril. P.: Circé, 2000. P. 116–127.

588 “In France, Kira Sapgir was known as a journalist at major radio stations and mass media outlets, the author of a book about the secrets of Paris, a specialist in Russian ballet and archival work” (Некролог К. Сапгир. URL: Famous Russian writer and poet Kira Sapgir passed away in France (russkiymir.ru) (дата обращения: 30.01.2024).

589 Включая ставший классическим том «Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире» (М., 2003).

590 La ronde joyeuse. 3 / Youri Prytkov, A. Pstrov [i.e. Petrov], B. Dezkin... [et al.], réal.; Guenrich Sapguir, A. Pstrov [i.e. Petrov], C. Rounge... [et al.], scénario;

Тем не менее Сапгир, опробовавший впервые многие возможности русского поэтического слова[591], несомненно, мог бы привлечь внимание и французских читателей, и исследователей.

Сразу можно отметить затруднение поисков фактов рецепции двумя вариантами написания фамилии (транслитерация Sapgir, но по французским правилам чтения произношение при этом исказится [sapʒir]. Для того чтобы избежать палатализации, существует французский вариант написания фамилии – Sapguir). Именно в этой графике мы находим фамилию поэта в книге "Le souffle de l'ange", вышедшей в конце XX в. в Люксембурге[592].

Издательство Simoncini[593], принадлежащее галеристу и отельеру Андре Симончини, на протяжении 35 лет, с 1985 г., располагается в здании отеля[594], залы которого знакомят посетителей с гравюрами, картинами и редкими книгами, созданными художниками из разных уголков мира. Своей задачей Андре Симончини видит открытие новых талантов.

Книга "Le souffle de l'ange" вышла в сопровождении графических работ Владимира Николаевича Немухина (1925–2016), одного из классиков второй волны русского авангарда.

Перевод на французский язык принадлежит Колетт Хартвич[595], правнучке известного русского юриста, тайного советника, сенатора Игнатия Платоновича Закревского (1839–1906). Колетт Хартвич – синхронист с 37-летним стажем, в арсенале которой семь языков. В настоящее время работает в Берлине. Она стояла у истоков нескольких общественных организаций (Hadassah Luxembourg, WEGA Aide Humanitaire a.s.b.l Luxembourg) и является также соучредителем ALPHEE Paris, где на протяжении 40 лет реализуются проекты по развитию, гуманитарной и экологической помощи на Филиппинах, Украине, в Армении и др. В основном деятельность Хартвич связана с организацией гуманитарной помощи и помощи в развитии, со взаимодействием с международными сообществами, правительствами и университетами. Для нее литературный перевод – не основной вид работы, а оммаж, свидетельство восхищения поэтом, и, несомненно, эксперимент и «приключение текста».

Чрезвычайно интересен выбор материала, который свидетельствует о глубоком знании творчества Сапгира. Тексты цикла с названием «Дыхание ангела» относятся к позднему периоду:

Evgueni Ptitchkine, S. Kallos, Aram Hacaturân... [et al.], comp. Antarès productions [éd.], 1993.

591 *Орлицкий Ю.Б.* Поздний Сапгир (текстология и поэтика). Вместо предисловия к публикации // Новое лит. обозрение. 2018. № 5. С. 273– 284.

592 *Sapguir G.* Souffle de l'ange. Luxembourg: Simoncini, 1996.

593 Сайт галереи и издательства: URL: accueil (galeriesimoncini.lu) (дата обращения: 15.02.2023).

594 Адрес отеля: 6, rue Notre Dame L–2240 Luxembourg.

595 Сайт переводчицы: Home / Colette Hartwich (journoportfolio.com).

> В обновленной версии под названием «Предшествие словам» объединено с «Тактильными инструментами» и двумя другими поздними циклами-книгами, окончательно не оформленными автором.[596]

В цикле «Тактильные инструменты» (1989–1999) увеличивается роль ремарки, которая становится текстопорождающим механизмом:

> Все это вплотную подводит поэта в последние два года его жизни – 1998-й и 1999-й – к созданию принципиально новых способов организации поэтической речи в датируемых последним годом книгах «Слоеный пирог», «Проверка реальности» («Слова») и «Тактильные инструменты». В первой предлагается игровая методика создания стихов, во второй – решительная автономизация элементов стихотворной строки, в третьей – принципиальное увеличение роли ремарок на фоне редукции вербального компонента[597].

Сборник на французском языке предваряется эпиграфом из более раннего стихотворения «Ангелы слышат», название которого обозначено по-французски как “La mer dans une coquille” (досл. Море в раковине, что звучит отсылкой к первому тексту в книге598):

> En bas, ils entendent, les anges, dans le camp de Siloe
> Un souffle d’enfant, annonciateur de paroles

Русский прецедентный текст с названием «Ангелы слышат» представлен в рифмованном виде (в переводе опора на рифму исчезает):

> Снизу слышат ангелы в стане Силоам
> детское дыхание – предшествие словам

В эпиграфе обозначены главные составляющие образности сборника: дыхание и предшествование словам.

В своих знаменитых авангардных книгах поэт использует специальный прием, чаще всего непосредственно отраженный в заглавии. В выбранном К. Хартвич для перевода цикле «Дыхание ангела» (1989, из части «Предшествование словам») гипертрофируется функция ремарок, которые в авторском чтении заменялись на невербальную реализацию, сближая чтение с перформансом.

Мы рассмотрим переводческие решения в отношении междометий и звукоподражательных комплексов, полисемии, сегментации лексем, связанных со смыслопорождением.

Стихотворение «Море в раковине», яркий пример акустической поэзии, к которой обращался Сапгир «в опытах устного исполнения

---

596 *Орлицкий Ю.Б.* Поздний Сапгир (текстология и поэтика). С. 280.
597 Там же.
598 *Sapguir G.* Op. cit. P. 9.

собственных стихов, особенно тех, которые содержат специальные партитурные знаки» [III: 574], получает адекватный и эквивалентный перевод:

(шумный долгий выдох)	(expiration sonore et longue)
(шумный долгий выдох)	(expiration sonore et longue)
(шумный долгий выдох)	(expiration sonore et longue)
(шумный долгий выдох)	(expiration sonore et longue)
(шумный долгий выдох)	(expiration sonore et longue)
(шумный долгий выдох) и т. д.	(expiration sonore et longue) etc.

Текст, построенный на дыхании, преодолевает языковые границы без малейших потерь.

Для адекватной рецепции, конечно, важно знать об авторском чтении подобных текстов, о которых пишет Ю.Б. Орлицкий: «Прежде всего, это касается многочисленных произведений Сапгира, стихотворных и прозаических, насыщенных ремарками для исполнителя». Такого рода текстов немало в книге «Тактильные инструменты» (1989–1999); часть из них вполне могут быть рассмотрены в контексте и перформативной поэзии, так как сами «ремарки для исполнителя» предполагают не только чтение с «воображаемым исполнением» текстов, но и – в некоторых случаях – «буквальное их представление автором либо исполнителем»[599].

В части «Предшествие словам», состоящем из поэтических текстов, основные лексические поля связаны с семантикой дыхания (вдох, выдох, вздох, дышать, вдыхать, выдыхать и т. д.), что можно наблюдать и во французских переводах (inspiration, expiration, soupir, respirer, expirer, inspirer etc.).

Одну из важнейших проблем для перевода, в особенности поэтического перевода, представляет полисемия: нечасто лексические средства разных языков обладают достаточной симметричностью, чтобы эффект двойственности значения удавалось сохранить без потерь.

В каждом случае полисемия заставляет переводчика искать креативные решения. Колетт Хартвич, например, иногда использует лексикализацию двойственных значений:

КОНЕЦ СВЕТА	APOCALYPSE
(вдох) свет	(inspiration) Lumière et Monde
(выдох) конец света	(expiration) Ténèbres et Apocalypse

599 *Орлицкий Ю.* Генрих Сапгир – гроссмейстер русского стиха // Восемь великих. С. 457.

Фразеологизм «конец света» имеет эсхатологический смысл, переводчица выбирает это значение, заменяя словосочетание на свойственное европейскому религиозному дискурсу имя собственное «Апокалипсис».

Свет может пониматься как лучистая энергия, а также как сообщество людей. Сохраняя оба значения, Хартвич объединяет эквиваленты обоих значений соединительным союзом (Lumière et Monde). Аналогичным образом интерпретируется «конец света» (Ténèbres et Apocalypse), причем все члены этой семиотической конструкции, подобной квадрату Греймаса, записаны с заглавной буквы, в отличие от русского текста. Во французском переводе это может быть интерпретировано как отсылка к традиции символизма, которой нет в оригинальном тексте.

Механизм полисемии не утрачен в переводе, но перенесен из четных строк в нечетные: *вдох* переводится как *inspiration*, что может быть понято как *вдох* и *вдохновение*, а *выдох* – как *expiration* (выдох и окончание срока[600]).

Второй особенностью поэтики сборника, требующей нестандартных переводческих решений, является сегментация лексем как текстопорождающий механизм.

ПОГЛОЩЕНИЕ	ABSORPTION
(вдохнул) – образование (выдохнул) – бразование	(inspiration) – éducation (expiration) – ducation
(вдохнул) – азование (выдохнул) – зование	(inspiration) – cation (expiration) – ation
(вдохнул) – ование (выдохнул) – вание	(inspiration) – tion (expiration) – ion
(вдохнул) – ание (выдохнул) – ние	(inspiration) – on (expiration) – n
(вдохнул) – ие (выдохнул) – е	(inspiration) – ! (expiration)
(вдохнул) – ! (выдохнул)	

Если при членении слова на слоги дыханием, паузами не возникает новых лексем, а только эффект остранения, то никакой языковой игры не требуется, достаточно передать графическое представление усечения слова и поясняющие ремарки для чтеца.

600 Fin d'un temps fixé, d'un délai, d'une fonction. Définitions: expiration – Dictionnaire de français Larousse.

При усечении слова могут появляться новые слова, как, например, в стихотворении «Рождение мухи» из названия насекомого получаются противительный союз *а*, междометие *ха*, рыбный суп и собственно муха, которая в других текстах Сапгира может быть интерпретирована как звучание поэзии.

1 (выдох) – а (выдох) – ха (выдох) – уха (выдох) – муха рождение мухи	1 (expiration) – mo (expiration) – mou (expiration) – mouc (expiration) – mouche La naissance d'une mouche

При переводе один из способов смыслопорождения (протеза, добавление лексем в начале слова) частично исчезает (значимой лексемой является только mou (фр. *мягкий, вялый*), но его появление не предусмотрено оригиналом).

Одной из важных примет поэтики книги можно назвать большое количество междометий и звукоподражаний, представляющих собой особый тип языковых знаков, исходно базирующихся на прямом фонетическом отражении впечатлений, доступных слуховому восприятию человека.

Перевод звукоподражательных комплексов оставляет переводчика перед выбором близости звуковой оболочки или эквивалентов данного языка. Так, например, переводчица сохраняет фонемный состав эмоционального и редкого русского междометия «Чу», это предсказуемо, поскольку во французском языке нет эквивалента.

ЧУ! воздух дышит за стеной дышат голуби дышат на крыше крыши дышат на солнце листья на солнце дышат дышат мысли а это дышу я а это не дышит покойник ветер эфирный дышит	TCHOU! L'air respire Derrière le mur, l'on respire Les pigeons respirent sur le toit Les toits respirent au soleil les feuilles, au soleil, respirent la pensée respire Cette respiration, c'est la mienne cette respiration, un mort ne l'a pas le vent, dans l'éther, respire

Но убедиться в том, что сохранять звук междометий – это последовательное переводческое решение, можно на примере междометия «тьфу» (его эквивалентами считаются фр. *fi! Pouah!*).

ТЬФУ	TFOU
(глубокий вдох – затаить дыхание) тьфу! тьфу!! тьфу! тьфу!! тьфу! тьфу!! тьфу! тьфу!! тьфу! тьфу!! тьфу! тьфу! тьфу! тьфу! тьфу!!! (вздох) – о Господи!	(inspiration profonde – retenir son souffle) tfou! tfou!! tfou! tfou!! tfou! tfou!! tfou! tfou!! tfou! tfou!! tfou! tfou! tfou! tfou! tfou!!! (inspiration) – oh, mon Dieu!

Переводчица бережно сохраняет фонетический состав «вдохов и выдохов»:

(изумленный вдох) – зевуак! (испуганный выдох) – куваак!	(inspiration affolée) – zevouac! (expirtion terrifiée) – kouvouac!

Нелексикализованные звукоподражания – запись дыхания, предшествующего словам, сродни зауми, что создает эффект остранения.

Но если дыхание домового передано почти без изменений (появилась лишняя предпоследняя строка, видимо, бывшая в варианте текста, с которого делался перевод), то с самим фольклорным персонажем произошла большая перемена.

Домовой, по поверью славянских народов, – сверхъестественное существо, живущее в каждом доме. Каждый русский читатель легко себе визуализирует бородатого старичка.

Переводчица предпочитает заменить экзотическую реалию на знакомую европейцам: бог Лар (Le Dieu Lare), покровительствующий дому и семье, фигурирует в верованиях древних римлян.

ДОМОВОЙ	LE DIEU LARE
(хриплое дыхание) (мучительный храп) (детский всхлип)	(souffle rauque) (raclement torture) (toux hachee enfantine)
(резкий выдох) – хук хук хук (притаился)	(expiration brusque) – houk – houk – houk (le souffle se calme)
(слышно – дышит тихонько)	(on entend – une respiration discrète)
хук! – (пальцем – там!)	houk! – (on montre du doigt – là– bas!)
хук хук! – (нет! в другом месте) (слышно – дышит)	houk houk! – (non! ailleurs) (on entend – un souffle)
(зашлепал по полу – мягко как ладошками)	(chuintement par terre – chuintement doux comme un bruissement de paumes)
1, 2, 3, 4... (шлепки) 1, 2, 3, 4... (шлепки) 1, 2... (шлепки) 1... (вдох – затаился)	1, 2, 3, 4, (chuintements) 1, 2, 3, 4, (chuintements) 1, 2... (chuintements) 1 ... (inspiration – les chuintements s'estompent)
(короткий пугающий выдох) – х– ху! (короткий пугающий выдох) – х– ху! (кряхтит) – кхе кхе	(courte expiration de peur) – h long – hou! (courte expiration de peur) – h long – hou! (bruit de crecelle– k) – k – h long – éé – к – h long – éé
Х – английское – простой выдох	h – anglais – expiration simple

Рис. 1. И.Я. Билибин. Домовой. *1934 г.*

Рис. 2. Лар. I в. Национальный археологический музей, *Мадрид*

По сохранившимся изображениям лары вовсе не стары и не бородаты, голос и дыхание у такого персонажа можно предположить совершенно иного тембра и тональности, чем у нашего домового. Это яркий пример доместикации, «одомашнивающего» перевода в западном направлении.

Стихотворения Сапгира ставят перед переводчиком множество самых острых проблем: и полисемия, и перевод сегментированного слова, связанного с текстопорождением, и передача звукоподражательных комплексов.

В книге Сапгира в переводе Колетт Хартвич поражают не только великолепное знание русского языка и чувство поэтического языка, но и выбор стихотворений, точное попадание в самую суть определения человека и определения поэзии – дыхание, предшествующее словам. (Непереведенным осталось стихотворение ДУХИ, построенное на возможности двух прочтений слова в зависимости от ударения.)

Авангардный поэтический текст является дискурсом активного воздействия и содержит в себе обостренный вызов для переводчика, поскольку в нем напряжение между языковым кодом, смыслом и эффектом возрастает. Изучение лексико-семантических трансформаций текста и переводческих стратегий позволяет показать особенности данного типа коммуникации, направленной на активное воздействие на адресата, которое реализуется в процессе деавтоматизации восприятия и провоцирует креативность.

Поэтический перевод в целом показывает большую асимметрию, что представляет проблему для составления параллельных корпусов. Изучение индивидуальных переводческих подходов может служить предварительным этапом работы для отбора текстов в поэтический параллельный корпус.

Коллекционер Г. Осецимская примеряет «Сонет на рубашке»
1970-е гг.

Г. Сапгир Дж. Янечек, П. Капкин, Е. Трофимова
в клубе «Классики XXI века»

Г. Сапгир, Ю. Орлицкий, Е. Пахомова

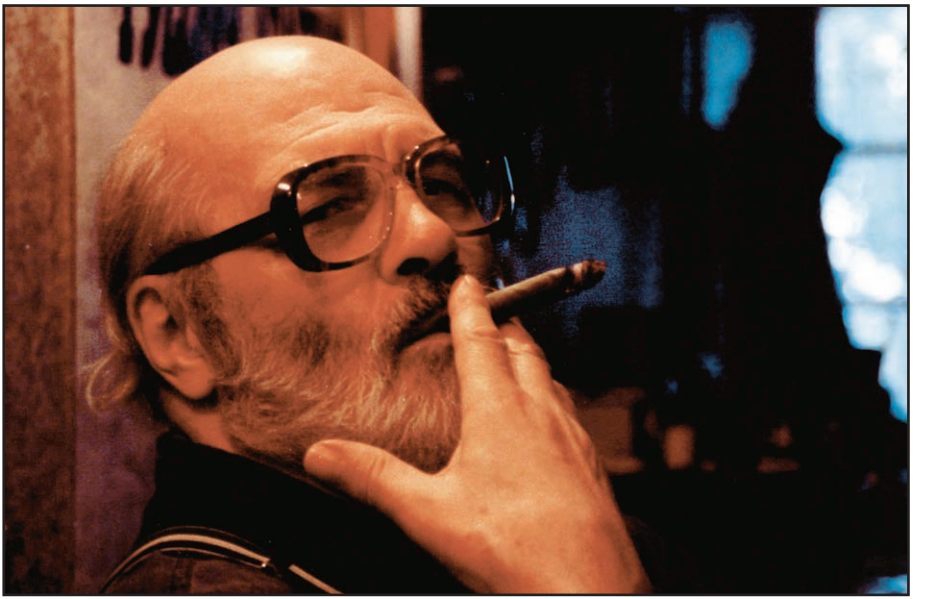
Вс. Некрасов, А. Журавлева, А. Вольперт, Г. Сапгир, С. Хэнгстен, И. Холин.
Берлин. 1992 г.

Г. Сапгир, А. Сергеев, А. Левин, В. Строчков

Г. Сапгир в домашнем кабинете
1990-е гг.

С Оскаром Рабиным
1990-е гг.

С Милой Радовской-Сапгир на даче в Красково
1990-е гг.



Лев Кропивницкий

Г. Сапгир у гроба И. Бродского

Г. Сапгир в Красково. 1990-е гг.

Г. Сапгир читает стихи в музее В. Сидура
1990-е гг.

С. Лен, А. Хвостенко,
Г. Сапгир, К. Кедров

Г. Сапгир
1990-е гг.

Приложение

Из воспоминаний о Сапгире

Милитриса Давыдова

Долгопрудненская школа молодых поэтов. 1946–1949

Познакомилась я с Генрихом Сапгиром (тогда он писал свою фамилию «Сабгир») в конце 1945 г. в литературной студии Центрального дома пионеров, что близ Чистых прудов, в переулке Стопани (теперь переулок Огородная слобода). Руководителем студии был известный тогда преподаватель литературы Семен Абрамович Гуревич. В студии в основном собирались девочки-старшеклассницы из его школы, но были там и начинающие поэты и прозаики лет 15–18, среди них – и Генрих. Отношения с Семеном Абрамовичем не заладились, и Генрих пригласил нас всех в Дом пионеров Ленинградского района на Беговой улице, в литературный кружок к своему учителю Евгению Леонидовичу Кропивницкому. Мы, небольшая группа поэтов и прозаиков, пришли туда ранней весной 1946 г. Занятия в этом литературном кружке приблизительно через год прекратились – его закрыли, поскольку заподозрили в вольнодумстве и руководителя Е.Л. Кропивницкого, и ершистых молодых людей – кружковцев. Но общение наше продолжалось – в основном в доме нашего учителя в Долгопрудном, куда надо было ехать на пригородном поезде с Савеловского вокзала, а затем идти мимо парка со старинным зданием, напоминающим господский дом в дворянской усадьбе, к поселку со строениями барачного типа. В одном из них, в маленькой комнате на первом этаже жил Евгений Леонидович с женой художницей Ольгой Ананьевной Потаповой и дочерью Валентиной.

Генрих был тогда худощавым юношей с карими глазами, окаймленными густыми ресницами. «Золотистое озеро глаз и ресницы – прибрежный камыш», – писала я в стихотворении, обращенном к нему. Он был порывистым, восторженным... Помню, как в первый раз он пришел ко мне домой в день моего рождения, принес незабудки и слегка надломленный тюльпан. «Тюльпан надломлен бледно-красный – то не беда. Мечта останется прекрасной всегда-всегда», – таково было его поздравление. Он пришел ко мне с вестью о том, что Евгений Леонидович одобрил мои стихи, и ожидал, что это вызовет у меня восторг, которым был полон он сам. Впоследствии он бывал у меня довольно часто, почти всегда приходил неожиданно, днем. От обстановки моей комнаты в коммунальной квартире старого дома с лепниной на высоких потолках ему было не по себе. Старинная обветшалая и потертая мебель, рояль, картины моего отца в стиле Серебряного века, фотографии предков – все это было для него тягостно. «Цепи заржавленной звенья – предки... Холодный прах. Жизнь десяти поколений в этих тусклых стенах», – эти строки из моих стихов, конечно, преувеличение, но все же... А он писал о моем жилище: «Ты садишься вечерами возле самого окна, и видна в оконной раме грязно-желтая стена»... Генрих говорил, что он – из тех варваров, которые пришли, чтобы заменить эту культуру другой,

новой, с увлечением живописал эту новую культуру – сильных, веселых, бородатых людей, срубленные, едва очищенные от ветвей деревья...

В то время, когда существовал еще литературный кружок в Доме пионеров на Беговой улице, да и позже мы небольшой компанией, куда входили и постоянные члены этого сообщества и временные, бродили по московским улицам, говорили о поэзии – о Блоке и его Прекрасной Даме, о своем будущем. Для нас было очевидно, что наиболее талантливый в нашем сообществе – Генрих. Это признавали все и шутя говорили о том, что когда-нибудь будут писать о нем воспоминания.

Стихи Генриха того времени были красочными, оптимистичными. Цикл произведений о татаромонгольском нашествии на Русь нес в себе отзвуки только что окончившейся войны и пользовался успехом у публики – однажды мы все выступали с чтением своих стихов в каком-то клубе на молодежном вечере.

Самым близким человеком для Генриха был Евгений Леонидович Кропивницкий. Генрих постоянно ездил к нему, жил по несколько дней. Среднее образование он одолевал с трудом, каждодневным посещением школьных занятий себя не обременяя, поэтому времени у него было достаточно. Евгений Леонидович сыграл огромную роль в становлении Генриха как поэта и человека. Он любил своего ученика, восхищался многими его стихами, признавал его большой талант. Он был деликатен в отношении как с Генрихом, так и к другими своими учениками. О некоторых проступках Генриха он отзывался иронически. Это касалось не только его любовных похождений – по моим представлениям, именно они впервые открыли для Генриха тот страшный мир человеческой низости, пошлости, который в дальнейшем отразился в его поэзии. Это касалось и такого, например, желания: непременно проголосовать в день выборов за Сталина. «Генрих сперва галопировал в избирательный участок, где голосовали за Сталина, а потом голосировал», – рассказывал мне Евгений Леонидович.

Взаимоотношения с родителями у Генриха были напряженные. Бывая у него дома, на улице Врубеля возле метро «Сокол», я нередко слушала рассказы его мамы о том, что он неуправляем. Однажды вместе с каким-то товарищем Генрих уехал в Крым, никому ничего не сказав, и это вызвало переполох в семье. Нередко мама Генриха просила Евгения Леонидовича приютить сына у себя на несколько дней, он соглашался, хотя и писал мне: «У Генриха опять нелады с родителями, и он, можно сказать, (временно) переехал к нам. Пребывание его у меня немного меня стесняет. Но я его люблю и жалею и отказать в приюте не могу» (июль 1947 г.).

Близким Генриху человеком был и его сверстник Оскар Рабин. Правда, когда мы с Генрихом познакомились, Оскар жил в Риге, но должен был вот-вот приехать в Москву. Генрих говорил о своем друге восторженно. При этом он сознавал, что по мироощущению, по характеру и темпераменту они противоположны.

Вот что писал мне Е.Л. Кропивницкий о своей поездке с Генрихом на дачу Оскара Рабина в Быково:

Дача Рабина маленькая, но для лета хороша. Главное сад – там и яблочные деревья растут, и кусты смородины, и даже березка одна. Больше всего сосен, а потому воздух смолой сосновой пахнет. Рабин, как увидел меня с Сабгиром, бросился нам навстречу и очень обрадовался. «А я розы пишу», – сказал он. Я тоже стал писать дачу Рабина – работал часа три. А потом мы пошли на пруд. Там купающихся много – и мужчины, и женщины, и дети все в одной куче – и все лезут в воду и лежат на берегу. Рабин и нырял, и плавал. А Сабгир плавал только, но зато с какой-то кентаврической радостью и азартом. А когда мы вернулись домой, то Сабгир и Рабин стали готовить обед – эта работа сначала у них плохо спорилась, но энергия взяла свое, и обед, состоящий из вареной картошки и кофе, был изготовлен, и весьма неплохо. После обеда я и Рабин принялись за работу и стали писать букет роз, а Сабгир читал нам выдержки из «Крокодила». Пускать домой меня не хотели и всячески уговаривали остаться, но я обещал Оле вернуться. Они проводили меня на поезд и просили приезжать к ним еще и еще (11 июня 1948 г.).

В первые послевоенные годы Генрих ходил в странной зеленой шинели и немного стеснялся этого, потому что его товарищи по литературному кружку нередко были одеты более пристойно. Вообще, сознавая свой большой поэтический талант, Генрих в иных случаях держался несколько в стороне от компании однокашников, очевидно, ощущая недостаток своей образованности, с лихвой преодоленный впоследствии.

Недолгим оказался век нашего поэтического сообщества. Осенью 1949 г. некоторые из наших мужчин были призваны в армию, и среди них – Генрих. Девушки закончили школу, стали студентками. Общение с Е.Л. Кропивницким продолжалось, но встречи и письма стали более редкими. Когда в 1952 г. Генрих вернулся в Москву, он был уже взрослым, другим человеком. Пути наши разошлись...

В последний раз я встретилась с Генрихом в ЦДЛ на вечере памяти Е.Л. Кропивницкого, кажется, в 1998 г. С удовольствием поговорили о теперешней жизни каждого из нас, расстались друзьями.

На гражданской панихиде в ЦДЛ я прочитала по памяти несколько ранних стихотворений Генриха, столь не похожих на произведения зрелого периода его творчества.

Оскар Рабин

«Дай Бог каждому из нас...»

Мне было 14 лет, когда я познакомился с Генрихом. Генрих Сабгир – мой самый старый друг. Мы были ровесниками. Встретился я с ним во время Второй мировой войны в 1942 г. в Москве, в поэтической и ху-дожественной студии, которой руководил Евгений Леонидович Кропивницкий. С тех пор в течение всей жизни, кроме дружбы, нас объединяло искусство – его поэзия и моя живопись. И не играло никакой роли, что более 30 лет мы жили оба в Москве, а 20 с лишним он – в Москве, а я – в Париже.

Впоследствии мы познакомились с другими поэтами и художниками, и в 60-е гг. это была уже как бы группа единомышленников, за которой до сих пор осталось название «Лианозовская группа». Поэтическое ядро этой группы составляли: Генрих Сабгир, Игорь Холин, Сева Некрасов, Ян Сатуновский и, конечно, наш общий учитель Евгений Леонидович Кропивницкий.

Уже умерли Холин, Сатуновский, Кропивницкий. Три с лишним года назад умер Генрих – замечательный, оригинальный поэт.

В своей поэзии Генрих был ярко выраженным диссидентом: он не выступал на знаменитой площади Маяковского, где читали свои стихи молодые поэты, что в то время было запрещено, но писал такие стихи, как «Парад идиотов», – дойди эти стишки до слуха начальства, не поздоровилось бы никому. Я не буду приводить это стихотворение целиком, оно напечатано и, кажется, не один раз.

<...>

Он писал это стихотворение еще тогда, во времена Советского Союза, но оно и в современной России звучит достаточно злободневно. И не только в России...

К Генриху Сабгиру очень подходит выражение «поэт Божьей милостью». Сколько помню его, он всегда писал стихи, где только это было возможно. Сначала читал их в узком кругу друзей и поклонников, а потом, когда времена изменились, с радостью печатался в газетах, журналах, издавал книжками, выступал по библиотекам. Даже в свой последний день он ехал с женой в библиотеку им. Чехова по приглашению читать стихи. Не было случая в его жизни, чтобы он отказался читать стихи. Там, в этом троллейбусе, он вдруг сказал жене, что ему плохо. И его не стало.

Жизнь он любил, он прожил ее, совершив почти все, что он хотел. Под конец жизни он был признан и уважаем. Дай Бог каждому из нас так завершить свою жизнь.

Париж, 24.03.2003

Георгий Балл

Облако и телки: о «Похмельной поэме» Генриха Сапгира

Друг Жора мы с тобою влипли...

Тут так получилось, что мы давно не встречались.

Мне тебя не хватает. Просто нет такого, как ты. Подключаю Интернет, ищу в Яndex. Генрих II взошел на престол в 1547 г. Умер в Париже 10 июля 1559 г. от ранения в лицо, которое нечаянно нанес ему обломившимся копьем граф Монтгомери. А что Генрих Сапгир? Есть, конечно. Выступает в клубе «Авторник» на вечере «Новые языки в современной поэзии», первый Московский международный фестиваль поэтов 25.09.1999 г. Фотография. К черту – фотографию! Хочу тебя и видеть и слышать. Именно тебя! Ты... да что там... Тут, на этом самом месте, должна стоять знаменитая в твоих стихах – ПАУЗА... Тебя продолжают слышать. Читают, даже поют, даже пытаются подражать. Это – хорошо. Только трудно подражать ветру или... Генриху Сапгиру...

> Друг Жора мы с тобою влипли – поблескивает риза
> алтаря – хоть перекреститься в индейца – мы тут –
> нам никуда не деться – мы любим купола церк-
> вей – и небо низкое – поля и перелески – проще
> говоря мы русские – и что не говори – как рус-
> ские и каждый раз с похмелья обречены решать
> свои треклятые вопросы...

Мне трудно решать «треклятые вопросы» без тебя. Я это ощущаю не головой, а жизнью, вне тебя, каждый день.

> Какое, однако, чистое облачко.
> А откуда оно взялось?
> Мы все тут, рядом.
> Рядом с чем?
> Да с этим лугом.
> Небо – ни единого пятнышка.
> Облачко,
> откуда ни возьмись,
> облачко
> подсвеченное,
> посветлело.
> Чу!
> И первый луч.
> И трава встала.
> Жарко!
> Однако, облачко.

А вон уже и телки-девочки на лугу.
Над облачком голос Генриха:

Говорят что я помолодел
Теперь наделаю им дел...

Извини, друг Генрих,
извини, что подглядел.
Это – я,
Жора,
лежу тут, в овраге,
гляжу,
как эти телки-девочки,
на лужок,
на зеленую травку...

а ты теперь там, повыше,
не разглядеть,
рад, что голос твой слышу,
над облачком.

Я, впрочем, и не думаю рекомендовать вам
довольствоваться одной женщиной – Боже упаси!
Публий Овидий Назон. Наука любить

Знаю, знаю, Генрих.

Ты всегда – молод. Ты легко овладел «наукой любить». А для меня главное: ты любил жить и мыслить: «мы любим жизнь – старуху».

Истинно. Истинно, ты говорил мне в своей «Похмельной поэме». А еще я вижу тебя сильно загоревшего. А рядом – море.

Море
Широко набегает на пляж

...это уже другая картина, «Старики» (поэма)

Лысый
Похожий на Сократа
Глядя на море
Произнес
– Мементо мори

– Что есть истина?
Спросила половина раввина

И пустой Лев Толстой
Сказал
– Истина внутри нас

– Что внутри нас?
Только солнце и тень
Возразила другая тень
……
Разбредаются в разные стороны
Обнимая людей
Деревья
И горы
Говорят о жизни и смерти
Одна борода –
Пена
И другая –
Пена
Остальные – высокие облачка.

Я вижу пляж Коктебеля. Будто это было сегодня, вчера, вижу тебя в шортах на пляже. Вижу, как ты идешь вдоль берега моря. Вспомнил, как одна женщина говорила мне на Севере, в Озерках, про одного парня: «Он у нас ветровой, оперенный». И про тебя бы я так сказал. Такие твои стихи, оперенные. Когда читаешь тебя, рождается ощущение света, даже когда ты пишешь о смерти: «Сверх Я уйдет единым всплеском в...»

Вспомнил. Мы сидели в саду. Это – уже не Крым. А Кавказ. Высоко на горе. Пили молодое вино – маджари. Сидели за деревянным столом. Вокруг мандариновые деревья. Виноград. Мы с тобой уже были в раю. Хозяйка хотела принести новый графин с вином. Попыталась открыть бочку. Пробку выбило. И вино рвануло наружу. Ты радовался. Глядел и смеялся. Ожило красное вино. Забурлил в саду живой поток. Ведь вино, рожденное землей и солнцем Юга, всегда живое. Живое вино – твоя стихия. Стихия моря, солнца...

И вдруг я понял
зачем и почему
зачем и почему выплескивается море
зачем и почему слепит глаза мне солнце
зачем и почему твое стихотворение ты назвал «Похмельная поэма»
«похмелье» – твой тайный шифр
тайный и явный
пьяный от солнца.

Да, эта такая твоя хитрая матрешка. Казалось бы, все так просто – открой матрешку, она у тебя в руках. Открой! Игра (детская ли?) начинается так:

Матрешка – чертова Матрена – деревянный в цветах
и колосьях живот – (я – из него, он – из кого-то)
дурак рождает идиота и тут внутри еще какой-нибудь балбес
Друг Жора мы с тобою влипли...

А дальше, продолжая игру, из твоей «матрешки» вырвался солнечный свет русской литературы.

Ты, как на шампур, нанизал князя Хворостинина, Ломоносова, Тредьяковского, Державина, Пушкина, Блока...

Шампур в стиле Сапгира. А скорее, раскаленная спица. Она пронзает сердце поэта. И заканчивается все знаменитым сапгировским взрывом. Неизбежным, пронзительным:

И Хлебников как хлеб и как венок
И ты и он и все –
Р о с с и я
Р о к

Вот что, оказывается, обнажает (освещает) энергией света твоя поэма. Вот, оказывается, какая «матрешка» там пряталась, а теперь вышла (выпрыгнула) в твоей игровой манере.

Твоя «Похмельная поэма» заканчивается так:

И все равно нам – не двадцатилетним
Нам нынешним а не вчерашним
И все равно нам не взирая на!
Спокойно повествующим о страшном
Опохмеляясь без лишнего веселья
(Мы любим жизнь старуху)
Рыгнем похлопаем себя по брюху
Затем беремся за перо...

И вот я слышу твой голос:

– Бери молоток.

Я взялся за деревянную ручку молотка.

– Молодец.

– Понял.

– Ты вбил гвоздь?

– Хэ!

– Не понял.

– Хэ!

– Бей сильней.

– Хэ! Ыыы! Ну и стена. Была бы из дерева, а эта ...

– Бей!

– Спряталась. Где ее теперь наскрести. Набрести.

– А ты, между прочим, кого искал?

– Искал картину моего сына Андрея Демыкина.

– И ты ее ищешь в этой стене?

– Хотел бы найти. Бью и надеюсь.

– Жора, друг, – говорю сам себе. – Бей сильней, чтобы гвоздь по самую шляпку.

А разве возможно в тот железобетон прежней жизни? И надо бы электродрелью, да с победитовым сверлом. А еще хочу найти его мать, мою жену Галю Демыкину... там, в этой стене, или там, за той стеной... А еще Игоря Холина, а еще Алешу Паустовского, а еще Железнякова... а еще ветер... сильный ветер... а еще красную мясорубку... Разные картины прежнего, виденного, не забытого.

Вот так, друг Генрих, приходят ко мне иные миры, вернее, те, которые всегда со мной... и ты... и они... и мы... все тут. И как хорошо, что я тебя встретил когда-то.

Удар молотка.

Молчание.

Много раз (пока живой) бью по шляпке гвоздя.

Много раз (пока есть силы) бью.

Хэ!

Ыыых! (.....)

(вслед за тобой) ищу твой молодой голос. Не молчи. Не надо пауз!

Слишком затянулась эта пауза, ускользнула под тяжелый камень, хвостатая. В тихое пристанище, где П А У З А длится – ютится (прячется) не час, не два.

И я выкрикиваю тебя (приказываю):

– Явись!

Жду тебя глазами,

и памятью, и молюсь.

Жду и зову.

Жду и кричу (требовательно и властно):

– Эй вы, которые, отпустите того, кто смеется, выворачивая черепа-глазницы.

Он здешний.

Ему там не надо.

Ему западло глядеть с ваших нежных, заоблачных,

Заоблачность здесь, а не там, где безухие куски пахнут холодом.

Здесь, где трава играет в прятки с солнцем.

Здесь, где смеется каждый пятак, разбитый на чет и нечет,

разбитый на море и реки,

разбитый на жить и нежить.

И ты, мой самый главный друг, смейся усатым облаком – обликом,

похожим на толстые губы, готовые сдвигать тысячи тысяч неподъемных камней.

Не молчи!

Даже здесь

где

не принято

не полагается

где грустно
где черно-величественно
где музыкально-торжественно
где шепотноглазноресниц опущенных
где никто никогда
где спокон веков
где традиции народов
государств приспущенных
разговоров
где смикшированы брызги детей игр.
Ты (как никто другой)
никогда не,
а всегда вопреки,
на любых перекатах вольным стихом волн,
смех глаз расширяешь стихами.
А жизнь...
Что жизнь?
Она, как и прежде, катится по дороге и без.
Пахнет грязью, полем – лесом, бензином – городом,
и...
И пора нам ...
Пора, мой поэт и друг,
пора уже
в эту секунду вечности,
а заодно и комнаты смеха,

где пузатая рюмка коньяка будет совсем не лишней, а приятной соседкой, которую мы пошлем поглядеть, что там, за окном, а мы, оставшиеся здесь, в комнате смеха, вытащив припрятанную еще бутылку водки, поговорим о жизни и...

– За радость встречи с тобой (солнце внутри) и пр.!
– За тебя!
– За тебя!
– За нас!
– За всех!
– Наливай еще!
– А я что делаю, как ты полагаешь?

Сергей Бирюков

Сапгириада
(путешествие с приключениями)

Айги сказал:
– надо тебя познакомить с Сапгиром
и сейчас же набрал номер,
и грассируя:
– привет, Генрих
– привет, Гена
– у меня Сережа Бирюков
– заочно его знаю
– может к тебе приехать очно
– отлично, дай, с ним поговорю
– даю...

итак, на следующий день
на Новослободскую,
прихожу, звоню
на пороге Сапгир,
здороваемся,
он:
– вначале с мороза
чай,
а потом что покрепче
– Мила, встречай
Мила обликом отвечает имени
знакомимся за чаем
переходим в кабинет
говорим,
время не замечаем,
вернее
погружаемся в иные времена,
восходят имена:
Сидур,
Соостер,
Кропивницкие,
Рабин,
Незвестный,
Айги,
Некрасов,
Холин,
Алейников...
на последнем имени

вдруг телефон
Генрих слушает
(мне)
– это он!
в трубку
– привет, Володя!
Ты легок на помине,
у меня Сережа Бирюков
только что тебя вспоминали.

Володя:

– давно не виделись,
дай на пару слов...
о чем говорили
сейчас не перескажу,
лучше вспомню из Сапгира
из его стихов о монахе Германе
– Из патриарших келейников
лицом как юный Алейников
Рисовал цветную заставку
Буквицу и райскую травку

шикарные между прочим
стихи
……
……
……
продолжаем беседу:
невозможно
без Хлебникова и Крученых
без Бобэоби и Дыр бул щыл
двуголосно читаем
переходим к зауми

Генрих читает:

Я придумал: олуби ихтасу
и увидел гнездо и какую-то горную трассу

Я подумал: лагоре эребос
и увидел море автобус

Я услышал: илария лов –
и увидел тень за тканью слов
……
проходит какое-то время
мы встречаемся снова

и в рифму
Генрих дарит «Московские мифы»,
из мифов вспоминается
Как электричка неслась и кричала...

Часть 2-я

Поэты не могут без приключений
или переключений
с одного дела на другое
начали выходить книги
за свой счет
ну и что
толку
ломятся полки
надо что-то еще
вспомнил Генрих,
а может Гена
не помню точно
про «Метрополь»
и возникла идея
Метрополя-2
это просто
собрались у Коллекционера
узкой компанией
Айги
Сапгир
ЕР
Саша Аронов
и Аз

Коллекционер выставил
трехлитровую бутыль
чачи
для начала
неплохо
сказали все
выпили за встречу
выпили за идею
выпили за вечность
выпили за каждого
Саша Аронов сказал
– я жажду
сказать
но упал

отнесли на кровать
Гена говорил о метафизике
выпили по этому поводу
несколько раз
чача била наповал
Генрих уповал
на молодое дарование
аз есмь сказ
ЕР диктовал
кого брать на борт Метрополя
альманах превращался в ковчег
на глазах
выпили
ах!
Гену отправили в трюм
к Аронову
идеи продолжали кружиться
в табачном облаке
надписи голоса
очнулся сам
увидел нас
идущих к метро
ЕР, Аз и Сапгир
на три голоса
Клен ты мой опавший
самозабвенно поющие

Эпилог

Н-лет спустя приезжаю
Генриха уже нет
Мила дарит «Складень»
его портрет
голос
свет

2022–2024

Данила Давыдов

Формалист, интуитивист, учитель: о Генрихе Сапгире

Здесь я предлагаю нечто вроде мемуарных заметок (с сопутствующими соображениями), как ни странно ощущать себя в роли их автора. Как все позднесоветские дети, я воспитывался на стихах Сапгира и мультфильмах по его сценариям. В перестроечном «Новом мире» была подборка стихов из «Развития метода» – очень впечатлившая. Довольно рано, классе что ли в седьмом-восьмом, начав собирать собственную библиотеку, я купил синенький том сапгировских «взрослых» стихов – глезеровское издание. Помню, была еще в те времена какая-то передача, где Вознесенский представлял Сапгира и К. Кедрова. Чуть позже, когда появился легендарный книжный салон Марка Фрейдкина «19 октября», я стал старшим уже школьником и в промежутке между школой и институтом наведываться туда. Не имея никаких литературных знакомств, потому зная немного имен из современной поэзии (но все же зная – по толстым журналам, «Театру», «Юности», «Огоньку»), я начал собирать собственную коллекцию оной – и надо сказать, что подчас книги находились с именами совершенно неизвестными, но стихи поражали (я преимущественно оказался прав – именно так, методом осознанного тыка, были впервые обнаружены Александр Величанский, Вадим Козовой, Сергей Стратановский...).

Таким образом к моей сапгировской библиотеке прибавились «Сонеты на рубашках» и «Московские мифы».

Именно в «19 октября» я впервые увидел Сапгира вживую – они, на пару с Григорием Остером, что-то смотрели на полках. Очень, мучительно хотелось подойти с идиотской репликой вроде: вот, Генрих Вениаминович, я тоже пишу стихи, – но было слишком стыдно, да и глупо это бы выглядело.

Второй раз, уже в институте, я был в некой неопознаваемой и явно давно не существующей галерее на совместном вечере Сапгира и Игоря Холина. Там я тоже не решился подойти – возможно, из робости, особенно перед суровым и отрешенным Холиным, с которым мне потом удалось пообщаться совсем эпизодически и считаное число раз.

Наконец, тогда же, в 1995 г., я оказался в Музее Вадима Сидура на юбилейном вечере Константина Кедрова. Там много кто был: Вознесенский, Холин, академик Виталий Гинзбург, Вадим Рабинович – и Сапгир. Тут, как положено на третий раз, я и решился. Сапгир отнесся к юному выскочке дружелюбно и как-то совершенно буднично, дал свой телефон, предложил позвонить. Что я через несколько дней и сделал, был приглашен, и с тех пор в квартире на Новослободской (или в иных местах, где тогда обитал Сапгир) я появлялся практически каждую неделю.

Было множество встреч, конечно, и на разного рода вечерах – особенно в Георгиевском клубе Татьяны Михайловской и в салоне «Классики

XXI века» в Чеховке, который вела, после того как Руслан Элинин заболел, Елена Пахомова. Были у нас впоследствии и совместные выступления (первое, довольно странное, «на три поколения» – промежуточное олицетворял Герман Гецевич, – в ЦДРИ, под музыку Сергея Летова), и поездки (главная – петербургская часть фестиваля “Genius loci”).

Самым главным, однако, было общение с Сапгиром в его кабинете один на один (изредка появлялись и другие люди, но Сапгир, кажется, не очень любил смешивать гостей). Выпивали, конечно (несколько втайне от жены Сапгира Милы), но крайне умеренно, а так разговор шел обо всем. Генрих Вениаминович придерживался того несколько старомодного мнения, что поэты должны читать друг другу стихи (ну или, реже, фрагменты прозы – именно тогда Сапгир начинал активно писать прозу и фактически на моих глазах создавались различные редакции мини-романа «Сингапур» и повести «Дядя Володя»). Начинал я, Сапгир обычно просто отмечал то, что ему казалось удачным, без всякой учительской дистанции, – хотя сейчас я уверен, что дело было не в моих ученических опусах, а в том, что изредка возникал какой-то резонанс с тем, о чем он в данный момент сам думал (так, он совершенно необъяснимо для меня полюбил такую в духе библейского стиха и Уитмена поэму «Разговоры камней», которая явно пересекалась не столько с его литературными идеями, сколько с философскими размышлениями). Потом Сапгир читал что-то новое. Он уже тогда овладевал компьютером – и овладел довольно быстро, что, конечно, создает некоторые проблемы для текстологов позднего Сапгира (несколько лет перед смертью Сапгир, кажется, писал уже прямо на клавиатуре, причем практически всегда). Этим своим умением он слегка даже бравировал перед иными представителями старшего поколения.

Разговоры если возникали о стихах, то скорее о самых неожиданных: о второстепенных русских классиках, которых Сапгир превосходно знал, о Данте, о том же Уитмене, о Пушкине, конечно (Сапгир был блестящим читателем-исследователем: стоит вспомнить хотя бы филигранные «Черновики Пушкина»). Говорил с нескрываемой симпатией о битниках и Буковски (которого как раз тогда начали переводить – и они печатались в важном для Генриха Вениаминовича журнале «Стрелец»), неожиданно о Ксении Некрасовой. Об историческом авангарде он говорил редко и без особенного интереса (даже о Хлебникове). Крученыха вспоминал скорее как персонажа, нежели как автора, хотя и восторженно, со всей ему присущей энергией как-то цитировал «Дыр бул щыл». Вообще о старших современниках или ровесниках он говорил скорее как о персонажах, нежели как об авторах, рассказывал всякие истории. Многие из них широко известны (например, как Сапгира выгнали из Союза писателей почти сразу после принятия за устроенный им вечер СМОГа, после чего в какой-то газете его обозвали «фюрер смогизма»; или как Слуцкий объяснял, что Сапгир формалист и поэтому у него должны хорошо получаться детские стихи), другие не столь, но они

и были менее выразительны. О соратниках по Лианозову Генрих Вениаминович говорил по-разному: Холин ощущался им почти как брат-близнец, Евгений Леонидович Кропивницкий вспоминался или упоминался часто и с неизменным любовным почтением, о Сатуновском также речь была всегда тепло-уважительной, но более отдаленной. Про Всеволода Некрасова Сапгир говорил всегда с явственной затаенной обидой и непониманием (говорил иногда жестко, этого я передавать не буду) – насколько я могу понять, это было взаимное чувство. Про Лимонова обыкновенно вспоминались его умения в пошивке брюк и переплетном деле, но и о стихах его пару раз звучали вполне добрые слова. Из иных современников часто звучали имена Эренбурга, Слуцкого, Назыма Хикмета («высоких покровителей» лианозовцев). Айги был Сапгиру интересен, хотя и не вполне близок; Бродский упоминался как само собой разумеющийся культурный факт, но не более того; Хвостенко ощущался как собрат и вообще близкий поэт. Пригов и Рубинштейн признавались своими, но в каком-то не очень формулируемом смысле – не вполне. Постакмеистическая линия – почти вся – была ему, кажется, совсем чужда даже не по поэтике, а по самому, что ли, способу их поэтического существования, притом что и Ахматову, и Мандельштама Сапгир знал насквозь и ценил.

Чуть ли не с большим интересом Генрих Вениаминович говорил всегда о художниках – и старых, и его современниках. Известная сапгировская коллекция представляет собой почти полный каталог независимого русского изобразительного искусства 1960–1970-х. Думаю, невозможно об этом горячем сочувствии именно художественному мастерству сказать лучше, чем сам Сапгир в поэме «Жар-птица», этом мартирологе художников-нонконформистов: «чудовищная грозовая / собою из себя сияя / воссев на блюде / на христовом обеде / Жар-птица кличет призывая / усопших мастеров к беседе: / – славные мои художники / живые во граде / пьяницы ругатели безбожники / девок запрягатели / враги-предатели / завсегдатаи кабака / все – до последнего слабака / прилетайте / отведайте облака – / птичьего моего молока».

Конечно, бывали разговоры и более легкие, обычно застольные, если меня звали потом обедать или когда я приезжал в Красково, где Мила и Генрих Вениаминович снимали дачу – совсем рядом с Георгием Александровичем Баллом, замечательным прозаиком, с которым я дружил и после смерти Сапгира – и тоже до последних его дней... Речь тут часто могла заходить о политике, что сейчас вспоминается несколько странно, настолько за эти 20 без малого лет сместились акценты и трансформировались смыслы. Помню, как Сапгир прочитал (точнее, проскандировал) старый свой экспромт (не знаю, зафиксирован ли он где-либо): «палестинский / патриот / сел в английский / самолет. / пассажиров жалко – / вот и вся считалка». Помню, как Сапгир говорил про ЦДЛ, объясняя, почему не любит туда ходить: «Да там все стены пропитаны кровью!» По злобному сарказму судьбы, прощание с Сапгиром было именно в малом зале ЦДЛ...

Давид Шраер-Петров и Максим Шраер в своей несколько странной книге о Сапгире (зато это все-таки пока единственное монографическое исследование его творчества) говорят о глубокой вовлеченности Сапгира в еврейскую культуру. Со мной ничего такого Сапгир не обсуждал, скорее любил фантазировать на темы индуизма и буддизма, находя в этих традициях много общего со своими воззрениями. Известно, что он принял (в Америке, но в православном храме) крещение. Не вижу здесь противоречий: интерес Сапгира к разным традициям, конечно, был больше чем просто культурологический.

В то же время он явственно не был религиозным человеком в скольнибудь конфессиональном смысле. Он был, конечно же, экуменист, но экуменист не структурный, идеологический, а, так сказать, природный. К загадке поэтики и вообще фигуры Сапгира позволяют, возможно, подступиться ценимые им философы. Начитан в этой области Сапгир был хаотично (в отличие от мировой и особенно русской поэзии, известной ему досконально, – можно судить по обмолвкам, указывавшим на поэтов, в иных контекстах не упоминавшихся). Но имена Шопенгауэра и особенно Анри Бергсона он произносил с явным почтением. В другие разы он говорил, что ему очень нравится, что писал Лосский. С очевидным интересом однажды был назван Семен Франк.

Сапгир если себя как-то и определял, то соотносил явственно с интуитивизмом, и это, конечно, тот нечастый случай, когда самопознание художника вполне адекватно. Здесь есть много объяснений близости Сапгира к визуальности, его расположенности к изобразительному началу.

Более интересно сочетание такого рода «стихийного интуитивизма» с безусловным формальным мастерством Сапгира. Думается, это можно объяснить неконцептуальностью формального для Сапгира (и для Холина) – в отличие от Некрасова. Конкретизм лианозовцев был многопланов, и когда Всеволод Николаевич выделял из сапгировского корпуса текстов именно прославленный сборник «Голоса», он закономерно требовал некоторой художественной последовательности, своего рода линейности развития творческой установки.

Знаменитое сапгировское (и опять-таки холинское) писание книгами или циклами принципиально отлично от сборников Д.А. Пригова: последний все-таки избирает каждый раз определенный угол деконструкции дискурса, Сапгир же и Холин выстраивают сетку приема, где и маска, и ролевая игра значимы, но целостность затекстового автора никак не подвергается ревизии, разве что вместе со всем бытием.

В этом смысле поздние книги Сапгира – «Предшествие словам», «Тактильные инструменты» – это не деконструкция, а поиск специфического потока, в котором нет места анализу субъектно-объектных отношений, а есть их растворение в исчезающем в свою очередь мироустройстве (здесь из концептуалистов Сапгиру ближе, пожалуй, окажется Андрей Монастырский, при очень многочисленных оговорках).

Такого рода исчезающая позиция – так резко контрастировавшая с фееричной манерой сапгировского авторского чтения, энергии которого хватило бы на многих авторов! – возможно, объясняет тот способ общения, который был характерен для Сапгира в последние его годы (вспоминают, что в молодости он вел себя несколько иначе, но не мне судить). Часто – и совершенно справедливо – говорят о внимании и доброжелательстве Сапгира к молодым авторам, и я сам на себе испытал это внимание, которое так редко встретишь. Но дело, возможно, все-таки в том, что для Сапгира не очень важен был возраст собеседника, и он не то чтобы покровительствовал молодым, а просто будто бы и не замечал разницы в возрасте. Это не было равнодушием, напротив, но и не было подчеркнутым уважением старшего по отношению к младшим (именно поэтому, называя Сапгира Учителем, я имею в виду нечто иное, нежели принято обыкновенно). Это был сам принцип существования и, видимо, результат жизненной эволюции, а во многом и эволюции поэтической – от гротеска к дуновению, шуршанию, шорохам, тишине: «(задумчивый вдох / и выдох) // (покачивание головой: вдох – / нет входа) // (покачивание головой: выдох – / нет выхода) // (вдох размышляющий / выдох) // (вдох озадаченный / выдох) // (вдох – / остановка на полпути) // (выдох – / забрезжил выход) // вдох – вход / выдох – выход».

Именно на презентации сборника «Поэзия безмолвия» в Чеховке в злополучный вечер 7 октября 1999 г. мы все ждали Сапгира, но он не приехал. Наутро выяснилось, что он умер в троллейбусе, застрявшем в пробке. Они с Милой ехали на тот самый вечер, троллейбус был изолирован от мира, с Генрихом Вениаминовичем случился приступ. Он умер на груди Милы. Она говорила потом, что почти полчаса чувствовала, как сквозь нее уходит его жизнь.

А не так давно не стало и Милы.

Наталья Веселова

«Погода была прекрасная...»: один день с Сапгиром в Твери

Год шел 1996, как следует из даты на автографе. Двадцать пятое апреля. Погода и правда стояла прекрасная, почти майская. Было уже совсем тепло, но еще можно было собрать филфаковский народ на встречу с поэтом. Студентов, впрочем, пришло не так чтобы много. Филфак филфаком, а погода у поэзии выигрывает. Да и имя поэта говорило студентам мало. На самом деле, стихи Сапгира они знали с детства, хотя, конечно, не осознавали этого. И масштаба своего везения в тот день не понимали. Даже мы, «взрослые», понимали не до конца.

Сапгир приехал из Москвы на электричке в сопровождении Юрия Борисовича Орлицкого, который в 90-е гг., в счастливые времена научной и творческой свободы, организовал ряд встреч с поэтами на кафедре теории литературы в Твери. Встречи обычно проходили в таком формате: сначала выступление представленного Юрием Борисовичем поэта, беседа, вопросы, общение на литературные темы – все очень неформально. Потом мы с Юрием Борисовичем вели гостей гулять по Твери, иногда с заходом по пути в кафе для перекуса и «сугрева». А вечером они либо возвращались в Москву, либо продолжали, как это называлось у нас на кафедре, «пиршество духа и роскошь общения» в гостеприимном доме нашего завкафедрой Игоря Владимировича Фоменко, в деревне Чуприяновка под Тверью.

Встреча с Сапгиром была хитом. Те, кто пожертвовал апрельской благодатью и пришел, точно не пожалели. Производил впечатление сам поэт: внушительный, усатый, обаятельный. На него было приятно смотреть – завораживал. А главное, конечно, стихи. Он читал размеренно, чинно, как-то торжественно и гулко, даже в эффектнейших местах сохраняя невозмутимое лицо. От этого на первый план выходили слова и интонации, становилось понятно, что некоторые тексты требуют устного произнесения и полностью раскрываются именно в процессе читки. Разве можно не вслух насладиться до конца строкой «И сытою отрыжкою – Ылдыз!»? Самым, пожалуй, запомнившимся всем стихотворением стало «Парад идиотов», которое Сапгир неповторимо интонировал: «Иду. А навстречу / Идут идиоты / Идиот бородатый / Идиот безбородый...» Это чередование звуков много месяцев потом не выходило из головы, постоянно просилось на язык.

Звуковая природа поэзии становилась необыкновенно очевидной в сапгировском чтении: «Прославляйте Его все племена / и на О / и на У/ и на И / и на А» выходило посильней самого «Аллилуйя». «В канаве выросли блины / Поядовитей белены» – то ли скороговорка, то ли колдовской заговор. Одна и та же фраза, «Вон там убили человека», повторенная в четырех строках, удивительным образом оказывалась совершенно разным высказыванием. Публика желала еще и еще поэтической магии. «Я – член! Но не

каких-то академий!» – гремел Сапгир, плавно дирижируя рукой с крупным перстнем, и даже самые циничные первокурсники не хихикали. Сапгировские тексты вызывали изумленную радость от того, что можно писать так свободно и так весело.

В 1996 г. было хорошо, в смысле исторической памяти. То, что уже стало историей, не было еще отделено непроницаемой ширмой нового тысячелетия. Прошлое было прошлым, но не когдатошней древностью. Сапгир говорил о том, почему начал писать детские стихи и сценарии к мультфильмам, о свободе и несвободе, рассказывал о выставке 1975 г. на ВДНХ, читал «Сонеты на рубашках», и все это было понятно, хотя уже и слегка экзотично. Зато идея текста как предмета многих восхитила. Творческие личности из студенчества пытались позже повторить на свой лад и писали стихи на чем ни попадя.

Поразил и ответ на вопрос о вдохновении, источнике стихов (додумался же кто-то спросить такую банальность!). Оказалось, что они могут браться из-под диктовки, вот только неизвестно, чьей. Сапгир, за год до того написавший – а, по его словам, просто записавший – «Стихи на неизвестном языке», утверждал с чрезвычайно довольным видом, что чувствовал себя тогда не автором, не субъектом письма, а как бы записывающим устройством, и фиксировал то, что ему транслировалось, даже если сам не мог понять, что пишет.

...Когда мы вышли с филфака на весенний бульвар, было видно, что поэт устал. Он останавливался, маскировал необходимую паузу каким-то рассказом. Пару раз доставал таблетки. Но гулять ему хотелось, было видно, что хотелось дышать воздухом, смотреть город, продолжать беседу. А мы с Юрием Борисовичем боялись его утомить. Потихоньку дошли до Волги, прогулялись по набережной. Я изложила свой экскурсоводский набор самых козырных тверских баек. Сапгиру, кажется, было интересно – он вообще интересовался людьми и всякими историями. Конечно, рассказывал и свои. Например, как однажды в Абхазии сидел в кафе, и к нему подошел картинный кавказский старец в мингрельской шапке. Посмотрел в упор и строго спросил: «Ты менгрел?» «Нет», – честно ответил поэт. Вопрос, как в сказке, повторился три раза. После третьего отрицательного ответа старик отошел, но тут же вернулся и с большой укоризной произнес: «Ну я же вижу, что ты менгрел! Нехорошо стесняться своей нации!»

А другая история была не забавная, а мистическая. Сапгир на левой руке носил темный, восточного вида перстень, жаль, не помню, с бирюзой или малахитом. Наверное, адресат «Стихов для перстня». В камне – трещина. Я, как большой любитель украшений, не могла не спросить об этой вещи. Поэт рассказал, что любимый перстень однажды спас ему жизнь: принял на себя удар, когда хозяину сделалось по-серьезному плохо с сердцем. Сердце выдержало, а камень треснул, т. е., по словам Сапгира, выжил он именно потому, что в перстне в роковой момент треснул камень.

Так, с разговорами важными и не очень, дошли мы до Городского сада и присели на скамейку. Скамеек в том месте сейчас нет, но в памяти осталась отчетливая картинка, что сидели под деревьями, спиной к Пушкину, лицом к дорожке. Уютно сидели. До этого по дороге запаслись в типичном для тех лет ларьке поллитрой и банкой венгерских маринованных корнишонов. Корнишоны пришлось вылавливать пальцами. «Перстами! Мы будем есть огурчики перстами!» – восклицал Сапгир. И пластиковые стаканы, и корнишоны «перстами» воспринимались в компании поэта как элементы пира, потому что он сам придавал всей сцене гедонизма.

И вот посреди этого пира к скамейке приблизился подросток и, совершенно не замечая ни меня, ни Юрия Борисовича, глядя только на Генриха Вениаминовича, произнес: «Извините, пожалуйста, Вы говорите по-русски?» Наверное, мы с Юрием Борисовичем засмеялись от неожиданности вопроса, да и стилистика не вязалась с видом вопрошавшего. Сапгир же не засмеялся, а вполне серьезно ответил, мол, да, говорим, и спросил, в чем дело. Подросток извинился и опять-таки с безупречной вежливостью изложил просьбу: он учащийся ПТУ, он пропустил занятия и нуждается в оправдательной записке от родителей, но попросить у них не может, а потому нуждается в помощи. И не мог бы он тут ее получить. Удивительно, что общался мальчик исключительно с Сапгиром, не отводя глаз и полностью нас двоих игнорируя. Но мы-то присутствовали и взялись ситуацию обсуждать. Юрий Борисович был за сочинение записки, во мне взыграла «училка», и я возмущалась, а Генрих Вениаминович взял протянутую бумагу и ручку. И написал. Подросток высказал благодарность, едва ли не поклонившись, и удалился. Не знаю, как долго хранятся такие записки в архивах училищ, и сохранилось ли то ПТУ, пережило ли реформы образования. Забавно думать, что где-то может лежать неизвестный автограф поэта, маленькая мистификация, она же жест доброты. Забавно и вспоминать впечатление, которое произвел на подростка Сапгир – пожилой усатый незнакомец, показавшийся мальчику чудом заморским, несмотря на непонятную «нездешность», безотчетно вызвавшим доверие.

Мне довелось знать Сапгира на протяжении лишь одного дня (потом мы только мельком виделась в Москве на каких-то поэтических вечерах). Однако думаю, что тот подросток был прав, почуяв доброго человека: на одной из подаренных мне книг Сапгир написал: «Надеюсь, все было хорошо для Вас и необременительно». В личном общении тоже чувствовалось нефальшивое внимание к окружающим. И студенты, и все мы хотели пригласить его снова – не наслушались стихов, не все вопросы задали. Сапгир, в общем, не возражал бы вернуться, но, конечно, с его состоянием здоровья и обещать не мог, и больше уже не приехал. Тем не менее и одной встречи оказалось достаточно, чтобы поэзия Сапгира стала частью нашей читательской и научной жизни. И даже педагогическим инструментом, как ни казенно это звучит: я часто объясняю многие явления поэзии, обращаясь именно к текстам Сапгира. Мои канадские студенты учатся различать на слух русские звуки по его стихам и, повторяя «идет идиот», радостно хохочут.

Владимир Ломазов

Москва – Коктебель

В январе 1986 г. я переехал из Киева в Москву окончательно. У меня было немного денег, отложенных в расчете на два-три года безработной жизни, и твердое желание заниматься литературой.

Несколько месяцев я жил в коммуналке, не распаковывая коробок с вещами. В мебельном магазине, располагавшемся на первом этаже моего дома, я приобрел матрас, имелись шкаф, стол и пишущая машинка.

Время было невнятное. Партийная власть вела борьбу с пьянством. В Афганистане шла война. В сельском хозяйстве улучшений не происходило. Потихоньку на все вводились талоны. Жизнь не становилась ни лучше, ни веселей. Но то, что Союзу оставалось жизни всего пять лет, не мог предположить даже самый оптимистичный борец против коммунизма.

Как-то мне позвонил мой старший товарищ драматург Александр Корин и попросил найти машинистку для перепечатывания только что написанной Венедиктом Ерофеевым пьесы «Вальпургиева Ночь, или Шаги Командора». Я мгновенно согласился. Не имея ни малейшего понятия о том, кто такой Венедикт Ерофеев. Для знакомства с неизвестным автором я взял у Корина поэму «Москва – Петушки» в четвертой машинописной копии, а подлежащую размножению рукопись мне следовало забрать у приятеля Корина Лёни Прудовского.

Лёня Прудовский был широко известен в узких кругах. В миру он служил в Детском музыкальном театре Наталии Сац электриком по схеме «сутки-трое». Электрификации театрального искусства отдавалась четверть Лёниного времени. Оставшиеся три четверти уходили на сочинение пьес, фельетонов, хождение по редакциям и разного рода хлопоты по делам своих друзей и знакомых. Лёня для многих был добрым хлопотуном. Он помогал находившемуся в начале 80-х в бегах художнику Славе Сысоеву. Он, как мог, пропагандировал хорошую самиздатскую литературу. Рассказывали, что в юности он хлопотал по джазовой части. На джаз-сэйшенах в известном среди музыкантов кафе «Синяя птица» на улице Чехова Лёня играл в одном из составов на маракасах. Меня он сосватал в журнал «Крокодил», давал читать разные книжки, всячески покровительствовал мне как приезжему человеку без связей.

Лёня привел меня к Генриху Сапгиру.

Был май 1986 г. Только что произошла Чернобыльская катастрофа. У меня в комнате гостили киевские родственники. Соседи – попивающий летчик-пенсионер, герой войны, сталинский сокол и его жена – верная боевая подруга – неодобрительно выражались по поводу гостей из Киева и капитулянтских настроений. Москва жила своей жизнью. Происходящее в третьем по значению имперском городе не затрагивало метрополию. Чернобыль, казалось, ничего не менял в выстроенном на века распорядке империи.

Знакомство с Сапгиром началось с необязательного визита. Лёня Прудовский договорился, что приведет в гости молодого провинциального поэта, и благожелательный к молодежи Генрих согласился. Наш с Лёней визит совпал с визитом к Сапгиру двух других литераторов – отца и сына Шраеров, Давида и Максима. Собиралась небольшая литературная компания.

Первыми читали гости. Не думаю, что мое чтение произвело впечатление на Сапгира. Шраеры пропагандировали собственное творчество, и мои тексты были им неинтересны. Хозяин дома читал последним.

Сапгиром в тот год был написан «Генрих Буфарев» – чудесная, веселая и трагическая книжка, многие стихи из которой должны входить в хрестоматии. Сапгир всегда читал гостям новое – обкатывал стихи на публике. В тот вечер я услышал «Пельсисочную», «Киоск курорга», «Поездку в колдоб», «Керивнык тай працивнык» в одном из первых авторских чтений. Генрих читал и старые вещи – «Сонеты на рубашках», «Парад идиотов». Это домашнее чтение стало самым ярким моим поэтическим впечатлением. Моя реакция на стихи Сапгира была более чем непосредственной – я смеялся как никогда ранее.

С этого дня я сделался поклонником поэзии Сапгира. Его стихи легко запоминались, я читал их на память своим знакомым. Сам поэт отнесся ко мне с симпатией – я стал ходить к нему слушать и читать стихи, беседовать о поэзии.

Особенно интенсивно мы общались с лета 86-го по весну 91-го года – в разгар «перестройки». Стараниями Прудовского я устроился внештатником в несколько периодических изданий и бывал во множестве редакций. Зная об этом, Генрих попросил меня похлопотать о публикациях его «взрослых» текстов. Когда у меня возникли проблемы с документами по трудоустройству (тогда еще возможным было применение статьи УК «Тунеядство»), Сапгир, как член Союза кинематографистов имеющий право на литературного секретаря, оформил меня на эту должность. Я снес свою трудовую книжку в профком домработниц и персональных водителей на улицу Чехова, оплатил профсоюзные взносы и с тех пор – с 87-го г. – своей трудовой книжки и не видел.

В 1986–1987 гг. мы встречались почти ежедневно. Посещаемые мной журнальные редакции размещались в многоэтажной стекляшке у Савеловского вокзала, от которой до квартиры Сапгиров было не более пяти минут пешком. Из редакции я часто заходил к Генриху, и мы отправлялись гулять втроем по задам Бутырской тюрьмы – третьим был дружелюбный пудель Рик. Задние дворы Бутырской тюрьмы упомянуты в стихах Генриха: «Всех выше профиль сталинской бандуры...» Сталинская бандура действительно возвышалась над хаотическим нагромождением тюремных построек разных эпох. Прогулки во дворах за Бутырками – это услышанные и обсужденные, теперь несправедливо малоупоминаемые «Стихи в манере Огарева и Полонского», это «Дети в саду». Мы подолгу говорили тогда о поэтической

интонации, недоговоренности и обрывах слов, о проблеме применения силлабических размеров – все это интересовало тогда и меня, а решения Генрих давал стиховые. Однажды на одной из прогулок Сапгир вдруг прочел отрывок, невероятно похожий на «Василия Теркина», и спросил: «Откуда это, знаете?» Я не знал. «Это Апухтин». А дома достал синий том из «Библиотеки поэта» и показал текст. Сапгир свободно ориентировался в громадном корпусе русской поэзии, начиная от «Слова о полку Игореве», что поражало. XIX в. он знал в таких деталях, о коих мое поколение прилежных читателей Серебряного века и не догадывалось. С Серебряным веком Генрих соприкасался напрямую. Это и первый его наставник в поэзии Арсений Альвинг, собравший «Кипарисовый ларец» Иннокентия Анненского, и его учитель Евгений Леонидович Кропивницкий. И это знание не было праздным – за ним стояли профессионализм высочайшего класса и та скрытая от читателей кухня, где возникали чудеса стилизации, как, например, «Черновики Пушкина». Цитирование Апухтина – один из множества «показов» приема работы с разнородным поэтическим материалом.

Летом Сапгиры выезжали в Коктебель на длительный срок. Я каждое лето в те годы непременно выбирался туда недели на три, а то и на месяц. Коктебель был тогда не просто модным курортом – туда съезжалась художественная интеллигенция столиц.

В Коктебеле Сапгиры снимали комнату и веранду во дворе на углу улиц Десантников и Серова в доме, соседствовавшем с дачей знаменитого летчика Анохина. В полусотне метров за спасательной станцией – очаровательным провинциальным образцом конструктивистской архитектуры – начиналось море.

В Крыму знакомства и дружбы завязывались проще, чем в Москве. Распорядок дня был нехитрым. Днем шли на пляж или выбирались на прогулку. Вечерами ходили друг к другу в гости. Коктебель был замечателен посиделками по вечерам и свободным общением.

Свободное общение культивировалось только в «дикой» части Коктебеля – среди тех, кто не числился за Литфондом. «Дикий» Коктебель чтил волошинские демократические традиции, между тем как чопорный Коктебель «писов», «жописов», «дописов и мудописов» (писателей, жен писателей, дочерей и мужей дочерей писателей) жил строго по расписанию столовой. Самым ретивым блюстителем расписания был поэт-песенник Сергей Островой, называемый коллегами «Моней». У Острового, по слухам, расписание было вывешено в прихожей и начиналось так:

1. 7 часов – подъем.

2. 7– 7 час. 15 мин. – утренний туалет.

3. 7 час. 15 мин. – 7 час. 30 мин. – зарядка.

4. 7 час. 30 мин. – 8 час. – общение с природой...

Для нас, «диких» коктебельцев, существовало только расписание рассвета, заката, а также открытия и закрытия магазинов. Общение с природой и друг с другом происходило безо всякого плана.

В «Сонетах на рубашках», одной из любимых мною книжек Сапгира, есть сонет о любви к кошке дурачка, посвященный Надежде Рыковой. С Надеждой Януарьевной Рыковой, известным переводчиком и литературоведом, по слухам, дочерью или ближайшей родственницей «самого» председателя совнаркома Рыкова, Генриха связывали приятельские отношения. Сонет о влюбленности в кошку был посвящен ей – страстной кошатнице.

Однажды на набережной Литфонда Сапгир указал на очень высокую худощавую пожилую даму, прогуливавшуюся, как все значительные дамы ее возраста, с компаньонкой, и сказал значительно: «Посмотрите Володя, это Надежда Рыкова!» «Кто она?» – спросил я. «Ну что Вы, – не менее значительно продолжил Генрих. – Она человек известный. И переводчица знаменитая». И назвал несколько наиболее известных переводов Надежды Януарьевны. «Надо подойти» – и Генрих увлек меня в сторону Рыковой и ее компаньонки. «Здравствуйте, Надежда Януарьевна», – с галантностью и почтением обратился к Рыковой Генрих. Я впервые увидел, как Сапгир, живой классик, обращается с пиететом не просто как к равному – как к *старшему*. «О, Генрих! Вы здесь! – искренне обрадовалась приветствию Рыкова. – Почему не заходите?» И стала с неподдельным интересом расспрашивать Генриха о новых стихах. «Мы непременно пойдем к ней вместе, – тихо сказал мне Генрих. – Вам будет полезно и интересно» – и представил меня Надежде Януарьевне. Рыкова приветливо и величественно кивнула.

Мы были приглашены и на следующий день явились в Литфонд к Рыковой. В номере было прибрано, компаньонка почтительно сидела в углу комнаты, Надежда Януарьевна, тогда уже прихрамывающая, сама вышла нам навстречу.

Читать первым следовало мне как начинающему автору. Рыкова слушала с любопытством, но было видно, что она с нетерпением ждет чтения Сапгира. Новые стихи интересовали ее куда сильнее, чем новости из программы «Время».

Рекомендация Сапгира дорогого стоила. На следующий год, когда я подошел к Надежде Януарьевне на коктебельской набережной сам, она сразу меня вспомнила, обратилась по имени и пригласила почитать новое. Придя к ней в гости и прочтя новые вещи, я понял, какими удивительными читателями и слушателями могут быть литераторы старого поколения.

«В Вашей вещи есть что-то от старофранцузской поэзии», – похвалила меня Рыкова. «Надежда Януарьевна! Да я как-то и французского-то!..» – «Ах, извините, я забылась!» – и вновь повторила что-то для меня лестное. Я же лихорадочно думал, о чем же спросить Рыкову, – ведь она была частью истории русской культуры.

В мемуарах послереволюционного поколения литераторов Рыкова упоминалась неоднократно. В присутствии Максимилиана Волошина и множества его гостей 20-летняя девчонка переспорила самого Андрея Белого. Дело было в Коктебеле в 1924 г. «Андрей Николаевич, видимо, не захотел всерьез со мной спорить – из вежливости, – улыбнулась Рыкова. – “Ах, молодежь”, – махнул рукой и убежал».

Рыкова была знакома лично со многими классиками Серебряного века. Она присутствовала на последнем публичном выступлении Осипа Мандельштама в 1930 г. в Ленинграде. «Зал провожал поэтическую эпоху, – рассказывала она. – Я не в состоянии была воспринимать Мандельштама как нормального человека – для меня он был поэтическим явлением». В лагере, в который она попала после войны, до нее содержался Николай Заболоцкий. Она говорила, что Заболоцкого спасло лишь то, что начальник лагеря был поэтом-любителем. Он перевел Заболоцкого в чертежники, пригрел, а главное – сделал его своим слушателем и наставником. «Николай Алексеевич не мог, естественно, положительно оценивать творчество своего лагерного начальника, – вспоминала Рыкова, – но он придумал формулу оценки и достойный ход общения». «В Ваших стихах есть что-то, – говорил своему покровителю Заболоцкий, – но следует работать над формой...» и продолжал оказывать помощь в работе над формой. И выжил.

Рассказ о Заболоцком подсказал мне, что спрашивать Рыкову об Ахматовой или Мандельштаме не столь интересно, как об ее о сверстниках-обэриутах. «А с Введенским и Хармсом вы были знакомы?» – спросил я. «С Сашей? С Даней? – глаза Надежды Януарьевны сверкнули. Это была ее молодость. – Мы часто виделись, – сказала она. – Я очень ценила Олейникова, – продолжила Рыкова. – Послушайте!» – и с замечательным чувством прочла полностью олейниковскую «Балладу о чревоугодии». «...И в тело вопьется червяк гробовой», – закончила она чтение торжествующе-низким голосом.

Я вспомнил о высокой оценке, данной Генрихом Рыковой: «Ей вполне можно было посвятить сонет, написанный в последней четверти двадцатого века». Теперь бы сказали – «постмодернистский сонет». И она, будучи человеком другой эпохи, оценивала его по достоинству.

Тонными посещениями вечерние посиделки в Коктебеле, конечно же, не ограничивались. В нашем дворе на улице Жуковского, в доме, принадлежавшем харьковскому художнику Стасу Шляхтину, шумные застолья происходили постоянно. Стас обставлял приглашения весьма торжественно, готовился к ним основательно, лично приготовляя два своих фирменных блюда – жареные коржи и вареники на пару. Вареники под руководством Стаса лепила вся женская половина двора.

Когда я предложил Стасу позвать в гости Сапгира, он мгновенно согласился и тут же побежал организовывать женскую часть двора на лепку вареников. О Генрихе как о детском и отчасти о взрослом поэте Стас был наслышан, и поэтому принять у себя живого классика вознамерился с особой тщательностью и почетом. Вареники готовились двух видов – с творогом и с вишнями, что само по себе было знаком высшего уважения. К коржам из чьих-то запасов явился абрикосовый джем. Были посланы гонцы за спиртным в секретный поселок Орджоникидзе. В Орджоникидзе размещался торпедный завод, жили работяги и продавалась водка. Вино в эпоху горбачевской борьбы с пьянством было особенно дефицитным в винодельческом Коктебеле.

Народу собралось множество. Столы были накрыты прямо во дворе под кипарисами. Генрих, как классик, сидел во главе стола. Рядом с Генрихом сидел художник Анатолий Брусиловский, известный своей экономностью, даром рассказчика и умением не пропускать шумные застолья. Прослышав о чтении Сапгира, о приходе Брусиловского, а также о водке, коржах и варениках, подтянулось множество всякого народа. Некоторые, наиболее совестливые, запасались собственной водкой.

На многолюдных собраниях Генрих читал свои самые ударные вещи – «Голоса», «Буфарева», «Сонеты на рубашках» и, конечно же, «Парад идиотов». Успех был всегда абсолютный. Стоило ли говорить, каков был прием у искушенной коктебельской публики, да еще разогретой варениками, коржами, орджоникидзевской водкой, обильной и острой овощной закуской, не запрещенной, а потому производимой в изобилии местным частным сектором.

Но особенно хороши были камерные вечера во дворе у Сапгиров, на которых присутствовали друзья и соседи.

Общение с Генрихом не ощущалось мною как снисходительное отношение признанного поэта к неизвестному молодому литератору. Генрих умел слушать. Его интересовали чужое мнение и чужая работа – и из любого материала им извлекалось что-то и для своей работы. У Сапгиров бывало множество всякого народа – дом был открытый. Генрих познакомил меня с поэтами-лианозовцами, художниками лианозовского круга. У Генриха я познакомился и подружился с замечательным поэтом и музыкантом Глебом Цвелем – Олегом Юдаевым.

В 1988 г. в Перове под эгидой Клуба истории современного искусства при ДК «Перово» проводилась серия литературных, художественных и мемуарных вечеров, тогда собиравших аншлаги, а теперь забытых новыми летописцами литературы. Я принимал в этих вечерах посильное участие. С помощью Сапгира и Всеволода Некрасова была организована первая после «бульдозерной» однодневная выставка художника Оскара Рабина – друга детства Сапгира. После выставки состоялся литературный вечер поэтов-лианозовцев, на котором я выступил ведущим. Тогда я впервые написал короткие эссе о лианозовцах Сапгире, Холине и Некрасове. Приведу конспект этого выступления, происходившего, повторю, в 1988 г. <...>

Поэзия из Лианозова

...Зачастую крупным явлениям в культуре дает основание личность учителя, лидера. Под явлением я подразумеваю возникновение художественных школ и направлений. И еще аспект – художественная школа, направление в искусстве всегда или почти всегда возникает как явление *частное* и никогда не может родиться по указанию «сверху» или в связи с так называемым социальным заказом. Наличие ярко выраженного лидера или группы личностей и их свободная инициатива – более ничего

не требуется. Не комментируя, перечислю частные кружки, составившие эпоху в русской культуре: шуваловский, «Арзамас», «любомудры», передвижники, «аргонавты» (давшие «младших» московских символистов), домашний кружок Бурлюков в Новой Маячке, кружок «Обэриу», школа Филонова – я перечисляю лишь то, что сразу приходит на память. Все названные кружки и школы, как отмечалось выше, явления исключительно частные, даже домашние, собрания их участников происходили не в районных ДК, а на квартирах, в обстановке непринужденной. Собрания эти скорее напоминали совместную выпивку с хорошей (или не очень хорошей) закуской, но никак не академические съезды, каковыми их часто представляют теперь литературоведы-изучальцы из Института мировой литературы им. М. Горького. Замечу мимоходом, что, за исключением Лицея (с натяжкой), ни одно официальное учебное заведение, в том числе Литературный институт в Москве на Тверском бульваре, не может похвастаться продуктивностью в смысле создания художественных школ. Выпускались отдельные личности (в чем заслуга учебного заведения невелика), но чтобы целая команда, способная задавать тон или просто имеющая «лица необщее выраженье», – такого воспитательные кадры официоза всех времен добиться не сумели.

Все вышесказанное о роли частных и человеческих инициатив, о «домашнем» факторе в культуре можно отнести и к явлению, называемому теперь Лианозовская школа. Семейность этого явления зарегистри-рована даже документально Отделом записи актов гражданского состояния и объяснительной запиской Евгения Леонидовича Кропивницкого, писанной им по требованию какого-то начальства или даже органов, где Евгений Леонидович сообщает приблизительно следующее: «...так называемая лианозовская школа состоит из меня самого, моей жены, сына Льва, дочери Валентины, ее мужа Оскара Рабина...»

Вернемся к предмету доклада – поэзии из Лианозова. О ком, кроме Евгения Кропивницкого, необходимо сказать, говоря о лианозовцах-поэтах? Перечислю по старшинству: Ян Сатуновский, Игорь Холин, Генрих Сапгир, Всеволод Некрасов. Можно упомянуть еще и Эдуарда Лимонова, бывавшего в Лианозове.

Но прежде чем начать разговор непосредственно о них, я вновь отвлекусь и скажу несколько слов о замечательной русской традиции – традиции анекдота.

Анекдот, по Далю, – «греч.», короткий по содержанию и сжатый в изложении рассказ о замечательном или забавном случае, байка, баутка. И по Пушкину, «дней минувших анекдоты» – истолкование классиками понятия «анекдот» бесконечно устарело. Из салонной развлекательной байки российский анекдот (в особенности в советское время) вырос в уникальное явление культуры, которое, к сожалению, еще, кажется, не нашло своего исследователя. (Хотя собиратели, наверно, имеются, но держат свое хобби под строжайшим секретом.) Происхождение бытующих в стране анекдотов неведомо даже КГБ, и по этому поводу также есть анекдот. А уж поскольку интерес органов к анекдотам не уменьшается,

несмотря ни на какие перемены, то следует рассматривать явление «анекдот» как, несомненно, социальное. Присутствующие в зале помнят, в каком изобилии возникали анекдоты в пресловутую эпоху застоя, и у всех еще в памяти главный их персонаж. Ныне количество новых анекдотов закономерно пошло на убыль – социальная активность граждан получила возможности проявления в иных формах, но никто не гарантировал, что в скором времени вновь не наступит эпоха анекдота.

Говоря об анекдоте, нельзя обойти вопрос природы отечественного смеха, вопрос о том, над чем чаще всего смеются люди, говорящие на русском языке. Нетрудно предположить нам, не бывавшим в Европе, что наш юмор малопонятен европейцу. Я рад был бы ошибиться, но полагаю, что закваска нашего смеха – острое ощущение социального дискомфорта, болезненное чувство социального с лейтмотивом непрекращающейся национальной трагедии. Впрочем, несмотря на невеселость подоплеки нашего смеха, все говорящие на русском языке смеются над своей национальной трагедией с эксгибиционизмом, присущим исключительно русскому человеку. «Смех сквозь слезы», о котором говорил еще Гоголь, высокий трагический смех и смех балаганный, наверняка отличается, обязан отличаться от юмора немцев, французов, англичан.

Без глубокого понимания, скорее, ощущения природы русской веселости, читатель поэзии Лианозовской школы вряд ли откроет ее для себя. Стихи лианозовцев, а в особенности стихи «барачные», вызывают смех или просто улыбку, но сами поэты – создатели «барачной» поэзии – суть поэты эпические и трагические в самом высоком смысле.

К сожалению, не удалось установить, кто изобрел термин «барачная поэзия», кому из лианозовцев пришла в голову мысль заняться эстетизированием свалок, бараков, помоек и – шире – убогого, трагикомического хаоса послевоенной жизни. Похоже, идея исходила от Евгения Кропивницкого. Кропивницкий писал стихи всю жизнь и всегда был сторонником классической формы в поэзии, хотя своим ученикам свои эстетические взгляды не навязывал. Но форма – формой, а в искусстве Евгения Кропив-ницкого форма не играет самодовлеющей роли. В поэзии Кропивницкого, так же как и в его живописи, сильна эстетика нищеты, в его искусстве доминирует своеобразный минимализм, говорящий не только о разборчивости средств мастера, но и об определенной направленности взгляда. Я не хочу цитировать, да и не располагаю всем корпусом литературного наследия Евгения Кропивницкого, но из его стихов, известных мне по собранию лианозовца Генриха Сапгира, можно сделать определенные выводы. Для стихов Кропивницкого характерны внешняя непритязательность, бедность словаря, неприукрашенный, неметафоризированный быт, ирония – и все эти черты у наследуют у своего учителя лианозовцы, трансформируя каждую из них на свой лад.

Лианозовцы считают Яна Сатуновского своим, хотя его поэзию, строго говоря, барачной не назовешь, она *другая*. Сатуновский пришел к эстетике нищеты в конце 30-х гг. Отличительность поэзии Сатуновского, помимо сказанного, – лаконизм, стремление к парадоксу, ирония

жесткая, но не злая. В молодости, до войны, которую, кстати сказать, Сатуновский прошел рядовым, поэт дружил с Тихоном Чурилиным и многое почерпнул от него для своего творчества.

Многие стихи Сатуновского кажутся банальными, особенно по про-шествии лет с утратой временных реалий, поэтом ухваченных. Но этот недостаток общий для поэзии, ядро которой – социальная ирония. А сбли-жает нас с поэзией Сатуновского, как с любой настоящей поэзией, – подлин-ность лирического чувства, неподдельность оплаченного жизнью трагиче-ского взгляда, ощущаемого в каждом ритмическом и артикуляционном жесте. Лучшие стихи Сатуновского могут вызвать смех или улыбку, но это не реакция на хохму, репризу; ведь вещи, о которых говорит автор, отнюдь не смешны.

Игорь Холин. Его поэзия начиналась поздно. Как автор Холин сформировался к 40 годам. Нам ничего неизвестно о добарачном, долианозовском Холине и, думаю, стихи его были длительное время весьма обыкновенны. Но для меня и для немногочисленных (к сожалению) читателей этого замечательного поэта Холин начинается с первой страницы его «барачных» стихов, собранных в его рукописной книге.

Генезис Холина – фольклор, анекдот. Он сознательно не преступает условий игры, им единожды установленных. Любые объекты его поэзии осуществляются в текстах внешне непритязательно – бедная рифма, просторечная лексика. Может показаться, что стихи Холина написаны им ради сюжета, всегда смешного, остроумного, парадоксального. И только вчитавшись, войдя в мир Холина, начинаешь наслаждаться изысканностью его ритмов, совершенством применения и расположения словесного материала. А по мере чтения холинских книжек понимаешь, что из мозаики баек и бауток складывается эпическая картина, не привязанная ни ко времени, ни к изображенному на ней социуму. Я полагаю, что нынешние концеп-туалисты Пригов и Рубинштейн внимательно изучали поэзию Холина. Но учителя своего не превзошли, поскольку остались в рамках чистого концепта, незначительно тяготеющего к эпосу, не окрашенного лирическим движением. Эпос же Холина – эпос лирический, и в этом его неотразимое обаяние.

Генрих Сапгир. Труднее всего писать и говорить о поэтах, с которыми связан личными отношениями. Но поэзия Сапгира такова, что вне зависимости от личных симпатий и антипатий захватывает читателя, она уводит его без спроса в свои миры и пространства. Говорить о Сапгире вкратце трудно, почти невозможно, поскольку поэтика его всегда в движении и каждая его следующая книга не похожа на предыдущую. Но читая разного Сапгира – и «барачного», и «буфаревского», и Сапгира-пушкиниста, всегда видишь автора. Лирическая индивидуальность этого поэта исключительно ярка. А главное – редкостна для русской поэзии. Миры Сапгира – взрослые миры, увиденные детскими глазами, что иногда дает основание сравнивать его с обэриутами. Но обэриуты были серьезнее, «взрослее». А Сапгир другой. Взрослые игры нашего мира

доступны поэту, но он входит в них, как ребенок, мудрый, не утративший взрослого опыта ни на йоту, но все же ребенок.

Касательно «барачной» поэзии Сапгира, то она имеет пересечения с поэзией Холина того же периода. Это неудивительно – поэты, по рассказам Сапгира, общались тогда постоянно. Отличие «барачного» Холина от «барачного» Сапгира – в отношении к предмету описания. Реализм Холина пристален и точен, реализм Сапгира фантастичен и фантасмагоричен.

Всеволод Некрасов. К его поэзии необходимо подходить с мерками несколько иными, чем к поэзии других лианозовцев. Исходная точка поэзии Некрасова – XIX в., видения Боратынского и Фета. Точность Некрасова – в коренном, точном ощущении России, того, что можно назвать исконно русским. Московия, Среднерусская возвышенность ощутимы в его стихах. Эстетика предместий, бараков, помоек не затронула глубоко лианозовца Некрасова, хотя присутствует в его текстах. Предместье, а читай – средняя полоса России, где города и городки по сути своей предместья, Некрасов увидел по-иному, нежели его товарищи.

Эстетика Некрасова очень индивидуальна, неотделима от его речи. Повторы в его стихах не монотонность, не графический прием, а интонационный. Мне довелось слышать его стихи в авторском исполнении, и те, кто слышал их в чтении Некрасова, согласятся со мной: на слух сильнее ощущается захватывающее движение поэтической интонации. Такие стихи могли возникнуть лишь в третьей трети XX в., когда отношения между читателем и текстом стали куда более интимными, чем прежде, но истоки их – в XIX в.

Эдуард Лимонов. О нем, к сожалению, говорить трудно, ввиду малодоступности поэтических текстов. Он вошел в лианозовскую группу поздно с книгой «шел по улице Кропоткин и другие». С нею, как и с большей частью его прозаического творчества, я малознаком, но говорю о нем, поскольку лианозовцы считают его своим.

Лианозовская школа вряд ли может строго называться школой или группой авторов, объединенных общим манифестом, подобно футуристам или обэриутам. Лианозовцы – общность духовная, а поэзия их – духовное противостояние напору пошлости и официоза и примкнувшего к официозу полуофициального авангарда и нонконформизма тех, кто занимался устройством прогресса в искусстве в рамках порядка и с позволения начальства. И еще. Поэзия из Лианозова требует от читательского взгляда свежести и эстетических критериев, не навязанных массовой поэтической продукцией, имя которой нелитература и «непоэзия».

Ко всему сказанному следует добавить, что моя профессиональная (читай – оплачиваемая) литературная деятельность закончилась неуспешно. За вычетом двух-трех сотен, полученных в «Крокодиле» за фельетоны, а также командировочных, проеденных в поездках по читательским письмам, литературой, точнее журналистикой, я не заработал ничего. Но я не сожалею об этом. Главной моей человеческой и литературной удачей было знакомство с Сапгиром.

Михаил Богатырев

Публикация Генриха Сапгира в журнале «Стетоскоп»

Когда мы с женой оказались во Франции, не имея ни связей, ни каких-либо практических представлений о здешнем укладе жизни, мы словно провалились в пустотную воронку – как Алиса, преследующая белого кролика. Это состояние, сродни зиянию «заброшенности», было связано с необходимостью постоянно превозмогать неопределенность – бытовую, культурную, лингвистическую. Между тем в Париже издавна (и на разных уровнях) обреталась русская культурная среда. Со временем у нас завязались дружеские и творческие отношения с М.В. Розановой, Т.М. Горичевой, мы познакомились с Алексеем Хвостенко и Вадимом Нечаевым, вокруг которых с маргинальным напором кипела художественная жизнь – самобытная, бесшабашная и независимая напрямую (как подметил один комментатор) ни от окружающей местной, ни от туманно-далековатой российской культуры[1].

Следует особо отметить, что к моменту начала нашей парижской эпопеи в России законодательно отменили цензуру; противостояние между Западом и советским тоталитарным строем формально сошло на нет, а соответственно и значительно сократилась финансовая поддержка диссидентской диаспоры. Можно сказать, что в 1993–1994 гг. мы застали во Франции «выжженную землю»: постперестроечный ажиотаж вокруг живописи русского авангарда и нонконформизма уже угасал, «Мулета» Вл. Котлярова и «Эхо», выходившее под редакцией Хвостенко и Марамзина, приказали долго жить, ни «Синтаксис», ни горичевская «Беседа» больше не издавались. Организационных контуров (фондов, издательств), куда можно было бы каким-то боком вписаться, мы не обнаружили (ну, или не сумели их должным образом разглядеть и понять). Пришлось создавать что-то свое.

Мы стали вручную мастерить «Стетоскоп (маленький журнал уничтожения речи)». В нем изначально не было никакой идеологии и ни одного реального автора, все сплошь гетеронимы (т. е. вымышленные писатели): Жухмен Мбанг, Ясь Цимбал, Велосипедист Е. и проч. Тогда мы еще не были знакомы с многоликим творчеством португальского поэта Фернандо Пессоа, чье имя в переводе значит «никто», а ведь именно фигура Пессоа представляется наиболее когерентной раннему «Стетоскопу»! В общих чертах, на первом этапе издательской деятельности мы стремились вступить в идейную перекличку с французской патафизикой 1950-х гг., с абсурдистами и близкими к ним фигурами, такими как, например, Марсель Дюшан или Раймон Кено[2].

---

[1] *Гриџман А.* Симпозион, или Пир искусств. Русские художники в Париже. URL: https://www.netslova.ru/gritsman/simposion.html (дата обращения: 18.10.2023).

[2] Термин *pataphysique* был введен в употребление Альфредом Жарри в пьесе «Гиньоль» (1893); он иронически обозначал «науку о предмете, дополняющем

Безраздельное господство гетеронимов продолжалось два года, вплоть до 12-го выпуска[3]. В 1995 г., когда «Стетоскопом» занимались уже три человека – художник Ольга Платонова, филолог Ирина Карпинская и я, лед тронулся в сторону, так сказать, воссоединения с действительностью: у нас появились два первых реальных автора: весьма именитые и совершенно несопоставимые Жан Бодрийяр, создатель концепции симулякров[4], и поэт Генрих Сапгир. По прошествии еще нескольких лет литераторам-призракам пришлось уж совсем потесниться: доля реальных имен увеличивалась в геометрической прогрессии, и к 2000 г. со «Стетоскопом» сотрудничали уже около 300 авторов.

С Сапгиром мы познакомились на одной из площадок русского андеграунда. Сейчас, увы, я уже не могу сказать в точности, где это было – в сквоте в парижском предместье Бобиньи (что более вероятно) или в клубе «Симпозион», о котором поэт А. Грицман писал: «Длинный промозглый коридор с арками, неба почти не видно <...> третья дверь слева и сразу спуск в подвал. Рекомендуется истошно прокричать в полуоткрытое окно подвала “Леша!”, объявляя хозяину – Алексею Хвостенко (широко известному также как Хвост) о прибытии»[5]. У меня в памяти запечатлелся иной топос: «Черный терем, где не мог умереть я. / Нынче где он? На Одеоне обыденностей. / Дом направо, и вдоль по улице – третья / проходная. А на углу – невидимый свет...»[6]

Кто-то из завсегдатаев эвентуального «Симпозиона» (то ли Кира Сапгир, то ли художник Виталий Стацинский) рассказал Генриху о нашем журнале, а потом через общих знакомых связался со мной и организовал эту

метафизику» и намечающем ее границы (что в принципе невозможно). «Патафизика есть наука о воображаемых решениях, которая образно наполняет контуры предметов свойствами, пока что пребывающими лишь в потенции», – утверждал Жарри. Патафизику включили в свой арсенал сюрреалисты, добивавшиеся в своих каламбурах стирания различий между внутренним и внешним, между объектом и субъектом; кроме того, ряд исследователей причисляют к «неосознанным патафизикам» писателей Х.-Л. Борхеса, Дж. Джойса и Бориса Виана, а также композитора Дж. Кейджа.

3 Ознакомиться с ранними выпусками «Стетоскопа» можно здесь: URL: https://wikilivres.ru/Стетоскоп_№_1,_1993_(Богатырев) (дата обращения: 18.10.2023).

4 После лекции в центре Помпиду (это было одно из его последних публичных выступлений) Бодрийяр согласился побеседовать с нами. Узнав, что мы перевели на русский язык некоторые фрагменты из его книги «Безмятежные воспоминания» и собираемся их опубликовать, он поинтересовался, какой у нас тираж, и, услышав расплывчатое «менее 100 экземпляров», сказал с улыбкой: «Я думаю, что мои издатели будут не против; даю вам устное разрешение».

5 *Грицман А.* Указ. соч.

6 «Черный терем» (в память об А. Хвостенко) опубликован в антологии «Освобожденный Улисс», 2004 (ред. Д. Кузьмин). Уточнение: посмотрев архивные материалы, я нашел записи об открытии «Симпозиона», датированные октябрем 1998 г., значит, встреча с Сапгиром состоялась все ж таки в сквоте, но в очерке решил ничего не менять, так как атмосфера в обоих местах была схожая.

встречу. Творчество Сапгира (помимо детских стихов) я знал по сборнику «Черный квадрат»[7], но прежде всего по «Сонетам»[8]:

> Меня легко представить как коня: / Храп трепет плоть. Но вообще я сыро: / Вспотевший кус черствеющего сыра / В рогоже скользких мускулов возня – «Тело».
>
> О удакам ю аква вато вотэ /... И выжимая влагу из волос / Как много дней и солнца пролилось / В небытие пустое как зевота – «Вода» (Лингвистические сонеты).

В «Симпозионе», как обычно, гудела многолюдная толпа, дым стоял коромыслом, все говорили одновременно и наперебой, жестикулируя как слабослышащие, поэтому, к сожалению, общение наше вышло весьма обрывочным. Помнится, Сапгир несколько раз переспросил меня, существует ли в действительности «журнал уничтожения русской речи», не мистификация ли это, или, может быть, розыгрыш, устроенный с моим участием его друзьями? Столкнувшись с подобной мнительностью, выраженной по-детски доверчиво, я сразу же расположился к нему и, как бы подтверждая серьезность литературного процесса, в котором он усомнился (об авторах-призраках я, разумеется, благоразумно промолчал), пригласил его назавтра на поэтические чтения, продиктовал адрес, указал время. Вероятно, идея чтений уже витала в воздухе, но никаких конкретных договоренностей у меня ни с кем еще не было: окончательная кристаллизация замысла произошла здесь-и-сейчас, именно в момент нашего разговора с Генрихом. Сапгир чрезвычайно воодушевился и пообещал, что нынче же ночью напишет подобающий для такого случая текст. Прощаясь, он подарил мне свою книгу «Сонеты на рубашках»; открыв ее дома, я обнаружил на второй странице странную дарственную надпись: «Милым Шестковым от папы Генриха» – вероятно, Сапгир в толчее перепутал экземпляры.

<...>

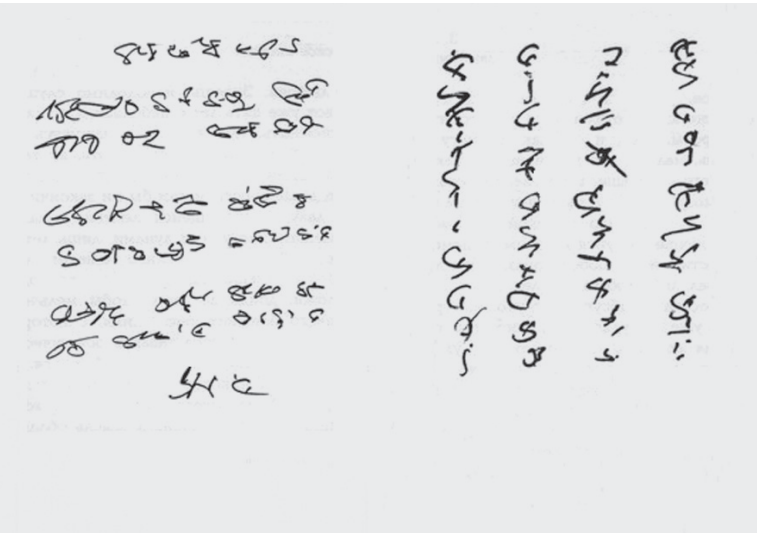
Осенние поэтические чтения «Стетоскопа» проходили на квартире архитектора Леонида Бредихина. Он снимал довольно вместительную студию с мансардой в XIX районе Парижа, на улице Вилье де Лиль-Адана[9]. Надо сказать, что в маленьком и весьма экзальтированном «стетоскопском»

---

[7] Черный квадрат (К. Кедров, Г. Сапгир, А. Хвостенко, С. Лен). М.; Париж, 1991.

[8] Бессознательные пересечения с которыми иногда нащупываю в своих стихах, например, вот в этом: «Россию вывезли на огненных конях / Долой из памяти (там были варианты). / А нынче духи под землей играют в фанты, / Стращают топотом и смотрят на меня» – «Гражданственность», 2015. Некоторые строфы из поэмы И. Карпинской «Производный пейзаж» также диалогически прочитываются на фоне сонета Сапгира «Тело»: «я коня загнал черного как чердак / как его я узнал не спрашивай знаю как».

[9] Граф де Лиль-Адан (comte Jean-Marie-Matthieu-Philippe-Auguste Villiers de l'Isle Adam, 1838–1889) – потомок одного из древнейших аристократических родов, скончавшийся в нищете, писатель ирреального склада, оказавший



коллективе с большим пиететом относились к творчеству этого французского писателя-аристократа[10], который влачил жалкое существование и, по словам Гонкуров, «зарабатывал себе пропитание, служа манекеном у врача-психиатра», изображая в его приемной выздоравливающего больного[11]. В том, что наше собрание состоится на улице, носящей имя Лиль-Адана, мы видели особый смысл, своего рода «указание свыше». С учетом импровизированного характера мероприятия (оповещения были сделаны накануне вечером) на чтения собралось довольно много публики. Выступали: Кристина Зейтунян-Белоус, Эрик Булатов, Ирина Карпинская, Анатолий Величко, гитарист Игорь Трекусов и, конечно же, Генрих Сапгир, который прочел свои «Стихи на неизвестном языке».

К четырем страницам, заполненным каллиграфическими значками, прилагался текст, в котором Генрих весьма убедительно позиционировал себя в качестве ченнелера[12] своего собственного alter ego:

влияние на Гюисманса и Мейринка. Отзываясь на русский перевод его «Жестоких рассказов» (Contes cruels), вышедший в свет через 19 лет после смерти автора, Волошин писал: «Вилье де Лиль-Адан – непризнанный гений во всем романтически-царственном блеске этого слова». См.: *Волошин М.* Вилье де Лиль-Адан (1908). URL: https://ru.m.wikisource.org/wiki/Вилье_де_Лиль–Адан_(Волошин (дата обращения: 18.10.2023).

10 В частности, к его пронизанной духом спиритизма новелле «Вера» из сборника «Жестокие рассказы» (1883).

11 *Волошин М.* Указ. соч.

12 В теософии, спиритизме и ряде других эзотерических практик ченнелер – это сверхчувствительный человек, который, настроившись на определенный духовный канал, вступает в контакт с потусторонними или высшими

> Я почувствовал, что моя рука... сама задвигалась по листу бумаги, выписывая какие-то значки. <...> Я сообразил, что, наверное, это – послание, и вложил другой рукой в мою, судорожными рывками двигающуюся руку черную авторучку. И вот на изумленно белом поле появились ряды значков, скорее всего – букв, слова, по-моему, строки на совершенно мне незнакомом языке.
>
> Но о чем эти стихи? <...> И что это за поэт? Какое он имеет ко мне отношение? Догадка пронизала меня как укол. Скорее всего, это тот же я, но существующий совсем в другом мире.

Для другого участника чтений на улице Лиль-Адана, Ирины Карпинской, всерьез практиковавшей автоматическое письмо[13], это произведение Генриха Сапгира послужило своего рода триггером, запустившим цепную реакцию теоретических медитаций. Сейчас мне кажется, что она писала эссе «Волапюк, или...»[14], бессознательно применяя к себе самой характеристику, данную Волошиным непризнанному гению французского романтизма («Он жил во сне. Туманы его грез ежеминутно пронизывались молниями сарказма»)[15]. Отказываясь разделять вместе с Сапгиром радость от утонченной художественной игры (каковой, по сути, и является поэзия), Ирина предварила свой экскурс в область lingua ignota критическим замечанием в адрес автора «Стихов на неизвестном языке». В частности, она указала на его невнимательность, полагая, что в анамнезе за сочетанием вертикальной и горизонтальной строфики должно быть указано более сложное диссоциативное расстройство, нежели элементарное обретение второго «я»:

> Поводом к написанию данного эссе, – писала она, – послужили, в первую очередь, «Стихи на неизвестном языке» Генриха Сапгира и, в меньшей степени, другие работы, выполненные в поэтике «Стетоскопа». Общим для этих произведений является то, что их материалом служит «язык», которого в действительности не существует. И более того: ни один из авторов даже не пытается всерьез мистифицировать читателя. Так,

---

«существами», а затем переводит полученные от них мыслеобразы в речь, записывает или истолковывает их (URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/92670/ЧЕННЕЛИНГ) (дата обращения: 18.01.2023).

[13] В медиумическом письме процесс записывания происходит автоматическим образом: без спонтанного редактирования, в обход осознания и понимания текста – как если бы автор пребывал в состоянии транса. Некоторые психотерапевты считают, что автоматическое письмо позволяет подключиться к бессознательному и открывает доступ к вытесненным воспоминаниям; другие сторонники данного метода усматривают в нем возможность установления контакта с потусторонним миром, полагая, что при соблюдении определенных условий запись будет происходить «под диктовку» духа или бестелесного существа. Подробнее см.: *Кэррол Р.Т.* Словарь Скептика, или Энциклопедия Заблуждений URL: https://skepdic.ru/avtomaticheskoe-transovoe-pismo / (дата обращения: 18.10.2023).

[14] С текстом И. Карпинской можно ознакомиться здесь: URL: https://wikilivres.ru/images/5/55/Volapuk_%28I_K%29_LUX.pdf (дата обращения: 18.10.2023).

[15] См.: *Волошин М.* Указ. соч.

> Сапгир записывает одно стихотворение горизонтальным письмом, которое мы можем полагать состоящим из графем и читаемым слева направо, а другое – вертикально, кажется, иероглифами. Если бы Сапгир соблюдал все условия игры в медиума, то мы с самого начала знали бы, что «параллельных» ему поэтов было как минимум два[16].

Собственно, здесь ироническая полемика Ирины Карпинской с Генрихом Сапгиром и заканчивается, уступая место обсуждению a) автографических и аллографических искусств (вслед за Н. Гудменом), b) отказа от рецептивистской установки, c) проблемы некоммуницируемых содержаний etc. Углубившись в этот поток теоретических интуиций, мы, скорее всего, значительно отдалились бы от «Стихов на неизвестном языке» Генриха Сапгира, а посему в качестве заключительного аккорда приложим к ним только один фрагмент из эссе (принимая нижеследующую цитату за образец интерпретации такого рода текстов):

> Если бы мы точно знали, что носитель воображаемого языка им владеет! Мы бы имели право уцепиться за мысль Хомского о том, что его, носителя, «знание языка далеко превосходит его же опыт. И не является “обобщением” этого опыта в любом смысле слова “обобщение”». Но, к сожалению, мы имеем только вещь, которая (и это, по нашему мнению, самое важное) террором своего предъявления подрывает самую возможность разумного конструирования всякого метадискурса, пытающегося поместиться поверх нее[17].

Melun, 09.11.2024

---

[16] *Карпинская И.* Указ. соч.
[17] Там же.

Юрий Орлицкий

Мои встречи с Генрихом Сапгиром

Мое знакомство с Сапгиром началось, как и у большинства его читателей, в заочной форме. Правда, когда я сам читал детские книги, его знаменитые стихи о принцессе и людоеде, об умном кролике и изобретателе бутерброда, очевидно, еще не были написаны; потом же я течение долгого времени не имел дела с детьми и, соответственно, совершенно не представлял круга их чтения. Равно как не знал, что дети смотрят в театре и по телевизору, а ведь именно в этих сферах прежде всего проявлял себя в то время крупнейший русский поэт.

В конечном счете и наше знакомство с ним состоялось в этой же «детской» сфере. Моя жена Татьяна работала тогда главным художником в Самарском театре кукол. В то время на его сцене шли две или три пьесы Сапгира, готовилась к постановке еще одна, на премьеру которой собирался приехать автор, и я, работая в то время журналистом, решил воспользоваться удобным случаем и сделать для местной газеты интервью с драматургом. Но нужно было напечатать его заранее, к приезду гостя. Поэтому я составил примерный список вопросов и послал их по почте, благо у тогдашнего главного режиссера театра Романа Борисовича Ренца был адрес Сапгира.

Доброжелательное письмо с ответами на вопросы я получил через несколько дней; в нем же Сапгир написал, что рад будет познакомиться и побеседовать со мной. Так и получилось.

По счастливому стечению обстоятельств, встречать писателя в аэропорту попросили Таню. По дороге она еще раз пригласила Генриха к нам. А вечером того же дня завпост театра Валера Коротков проводил его к нам; «Писателя привел», – провозгласил он, когда дверь в квартиру открылась. Первый разговор прошел за традиционным самарским пивом, которое тогда покупали трехлитровыми банками, а дома прямо из них разливали в кружки и стаканы.

Вскоре в Самаре должна была состояться так называемая «лаборатория» драматургов, пишущих для кукольных театров: проще сказать, авторы из разных городов (в том числе и Сапгир) должны были приехать в театр и вслух прочитать за круглым столом свои новые пьесы, а чиновники из министерства культуры – выбрать те из них, которые они собираются купить для издания и распространения среди театров.

Сапгир поселился в гостинице «Театральная», на берегу Волги – знакомом мне месте, где незадолго до этого, в пору моего ухаживания, жила в актерском общежитии моя Татьяна. Они были знакомы с Сапгиром раньше меня: несколько раз встречались на театральных лабораториях и фестивалях.

Когда я пришел к Генриху в гостиницу, мы проговорили целый вечер; мне запомнилось, что на столе у Генриха лежала книга Агаты Кристи на ан-

глийском языке. Он признался, что совершенствует язык и заодно просто отдыхает, читая ее детективы.

Потом, оказавшись в Москве, мы с Таней долго искали Сапгира по старому адресу, взятому у Ренца, на одной из Тверских: там стоял совершенно новый дом с консьержем, что тогда было еще диковинкой. Сапгира привратник не знал...

Нашел я его спустя несколько лет. Тогда Генрих с женой Милой жили на Юго-Западе, в большом новом доме. Там я бывал несколько раз; именно там я узнал, что Сапгир был не только детским драматургом и поэтом, а одним из лучших русских поэтов конца прошлого XX в. Помню, как он читал мне свои новые стихи, а большую пачку старых подарил в виде машинописных копий. С моей страстью к упорядочиванию информации, я попросил его назвать в порядке написания все свои стихотворные книги; тогда еще ни одна из них, кажется, не была напечатана. На этом же листке (он сейчас хранится у меня дома, в специальной папке «Сапгир») я записал со слов Генриха имена наиболее интересных поэтов андеграунда: Холина, Некрасова, Сатуновского, Айги.

Потом я стал, приезжая в Москву, каждый раз бывать у Сапгира. Мила всегда угощала нас чаем, а иногда и обедом; а Генрих, прикрыв дверь, доставал из тайника бутылочку коньяка и наливал по рюмочке-другой. Как-то раз и я, выстояв час в очереди в одном из центральных московских гастрономов, привез к ним бутылку настоящего виски (для меня тогда это было почти чудо!). Генрих тоже был удивлен, узнав, что я купил ее в обыкновенном московском магазине. Долго настаивал, чтобы я увез недопитое с собой; я сознался, что домой купил еще одну.

Я всегда увозил от Сапгира что-нибудь новое, чего тогда невозможно было достать нигде более: кассету с записью песен Хвостенко, слайды с альбома Целкова, французскую книгу стихов Холина или Кропивницкого, номер «Синтаксиса»... Почувствовав мой особый интерес к новой поэзии, Генрих с удовольствием рассказывал забавные истории о том, «как жили поэты», показывал картины и рисунки Рабина, Пивоварова, Сысоева, редкие книги. А я, в свою очередь, делился потом узнанным с коллегами-филологами, устраивал для них публичные чтения стихов тогда еще мало кому известных авторов.

Генрих с искренним удовольствием дарил мне свои книги: парижские «Сонеты на рубашках», «Лица соца», потом изданные уже в Москве «Прометеем»: сначала скромную тетрадочку «Стены» (в которой, однако, был напечатан знаменитый «Парад идиотов» и послесловие боготворимого мной Битова), затем – «Московские мифы».

Он любил и умел читать свои стихи. В моем архиве хранится аудиокассета с записью его чтения наиболее эффектных (именно эффектных, рассчитанных на восприятие со слуха) стихотворений из разных книг – с конца 1950-х до 1970-х. Я очень часто ею пользовался для разного рода иллюстраций и демонстраций.

В стихотворениях Сапгира больше всего удивляет их разнообразие и стоящая за ним беспрецедентная изобретательность автора. Не побоюсь сказать, другого такого поэта мировая литература не знает: многие, даже величайшие авторы, всю жизнь эксплуатировали одно-два формальных изобретения, варьируя их и доводя до возможного совершенства. Сапгира же в этом смысле можно сравнить только с Пикассо в изобразительном искусстве да с Майлсом Дэвисом в джазе: талантливым подражателям всегда оставалось после них обширное пространство для собственного творчества.

Еще одна важнейшая особенность поэзии Сапгира – ее плотнейшая включенность в традицию. Не имея никакого специального образования, он постоянно читал, был среди книг, не зря назвав себя в одном стихотворении «книгоежкой». Несколько книг достал ему и я; например, томик Бенедиктова в «большой серии» «Библиотеки поэта», по тем временам – достаточно редкую книгу.

Он любил и прекрасно знал Пушкина (в том числе и пушкинистику), других поэтов, как русских, так и зарубежных. Именно знание и понимание литературы и искусства очень отличало его от так называемых «советских» поэтов, даже лучших из них, которые свято верили, что, прочитав что-то лишнее, они непременно станут этому подражать и потеряют свою индивидуальность. Отчасти это была искренняя вера, а отчасти – немудреное лукавство, за которым прятались обычные лень и нелюбопытство.

Сапгир вовсе не был знатоком-коллекционером, он держал дома только те книги, которые были ему нужны: для чтения и перечитывания или просто для удовольствия – как, например, тома брокгаузовской «Библиотеки великих писателей» или «Истории русской литературы» Н. Полевого.

Прекрасно разбирался Сапгир и в изобразительном искусстве, особенно в современном. Помню, как, оказавшись позднее на привезенной в Самару выставке одной частной галереи, он буквально изумил местных музейщиков, одного за другим называя имена авторов представленных на ней картин, – подавляющее большинство этих имен сами искусствоведы тогда слышали едва ли не в первый раз.

В 90-е гг. Сапгир еще несколько раз бывал в Самаре: то в театре на премьере своей новой пьесы, то с выступлениями, на которые я приглашал его за счет разных организаций. Мы еще больше сблизились, много и часто разговаривали; Генрих не переставал удивлять меня широтой и разнообразием своих познаний. И тем, что все эти познания затем почти неизбежно воплощались в его творчестве. То он был увлечен Нострадамусом и его пророчествами, то мейл-артом, то с поистине детской увлеченностью рассказывал о том, что в Швеции очень много лошадей...

У Генриха было в обиходе замечательное словечко – «начальство»: так он называл и президентов, и руководителей писательских организаций и министерств. Он раз и навсегда понял, что они – вовсе не враги писателей и литературы, а просто совершенно другие люди, которым ничего невозможно объяснить. А значит – и не надо. Если он говорил о них, то никогда не

высказывал негативных эмоций; скорее, был к ним снисходителен. Вообще, ненависть к кому-то и чему-то (в отличие от любви!) была для него, как мне кажется, нехарактерна.

Писал Сапгир много; его вполне можно назвать профессиональным литератором. При этом стихи – самое дорогое – писал для себя и друзей, всегда охотно читал их гостям, особенно – самые последние. Но кроме того что он очень много работал для детских театров и издательств, для «Союзмультфильма», Сапгир переводил с разных языков: собирая недавно его сочинения для готовящегося тома, я вдруг понял, что набирается целая книга переводов. При этом одни – например, своего старшего друга Овсея Дриза – он переводил всю жизнь, за других брался по чисто внешнему поводу. Так, однажды ему не понравилась появившаяся книга русского Блейка – и он решил перевести его лучше, что и сделал. Многие детские переводы – тот же А. Милн – появились в результате конкретных заказов. В ежегодных выпусках библиографии детской литературы зафиксирована масса его переводов с самых разных языков. Он был необыкновенно обаятельным человеком – и все, кроме самых явных недоброжелателей (были и такие!), искренне его любили. Поэтому, будучи фактически запрещенным советскими властями как поэт, он всегда был в почете у чиновников от искусства, дававших ему заказы на детские вещи, что выглядело по меньшей мере нелогично: не пуская автора к десяткам избранных читателей и ценителей, его охотно допускали к многомиллионной детской аудитории. К которой он, надо сказать, обращался порой с такими же непростыми вещами, как к своему взрослому читателю. Вообще, детские стихи и сказки Сапгира, особенно в соотношении с его произведениями для взрослых, еще ждут своего серьезного исследователя: кажущаяся на первый взгляд логичной схема «стихи для Вечности» – «детские произведения – для куска хлеба с маслом» на поверку оказывается крайне упрощенной.

Конечно, были у «детского» Сапгира и не самые удачные вещи: помню, в той же Самаре, когда мы готовились к передаче для детей на местном телевидении, вундеркинды-юнкоры выкопали в библиотеке давнюю книжечку детских стихов, увидев которую, Генрих явно смутился и начал объяснять ребятам, при каких (стесненных) обстоятельствах он ее написал и почему не хочет ставить на ней автограф. Но подавляющее большинство остальных его детских стихов и сказок – настоящие произведения искусства.

Мила Сапгир (Родовская)[1]

Интервью

Сапгир в сознании массового читателя связывается прежде всего с детской литературой: мультфильмами, пьесами, стихами.

– Да. Генрих с удовольствием работал в детской литературе, он часто говорил, что пишет для ребенка, сидящего внутри него самого. Когда-то в детскую литературу его привел Слуцкий, считавший, что раз Генрих в своем творчестве формалист, у него должны получаться стихи для детей. Сотрудничать в детских издательствах он начал почти сразу после армии, работая нормировщиком на скульптурном комбинате. Там он, кстати, познакомился с Эрнстом Неизвестным, Сидуром.

Кажется, среди знакомых Генриха Вениаминовича всегда было больше художников, чем поэтов...

– Да, со многими художниками-авангардистами Генрих был знаком еще с юности, с Оскаром Рабиным он в школьные годы занимался в детском Доме творчества, когда стал ходить в студию художника и поэта Евгения Кропивницкого, которого считал своим духовным учителем. Впоследствии у него дома он познакомился с Николаем Вечтомовым, Владимиром Немухиным, Львом Кропивницким, возродившими еще в 1950-е гг. абстрактный экспрессионизм (поэтому дома у нас висит целое собрание их картин). Он дружил с Яном Сатуновским и Всеволодом Некрасовым, входившими в знаменитую лианозовскую группу (так начальство называло встречи в доме Евгения Кропивницкого в Долгопрудном).

Однако существует мнение, что между Сапгиром и другим легендарно известным членом лианозовской группы Игорем Холиным иногда происходили весьма неприятные стычки. Что Сапгир чуть ли не нападал на него...

– Зная Сапгира с 18 лет, я могу с уверенностью сказать, что он вообще ни с кем не умел ругаться... Иное дело, что в молодости во всех них кипела кровь, они были лишены элементарной возможности выразиться, поэтому возможно ли относиться серьезно к тому, что говорилось под пьяную руку...

Однако в сравнении со своим другом Сапгир казался едва ли не счастливчиком...

– Это неудивительно. Ведь Генрих проявил себя в самых различных (в том числе вполне классических) жанрах, был известным детским писателем, драматургом, прозаиком, стилистом, всем советую прочитать его «Черновики Пушкина», где он блистательно заканчивает недописанные строчки великого поэта. Игорь Холин был представителем ныне малознакомой читателям «барачной» поэзии, его стихи были проникнуты таким жестоким реализмом, что когда его книгу стали набирать в 1989 г. в типо-

[1] Из частного архива семьи Сапгиров. К сожалению, установить имя интервьюера не удалось.

графии, рабочие даже отказались печатать... В последние годы жизни он был вынужден совсем отойти от творчества. У него родилась дочь, мать (женщина с которой он какое-то время жил) умерла во время родов. Так что он один, перебиваясь какими-то случайными заработками и, кажется, ни на минуту не выпуская ее из поля зрения, воспитывал в течение 17 лет. Только когда она стала уже взрослой девушкой, он появился в нашем доме вместе с ней... В нашем доме познакомились Щапова и Лимонов...

(Я с удивлением рассматриваю на фотографии утонченное лицо интеллигентного, кукольно-красивого мальчика с кудряшками, в очках.)

Наверное, Сапгир немало удивлялся произошедшей с ним впоследствии метаморфозе...

– Вы знаете, у Генриха в сборнике «Московские мифы» есть стихотворение, где есть посвященные Лимонову строчки.

То есть Генрих, зная, что любовь к браваде, всегдашнее желание эпатировать окружающих Эдика до добра не доведут, все предвидел уже тогда.

А каковы были взаимоотношения между ним и Бродским? Ведь, наверное, бытовавшая в начале 1960-х поговорка, что Бродский в Петербурге, а Сапгир в Москве, порождала определенное соперничество.

– Нет, никакого соперничества между ними я не замечала. Генрих высоко ценил Бродского как истинно великого поэта, однако определенная холодность между ними все же была... Редким взаимопониманием отличалось его общение с Овсеем Дризом... С этим известным еврейским поэтом я познакомилась еще в детстве, независимо от Генриха. Он часто приходил к моим соседям и при этом всегда незаметно оставлял под скатертью или между корешками книг какие-то деньги (а ведь, по словам его жены Лидии Сергеевны, в то время его собственное материальное положение было далеко не благополучным). Сам Генрих вспоминал, что с Дризом они действительно понимали друг друга с полуслова. Иногда Дриз, для того чтобы Генрих перевел какое-либо его стихотворение, сразу же набрасывал для него подстрочник или даже просто обозначал тему... Ведь оригинального текста знаменитых «Хеломских мудрецов» до сих пор так и не нашли... Впоследствии Лидия Сергеевна сетовала, что, в то время как «детские» сочинения Генриха переиздаются вновь и вновь, Дриз почти забыт... Но произведениям детской литературы, как правило, отпущен более короткий срок. Сейчас я тоже начинаю чувствовать это...

Кажется, написанная Сапгиром «Азбука для детей» до сих пор пользуется большим спросом...

– Да, она переиздана совсем недавно и предназначается для лицеев, гимназий и домашнего чтения.

А каковы были его взаимоотношения с Чуковским, с Барто?

– Да, собственно говоря, никаких. Он иногда ездил с ними выступать в школах, в различных дворцах культуры, но детское творчество никогда не

составляло главного содержания его жизни. Но до 1989 г. ни одной строчки из своей серьезной поэзии и прозы он так и не мог опубликовать. Его рассказы и стихи издавались в различных зарубежных альманахах, ходили в списках, читались на поэтических вечерах, даже в музыкально-художественных салонах Ники Щербаковой и Татьяны Колодзей, куда были вхожи сотрудники посольств и работники дипломатического корпуса. А после истории с «Метрополем» в течение десяти лет он был лишен возможности публиковать даже детские книги, его фамилию сняли с театральных афиш, с титров мультфильмов!

Но этим, кажется, ограничивались его трения с властью?

– Вовсе нет. Постоянно раздавались какие-то звонки с угрозами и пьяным матом, один раз, потеряв бдительность, они дошли до того, что назвали номер милицейского поста. Конечно, когда мы, по совету друзей, подали соответствующее заявление, компетентные органы все это отрицали: «У Генриха Вениаминовича есть взрослая дочь. Ей могут звонить молодые люди», – говорили они. Однако после нашего заявления эти кошмарные звонки прекратились. Пытаясь выяснить, не готовится ли издание нового альманаха, его не раз вызывали в КГБ, вечерами, когда к нам приезжали толпы народа и читались стихи, у нас под окнами дежурили сотрудники органов госбезопасности... Он долго не мог добиться разрешения на выезд за границу своего внука Александра, мать которого давно жила в Париже.

Однако после перестройки он, кажется, наконец обрел долгожданную свободу, возможность издать свои книги...

– Нет, с публикациями своих произведений Генрих не спешил. Он считал, что соответствующие издания и издательства сами должны приглашать его. Так, как правило, и происходило. В вышедшей под редакцией Анатолия Стреляного книжке «Самиздат века» (Минск; М., 1997) он рассказывал об основных литературных объединениях и группировках.

Мы смогли выехать за границу, и Генрих Вениаминович наконец получил возможность видеться со своей старшей дочерью Леной. Этот бесконечно интересный город-музей [Париж] еще в застойные годы приютил многих наших друзей.

Мы часто получали приглашения на выставки в центр Помпиду, путешествуя по всей Франции, не раз останавливались у крепостей XII–XIV вв.

Но в литературной жизни Франции Вы не участвовали?

– Как правило, она остается для русских эмигрантов и приезжих недоступной. Зато в Германии он вместе с Севой Некрасовым и Игорем Холиным выступал с чтением стихов по всей стране. Он выступал с ними и здесь почти до самого конца.

В поэтической среде Вашего мужа было принято считать человеком удачливым и беспечным, «Моцартом в своем деле»?

– Это вовсе не означает, что творчество давалось ему так легко. Любое произведение он долго вынашивал в себе, а уже затем переносил на бумагу.

Однако когда он писал с Софьей Прокофьевой пьесы, они выходили с компьютером к завтраку уже в восемь часов утра. Для того чтобы у Генриха была возможность работать, мы часто вынуждены были скрываться в домах творчества. Когда в Москве он утром гулял с собакой, то соседи часто жаловались, что Генрих с ними не здоровается, я отвечала: «Не обижайтесь, он просто не замечает Вас». Принимая ежедневно по несколько раз в день огромное количество гостей, не отказывая во внимании никому, кто обращался к нему с просьбой послушать стихи (ни талантливому человеку, ни графоману), он вставал ночью, работал по много часов в день. Поэтому нет ничего удивительного, что он мог иногда заснуть во время чтения какого-нибудь именитого поэта... Достаточно сказать, что он умер по пути на свой вечер в Чеховскую библиотеку.

Что стало с его литературным наследием?

– Мне очень жаль, что до сих пор нет полного собрания сочинений Генриха. Правда, приятель Генриха поэт и искусствовед Александр Глезер в своей издательстве «Третья волна» выпустил три тома, подготовленных при жизни Генриха. Но они кажутся мне далеко не полными, в них нет комментария, и возможно, сейчас сам Генрих делал бы их совершенно иначе. Кроме того, существуют посвященные Генриху сайты: Дмитрий Давыдов делает их в Москве и Олег Колимбет – в Питере. Какое-то время Данила Давыдов проводил у меня дома поэтические вечера под названием «Воскресения Сапгира». Хотелось, чтобы эта традиция была продолжена. Ведь Генрих всегда любил молодых и у него всегда собиралось много интересных людей...

Указатель имен

Абрамова Н. 374
Абриль А. 382
Аверинцев С.С. 71, 199–200
Агнивцев Н.Я. 371
Адлер Дж. 276
Азаренков А.А. 133–134
Айги Г.Н. 154, 211, 282, 315–316, 403, 405–406, 409, 432
Аксенов В.П. 10
Аксенова А.А. 224
Акутагава Р. 170
Алейников В.Д. 341, 403–404
Александров Г.В. 144
Алексеева Н.Ю. 66
Альвинг А.А. 130, 134, 417
Альперович А. 182
Альчук А.А. 255
Андерсен Г.Х. 119
Андреюшкина Т.Н. 199, 205
Андрукович П. 221–222
Анненский И.Ф. 38, 417
Аннинский Л.А. 210
Анохин С.Н. 417
Антокольский П.Г. 38–39
Аполлинер Г. 35
Апресян Ю.Д. 174
Апухтин А.Н. 38, 417
Аристотель 283
Аронов А.Я. 405–406
Артемова С.Ю. 24, 37, 44, 124, 206, 225, 229
Арутюнова Н.Д. 171
Асеев Н.Н. 83, 297
Афанасьева К.А. 66
Ахмадулина Б.А. 136, 355
Ахматова А.А. 93, 362, 368, 409, 419
Ахметьев И.А. 10, 286, 369

Бабель И.Э. 215
Багратиони-Мухнарели И.Л. 101
Бажанова З.К. 38–39
Байрон Дж.Г. 150
Бакунин М.А. 22
Балабанова И. 355
Балахонова И. 182
Балашова Е.А. 94
Балл Г.А. 128, 409
Бальмонт К.Д. 363
Баранов О.С. 344
Баратынский Е.А. 424
Барто А. 183, 436
Барышников М.Н. 177–178
Басе 368
Батюшков Ф.Д. 159
Бахтин М.М. 42, 47, 48
Бахчанян В.А. 15, 127
Бек Т.А. 273
Беленок П.И. 133
Белинский В.Г. 254
Белый Андрей 418
Бенедиктов В.Г. 433
Беньямин В. 282
Бергсон А. 410
Березовская Э.М. 180
Бернс Р. 337
Библер В.С. 82
Билибин И.Я. 389
Бирюков С.Е. 315–316, 403

Блейк У. 261–270
Блок А.А. 229, 307, 363, 394, 400
Бобров С.П. 298
Бобышев Д.В. 208
Богаева И.Н. 183
Бодрийяр Ж. 426
Бокштейн (Бакштейн) И.В. 128
Болан М. 196
Бонди С.М. 242
Бонч-Осмоловская Т.Б. 169
Борхес Х.Л. 194, 426
Босх И. 301
Бредихин Л. 427
Брежнев Л.И. 260
Бретон А. 52, 58
Бродский И.А. 45, 81, 88, 127, 208, 298, 325, 409, 436
Бройтман С.Н. 48
Бруни И.Л. 364, 370
Брусиловский А.Р. 130, 350, 355, 420
Брюсов В.Я. 363
Бубер М. 274–275
Буковски Ч. 408
Булатов Д.Х. 276
Булатов Э.В. 183, 428
Бурков О.А. 339
Бурлюк В.Д. 421
Бурлюк Д.Д. 22, 221, 421
Бурлюк Н.Д. 421
Буслаев П. 307, 309, 310

Валластер Г. 276
Ваншенкин К.Я. 313
Васильев О.В. 183
Васич И.Н. 364–365
Введенский А.И. 219, 419
Вейсберг В.Г. 133
Великанов А.А. 132
Величанский А.Л. 407
Величко А. 428
Величковский И. 169
Вергилий 288
Веселый Артем 215
Весенн В. 130–131
Вечтомов Н.Е. 435
Виан Б. 426
Вийон Ф. 337
Винер М. 323
Витковский Е.В. 325
Вишневская Г.П. 365
Вовси-Михоэлс Н. 143
Вознесенский А.А. 10, 165, 407
Волков А.М. 182
Волкова П.Д. 120
Волох В. 128
Волошин М.А. 362, 418, 428–429
Вондерс Саша (Сабина Хенсген) 278
Ворошилов И.В. 133
Ворошилов К.Е. 260
Востоков С. 182
Врубель-Голубкина И. 366
Вулох И.А. 128
Высоцкий В.С. 38, 130, 169, 177–178, 209

Гадамер Х.-Г. 312
Галанин И.И. 189
Галич А.И. 196
Галкин Ш. 338
Галперн М.Л. 337–338
Гальцова Е.Д. 58
Гарская Н.В. 367
Гаспаров Б.М. 106

Гаспаров М.Л. 88, 90, 94, 305–306
Гауф В. 186
Гегель Г.В.Ф. 22, 317–318
Гейзер М. 138, 325, 331
Гельдерлин Ф. 270
Генрих II 397
Герловин В.М. 129
Герловина Р.А. 129
Герман, монах 307–310, 404
Гете И.В. 363
Гецевич Г.А. 408
Гибш А.Л. 331
Гинзбург А.И. 373
Гинзбург В.Л. 407
Гланц А.В. 107
Глезер А.Д. 351–352, 357, 438
Гоголь Н.В. 63, 92, 104–105, 321
Голынко-Вольфсон Д.Ю. 133
Гомер 93
Гомрингер О. 271–273, 278
Гонкуры Ж. и Э. 428
Горичева Т.М. 425
Гороховский Э.С. 183
Горшкова К.В. 172
Гофман Э.Т.А. 265
Гофштейн Д.Н. 337
Греймас А.Ж. 386
Гренинг К. 182
Григорьев В.В. 181
Григорьев В.П. 98, 169, 213
Григорьев О.Е. 132–133, 360, 371
Гринберг Б.Х. 316
Гринберг И.Л. 66
Гринберг М. 136
Грицман А. 425, 426
Гробман М.Я. 146
Грубиян М. 338
Губанов Л.Г. 357
Гудзий Н.К. 306
Гуковский Г.А. 66
Гумилев Н.С. 55, 237–238, 268
Гуревич А.Д. 129, 356
Гуревич С.А. 393
Гуров Е. 133
Гусманов И.Г. 262
Гуэрра Т. 120
Гюисманс Ж.-К. 428

Давыдов Д.М. 14, 24, 26–28, 32, 125, 137, 151, 206, 347, 438
Давыдов Дм. 438
Давыдова М.И. 134, 289
Далла Бонта Дж. 133
Даль В.И. 107, 421
Данте А. 101, 288, 408
Дарвин М.Н. 233
Двойнишникова М.П. 25, 199, 205
Дежкин Б.П. 374
Декарт Р. 91, 319
Дель Р. 272
Демыкин А.Г. 133, 400
Демыкина Г. 401
Демьян Бедный 215–216
Денкер К.П. 275
Державин Г.Р. 162, 307, 351, 400
Дефо Д. 250, 251
Джойс Дж. 426
Дикинсон Э. 368–369
Длугий В.А. 133
Дмитриев Е.В. 74
Добужинский М.В. 186
Додонов Б.И. 155
Дойль А.К. 91

Дорман О. 143
Достоевский Ф.М. 38, 180, 243, 363
Драйер Э.-Ю. 199
Дриз О.О. 16, 31, 138–143, 147, 152, 322–338, 343, 357, 434, 436
Дубин Б.В. 311
Дудинский И.И. 128
Дымшиц В. 139, 142
Дэвис М. 433
Дюшан М. 425

Евдокимова Л.В. 290
Еременко А.В. 37
Ерофеев Вен. В. 31, 130, 134, 289, 345, 351, 415
Ерохин Глеб 129
Ескина Е.В. 184

Жарри А. 425–426
Жаткин Д.Н. 261
Железняков 401
Желобовский И.А. 364
Жиляков С.В. 69
Житенев А.А. 193
Жуков Г.К. 69, 296
Жуковский В.А. 237–238

Заболоцкий Н.А. 38–41, 361–362, 419
Замаховская М.М. 324
Заполянский Г. 137, 145, 152
Заходер Б.В. 324, 360, 366
Зверев А.Т. 133, 357
Зданевич И.М. 221
Зейтунян-Белоус К. 428
Зейферт Е.И. 193, 196
Зеленский А.Е. 130
Златоуст Иоанн 280, 285
Золян С.Т. 86
Зорина С. 182
Зубова Л.В. 62, 80, 89, 91, 206, 210, 215
Зыкова Г.В. 124, 131, 365
Зырянов О.В. 71
Зюганов Г.А. 124

Иванов Вс.Вяч. 215
Иванов Вяч.Вс. 180
Иванов Вяч.И. 71
Игнатьев И.В. 214
Игошина И. 221
Иличевский А.В. 194–195
Ильин Е.П. 153–154, 166
Ильф И.А. 127–128
Ионова-Дриз Л.С. 436
Иорданский В.Б. 108
Иорданский М.В. 221
Искренко Н.Ю. 37, 220
Исмукова Я.А. 133

Йохай бен Ш. (Yochai bar Shimon) 194

Кабаков И.И. 64, 130–132, 183, 186, 350
Каверин В.А. 127–128
Каганович Л.М. 260
Кадетова М. 182
Казарина Т.В. 346
Каландия Г. 343
Калинин М.И. 219
Каммингс Э. 316
Кампе И.Г. 250
Кандинский В.В. 153–154, 157, 164
Кант И. 321
Карамзин Н.М. 186, 363

Каргашин И.А. 94
Каретников Н.Н. 367
Карпинская И. 426–430
Кассиль Л.А. 323
Квитко Л. 143, 322–323, 336–337, 368
Кедров К.А. 407, 427
Кейдж Дж. 426
Кеннеди Дж. 260
Кено Р. 425
Керлер Й. 338
Кирсанов С.И. 83–84, 216–217, 297
Клейман Н.И. 102
Клер Р. 97
Ключевский В.О. 363
Кляйн И. 282–283
Князева Е.А. 62
Ковенацкий В.А. 133
Ковтунова И.И. 173–174
Козлов С.Г. 360, 366
Козовой В.М. 407
Колимбет О. 438
Колодзей Т. 437
Кондратов А.М. 315
Константинова С.Л. 125, 312, 314
Констриктор Б. (Аксельрод Б.М.) 286
Корин А.А. 415
Корнилова Т.В. 157
Корнуолл Б. 243
Кортасар Х. 244
Коровин В.Л. 309
Коростелина В.В. 183
Коротков В. 431
Котляров В.С. 425
Кошкин И.С. 180
Коэн Л. 151
Краснопевцев Д.М. 133
Кржижановский С.Д. 55
Кривулин В.Б. (в т. ч. под псевд. А. Каломиров) 21–22, 50, 262
Кристи А. 431–432
Кольков Е.А. 245
Кропивницкая В.Е. 33, 132, 393, 403, 421
Кропивницкий Е.Л. 30, 32, 33, 61, 63, 124, 131–135, 289, 339–347, 357, 360–363, 365, 367, 393–396, 403, 409, 417, 421–422, 432, 435
Кропивницкий Л.Е. 133, 261, 356–357, 403, 421, 435
Кружков Г.М. 107
Крученых А.Е. 208, 214–216, 404, 408
Кудрявицкий А.И. 256, 261
Кузнецов Э. 183
Кузьмин Д.В. 207–208, 426
Кукулин И.В. 288
Кулаков В.Г. 124, 131, 154, 157, 348, 360, 371
Кульбак М. 141
Кунин В.В. 240
Куросава А. 170
Кэррол Р.Т. 429

Леви-Брюль Л. 57
Левин Ю.И. 74
Лемпорт В.С. 130
Лен Слава 15, 427
Ленин В.И. 219
Ленцнер Н.М. 216
Леонов Л.М. 215
Лермонтов М.Ю. 150
Лескюр Ж. 169
Летов С.Ф. 408
Лиль-Адан, де 427–428
Лимонов Э.В. 15, 127, 130–131, 350, 409, 421, 424, 436

Липовецкий М.Н. 194
Лифинцева Т.П. 274
Лифшицайте Н. 140
Лихачев Д.С. 179
Ломоносов М.В. 305, 307, 400
Лосев Л.В. 222
Лосский Н.О. 410
Лунгина Л. 143

Магритт Р. 107
Майринк Г. 428
Макаревский О. 189
Малетина А. 295
Мамедов А. 146
Мамлеев Ю.В. 127–128, 357
Мандельштам О.Э. 93, 101, 113, 136, 361–362, 409, 419
Марамзин В.Р. 425
Маркевич А. 183
Маркиш П. 337
Маркова В.Н. 368–372
Мартынова Ш. 165
Мартьянова Аглая (псевдоним С. Прокофьевой) 367
Маршак С.Я. 9, 73, 261–262, 264–265, 324, 366
Масычева И.Н. 365
Матюшин М.В. 287
Маурицио М. 53, 78, 125–126, 243–244
Махов А.Е. 281, 283, 291
Маяковский В.В. 9, 11, 83, 135, 292–294, 297, 301
Медведев С. 307, 310
Мейерхольд В.Э. 98
Мельников-Сторквист В. 138
Милн А. 434
Митрохин Д.И. 186
Михайловская Т.Г. 10, 122, 139, 261, 407
Михалков С.В. 324, 371
Михоэлс С. 142–144, 331, 333–334
Млодинов Л. 165
Мокиенко В.М. 220
Молотов В.М. 260
Мон Ф. 271–272, 278
Монастырский А. 410
Моннеро Ж. 57
Мориц Ю.П. 324
Морозов Д.О. 206
Морозова Ф., боярыня 197
Мотыль В.Я. 374
Моцарт В.А. 196
Мошковская Э.Э. 324
Мэттьюз Г. 169

Набоков В.В. 11
Назаров Э.В. 371
Назарова Л.К. 372
Наполеон I 317
Наторп П. 312
Нахман из Брацлава 151
Неизвестный Э.И. 130, 403, 435
Некрасов Вс.Н. 10–11, 14, 33, 37, 82, 124–125, 131, 158–159, 220, 328, 339, 357, 360, 363, 365–366, 368, 396, 403, 409–410, 420–421, 424, 432, 435, 437
Некрасов Н.А. 249, 366
Некрасова К.А. 408
Немзер А.С. 97
Немиров М.М. 218
Немухин В.Н. 383, 435
Нечаев В. 425
Никитин И.С. 38

Никитина Т.Г. 220
Николай II 257
Никольская Т.Л. 215
Никон, патриарх 307
Никонова Ры (А.А. Таршис) 29, 37, 272
Ниточкин С.А. 233
Норштейн Ю.Б. 374
Носов Н.Н. 182

Овидий 398
Оганесян А.Г. 218
Огарев Н.П. 27, 46, 75, 120, 312– 314, 416
Озеров Л.А. 336
Олев Н. 146
Олейников Н.М. 419
Онегин А.Ф. (Отто А.Ф.) 240, 242–243
Орлицкий Ю.Б. 11, 13–14, 21, 26, 28, 34, 80, 89, 92–93, 99, 122–123, 138, 147, 153, 193, 206, 234, 255, 273, 305–306, 309, 315, 372, 377, 379, 382–385, 412–414
Осмеркин А.А. 341
Осмеркина Л.А. 341
Остер Г.Б. 407
Островой С.Г. 417

Павловец М.Г. 14, 81, 109, 122, 124, 131–132, 198, 206, 274, 315, 360
Павлович Н.В. 175
Падучева Е.В. 46
Панов М.В. 172
Панченко А.М. 305, 308
Паньи Э., де 282
Парин А.В. 266
Парч Г. 285
Парщиков А.М. 202–203
Пастернак Б.Л. 44–45, 98, 124, 320–321, 361–363, 367–368
Паустовский А.К. 73, 129, 133, 146, 401
Пахомова Е.А. 408
Пенская Е.Н. 124, 365–366
Перемышлев Е. 262
Перец И.Л. 143
Пессоа Ф. 425
Петрарка Ф. 205
Петров Е.П. 127–128
Пивоваров В.Д. 68, 107, 130, 184–189, 225–227, 325, 334–338, 350, 353, 432
Пивоварова И.М. 184
Пикассо П. 164, 374, 433
Пинский Л.Е. 357
Писарев Д.И. 251
Платонова О. 426
Плеханова И.И. 81
Позднеев А.В. 307
Познин В.Ф. 103
Покровская А.К. 246, 364
Полевой Н.А. 433
Полонский Я.П. 27, 46, 75, 120, 312, 314, 416
Полякова С.В. 99
Попов В.А. 221
Потапова В.А. 263
Потапова О.А. 33, 132, 134, 289, 343, 393, 395
Потебня А.А. 226
Превер Ж. 328
Преображенский С.Ю. 84
Пригов Д.А. 10, 133, 355, 409–410, 423
Пришвин М.М. 320

Пробштейн Я.Э. 14, 54–55
Прокофьев О.С. 362, 364, 367
Прокофьев С.О. 368
Прокофьев С.С. 362
Прокофьева С.Л. 252, 360–372, 438
Проскурин О.А. 237–238
Прохоров Г.М. 180
Прудовский Л. 415–416
Пруссак В.В. 214
Пурыгин Л.А. 133
Пушкин А.С. 11, 50, 69–70, 97, 148–149, 163, 198, 211, 233–244, 287–288, 292, 294, 296, 301, 307, 311, 345, 352, 363, 373, 400, 408, 414, 417, 421, 433, 435
Пятигорский А.М. 118
Пятницкий В.П. 133

Рабин А.О. 33, 300
Рабин О.Я. 33, 129, 132, 354, 356, 360, 362, 364, 371, 394–395, 403, 420–421, 432, 435
Рабинович В. 407
Работнов Н. 221
Ранчин А.М. 80, 112, 206, 305, 307, 309–310
Резник О.С. 219
Рейн Е.Б. 289, 294, 357
Ренц Р.Б. 431–432
Репин И.Е. 47
Рихтер Х. 286
Рогинская О. 251
Родионова А.А. 83
Роднянская И.Б. 39–40
Розанов В.В. 11
Розанова М.В. 425
Романов К.К. (К.Р.) 23
Ромашко С.А. 272
Ростовцева И.И. 39
Ростропович М.Л. 365
Рубинштейн Л.С. 10, 409, 423
Русалов В.М. 167
Руссо Ж.-Ж. 250–251
Рухин Е.Л. 133
Рыбкин П. 382
Рыков А.И. 219
Рыкова Н.Я. 72, 418–419
Рымарь Н.Т. 193
Рюм Г. 271–272, 275–276, 278

Савельев Д. 97
Сазонова Л.И. 308
Сапгир А.С. 437
Сапгир Е.Г. 437
Сапгир К.А. 125, 382, 426
Сапгир (Родовская) Л. 49, 403, 406, 408–409, 411, 432
Сапгир М.В. 143, 394
Сатуновский Я.А. 9–10, 53, 82, 124, 128, 134, 146, 289, 315, 328, 339, 357, 369, 396, 409, 421–423, 432, 435
Саша Черный 99
Светлов М.А. 218
Северская О.И. 202
Сейфуллина Л.Н. 215
Сельвинский И.Л. 215, 219–221
Семьян Т.Ф. 51, 123–124, 203, 282, 344
Сен-Сеньков А.В. 193
Сергеев А.Я. 130
Сеф Р.С. 324
Сигей С.В. (Сигов) 29, 37, 272
Сидур В.А. 130, 133, 301, 403, 407, 435
Силис Н.А. 130

Симеон Полоцкий 307
Симончини А. 383
Синявский А.Д. 300
Сироткина И.Е. 154
Ситников В.Я. 133
Скалигер Ж.Ж. 281, 288
Сковорода Г.С. 321
Скулачева Т.В. 88
Слуцкий Б.А. 136–137, 139–140, 324, 337, 408–409
Соковнин М.Е. 83, 297
Сократ 398
Сокуров А.Н. 97
Солженицын А.И. 48–49
Сологуб Ф.К. 363
Соостер Ю.И.И. 130, 133, 404
Соснора В.А. 62
Софья Алексеевна, царевна 310
Спендиарова Т.А. 323–324
Сталин И.В. 124, 260, 333, 394
Стацинский В.К. 187–188, 254, 426
Степанов С.А. 268
Степанов Ю.С. 111
Стратановский С.Г. 407
Стреляный А.И. 437
Строганова М.Я. 309–310
Сумароков А.П. 148, 248, 305
Суровцева М.А. 175
Сутцкевер А. 143
Суханов А.А. 324
Суховей Д.А. 81, 94, 221
Сысоев Вяч.Вяч. 169, 432
Сытин И.Д. 248, 370
Тассо Т. 70
Татлин В.Е. 130
Твардовский А.Т. 4, 417
Тейф М. 338
Тенгели Ж. 295
Терентьев И.Г. 215
Тимофеев Ю.П. 248, 364–365
Тимофеевский А.П. 373–381
Токмакова И.П. 360, 366
Толстой Л.Н. 314, 325
Топоров В.Л. 263–266, 268–269
Тредиаковский В.К. 305, 307, 309, 400
Трекусов И. 428
Трипольский О. 128
Троцкий Л.Д. 216
Тупицын В. 6
Тургенев И.С. 11, 23
Тынянов Ю.Н. 66, 81–82, 86, 89–90, 94, 98, 100–101, 223, 298
Тюпа В.И. 76
Тютчев Ф.И. 128, 156, 363

Уитмен 408
Улановская И. 374
Ульрихс Т. 271–272, 278
Успенский Б.А. 193
Устинова Ю. 189

Фаворский В.А. 183
Фадеев А.А. 374
Фарыно Е. 98
Федоров 129
Федотов О.И. 77
Фейнберг Л.Е. 362–363, 368
Феллини Ф. 120
Феокрит 276
Фет А.А. 23, 28, 343, 351, 424
Фефер И. 323
Фигуровский Н.Н. 100
Филатова О.Д. 199, 204–205, 208
Филипп II 285

Филонов П.Н. 421
Фиртич Н. 99
Фихте И.Г. 318
Фоменко И.В. 412
Фонвизин Д.И. 366
Франк С.Л. 410
Фрейдкин М.И. 407
Фридрих К.Д. 105
Фридрихс Е.Е. 193
Фурцева Е.А. 373

Хайдеггер М. 319
Харитонов А.В. 132–133
Хармс (Ювачев) Д.И. 99, 194, 196–198, 262, 324, 419
Харсдоффер Г.-Ф. 169
Хартвич К. 383–390
Хворостинин И.А., князь 305–307, 309, 400
Хвостенко А.Л. 409, 425–427, 432
Хейзинга Й. 275
Хелмеци М. 70
Хикмет Н. 409
Хирт Г. (Витте Г.) 278
Хитрук Ф.С. 374
Хлебников В.В. 22, 59, 211–213, 215, 307, 315–316, 362–363, 400, 404, 408
Хлебникова В.В. 222
Ходоровски А. 283
Холин И.С. 10, 15, 31–33, 63, 82–85, 124–125, 130–132, 134, 158, 220, 277–278, 284, 289, 297, 328, 341, 348–364, 366–368, 371, 396, 401, 403, 407, 409–410, 420–421, 423–424, 432, 435–437
Холина А.И. 350–351, 436
Хомский Н. 430
Хржановский А.Ю. 374
Хюльзенбек Р. 286

Цадкин О. 146
Цвель Глеб (О.В. Юдаев) 420
Цветаева М.И. 215, 361–363, 367
Цезарь Юлий 353
Цейтлин Н. 323
Целан П. 328
Целков О.Н. 357, 432
Цурганова Е.А. 281
Цыферов Г.М. 128–129, 146, 252, 324, 345, 360, 366, 375

Чавчавадзе (И.Г.) 343
Чемберлен Н. 215
Черный Д.В. 221
Черных П.Я. 342
Чехов М.А. 114
Чехов Н.В. 245–246
Чуковский К.И. 366, 369, 371, 436
Чупринин С.И. 325
Чурилин Т.В. 423

Шагал М. 63–64, 143
Шаревская Б.И. 57
Шаронова С.Г. 128
Швиттерс К. 286
Шекспир В. 91, 142, 173, 368
Шелер М. 317
Шенгели Г. 237, 298
Шенье-Жандрон Ж. 52
Шеффер П. 285
Шиллер Ф. 197, 291
Шифрин Б.Ф. 99, 107
Шишков А.С. 250
Шкловский В.Б. 207

Шляпкин И.А. 234, 242–243
Шляхтин С.М. 419
Шмелева Т.В. 172
Шолом-Алейхем 149–150, 322, 325
Шопенгауэр А. 410
Шраер М.Д. 41, 50, 80–81, 120, 122, 125–127, 133, 138, 143, 206–207, 410, 416
Шраер-Петров Д.П. 41, 50, 80–81, 120, 122, 125–127, 133, 138, 143, 206–207, 410, 416
Штайнзальц А. 137
Штейнберг А.А. 357
Штернберг Я. 338
Шувалов И.И. 421
Шушанашвили Г. 271

Щапова де Карли Е.С. 127, 436
Щеглов Ю.К. 127–128
Щерба Л.В. 197
Щербакова В. 437
Щукин В.Г. 226

Эйдельман Н.Я. 321
Эйзенштейн С.М. 101
Эйнштейн А. 332–333
Элинин Р.М. 408
Эльская Н.В. 129
Элюар П. 59
Эпштейн М.Н. 89, 168–169
Эрдман Н.Р. 127
Эренбург И.Г. 360, 409
Эрнст У. 276
Эфрос А. 239

Юдельсон А. 141

Якобсон Р.О. 296
Яковлев В.И. 133
Ямпольский М.Б. 108
Янечек Дж. 212
Янкилевский В.Б. 64

Указатель произведений Г. Сапгира

Азбука для детей 436
Акация 95
Акт 76, 163
Алкаш (из кн. «Лубок») 169
Амазонка 344
Ангел Алексей Иоанович 55
Ангел Веничка 345, 351
Ангелы слышат 384
Андрею Сергееву – послание (из кн. «Проверка реальности») 130
Апофеоз Фета 28
Армагеддон 243, 256, 258–260
Армия Z 11
Архангельское 353
Аукцион 11

Бабочка 262
Бабье лето и несколько мужчин 50, 54, 57, 61
Бедный Йорик 343
Без названия (из кн. «Короткие рассказы») 294–295
Без названия (из кн. «Черновики Пушкина») 243
Беспредельность и разум (из кн. «Развитие метода») 166, 169
Бесстрашная 129
Библейские сонеты 150
Блошиный рынок 53, 86
Бог 154
Бодался теленок 48–49
Божественный образ (перевод стихотворения У. Блейка) 262, 269–270
Боль (из кн. «Развитие метода») 169
Большая машина тишины (из кн. «Тактильные инструменты») 284
Боров 126
Букварь (в соавторстве с С.Л. Прокофьевой) 360, 371–372
Букет 146, 147
Бык 125
Бытие 30
Быть – может! 26–27, 30, 299

В альбом 42, 65, 71
Вершина неопределенности 26, 65
Весна (из кн. «Развитие метода») 169, 178–179
Весна в Финляндии 46–47
Вечерний сонет 76
Вечером в доме (из цикла «Весна в Переделкино», из кн. «Развитие метода») 169
Взятие Осман города 312
Вирши о монахе Германе – келейнике патриарха Никона 307, 404
Вирши о Петре Буслаеве – протодиаконе Успенского собора 309
Вирши о Сильвестре Медведеве – духовнике царевны Софьи 310

Вирши памяти художника Юло Соостера не прочитанные мной на вечере в доме художника который не состоялся 130
Вода (из цикла «Лингвистические сонеты») 427
Война 56
Война будущего 24, 155
Война кубов и шаров 55
Воображаемая книга 58
Воплощения 145
Воробьиная Москва (из кн. «Развитие метода») 169
Времена года 188
Время мне поставить свой парус... 343
вспоминая Евгения Леонидовича 33, 132
Встреча (Стихи–87) (книга) 27, 163
Встреча (стихотворение из кн. «Сонеты на рубашках») 130

Гармоника небесных сфер (из кн. «Тактильные инструменты») 283
Гений линии 33
Генрих Цыферов 146, 345
Гимн живописи 70
Глаза дерева (Дриз) 329–331
Глаза на затылке (часть третья кн. «Тактильные инструменты») 30–31, 36, 122–123, 279, 284, 287–288
Глушилка 196–197
Голова сказочника (рассказ) 11, 57
Голова сказочника (стихотворение из кн. «Московские мифы») 128
Голос (из кн. «Стихи для перстня») 74
Голоса (книга) 24, 35, 49, 79, 80, 83, 86, 91–92, 96, 125–126, 135, 157, 160–161, 165, 199, 209, 292, 299, 410, 420
Голоса (стихотворение) 156, 209, 412
Голубая кровь (из кн. «Развитие метода») 169
Горы (из кн. «Развитие метода») 169
Гражданская война 12–13
Грецкий орех 164
Гулящие (из кн. «Тактильные инструменты») 289

Два поэта 125, 350
Два чувства дивно близки нам... (Черновики Пушкина) 235
Две точки зрения 56
Двое в городе (из кн. «Любовь на помойке») 202, 204
Двойная луна (октавы) (книга) 34, 65, 299
Двойная тень (из кн. «Развитие метода») 77, 169
Дедовы песни 233–234
Демоны и девоны 345
Дерево над оврагом (из кн. «Развитие метода») 169, 175–177
Дети в саду (книга) 23, 27–28, 80, 94–96, 206–223, 416
Дети и звезды 252–254
Детский гороскоп 253–254
Детство (из цикла «Сонеты–89») 129
Дионис 293–294
Дневник кошки Настурции (печатался под назв. «Кискины записки») 252
Долгопрудная 33

Дом (ода) 68–69, 224–232
Домовой 388–389
Другим поколениям (Дриз) 141–142
Дурочка 28, 161–162
Дух 159
Душа природы 249
Дым 88
Дыхание ангела (книга, другое название – «Предшествие словам») 30, 101, 112–117, 118, 122, 123, 124, 279, 383–390
Дядя Володя 36, 50, 55, 56, 57, 58, 58, 62, 256–258, 408

Евгений Кропивницкий 135, 343
Еврейская мелодия (из кн. «Тактильные инструменты») 150, 286
Ехал лях (из кн. «Черновики Пушкина») 148–150
Еще не родившимся 28, 36

Жар-птица 86, 133, 299, 301, 409
Желание – пламя (из кн. «Дыхание Ангела») 114
Живые и мертвые 129
Живые цифры 250
Жизнь 347
Жития (цикл) 305–310
Журха 27

Замедлитель 164
Запах греха 346
Заячья капуста (книга) 35–36
Звезда 412
Звездная карусель 187–188, 254, 344
Здесь – граммофонная труба... 130
Зеленая страсть 343–344
Земля 158
Зигзигзео 315
Зимние сказки 188–189
Знаю тебя наизусть и все-таки... 200

Иван, родства не помнящий 11, 13
Игра 248
Игра в бисер 168–169
Из воспоминаний (из кн. «Развитие метода») 169
Изречение речей (цикл из кн. «Лубок») 169, 179–180
Икар 158, 377–378
Импровизация (из кн. «Развитие метода») 169

К моему пятидесятилетию 343
Как одна девочка училась печатать 185–186
Как осел остался ослом 186
Камни 56, 260
Карасев 310
Карманный фонарик 185, 187
Керивнык тай працивнык 416
Киоск курорга 416
Кипарисы во дворе (книга) 26, 34
Кира и гашиш 125
Кискины записки (также назв. «Дневник кошки Настурции») 252
Клевета 13–14, 43–44, 124
Кленовые ангелы (из кн. «Тактильные инструменты») 167, 289
Клубочек шерсти 343
Клякса 246–248
Князю Ивану Хворостинину – вирши 305–306
Коза на веревке 102–108, 112, 117
Коктебельские встречи 56, 255–256
Колыбельная Бабьему Яру (Дриз) 140
Командировка 24, 45, 344

Конец и начало (книга) 31, 33, 65, 132–133
Конец света (из части «Дыхание Ангела» кн. «Тактильные инструменты») 112, 281–282, 385–386
Короткие рассказы (книга) 131, 134, 294–295, 343
Кот в сапогах и великан (в соавторстве с С.Л. Прокофьевой) 371
Кот в сапогах и людоед (в соавторстве с С.Л. Прокофьевой) 371
Кот в сапогах ищет клад (в соавторстве с С.Л. Прокофьевой) 371
Кошка и саранча (из кн. «Развитие метода») 89–91, 169
Краткая автобиография (из кн. «Тактильные инструменты») 166, 290
Крокодил и петух 107–108
Кролики и ролики 185
Круг (из части «Дыхание Ангела» кн. «Тактильные инструменты») 101
Кто кого встречает 186
Кузнечик (из кн. «Развитие метода») 109–111, 169
Кузнечикус 315
Куку–жизнь 346

Лежит Холин 350
Леса-чудеса 183
Летучая фраза (из кн. «Развитие метода») 169
Летящий и спящий 11, 143, 194
Лизада 35–36, 80, 86
Лингвистические сонеты 427
Лирический лимон (из кн. «Тактильные инструменты») 285
Лица соца (книга) 9, 32, 432
Лошарик 372
Лубок (книга) 29, 130, 169, 179
Лувр 157
Любовь 72, 418
Любовь на помойке (книга) 199–205
Людоед и принцесса, или Все наоборот 46, 90–91, 170–172, 371–372
Люстихи 25, 37, 86, 274, 367
Львенок с кисточкой 370
Лягушка на пороге (из кн. «Развитие метода») 169

Магнит 55
Малина 34
Март 209
Март в лесу (из кн. «Развитие метода») 169
Машина времени (из кн. «Развитие метода») 164, 169
Мемуары с ангелами в Красково (часть четвертая кн. «Тактильные инструменты») 30–31, 34, 122–135, 279, 288–291
Ментальное путешествие (перевод стихотворения У. Блейка) 262, 267–269
Мертвый сезон (цикл) 96, 206
Метод (из кн. «Развитие метода») 23, 29, 57, 91, 169, 173
Миф (из кн. «Развитие метода») 169
Мое местечко Красное (Дриз) 139
Молитва святого Франциска (из кн. «Развитие метода») 169
Молох 128
Молчание (книга) 24, 128, 132
Монологи 26–27, 193– 198, 315
Монолог Федериго (из кн. «Черновики Пушкина») 243

Море в раковине 30, 279, 384–385
Море и Высоцкий 209
Мороз (из кн. «Развитие метода») 169
Морозкин сон 188
Москва конца века 45
Московские мифы 25–26, 42, 86, 126–128, 199, 293, 305, 345, 405, 407, 432, 436
Моя самая первая книжка по русскому языку 372
Муж и жена 125
Муха 202, 387

На смерть Александра Сергеевича Пушкина 234–236, 240
На смерть пуделя 28
На экране TV (из кн. «Развитие метода») 169
Наглядная агитация на мотив рисунка В.В. Сысоева (из кн. «Лубок») 169
Надпись на фонтане 312
Находка (из кн. «Развитие метода») 169
Наш веселый светофор (в соавторстве с С.Л. Прокофьевой) 370
Не люди 346
Небылица в лицах 46
Незримое (книга) 31, 36
Некуда стать 249
Неоконченный сонет 160
Несколько слов к черновикам Пушкина (из кн. «Черновики Пушкина») 241–242, 345
Нечто – ничто. Метафизический сонет 167
Ничто 164
Новогодний сонет 129
Новое Лианозово (книга) 33–34
Новый плащ для ветра (в соавторстве с С.Л. Прокофьевой) 370
Нострадамус (из кн. «Развитие метода») 90, 169

О дневнике 316, 320
О новых стихах 297–298
О себе (автобиография) 194, 348
О себе (стихотворение) 77, 280
Обезьян 44–45, 126
Облака 56, 65, 67–68
Обрывок бумажки летает по комнате (из части «Дыхание Ангела» кн. «Тактильные инструменты») 116–117, 119–120
Овсей Дриз 140–141
Оглядываясь (из кн. «Тактильные инструменты») 290
Ода бараку 33, 65–67, 69
Ольга Потапова 343
Омега или иммитация 197
Операция (из кн. «Тактильные инструменты») 288
Опечатка (калейдоскоп) (из кн. «Развитие метода») 169
Опус № 1 233
Опус № 3 233
Оружие 58
Освобождение 76
Остров Капитанов (в соавторстве с С.Л. Прокофьевой) 370
Отдышавший (из кн. «Дыхание Ангела») 115
Отражения 55
Очередь (из «Терцихов Генриха Буфарева») 130

Паглавное с плюмажем... (из кн. «Черновики Пушкина») 236, 239
Падение 163–164

Памяти отца 128
Памятник (из кн. «Голоса») 292–293
Памятник (из кн. «Короткие рассказы») 295–296
Памятник (из кн. «Проверка реальности») 296–301
Парад идиотов 42, 371, 396, 412, 416, 420, 432
Параллельный человек 11, 32, 134
Париж (из цикла «Сонеты–89») 129
Паровозик из Ромашкова 183
Пейзаж во сне 165
Пельсисочная 416
Первая страница 29
Первый учитель (из части «Мемуары с ангелами в Красково», кн. «Тактильные инструменты») 134
Персональный компьютер (из кн. «Лубок») 169–170
Песни села Горюхина 233–234, 238
Песнь одинокого комара 95
Песня 161
Петушиная голова 163
Пирамида 254
Поглощение 386
Подарок (из кн. «Любовь на помойке») 200–201, 203–204
Подвиг 11, 13
Поездка в колдоб 416
Поиски щенка 208–209
Полеты 56
Полеты с Шагалом 63–64
Полосатые стихи 183, 186
Полтергейст 47
Полярная пустыня (кн. «Дыхание Ангела») 115–116, 118–119
Помещения 57
Портрет Анны Карениной 314
Порядковый переулок 206
Послание – Сапгиру 75, 346
Потоп 143–144
Похвала пустоте 65, 67
Похмельная поэма 22, 128, 163, 306, 307, 397–402
Поэма осязания 344–345
Поэзия (из кн. «Тактильные инструменты») 279–280
Предпраздничная ночь 46
Предчувствие 162
Предшествие словам (другое название – «Дыхание ангела») (часть первая кн. «Тактильные инструменты») 30, 101, 112–118, 122, 279, 282, 384–385, 410
Премьера 145
Приап 38, 413
Привередливый архангел (танец памяти Высоцкого) (из кн. «Лубок») 130, 169, 177–178
Призрак вождя 11
Пришествие 11
Про березку (из кн. «Развитие метода») 169
Про Фому и про Ерему 187
Проверка реальности (книга) 28, 35, 57, 61, 80, 92–93, 123, 130, 384
Провинциальные похороны 126
Прогулки в море (цикл из кн. «Развитие метода») 169
Пролог. Счастье 163
Промежутки 164, 169
Псалмы 14, 16, 25, 26, 78, 82, 151–152, 160, 243–244, 320
Псалом 1 45, 78
Псалом 3 42, 150–151
Псалом 4 78
Псалом 55 43
Псалом 69 45, 47, 154

Псалом 116 412
Псалом 136 16–17, 138, 141, 152
Псалом 143 137
Псалом 150 160, 280
Птички и милостивый государь (Прошенье, найденное в сундуке моего деда) (Дриз) 147–148
Пуруша 11
Путеводитель по Карадагу (книга) 29, 34, 130
Путы 26
Пчела 262

Радиобред 9–10
Развитие метода (книга) 29, 80, 89–91, 130, 169, 407
Разговоры на улице 24
Раненый олень (из кн. «Развитие метода») 130–131, 169
Рваный сонет 38
Ребенок (из кн. «Развитие метода») 169
Рисующий ангелов (Памяти художника Володи Яковлева) 133
Рождение мухи 387
Рождение птенца (из кн. «Дыхание Ангела») 114–115
Рожденные мной (из кн. «Тактильные инструменты») 281
Розовый автокран (книга) 33, 130
Рометта 198
Рукопись 38, 72–73
Румяные щеки: Физкультбукварь (в соавторстве с С.Л. Прокофьевой) 370
Рундала 26, 65
Русская лирика (из кн. «Путеводитель по Карадагу») 130

Сад (из кн. «Любовь на помойке») 200–201, 203–204
Свидание (из кн. «Любовь на помойке») 24, 200–201
Свирепая 345
Сгоревшая звезда, или В духовке (из кн. «Тактильные инструменты») 283
...седая прядь – на смугловатый лоб... 45
Сержант (из кн. «Лубок») 169, 174–175
Сингапур 50–54, 58–59, 62, 203, 257–258, 408
Синица (из кн. «Любовь на помойке») 204
Сказка про Ивана-дурака и про его счастье 248
Сказка про слона (из индийского фольклора) 79
Скамья в сугробе (из кн. «Развитие метода») 169
Складень (стихотворение) 307–310
Слово 35
Слова (книга или раздел книги «Проверка реальности») 123, 299, 384
Слова и надписи 271
Слоеный пирог (книга) 35–36, 123, 384
Смерть дезертира 13, 126, 161
Смеянцы 262, 345
Смутно (из кн. «Любовь на помойке») 201
Собака между бежит деревьев (книга) 23, 29, 80, 87–88, 130
Собака между бежит деревьев (стихотворение) 87
собакевичи и ноздревы 169, 321
Собаки 205
Солдаты и русалки 126
Солдаты на отдыхе 126
Сон 161
Сон наяву 159

Сонет 30
Сонет о том, чего нет 128–129
Сонет с валидолом 345
Сонет-венок Алеше Паустовскому 47, 73, 129, 146
Сонет-комментарий 129
Сонеты на рубашках (цикл) 23, 26, 65, 72, 79–80, 128–130, 159–160, 407, 413, 416, 418, 420, 427, 432
Сонеты 89 129
Соня и доктор 371
Соседи 58
Состязание 55
Сочинитель 89
Справа – рукопись «Полтава»... (из кн. «Черновики Пушкина») 235–236, 238
Старики 63, 145–146, 389–399
Старость 93
Стена (стихотворение из цикла «Монологи») 194–196
Стихи для перстня (книга) 65, 73, 131, 413
Стихи для перстня (стихотворение) 74
Стихи из трех элементов (цикл) 23, 25, 36, 37
Стихи, которые написал бы мой учитель Евгений Леонидович Кропивницкий, если бы был еще жив 131
Стихи на неизвестном языке 273, 413, 429–430
Стихи последнего лета 54
Стихи с предметами 276
Стоящая постель (из кн. «Лубок») 169
Странная граница 198
Стресс (из кн. «Развитие метода») 169
Субъект и объект 198
Суд 137
Судьба (из кн. «Развитие метода») 169
Судьба Пушкина 236–238

Так поэма (из кн. «Черновики Пушкина») 240 –241, 249
Тактильные инструменты (книга) 28, 30, 122–135, 154, 164, 278–291, 346
Тактильные инструменты (часть вторая кн. «Тактильные инструменты») 30, 122–123, 279, 282–287, 384, 411
Те, которые 58
Тело 38, 427
Тень осязания (из кн. «Тактильные инструменты») 164, 283
Теплый Стан 155
Терцихи Генриха Буфарева 27, 80, 94, 130, 233, 315, 420
Тополь летит (из кн. «Собака между бежит деревьев») 130
Третий Рим 44
Третья жизнь 345
Три из многих 34, 36, 83, 92, 94–95, 155
Три урока иврита 138
Тринадцать ниоткуда (цикл) 29, 273
Труба духовная 276–278, 284, 352
Турецкий дождь (Дриз) 326–328
Турусы на колесах 11, 13
Ты ищешь дальнего меж нами... (кн. «Черновики Пушкина») 240
Тьфу 388

У Онегина в бюваре... (из кн. «Черновики Пушкина») 236
Улыбка (перевод стихотворения У. Блейка) 262, 266–267
Умирающий Адонис 42, 43, 144–145

Умри Суламифь 150
Упущенный случай 47
Ускоритель 164
Утро Игоря Холина 85, 125, 350
Ученик (из кн. «Развитие метода») 164, 169
Учитель 93, 134

Фиолетовый день (Дриз) 142–143, 331–335
Фриз разрушенный 160

Хамур 11
Хеломские мудрецы (Дриз) 328, 436
Хмырь (из кн. «Лубок») 169
Хозяин 144
Холин и труба (из кн. «Тактильные инструменты») 284, 352
Христос и Петр (из кн. «Тактильные инструменты») 283
Хрустальная пробка 61–62, 162
Хрустальный ларец (перевод стихотворения У. Блейка) 262, 264–265
Художник («все они с помойными ведрами...»; из кн. «Короткие рассказы») 11, 131
Художник («Под рукой демиурга–художника...»; из кн. «Слоеный пирог») 130
Художники в саду (из «Мемуаров с ангелами в Красково») 133

Царский арап 312

Человек и ангел 344
Человек с золотыми подмышками 55
Человек со спины 56
Чемодан 38
Черновики Пушкина (книга) 163, 233–244, 312, 252, 408, 417, 435
Четвертушка грубой синей... (из кн. «Черновики Пушкина») 236, 238, 242
Четыре конверта 183, 188–189
Что прежде, что теперь. Толпа глухая... (из кн. «Черновики Пушкина») 241
Чу! 387
Чудо (из кн. «Развитие метода») 169
Чурзел (из кн. «Терцихи Генриха Буфарева») 130

Шотландская песня («Черновики Пушкина») 243

Элегии (книга) 22, 25, 46–47, 56, 65, 128, 162–163, 307
Эпиграмма на самого себя 23, 70
Эрнсту Неизвестному 130
Этюды (цикл) 131
Этюды в манере Огарева и Полонского 27, 46, 75–76, 120, 312–314, 416
Этюды в манере Огарева и Полонского (этюд 15) 120

Юные читатели 52

Я – не я 197
Я видел храм (перевод стихотворения У. Блейка) 262–264
Яблоко (из кн. «Розовый автокран») 130

Сведения об авторах

Азаренков Антон Александрович – кандидат филологических наук, старший преподаватель Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург) / Azarenkov Anton – PhD, lecturer, HSE University (St. Petersburg)

Арзамасцева Ирина Николаевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX–XXI вв. Института филологии Московского педагогического государственного университета / Arzamastseva Irina – Doctor in Philology, Professor, The Department of Russian Literature of XX–XXI cc., Institute of Philology, Moscow State Pedagogical University

Артемова Светлана Юрьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета / Artemova Svetlana – Doctor in Philology, Professor, the Department of History and Theory of Literature, Tver State University

Бараш Ольга Яковлевна – переводчик, редактор издательства «Библиороссика», независимый исследователь / Barash Olga – Translator, Editor at Bibliorossica Publishers, Independent Scholar

Белавина Екатерина Михайловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры французского языкознания; доцент кафедры романского языкознания Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова / Belavina Ekaterina – PhD in Philology, Associate Professor, Department of French Linguistics, Department of Romance Linguistics, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University

Веселова Наталья Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент, PhD., преподаватель Оттавского университета, координатор программы Канадских еврейских исследований «Вереd» (Оттава, Канада) / Vesselova Natalia – PhD in Philology, Associate Professor, Adjunct Professor, University of Ottawa, Coordinator of the Vered Jewish Canadian Studies Program

Горелов Олег Сергеевич – доктор филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии Ивановского государственного университета / Gorelov Oleg – Dr. habil.; Associate Professor of the Department of Russian Philology, Ivanovo State University

Давыдов Данила Михайлович – кандидат филологических наук, доцент Государственного академического университета гуманитарных наук (Москва) / Davydov Danila – PhD in Philology, Associate Professor, State Academic University for the Humanities (Moscow)

Дымшиц Валерий Аронович – научный сотрудник Межфакультетского центра «Петербургская иудаика» Европейского университета (Санкт-Петербург) / Dymshits Valery – Researcher, St. Petersburg Judaica Center, European University (St. Petersburg)

Дьякова (Тимофеевская) Наталья Григорьевна – кандидат биологических наук, редактор (Москва) / Diakova (Timofeevskaya) Natalia – Ph.D. in Biology, Editor (Moscow)

Зубова Людмила Владимировна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка РАН (Москва) / Zubova Lyudmila – PhD, Dr. habil., leading research fellow, Vinogradov Russian Language, Russian Academy of Science (Moscow)

Каминская Юлиана Владимировна – кандидат филологических наук, преподаватель Санкт-Петербургского государственного университета (1991–2024) и Российского государственного института сценических искусств (2016–2019), историк и переводчик художественной литературы / Kaminskaya Yuliana – PhD in Philology, Teacher at St. Petersburg State University (1991–2024) and Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, 2016–2019), Historian and Translator of Literature

Каргашин Игорь Алексеевич – доктор филологических наук, независимый исследователь (Калуга) / Igor A. Kargashin, Doctor of Philology, Independent Researcher (Kaluga)

Колымагин Борис Федорович – кандидат филологических наук, независимый исследователь (Москва) / Kolymagin Boris – PhD in Philology, Independent Researcher (Moscow).

Коростелина Валентина Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры политической и деловой журналистики Института государственной службы и управления РАНХиГС при Президенте Российской Федерации (Москва) / Korostelina Valentina – PhD in Philology, Associate Professor, The Department of Political and Business Journalism, Institute of Public Service and Management, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow)

Малкина Виктория Яковлевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва) / Malkina Victoria – PhD in Philology, Associate Professor, Head of the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities (Moscow)

Меркушов Станислав Федорович – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX–XXI вв. Института филологии Московского педагогического государственного университета, доцент кафедры гуманитарных наук Московского международного университета / Merkushov Stanislav – PhD in Philology, Associate Professor, Department of Russian Literature of the 20th – 21st c.c, Institute of Philology, Moscow Pedagogical State University; Associate Professor, Department of Humanities, Moscow International University

Михайловская Татьяна Георгиевна – поэт, прозаик, литературный критик / Mikhaylovskaya Tatiana – poet, writer, literary critic

Одесский Михаил Павлович – доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета / Odesskiy Mikhail – PhD, professor, Russian State University for the Humanities

Орлицкий Юрий Борисович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Российского государственного гуманитарного университета / Orlitsky Yuri – PhD, leading research fellow, Russian State University for the Humanities

Павловец Михаил Георгиевич – доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» / Pavlovets Mikhail – PhD, professor, HSE University

Патолятов Дмитрий Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания им. И.Г. Добродомова Московского педагогического государственного университета / Patoliatov Dmitry – PhD in Philology, Associate Professor, the I.G. Dobrodomov Department of General Linguistics, Moscow Pedagogical State University

Плеханова Ирина Иннокентьевна – доктор филологических наук, независимый исследователь / Plekhanova Irina – Doctor in Philology, Independent Sholar

Пробштейн Ян Эмильевич – кандидат филологических наук, PhD., профессор кафедры английского языка и литератур Университета Туро (Нью Йорк, США) / Probstein Ian – Ph.D. in Philology, Full Professor of Literature, Touro University, New York, USA.

Рыбкин Павел Николаевич – кандидат филологических наук, независимый исследователь (Москва) / Rybkin Pavel – PhD, independent scientist (Moscow)

Северская Ольга Игоревна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка имени В.В. Виноградова РАН (Москва) / Severskaya Olga – PhD in Philology, Leading Researcher in the V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences (Moscow)

Семьян Татьяна Федоровна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (Челябинск) / Semian Tatiana – Doctor in Philology, Professor, Head of the Department of Russian Language and Literature, South Ural State University (Chelyabinsk)

Сердечная Вера Владимировна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения Кубанского государственного университета (Краснодар) / Serdechnaia Vera – Doctor in Philology, Professor, Department of World Literature and Comparative Cultural Studies, Kuban State University (Krasnodar)

Скоропанова Ирина Степановна – доктор филологических наук, профессор, Белорусский государственный университет (Минск) / Skoropanova Irina – Doctor in Philology, Professor, Belarusian State University (Minsk)

Суховей Дарья Алексеевна – кандидат филологических наук, независимый исследователь (Санкт-Петербург) / Sukhovey Daria – PhD in Philology, Independent Researcher (St. Petersburg)

Шифрин Борис Фридманович – кандидат физико-математических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета аэрокосмического приборостроения / Shifrin Boris – PhD in Physics and Mathematics, Associate Professor, Saint Petersburg State University of Aerospace Instrumentation

В81 **Время** Сапгира / Отв. ред. Ю.Б. Орлицкий. М.: РГГУ, 2025. 460 с.

ISBN 978-5-7281-3534-0

В коллективную монографию, подготовленную по материалам ежегодных научных конференций в РГГУ, посвященных творчеству крупнейшего русского поэта конца XX в. Генриха Сапгира (Сапгировских чтений), вошли главы, затрагивающие различные аспекты изучения личности и творчества поэта и его наиболее значимые произведения. В приложение вошли избранные воспоминания о Сапгире.

Для филологов, преподавателей вузов, аспирантов и студентов, а также всех интересующихся русской поэзией XX в.

УДК 82.0(470)
ББК 83.3(2)

Научное издание

Время Сапгира

Дизайн обложки и блока
Е.В. Амосова

Редактор
Т.Ю. Журавлева

Корректор
О.К. Юрьев

Компьютерная верстка
Е.В. Амосова

Подписано в печать 08.12.2025
Формат 70×100 1/16
Уч.-изд. л. 23,7. Усл. печ. л. 38,4 + 0.65 цв. вкл.
Тираж 1000 экз. Заказ № 2272

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125047, Москва, Миусская пл., д. 6, стр. 6
www.rsuh.ru