



КОНКРЕТНЫЙ ПОЭТ

Генрих Сапгир родился в 1928 году. В 1944 году в пятнадцатилетнем возрасте встретил поэта, художника, композитора Евгения Леонидовича Кропивницкого, руководившего тогда литературным кружком и изостудией во дворце пионеров Ленинградского района Москвы. "С годами я все более ощущаю себя его учеником. Например, мне не пришло бы в голову писать книгу сонетов, если бы я не был знаком с его сонетами", - сказал как-то Сапгир в одном из интервью. Там же и тогда же он познакомился и подружился с Оскаром Рабиным, ставшим в дальнейшем одним из ведущих художников российского андеграунда, организатором знаменитой "бульдозерной" выставки. Вместе с детьми Евгения Кропивницкого - художниками Львом и Валентиной - и поэтом Игорем Холиным они составили "костяк" появившейся в конце 50-х так называемой "ананозовской" группы, в которую также входили художники Владимир Немухин, Николай Вечтомов, Лидия Мастеркова, поэты Ян Сатуновский и Всеволод Некрасов.

Широкому кругу советских читателей Генрих Сапгир был известен, в основном, как автор многочисленных детских стихотворных книжек, пьес и сценариев мультфильмов. Его "взрослая" поэзия публиковалась тогда только в там- или самиздате. Например, в 60-м году в самиздатском "Синтаксисе", три номера которого успел выпустить (за что и был посажен) известный правозащитник Александр Гинзбург. В 60-х - 80-х - в эмигрантских журналах "Грани", "Ковчег", "Континент", различных альманахах и коллективных сборниках. В 1976 году в парижском издательстве "Третья волна" издал первую книгу стихов. В 1979 году участвовал в альманахе "Метрополь", составленном и изданном Василием Аксеновым в американском издательстве "Ардис".

На родине публикации стихов Сапгира появились в 1989 году. В том же году в московском издательстве "Прометей" вышли три книги поэта - "Стена", "Сонеты на рубашках" и "Московские мифы". К настоящему времени у него издано более десяти книг.

Есть поэты, выработавшие определенную манеру письма, определенный стиль и работающие в нем (с ним) всю жизнь. Генрих Сапгир к ним не принадлежит. Он пишет книгами, и каждая - в формальном смысле - совершенно не похожа на предыдущую. Манер письма, приемов у него столько же, сколько и книг (не изданных, но написанных). Поэтому, познакомившись с одной, двумя, несколькими его книгами, было бы ошибкой сказать: "Я знаю, что такое Сапгир". Вам будет известен Сапгир лишь определенного периода (определенного прочитанными книгами). Открыв другую книгу, вы произнесете "не может быть!", но это тоже будет Сапгир.

Однако всем его разностилистическим текстам присуще нечто единое, что можно было бы попытаться обозначить как повышенное внимание к реальности, к деталям повседневной, обыденной, подчас невыносимой жизни. Поэзия Сапгира более реалистична, чем та, которую принято называть реалистической, в ней нет фальши, необходимого ингридиента советских виршеписцев. Его нереалистические, модернистские приемы только подчеркивают, помогают лучше увидеть конкретику существования человека.

Поэзию Генриха Сапгира и других "ананозовцев" нередко называют "конкретной". Интересно, что в Европе, точнее - в Германии, "конкретность" появилась примерно в то же время - в конце 50-х. Причем, наши о немцах (и наоборот) тогда ничего не знали, страна-то была закрытая, лагерь развитого социализма, информация стала просачиваться несколько позже. Что еще раз подчеркивает: Время знает КОГДА и ГДЕ, вот и Генрих Сапгир даден нам вовремя.

Александр Макаров-Кротков

P.S. 20 ноября у Генриха Сапгира был день рождения. Мы поздравляем именинника и предлагаем читателям на 12 странице "Цирка" Олимп подборку его новых стихов.

Метаморфозы фортепиано в джазе удивительны: от первых дребезжащих шаншино в американских кабаках, где еще в конце прошлого века звучал ранний стиль "хонки-тонки", до ведущий роли шаншино в современном джазе. Соответственно в истории музыки есть имена основателей фортепианной джазовой школы, чье влияние на последующие поколения музыкантов неоспоримо. Наиболее известен из них великий Арт Тейтум, которого считали своим учителем не только шаншино. Ну, а еще один из магов фортепиано, которому в октябре могло бы исполниться 75 лет, - Телониус Монк. Он перехватил у Тейтума эстафету в развитии джаза, хотя во многом представлял собой его полную противоположность. Если Тейтум обладал феноменальной техникой, то Монк крайне редко демонстрировал ее. Когда я впервые увидел выступление Монка в видеозаписи, я вообще был поражен внешней неуклюжестью постановки рук шаншино. Казалось, он умышленно напоказ делал то, что, с точки зрения фортепианной школы, музыканту делать противопоказано. Ну, а если продолжить сравнение с Тейтумом, то исполнительская манера Монка экономна и суха. Если Тейтум любил бешеные скорости, то Монк часто играл в самых медленных темпах. Однако именно Тейтум оказал огромное влияние на Монка, а затем уже через него и на весь современный джаз.

Вообще имя Монка - среди тех, кто стоял у истоков современного джаза. Именно он был одним из первых соратников саксофониста Чарли Паркера, трубача Диззи Гиллеспи, барабаниста Кенни Кларка в клубе Минтона, "роддоме" би-бопа. Хотя сам Монк никогда не считал себя в полной мере бопером. И во второй половине сороковых годов уже почти совсем отошел от движения, одним из зачинателей которого был.

Манера его фразировки, усложненная гармония с частым использованием хроматизмов начинала раздражать музыкантов би-бопа - для них он стал слишком большим индивидуалистом, выбивающимся из канонов исповедуемого стиля. На какое-то время Монк, потеряв связи с музыкантами би-бопа и еще не определившись в дальнейшем творческом пути, даже оказался не у дел. И здесь его поддержал саксофонист Коулмен Хоккинс, взяв в свой ансамбль, работавший в одном из клубов на 52-ой стрит Нью-Йорка.

Имя кумира всех джазовых саксофонистов Хоккинса, конечно, способствовало популярности Монка. Хотя именно в это время, видимо, и сформировался окончательно его глубоко индивидуальный фортепианный стиль. Более того, уже в эти годы стали появляться явные последователи его манеры исполнения.

В 1947 году фирма "Blue Note" заказывает Монку серию звукозаписей. Основная их часть была сделана в традиционном составе трио - с контрабасом и ударными, другие - с участием духовых инструментов и вибратона, на котором играл великолепный музыкант

МОНК - ДЖАЗОВЫЙ ХЕМИНГУЭЙ

Милт Джексон, солист "Модерн-Джаз-квартета". Музыка Монка была в те годы достаточно сложной для восприятия слушателями, да и не все его партнеры по выступлениям и записям сразу понимали творческие замыслы шаншино, особенно когда исполняли его собственные композиции. А их было достаточно много. Среди них, наверное, самой известной стала "Round About Midnight" - "Около полуночи", которая записана в большом количестве версий разными музыкантами. Эта мелодия дала название и вошла главной темой в один из лучших художественных фильмов о джазе.

В пятидесятые годы авторитет Монка уже был очень велик, и его имя лидировало в различных джазовых анкетах. А в 1957 году Монк, работавший в то время в известном нью-йоркском клубе "Файв спот", пригласил к себе в ансамбль малоизвестного саксофониста

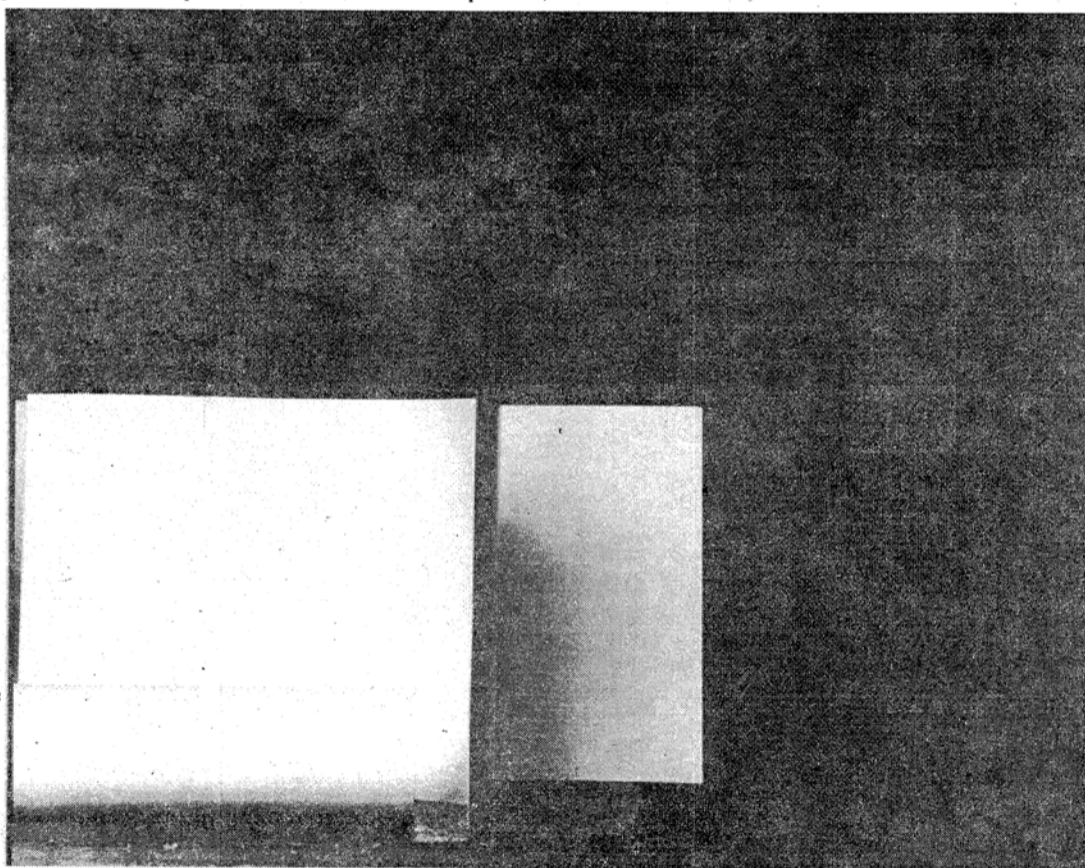
Джона Колтрейна, которого позже музыковед Д.Коллиер назовет "месией джаза".

То, что играл Телониус Монк, по справедливому высказыванию другого музыковеда, Гюнтера Шуллера, не просто мелодии, но "произведения". И действительно, единство личности Монка как композитора и музыканта позволяет сегодня с полным основанием отнести его к джазовым классикам уровня Дюка Эллингтона. И в этом смысле уже упоминавшийся Д.Коллиер назвал Монка "музыкальным архитектором высшего класса". А кто-то из коллег музыканта очень точно сравнил скупой, лишенный внешних эффектов почерк Монка с писательской манерой Эрнеста Хемингуэя.

За свою жизнь, а он умер в 1982 году, Телониус Монк записал немало дисков. Основная их часть приходится на пятидесятые-шестидесятые годы. Российские любители джаза не очень избалованы дисками Монка. Пара виниловых пластинок, посвященных творчеству Майлса Девиса и Джона Колтрейна, на которых играет шаншино, и практически единственный сольный альбом, вышедший отечественной "Мелодией" в 1990 году под названием "Мистернозо", - вот, пожалуй, и все.

Правда, последний очень удачно скомпонован музыковедом Дмитрием Уховым и дает неплохое представление о творчестве композитора и одного из выдающихся представителей джазового фортепиано - Телониуса Монка.

Игорь Воишин.



С. Осьмачкин. Из цикла "Натюрморты", 1990.

ПОСТМОДЕРНИЗМ

- ЭТО Р.РАУШЕНБЕРГ, Э.БУЛАТОВ, К.ТАРАНТИНО, Р.ВИКТОК, ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС, Х.НЬЮТОН, В.НАБОКОВ, О.КОВАЛОВ, У.ЭКО, Ж.ДЕРРИДА...или течение в современной культуре, возникшее приблизительно в конце пятидесятих годов. Само название указывает на связь с предшествующей традицией - модернизмом, который стремился исследовать некие абсолютные первоосновы сознания и бытия. Это проявилось в таком качестве модернистского искусства, как мифологизм. Постмодернизм вместо понятия "миф" выдвигает понятие "текст", разработанное научной школой французского семиолога Р.Барта. Текст - это многолинейное пространство культуры, в котором все языки, все ее знаки-символы имеют равноправный статус, это структура без иерархии, без объединяющего центра, без закрытости. Отдельные художественные объекты, произведения, являют собой частный случай реализации значений текста. В такой ситуации автор превращается в пленника, который не знает плана всей тюрьмы, в ретранслятора стереофонии безбрежного текста-эфира. У автора появляется иное, с точки зрения теории постмодернизма, более адекватное имя - скриптор, то есть пишущий. Таким образом, автор как творец, демиург, для постмодернизма оказывается фикцией, он обречен на повторение уже множество раз сказанного. Впрочем, для постмодернистов власть текста существовала всегда. В древних традиционных культурах, где преобладает коллективный тип авторства, эта власть являлась залогом гармонии, ведь создающий и воспринимающий не были разведены по разные стороны творческого процесса. Постепенно единый акт письма - чтения (порождения и восприятия искусства) распался: в авторстве появился оттенок трагической обреченности на вечную повторяемость, боязнь вторичности, а в читательстве - элемент потребительской скуки. Постмодернистское искусство снимает это противоречие через понятие игры. Автор-постмодернист свободно играет с языками культуры, демонстрируя их относительность, а читатель, включаясь в игру, выстраивает свой вариант текста, отталкиваясь от предложенного скриптором материального облика художественного объекта. Постмодернизм стремится создавать не "закрытые" произведения, а многоликие тексты.

Постмодернизм ликвидирует границы не только между разными родами, видами и жанрами искусства, но и между искусством и другими языками. Одним из ключевых моментов теории и практики постмодернизма является понятие цитаты. Художественные объекты состоят из цитат, то есть неких материально оформленных фрагментов не принадлежащего скриптору текста. Понятие цитатности приходит на смену понятию "художественная традиция". Цитата - это кирпичик, единица художественного мышления, в которой нечто сложное предстает как элементарная составляющая сверхсложного (так называемый принцип "серийного мышления"). Цитата не обязательно должна быть буквальной, но непременно узнаваемой. С другой стороны, всякое знаковое единство или даже его фрагмент в каком-нибудь измерении текста являются цитатой. На практике это положение реализуется в многочисленных культурных аллюзиях и ассоциациях, которые порождает постмодернистское произведение. Поскольку постмодернизм утверждает принципиальное равноправие всех языков коммуникации, то границы между элитарным и массовым в его искусстве стираются.

И. Саморукова