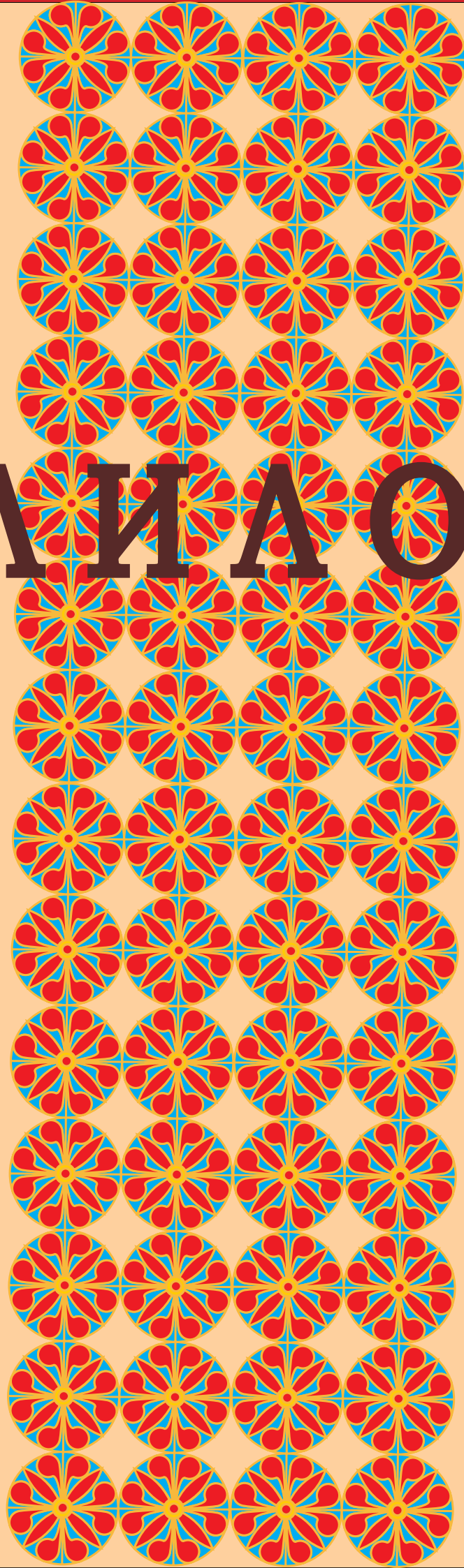


ПОЛИЛОГ



2009 № 2

**“Работа - это... столкновение
мыслей, систем решений,
работа даже великого человека
не монологична – она
драматургична и нуждается в
споре и в согласии с временем
и товарищами”.**

В.Б. Шкловский

ЭЛЕКТРОННЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ПОЛИЛОГ

**теория и практика
современной литературы**

СТАТЬИ
ИССЛЕДОВАНИЯ
ПУБЛИКАЦИИ
ЭССЕ
РЕЦЕНЗИИ

2009 № 2

Редакционный совет:

Людмила Зубова, д.ф.н.; Юрий Орлицкий, д.ф.н.; Анна Андреева, к.ф.н.; Анна Голубкова, к.ф.н.; Данила Давыдов, к.ф.н.; Массимо Маурицио, к.ф.н.; Павел Настин, координатор проекта «Полутона»; Евгений Прошин, к.ф.н.; Александр Степанов, к.ф.н.; Дарья Суховой, к.ф.н.

Выпускающий редактор – Анна Голубкова

Выражаю большую благодарность проф. Юрию Орлицкому за помощь в составлении второго номера, Георгию Манаеву – за создание аудиоприложения, а также всем авторам статей и участникам двух круглых столов, на которых обсуждались дальнейшие перспективы электронного научного журнала.

Художник – Асия Момбекова

Верстка – Елена Иванова

Права на опубликованные тексты принадлежат их авторам.

Полилог: электронный научный журнал. – 2009, № 2. – 189 с.

Второй номер посвящен различным аспектам творчества Генриха Сапгира. Также в нем опубликован цикл визуальных стихотворений Сапгира “Тринадцать ниоткуда. Стихи на неизвестном языке”. Номер дополнен аудио- и видеоприложениями.

© Полилог, 2009

СОДЕРЖАНИЕ:

Предупреждение от редакции		7
Статьи		
Татьяна Семьян	Телесность в книге Генриха Сапгира «Тактильные инструменты»	8
Ольга Северская	«Закавыченные смыслы» Генриха Сапгира	14
Людмила Зубова	Мотивы дробления и пустоты в поэтике Генриха Сапгира	19
Артем Пугачев	Репетитивная техника в поэзии Генриха Сапгира	27
Наталья Азарова	«Говорить или / и сказать?» Сапгира на фоне параллельного развития концепта философским и поэтическим текстом XX века	30
Дарья Суховей	Книга Генриха Сапгира «Дети в саду» как поворотный момент в истории поэтики полуслова	36
Людмила Зубова	Принцесса, сержант и другие (поэтика анафразы у Генриха Сапгира)	47
Мария Двойнишникова	Поэтика абсурда в русской литературной традиции XX в. (на материале лирики Г. Сапгира)	55
Михаил Павловец	Поэмы Генриха Сапгира «Быть - может!» и «МКХ – мушиный след»: к вопросу об эсхатологии русского поэтического авангарда	59
Массимо Маурицио	Московский (под)текст в поэзии Генриха Сапгира: К постановке вопроса	71
Александр Сорочан	Сингапур как Пуактесм: проза Генриха Сапгира и традиции weird fantasy	78
Мария Двойнишникова	Специфика жанровой организации лирики Генриха Сапгира	82
Олег Зырянов	Жанровая стратегия в книге Генриха Сапгира «Сонеты на рубашках»	88
Массимо Маурицио	Некоторые соображения о музыкальности и образности в ранних циклах Генриха Сапгира	92

Данила Давыдов	“Говорящее кино” Алексея Крученых и “Голоса” Генриха Сапгира: сопоставительные заметки	96
Светлана Артемова	Стихотворение Генриха Сапгира «Клевета» как один из способов репрезентации истины	101
Анна Анисова	Заметки о мотивах лирики Б. Пастернака в поэзии Г. Сапгира	104
Александр Житенев	Заметки о метафизике Генриха Сапгира: «Элегии»	109
Михаил Строганов	Пушкинский проект Генриха Сапгира	113
Исследования		
Дарья Суховой	Рифма в поэме Генриха Сапгира «МКХ – Мушиный след»	117
Публикации		
Генрих Сапгир	Тринадцать ниоткуда. Стихи на неизвестном языке / Публикация Юрия Орлицкого	132
Александр Макаров-Кротков	О Сапгире (фрагменты)	164
Владимир Тучков	Воспоминание о Сапгире	166
Эссе		
Алена Махонинова	Документальное творчество Генриха Сапгира	170
Наталья Черных	Об одном стихотворении Сапгира: мигуны и чихуны	173
Юрий Евграфов	«Генрих великолепен...»	176
Рецензии		
Герман Гецевич	Поэзия в промежутках: Рец. на кн.: Генрих Сапгир. Складень (М.: Время, 2008)	186
Сведения об авторах		188

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ ОТ РЕДАКЦИИ

В предисловии к первому номеру журнала «Полилог» интересующий нас период развития русской литературы был определен как середина 1980-х – конец 2000-х гг. Также при необходимости предполагалось обращение к недостаточно исследованным фигурам и явлениям литературы всей второй половины XX века. Однако в процессе презентации первого номера и сбора материала для второго и последующих номеров выяснилось, что, собственно, практически вся русская литература второй половины XX века относится к недостаточно исследованным явлениям, поэтому некоторое расширение хронологических рамок периода в будущем представляется нам неизбежным.

Второй номер «Полилога» посвящен разным аспектам творчества Генриха Сапгира. В его основу вошли материалы пяти международных конференций «Творчество Генриха Сапгира и русская поэзия конца XX века», проведенных в РГГУ в последние годы. Наиболее полно представлены труды участников последней конференции, прошедшей 28-29 ноября 2008 года. Так как нам хотелось более полно осветить проблемы изучения поэзии Генриха Сапгира, то в некоторых случаях мы публиковали не одну, а две статьи одного и того же исследователя. В общем и целом номер журнала представляет достаточно широкий спектр научных интересов и возможных оценок, возникающих при обращении к наследию Сапгира.

Большая часть материалов расположена в разделе «Статьи», в разделе «Исследования» помещена основательная работа Дарьи Суховей по анализу рифмы в поэме Генриха Сапгира «МКХ – Мушиный след». Раздел «Публикации» представляет подготовленную Юрием Орлицким подборку неизвестного цикла визуальных стихотворений Генриха Сапгира. В приложении к ней воспроизводятся ранее опубликованные материалы. Также этот раздел дополнен воспоминаниями о Генрихе Сапгире поэтов Александра Макарова-Кроткова и Владимира Тучкова, хорошо знавших Сапгира.

В разделе «Эссе» помещены размышления чешской исследовательницы Алены Махониновой о документальности в творчестве Генриха Сапгира, опыт восприятия одного стихотворения Сапгира, подробно переданный поэтом Натальей Черных, а также воспоминания композитора Юрия Евграфова о музыкальном воплощении творчества и о личном общении с Генрихом Сапгиром.

В последнем разделе перепечатана рецензия Германа Гецевича на вышедшую в прошлом году книгу Генриха Сапгира «Складень».

Приложением к этому номера «Полилога» являются аудиозаписи чтения Генрихом Сапгиром своих стихов, а также видеозапись презентации первого тома собрания сочинений поэта, которая прошла в клубе «Классики XXI века».

Журнал вывешивается в формате pdf на сайте «Полутона». Его можно скачать по адресу – <http://polylogue.polutona.ru/>. Мы ждем от наших читателей конструктивной критики, а также конкретных предложений, которые просим отправлять по адресу: anchentaube@gmail.com. По этому же адресу можно заказать диск с журналом и приложениями или договориться о его копировании.

Анна Голубкова, Юрий Орлицкий

ТЕЛЕСНОСТЬ В КНИГЕ ГЕНРИХА САПГИРА «ТАКТИЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»

Уже только указание в названии книги Генриха Сапгира на одно из шести чувств – осязание – делает необходимым осмысление этого произведения в контексте современной теории телесности. Из огромного корпуса исследований, посвящённых этой проблематике (М. Мерло-Понти, М. Фуко, Р. Барт, Ж. Делёз, Ж.-Л. Нанси и др.) опорными в изучении объявленной темы, прежде всего, стали теоретические положения учёных, разрабатывающих идеи тактильности в культуре и литературе.

Рассуждения о телесности в творчестве Генриха Сапгира следует начать с замечания о том, что, экспериментируя на протяжении всего творчества в области жанров, жанровых форм и, соответственно, их наименований (Люстихи, Сонеты на рубашках, Терцихи и пр.), Сапгир в книге «Тактильные инструменты» предложил новый жанровый вид литературного текста, безусловно, синкретичного, потому что основу текстовой организации книги составляют принципы перформанса – современного вида акционистского искусства, определяемого как публичный жест (физический, словесный, поведенческий, социальный и пр.).

Данила Давыдов уже писал о том, что «Тактильные инструменты» – это своего рода тексты-акции (впрочем, по большей части принципиально неосуществимые, – справедливо считает Данила). Известны записи того, как Сапгир читает отдельные стихотворения из книги «Тактильные инструменты» – «Море в раковине», «Конец света», «Еврейская мелодия», «Умри, Суламифь» и ещё 6 текстов. Сапгир исполняет свои стихи, либо делая вдохи и выдохи, согласно сюжету стихотворения, либо активизируя читательские тактильные ощущения посредством ассоциации, как, например, в стихотворении «Еврейская мелодия»:

(Возьми два деревянных бруска:
Гладко струганный и шершавый)

(проведи рукой по шершавому бруску
Туда и обратно два раза)

Интересно сравнить другое стихотворение Сапгира «Наждак и мех»¹, в основе которого тот же принцип тактильного чувствования, и описанный в манифесте «Тактилизм» основателя итальянского футуризма Ф. Маринетти² так-объект «Судан – Париж», где наждачная бумага представляет Судан, а шелковая ткань – Париж. Стихотворение Сапгира «Наждак и мех» – парафраз знаменитого пушкинского «Я помню чудное мгновенье», что заявлено уже эпиграфом:

Я помню чудное мгновенье
А.С. Пушкин

(Положить перед собой на столе полоску наждака и меховую шапку рядом.)

Когда я своей небритой щекой

(провести рукой по наждаку)

Когда ты своими ресницами

(провести рукой по меху)

Играя с каноническим текстом, Сапгир не только вызывает у читателя культурные ассоциации, воскрешает прежний читательский опыт, но усиливает эмоциональные переживания, применяя технику телесных ассоциаций, также закрепленных в нас пережитым ранее опытом. Физический опыт тела оказывается более верным и однозначным, чем опыт культурно-исторический. Игра с запрограммированными реакциями тела помогает Сапгиру эротизировать текст, ведь, в конечном счёте – это стихотворение описывает любовные переживания.

В процессе чтения книги «Тактильные инструменты» читатель реагирует телесно. Может, при наличии желания, включаясь в предложенную автором игру, буквально делать вдохи и выдохи. Реагирование же на уровне тактильных ассоциаций, скорее всего, будет происходить уже независимо от воли воспринимающего. Включение читателя в соавторскую деятельность, в твор-

ческий акт, делание тела и его работы актом искусства, игра с читательскими ассоциациями и телом – черты, определяющие феномен перформативного искусства.

Телесность как факт современной культуры, тело как объект искусства – актуальные проблемы современной науки. Осознание современной телесности оказалось под силу, прежде всего, философии. Появились новые концепции и понятия. Михаил Эпштейн разработал направление – хаптика (от греч. *Нархе* – осязание) – науку об осязании и прикосновении, о тактильных формах деятельности и самовыражения. В своей новой книге, написанной совместно с Г. Тульчинским «Философия тела. Тело свободы», М. Эпштейн в качестве первых опытов хаптики как самостоятельной разновидности искусства упоминает «Тактильную выставку памяти Генриха Сапгира», которая проходила в Санкт-Петербурге в январе 2001 года.

К проблемам ха- или гаптического в литературном произведении обращается известный философ Валерий Подорога. В работе «Человек без кожи» (материалы к исследованию Достоевского) он пишет о том, что гаптическое – это прежде всего воображаемый физический контакт с теми частями пространства и расположенными в нём объектами, которые уже были нами затронуты. В указанной работе В. Подорога, обращаясь к новелле Бунина «Лёгкое дыхание», рассматривает дыхание как категорию события: «необходимо опознать в дыхании событие, проходя через которое любая жизненная событийность претерпевает «дыхательное» изменение» [2, 246]. Подорога считает (и, по его мнению, это прекрасно показал Выготский), что сама новелла представляет собой (по своим квазифизиологическим характеристикам) событие легкого дыхания: «Или, иначе говоря, читающий вступает в событие благодаря собственному чтению, которое движется по канве рассказа в ритме легкого дыхания; событием является не то, что произошло в новелле с юной девушкой, а тот тип дыхательной практики, который, когда мы читаем, создает особую атмос-

феру горечи и утраты, осквернения чистоты и невинности и т.п., и благодаря этой дыхательной ритмике – до всякого бытия, до самой девушки и её смерти появляется событие как чистая форма для всякой событийности, и именно она определяет, состоится рассказ или нет» [3, 248].

Дыхательный акт в книге Сапгира также становится художественным событием, воплощающим концепты жизни и смерти. Между вдохом и выдохом – пространство жизни, жизнь как событие. Понятие вдоха осмысливается Сапгиром как начало и задаёт празднично-радостную интонацию наслаждения земным существованием, выдох – это финальность, брэнность человеческой телесности.

В последнем издании лирики Сапгира «Складень», вышедшем в 2008 году³ и представляющим собой самый полный на сегодняшний момент сборник стихов поэта, книга «Тактильные инструменты» состоит из четырёх частей – I. «Предшествование словам» (1989), II. «Тактильные инструменты» (1999), III. «Глаза на затылке» (1999), IV. «Мемуары с ангелами в Красково» (1999), а не из двух, как можно читать в сборнике «Лето с ангелами» 2000 года издания.

Все части книги связаны чётким 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.

В начале первых двух частей тексты стихотворений содержат знаменитый приём Сапгира – ремарки в скобках – это рекомендации, какие действия должен (или должен был бы) производить читатель. Ремарки являются частью художественного целого, а иногда, как в первом стихотворении «Море в раковине», только ремарки и составляют собственно текст стихотворения⁴. Но по мере развития художественной концепции, визуальный облик текстов меняется, скобки исчезают, а глаголы, обозначающие дыхательный акт, по-прежнему присутствуют в тексте, но не в виде авторских советов, а как органическая часть поэтического высказывания:

Вдыхаю
утренний свет
выдыхаю
ночную тьму

вдыхаю
живую силу
выдыхаю
мёртвый воздух

вдох мой –
вся Вселенная
выдох –
вчерашний я

Вдох и выдох

Первые две части представляют собой тексты-акции; две следующие не соответствуют эстетике перформанса и на первый, поверхностный, взгляд могут показаться инородными, не вписывающимися в концепцию всей книги. Но глубина художественной и философской идей Сапгира, истинный его замысел становится понятен именно в процессе осмысления всех четырёх частей книги.

Безусловно, книга «Тактильные инструменты» определяется сегодня (а возможно, так ощущал и сам автор) как этапное, даже итоговое произведение. Основной мотив практически всех произведений книги – мотив осмысления не только прожитого и пережитого, но попытка понять суть земного существования, осмыслить вечные бытийные темы, поэтому общая интонация книги, несмотря на игровую поэтику – рассуждения о вечном.

Неслучайно именно категория дыхания становится основным концептом первой части: дыхание – необходимая основа жизни. Все этнические культуры и религии связывают это понятие с представлением о жизненной энергии, мощи; во многих мифологических системах признаётся, что от прикосновения Божественного Дуновения душа человека оживает. Кроме того, религия сакрализирует процесс дыхания: в Священных Писаниях мира, начиная от Библии и кончая Ведами, утверждается, что они написаны «Дыханием Бога». Эстетика дыхания в творчестве Сапгира становится особенно понятной, если осмыслить её в контексте такого раздела богослов-

ской науки, как пневматология⁵ – «учение о жизненном духе, который притягивается лёгкими человека, переходит в кровь и распределяясь через неё по всему телу, способствует течению психофизиологических процессов»[6, 323].

Сапгир не был верующим человеком, он признавался: «Я не верующий в привычном смысле, не православный, не верующий иудей. Но, когда я пишу, то иногда знаю, чувствую, что что-то меня связывает с другими силами». Известно, что в 1999 году Сапгир читал (и не в первый раз) книгу Адина Штейнзальца «Роза о тридцати лепестках» о философии иудаизма, из которой мог почерпнуть, в частности, рассуждения об ангелах⁷. В контексте этого факта, становится понятен один из ключевых образов 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 завершённость художественного замысла книги Сапгира именно в редакции издания сборника «Складень».

Сюжетное движение книги «Тактильные инструменты» рифмуется с движением человеческой жизни, от начала к концу, от жизни к смерти, от чувственного ощущения земного до философско-религиозного понимания смысла бытия и принятия телесной бренности. Религиозного не в конфессиональном значении, но в значении обожествлённого отношения к жизни:

дышу на бумагу
блаженно рукой помаваю
и славлю дыханьем Тебя

О себе

Оптимизм сюжетов первых стихотворений (шум моря в раковине, жужжание мухи, рождение птенца, глоток счастья) в конце частей и книги в целом сменяется глубинно философским осмыслением экзистенциального.

Первые две части книги завершаются стихотворениями, в которых авторская мысль выражена наиболее глубоко и мощно. В «Предшествование слова» – это «Храм», в «Тактильных инструментах» – «Жизнь».

вверх выдыхаю
плотный воздух
взлетают колонны
округляются арки
все толще стены

выдохи сильные
вылепят купол
легкий и звучный
подул – там витраж
подул – там алтарь

каждое утро
так! Воздвигаю
светлым желанием
строю дыханием
незримый собор

Храм

В стихотворении «Храм» соединяются идеи тела как храма духа и тела как объекта и субъекта искусства, в то же время это и описание физиологического ощущения акта дыхания: «округляются арки» – читай рёбер, «выдохи сильные вылепят купол» – ощущение нёба, «каждое утро /.../ строю дыханием незримый собор» – читай не только тела, но духа.

Во второй части книги активно звучит тема времени, быстротечности существования, как во фрагменте «Ускоритель»: «Сколько прошло? Неужели час? Или вся жизнь?»

Сюжет финального стихотворения «Жизнь» построен по принципу парадокса и заканчивается тезисом, утверждающим идею бессмертного существования духа:

Только родился
сразу стал взрослым
тут и состарился
пора умирать

Перед смертью
надо бы вспомнить!
некогда – снова
рождаться пора

В финальном стихотворении всей книги («Свобода выбора») обнаруживаются ал-

люзийные переключки со стихотворением «Жизнь», вновь возникает образ ангела, что ещё раз подчёркивает философско-эстетическую целостность всех четырёх частей книги «Тактильные инструменты»:

Всё это время – не время
внизу в горах Алатау
в городской больнице
мама под простынями тужиться
но время стояло –
ничего не получалось
Беру! – решил ангел
врач подхватил
измазанную кровью
головку младенца –
и время пошло

В процессе углубления в тему, обнаружили параллели стихов Сапгира и философских идей Жана-Люка Нанси, который в своей знаменитой работе «Corpus» о теле и тактильности высказывает идею, что письмо – это жест прикосновения к смыслу, что прикосновение к телу, касание тела – всё это постоянно происходит в письме. Нанси также высказывает следующую мысль, удивительно рифмующуюся с художественной концепцией Сапгира. Он пишет том, что «тело Бога и образует символ для всей нашей традиции – то есть тело Человека, этот живой храм божества. Однако тело становится этим Живым Храмом – Жизнью как Храмом и Храмом как Жизнью» [1, 103].

И всё же, несмотря на серьёзность осмысления экзистенциальных вопросов, Сапгир как всегда верен своей неповторимой интонации, трагическое и комическое соединены в мире его искусства как органическое единство, ирония и самоирония – главное настроение книги.

Например, во второй части книги Сапгир воспроизводит ощущения разных органов чувств, опирается на читательские ассоциации, почти всегда предлагая их в иронично-сниженном ключе: «Запах грешника» – «Взять головку сыра и понюхать», «Сладкий лимон» – «Возьми лимон и ешь его прямо с кожурой», «Исповедь свободного человека» – «(с удовольствием и долго чешется)».

Исследователи феномена современного искусства считают, что перформанс за-

мещает функции, которые в традиционных обществах выполнял святой, дервиш, юродивый или шут [4].

Тексты Сапгира – это своего рода магические ритуалы, заклинания, имеющие суггестивные потенции: внушение, что

Сладкий лимон
Очень сладкий лимон
Приторно-сладкий лимон

Или в стихотворении «Два пророчества»

Пророчество №1

(Посмотри на свои руки, подвигай ими.)

Вот! Мне даны совершенно новые руки для новых дел в свете истины.

(Хлопни по своим ногам, сделай несколько шагов.)

Пусть на них старые болячки – мои ноги новёхонькие. Радуюсь ходить по новой земле.

Здесь и вовсе принцип психотерапевтического воздействия.

Современное, актуальное искусство становится перформативным высказыванием, «событием», «игрой» или «инсценировкой». Историки искусства пишут, что мы наблюдаем процесс радикальной трансформации искусства: от искусства произведения к перформативному искусству. На первый план выдвигается медиальность и способность к интерактивности. Мысль телом и быстрое реагирование составляют смысл современного искусства, его прямая зависимость от интерактивной среды влечет пересмотр техники выражения в сторону ускорения способа сообщения.

Г. Тульчинский в книге «Тело свободы» пишет: «Г. Сапгир стал один из создателей тактильного искусства, которое не только вовлекает читателя (зрителя – тяжело найти необходимое слово) в процесс создания. Оно включает его в сам объект искусства, обращая его внимание на самого себя» [7, 214].

В процессе осмысления проблемы телесности в творчестве Сапгира возник вопрос: какова историко-теоретическая миссия «Тактильных инструментов», их место в современном культурном процессе?

Очевидно, что роль и значение книги Сапгира следует рассматривать в рамках концепции «письма» Жака Деррида, согласно отдельным положениям которой естественное письмо непосредственно связано с голосом и дыханием. Напомним, что Деррида под идеей «логоцентризма» понимал логос не только как «слово», но и как «звук», и только потом – как учение, знание, разум. Поэтому Деррида иногда усложнял свою конструкцию, определяя ее как фоно-логоцентризм. Письмо у Деррида представляет собой более чем графематический вариант фонетического языка. Философ обнаруживает фундаментальный уровень бытования письма и речи, снимающий их противостояние, – это археписьмо, которое управляет всеми знаковыми системами, в том числе устной речью, создавая коммуникативное поле.

Тексты Сапгира воплощают в себе идеи и потенции протописьма, представляя собой сложноорганизованное, многосмысловое, гетерогенное образование, совмещающее в себе разнокоммуникативные, переданные через разные органы чувств возможности.

Именно так Деррида определяет понятие текста, которому должны быть присущи внутренняя неоднородность, многоязычие, открытость, множественность, интертекстуальность. Для нас особенно важно, что философ отказывается от интерпретации текста как сугубо лингвистического феномена, т.к. новый вид текста, предлагаемый Сапгиром в «Тактильных инструментах», выходит за рамки традиционно понимаемого литературно-художественного произведения и, как было сказано выше, не только являет идеи перформативного высказывания, но и определяется как художественное явление симбиотической природы. Синкретизм книги Сапгира проявляется как в соединении разнодискурсных фрагментов (стих и проза), так и в смешении разных типов стихосложения: силлаботоники, верлибра, а также рифмованного и нерифмованного стиха.

Деррида предложил деконструкцию традиционной модели книги, основанной на нелинейном принципе ее организации.

Эта модель характеризуется асимметричностью, объединением как единого целого несоединимых, казалось бы, вещей. Деррида писал, что в такой книге инкорпорированы множественность голосов, смыслов, полифония.

Книга Сапгира является подтверждением высказанной, в том числе и Деррида, мысли, что эпоха господства линейного письма и соответствующей ему модели мысли заканчивается повсюду – в литературе, философии, науке, а это, в свою очередь, предполагает новую организацию пространства и времени. Книга Сапгира, воплощая идеи деконструкции логоцентризма, с одной стороны, созидает словом и слово, с другой, – разрушает это слово, логос, его уже сформированные и канонизированные роль и значение, воплощая архаичные модели в новых формах и контекстах.

Примечания:

¹ К этим тактильным объектам, действительно фактурно ярким и принципиально различным по ощущению, Сапгиру нравилось обращаться в стихах книги «Тактильные инструменты», например, в «Тактильном опусе №1» тактильный инструмент, на котором нужно исполнять стихотворение следующий: «Наждак грубый, наждак, неструганая доска, соль, песок, наждак мелкий, порох, выворотка, бархат, вельвет, кожа, картон, бумага обёрточная, дерево полированное, сатин, шёлк, лавсан, бумага, стекло, хрусталь, пластик. Три октавы». Очевидно, что в понимании автора наждак и мех представляют собой разноуровневые ощущения, как ноты в разных октавах.

² Современные исследователи (М. Эпштейн, В. Савчук) определяют Ф. Маринетти как зачинателя тактильного искусства в его теоретической проекции.

³ Составители сборника свидетельствуют, что именно в таком варианте и порядке тексты стихотворений находились в компьютерных архивах Сапгира.

⁴ Ю.Б. Орлицкий писал о том, что в экспериментальном сборнике «Дыхание ангела» (позднее в переработанном виде вошедшем в

состав книги «Тактильные инструменты») Сапгир абсолютизирует значение заглавия, которое занимает здесь значительную часть текста или даже становится единственным вербальным компонентом стихотворения (кроме «ремарок», задающих партитуру дыхания читателя) [2].

⁵ Пневматология (от греч. *pneuma*, дух) – свидетельства Писания о Святом Духе. В общих языках оно тождественно понятиям «ветер», «буря», «веяние», «дыхание».

⁷ «Человек, исполняющий заповедь, молящийся или направляющий мысли свои ко Всевышнему, создаёт тем самым ангела, и таким образом дух его проникает в высшие миры. Этот ангел, связанный самой сутью своей с человеком, создавшим его, тем не менее существует в другом измерении бытия – в мире созидания»: Штейнзальц А. Роза о тринадцати лепестках // <http://www.e-puzzle.ru/>. В связи с вышесказанным интересно вспомнить, что идея параллельных миров, раздвоенного существования, существования «в другом измерении бытия» воплощена и в прозе Сапгира, например, в романе «Сингапур», повести «Дядя Володя».

Литература:

1. Нанси Ж.-Л. *Corpus* / Ж.-Л. Нанси ; сост., общ. ред. и вступ. статья Е. Петровской. – М.: Ad Marginem, 1999.
2. Орлицкий Ю.Б. Заглавие произведения и книги в современной русской поэзии // http://www.pspu.ac.ru/sci_liter2005_orlit.shtm
3. Подорога В. Человек без кожи (материалы к исследованию Достоевского) // Социальная философия и философская антропология. Труды и исследования. – М.: Институт философии РАН, 1995.
4. Савчук В. Конверсия искусства // http://anthropology.ru/ru/texts/savchuk/artconv_03.html
5. Сапгир Г.В. *Складень*. – М.: Время, 2008.
6. Чумакова Т.В. Человек и космос: пневматология и стихиология в Древней Руси // Философский век. Альманах. Вып.7. Идея истории в российском просвещении. Сб.ст. / Отв. ред. Т.В. Артемьева. – СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 1998.
7. Эпштейн М., Тульчинский Г. *Философия тела. Тело свободы*. – СПб.: Алетейя, 2006.

Статья публикуется впервые.

«ЗАКАВЫЧЕННЫЕ» СМЫСЛЫ ГЕНРИХА САПГИРА

Эти маленькие птички
 Называются
 "Кавычки".
 Прилетели - и готово,
 И стоит в кавычках слово.
 Раз в кавычках оборот -
 Понимай наоборот:
 Например, любить в кавычках -
 Это значит враждовать,
 С кем-нибудь дружить в кавычках -
 Это значит воевать.

Убери кавычки,
 Снова
 Станет очень ясным слово.

Как приятно встретить друга
 Без кавычек
 Дорогого.
 Роман Сеф

Кавычки в художественном тексте сродни курсиву или полужирному шрифту. Но, в отличие от них, кавычки употребляются не только в функции «маркера», сигнала обратиться на тот или иной фрагмент особое внимание. У этого знака препинания множество отраженных в орфографических правилах функций: ими обозначают прямую речь (свою или чужую, неважно), выделяют цитаты, «чужие слова» в авторском тексте, слова другого стиля, не соответствующие общему тону изложения, они могут быть знаком авторской иронии, необычного или особого, понятного лишь узкому кругу общающихся употребления слова, их ставят, когда хотят подчеркнуть необычность грамматической формы слова, и, наконец, кавычки могут использоваться для выделения слов, особо значимых для автора [4, 301-313].

Поэты по-разному используют эти функции кавычек.

Американка Линн Хеджинян, например, в кавычки берет то, что ей кажется «слишком для нее красивым» - как строчка «Ангелы даже не знают, что пребывают в движении», так она звучит в переводе Аркадия Драгомощенко.

Драгомощенко, в свою очередь, использует кавычки для оформления «цитат» - тоже в кавычках, потому что трудно сказать, реальный ли текст стоит за этим фрагмен-

том, или же это реплика в диалоге с самим собой: *«Что связует, скажи, в некий смысл нас, сводит с ума?» / Тьма / бысролетящего облака, след стекла, белизна. / Циферблата обод. Кавычками им маркируются и «иноязычные» - для данного текста - слова: И, чтобы легче было, позднее вписывается: «дождь, погода, на щеке прядь солнца, / описание камня». В целях конкретности в повествование вводится единым глотком событие, вписывается: «реальность». Но чаще всего у Драгомощенко кавычками подчеркивается употребление значимого слова в терминологическом значении - например, когда он представляет читателю способ существования несложной «пейзажной речи», замечает, что *«тогда»* уже давно *«потом»*, рассуждает о точности *«ключительной языка, / требующей от вещи - «быть»*.*

А Евгений Пospelов использует кавычки для сопоставления определенному фрагменту текста некоего мифологического пространства, которое, по наблюдению Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского «всегда невелико и замкнуто, хотя в самой мифе речь может идти при этом о масштабах космических» и представляет собой не «признаковый континуум», а совокупность объектов, носящих «собственные имена» [2, 63]; быть «именем собственным» объекту художественного пространства и помогают кавычки, указывающие на символизм «условного наименования». Кавычки у Пospelова играют роль «рамки». Говоря о «рамках» в художественном тексте, Б.А. Успенский отмечает, что функционально они связаны «с определенным чередованием описания «извне» и описания «изнутри», - иначе говоря, с переходом от «внешней» к «внутренней» точке зрения, и наоборот» [5, 174]. Например, во фрагменте новеллы Пospelова «Блики», в котором идет речь об отъезде за границу сестры подруги-наперсницы его героя: «Нельзя отговаривать мореходов, сносящих припасы в трюмы, ведь они всегда уходят в не-

известность, в Море Без Берегов, зачем же дергать их за сердца напоминанием о своей любви к ним, о тяжести разлуки и своей покинутости, брошенности на этом побережье... «... любви сиротство и дар друзей - / их одиночества верность, / и не страшишься когда холодной кистью / коснутся наших окон - / коснутся губ - / задумчивые ветры / нас уносящие...» - Меня прервали, отобрали бокал и повели среди разбросанных вещей и коробок в спальню». Заключенный в кавычки фрагмент может расцениваться и как «чужие слова» (тогда прервано будет прозаическое, но поэтическое рассуждение героя о решившихся плыть за океан), и как «свои», либо звучащие внутри, своего рода «голос сердца», вступающий в диалог с «голосом разума» (в этом случае прерывается лирико-философская медитация), либо прямо высказанные (прерванным оказывается монолог автора-повествователя, в котором он использует собственные стихи как иллюстрацию своей мысли или еще один довод).

У Генриха Сапгира кавычек тоже много. Они бросаются в глаза как рельефные мазки на общем поэтическом полотне. Их так много и таких разных, что стоит к ним присмотреться.

Начнем с тех, что кажутся избыточными. В одном случае в кавычки попадают слова, употребленные в недавно возникшем сленговом значении: «заказал» *банк-ир / банкира / и послал к нему / вампира* (ПИР); *мерседесы / и «семерки» / интересы / и «разборки»* (ПЕНСИОНЕР). Возможно, автор действительно ощущал живой сдвиг по смыслу, необычность словоупотребления. Между тем, в последнем «Толковом словаре русского языка...» под ред. Н.Ю. Шведовой без пометы «перен.» приводятся значения глагола ЗАКАЗАТЬ (кого, что) «подготовить убийство, уничтожить руками наемного убийцы» и существительного РАЗБОРКА «крупная ссора между враждующими лицами, группировками», да и статистика поисковых систем – не в пользу закавыченных употреблений. В другой группе примеров закавыченными оказываются слова в уже привычных значениях: *Только помню / много комнат / Горы папок*

/ Разных «дел» (ГЛАВКУКЛА); *Я – член но не каких-то академий! / Я – орган! но не тот куда «стучат»!* (ПРИАП). Эти значения также не имеют помет в словарных толкованиях: ДЕЛО «собрание документов, относящихся к какому-н. факту или лицу; собрание компрометирующих материалов; судебное разбирательство, процесс»; СТУЧАТЬ «то же, что доносить». В следующем фрагменте обыгрывается неоднозначность метафорического переноса: *Где в балахоне греком шел Волошин / Хип «ловит кайф» двусмыслен и взьерошен...*(КОКТЕБЕЛЬ), ср. в словаре: ЛОВИТЬ КАЙФ «получать удовольствие» и «расслабляться, находясь под воздействием алкогольного или наркотического дурмана». Зачем же Сапгиру расставлять эти «кавычки для идиотов», как называл М. Светлов маркеры переносного смысла? Думается, не для оживления внутренней формы слова. А скорее для подчеркивания символизма условного именованного, мифологизации стоящего за словом смысла. Это доказывает следующий пример: ... *там бузина / круга и черна / все пучки окрасила / коричневая кровь / <...> / ... и рифма там «любовь»*. Заметим, что кавычками выделен только один компонент «чужой рифмовки», *кровь* – это атрибут реальности, «любовь» – атрибут поэтического мира, во всей мифологической полноте. Впрочем, не исключено, что со свойственной ему иронией Сапгир под «любовью» имел в виду ее противоположность – вражду.

Вот еще пример отмеченного кавычками развоплощения в художественную реальность. СОЛДАТЫ НА ОТДЫХЕ – заглавие не содержит кавычек, как будто отсылая к действительности. Эпиграф-комментарий перекидывает мостик к тексту: *Так называется картина / Художника Иогансона*. А в тексте уже действуют художественно воплощенные солдаты на отдыхе, чье изображение оказывается в «рамочке» из кавычек:

СОЛДАТЫ НА ОТДЫХЕ

*Так называется картина
Художника Иогансона.*

В музее пусто. Вечереет.

“Солдаты на отдыхе”

Величаво реют

В воздухе.
Тонким золотом отсвечивает пруд.
Из другой стены орут:
– Эй, ребята!
– Плывите сюда!
Это девичья бригада.
Скалит зубы рядовой.
Каждый волос, как живой!

И наоборот, в кавычках может оказаться, как мы сказали бы сейчас, «концепт», а все слова, которые представляют его в тексте, служат реализации соответствующей концепту метафоры, сводя ее к набору буквальным смыслов:

ПОЭТ И МУЗА
– Стихотворение
“Завихрение”.
Винт
Винтообразно
Ввинчивается...
Фса, фсса, фссса!
Музы: – Мало пафоса.
Поэт: – Продолжать дальше?
Музы: – Продолжайте. Больше
Фальши.
Поэт: – Винт завинчен до отказа.
Тормоза.
Рванул
Реваноль.
Боль!
Моя голова!
Не крутите слева направо!
Крац.
Крец.
Свинтил ее подлец!
Зараза!
Конец...

Вместе с тем не стоит упускать из вида и то, что кавычки указывают и на игру буквального и переносного смысла: как следует из словарного толкования, ЗАВИХРЕНИЕ – это в прямом смысле своеобразный «крутящийся момент», а в переносном «неожиданные повороты, странность, путаница в мыслях, рассуждениях».

Исследователи отмечают способность Сапгира слышать голоса реальности, не случайно и он сам называет одну из своих поэтических книг «Голоса» и пишет в одном из своих прозаических текстов: «Реальность

вокруг нас кричала разными дикими головами. Как ее можно было не услышать?». Голоса реальности всегда выделены кавычками, маркирующими прямую речь. Это могут быть голоса средств массовой информации (РАДИОБРЕД, СОНЕТ-СТАТЬЯ, практически полностью закавыченные), обрывки речей, характеризующие какие-то предметы, вписывающие их в ситуацию (БОЛЬШАЯ БЕДА - ... *мятые нарциссы / в коробке из-под сока / «на холодильник поставь»*), либо указывающие на какую-то причинно-следственную связь (КОНЕЦ И НАЧАЛО, 38 – *жалко мимозу / пахла горами и морем / пахнет гарью и горем / «Гога пришли нам / гранатомет»*, здесь в подтексте есть и противопоставление *гранат/граната*), либо на некоторую «знаковую» ситуацию (... – и ты молодой литератор в кафе Дома Литераторов – что-то всегда ускользает – “*выпьем!*” – и какая-то милая подлость – “*ты гений старик!*” – в этих теплых собачьих глазах), обрывки текстов – обобщенно-личных (АУ-АУ – «*Передачи / Больным детям / Принимаются... / Вторник, / Пятница... / Посторонним / Вход / Воспрещен.*» / Андрюха – сын мой, / *Ау-ау!*), либо имеющих автора (СОНЕТ-ВЕНОК).

Если присмотреться к СОНЕТУ-ВЕНКУ, то обращает на себя внимание графика двух строчек:

“ЧИТАЕМ ВСЛУХ” – друзья интеллигенты”
“ЗАБУДЬ И СПИ” – Божественная Муза”,

в которых не хватает кавычек. Это делает границы «закавыченных» фрагментов подвижными, кавычки не только оформляют цитату, но и ставят под сомнение репутацию «друзей-интеллигентов» и «Божественной Музы», тем самым становясь средством внесения в текст авторского оценочного комментария.

В некоторых случаях «закавыченные» фрагменты, переписанные «вподбор», также превращаются в текст-комментарий (ПСАЛОМ 69: ... «от собственного корреспондента *Правды*» ... «*новые происки империалистов*»... «*Легенды и мифы Древней Греции*», – здесь присутствует явное противопоставление правды и лжи).

Комментировать друг друга могут и разные «голоса» (ПОЛУДЕННОЕ БЕЗУМИЕ).

В том случае, если прямая речь оформлена по всем правилам, не только кавычками, но и предваряющим двоеточием, установить, кому принадлежит голос, не составляет труда (КРАСАВИЦА). Тогда же, когда другие знаки препинания, указывающие на прямое говорение, отсутствуют, заключенное в кавычки высказывание может быть приписано как персонажу, так и самому автору (ЗНАМЕНИТЫЙ ХИРУРГ, ГЕНИЙ ЛИНИИ, МАСКАРАД). Особый интерес представляют случаи, в которых для обозначения авторской и «чужой» речи используются разные знаки, как, например, в следующем фрагменте:

КОНЕЦ И НАЧАЛО, 9

*и вообще бессмысленно
проходя оскальзываясь
спросил похода
“где здесь дом 21 по Порядковому?”
я - вдогонку в спину:
- не знаю друг -
и уже разъезжаюсь циркулем...
сиду на льду
и смотрю вслед
какой же здесь смысл?
смысла нет*

Смысл же здесь в том, что в беседе с Татьяной Бек сам автор как-то подчеркнул: «у меня часто нет никаких знаков — только длинные тире», тире и становится авторским знаком. Как справедливо замечает Ольга Филатова, «раскавыченное слово прямой речи, естественно звучащий авторский голос выводят за собой и авторский образ», при этом создается «автопортрет через портрет alter ego» [6, 174]. А вот что писал сам Сапгир в «Стихах на неизвестном языке»: «... рука моя, минуя сознание, рисует свои стихи, мой невозможно далекий «я». Вот, я поставил тебя в кавычки, но ты то-то живешь безо всяких кавычек и готов поклясться, что настоящий — это ты, а я — твоя туманная проекция». Интересным в этой связи кажется и тезис Виктора Кривулина, сформулированный в эссе «Голос и пауза Генриха Сапгира» [1]: «Маска писателя — это всего-навсего кавычки, знак препинания».

Ольга Филатова отмечает у Сапгира идущие от традиции постмодернизма «подчеркнутое корреспондирование авторского слова с мнением «другого» о нем, сложное взаимодействие индивидуальной интонацией с чужой стилевой манерой» [6, 173]. Это особенно проявляется тогда, когда в тексте появляются заключенные в кавычки цитаты.

Довольно часто такие цитаты вводят в поле интерпретации прецедентный текст.

Например, в НУДИСТАХ:

*нет загадки
зато на сером пляже -
одичавшие горожане
палатки
еловые ветки на брезенте
“весь израиль
удалился в кущи”
приволие и праздник
все лето —*

«закавыченный» фрагмент воспринимается и как чье-то прямое высказывание, и служит отсылкой к Священному писанию: «В кущах живите семь дней, все жители Израиля должны жить в кущах. Дабы знали потомки ваши, что в кущах поселил Я сынов Израилевых, когда вывел их из земли Египетской» (Лев. XXIII, 42-43), напоминая о празднике Суккот.

ПОЭЗИЯ ЗЕМЛИ отсылает к Китсу и Бодлеру:

*“Поэзия земли не знает смерти” —
Счастливая земля и небо Китса!
Перелистаешь, так и екнет сердце:
Двадцатый век — последняя страница?*

...

*День остывал — дышалось в Коктебеле
И так хотелось “плыть и плыть без
цели”*

Под ровный гул стихов его — советских...

БОРИС ГОДУНОВ — к... пушкинскому «Борису Годунову»:

*Явился самозванец самиздатом
“Тень Грозного меня усынови...”*,

ср. у Пушкина — Самозванец открывается Марине Мнишек: *Тень Грозного меня усыновила И в жертву мне Бориса обрекла.*

СТОЛИЦА содержит цитату из «Москвы майской» В. Лебедева-Кумача (песня из кинофильма «Двадцатая весна»):

*И снова “холодок бежит за ворот”
Для интуриста скучен этот город:
Ни супер-шоу ни реклам ни сект...,*

ср. в оригинале: *Холодок бежит за ворот,
Шум на улицах сильней, С добрым утром,
милый город, Сердце Родины моей!*

Чаще цитата становится частью авторского высказывания, как в СПЯЩЕМ БУДДЕ (здесь диалог ведется с Пастернаком, ср.: *Не спи, не спи, художник. Не предавайся сну. Ты – вечности заложник У времени в плену*):

*Снимаем обувь – уж таков порядок
Здесь Вечность спит “у времени в плену”
И храм ведет куда-то в глубину
От головы до колоссальных пяток...*

В ВЕСНЕ В ФИНЛЯНДИИ в кавычках оказываются обрывки псевдоцитат: *И на дороге в Териоки вдруг припомнишь строки: “..на даче в Куоккало” - “... уехал в Териоки” - журнальная виньетка начала века - чье-то больно шевельнется воспоминанье, - здесь действительно присутствуют воспоминания и об И.Анненском, и о К.Чуковском с его «Чуккокалой», но, как нам кажется, «закавыченные» фрагменты отсылают и к газетной публикации начала прошлого века (во всяком случае, набрав соответствующие слова в окошке поисковика читатель легко может обнаружить этот прецедентный текст):*

Дачи в Финляндии подешевели
*Повышение пассажирских тарифов
и чрезвычайно тяжелые условия
таможенных досмотров на ст.
Белоостров для поездов, идущих за
границу Финляндии, сделали
свое дело. В Куоккало, Терриоках и
далее масса пустующих дач. Угрюмые
финны уже начали сбавлять вздутые
за последнее время цены, но и это
мало помогает. Охотников ежедневно
подвергать себя личному обыску
немного. Еще меньше тех, кто готов
тратить около часа в Белоострове, пока*

*таможенные чиновники или жандармы
проведут тщательное обследование
вагонов и багажа.*

*«Биржевые ведомости»
26 апреля 1908 г.*

Иногда авторское слово оказывается комментарием к чужому (О ДНЕВНИКЕ), в других случаях автор маскирует свое слово под чужое (ГОЛОВА БУДДЫ, ТЕЛО, УЛЫБКА МИРА).

Таким образом, кавычки помогают Генриху Сапгиру творить и развенчивать мифы. Но не только. Юрий Орлицкий писал о пристрастии поэта к драматургизированной форме повествования и травестированному обыгрыванию самих компонентов драматургического текста [3, 161]. Кавычки как показатель прямой речи, разных голосов, ощущаемых в реальности, во внешнем и внутреннем мире становятся важнейшим инструментом реализации этой творческой установки. Что не удивительно, поскольку сам Генрих Сапгир говорил: «Человек – фигура драматическая».

Литература:

1. Кривулин В. Голос и пауза Генриха Сапгира // НЛО, 2000, № 41.
2. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура. // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992, с. 63.
3. Орлицкий Ю. Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления // Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире. М., РГГУ, 2003. См. также: Орлицкий Ю.Б. Драматургическое начало в стихах и прозе Генриха Сапгира // Драма и театр. Сб. научн. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. Вып. 3.
4. Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник. / Под ред. В.В.Лопатина. М.: Эксмо, 2006.
5. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995.
6. Филатова О. «Строфилус». Лирический автопортрет Генриха Сапгира // Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире. М., РГГУ, 2003.

Статья готовится к публикации в книге: «Памяти Виктора Петровича Григорьева. Сборник научных статей» (М., ИРЯ РАН, 2009).

МОТИВЫ ДРОБЛЕНИЯ И ПУСТОТЫ В ПОЭТИКЕ ГЕНРИХА САПГИРА

Мотивы дробления и пустоты представляются центральными в поэтике Генриха Сапгира, и проявляются они не только на образном, но и на собственно языковом уровне – в разнообразных экспериментах со словом. Эти мотивы у Сапгира тесно связаны, что отчетливо видно на примере стихотворения «Сущность». Оно написано в 1963 г и вошло в книгу «Молчание»:

СУЩНОСТЬ

Белый свет не существует
Он в сознании торжествует

Вот
Предмет
Смотришь –
Нет

Каждое мгновение
Это пожирание

Стол –
ол –
Растворился и ушел

От зеркала
Осталось –
ло

В книге –
Ни
Одной строки
Только чистые листы

И знакомое лицо –
Ни начала ни конца
А любимое лицо –
Все равно что нет лица

Но
Остается
Карта сущности

Я видел карту
Это в сущности
Слепое белое пятно
Слегка вибрирует оно

Стихотворение начинается изложением доктрины английского философа Джорджа Беркли, появившейся в начале 18 в.:

... внешний мир не существует независимо от восприятия и мышления. Бытие вещей состоит лишь в том, что они воспринимаются (Философский энциклопедический словарь, 1997: 40).

Сапгир говорит это такими простыми словами, что здесь уместно вспомнить высказывание Александра Введенского «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли» [2, 196].

Если вдуматься в словосочетание *белый свет* (это народно-поэтическая метафора с постоянным эпитетом, называющая все мироздание в целом), то оно и правда абсурдно, так как не обозначает ни белизны (в обыденном понимании как цвета¹), ни света. Однако Сапгир относится к абсурду особенным образом: «В мире он воспринимает скорее не абсурд, а некую тайну, связанную с чем-то высшим, с Богом » [13, 201].

Прекращение бытия изображается в стихотворении не только прямыми высказываниями, но и разрушением слов. Конец слова предстает отзвуком, эхом, рифмой полного слова, и тема отражения-рифмы продолжается образом расколовшегося зеркала, что, по хорошо известной примете, предвещает смерть.

Обрывки *-ол* и *-ло* фонетически совпадают с грамматическими показателями глаголов прошедшего времени, они палиндромичны по отношению друг к другу, тоже являют образ зеркала.

Отрицательная частица *ни* – фрагмент слова *книги*; неточная рифма *строки* – *листы* возникает именно там, где речь идет об отсутствующей словесности.

Слово здесь, как и вся поэзия Сапгира, «странствует, возникает и теряется в загадочном пространстве между предметным миром и небытием [4, 258].

В последней строфе *белый свет* трактуется как *слепое белое пятно* на карте сущности: это та самая концептуальная для Сапгира пустота, которая здесь обозначает еще не открытые земли – пространства, отсутствующие в сознании.

Обратим внимание на высказывание Олега Дарка:

Сапгир знает, что поэзия – это когда обозначено место, объем для того, что со временем появится, проявится и его со временем займет <...> Только мы никогда заранее не знаем что: проявится, появится, займет. Поэтому для этого и надо оставить место (пространство) [3, 285–286].

Важно для Сапгира и то, что это белое пятно вибрирует. Тема вибрации, мелькания, воплощения сущности во множестве непостоянных проявлений подробно разрабатывается им во многих стихах.

Стихотворение «Хмыризмы» входит в книгу 1980-х годов «Генрих Буфарёв. Терцихи». Этот цикл отличается особой активностью словообразовательных экспериментов, создающих «транс-смысл» [14, 44]:

ХМЫРИЗМЫ

Из многих лиц слагался хмырь
над морем наводя на душу хмарь
переползала облачная хмурь

И будто въявь я встретился с хмырем
когда вдоль моря шел я пустырем
и мир кругом был хвоен и **огром**

Туману может быть благодаря
вдали на белой гальке, где **коря**
коряжится, увидел я хмыря

Был в кепочке, нет – лыс и **седокур**
сидел в развилке, где целуют дур
такой худой и в маечке амур

И глазки так размывчиво – скорей –
желеючи... Хитер! нет я хитрей
Что в своей жи не видел я хмырей!

«**Давчемлособств!?**» Себе я говорю
пришел смотреть дымясь я на зарю
Пусть в брызги...**юсь!** не дамся я хмырю

Вдруг вижу вдали: вдоль берега лежат
десятки тел лежат, как **рцы** на гряд
Я слышу крик **хмырюношей, хмырят**

Там – мертвый **адельфин** у бахромы
ухмылкой морды будто молвит: хмы
Скружились, **отчужденно смотрят мы**

Там в желтом супе плавают хмыри:
газеты, пластик, юфть, хоть гнем гори! –
И грязное величие зари

Все голо – кость и камень – вот их мир
Все сбито, стерто, сношено до дыр
и в человека водворился хмырь

Но съест его он скоро изнутри

Многое из того, что в этом стихотворении названо, поворачивается разными гранями и множится. Генрих Буфарёв – выдуманный двойник Сапгира, название книги «Терцихи» составлено из обрывков слов «Терцины» и «Стихи». Начало текста *Из многих лиц слагался хмырь* как будто переключается со строчками из стихотворения «Сущность»: *А любимое лицо – все равно что нет лица*. В первом трехстишии утверждение из *многих лиц* воплощается любимыми Сапгиром диссонансными рифмами: *хмырь – хмарь – хмурь*², причем слова в этих рифмах – квазиомонимы: они различаются только одним гласным.

Туча в некоторых славянских языках и диалектах называется *хмара*; в ней можно увидеть что угодно, в том числе и очертания лиц. Текст без знаков препинания допускает двоякое отнесение деепричастного оборота – и к предложению первой строки, и к предложению второй: 'хмырь наводил на душу хмарь' или 'облачная хмурь наводила хмарь'. В такой синтаксической неопределенности *хмырь* сливается с *хмарью*.

С незаконченного слова *огром-*, как будто пропадающего в тумане (обозначенном следующим словом), начинается серия полуслов. Каждое из них дает возможность увидеть или услышать в части слова элементы других слов: в звуковой комплекс *огром* входит *гром*, начало *коря-* может читаться и как деепричастие глагола *корить*, и быть намеком на слова *коряга, корявый*. Вместе с глаголом *коряжится* из следующей строки это всё однокоренные слова: смысл корня предстает в нескольких воплощениях, как вербализованных, так и потенциальных.

Строка *Был в кепочке, нет – лыс и седокур* весьма живописно и максимально кратко предлагает увидеть изображение по-разному, слово *седокур*, составленное по образцу *белокур*, заставляет почувствовать внутренний образ обоих слов – привычного и придуманного. Если в начале стихотворения *хмырь* виделся в тучах, то

потом он оказывается на белой гальке, в развилке коряги.

Недоговоренность слов продолжается недоговоренностью предложений, в частности, отсутствием сказуемого: *И глазки так размывчиво – скорей – жалеючи...* Вопрос *Да в чем дело, собственно?*, редуцируясь, превращается в нечленораздельный возглас «Давчемлособств»³. Слова исходного предложения укорачиваются, а получается нечто ненормально длинное. Обрывок *-юсь* – возможно, конец слова *разобьюсь* или *рассыплюсь*. Но обе реконструкции неточны, они не создают образа. Корни слов здесь, вероятно, и не нужны, в контексте существенно лишь грамматическое значение: 'что-то произойдет со мной, в результате чего я уподоблюсь брызгам'. Это *-юсь* похоже и на междометие, а по многим стихам видно, что Сапгир – виртуозный изобретатель междометий.

В сочетании *вижу вдаль* имеется явный сдвиг по отношению к нормативной сочетаемости составляющих слов, и это сочетание можно понимать как такое, которое появилось вместо выражения *вижу вдали* (с оборванным словом) или вместо *гляжу вдаль*. Квазиомонимы *вдаль* – *вдоль* создают внутреннюю диссонансную рифму. Если раньше речь шла об одном хмыре, то дальше оказывается, что хмырей десятки, и в стихотворении начинаются словообразовательные игры: *хмырюношей, хмырят*. В слове *хмырюношей* можно видеть и гибридное образование от *хмырей* и *юношей*, и как модификацию словоформы *хмырёнышей*.

Слово *рцы* можно прочесть и как часть существительного *огурцы*, и как старое название буквы «р». В стихотворении из той же книги «ХРСТ и самарянка» слово *рцы* употребляется как императив: *Ну-с, развлекай нас, милый куровод / рцы в микрошиш брадатый э-некдот*. Мотивация слова *адельфин* неопределенна в своей потенциальной множественности. Возможно, что это слово *дельфин*, звучащее по-абхазски (в книге изображены абхазские курорты, а именно в Сухуми был дельфинарий); не исключено, что в слове *адельфин* содержится имя Адель из строк Пушкина *Играй Адель,*

не знай печали (о дельфинах говорят, что они играют)⁴.

Дальше в тексте появляется грамматически рассогласованное сочетание *отчужденно смотрят мы*, очень существенное для смысла текста. В этом сочетании содержится и указание на отчужденность, лексически обозначенную, и превращение размножившегося хмыря в наблюдателя, который уже не *я*, а *мы*.

Финал стихотворения тоже двоятся: в заключительной сентенции *Но съест его он скоро изнутри* субъект и объект грамматически неразличимы.

Все эти наблюдения показывают, что сущность хмыря дробится в стихотворении, создавая образы дробления и превращений на всех уровнях языка – словообразовательном, грамматическом, фонетическом, метафорическом.

Примечательно, что словарное определение слову *хмырь* дать нелегко. В самые известные толковые словари современного русского языка оно не включено, вероятно, как нелитературное. В словарях, составленных в последние годы⁵, даются такие определения, относящиеся к общеязыковому (не маргинальному) употреблению слова:

1. Мрачный, нелюдимый человек. 2. Опустившийся, забитый человек (обычно о пьянице) [6, 1447];

1. Неуважаемый, неавторитетный человек. 2. Подозрительный субъект. 3. Ничтожный человек [8, 354];

О мужчине как о неуважаемом, неприятном и подозрительном субъекте. Ассоциируется обычно с образом угрюмой, мрачной личности [12, 677].

Употребление слова в живом языке и в художественной литературе показывает, что признаки хмырей очень разнообразны: поиски контекста этого слова в интернете и вопрос «что такое хмырь?», заданный примерно трем десяткам людей разного возраста, показали, что носители русского языка представляют себе хмырей неряшливыми и слишком аккуратными, слабыми и сильными, грустными и развязно веселыми, необразованными и чересчур уче-

ными, глупыми и хитрыми⁶. Единственный общий признак для всех контекстов слова – это чужой неприятный человек. Не случайно чаще всего оно фигурирует в текстах с определением *какой-то*. Ситуация словоупотребления очень точно выражена первой строкой стихотворения: *Из многих лиц слагался хмырь*.

В стихотворении «Гистория» имя Генриха Буфарева представлено серией анаграмм: *Бутафор, Буфари, Фарибу, Фарибуд, Арибуф*.

Деформированное слово в некоторых текстах Сапгира соединяет в себе свойства противоположных стилей, например, в таком стихотворении из книги «Генрих Буфарёв. Терцихи»:

ХРСТ И САМАРЯНКА

Красавец ждал – автобус В И Н Т У Р И С Т
Народ был пестр – осваиванье мест
Подтягивался – торопился хвост

– В пруж! – рывкнуло в два микрофуфа разом
Наш дом дал дым... и явно был «под газом»
наш красовод с развесистым под глазом

Ну-с развлекай нас милый **куровод**
рцы в микрошиш брадатый э-энекдот
пуст квохчут женщины, грегочет **златорот**

«Адна армянка Сарра Федосевна... »
Все: **гры, двры, кры, гзы, псы, кровь** говна –
кавказисто как будто нарисовано

Ноздристый **кмнь** – сплошь **крявая** стена
крст зрелая хурма ветвями оплела
кого ты прячешь посреди села?

За **крысоводом** – **врта** в стене – туристы...
Вдруг небо **Иоанна Златоуста**
нас высветлило весело и чисто

Потомкам верующих – новым дикарям
большое А созвучное горам
как на ладони протянуло **хрм**

Вот тут пришла пора **ХРСТУ И САМАРЯНКЕ**
Колеблемы сошли они с картинки
беседуют – босой ногою на ступеньке

Нездешний воздух душу холодил
И даже **златозубый крокодил**
в своих печенках что-то ощутил

Пицунда Гагры Лыхны Гудаута
Здесь вся земля замешана на свете
и пении – и радостью прогрета

Здесь древоцерковиноградохрамхурма
переплела все души и дома –
и далеко внизу – бус, **красовид** и мы...

Здесь плавают курлы, **дракони** и грома –
Кавказия...

Выпадение гласных в словах *Хрст, кмнь, крявая, крст, врта, хрм*, в большинстве случаев придает словам утрированно хриплое или гортанное звучание. Сапгир передразнивает здесь речь экскурсовода, искаженную плохим микрофоном и тем самым похожую на русскую речь с кавказским акцентом: *Адна армянка Сарра Федосевна... / Все: гры, двры, кры, гзы, псы, кровь говна – / кавказисто как будто нарисовано*. Еврейское имя армянки напоминает о том, что в семитских языках гласные не обозначаются на письме, соседство слов *псы, кровь* – о польском ругательстве *пся крев*.

Интенция микрофонно-кавказского акцента и семитского письма, а также порождения и восприятия речи подвыпившими участниками экскурсии (*автобус ВИНТУРИСТ; и явно был под газом / наш красовод с развесистым под глазом*) распространяется на весь текст, но разные слова, деформируясь, проявляют свойства собственно русского языка, напоминают о вариантах слов и обнаруживают возможности языковой игры. В частности, становится осязаемым скопление согласных в слове *ноздристый*; славянский архаизм *рцы* ('говори') звучит по-кавказски, создавая метафору Кавказа как пространства древнего языка⁷; в конце текста появляется грамматический архаизм: форма именительного падежа множественного числа *дракони*. Искаженное слово *врта* – можно понимать как следующий этап укорачивания слова *ворота*⁸: *ворота – врата – врта*; слово *экскурсовод* превращается в *красовод, куровод, крысовод* и *красовид*.

Подобные словесные игры происходят и на словообразовательном уровне: *грегочет златорот* (он же позже – *златозубый крокодил*) – *небо Иоанна Златоуста*.

На фоне такого смешения языков, древних и новых, имя Христа в варианте ХРСТ звучит как профанное, а в начертании выглядит как сакральное, подобное его написанию под титулом в священных книгах – как будто малообразованные туристы, разомлевшие от водки, жары и впечатлений читают это евангельское имя буквально.

Аналогичный буквенный комплекс, помещаемый в церковных книгах под титулом, имеется в стихотворении «Молитва»:

Гспди! я Твой ра
 Давший – всем тебя лю
 наши тела заклю
 небо душа пода
 <...>
Гспди! я Твой ра –
 следний между людьми
 Давший! – Твоя ра
 вот Твоя жизнь – возьми
 Взявший! – Тебя бла
 слезы – Твоя вла

Обращение *Гспди* находится здесь в ряду прерванных и искаженных слов, изображающих экстатическое косноязычие и надежду на понимание с полуслова. В этой захлебывающейся речи потенциально содержатся несколько высказываний. Так, первые строчки можно восстановить, по крайней мере, двояко: **Господи, я твой раб. Давший всем тебя любящим... и *Господи, я твой. Радость давший всем тебя [почитающим, просящим, любящим...] людям, а можно и перекомбинировать элементы этих прочтений.*

В поэтике прерванного слова осуществляется и глобальный эксперимент Сапгира с обозначением пустоты, которая, в данном случае может содержать несколько вариантов словесного заполнения, и при всех не выбираемых, а суммируемых вариантах эта пустота, возникающая при обрыве слова – знак сильной эмоции, мешающей говорить гладко.

Мотив дробления-умножения воплощается у Сапгира в многочисленных повторах и модификациях. Один из его любопытных экспериментов, осуществленный в книге «Слоеный пирог», рифменный подхват – повтор звуковых комплексов на стыке

строк, рифмующий⁹ конец предыдущей строки с началом следующей, например, в такой главе из поэмы «Новый роман, или человечество»:

ПОДРОБНОСТИ

Старая Англия
 Видишь улитка ползет на листе
Стены камня – в никуда
Даже эти глинистые комья
Насекомое какое-то с хвостом
Темные уютные ясли
Если ползаешь на животе
В воде толпятся листья и цветы
Тысячи розовых крылышек
Шекспир все это чудно описал
Сальная свеча гусиное перо
Ровно чернила бегут по бумаге
Гений говорим – любил любую **вещь**
Вошел и выпил в компании с конюхом
Хомяк подслушал и мне рассказал
За лето и я стал ближе к земле
Лезут за шиворот – смахнешь и скрипишь –
Пишешь и вычеркиваешь **ложь**
Лошадь – гнедая дворянская **морда**
Драма в углу – как **вылезти?**
Листья умял – хороший **табак**
Баки трубочка – будет и соседка
Кажется актриса – из-под юбок **кружева**
Живая веселая – в конюшню **привел**
Великий страх напал на лошадей
Действо: белые ноги **воздымает**
Маются стучат по **настилу**
Тело мясят тяжелые **ладони**
Конь беспокоится – яблоком **глаз**
Ласково бормочет – не **ему**
Мука – оторваться от **земли**
Малина – расцепиться не **моги**
Гибель тлей жучки и **мураши**
Ширма: нарисованная **цапля**
Пляшут здесь болотные **огни**
Гнилушки светятся... А там **вверху**
В **верховьях** мысли – светится **Галактика**
Тикают мерцают звездные **часы** –
Сыр и кружку эля заказал **Шекспир**
Пир времени – в **подробностях** Земли

Для большинства стихов Сапгира типично, что подробности фиксируются как дискретные явления в картине мира, но здесь логика передачи впечатлений основана на континуальности их языкового обозначения.

ния. Такие повторы в некоторой степени изображают заикание и в то же время эхо, показывают, как одно слово переходит в другое, обозначая взаимопроникновения сущностей, заполняя пустоту в межстрочном пространстве отзвуками предыдущего высказывания. Структура текста похожа на спираль, на последовательность рисунков при создании мультфильмов.

Мотив отражения, соотносимый в стихах Сапгира с мотивами пустоты и дробления, представлен большим разнообразием словесных и графических форм.

Рассмотрим стихотворение «Хрустальная пробка» из книги «Проверка реальности» (1998–1999). Оно особенно выразительно показывает образы дробления, связывая их с авторским «я» и осуществляя эксперимент с заглавными буквами, представленными, на первый взгляд, беспорядочно:

ХРУСТАЛЬНАЯ ПРОБКА

В каждой по Генриху Сколько их? Столько
Тронуть нельзя Рассматривать только
Каждый Сидит На зеленой траве
В кедах И солнышко На голове

Вот повернулись Разом Все двадцать
Веером глаз Ничего не боятся
Это я – Здесь Неуверенно робкий
А Генрихи – Грани Хрустальной пробки

У всех сорока Сложилось И вышло
О гольфе беседуют Просто не слышно
Любой Отшлифован И завершен
Лекарства глотающий Я Им смешон

На обе страницы Голая Лаковая
Перемигнулись У всех Одинаковая
В «тойоте» На даче В лесу И в саду
Но черви! И лярвы! И всё – на виду!

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?

Такая орфография создает проблему чтения, особенно вслух. Тема стихотворения – автопортрет в дробящем-умножающем зеркале граненой хрустальной пробки.

Конечно, здесь актуальна вся мистика и символика зеркала: представление о реальном и потустороннем, относительность правого и левого и т.д.

Знаков препинания в начале стихотворения нет, потом они появляются, но не по правилам пунктуации, а по интонационной надобности автора, и это не точки, за которыми должны были бы следовать заглавные буквы. Версификационно и лексически стихотворение написано настолько в традиционной манере, что заглавные буквы в началах строк выглядят вполне нормативно. Возникает вопрос: маркированы ли они как заглавные в данном случае?

Если в первых двух строчках легко восстановить точки перед заглавными буквами, то дальше это становится иногда невозможным. В стихотворении с прописной буквы начинаются предлоги, союзы, сказуемые после подлежащих и т.д. Нужны ли паузы, соответствующие гипотетическому членению текста на предложения, заканчивающиеся перед прописными буквами? Если паузы¹⁰, нарушающие ритм, нужны, тогда прописные буквы в парцеллированном (фрагментированном) тексте маркируют пустоту на месте точки как знака завершенности высказывания, и стихотворение содержит молчаливое высказывание: 'Точку не ставлю'. Если паузы не нужны, тогда естественно предположить, что с большой буквы пишутся самые значимые слова. Выделим их (не включая в список начальные буквы строк и нормативно заглавную букву имени): *Сколько, Столько, Рассматривать, Сидит, На, И, На, Разом, Все, Ничего, Здесь, Неуверенно, Грани, Хрустальной, Сложилось, И, Просто, Отшлифован, Я, Им, Голая, Лаковая, Одинаковая, На, В, И, И, И, Обязан, Этот, Захочу, И, Вместо.*

В этом ряду есть только одно существительное: *Грани*. Не является ли такая дискриминация существительных реакцией на немецкое имя *Генрих*: в немецкой орфографии с большой буквы пишутся все существительные. Впрочем, в других стихах книги эта закономерность не наблюдается.

Можно сказать, что расположение слов, написанных со строчных и заглавных букв – это еще один из способов создавать

текст внутри текста – подобно другим способам графического выделения (цветом, шрифтом), с которыми экспериментировал Генрих Сапгир. Автокомментарий Сапгира таков:

Слово или группа слов с одним главным ударением, записанные с прописной буквы и отделенные от других тремя интервалами, на слух – малой цезурой, воспринималась значительно, чем просто слово в ряду, в то же время являясь элементом ритма, организующего стихотворение <...> Я решил, что возможно в таких случаях записывать стихи и нормальными четверостишиями и строфами. Вот так: от двух до четырех слов в стихотворной строке – каждое слово с большой буквы и отделено тремя интервалами от других. Сохраняется вид книжной страницы, и как произносится стих, так и читается. При этом слово приближается к Слову, то есть к символу. И вот оно – проступает. Не развязная ямбическая болтовня неоклассицизма, не театральнородульная речь футуризма, а вдумчивое неторопливое произнесение. Ни одно слово не проскользнет в спешке и не останется незамеченным. Каждое лишнее сразу заметно [10, 312].

В стихотворении «Хрустальная пробка», где орфография меняет синтаксические структуры, предоставляя разные возможности чтения, слово в его интонационных воплощениях поворачивается разными гранями, становясь вербальным выражением дробящегося автопортрета, который и является содержанием текста.

Конечно, здесь значима игра грамматическим числом: *Генрихи; Я Им смешон; Мы – сон А не клоун И совсем не родня*. Все это говорит о том, что персонаж стихотворения находится и в реальности, и в преломляющем, умножающем зазеркалье. Он говорит голосами субъектов «Я», «Они», «Мы».

Количество отражений тоже меняется: *Вот повернулись Разом Все двадцать; У всех сорока Сложилось И вышло*.

Числовая неопределенность, а точнее, вариативность, воплощается и в потенциальной полисемии слов: *сложилось* – ‘образовалась сумма’ и ‘получилось, осуществилось’; *вышло* – ‘то же, что сложилось – ‘осуществилось’ и ‘ушло, покинуло’; *завершен* – ‘закончен’ и ‘совершенен’; *задвину* – ‘уберу’ и ‘выпью водки’.

Последняя строка *Но что они празднуют Вместо меня?* содержит, если не считать начала строки, только одну заглавную букву: в предлоге *Вместо*. Это может быть очень значимо: неважны персонажи, будь то «я», «они» или «мы», важна сама идея замещения, заполнения пустоты. О слове *празднуют* тоже стоит задуматься. В других стихах, например, «Волк в универсаме» слово *праздник* обозначает, в соответствии с его первичным, этимологическим значением, пустоту: *В холодильнике – праздник – выходной – никого*. Так что, возможно, и слово *празднуют* употреблено в двух значениях: *Генрихи* в граненом зеркале и веселятся, и отсутствуют – когда единственный живой *Генрих* в этом зеркале не отражается. Празднуют вместо него в смысле ‘торжествуют’ в этом случае *Генрихи* размноженные, тиражированные, отраженные в стихах, как в хрустальном преломлении. Если такое прочтение верно, то стихотворение «Хрустальная пробка» – один из вариантов «нерукотворных памятников», воздвигаемых поэтами.

Примечания:

¹ Впрочем, выражение *белый свет* оказывается абсолютно точным при научном понимании белого цвета как смешанного, содержащего в себе все цвета спектра.

² Такие рифмы Сапгир называл «разнотыками».

³ «Сапгировская поэтика сокращения основана “на объективной избыточности русской речи”» [9, 211].

⁴ Кроме того, словом *адельфан* называется лекарство, регулирующее кровяное давление. Эта аллюзия тоже не исключена, но маловероятна.

⁵ Историю лексикографического отражения слова *хмырь*, его употребления в художественной литературе и этимологическое исследование, позволяющее толковать исходное значение слова как ‘болотный демон’ [см: 15].

⁶ Некоторые примеры, извлеченные из интернета, иллюстрируют довольно высокий социальный статус хмырей: «Голонопольский говорит, что какие-то хмыри придираются к программам отделения лингвистики»; «она катается с каким-то хмырем на крутой тачке и по ресторанам шляется»; «Менеджер – молодой хмырь, протараторил выдержку из рекламного

блока и приступил к прикидочной смете»; «Баню конопатил хмырю какому-то. Ух и богатый был хмырь – страсть!»

⁷ Такие словесные игры Сапгира напоминают знаменитую гипотезу Н.Я. Марра о происхождении языков от нечленораздельных диффузных звуков, составивших четыре основных звуковых комплекса: *сал, бер, ион, рош*. Гипотеза возникла у Марра в результате исследования кавказских языков. См., напр.: [7, 181] и другие материалы антологии, в которой опубликована эта работа.

⁸ Конечно, вариант *врата* – это не укороченное слово *ворота*, а старославянизм, но при современном поверхностном восприятии слов с неполногласием могут выглядеть как сокращенные.

⁹ Имеются в виду разнообразные рифмы: точные, неточные, ассонансные, диссонансные, рифмы-анаграммы.

¹⁰ Пауза – главный формообразующий элемент поэтики Генриха Сапгира, причем, не только ритмическая пауза, но и бытийная [см.: 1, 9; 5].

Литература:

1. Аннинский Л. Тени ангелов // Сапгир Г. Собрание сочинений: В 4 томах. Том 1. М.: «Третья волна», 1999. С. 5–14.
2. Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 1. Сост. и подг. текста М. Мейлаха и В. Эрля. М., «Гилея», 1993.
3. Дарк О. Чужой // Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире. Сост. Т. Г. Михайловская. М., РГГУ, 2003. С. 282–289.
4. Заполянский Г. Генрих Сапгир в Древнем и Новом времени // Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире. Сост. Т. Г. Михайловская. М., РГГУ, 2003. С. 257–260.
5. Кривулин Виктор. Голос и пауза Генриха Сапгира // Новое литературное обозрение. М., 2000. № 41. С. 233–242.
6. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка. СПб., «Норинт», 1998.
7. Марр Н. Я. Язык // Сумерки лингвистики. Из истории отечественного языкознания. Антология. Составление и комментарии В. Н. Базылева и В. П. Нерознака. М., «Academia», 2001. С. 177–187.
8. Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Словарь русской брани. СПб., «Норинт», 2004.
9. Орлицкий Ю. Генрих Сапгир как поэт «лианозовской школы» // Новое литературное обозрение. М., 1993. № 5. С. 208–211.
10. Сапгир Г. Три из многих. // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 310–312.
11. Философский энциклопедический словарь. М., ИНФРА-М, 1997.
12. Химик В. В. Большой словарь русской разговорной речи. СПб., «Норинт», 2004.
13. Цуканов А. Два поэта и абсурд // Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире. Сост. Т. Г. Михайловская. М., РГГУ, 2003. С. 194–203.
14. Шраер М. Д., Шраер-Петров Д. Генрих Сапгир – классик авангарда. СПб., «Дмитрий Буланин», 2004.
15. Штейнгольд А. Отражение древнеславянских верований в русском лексиконе. Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. С. 92–107.

Статья содержит материалы доклада, прочитанного на Сапгировских чтениях 2004 г.

РЕПЕТИТИВНАЯ ТЕХНИКА В ПОЭЗИИ ГЕНРИХА САПГИРА

Многими исследователями повтор признается одним из основополагающих элементов художественного текста, тем более текста поэтического, ведь, по словам Ю.М. Лотмана, «тенденцию к повторяемости можно трактовать как стиховой конструктивный принцип» [4].

Повтор представляет собой фигуру речи, состоящую в повторении звуков, морфем, слов, синонимов или синтаксических конструкций в условиях достаточной тесноты ряда, т.е. достаточно близко друг от друга, чтобы их можно было заметить: в составе одного предложения, абзаца или целого текста.

Всё многообразие художественных повторов трудно представить даже в самой полной классификации. Действительно, огромное количество элементов стихотворного текста так или иначе связано с повтором/повторяемостью.

Звуковыми повторами, например, являются: *рифма*, *аллитерация*, *консонанс*, *ассонанс*, *тавтограмма* и др. В качестве лексико-синтаксических повторов принято выделять: собственно *повтор слов* (контактный или дистантный), *полиптотон* (повтор одного слова в разных падежных формах при сохранении его значения), *антанакласис* (повтор слова в исходной грамматической форме, но с переменной значения), *анафора* (скрепление речевых отрезков с помощью повтора слова или словосочетания в начальной позиции), *эпифора* (соединение лексическим повтором концов речевых рядов), *рефрен* (повтор одного или нескольких слов или строк), *анадиплосис* (контактный повтор, связующий конец речевого ряда с началом следующего) и многие другие.

Кроме всего прочего, ритм и метр в определенной степени определяются повторами: «Под ритмом принято понимать правильное чередование, *повторяемость* (курсив наш - А.П.) одинаковых элементов» [3].

Это положение верно и по отношению к более «жесткому» метру.

Особые отношения связывают повтор с репетитивной техникой. Это явления разного рода, хотя и взаимосвязанные. Репетитивную технику, по-видимому, можно считать особым взглядом на повтор, особой поэтической рефлексией по поводу повтора. Тексты, построенные на основе этой техники, как правило, представляют собой один сплошной повтор или же контаминацию повторов разных типов и модификаций.

Например, многократный повтор одного слова или словосочетания в творчестве Вс. Некрасова. Можно вспомнить стихотворение «Свобода есть», состоящее из шестикратного повтора элемента «свобода есть» и финали «свобода есть свобода» - своего рода семантической вариации предшествующих строк. Подобный повтор, по выражению М. Айзенберга, есть «подобие мантры, отслаивающее стертое значение и возвращающее слову его начальное смысловое звучание» [1]. Или стихотворение Вс. Некрасова «о весне», которое представляет собой двенадцатикратный повтор слова «весна», заключенный в три стиха, и подведение итога в четвертом стихе: «и правда весна». В западной традиции такого рода тексты принято называть «конкретной поэзией». Повторением одного слова или варьированием одного сочетания слов конкретисты пытаются нарисовать графическую картину. Их интересуют визуальные свойства слова. Достаточно вспомнить стихотворение Эйгена Гомрингера (Швейцария) «Молчание». У читателя, воспринимающего конкретную поэзию, многократные повторы, по-видимому, вызывают семантическое насыщение: в определенный момент повторяемое слово теряет свой смысл и превращается в ничего не значащий набор звуков. Тогда-то текст и приобретает статус графической картины.

Иные примеры использования репетитивной техники мы обнаруживаем уже в

раннем творчестве Генриха Сапгира. Рассмотрим стихотворение «Голоса» из одноименного цикла:

ГОЛОСА

Вон там убили человека,
Вон там убили человека,
Вон там убили человека,
Внизу – убили человека.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем. Посмотрим на него.
Мертвец – и вид, как есть мертвецкий.
Да он же спит, он пьян мертвецки!
Да, не мертвец, а вид мертвецкий...
Какой мертвец, он пьян мертвецки –
В блевотине валяется...
В блевотине валяется...
В блевотине валяется...

Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги
И выноси его на двор.
Вытаскивай его на двор.
Вытряхивай его на двор!
Вышвыривай его на двор! –
И затворяй входные двери.
Плотнее закрывайте двери!
Живее замыкайте двери!
На все замки закройте двери!
Что он – кричит или молчит?
Что он – кричит или молчит?
Что он – кричит или молчит?
Что он? – кричит или молчит?..

Стихотворение Г. Сапгира построено исключительно на многократном полном или частичном (с небольшими изменениями) фразовом повторе. С каждой строфой вводится новая фраза, которая четырежды повторяется, иногда варьируясь. Полностью повторяется фраза во второй, пятой и восьмой строфах, хотя и не без мельчайших, но значимых изменений интонационного порядка (например, увеличение длительности паузы: «Пойдем. Посмотрим на него» вместо «Пойдем, посмотрим на него»). Примеры семантических вариаций довольно разнообразны: от простой лексической замены

(«Вон там» меняется на конкретизирующее «Внизу» в первой строфе) до градации как синонимического повтора (в 6 строфе: выноси - вытаскивай - вытряхивай - вышвыривай и в 7 строфе: затворяй - закрывайте - замыкайте) и комбинаторной игры со словами (в 3 строфе). Но на фоне всех этих повторений лирический сюжет целенаправленно развивается и находит свое логическое завершение в финале стихотворения в своего рода риторическом вопросе: «Что он? - кричит или молчит?..».

Репетитивная техника порождает особую музыкальность художественного текста. Массимо Маурицио отмечает, что музыкальность произведений Сапгира основывается «на маленьких деталях, вроде паузы, или знаков препинания, или других минимальных изменениях при почти одинаковом повторе словесного субстрата» [5]. Показательным оказывается тот факт, что музыкальное в литературе так или иначе связано с повтором. В словаре актуальных терминов и понятий «Поэтика» утверждается, что «приемы, создающие в словесном произведении «дополнительную» музыкальную структуру, в целом охватываются понятием повтора в различных его видах <...> Усложненный, неточный повтор может восприниматься как проявление вариативности, характерной для музыкального развития» [6].

Обращение к репетитивной технике в поздних циклах Сапгира приобретает несколько иные формы. Рассмотрим стихотворение «Метод» из цикла «Развитие метода» (1991):

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

Заглавие стихотворения в соотношении с названием цикла позволяет воспринимать его как своего рода образец, который уже в самой своей структуре реализует авторскую концепцию творчества.

Уже первый стих содержит весь поэтический словарь стихотворения. Следующие стихи лишь повторяют те же лексические элементы (единицы) в различном порядке. Такой «метод» напоминает комбинаторно-компьютерную работу со словесным материалом. Тем самым репрезентуется особое отношение автора к тексту - отношение полного невмешательства. Создается иллюзия, что текст самостоятельно складывается из слов, как из кубиков или словесных блоков.

В контексте всего творчества поэта подобный «метод» очевидно коррелирует со стратегией т.н. «конкретной поэзии» (в русской её редакции). Речь идёт не об использовании визуальных свойств языковых элементов, а, по словам Вс. Некрасова, о попытке создать своего рода «объективную лирику», лирику минимального авторского присутствия. Тогда данный текст может восприниматься как апофеоз конкретной поэзии в связи с полным отсутствием воплощения лирического субъекта.

Следующие два стиха строятся на основе перестановки слов во фразе, заданной в первой строке. Однако с четвертого стиха строгий порядок прерывается, а троекратный повтор одного из заданных элементов приводит к неожиданному появлению шекспировской цитаты. Своего рода «ошибка в системе» (О. Гомрингер), сбой заданного порядка перестановки слов в качестве побочного продукта имеет классическую фразу о «пустоте слов» [6]. Таким образом, про-

исходит своеобразное умножение повтора: повтор лексемы «слова» воссоздает цитату как повтор того, что уже сказано.

Стихотворение «Метод» является, на наш взгляд, пластическим воплощением представлений о том, как пишется художественный текст.

Таким образом, репетитивная техника в поэзии Г. Сапгира представляет собой особый эстетический феномен (структурно и семантически более сложный, чем простой повтор) и может служить средством выполнения различных художественных задач.

Литература:

1. Айзенберг М. Точка сопротивления // Арион, 1995, №2.
2. Клэйтон Д. «Слова, слова, слова»: О бессодержательности речей и полноте песен // Чеховские чтения в Оттаве: Сб. науч. тр. / редкол.: Ю.В. Доманский, Д. Клэйтон. - Тверь, 2006.
3. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю.М. "О поэтах и поэзии", Санкт-Петербург, 1996.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.
5. Маурицио М. Некоторые соображения о музыкальности и образности в ранних циклах Генриха Сапгира // Сапгировские чтения 2004, <http://science.rggu.ru/article.html?id=50923>
6. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. - М., 2008.

Статья публикуется впервые.

«ГОВОРИТЬ ИЛИ / И СКАЗАТЬ?» САПГИРА НА ФОНЕ ПАРАМЛЕЛЬНОГО РАЗВИТИЯ КОНЦЕПТА ФИЛОСОФСКИМ И ПОЭТИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ XX ВЕКА

В рамках отношений философского и поэтического текста можно выделить параллельное и независимое развитие философской лексики философским и поэтическим текстом. Пару *говорить-сказать* нельзя отнести прямо к философской лексике, так как и философский и поэтический текст употребляет их чаще конвенционально, чем как философские термины или поэтико-философские концепты. Однако концептуальная нагрузка этих слов, которые в поэтических текстах выстраивают сами себя, а в философских являются объектом рефлексии, чрезвычайно велика именно в XX – начале XXI века.

Исторически, *говорить-сказать* – не самые любимые слова для поэзии. Даже без специальных статистических выкладок очевидно, что их удельный вес (или их синонимов) в прозе больше, чем в поэтических текстах в десятки раз. В классической поэзии *говорить-сказать* было сопряжено с введением драматического или нарративного компонента, что в трансформированном виде присутствует в поэзии 60–70-х годов.

У поэтов первой половины XX века уже есть примеры концептуализации *говорить-сказать*: так, у Блока *говорить* чаще всего сопрягается с людьми, а не с человеком и тем более, не с автором. *Люди говорят (все говорили)* становится знаком социального выражения обыденной мысли, противоположной поэтической истине: «Ведь только люди говорят, // Что надо ждать и быть покорным» (Блок, *Всю жизнь ждала. Устала ждать...*); «Все говорили кругом // О болезнях, врачах и лекарствах» (Сапгир, *Жизнь моего приятеля*). Это говорение как мышление расхожими формулами, говорение как обезличенное повторение через два десятилетия будет осмыслено Хайдеггером¹.

В отличие от *говорить*, в поэзии первой половины XX века принадлежащего «этому» миру, *сказать* – это говорить то, что требу-

ет быть сказанным. *Сказать* чаще сопрягается с я поэта; *сказать* – это сказать нечто значимое; сказанное слово, это слово, которое надо сказать, слово, отсылающее к символической реальности: «А я не мог навстречу ей // Пошевелить больной рукою, // Сказать, что тосковал о ней» (Блок, *Она, как прежде, захотела...*). В стихотворении Пастернака, адресованном Цветаевой, *сказать* как маркер сущностного говорения речи поэта: «Ты вправо, вывернув карман, // Сказать: ищите, ройтесь, шарьте» (Пастернак, *Марине Цветаевой*).

Параллельно в дальнейшей философской традиции *сказать* будет концептуализировать сущностное говорение, ответственное говорение, соотносящееся с экзистенцией². Русский философский и поэтический текст неоднократно подчеркивает оппозицию *говорить* (как повторение) – *сказать* (как сущностное говорение):

*Но не скажу что можно говорить об этом
и в чём отличие пустого разговора
от разговора о причине
сна, времени и жизни*

(Хармс, *Радость*)

В то же время именно в понятиях *сказать*, *сказанное* воплощается логоцентрическая традиция: «Логос как Сказанное, как откровение бытия в его двусмысленности бытия и сущего» [6, 189]. Семантика откровения в *сказать* раскрывается Библическим средствами этимологизации, выявляющими в *сказать* семантику *сказать* как явления, *с-сказать* как *показать*, *про-явить*, в результате чего по-является сама вещь: «Я хочу **с-сказать** вещь. Произносимое мною может потонуть в вещи, подсуммироваться вещью, быть поглощено вещью так, что вы и от поглощенности забудете, каким именно образом эта вещь, **с-сказанная** мною, перед вами **появилась**» [4, 208]. Эта семантика *сказать* эксплицируется филосо-

фом как свойство «живого» слова, родного (русского) языка: «язык... с-кажет, если мы услышим, вещи и мир, отошлет от себя как вести к вещам и к миру, с которым мы имеем дело потому, что они с-казаны нам нашим родным языком» [4, 250].

Основной установкой русского философского текста XX века становится *сказать* в отличие от *говорить*, *сказать*, т.е. прорваться через повтор говорения. Отрицание **говорения как повторения** во имя творчества как нового – один из мотивов Шестова: «Говорить о прекрасном – самое последнее дело: нужно творить прекрасное» [17, 438].

«Кафка мне сказал» («Kafka m'a dit»)³ – это заглавие известной книги разговоров с Кафкой можно считать формулой, кульминацией *сказать*, не просто хайдеггеровского варианта сущностного *сказать*, но *сказать*, которое мыслится как принадлежащее творцу-пророку XX века и маркирует вертикальные отношения я – не-я: «сказать?.. – повеять словно **над** пожарищем // ни для чего и ни к чему?..» (Айги, Да и поэт). Но и в отдельных случаях сходная формула может выражаться глаголом *говорить*; функция и семантика пророческого перформатива поддерживается повтором *говорить* в сочетании с модификатором *в последний раз* и написанием слова *Поэт* с прописной буквы: «Я говорю в последний // раз – говорит Поэт» (Айги, Самое верное).

С другой стороны, если подчеркивается онтологичность сказанного, *говорение*, тем не менее, может трактоваться как рассеянное отражение *сказанного*: «В этом Говорении, мы, между тем, неожиданно обнаруживаем эхо Сказанного, значение которого не собрано воедино» [6, 188].

Как пример масштабного развертывания лексем *говорить-сказать* в поэзии второй половины XX века уместно рассмотреть тексты Сапгира и Холина.

Сапгир стратегически концептуализирует *сказать*, поэтому *сказать* в инфинитиве – поэтико-философский концепт, формирующий апофатическое высказывание, соотносящееся с традицией поэзии начала XX века: «Рука уж вывести готова // Слова, которых не сказать...» (Блок, Две надписи

на сборнике «Седое утро»);

*Нарисуй на рисовой бумаге:
то о чем нельзя сказать ни слова*

(Сапгир, Быть – может!).

Сказать у Сапгира в личных формах скажут, скажет вводит авторскую парадоксальную дефразеологизацию цитаты, в результате чего возникают заведомо противоречивые и сущностные поэтико-философские концепты:

*и когда Бог скажет: «довольно страданий»
страдания скажут: «довольно Творца»
«Дух себе подобный! Ты – Творец страданий!»
и тогда Бог скажет: «а страдания Творца?»*
(Сапгир, Развитие метода).

У Сапгира и Холина присутствие, достаточно частотное, пары *говорить – сказать*, отличает их от многих других современных поэтов, которые предпочитают такие глаголы говорения, как *шептать*, *бормотать*, *кричать* и т.д., избегая *говорить – сказать*. Общей особенностью поэзии этого времени при отборе глаголов говорения является мода на глагол *молчать*. Всего на 99600 слов у Сапгира глагол *говорить* в разных формах употребляется 128 раз: *говорю* (10), *говоришь* (3), *говорить* (11), *говорит* (33), *говорил* (12), *говорила* (8), *говорят* (42), *говорили* (9) (для сравнения, у Пастернака на 94108 слов – 21 раз); причем в настоящем времени, в 3 лице ед. и множ. числа у Сапгира – 75 раз (у Пастернака – 11). Подобная статистика демонстрирует то, что появление в тексте *говорить-сказать*, особенно – *говорить*, чаще всего отвечает задаче маркирования ready-made, цитации стандартных реакций на какое-либо событие. *Сказать* используется чаще всего при описании речи одного говорящего, а не людей – это могут быть слова персонажа. Прежде чем словесно ввести стандартную реакцию или оценку, поэт предупреждает: *говорят, сказал, сказала*. Говорящий здесь, как и у Хайдеггера, «man», обезличенный человек толпы.

Таким образом, первый уровень концептуализации лексемы – социокультурный: как *говорить*, так и *сказать* маркирует социокультурную фразеологию. Такое вы-

сказывание отвечает задачам публичности, поддержания жизни, болтовни – связано с концептуализацией нивелирующей социальной функции речи: «Глядя на море мужчина // Женщине сказал солидно: // “Настали дни спокойствия и мира // Это очевидно”. // Женщина сказала: // “Сыро. // Хочу шампанского и сыра”. // ... // – Говорят: // Герострат // Поджог // Рейхстаг! // – Где горит? – // Спросила: // – Около вокзала? // – Нет, – сказал мужчина, – это // Совсем не в нашей части света» (Сапгир, Герострат).

Введение *говорить-сказать* связано в этой группе примеров с обозначением позиции автора по отношению к последующему тексту, «слову». Пространственно как *говорить*, так и *сказать* в этой функции маркирует нахождение поэта вне слова. Общеупотребительная нейтральная лексика, благодаря подчеркнута внешней позиции автора, звучит иронически:

Вокруг
Разбит цветник.
Пряатель говорит приятелю:
– Это памятник
Писателю
(Сапгир, Памятник).

В предконцептуалистской поэзии Холина *говорить* – это шифтер введения концепта: последующее слово или слова – это отстранение говорящего от языка. Используя холинскую метафору, можно сказать, что это – «глухой барачный коридор» между говорящим и миром⁴. Повторы *говорили* – *отзывались*, *говорят* – добавляли перед введением стандартных словесных реакций допускают следующий уровень отстранения, фиксирующий парадоксальные смещения в сознании говорящего и читателя: «Умер // Всемирно известный поэт // В этот день // Зарезали свинью // Для поминок // Об усопшем // Говорили // Великий человек // О свинье отзывались // Жесткое мясо» или «Говоря // Достукается сука // Мужчины добавляли // Ну и времена» (Холин, Разные стихи). *Говорить* вводит так называемые «прописные истины». Если вокруг все персонажи говорят на языке всецело

конвенциональном, на языке повторения, то речь поэта превращается в своего рода герменевтическую рефлексию, призванную выявить утаиваемое речью окружающих:

Мне говорят
Что я смертен
Что жить мне на свете
В лучшем случае
Не более ста лет
(Холин, Мне говорят...).

Одним из приемов Холина является выявление действительно экзистенциальной (парадоксальной, абсурдной) ситуации, которая заставляет задать вопрос, «что это?», однако культурой этот вопрос отвергается и подменяется либо оценкой, либо ответом на вопрос «как это функционирует?». И то и другое маркировано глаголом *говорить*. Например: «Марс // Пьяница и бабник // Недавно спутался // С Венерой // Земля рыдала // Содрогаясь // Мы говорим // Произошло // Землетрясение» (Холин, Земля...). *Мы говорим* наделяется семантической границы между поэтическим говорением (что это?) и культурно-функциональным говорением.

Стихотворение Сапгира «Романтические стихи по поводу осени» – это своеобразный герменевтический этюд:

Я говорю о том
Что осень бедна и богата
Говорю о том
Что бедные не любят богатых
О том
Что листья на ветвях
Еще висят
Что революция продлится
Лет тридцать
Или пятьдесят
И дальше ни черта не видно!
Надеюсь, это очевидно

На первом этапе берется расхожая поэтическая фразеология, или поэтические штампы: «осень бедна», «осень богата», «листья на ветвях еще висят», а также – социальная фразеология «бедные не любят богатых», «революция продлится». Автор оперирует словами как объектами, однако

параллельно идет и процесс дефразеологизации, как при помощи сталкивания двух поэтических топиков: «осень бедна», «осень богата» – «осень бедна и богата», так и при помощи сталкивания поэтического и социального топиков: «осень бедна и богата» – «бедные не любят богатых». Слова сначала выявляют семантику *говорить* как *повторять*, говорить то, что уже было не раз сказано. Но в пространстве поэтического текста *я говорю* относится к поэтическому говорению, то есть поэт повторяет за всеми готовые формулы, но, сталкивая герметически непрозрачные и десемантизированные высказывания, он имеет возможность их оживить, и *говорить*, таким образом, концептуализируясь, наделяется семантикой сущностного *сказать*⁵. Ср. у Библихина: «Мы видим, по тому, что лектор говорит, что лектору *нечего сказать*... слов у него находится бесконечно много, и больше того, он их **говорит и говорит** именно потому, что **ему нечего сказать**, – а **ему нечего сказать** потому, что ему нечего сказать потому, что говорит не человек сам от себя, говорит *событие*» [4, 256].

Сапгир, строя поэтический текст на социокультурных штампах, которые *говорят*, при этом не *говорят*, о чем они *говорят*, тем не менее *говорит-о-том*, то есть отстаивает возможность сущностного говорения. В стихотворении неслучайно троекратно повторено *о том*. Поэтический текст утверждает *говорение* в собственном смысле слова, в том числе – при помощи использования штампов, топиков, стандартных или стертых оценок; *говорить* возможно только при условии наличия действительно существующего в бытии мыслителя или поэта, который говоря, безмолвствуя, спрашивая и даже парадоксально повторяя расхожие истины, тем не менее, несет ответственность за движение мысли.

Еще один прием – это прямая апроприация топика (чаще – серии топиков) автором. Несмотря на то, что конвенциональная речь стремится к сокрытию своего собственного содержания, попадая в пространство поэтического текста, она уже не может лгать. Поэтому все *говоримое* оказывается своеобразной правдой, уже на

другом, дефразеологизированном уровне: «Одни говорят // Что я гений // Я говорю // Это // Действительно так // Другие говорят // Бездарен // Я подтверждаю // Третьи говорят // Я убил человека // Киваю головой // Все что говорят люди // Правда» (Холин, Одни говорят...).

Если *говорить* и следующий за ним цитируемый топик часто создает ситуацию абсурда: «сразу две свадьбы // батюшка говорит // если по любви – можно...» (Сапгир, «Вова – Марина»). Параллельный человек, то *сказать* в сходной речевой ситуации – это речевой жест, прорывающий – часто абсурдно – завесу повторения *говорения*:

Заседание академии
Тема
Развитие мышления
У гиппопотама
Докладчик **говорил**
О влиянии на это
Различных
Философских идей
От мезозойской эры
До наших дней
Впрочем
Сказал он
Нам
Расскажет об этом
Сам
Гиппопотам»

(Холин, Заседание академии...).

Композиционно *сказал* – это преддверие события, а точнее, само событие (перформатив); *говорить* же – это *говорение-повторение* готовыми формулами, представленное в данном случае рациональным научным говорением⁶.

Однако оппозиция *говорить* – *сказать* как философских терминов может быть построении и на иных основаниях. У Лосева в «Музыке как предмете логики»: «Музыка *говорит* многое, но она не знает, о чем *говорит*. Ей *нечего сказать*» [7, 728-729], – *говорить* связано с эйдетическим, то есть сущностным, а *сказать* – с логическим, рациональным или эксплицитно выраженным.

Говорить-сказать в ряде случаев вводят стилистическую антитезу разговорной

лексики (*говорить*) и книжной (*сказать*), что имеет основание в выявлении семантики сущностного говорения: «Псалом № 2 // 5. Хотя я (*говорит*) не в зуб ногой // но возведу определение // Господь сказал мне: // **ТЫ СЫН МОЙ!**» (Сапгир, Псалмы).

Стихотворение Сапгира «Возвращение в Итаку» аккумулирует многие ранее упоминавшиеся семантические особенности концепта *говорить-сказать* в поэзии лианозовцев, являясь своеобразной декларацией значимости этого поэтико-философского концепта во второй половине XX века: «На кату и часы моя комната похожа // На минуту и весы – что сказать что сказать // Под тахтой улегся пес – но что сказать неизвестно // ... // У кого-то есть душа – что сказать неизвестно // ... // Говорят она больна – но что сказать неизвестно // Я не знаю что сказать что сказать что сказать // ... // У чужих все чужое – что сказать что сказать // ... // Говорил поэт Галчинский – и не знаю что сказать // Говорили говорили – не сказали ничего // Есть у каждого свое что сказать что сказать // В этом высшее блаженство и свобода и любовь // И клены и маленький трубач!»⁷

Есть язык, есть речь, и нечто всегда сказано; вопрос «что сказать, что сказать?» относится частично к тому, что не удастся выразить сказанное непосредственно в словах-понятиях. Несмотря на то, что поэзия Холина и Сапгира основывается на риторике обычной жизни и, казалось бы, поэтический язык должен распасться, а слово – оказаться стертым, десемантизироваться, утратить само себя, этого не происходит. Благодаря композиции, изолированному существованию десемантизированных слов, они взаимодействуют друг с другом и в результате трансформируются в «живое» слово; эту сложную семантику и призвана воплотить пара *говорить-сказать*.

В конце XX – начале XXI века мы наблюдаем смену парадигмы на обратную, снова реабилитируется установка на *говорить*, а не только на *сказать*. *Говорить* связано с горизонтальными отношениями, в которых идея творческого пророчества частично снимается. Внутри поэтических сообществ поколения 20-летних постоянно появляется

слово *говорить* друг с другом, но не в драматическом смысле, а сопряженное с неким *мы*: «сказки братьев Грим // о чём это мы говорим? // о времени, об огне // о тебе, обо мне» (Давыдов, Три); «А мы здесь вкопанные стоим, //... // Стоим и дышим друг другу в мех, // ... // Где вещи любят нас больше всех – // Ведь мы говорим за них. // Мы тоже станем как вещь и вещь» (Риц, Нет, нужно было поймать такси...); «...И всё, // что мы можем сыграть, это немножко фанка, рэггей, // цыганщины и «Роллинг Стоунз». И мы говорим – // несите нам свою музыку, так и быть» (Тимофеев, Караоке Satisfaction). Но необходимо уточнить, что подобное значение *говорить*, сопряженное с *мы*, в отдельных случаях встречается уже у Сапгира:

мы начнем говорить с людьми – мы начнем и наступит равновесие – мы начнем говорить и наступит – мы начнем равновесие – говорить равновесие – говорить и наступит с людьми – мы начнем и наступит

(Сапгир, Ясновидящая).

Если в XX веке философ или поэт обязан был принять на себя ответственность за сказанное, за *сказать*, оставив говорение (повторение) избитых истин на потребу обывателю, то XXI век пытается быть верным событию говорения. Критерий ответственности, в частности ответственности поэта или философа, перестает разделять полюса *говорить* и *сказать*, так как *говорить* и *сказать* вообще перестают быть полюсами.

Примечания:

¹ «“публичность”... ближайшим образом правит всем толкованием мира и присутствия и оказывается во всем права... на основании невхождения “в существо дела”... Публичность замутняет все и выдает так скрытое за известное и каждому доступное... люди (man) преподносят всякое суждение и решение, они снимают с всегдашнего присутствия ответственность» (Хайдеггер 1997. Перев. Бибикина); «Так язык идет под диктатуру публичности. Последняя заранее решает, что понятно и что надо отбросить как непонятное» (Хайдеггер 1993. Перев. Бибикина).

² «То, что еще и сегодня лишь предстоит **сказать**, только и могло бы, пожалуй, послужить стимулом к тому, чтобы направить человеческое существо туда, где оно с мыслящим вниманием обратилось бы к правящему им измерению **бытийной истины**» (Хайдеггер. Письмо о гуманизме. Перев. Биbihина).

³ В русском переводе Е. Кацевой заглавие эксплицируется как «Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой»; см. *Janouch G. Kafka m`a dit*, Paris, 1952.

⁴ Барак можно понимать и параллельно хайдеггеровскому понятию «язык – дом бытия», то есть в слове, представляемом Холиным, нельзя быть дома.

⁵ Здесь уместно вспомнить анекдот, рассказанный в биографии Хайдеггера, написанной Р. Сафрански: Муж сидит в ресторанчике каждый вечер допоздна. Его спрашивают – А что ты домой не идешь? – Дома жена, – отвечает. – Ну и что? – А она все говорит и говорит... – О чем же она говорит? – Вот этого она не говорит (см. *Сафрански Р. Хайдеггер: германский мастер и его время / Перев. Баскаковой Т.А.*).

⁶ Ср. у Хайдеггера: «язык еще к тому же и фальшивил, потому что ему не удалось... отбросить тем не менее неуместную ориентацию на “науку” и “исследование”. Впрочем... вначале и нельзя было **говорить иначе как из горизонта существующих понятий, употребляя привычные для него рубрики**» (Хайдеггер 1993. Письмо о гуманизме).

⁷ Ср. дальнейшее развитие этой модели: «**Так сказать, ничего не сказать // ... // Как сказать ни о чём: не сказать**» (Поляков).

Литература:

1. Айги Г. Отмеченная зима. Париж, 1982.
2. Айги Г. Поля – двойники, М., 2006.
3. Айги Г. // Журнал «Воздух», №1, 2007.
4. Биbihин В.В. Внутренняя форма слова. СПб., 2008.
5. Блок А. Собр. соч. в 8 т. Худ. лит., М., 1960.
6. Левинас Э.: Путь к Другому. Сборник статей и переводов, посвященный 100-летию со дня рождения Э. Левинаса. СПб., 2006.
7. Пастернак Б. Собрание сочинений в 5 т. М., 1989.
8. Поляков А. // Девять измерений. М., 2004.
9. Риц Е. // Журнал «Воздух», № 1, 2007.
10. Риц Е. Город большой. Голова болит. М., 2007.
11. Сапгир Г. Собрание сочинений в 4 т. М., 1999.
12. Тимофеев С. // Журнал «Воздух», № 3, 2007.
13. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.
14. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М., 1993
15. Хармс Д. «Сборище друзей, оставленных судьбою...». Т.2. М., 2000.
16. Холин И. Избранное. Стихи и поэмы, Москва 1999.
17. Шестов Л. Философия трагедии. М., 2001.

Статья публикуется впервые.

КНИГА ГЕНРИХА САПГИРА «ДЕТИ В САДУ» КАК ПОВОРОТНЫЙ МОМЕНТ В ИСТОРИИ ПОЭТИКИ ПОЛУСЛОВА

В качестве ключевого материала для рассмотрения полуслов мы возьмём авторскую книгу стихов Генриха Сапгира «Дети в саду», написанную в 1988 году [27, 201-252]. Это 29 рифмованных стихотворений¹, основанных на приёме сознательной незаписи на бумаге фрагментов слов². Под полусловом (так называл этот поэтический приём 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 привлечём примеры из русской поэзии XX века, в которой встречаются типологически схожие случаи утраты части слова с прирастанием смысла. Описание свойств полуслова мы произведём на материале книги Генриха Сапгира, а историю приёма рассмотрим на примерах из поэзии XX века.

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»* [40, 39-40].

Разрыв слова, когда оно полностью имеется в тексте, рассмотрен Дмитрием Кузьминым на материале современной поэзии в статье «План работ по исследованию внутрисловного переноса» [19, 392-409]. 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 терминологии) среди них нет. Впрочем, некоторые из перечисленных Кузьминым специфических функций внутрисловного переноса имеют отношение и к полуслову (частично записанному слову без определённой 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 рифмой³. 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 Кручёных), 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 сокращённого слова в строке (*Воздух, бесцветный и проч., зато / необходимый для / существованья*) [5, 448], 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*)⁴ [3, 82].

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 внутрисловного 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
да здесь он – говорит –
денности ритм
рука нашарила в траве
обрывок ве
и сам должно быть где-то близ
нечко повизг
а ты всё ищешь вообще
и всё скулишь как ще

1 строфа: Соседка бросается с кулака (-ми: полуслово) и кричит «ищи пропавшего 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. Во второй строфе – неизвестно, нет ли у слова «ритм» какой-либо флексии, поэтому невозможно однозначно понять – это обычная рифма, или рифма с оборванным словом. 3 строфа: конфликт рифменного и смыслового ожидания, мы ждём и рифму к слову «траве», и ещё думаем, что это был обрывок верёвки, 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 уташил и сгрыз щенок. 4 строфа: неизвестно, употреблён предлог «близ», а его существительное пропущено в начале следующей строки, или часть наречия «близко», имеющие, помимо разной сочетаемости, разную стилистическую ок-

раску. 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 принцип⁵. Когда при деформации слова исчезает ударный слог, его фонетический облик искажается, придавая больше возможностей для нового осмысления полуслова: *замком капелью скорлупой или фольгой от шоколада / не щелкай // замк кап скорл или льгой от шок / прошелес* («Март» – «Черновик», 130) (*Шоколад превращается в шок*). Полуслово даёт 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.

Отметим, что главная стилистическая функция полуслов – подчёркивание, 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 [11, 194].

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, начи-

ная 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 остаётся – мерцающим между бытием и небытием” [28, 310]. Он же о том же: “окончания слов просто смывал прибой” [там же].

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, или устойчивой ассоциативной/фразеологической связью между исходным словом и контекстом, или наличием в соседних строках оставшейся части исходного слова, или даже полностью записанным исходным словом – в названии или эпиграфе.

Критик Лев Аннинский сравнил книгу Сапгира “Дети в саду” с детской угадкой [2, 11]. Полуслова похожи на упрощённые слова из речи маленького ребёнка – пока ребёнок не научился выговаривать слово целиком, он говорит его частично, сокращённо, не произнося конечных или начальных слогов, к примеру, “кам”, встречающийся и в детской речи, и в рассматриваемой книге стихов⁶.

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 недоговорённое слово в таких текстах выступает в качестве “ловушки”, когда одни элементы текста настраивают на неприличное прочтение, а другие (последующие) – отменяют эти намёки.

Мы можем считать, что на момент создания книги “Дети в саду” к способу её написания привело естественное развитие языка русской поэзии. Обратим внимание на стихотворение Велимира Хлебникова “Море” (“Бьются синие которы...”, 1920-1921). Оно написано “детским языком”⁷, и в нем 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? [33, 128-129]
пример из варианта: Тёмный волн
кумоворот,

бури ветер бури кра
[33, 449]

Эти элементы откомментированы: “*мра (мря)* – туман со снегом, *вза* – *взаправду*, в самом деле, *кра* – *карканье вороны*, возможно и другое: *крыга*, *пловучий лёд*” [33, 531]. 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 – ещё 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 Дж. Янчек: “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” [41, 22]. Мы даём это опре-

деление в начале наших рассуждений о поэзии XX века, 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.

Начнём рассмотрение полуслова в XX веке 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!*⁸ [32, 95] и *Мотри! Мотри! / Дитя, глаза протри!*)⁹ [34, 21], или записка, где исчезает конец слова (*Взлетел наверх; висит записка: / “О **доро**... мой... сию... готов”*)¹⁰ [34, 152]. Есть у Хлебникова 1910-х годов и случаи с не столь однозначной возможностью реконструкции значения, как в стихотворении “Полно, сивка, видно, тра...”

Полно, сивка, видно, **тра**
Бросить соху. Хлещет ливень и сечет.
Видно, ждет нас до утра
Сон, коняшня и почет¹¹ [32, 236].

В.П. Григорьев пишет: “...в самом начале 1910-х годов (до 1913 г.) у Хлебникова обнаруживается попытка приписать некоторые значения двухконсонантным начальным сочетаниям: **кр**¹² – быть острым (край)” [9, 100-101]. 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” [32, 486]. 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 годов несколько раз упоминается “месяц **Ай**”, толкуемый и как “месяц май в народных присловьях”, и как “тюрк. луна и название месяца”¹³. В поэме “Настоящее”, в частях, озаглавленных “Голоса и песни улицы”, простые слова рассекаются, а возможность альтернативного прочтения снимается расстановкой ударений:

Народ,
Наро,
Народ,
Кузнец,
Моло,
Молотобоец.
Наро,
Народ,
Берёт,
Берё
Берет
Господ,
На **о**, на **о** царей
Берет,
Кладёт
Народ,
Моло,
Молотобоец
Царе
Царей
На обух,
Пусть **ус**
Спокоятся
В Сиби,
В Сибирских **су**,
Сугро,
Сугробах белых.
....
Раска,
Раскаты грома.
Горя,
Горят хоромы.
На **о**,
На обух господ...

Рассечение слов, например, *В Сибирских су* напоминает полуслово, потому что, если не иметь в виду следующей строки, то *су* может быть продолжено ещё и как *сумерки*, а если иметь её в виду (*Сугро*), то налицо многоступенчатая недоговорённость табуистического свойства.

В 1913 году вышла книга “Засахаре **кры**”, коллективный альманах эгофутуристов, издание Ивана Игнатъева [10]. В 1915 году Василий 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*** [26, 14]. Сокращение **Эго-фу** имеет признаки полуслова: непри-

вычное обрыва 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 году Алексеем Кручёных в “Заумной гниге”, в тексте “Евген. Онегин в 2 строч.”:

ЕНИ ВОНИ
СЕ И ТСЯ¹⁴

[17, 82]

Мы уже обращали внимание на большой пробел. Игорь Терентьев в 1918 году тоже использует ненормативный пробел – в визуальном стихотворении “Поэзия моя...”. Разбирая это стихотворение, Татьяна Никольская показывает, что “*вместо напрашивающегося слова “грудь” Терентьев ставит его усечённый вариант, заменяя “р” на “л”. Усечение подчёркивается и расположением строки*” [24, 26]. Ещё один способ употребления незавершённого 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 недоговорённость в назывании нечистой силы, морока, смерти” [12, 153]. Наряду с частью слова по этой причине может исчезнуть и целое слово. Приведём только один пример: *Лют брачный твой пир, / Жених твой у-* [38, 290]. Мы не можем назвать это употребление полусловом – с возможностью образования дополнительных вариантов смысла (также, как и “Сугро” у Хлебникова).

В 1920-е годы в советской литературе неполностью записанное слово продолжало функционировать. В рассказе Артёма Весёлого “Вольница” [8, 46] -

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 произнесённых слов, каталогизированные почти по алфавиту. Алексей Кручёных приводит этот фрагмент в работе “Новое в писательской технике” [18, 52-53] и там же пишет о стихотворении Демьяна Бедного “Бумеранг”¹⁵:

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 намечалось,
но “Октября” не получалось**

- “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, ребята!

Да вам же нужны парт-лекаря?!”

- “Бря, бря, бря, бря!!...”

Ленцнер стал диктовать “примечание”,
Что “Бря” – это есть “окончание”,

А что начало

Перманентно звучало...

“Бря!” – “Бря!” – “Бря!”

Зажужжал весь примечательный улей.

Выкатился я оттуда пулей.

На улице еле отдышался.

- Народ явно помешался!

- “Хотя этим обломкам слов и дана некоторая мотивировка, но “Октября не получилось”, и заумные частицы живут самостоятельно, веселя читателя!” [18, 55-56]

Во 2 главе ранней поэмы Семёна Кирсанова “Моя именинная”, опубликованной в 1927 году [15, 3-4], испуг через исчезновение начальной и конечной букв превращался в слово, похожее на деформирован-

ное “сплю”; в поздней редакции 1967 года 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” [23]. Исследовательница А.Г. Оганесян пишет: “Особенностью словотворчества С. Кирсанова является ... усечение слов не на морфемном шве и употребление их в качестве самостоятельных слов” [25, 9]. Такого рода приём характерен для сказочно-фантастических, ранних его произведений: *И во сне / смеётся робот / механический / грудь вздымая / как кузнечный мех (анический) / с сонных губ / слетает в хобот / смех (анический)* [16, 96]. На другом уровне Кирсанов возвращается к словесным разрывам и внутрисловным переносам в цикле “Больничная тетрадь”: *Сплю- / щив подушку, сплю* [14, 468].

Михаил Светлов в 1926 году 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* [29, 106-109]. Заметим, что использование недописанного слова оправдано сюжетом стихотворения: гибелью на Гражданской войне поющего песню персонажа стихотворения Светлова.

Илья Сельвинский в раннем, написанном в 1927 году романе в стихах “Пушторг”¹⁶ использовал незавершённые 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...”
 “...вст^{вуй} милая картошка-тошка-тошка-тошка
 Низко бьём тебе челом-лом-ло?м”

Сыпь, гармошка,
 Напролом

В зарисовке “В хаосе паузы виолончель...” [30, 144] имеется в виду настройка оркестра: перемешанные корни слов (близко к зауми) и словесный разрыв (близко к внутрисловному переносу). В следующем примере разорванное на части слово включает своими половинками разные контексты, соединяя лозунг и песню¹⁷ [30, 175].

Александр Введенский в 1929 году в стихотворении “Ответ богов” снабдил употребление слов, не завершённых внутри стихотворной строки, подстрочным примечанием: *стали девкины рубахи / опу подоы в забытьи ... *опускаться подыматься (примечание автора)*¹⁸ [7, 70].

Середина XX века в Советском Союзе – непростое для поэтических новаций время. Большинство перечисленных нами примеров употребления оборванного слова в поэзии 1910-х-1920-х годов с конца 1920-х–начала 1930-х годов сознательно изымалось из обихода и литературоведения. Частичное возвращение экспериментальных текстов в конце 1960-х-начале 1970-х годов было неадекватным – стихотворные сборники выходили с существенной правкой, снимавшей все возможные неоднозначности высказывания. В неподцензурной литературе изобретение приёма происходит заново, в том числе и представителями “лианозовской группы”, в которую входил Генрих Сапгир. Игорь Холин использует неполностью записанные слова для сокращения слова в предельно короткой строке (*Рест / Моска / Закр / Тоска*) [37, 166] – вместе с другими способами словосокращения, а также в цикле “Поп или конкрет стихи”: *Я мню дноє веньє*

/ Передо вилась ы [37, 183] – с ненормативными пробелами. Близки к полуслову некоторые случаи употребления букв у лианозовца Всеволода Некрасова: *Луна / А / А небо / О* [21, 6] и даже *к/п/р/с/т/ф/х/ц/ч/ш/щ/что/вы так испугались* [22, 39].

В 1990-е годы – 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* [13, 41]. В результате обрыва слова “работаю” и появления “ботаю”¹⁹ в тексте актуализируются жаргонные значения слова “торчу”²⁰. Принципиальное отличие этого стихотворения Искренко от фрагмента поэмы Сельвинского состоит в том, что здесь рождение текста с переосмыслением происходит на наших глазах, и смысл повтора в нём далёк от “песенного”, а там использовалась готовая пионерская песня “Картошка”²¹.

В 2000-е годы появились новые осмысления полуслова как стилистически выразительного приёма в поэзии. Видно движение обратно – в обыденную речь у Дмитрия Чёрного: *револ сти* как обозначение жанра²², восприятие сокращено до *восприя*. Для стиля Чёрного 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 бёдра 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” [39, 32]. Ещё одна возможность развития приёма – 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 продолжения²³ (а может быть и, наоборот, мешают восприятию²⁴).

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 [1, 56]: с первого взгляда - *при* из приставки мерцает предлогом (внутрисловный перенос), **нал** мерцает *налево*, или каким-нибудь *наилучшим* – тоже с опечаткой. С определённого момента достаточно частой причиной сознательной или случайной порчи слов в литературном тексте становится не стихия или время, а компьютер и офисная техника²⁵. Ярким примером этого может служить роман-компьютерная ошибка Веры Хлебниковой “Доро” [36], 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 тяжёлую. 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 века. В начале существования они очень тесно соприкасались с другими путями языкового эксперимента в поэзии (заумью, внутрисловными переносами, словами созданных поэтами языков), выглядели самостоятельными и нуждались в объяснении. Полуслова были чертой футуристических поэтов, 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 считанное число прочтений (в связи с табуированностью некоторых слоёв языка), продемонстрировав иерархию возможных значений полуслова и предшествовавших ему явлений. С формальной точки зрения мы установили связь полуслова 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, как мы понимаем, не может, да и не обязана действовать постоянно.

3. В целом вопрос теперь ставится так: оказывается (футуристы с их теориями здесь в виду не имеются), любая “неправильная” или недописанная буква может развернуть в поэтической речи своё 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” [31, 129].

4. Рассматривая историю вопроса, мы заметили, что в критических работах первой трети XX века обрывы слова очень часто рассматриваются как частный случай зауми (широкий смысл которой тогда был “языковая новация в литературе”) и отграничили полуслово от заумного слова по признаку разницы в степени произвольности смыслового наполнения. Проследивая дальнейшую историю приёма в поэзии XX века, мы обнаружили, что советские поэты правили ранние произведения согласно принципу упрощения, важному для соцреалистической эстетики. Мы указали на несо-

ответствие публикаций только в тех случаях, когда это напрямую касалось рассматриваемого нами материала.

5. Полуслово ещё 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 остаётся заметный стилистический и смысловой потенциал, заданный демаргинализировавшим полуслово Генрихом Сапгиром.

Примечания:

¹ Ещё четыре основанных на том же приёме стихотворения Сапгира опубликованы под общим названием “РЯДКОВЫЙ ПЕРЕ” в журнале “Черновик”, № 9, 1993. 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.

² В иной терминологии: сечение слов и опускание частей слов – См.: Шраер-Петров Д., Шраер Максим Д. Псалмопевец Сапгир. // Сапгир Г. Стихотворения и поэмы. СПб: Академический проект, 2004. С. 23-24.

³ 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” (1988). Филатова О.Д. Г.Сапгир: “самокритика” текста. // <http://sapgir.narod.ru/texts/criticism/crit4.html>.

⁴ Здесь в качестве незавершённых слов используются морфемы – префиксы, омонимичные предлогам.

⁵ Ситуация, обратная часто встречающемуся у раннего Сапгира повтору почти идентичных фраз (“Вон там убили человека”)

⁶ В речи маленьких детей, которые учатся говорить, встречается такой тип сокращения слова, где от него остаётся только конец: *бка* ‘рыбка’, *га* ‘нога’ – примеры из речи Юлии, 1 год и 7 мес., записано в октябре 2004 г.

⁷ См.: Айги Г. Листки – в ветер праздника. К столетию Велимира Хлебникова. // Дружба Народов. № 8, 1994. С. 183: “В языке человек начинает участвовать младенческим лепетом. Есть ли это - в поэзии? Есть, - у Велимира Хлебникова. В стихотворении “Море”, великолепно 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””.

⁸ Написано в 1907-1908 годах, опубликовано в 1913. Примечание: *Мотри* – простореч. смотри. [32, 462]. Здесь и далее мы приводим даты написания и первопубликации цитируемых произведений Хлебникова по указанному изданию.

⁹ Написано в 1909 году, фрагмент с этими строками опубликован в 1910. В других изданиях приводится вариант этих строк со словоразделом без актуализации рифмы: *Мотри! Мотри! Дитя, /Глаза протри!*

¹⁰ Написано в 1914 году, впервые опубликовано в 1940.

¹¹ Написано в 1911 году, опубликовано в 1913.

¹² В дальнейшем тексте, если это не оговорено особо, мы выделяем жирным шрифтом элементы, в которых мы видим черты полуслова.

¹³ “Новруз труда”, “Зачем в гляделках забывки...”, “Это было в месяц Ай...”, “Азы и узы”, “Труба Гульмуллы” и др.

¹⁴ Орфография названия выверялась по алфавитному указателю произведений. Длина пробела в первой строке восстановлена по первоизданию: Кручёных А., Алягров. Заумная гнига. М., 1916 [1915]. б.п.

¹⁵ Более развёрнутый фрагмент стихотворения “Бумеранг” восстановлен по газете “Правда” от 28 ноября 1924 года, с. 4. Речь в нём идёт об отсутствии реакции партии и правительства на ноту Чемберлена. В дальнейшем это стихотворение не могло быть перепечатано в собраниях сочинений Демьяна Бедного, потому что речь в нём идёт в частности о Л.Д. Троцком, имя которого со второй половины 1920-х годов не упоминалось. Таким образом, мы имеем случай полной утраты текста с интересующим нас приёмом из истории литературы – по идейно-политическим причинам, которые касаются не поэтической техники, а темы произведения.

¹⁶ Первое издание: Сельвинский И. Пушторг. М.: Государственное издательство, 1929. В выправленном виде “Пушторг” был переиздан дважды после смерти автора – в 1971 году (шеститомник), и – менее урезанный вариант – в 1972 году (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 мимолётной моде тогдашних литературных группок" (Примечания О. С. Резника) – Сельвинский И. Собрание сочинений в 6-ти томах. Т. 2. С. 395-396.

¹⁷ В позднейших переизданиях на месте Рыкова вписан Ленин. Вопросительный знак в середине слова – один из знаков песенной интонации из системы, разработанной Сельвинским.

¹⁸ Цитируется фрагмент текста и подстрочная сноска.

¹⁹ **Ботать:** 1. (угол.) Говорить, рассказывать. 2. (угол.) Говорить на воровском жаргоне. 3. (шк., студ.) Прилежно учить уроки. 4. (мол.) Идти, двигаться. [20, 74, стлб 1].

²⁰ 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 влюблённым, испытывать состояние влюблённости. [20, 593, стлб 1-2]. Общеязыковое **Торчать:** 1. Резко возвышаться, выступать над поверхностью чего-л., выдаваться вперёд, вверх. 2. (разг.) Стоять, размещаться где-л. (о предметах, назойливо бросающихся в глаза) 3. (разг.) Присутствовать, находиться где-либо (о присутствии неуместном, нежелательном или постоянном, бессменном). 4. (разг.) Испытывать удовольствие. [4, 1334, стлб 3].

²¹ Слова В. Попова, музыка М. Иорданского. Примечание взято из: Сельвинский И. Избранные произведения. М., 1972. С. 922.

²² Ср. "дра" как обозначение жанра у Ильи Зданевича в 1919-23 годах и маленький цикл под названием "Два изре" у позднего Бурлюка (в самом цикле все слова полные) [6, 19]. Проблема незавершённых слов в названиях и жанровых обозначениях осталась за рамками нашей работы.

²³ См. об этом: Суховой Д. Круги компьютерного рая. // НЛО № 62, 2003. С. 235-238 (главка "Круг восемь: через "нет"" – про поэтику Полины Андрукович)

²⁴ См., напр.: Работнов Н. "Babylon" от слова "бэби" // Знамя, 2004, № 9. С. 201-203.

²⁵ При этом стихия, море в современной поэзии не отменяется: "Кислород, для нас животительный, для них наоборот – вещь в холодном воздухе распалась, как в огне. Остались лишь агнос агмен тическ фрагме" – речь идёт о рукописи в бутылке. См.: Лосев Л. 17 агностических фрагментов. // Лосев Л. Как я сказал. СПб.: Пушкинский фонд, 2005. С. 37.

Литература:

1. Андрукович П. Меньше на один голос. М.: АРГО-РИСК, Тверь: Колонна, 2004.
2. Аннинский Л. Тени ангелов. // Сапгир Г. Собрание сочинений в 4-х томах, т. 1, Нью-Йорк-Москва-Париж, 1999.
3. Бобышев Д. Жизнь урбанская. // Бобышев Д. Русские терцины и другие стихотворения. СПб: Книгоиздательство "Всемирное слово", 1992.
4. Большой толковый словарь русского языка. СПб: Норинт, 1998.
5. Бродский И. Полдень в комнате. // Сочинения Иосифа Бродского. Т. 2.
6. Бурлюк Д.Д. Энтелехизм: Теория, критика, стихи, картины. NY, 1930.
7. Введенский А. Полное собрание произведений в 2 т. М.: Гилея, 1993. Т. 1.
8. Весёлый А. Вольница // Леф. 1924. № 1.
9. Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М.: Наука, 1986.
10. Засахарекры. Альманахэго-футуристов. V. СПб: Петербургский глашатай, 1913.
11. Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛО, 2000.
12. Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1999.
13. Искренко Н. Непосредственно жизнь. М.: АРГО-РИСК, 1997.
14. Кирсанов С. Больничный сон // Кирсанов С. Собрание сочинений в 4 т. М., 1974. Т. 1.
15. Кирсанов С. Моя именинная // Новый ЛЕФ, № 8-9. 1927.
16. Кирсанов С. Поэма о работе // Кирсанов С. Искания. М., 1967.
17. Кручёных А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб: Академический проект, 2001.
18. Кручёных А.Е. Новое в писательской технике Бабея, Артёма Весёлого, Вс. Иванова,

- Леонова, Сейфуллиной, Сельвинского и др. М.: Издание Всероссийского союза поэтов, 1927.
19. Кузьмин Д. План работ по исследованию внутрисловного переноса. // НЛО, № 59, 2003.
20. Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. Большой словарь русского жаргона. СПб: Норинт, 2000.
21. Некрасов Вс. Справка. М.: PS, 1991.
22. Некрасов Вс. Стихи из журнала. М.: Прометей, 1989.
23. Немиров М. Всё о поэзии 154. Кирсанов, Семен. // http://www.russ.ru:8082/netcult/20031010_n-pr.html
24. Никольская Т. Игорь Терентьев – поэт и теоретик компании 41°. // Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna, 1988 (Eurasistica, 7).
25. Оганесян А.Г. Оказиональные слова в поэзии С. Кирсанова (Словообразовательно-стилистический аспект). Автореф. дисс. к. ф. н. М., 1989.
26. Пруссак В. Цветы на свалке Пг., 1915.
27. Сапгир Г. Собрание сочинений в 4-х томах. Нью-Йорк-Москва-Париж, 1999. Т. 2.
28. Сапгир Г. Три из многих. // НЛО, № 33, 1998.
29. Светлов М. Гренада. // Светлов М. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966.
30. Сельвинский И. Пушторг. М.: Государственное издательство, 1929.
31. Тынянов Ю. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993.
32. Хлебников В. Собрание сочинений в 6 т. Тт. 1-4 М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000-2003. Т.1.
33. Хлебников В. Собрание сочинений в 6 т. Тт. 1-4 М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000-2003. Т.2.
34. Хлебников В. Собрание сочинений в 6 т. Тт. 1-4 М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000-2003. Т.3.
35. Хлебников В. Собрание сочинений в 6 т. Тт. 1-4 М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000-2003. Т.4.
36. Хлебникова В. Доро. СПб: Алетейя, 2002.
37. Холин И. Избранное. Стихи и поэмы. М: НЛО, 1999.
38. Цветаева М. Собрание сочинений в 7 тт. М., 1994. Т. 3.
39. Чёрный Д. Поэма-Инструкция бойцам революции, сти и другие поэмины. М.: ИД Юность, 2001.
40. Шкловский В. Воскрешение слова. // Шкловский В. Гамбургский счёт. М., 1990.
41. Янечек Дж. Современная заумь.// Кредо. Тамбов, 1993, № 3-4

Статья была написана в 2004 году и читалась как доклад на международной научной конференции “Творчество Г. Сапгира и русская поэзия конца XX века” 18 ноября 2004 г. (Москва, РГУ).

Людмила ЗУБОВА

ПРИНЦЕССА, СЕРЖАНТ И ДРУГИЕ (поэтика анафразы у Генриха Сапгира)

Генрих Сапгир не знал термина *анафраза*. Этот термин изобретен М. Эпштейном для обозначения фигуры речи, основанной на перестановках слов в предложении – с возможными вариациями грамматических форм и словообразовательной структуры¹:

Анафраза <...> – фраза или любой отрезок текста, образованные перестановкой слов из другой фразы или текста, при соответствующем изменении их лексико-морфологических признаков и синтаксических связей [9, 473–474].

За 15 лет до этого доклада Генрих Сапгир осуществил поэтический эксперимент с текстами, которые создавались именно по принципу анафразы и полифразы (по терминологии Эпштейна, полифраз – «совокупность всех анафраз от данного набора лексем»).

В 1990–1991 г. Сапгир написал около трех десятков стихов с перегруппировкой слов, переменой их грамматических функций, и словообразовательными изменениями – в книгах «Лубок», «Изречения речей», «Развитие метода». На этом приеме основаны, стихи «Персональный компьютер», «Алкаш», «Хмырь», «Сержант», «Наглядная агитация», «Привередливый архангел (танец памяти Высоцкого)», «Стоящая постель», «Изречения речей» «Метод», «Дерево над оврагом», «Скамья в сугробе», «Двойная тень», «Март в лесу», «Весна», «Игра в бисер», «Машина времени», «Из воспоминаний», «Ребенок», «Боль», «Сидхарта (коллаж)», «На экране TV», «Летучая фраза», «Беспредельность и разум», «Ученик»² и другие, менее определенные в этом отношении стихотворения, в которых анафразы присутствуют, но не охватывают всего текста.

Созданию анафразовых и полифразовых текстов, вероятно, способствуют компьютерные возможности легкого перемещения слов – не случайно одно из первых стихотворений этой серии – «Персональный компьютер».

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 году 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 повествований³:

ЛЮДОЕД И ПРИНЦЕССА, ИЛИ ВСЁ 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.

дерево падает в небо
 овраг падает в серое небо
 серый снег падает ящером
 небо овраг дерево снег
 изогнулся серый

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...* 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 странное, на первый взгляд, ситуации абсолютно достоверны.

Небо падает, во-первых, потому что снег падает: снег воспринимается как то, что отделяется от неба, то есть 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 параллелиз-

ме строк *изогнулось небо серым ящером и овраг изогнулся серым ящером*.

В начале стихотворения ящерицу 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 ящерице' 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 взаимобратимых образов и, соответственно, с другой мотивацией этой взаимобратимости:

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

При том, 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 литературного 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» [6, 343–344], то Сапгир, принимая реальный язык и в этой его разновидности, противопоставляет человечность и трагизм пренебрежению и насмешке.

В стихотворении «Метод» из книги «Развитие метода» 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

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 обесмысленная 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 «Метод» и методе Сапгира имеет противоположное значение: пустые слова, преобразованные 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 [4]. Эксперименты Сапгира с порядком слов демонстрируют не стилистическую, а семантическую сущность инверсий и других трансформационных приемов⁸. Как совершенно правильно отмечает И.И. Ковтунова, «проблема “порядка слов” в стихах тесно соприкасается с проблемой семантического анализа стихотворной речи» [4, 64].

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*, то есть 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...

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.

Большинство полифразовых текстов Сапгира самой 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 (см. об этом понятии: 3, 199). 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.

Примечания:

¹ 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 года). Статья Эпштейна [9, 473] начинается именно с этого стихотворения, которое было вместе с другими стихами Сапгира прислано М. Эпштейну мною в процессе обсуждения начального варианта статьи, о чем в примечаниях к статье имеется соответствующая ссылка.

² Не все из этих стихов опубликованы. Список перечисленных здесь текстов основан на собрании сочинений Сапгира, записанном на диске и любезно предоставленном Ю.Б. Орлицким для филологических исследований произведений Сапгира.

³ Ср. фильм Акира Куросавы «Расёмон» (1950), снятый по рассказам Рюноски Акутогавы «В чаще» и «Ворота Расёмона». 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*.

⁴ «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» [2, 12]. В указанной статье Арутюновой отмечается, что еще Сократ в говорил об относительности прекрасного и безобразного.

⁵ 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 линейку» [8, 492].

⁶ Ср. также имя сказочного злодея *Синяя борода*.

⁷ Имеется в виду закономерность взаимного уподобления: если звезды метафорически обозначаются глазами, то и глаза – звездами [см.: 7, 79–94].

⁸ «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)» [1, 520].

Литература:

1. Апресян Ю.Д. Трансформационный метод // Лингвистический энциклопедический словарь. М., «Сов. энциклопедия», 1990. С. 519–520.

2. Арутюнова Н. Д. Истина, добро, красота: взаимодействие концептов // Логический анализ языка: Языки эстетики: концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., «Индрик», 2004. С. 5–29.

3. Береговская Э.М. Очерки по экспрессивному синтаксису. М., «Рохос», 2004.

4. Ковтунова И. И. Порядок слов в стихе и прозе // Синтаксис и стилистика. М., «Наука», 1976.

5. Кожевникова Н.А. Об обратимости тропов // Лингвистика и поэтика. М., «Наука». 1979. С. 215–224.

6. Лихачев Д.С. Арготические слова профессиональной речи // Развитие грамматики и лексики современного русского языка. М., «Наука», 1964. С. 311–359.

7. Павлович Н. В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., Ин-т русского языка РАН, 1995.

8. Шмелева Т.В. Орфография с позиций филологии // Языковая система и ее развитие во времени и пространстве. Сборник научных статей к 80-летию профессора Клавдии Васильевны Горшковой. М., Изд-во Московского гос. ун-та, 2001. С. 488–496.

9. Эпштейн М.Н. Анафразы: языковой феномен и литературный прием // Художественный текст как динамическая система. Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева. М., «Управление технологиями», 2006. С. 473–487.

Статья содержит материалы доклада, прочитанного на Сапгировских чтениях 2005 г.

Мария ДВОЙНИШНИКОВА

ПОЭТИКА АБСУРДА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ЛИРИКИ Г. САПГИРА)

В современном литературоведении проявляется тенденция к изучению влияния поэтической литературной традиции начала XX в. на современную поэзию. Такие авторы, как Д.Э. Мильков, Т.В. Казарина отмечают, что истоки современной русской поэзии конца XX — начала XXI вв. следует искать в авангардных направлениях русской литературы, начинающихся с поэзии символистов и развившихся в творчестве футуристов и обэриутов. Последователями поэтики экспериментальной поэзии начала века называют поэтов «лианозовской школы», сложившейся в конце пятидесятых годов XX в., в числе которых находился и Г.В. Сапгир. Исследуя понятие абсурда в современном литературоведении, а именно работы Т. Арно, В. Флюссера, О. Бурениной, О. Чернолицкой, мы пришли к выводу, что важным составляющим элементом культурной модели русской авангардной поэзии является поэтика абсурда, функционирование которой целесообразно рассмотреть на примере творчества представителей футуризма, ОБЭРИУ и «лианозовской школы» (в частности, Г. Сапгира).

Само определение понятия «абсурд» нуждается в точной формулировке, так как в современном литературоведении этот вопрос до сих пор остается спорным. Абсурд — явление междискурсивное, актуальное в разных направлениях науки и искусства. Философскую интерпретацию абсурда разрабатывали в своих трудах Тертуллиан, Л. Шестов, Ф. Ницше, М. Хайдеггер и др. Предпринимались попытки соотносить понятие «абсурд» с направлениями изобразительного искусства (работы Л. Кофлера). Существует также целый ряд работ, анализирующих абсурд в рамках литературного произведения как категорию текста (В. Набоков, В. Шмидт, С. Великовский, Д.В. Токарев и др.). Одним из последних исследований, в котором на примере культурного пространства искусства и литературы XX века наиболее полно осмысливается поня-

тие абсурда, является работа О.Д. Бурениной «Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века», дающая следующее определение данного понятия: «абсурд — это констатация смыслового, логического, бытийного, а соответственно, и языкового бессилия обнаружить организующее начало в окружающем мире» [2, 34].

В рамках поэтики абсурда анализируются такие художественные средства, как гротеск, фарс, метафора, приемы народной смеховой культуры и фольклора и др. Традиционным приемом поэтики абсурда, по мнению исследователей (О.Л. Чернолицкая, О.Д. Буренина), является построение сюжета стихотворения в рамках традиционного принципа *reductio ad absurdum* (приведения к нелепости), т.е. принципа абсурдной ситуации, основанной на приеме алогизма и нарушения логичных причинно-следственных связей.

А. Введенский

Какое утро ночь темница
В траве лежала заграница
Стояла полночь а над нею
Вился туман земли темнее
Летали птицы чоботы
И поднимали соленые хоботы
Тогда на ветке в русских сапогах
Стоит сердечнейший монах

(«На смерть теософки»)

Д. Хармс

Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель пошел, перепрыгнув забор.
Иван, как бревно, провалился в болото,
А пудель в реке утонул, как топор.

Иван Топорышкин пошел на охоту,
С ним пудель в реке провалился в забор.
Иван, как бревно, перепрыгнул болото,
А пудель вприпрыжку попал на топор

(«Иван Топорышкин»)

Г. Сапгир

В канаве выросли блины
Поядовитей белены —
Блохомор!

(«**Блохомор**»)

Одноэтажный дом с высокими
Белыми окнами помню как дум
С белыми окнами помню как дым
Одноэтажный с высокими белыми
Помню как ветер и помню как шум

(«**Дом из детства**»)

Как отмечает Н.А. Масленкова, стихотворение «Иван Топорышкин» Д. Хармса построено по образцу народных нескладниц, в которых смысловые связи нарочито смещены, перепутаны, при этом именно на фоне первой строфы создается эффект несоответствия [3, 11]. В приведенных выше текстах Г. Сапгира несоответствие проявляется в первых строках, где представлена уже сама по себе нелогичная и абсурдная ситуация, все более усиливающаяся в последующих строфах, а в стихотворении «Дом из детства» используется аналогичный прием народной нескладницы.

Одним из ведущих абсурдистских мотивов является мотив абсурдного сна, ирреального бреда, вторгающегося в привычный ход жизни. Анализ мотива сна как набора обрывочных воспоминаний, ассоциативно вызванных в связи с какими-то событиями или явлениями, не объединенных логической последовательностью, является актуальным для понимания поэтики абсурда в текстах представителей экспериментальной поэзии начала XX века и Г. Сапгира .

Д. Хармс

Люди спят:
урлы-мурлы.

<...>

сон блудливый,
как мечты.
Сон ленивый, как перелет,
Руки длинные, как переплет.

<...>

Голубь-турман вьет гнездо.
Подъезжал к крыльцу ездок.
Пыхот слышался машин.
Дева падала в кувшин.
Ноги падали в овраг.
Леший бегал —
Людий враг.

(«**Скупость**»)

Г. Сапгир

Пахнет пирогами. Тихо.
Прилегла и спит старуха.
Из-за ширмы вышел зять,
Наклонился что-то взять.

<...>

Вдруг
Зять схватил утюг.
Хряк! —
Сына сбил с ног.

(«**Предпраздничная ночь**»)

В стихотворении Д. Хармса «Скупость» сон интерпретируется как волшебное, идеализированное явление, мечта, в которой не существует никаких ограничений (это сон — парение). В тексте Г. Сапгира происходит «обытовление» сна и включение в него элементов кошмара, ужаса («Вдруг // Зять схватил утюг»). Если у Д. Хармса раскрывается сюрреалистическая ситуация сна («ноги падали в овраг»), то у Г. Сапгира сон более социологизирован («спит старуха.../вышел зять»).

Разработка понятия абсурда неизбежно заставляет исследователей обращаться к зауми, занимающей особое место в поэтике абсурда. В связи с этим тезисом само по себе явление зауми, как смысловой, формальной и/или семантической аномалии, можно рассматривать как элемент поэтики абсурда. Творческий экстремизм в лирике футуристов и обэриутов проявился в поисках новых форм художественного выражения действительности, вследствие чего проводились различные эксперименты со словом, с традиционными правилами грамматики и синтаксиса, с визуальным обликом стиха, что привело к изобретению

зауми, активно используемой футуристами и развившейся в творчестве ОБЭРИУ.

Исследователи (М. Ямпольский) отмечают, что в текстах таких поэтов, как В. Хлебников, А. Крученых, А. Введенский, Н. Олейников, наблюдается явное или скрытое нарушение основных законов логики, в связи с чем они являются примерами логического абсурда, в основном потому, что в них ломается механизм традиционной языковой коммуникации. По словам О.Д. Бурениной, «нарушение коммуникативных постулатов, обязательных для нормального дискурса, и есть проявление логического языкового абсурда» [3, 45]. При изучении поэтики абсурда практически все исследователи упоминают факт противопоставления его нормам языка. По словам В.Ю. Новиковой, абсурд представляет собой аномалию, суть которой — нарушение лингвистической логики на разных уровнях языка [5, 28].

В лирике Г. Сапгира значительное место занимают эксперименты со словом. На языковом уровне нарушение коммуникативных постулатов реализуется в появлении слов с трудно определяемой семантикой либо с графически необычным видом, т.е. стихотворения нередко состоят из языковых компонентов, построенных на нарушении традиционных правил грамматики, словообразования и синтаксиса, которые можно назвать языковыми аномалиями, во многом аналогичными «зауми» футуристов, в частности «заумному языку» В. Хлебникова и «сдвигологии» А. Крученых. На это указывает и стихотворение «Кузнечикус», где в незначительно измененном виде интертекстуально употребляется «цитата—заглавие» известного стихотворения В. Хлебникова «Кузнечик» и в тексте стихотворения используется его окказионализм «зинзивер», что подчеркивает главную мысль произведения — создание собственного языка (по аналогии с «заумным языком»): «*Оретикус моретикус кантарус! — / свою латынь теперь изобрету / я над любой фонемой ставлю парус / жив еретик вживлением в ничту*». Очевидная отсылка к тексту В. Хлебникова, а также упоминание его фигуры в другом стихотворении книги

«Чурзел», позволяет говорить о непосредственном знакомстве Г. Сапгира с творчеством футуристов и несомненной последовательной связи приемов и традиций при их переосмыслении и дальнейшем развитии. Знакомство Г. Сапгира с текстами русской авангардной поэзии не раз отмечали люди, знавшие поэта, например, А. Кудрявицкий писал: «Мне кажется, что он поэт линии Хлебникова, прямой продолжатель Хлебникова в современной поэзии» [1]; а Вс. Некрасов отметил, что «на момент нашего знакомства Сапгир твердо ставил себе маяком Хлебникова и Заболоцкого» [4].

Реализация абсурдных аномалий разных языковых уровней может быть наиболее полно продемонстрирована на примере лирической книги «Терцихи Генриха Буфарева», где нарушения на морфемном уровне (т.е. на уровне минимальных семантически значимых частей слова) проявляются достаточно редко, в основном встречаются корневые морфемы с трудно определяемой семантикой, например, корень «хрегот» в слове «хрегочут», или «биб» в слове «бибобус». Основная часть языковых аномалий касается именно лексического уровня, который представлен весьма многочисленными и разными новообразованными лексемами. В тексте книги «Терцихи Генриха Буфарева» ярко представлены новые слова разных частей речи, образованные по продуктивным моделям русского словообразования, но нередко с трудно угадываемым смыслом. Количественно преобладают имена существительные («мурелки», «стакелки», «пельсиски», «качурик», «жустик», «хрястик», «солдутики», «охрамина», «каменила», «ковыряла», «меднолюб» и т.д.). Также в стихотворениях в виде языковых аномалий присутствуют не только отдельные слова, но и фразеологические обороты, например, «нет пути обратус», «не в складь — не в мать», «хоть гнем гори!». Кроме имен существительных языковые нарушения наблюдаются в употреблении прилагательных («крявая», «златозубый», «майороглазый», «белоклочковатый», «озабыченный», «моксовые» и др.), глаголов («скрипачит», «сверкеет», «измысли». «глядти», «разволноволновывает», «перехлебну-

лось», «переbereбирая», «грегочет», «бежа», «скружаются»), также встречаются новообразованные наречия («заморожено», «ухом»).

Поэтика абсурда в лирике Г. Сапгира, становится концептуально важным и функционально значимым стилеобразующим приемом, определяющим специфику поэтики произведений и создающим гротесковую модель мира.

Проанализировав творчество представителей русской экспериментальной поэзии начала XX века и лирику Г. Сапгира в аспекте поэтики абсурда, мы пришли к выводу, что в традиционно выделяемую исследователями линию наследования традиций и приемов поэтики, включающую в себя футуризм и «лианозовскую школу» (а именно, Г. Сапгира), вполне оправданно можно включать пропущенное звено — поэтов ОБЭРИУ. В поэтических текстах Г. Сапгира наследуются и переосмысляются, получают дальнейшее развитие худо-

жественные приемы не только футуристов, но и обэриутов, что доказывает полноценное функционирование культурной модели русской экспериментальной поэзии начала XX века в лирике Г. Сапгира.

Литература:

1. Беседа с Анатолием Кудрявицким о Генрихе Сапгире. Не здесь и не сейчас. — Санкт-Петербург, октябрь 2000 // <http://kudryavitsky.narod.ru/interview.html>
2. Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб., 2005.
3. Масленкова Н.А. Поэтика Даниила Хармса (лирика и эпос): Автореф. дис. к.ф.н. Самара, 2000.
4. Некрасов Вс. Сапгир // Великий Генрих (1928—1999). Сборник памяти Генриха Вениаминовича Сапгира.
5. Новикова В.Ю. Семантика абсурда. Краснодар, 2005.

Статья готовится к публикации в сб.: «Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия лингвистика». Челябинск: Изд.центр ЮУрГУ, 2009.

Михаил ПАВЛОВЕЦ

ПОЭМЫ ГЕНРИХА САПГИРА «БЫТЬ - МОЖЕТ!» И «МКХ – МУШИНЫЙ СЛЕД»: К ВОПРОСУ ОБ ЭСХАТОЛОГИИ РУССКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО АВАНГАРДА

Поэмы Генриха Сапгира БМ (далее – БМ) и «МКХ – мушиный след» (далее – МКХ)¹ не случайно соседствуют в заголовке нашей работы. Первая из этих поэм датируется 1981 годом, тогда как вторая имеет двойную датировку – 1981, 1997, причем сопоставление текстов двух произведений дает все основания утверждать, что БМ есть ранний вариант поэмы МКХ. Впрочем, возможно и иное суждение: МКХ – произведение-палимпсест, написанное «поверх» текста более раннего произведения, причем это написание включает в себя как минимум четыре вида работы:

- дописывание, дополнение претекста новыми строками и катренами;
- изъятие из текста его отдельных фрагментов, слов и даже их частей;
- замена одних слов другими;
- переструктурирование исходного текста².

В результате собственно стихотворный текст был сокращен автором, по нашим подсчетам, на 30 % – с 248 стихотворных строк до 173³.

Подобное возвращение к более раннему произведению с целью его редактирования или даже радикального переписывания – явление нередкое для всего XX века, однако причины, побуждающие автора к этому, могут быть различными. Так, в советской литературе, особенно в 1930-1950-е гг., когда не автор, а редактор или цензор были последними инстанциями, отвечающими за идеологическую выверенность произведения, автор нередко возвращался к редактированию уже опубликованного текста, подчиняясь давлению критики или просто тонко чувствуя политическую конъюнктуру⁴. Известны примеры, когда переписать ранние произведения, существенно упростив их, автора побуждает критическое отношение к своей ранней манере (как это было в случае с Б. Пастернаком или Н. Заболоцким). Однако ясно, что в случае

Г. Сапгира ни то, ни другое объяснение не удовлетворительно. Искать политическую подоплеку здесь просто неуместно⁵; что же касается «упрощения» исходного текста, то об этом не может быть и речи – напротив, восприятие поэмы МКХ существенно затрудняется тем, что Сапгир отказался в ней от «объясняющих» заглавий глав, а также авторского «Послесловия», раскрывающего суть авторского замысла. Более того, некоторые строки данной поэмы поддаются отчетливой «дешифровке» в полной мере лишь в том случае, если реконструировать их первоначальный вид из поэмы БМ.

Показательна в этом смысле содержательная статья Дарьи Суховей «Рифма в поэме Генриха Сапгира МКХ», одна из первых серьезных попыток анализа данной поэмы⁶. Еще не будучи в тот момент знакомой с поэмой БМ⁷, Д. Суховей пытается «расшифровать» темные места произведения, однако тонкие прозрения в ее работе сочетаются с остроумными, но не находящими подтверждения в исходном тексте гипотезами⁸. Впрочем, в защиту исследователя справедливо было бы предположить, что сама переработка исходного текста Г. Сапгиром шла по линии усиления вариативности потенциальных прочтений, открытости интерпретаций, и в таком случае сведение «темных мест» поэмы к их исходной форме в поэме БМ является лишь одной из возможных – и равнозначных стратегий их истолкования.

В какой-то мере работа, которую Г. Сапгир осуществил над уже завершенным и авторизованным произведением, переработав его в новое, можно сравнить с тем, как редактировал свои рукописи Велимир Хлебников: по воспоминанию В. Маяковского, «У Хлебникова нет поэм. Законченность его напечатанных вещей – фикция. Видимость законченности чаще всего дело рук его друзей. Мы выбирали из вороха бросаемых им черновиков кажущиеся нам

наиболее ценными и сдавали в печать. Нередко хвост одного наброска приклеивался к посторонней голове, вызывая веселое недоумение Хлебникова. К корректуре его нельзя было подпускать, – он перечеркивал все, целиком, давая совершенно новый текст» [6, 630]. Однако и здесь очевидна вся разница в подходах к до- или переработке текстов: Хлебников в своем творчестве культивировал последовательную незаконченность, фрагментарность вещи, словно бы «открытой» в реальность, потенциально бесконечной, только эта открытость реализовывалась главным образом в целом произведении, но не в его частях. По наблюдению И.П. Смирнова, «следует говорить не о фрагментарности авангардистского творчества постсимволистского периода, в частности поэзии Хлебникова, поскольку эта художественная эпоха, в отличие от романтизма, вовсе не была склонна эстетизировать незавершенные произведения, но, скорее, о тяге «исторического авангарда» к созданию таких текстов, все части которого оказывались в себе завершенными инициальными сегментами» [14, 143]. Иначе у Г. Сапгира: по крайней мере, в случае с поэмами БМ и МКХ мы имеем дело с текстами, последовательная «незавершенность», открытость к дописыванию фрагментов которых держится, тем не менее, на жесткой композиционной структурированности текстов, их сюжетной законченности, закрытости⁹.

Так, поэма БМ состоит из 20 частей¹⁰, каждая из которых, в свою очередь, снабжена подзаголовком и разбита на 4 строфы или их эквивалента (в тех частях, где должен быть вписан текст, нарисован рисунок или выполнен иной креативный акт самим читателем). Основная часть поэмы обрамлена, с одной стороны, жанровым определением «поэма-предостережение с твоим участием» и группой эпитафий, с другой – Послесловием, которое завершается авторской отсылкой читателя к ее началу: «Автор возвращает внимание читателя к началу поэмы. Перечтите ее, играючи. Во всяком случае, так задумано» (с.25). Тем самым произведение получает абсолютную завершенность, начало смыкается с

концом, сама композиция произведения становится метафорой замкнутости на себе самой.

Иначе обеспечивается целостность поэмы МКХ: она состоит всего из 7-и частей с постоянно убывающим числом строф: если в первой части их 8, со второй по пятую – 7, то шестая состоит из 4-х строф, а седьмая – из 3-х (то есть последние две части в сумме дают те же 7). Кроме того, эффект замкнутости данного произведения достигается за счет того, что дополнительный, «лишний» стих финальной строфы, нарушающий выдержанную на протяжении всего произведения «катренность», состоит всего из трех заглавных букв «М К Х» и отсылает нас, тем самым, к заголовочному комплексу поэмы («неужто просто – след от мухи? – / М К Х» (с. 114) почти зеркально отражается в названии «МКХ – мушиный след»).

При этом внутри частей обеих поэмы мы имеем дело с куда большей неопределенностью на самых разных уровнях художественной структуры: общим для них является, скажем, отсутствие запятых (но не прочих знаков препинания!), а также катренность строф, но в основном – пути реализации данной неопределенности в БМ и в МКХ различны. И в том, и в другом произведении поэт создает для читателя условия для более активного участия в развертывании текста, буквально – текст рождается из игрового со-творчества автора и читателя (знаменателен здесь жанровый подзаголовок первой из поэмы – «поэма-предостережение с твоим участием»: тем самым читатель становится не только адресатом, но и субъектом этого «предостережения») Так, в первой из поэмы авторско-читательское сотворчество прежде всего реализуется через чередование нечетных главков с подзаголовком «От автора» (главы I, III, V, VII, IX, XXIII, XV, XVII, XIX – нечетные) и главков четных, открывающих перед читателем возможность проявить в самых разных формах собственную креативность: глава II предлагает ему выступить со своего рода перформансом («Читатель сочиняет рисует клеит» – с.3); в IV-й – принять участие в хоровом исполнении текста, в VI-й главе – прочитать текст, набранный «наоборот»,

с помощью зеркала, в VIII-й дается описание технологии изготовления инсталляции («Сделай сам» – с. 9), X-я глава – читатель создает автопортрет, в XII и XIV гл. – рисует на рисовой бумаге (в иной технике: возможно, отсылка к японской живописи¹¹), XVI глава предлагает сочинить по данному образцу «что-нибудь в этом роде», пустым для читательского рисунка оставлена страница гл. XVIII, наконец, в XX-й, финальной главке поэмы («Домашнее задание человечеству» – с. 21) читатель по заданию автора пишет слова «ЛЮБОВЬ» и «КРЫСА». Таким образом, читатель реализует себя в ряде видов творчества – как визуального, так и словесного. Взаимоотношения между читателем и автором выстраиваются тут по модели «режиссер / актер» или «наставник / ученик», творческий произвол читателя ограничен рамками, заданными ему изначально автором, однако внутри данных рамок он достаточно свободен. Автор «режиссирует» определенные читательские эмоции, но не в состоянии их жестко и однозначно предопределить и при этом в стихотворном корпусе поэмы избегает прямых оценочных суждений¹².

В поэме МКХ Г.Сапгир в игре с читателем уже не выходит за рамки собственно словесного творчества: в ней отсутствуют авторские апелляции и императивы, адресованные реципиенту, сама игра осуществляется на ином уровне – на уровне угадывания читателем пропущенных слов или воссоздания целых слов по их фрагментам, достраивания «разрушенного фриза» поэмы: конструктивный прием, легший в основу ряда произведений и циклов Г.Сапгира (прежде всего знаменитых «Детей в саду» 1988 г.), в основном – созданных уже после БМ¹³. О том, что фрагментирование слов – одна из возможных форм втягивания читателя в сотворчество, говорил и сам Г.Сапгир: «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. 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» [12, 629].

Думается, такое радикальное «втягивание» читателя в авторскую орбиту, приобщение его к сотворчеству в буквальном, а не в общехудожественном смысле – стратегия, унаследованная Г.Сапгиром у авторов эпохи «исторического авангарда», прежде всего – русских футуристов. Так, по словам И.Ю. Иванюшиной, «демонстративное презрение к публике оказывается неспособным отменить «абсолютную эстетическую нужду» футуристического текста с его усложненной поэтикой и размытой семантикой в реципиенте, готовом к сотворчеству» [3, 238-239]. Другое дело, футуристическое «сотворчество» предполагало главным образом либо деятельное «со-участие» публики в акционной стороне футуристических проектов (дискуссии на вечерах поэзии, участие непрофессиональных зрителей в театрализованных постановках и т.п.), либо хотя бы столь же деятельное неприятие, которое вызвано непониманием текстов, реализующих принцип «затрудненности формы». Причем само это непонимание, по замечанию М. Шапира, «превращает адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, которой любит ее создатель-художник» [16, 137]. Не так у Сапгира: некоторая «провокационность» его текстов, призывающая читателей к «сотрудничеству», тем не менее, имеет чисто игровой характер и напрочь лишена уничтожительных для них смысловых обертонов: в читателе он видит «со-автора», «со-творца», вместе с которым создает свое произведение¹⁴.

Однако роднит данные произведения Г.Сапгира с наследием русского футуризма далеко не только установка на эксперимент и «интерактивность» в связке «автор – читатель». Сама тема глобальной катастрофы, существования «после конца» и начала нового мироустройства своим эсхатологическим звучанием близка культуре рубежа

веков, и в частности русским футуристам.

Об эсхатологизме русского поэтического авангарда, главным образом футуризма, сказано уже немало¹⁵. Наступление последнего столетия второго тысячелетия, пережитая русско-японская война и революция 1905-1907-х гг., начало Первой мировой войны и предчувствия Революции – все это не просто усиливало апокалиптические ожидания как в простонародной среде, так и в кругах творческой интеллигенции, но побуждало к осмыслению нынешних времен как времен уже состоявшегося «конца света». По утверждению Л. Кациса, «в известном смысле можно сказать, что послереволюционный, послеоктябрьский футуризм не столько отказался от заумных экспериментов, сколько, совершив апокалиптический переворот, приняв «мир с конца» (т.е. Апокалипсис) и перейдя через «0», начал все сначала. <...> Футуристы и их герои уже «пережили» Страшный суд революции и тем не менее продолжают существовать, следовательно, живут они уже в царстве Третьего завета – завета Святого Духа» [5, 144].

Однако можно добавить, что пресловутый апокалиптический «Ноль» на шкале исторического времени «–3...–2...–1...0...1...2...3...» футуристы уже до Октябрьского переворота мыслили подчас не впереди, а позади себя, а нынешнее время осмыслили как время наступившего Армагеддона, чему, безусловно, особенно способствовала разразившаяся Первая мировая война. Образы мира-трупа («Небо труп – не больше!» Д. Бурлюка), города-ада («Адище города» В. Маяковского), перенесение действия произведения в Ад («Разговоры в аду» А. Крученых и В. Хлебникова) или Рай («Облако в штанах» В. Маяковского) и т.п. – все это воплощение идеи наступившего Конца света, который, однако, означает начало Нового мира, обновленного демиургической волей не Бога, но Человека: «Эсхатологическое мышление авангардистов противоречиво. С одной стороны, оно связано с установкой на конец данного мира, его философии и эстетики, отсюда – тема гибели и смерти всего живого, гниения и тления всего сущего. С другой – само название ведущей авангардистской школы

– «футуризм» или «будетляне» – отражает стремленность искусства к будущему. Вместе с тем, это будущее рассматривается как преодоление бытия в пределах известной макросистемы и выход в новое космическое бытование» (И. Сахно) [13, 227].

Безусловно, подобное восприятие идеи обновления как апокалиптического слома времен и радикального переустройства мироздания на новых началах глубоко коренится в коллективном бессознательном человечества¹⁶ и находит свое отражение в архаической мифологии: по замечанию М. Элиаде, «эсхатология – лишь прообраз некой космогонии будущего <...> Новое Творение может произойти, только если этот наш мир будет окончательно уничтожен. Навязчивая идея о блаженных началах требует уничтожения всего, что существует, и вследствие этого деградировало с момента сотворения мира – это единственная возможность вернуться к начальному совершенству» (М. Элиаде)¹⁷. Этим объясняется, в частности, известный культ войны не только у европейских, но и у русских футуристов, их воинственная риторика, активное использование в творческих манифестациях милитаристского лексикона¹⁸, ибо война XX века – что как не радикальное переустройство всего человеческого общежития, торжество научно-технического гения над природой, кризис ненавистного буржуазного мира, «Страшный суд» на «Страшным миром» буржуа!¹⁹

Г. Сапгир, обратившись в 1981 году к эсхатологической тематике в своих поэмах, очевидно, осмыслил грядущую катастрофу именно как катастрофу «Der Große Krieg» – Великой войны, которая во второй половине XX века неминуемо должна обернуться войной ядерной. Предчувствия грядущих военных потрясений пронизывают культуру 1970-1980-х годов²⁰, однако поэма БМ создавалась за два года до того, как в начале ноября 1983 года в Москве состоялась международная конференция «Мир после ядерной войны», на которой, в частности, прозвучал доклад акад. Н. Моисеева «Моделирование климатических последствий ядерной войны»: ученое сообщество тогда пришло к согласию в мнении, что в

результате ядерной зимы человечество будет уничтожено [8]. Впрочем, то, что в поэмах Г. Сапгира (как и в знаменитом его «минималистском» стихотворении «Война будущего») жизнь не прекращается после катастрофы, свидетельствует не столько о неосведомленности (?) поэта в том, каковы, по мнению ученых, могут быть реальные последствия Третьей мировой, если бы таковая разразилась, сколько о присущей ему вере в силу жизни, в основе которой – традиция, идущая от футуристической эсхатологии с ее идеей Нового мира и Нового человека.

Сами мотивы остановки времени, а также течения времени вспять, одни из центральных в обеих поэмах Г. Сапгира, также известны нам по произведениям русского футуризма, несущим в себе эсхатологическую проблематику. Действительно, перейдя за апокалиптический «Ноль», мир словно бы вступает в фазу обратного отсчета времени, что в футуристической эсхатологии нашло себе емкую формулу в виде названия пьесы В. Хлебникова «Мирсконца», повествующей о жизни двух героев – Оли и Поли, которая течет вспять, от старости к детству. А. Крученых писал в манифесте «Новые пути слова»: «Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение (относительно слова мы заметили, что часто – его можно читать с конца и тогда оно получает более глубокий смысл!)» [9, 54]. Как характеризует футуристическую практику И. Сахно, выводя ее из эсхатологической модели мироздания, «деконцептуализация мира («мирсконца» или «конмир») определила и деконструкцию пространственно-временных отношений в авангардистском тексте. Текст строится по принципу обратной перспективы – он читается слева направо и справа налево (палиндромы), канонизируются инверсия и обратный семантический ход (слово наоборот), текст может быть прочитан по вертикали, и этот «вертикализм становится также поэтической нормой» [13, 264].

В поэмах Г. Сапгира этот принцип «наоборотного» течения времени реализуется буквально – когда события, отображенные в V-й части БМ (и во 2-й части МКХ) буквально

но начинают «отматываться назад», как киноплёнка. Кинематографичность композиции первой из поэм в послесловии к ней отмечал сам автор²¹. Кроме того, вся вторая часть поэмы МКХ (вобравшая в себя в переработанном виде V-ю и VI-ю части БМ) посвящена эсхатологическому реверсу времени в мире «после конца», что сопряжено в ней с мотивами «зазеркалья» («наоборотного мира») и сна. Мир «после конца» – «безупречное зазеркалье», наоборот повторяющее любые события и процессы мира «настоящего», докатастрофического. Здесь интересен прием, использованный автором только в поэме БМ: ее VI-я часть набрана «зеркальным способом», перевернутым шрифтом справа налево, и предвзвешена указанием: «Читай в зеркало» (Приложение к VI-й части, упрощая эту задачу для читателя, представляет собой тот же текст в его «нормальном» виде). Мотив «сна» также связан с «наоборотным миром»: так, еще в серебряный век была популярна концепция, согласно которой время сна – реверсивно²², события сна развиваются от следствия – к причинам, «задним числом» мотивируя то, что уже произошло или требуется объяснения.

Однако именно анализ образа этого альтернативного мира дает нам возможность осмыслить всю разницу между эсхатологией «исторического авангарда» – и эсхатологическими ожиданиями Генриха Сапгира. В отличие от присущего футуристам исторического оптимизма во взгляде на мир «после конца», Сапгир пессимистически смотрит на новые формы жизни, которые возникнут в результате глобального Катаклизма. Он их осмысляет как мутации, которые затрагивают не только сферу биологическую, но и сам язык. Словотворчество Сапгира в этих произведениях по сути своей – испорченный язык, мутировавший вместе со своими носителями. Причем, как и органический, так и неорганический мир в обеих поэмах переживает катастрофу: слова сегментируются (в БМ: «Вывески ВЕРСУМ ГИСТР БРИНО» - С. 8) или, напротив, «сплавляются» в длинные цепочки в духе «магмасловия» [1, 155] эгофутуриста Василиска Гнедова, автора «Первовеликод-

рам» (пример таких слов можно увидеть только в поэме «Быть - может!»: «ПРОПО-ГОДУИПРОБОМБУПРОПАГАНДА!!! / ДАМБА-ЛУЛУМБАБАМПЕРБАБААМПЕР!!!» и т.п. – с. 5), возникают окказионализмы с размытой или выхоложенной семантикой («БУМТЫЛ-КНУЛ ПО БУТЫЛКУ БАМА БОМ» - С. 5), наконец, редуцируются до «животного» крика:

A-AAAAAAAAAAAAAAAAAAAA
 O-OOOOOOOOOOOOOOOOO
 И-ИИИИИИИИИИИИИИИИ
 ИИИИ-ЯЯЯЯ ОООО
 («МКХ», с. 110)

Те же слова, что возникают вместе с новой реальностью, своими денотатами имеют предметы и существ этой реальности, у которых отсутствуют аналоги в реальности «по эту сторону» конца, и потому они непереводимы на сегодняшний язык (хотя и возможно более или менее точно установить их этимологию, что блестяще показала в своем исследовании Д. Суховей). Так, самые близкие к ныне живущим существа (среди «веденхузов», «иронеев», «древовидов» и пр.) – вероятно, «гидровсасующие» (слово, образованное по модели «млекопитающие» – возможно, речь идет о растениях), однако они лишены «права голоса» в новом мире: «а вы гидровсасующие цыц!» - с. 17 или с. 113)

По-видимому, это и есть те самые «Самощенные (самовитые) Слова», о которых грезил авторы «Пощечины общественному вкусу», однако они не радуют автора рассматриваемых нами поэм: «Во второй части автор пытается проследить, как в результате непоправимого исчезает человеческое и пышным уродливым (для нас) цветом расцветает вне- и не-человеческое, – пишет Г. Сапгир в Послесловии к поэме БМ – Автор близких своих любит, к уюту земному привык – и надеется, читатель – тоже. Будет, как говорят, «просто по-человечески жаль» (хотя кому?)» (с. 22-23). Таким образом, в отличие от своих предшественников Г. Сапгир не торопится перейти за «Ноль» и приобщиться к Новому миру, хотя и не отказывается от арсенала выработанных в русле «исторического авангарда» средств, позволяющих в художественных формах моделировать это «путешествие».

Один из ключей к поэмам Г. Сапгира – функция, которую несет в них текст популярной детской считалки «Эни-бени рики паки, / Буболяки рики-шмаки, / Эус Дэус Космодеус / БАЦ!». В поэме БМ она вынесена в эпиграф, причем дана, судя по всему, в авторской записи (о чем свидетельствует уточнение в круглых скобках: «считалка, записанная 13 апреля 1981 года» – с. 1). По крайней мере среди 28 вариантов данной считалки, собранных в книге «Русский школьный фольклор» [10, 584-587] (если отвлечься от вариативности ее пунктуационного оформления) не обнаруживается ни одного варианта, полностью идентичного вышеприведенной, притом что по отдельности все ее слова (за исключением «буболяки», – по-видимому, версия более распространенного «Буль, Буль, Буль, каляки, шмаки») зафиксированы собирателями детского фольклора. В поэме же МКХ Г.Сапгир включает текст считалки внутрь текста 1-й части произведения, то есть из эпиграфа превращает в цитату, никак, впрочем, не отмеченную в качестве таковой. При этом, судя по публикации, допускается одна существенная правка: слово «Эус» заменяется на «Эос».

Фольклористами уже отмечалось, что ряд детских считалок, в том числе и данная, возникла под влиянием школьной латыни и древнегреческого языка²³. Первоначальное «Эус», видимо, восходит к древнегреческому слову «эу» – славный, доблестный, «Эос» же заставляет вспомнить самую, должно быть, известную строчку Гомера, звучащую лейтмотивом в «Одиссее»: «Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос» [2, 25 и др.]. Иначе говоря, исходный вариант данной строчки («Эус Дэус Космодеус»: deus – лат. бог)²⁴ может быть прочитан следующим образом: «славен Бог – Бог космоса (Космобог)», второй же вариант углубляет прочтение. Эос – богиня утренней зари: тем самым мировая катастрофа, изображенная в поэме (в считалке ей соответствует набранное прописными буквами слово «БАЦ!»), приобретает космогонический характер, характер создания Нового мира. Вспомним также, что латинское имя Эос – Аврора, в честь которой был назван

крейсер, чей исторический залп стал сигналом к вооруженному восстанию 1917 года и положил собой начало новой, послереволюционной эры.

Таким образом, автор не просто «присваивает» себе фольклорный текст, растворяя его в тексте оригинального произведения, но и позволяет себе трансформацию этого текста исходя из тех художественных задач, которые он перед собой ставит. Впрочем, подобное отношение к «чужому как своему», согласно И.П. Смирнову, отличительная черта постсимволистского (и прежде всего – авангардного) художественного сознания, в отличие от свойственного для символистов отношения к «своему как чужому» [14, 22-26]. Отсюда специфика «чужого слова» в текстах постсимволизма (=авангарда), относимого исследователем к «первичным» стилям (в противоположность символистскому «вторичному» стилю): «Тексты «вторичных стилей», трактующие обозначаемый объект в качестве чужого знака, могут быть адекватно декодированы только после того, как они будут включены в их словесное окружение. <...> Чужой текст становится интерпретирующей системой по отношению к авторскому, он проясняет замысел писателя. <...> Вразрез с этим создатели «первичных стилей» рассматривают чужой знак таким образом, как если бы тот был референтом, подлежащим изображению. <...> Чужой текст делается интерпретируемой системой. <...> Перевод чужого знака в позицию референта влечет за собой отрицание значений, составляющих смысловой мир источника: чужой знак становится тем, что следует обозначить, чему необходимо заново придать смысл»²⁵.

Именно это и происходит с детской считалкой в тексте рассматриваемых нами поэм: если, согласно В.В. Мерлину, в «заумной» считалке «...ослабление сигнификативного значения может быть связано с усилением дейктического (указательного) значения, когда слово соотносится с предметом как «метка» [7, 32], то, будучи включенной в текст Г. Сапгира, считалка реинтерпретируется как магический сакральный текст, «заумная» природа которого мнима, ибо поддается «дешифровке» в рамках поэмы²⁶.

Более того, тем самым она возвращается к своим истокам – магическим заклинаниям и «тайным языкам».

Сходные процессы в тексте поэм происходят и с «Посланием Нострадамуса Генриху II 27 июня 1557 года», фрагмент из которого также выбран автором в качестве эпиграфа. Судя по всему, Сапгир взял перевод Вячеслава Завалишина, изданный в Нью-Йорке в 1974 году²⁷ и уже с 1975 года активно циркулировавший в самиздате, причем 4 фрагмента «Послания...», приложенного Нострадамусом к его «Центуриям» (известным также как «Большой Апокалипсис») следуют в эпиграфе поэмы БМ не по порядку: 3-й и 4-й фрагменты переставлены местами, в поэме же МКХ оставлен лишь последний из них²⁸. Можно утверждать, что с текстом Нострадамуса в обоих поэмах Сапгир осуществляет ту же семантическую операцию, что и с детской считалкой: существующие к сегодняшнему дню традиции истолкования строк «Послания...», как и самих «Центурий», по-видимому, иррелевантны для понимания произведений Сапгира, сами строки подвергнуты перекодировке и реинтерпретируются благодаря тому, что подключены к смысловому полю поэм, а не являются для него интерпретирующими, поскольку события, предсказанные Нострадамусом, в художественном времени самих поэм предстают как уже свершившиеся (отсюда – прошедшее время совершенного вида либо настоящего – несовершенного большинства глагольных сказуемых в поэмах, в отличие от будущего – в «Послании...»). Так, фраза Нострадамуса «многие необычного вида птицы будут взрывать воздух криком «хей! хей!»²⁹ читателя поэмы БМ будут отсылать прежде всего к его знанию об авиационных налетах, а также к тем местам поэмы, где речь идет о появлении в результате мутаций новых живых организмов.

Обращает на себя внимание имя адресата «Послания»: в контексте поэмы БМ приписка в круглых скобках «Послание Нострадамуса Генриху II» не столько указывает нам на историческое лицо – французского короля Генриха Второго (1519-1559), сколько обращена к самому автору поэм, оказы-

вающемся таким образом действительно «вторым» Генрихом, которому адресованы предсказания Нострадамуса. Возможно, с этим связан и отказ Г. Сапгира от первоначального названия поэмы БМ, которое, несмотря на то, что является утвердительно-высказыванием, переводит событийный ряд поэмы в разряд потенциально возможных в будущем, в пользу «МКХ – мушиный след», которое актуализирует мысль о том, что эти события уже произошли. По замечанию И.П. Смирнова, «вторичные стили» апеллируют к лингвологическим способностям читателей, реализм <как и прочие «примарные» стили, в том числе и авангард – М.П.> – к житейской памяти аудитории» [14, 43]. Поэтому и первый эпиграф к поэме БМ («МОЖЕТ БЫТЬ / (дѹхи) / БЫТЬ МОЖЕТ / духѹ») в игровой форме противопоставляет то, что гипотетично и о существовании чего мы узнаем из книг (дѹхи) – и то, что существует реально: «Быть может» – популярная в советское время марка женских духѹв, что нам известно из житейского опыта³⁰. Отметим и зеркальность взаимного расположения строк первого эпиграфа: МОЖЕТ БЫТЬ / БЫТЬ МОЖЕТ; дѹхи / духѹ.

Вероятно, понимание того, как функционирует аллюзия в творчестве Г. Сапгира, поможет нам истолковать и название поэмы МКХ, а также финальную строчку XIX части поэмы БМ («А всё, что – мы, что есть и было - / Неужто просто – след от мухи? – МКХ» - с. 20) и финальные строки поэмы МКХ (а всё что – мы, что есть и бы / неужто просто – след от мухи? – / М К Х» - с. 114). Д. Суховей дает по-своему убедительную интерпретацию этого образа: «Рифма духи-мухи ещё раз подчёркивает мотив исчезновения души (в момент смерти, или души и разума, ср. слово «душевнобольной» для обозначения человека, неадекватно видящего и понимающего реальность). В заключение напомним, что “след от мухи – её испражнения”»³¹. Данная интерпретация предлагает трактовать образ мухи мифопоэтически, через тот смысловой ореол, который приобретается им в архаичных верованиях и текстах. Однако в творчестве самого Сапгира муха, по-видимому, паронимически связана с Музой, а через нее,

метонимически – с самой поэзией. Вспомним стихотворение «Поэзия» из цикла «Дыхание ангела»:

ловлю воображаемую муху
поймал в кулак
подношу к уху

так тонко звенит –
не слышно даже
[11]

См. также стихотворение из того же цикла «Муха»; одно из поздних стихотворений «Сербская муха» (цикл 1999 года «Глаза на затылке»). В 4-м стихотворении мини-цикла «Торон» (книга «Встреча» 1987), по-своему продолжающим сапгировский опыт «изобретения» небывалых существ, «муха» – существо-посредник, летающее в сомкнутых ушах спящих «ухо к уху» Розовой Лямбы и ее мужа («– И как же вы спите? / Ухо к уху / а между ними запускаем муху» [12, 869]). Генетически связан с мухой и «юный дух Муух» из одноименного стихотворения того же сборника. Иначе говоря, выражения «след от мухи» или «мушиный след» можно понимать не только как «мушиные испражнения», но и как мертвые остатки поэзии, по-видимому, ставшей ненужной в мире «после конца».

Таким образом, можно говорить о том, что индивидуальная художественная система Генриха Сапгира, опираясь на арсенал тем и средств выразительности, выработанных «историческим авангардом», тем не менее в ряде ключевых моментов существенно расходится с ним. В частности, это касается решения Сапгиром эсхатологической проблематики, активно развивавшееся в творчестве русских футуристов и их непосредственных последователей. Само творчество поэта нередко относят к тому, что, в противовес «историческому авангарду», называют «неоавангардом», «поставангардом», «трансавангардом», «вторым авангардом» и даже «авангардом-3» [4]. Исследование творчества Г. Сапгира (а также других авторов, относимых к данному периоду) в контексте связей с авангардом первой трети XX века позволит выработать более четкие критерии отнесения того или иного автора второй половины прошлого столе-

тия к авангардной парадигме, исследовать ее эволюцию в контексте трансформаций художественных метасистем, обосновать резонанс терминологического употребления самого понятия «поставангард» или синонимичных ему.

Примечания:

¹ Во всех цитатах нами соблюдается авторская орфография и пунктуация. Текст поэмы БМ дается с указанием страницы по изданию: Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире / Сост. Т.Г. Михайловская. М., РГГУ, 2003. С. 13-62 (страницы указаны по внутренней нумерации машинописного автографа, воспроизведенного в данном издании). Поэма МКХ цитируется по изданию: Сапгир Генрих. Собрание сочинений в 4-х томах. Том второй. М., Третья волна, 1999. С. 107-114.

² Очевидно, что для характеристики авторской переработки, которой была подвергнута поэма БМ, недостаточно определение «руинирование», предложенное Дарьей Сухой [15], ибо в тексте МКХ наличествуют далеко не «незначительные разночтения» с претекстом. К примеру, строки «Нашел! Из-под рогожного мешка / Блестят глаза – два черных камешка» (С.12) превращаются в «нашел! из-под рогожного мешка / мотнулось в воду...» (С.112), т.е. в первоначальном варианте, судя по всему, речь идет о ребенке, обнаруженном под рогожей, тогда как в окончательном, как ясно из контекста поэмы, – скорее всего о крысе, вспугнутой наблюдателем. Или, заметим, в 5 части поэмы МКХ возникает отсутствующий в претексте катрен («пришел не синий не лиловый – / весь розовый! круглоголовый! – / монстр настоящий чур меня! –/ жит библию клешня» - С.113).

³ В отличие от МБ, поэма МКХ практически целиком является стихотворной (за исключением прозаического эпиграфа к ней). Тогда как при подсчете строк поэмы МБ мы вынуждены были исключить фрагменты, очевидно написанные прозой, а также заголовки частей произведения, в том числе и включающие в себя задания читателю (наподобие «XIV. Нарисуй на рисовой бумаге»). Определять данную строчку как прозаическую, а не стихотворную нам позволяет рассмотрение ее в парадигматическом ряду прочих заглавий глав, большинство из которых явно написаны прозой (ср. «XVI. (Попробуй сочинить что-нибудь в этом роде и на тебя повеет магией языка будущего, может быть совсем иного плана, бытия иных существ)» – С. 17.).

⁴ Особенно много примеров подобного отношения к тексту среди советских прозаиков: достаточно вспомнить историю публикации романов «Цемент» и «Энергия» Ф. Гладкова (неоднократно перерабатывались); «Молодая гвардия» А. Фадеева (редакции 1946, 1951), «Вор» Л. Леонова (1927, 1959) и мн.др.

⁵ Впрочем, автор в «МКХ» отказался от строчек из БМ, в которых преломилась не «конъюнктурность», но всё же следование определенным стереотипам эпохи «холодной войны», ибо нарицательным словоупотреблением «пентагоны» и использованием иноязычного выражения *Der Große Krieg* (4 катрен I части: «Ученые политики поганы пентагоны / *Der Große Krieg* давай давай скорей набить вагоны! / А демоны сидя на крышах теплушек / Поделят заранее туши и души» - С.2) ответственность за апокалиптическую катастрофу возлагается прежде всего на «западную военщину».

⁶ См.: http://science.rggu.ru/article.html?id=51104#_ftn21.

⁷ Впоследствии Д.Сухой учла генетическую связь между этими двумя поэмами [15].

⁸ Один из примеров: исследовательница пытается дать свою трактовку финального катрена 2-й части поэмы МКХ, построенного, как и большинство других, на приеме «оборванного/усеченного слова» (Д. Сухой): «наверно в сотый вижу сон: / накрытый стол на сто персон / река еды уходит в / которая уводит в» (С. 111). По ее мнению, здесь мы имеем «...ещё один случай парной рифмы-умолчания: отсутствуют оба члена рифменной пары; рифмовка глубокая – на 3 слога глубже, чем если бы рифмовалось только пропущенные слова. Сначала кажется, что сюда можно подставить любые тематически нужные рифменные пары: сад-ад, море-горе. Однако потом грамматический род слова “которая” указывает на единственно возможную здесь грамматическую рифму “смерть-твердь” [27]. Прочность этой рифмы подчёркивает и практически полный параллелизм двух строк, из которых она исчезла» (op.cit.). Однако поэма БМ дает нам несколько иной вариант данного четверостишия: «Я вижу сон что вижу сон / Который – сон что вижу сон / И этот сон уводит в бесконечность / Которая уводит в бесконечность» (с. 7). По нашему мнению, значимое отсутствие рифмы в этих стихах – субститут «пустоты» (одной из качеств которой для Сапгира является бесконечность).

⁹ Так, Ю.Б. Орлицкий в своих работах о Г. Сапгире утверждает «...наиболее <...> аутентичный способ предварительного, первичного описания художественного мира поэта как сово-

купности оппозиций, актуализируемых и снимаемых в процессе развертывания как отдельных его текстов и книг, так и творчества в целом» (Орлицкий Юрий. Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления. // Великий Сапгир... С. 160)) Одной из таких структурных антиномий может рассматриваться и одновременное тяготение произведений поэта к четкой структурированности, целостности и завершенности – и, напротив, к тому, что получило название «синэргетического письма» или текста, созданного в «поэтике черновика». (О «синэргетическом письме см.: Лехциер Виталий. «Апология черновика, или Прологомены ко всякой будущей...» // НЛО. 2000 № 4 (44), С. 256-269.)

¹⁰ Число 20 представляется нам неслучайным хотя бы в силу того, что оно обладает законченностью двух десятков: достаточно вспомнить «20 сонетов Марии Стюарт» И. Бродского или – более позднее, ориентированное на данный цикл И. Бродского, «20 сонетов Саше Запоевой» Т. Кибирова. Вспомним и тот факт, что в XX части БМ слово ЛЮБОВЬ предлагается сначала повторить именно 20 раз.

¹¹ «Японская» аллюзия в контексте «катастрофической» тематики поэмы, думается, отправляет читателя к Хиросиме и Нагасаки – первым жертвам ядерной бомбардировки. Не случайно в XII части на рисовой бумаге предлагается нарисовать аннигилированную реальность («то, чего нельзя нарисовать», «то, о чем нельзя сказать ни слова», «то чего нигде и нет такого», «то, что некому адресовать») – девизуализируемую, девербализируемую, лишённую аналогов и адресата (или реципиента). В XIV части именно на рисовой бумаге должны быть нарисованы «несуществующие существа» («сонга», «кодр», «мелунга», «свистяги») – возможно, возникшие в результате постядерных мутаций биологических существ.

¹² Пример тому – все та же часть XX: предлагая читателю последовательно сперва написать слово ЛЮБОВЬ, потом повторить его 20 раз, а затем – уже произвольное количество раз, после чего написать слово КРЫСА, автор тем самым, как можно предположить, «программирует» негативную читательскую реакцию, которая должна возникнуть у того по отношению к последнему слову, в контексте поэмы образующему окказиональный антоним к слову ЛЮБОВЬ.

¹³ См. Суховой Дарья. Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент в истории поэтики полуслова [Статья опубликована в настоящем издании. - Прим. ред.].

¹⁴ Это не единственный случай прямой игры Сапгира с читателем: в цикле «Стихи последнего лета» (опубликованном в сборнике «Великий Сапгир») поэт предлагает сыграть в придуманную им игру в стихи «Всемирная «Балда» (в изд. «Складень» этот цикл, несколько в ином составе, называется «Слоеный пирог»).

¹⁵ См., напр., работы: Губанова Г. Групповой портрет на фоне Апокалипсиса. К проблеме толкования «Победы над Солнцем». // Литературное обозрение. 1998. № 4.; Кацис Л.Ф. Апокалиптика «серебряного века». Эсхатология в художественном сознании. // Человек. 1995. № 2., Hansen-Löwe Aage A. Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beischpiele. // Das Ende. Figuren einer Denkform. Poetik und Hermeneutik. XVI. Hg. Karlheinz Stierle. / Reiner Warning. München, 1996. и др.

¹⁶ Впрочем, Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский убеждены, что отношение к исторически закономерному обновлению социально-культурных институтов как к процессам апокалиптического рода присуще прежде всего для отечественной культуры и мотивировано дуалистическим мировидением, характерным для национального сознания: «Дуальность и отсутствие нейтральной аксиологической сферы приводило к тому, что новое мыслилось не как продолжение, а как эсхатологическая смена всего. <...> Таким образом, динамический процесс приобретает в этих условиях принципиально иной характер: изменение протекает как радикальное отталкивание от предыдущего этапа. Естественным результатом этого было то, что новое возникало не из структурно «неиспользованного» резерва, а являлось результатом трансформации старого, так сказать, выворачивания его наизнанку. Отсюда, в свою очередь, повторные смены могли фактически приводить к регенерации архаических форм». – см.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века). // <http://www.ruthenia.ru/document/537293.html>

¹⁷ Eliade M. Mithos und Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1988. S. 57. Цит. по: Ханзен-Лёве Аге А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб, Академический проект, 2003. С. 103.

¹⁸ Ср.: «Мы приказываем чтить права поэтов» – «Пощечина общественному вкусу». Показательно, что и само слово «авангард» (фр. *avant-garde* – передовой отряд) заимствовано из военного словаря.

¹⁹ Так, пацифизм В. Маяковского – особого рода: он подчас осуждает не саму войну, а то,

что ее используют буржуа для собственного обогащения вместо того, чтобы сгореть в ее очистительном огне: см. его стихотворения «Вам» и др.

²⁰ См., напр., поэму Е. Евтушенко «Мама и нейтронная бомба» (1982) или более раннюю поэму Р. Рождественского «Реквием» (1962) с его знаменитым призывом «Убейте войну!».

²¹ «Но прямого сюжета в поэме нет. Она смонтирована по-киношному из отдельных эпизодов. В этих быстро сменяющихся эпизодах есть своя последовательность, хотя их герои из разных кинофильмов». – Сапгир Г. Послесловие // Великий Сапгир, С. 22.

²² Ср.: «Мало спалось, да много виделось» – такова сжатая формула этой сгущенности сновидческих образов. Всякий знает, что за краткое, по внешнему измерению со стороны, время можно пережить во сне часы, месяцы, даже годы, а при некоторых особых обстоятельствах – века и тысячелетия. В этом смысле никто не сомневается, что спящий, замыкаясь от внешнего видимого мира и переходя сознанием в другую систему, и меру времени приобретает новую, в силу чего его время, сравнительно со временем покинутой им системы, протекает с невероятной быстротой. Но если всякий согласен и не зная принципа относительности, что в различных системах, по крайней мере применительно к рассматриваемому случаю, течет свое время, со своею скоростью и со своею мерою, то не всякий, пожалуй даже немногие, задумывался над возможностью времени течь с бесконечной быстротой и даже, выворачиваясь через себя самого, по переходе через бесконечную скорость, получать обратный смысл своего течения. А между тем, время действительно может быть мгновенным и обращенным от будущего к прошедшему, от следствий к причинам, телеологическим, и это бывает именно тогда, когда наша жизнь от видимого переходит в невидимое, от действительного – в мнимое» (Флоренский Павел. Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб, Мифрил-Русская книга, 1993. С. 5-6).

²³ «Латинские слова проникали в считалки европейских народов прежде всего под влиянием школьного и университетского обучения латыни и из воспринятой на слух католической службы. Отсюда, в частности, обилие сакральной лексики (деус, доминус и др.) и постоянное поминание *грамматики*. <..> Любопытно, что в результате народно-этимологического осмысления латинского *deus* и рифмующихся с ним слов появилось множество словосочетаний, которые могут быть истолкованы как имена пер-

сонажей своеобразного детского пантеона: Дэо дэо краснадэо (№ 1а), Деос деос косодеус (№ 1д)...» – Топорков А.Л. Заумь в детской поэзии. // Русский школьный фольклор..., С. 582-583.

²⁴ Записанное (выбранное?) Г. Сапгиром слово «Космодеус» существует в записи в различных вариантах, иногда довольно далеких от данного: «краснадэо», «краснодэос», «касмадеу», «краскоцеуеус», «кашмадео», «шахмадеус», «кошмандеу», «красно дево» (см. Русский школьный фольклор, С. 584-587) – думается, семантизация слова «Космодеус» в поэме Сапгира происходит благодаря авторской записи его с заглавной буквы, а также за счет общего контекста произведения.

²⁵ Op.cit., С. 44-45. Именно стратегия «чужое как свое» объясняет особенности «реинтерпретации» чужого текста через вольный перевод, а по сути – переложение, размывающее единоличное авторство (в случае с переводами Г. Сапгиром Овсея Дриза), продолжение им незаконченных произведений («Черновики Пушкина»), наконец, до сих остающийся дискуссионным вопрос о пропорциях авторского вклада Г. Сапгира и Г. Циферова в произведениях, являющихся плодами их совместного творчества.

²⁶ «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» (Янечек Дж. Современная заумь.// Кредо. Тамбов, 1993, № 3-4. – С. 22.)

²⁷ Нострадамус Мишель. Центурии. / Пер., вступ.ст., примеч. и послесл. Вячеслава Завалишина, Адрианополь – Нью-Йорк: Изд. Николас Дембре, 1974. Заметим, что перевод Завалишина выполнен астрофическим стихом, тогда как Г. Сапгир обе поэмы пишет, в традициях Нострадамуса, катренами, в БМ используя для графической сегментации строф, помимо пробелов, еще и нумерацию.

²⁸ При этом все данные фрагменты, а также ряд не вошедших в поэмы, становятся объектом для игровых рекомбинаций в тексте Г.Сапгира «Нострадамус-», вошедшем в цикл 1991 года «Развитие метода». Это свидетельствует о значимости для Сапгира данного текста, а также и о том, что автор в промежутке между 1981 и 1997 годами, указанными как даты создания поэмы МКХ, как минимум однажды возвращался к материалам данного произведения.

²⁹ В переводе В. Завалишина указано в скобках, что это значит «Теперь! теперь!», опущенное в тексте эпиграфа к поэме «Может – быть!»

³⁰ Д. Суховой в своей уже упоминавшейся нами работе, посвященной анализу МКХ, указывает «...несколько ключевых (пре)текстов, соотносящихся с поэмой: «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама; поэмы Цветаевой «Крысолов» и «Молодец». Набережная, по которой в первых строках бежит крыса, привлекает «Медный всадник» Пушкина» (http://science.rggu.ru/article.html?id=51104#_ftn21). Однако, думается, исследовательница в данном случае отдает дань распространенной практике интертекстуального прочтения одного текста через произвольно определенную группу других, которая отбирается с опорой исключительно на интуицию исследователя, без проверки реально существующих интертекстуальных связей между текстами, которые должны проявлять себя как минимум на двух уровнях их структуры. С нашей точки зрения, для Сапгира, по крайней мере в данных поэмах, нехарактерна работа с претекстами, присущая «секундарным стилям»: так, образ крысы отсылает нас не столько к произведениям Цветаевой (семантика образа крысы в которых уводит нас в сторону от семантического поля сапгирических поэм) или «Медному всаднику» Пушкина (где этот образ отсутствует вовсе), а к распространенному мнению, что после ядерной войны выживут только крысы и тараканы, поскольку на них не действует радиация (см. у Сапгира в МКХ: «в партер наводнением рушатся крысы / трещит и шевелится пол – тараканы» – С. 112). Так, по воспоминанию доктора Джексона, директора центра исследований окружающей среды Огайо, побывавшего на атолле Энджиби после проведения там в течение 5 лет атомных испытаний: «Остров буквально наводнен крысами. Причем не жалкими генетическими уродцами а, на удивление, сильными и живучими грызунами, заметно более крупными, чем на других островах архипелага» (<http://www.privatelife.ru/2005/tv05/n14/4.html>)

³¹ Суховой - http://science.rggu.ru/article.html?id=51104#_ftn21

Литература:

1. Гнедов Василиск. Собрание стихов. / Вступ. статья и сост. С. Сигей. Тренто, изд-во Университета Тренто, 1992.

2. Гомер. Одиссея. / Пер. В. Жуковского. М., Дюна, 1993.

3. Иванюшина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов, изд-во Саратовского университета, 2003.

4. Казарина Татьяна. Три эпохи русского литературного авангарда. Самара, Самарский университет, С. 2004.

5. Кацис Л.Ф. Апокалиптика «серебряного века». Эсхатология в художественном сознании. // Человек. 1995. № 2.

6. Маяковский В. Соч. в 2-х т. Т. II, М., Правда, 1988.

7. Мерлин В.В. О «заумном языке» детских считалок. // Литература и фольклор Урала. Республиканский сборник научных трудов. Пермь, ПГПУ, 1978.

8. Отчет о конференции см.: Моисеев Н., Александров В., Ядерный конфликт – глазами климатологов и математиков. // Знание – сила. 1985. № 2.

9. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М.: Наследие, 1999.

10. Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов. / Сост. А.Ф. Белоусов. – М., Ладомир, ООО «Изд-во АСТ-ЛТД», 1998.

11. Сапгир Г. Собр. соч., т. II

12. Сапгир Генрих. Складень. М., Время, 2008.

13. Сахно И.М. Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. М., Диалог-МГУ, 1999.

14. Смирнов И.П. Метаистория. К исторической типологии культуры. М., Аграф, 2000.

15. Суховой Д. Рифма-умолчание (на материале поэмы Генриха Сапгира «МКХ - Мушиный след») // НЛО. 2008. № 90. (<http://magazines.russ.ru/nlo/2008/90/su18.html>)

16. Шапир М. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica, 1995, т. 2, № 3/4.

Статья публикуется впервые.

Массимо МАУРИЦИО

МОСКОВСКИЙ (ПОД)ТЕКСТ В ПОЭЗИИ ГЕНРИХА САПГИРА: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

Петербургский текст давно получил статус полноценной литературоведческой категории¹, в то время как московский текст еще не нашел окончательную фиксацию в истории культуры. В общественном сознании он представлен очень немногими авторами и ассоциируется преимущественно с поздним творчеством А. Белого, с М. Булгаковым или с литературой советского времени (часть соцреалистических текстов, городские проза и лирика 60-70-х гг.). Это отчасти связано с тем, что это понятие – значительно моложе своего «петербургского» аналога, и, следовательно, оно еще находится в процессе идентификации; именно поэтому оно допускает дополнения и уточнения, в том числе и со стороны новейшей литературы как для дефиниции своей специфики, так и для самоопределения².

Если обратиться непосредственно к зачинателям традиции московского текста первых четырех десятилетий XX века и в общем выделить главенствующие у большинства из них черты, то стоит, наверное, говорить прежде всего о деформации реальности. При строгой реалистичности повествования город представлен, с одной стороны, правдоподобно, а с другой, реализм описания включает в себя множество фокусов, искажающих однозначное восприятие (не случайно оба – и Белый, и Булгаков – отказываются от временно-пространственной последовательности и тяготеют к неевклидовой геометрии). При этом город остается реальным и вполне узнаваемым. Он, как правило, не является первичным объектом повествования, ибо сюжет чаще всего касается чего-то еще (или чего-то другого), происходящего в Москве и имеющего характер необычного и удивительного³.

Если обратиться к традиции соцреализма и к литературе последующего периода, кардинально противоположной вышеописанной, то Москва представлена как столица и как символ Советской империи, она

охраняет и часто осчастлиливает своих обитателей улучшением быта и неограниченными возможностями, которые предоставляются всем живущим в ней, что еще ярче продемонстрировано кинематографическим искусством, начиная с 30-х гг. и вплоть до фильмографии позднебрежневского времени.

Генрих Сапгир – сугубо московский поэт. Городской подтекст можно найти практически во всех его циклах, но он особенно релевантен (становясь своеобразным московским текстом) в трех циклах разных периодов: *Голоса (Гротески)* 1958 г., *Московские мифы* 1970 г. и *Новое Лианозово* 1997 г. Московский текст в них обогащается новыми оригинальными чертами, хотя предпосылки подобной операции уходят корнями в традиции начала века. Чаще всего сапгировская Москва представляет собой город призраков, город фантомный, что на поверхностный взгляд может вызвать ассоциации с петербургским текстом. Однако «петербуржность» – здесь только кажущаяся, ведь существенная разница между сапгировской и петербургской концепциями заключается в том, что фантомность Петербурга – врожденная черта города, она тесно связана с первоначальной вымышленностью и искусственностью «северной Пальмиры», в то время как Москва у Сапгира реальна и конкретна (что соответствует представлению о Москве, характерному для литературы предыдущих периодов)⁴. В произведениях Сапгира Москва реалистична сама по себе, она часто представляет собою арену для бутафорской и трагедийно-гротескной инсценировки реальной жизни ее обитателей; абсурд, особенно в ранних циклах, является константой человеческой жизни. Окружающий мир лишь отражает его. Если переместить тексты *Голосов* или *Московских мифов* в северную столицу, они приобрели бы совершенно иной характер, потеряв типичную для сапгировского

творчества материальность, конкретность при нелогичности многих описанных ситуаций.

Город Сапгира – это место по своей природе жестокое, хотя специфическая всепоглощающая авторская ирония смягчает однозначную беспрекословность подобной позиции. Мотив жестокости в городском универсуме характерен для многих циклов Сапгира. Одно из первых и самых известных стихотворений поэта (*Голоса, или вон там убили человека*) начинается смертью, превращающейся под конец в гротескную псевдосмерть; в творчестве 1980-х гг. представление о городе как о месте априорно жестоким не прекращается, а, наоборот, усиливается в связи с тем, что в произведениях реже используется ирония по отношению к этой тематике⁵.

Фактически Москва в творчестве Сапгира выступает как крайне дискретный, безмолвный наблюдатель того, что происходит вокруг. Сам город не навевает абсурд или безумие, эти элементы заключены в жизни как таковой; в городском пространстве абсурд всего лишь реализуется и проникает в судьбы конкретных людей. Абсурд вездесущ: он даже может проявляться как последствие восторга перед произведением искусства.

- Какая мощь!
 - Вот это вещь!
 - Традиции
 Древней Греции...
 - Сексуальные эмоции...
 - Я хочу иметь детей
 От коробки скоростей!
 Зачала. И в скорости
 На предельной скорости,
 Закусив удила,
 Родила
 Вертолет.
 Он летит и кричит –
 Свою маму зовет.
 Вот уходит в облака...
 Зарыдала публика.
**ТАКОВО ВОСПИТАТЕЛЬНОЕ
 ВОЗДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВА!**
 Раскланялся артист

[5, 52]

Именно такие картины позволяют говорить как о «магическом реализме»⁶, так и о реалистическом описании абсурда. Принятие подобных оксюморонных позиций необходимо для понимания смысла этой поэзии в целом.

Для раннего творчества поэта характерны вливание множества реальностей в одно общее измерение и смывание точной границы между сном и явью, бредом и рациональным восприятием окружающего мира⁷. Образ города разрастается до полного ужаса и до ощущения постоянной угрозы. Город кошмарен, потому что реальность и жизнь являются таковыми. Казалось бы, страх и фантомность навеяны городом, но на самом деле даже когда кажется, что Москва предвещает горе и будущие катастрофы одним своим видом, это всего лишь проекция человеческого подсознания, под сильным воздействием собственных фобий и страха воспринимающего реальность в искаженном виде; это – рефлекс кошмарности, вызванной существованием в мире фантомов. На самом деле город индифферентен и безучастен по отношению к человеческой беде.

иду по городу –
 фасадом
 философически спокойны
 руины
 будущей войны
 над городом
 дымящим стадом
 мотаются жирафы
 катастрофы
 навстречу облачным закатам
 как рифы
 вырастает дом

[4]

Странность повседневности касается и самых бытовых аспектов существования. Герою может сниться бесконечное хождение по лабиринту учреждения-министерства, наводящему реальное чувство испуга и боязни, но ужас неожиданно оборачивается своей противоположностью, становясь ключом к расширению восприятия и, следовательно, к пониманию (опять же, не реальному, а онерическому) того, что главный

признак учреждения – это пустота (стихотворение *Сон*)⁸. Таким образом, бессмыслица, то есть врожденная несущественность, становится отличительным признаком не столько Москвы, сколько жизни в ней. Дело не в Москве, ведь если описывать события в любом другом городе, наверно, ничего не изменилось бы. Москва значима лишь как столица империи⁹. В других произведениях фантазмагория принимает черты гротескной репрезентации чувств и жизни как таковой, но когда гротеск преобладает над абсурдом, в повествовании всплывают конкретные и вполне узнаваемые личности, как правило, друзья или близкие знакомые автора (Г. Циферов в *Быке*, И. Холин в *Утре Игоря Холина*, Кира Сапгир в *Кире и гашише*).

Констатация вздорности и неестественности жизни в Москве составляет оппозицию с любовью, которую поэт испытывает к ней. Когда дискурс лишен каких бы то ни было социальных черт, и поэт обращается непосредственно к городу, стихи приобретают неожиданную лиричность, поскольку столица рассматривается исключительно как объект поэзии. То же самое происходит тогда, когда в стихах фигурирует московская топография: поэт играет с названиями улиц и площадей, улавливая ассоциации этих названий со своим настроением. Создается некий скрытый тишайший диалог с самим городом.

На Тишинском рынке ночью -
Тишина.
В Замоскворечье -
Ни души.
И на площади Свердлова
У колонн -
Никого.
Иду к заводу Лихачева.
Ни Лихачева,
Ни завода -
Вода
И больше ничего.
Лишь собака лает где-то
Возле Университета

[5, 76].

Лиричность реализуется исключительно при отсутствии людей, она инспирирована

созерцанием ночного города во время всеобщего сна. Только далекий, непонятно откуда раздающийся («где-то») лай собаки свидетельствует о жизни. Воспевание города становится личным моментом, чуть ли не тайным свиданием поэта с предметом поэзии, и только неоднократно подчеркнутое отсутствие¹⁰ («Тишина», «Ни души», «Никого») способствует тесному общению с ним; так же замечается исчезновение любого следа человеческого вмешательства («Ни Лихачева / Ни завода»). Очень редко в сапгировской поэзии встречаются чувства уединения и покоя, как и вообще такие миниатюрные картины, характерные для его учителя Е. Кропивницкого. У него они выполняют ту же роль, что и здесь: они представляют собой фиксацию на бумаге какого-то блаженного чувства (у Кропивницкого чаще всего связанного с погружением в природный мир), где человеку нет места и где даже поэт, кажется, тихо наблюдает за происходящим на сцене, как бы боясь разрушить создавшееся непрочное равновесие одним лишь проявлением своего присутствия.

Столица в одноименном стихотворении из тех же *Голосов* рассматривается как нагромождение зданий и вообще неодушевленных предметов, которые занимают главное место. Собрание в одну кучу всего этого приводит к исчезновению человека как личности:

Десять миллионов
Магазинов,
Ресторанов,
Министерств, контор, заводов,
Поездов и пароходов,
Самолетов
[5, 45].

В этом контексте человеческая судьба весьма непрочна, и гибель кажется такой же естественной, как и жизнь. В этом мире нет «ни крова, ни сочувствия» [5, 45], в нем человеку суждено пропасть. Он, кажется, слишком мелкая частица для того, чтобы не страдать. Но именно давящая, негодная для жизни атмосфера, как и инсинуации, злость и подлость в обществе, могут способствовать душевному перерождению через погружение в природу и экстаз, вызванный

ею, то есть, говоря более конкретно, через выход за пределы города (*Клевета*). В этом можно усмотреть параллель с фольклорными текстами, но в отличие от того, что характерно для них, здесь не предусматривается никакого возвращения в изначальную точку, а, наоборот, благость можно ощущать только вдали от нее. Как ни парадоксально, дьявольски фантазмагорическая Москва, воплощение прогресса и символ анонимности, подталкивает ко внутреннему возрождению, приобретению «себя» и сближению со «стихийным» началом.

Если в *Клевете* оппозиция город vs деревня представляет собой спасительный мотив, то в других произведениях окраина – так же жестока и мрачна, как и город, она вызывает то же чувство дискомфорта.

Вся в ряске течет полудохлая Клязьма
В осоке видна утонувшая кукла
К осени – дождь... Но и солнышко дразнит
Украина вся менструально набухла
[...]

Наверно какие-то тайные знаки –
И всюду рассыпанные человечки
И желтый закат за поселком – и даже

Лошадь белеющая у речки
В нечеловеческом этом пейзаже

[7, 33]

Пейзаж поражает своей бесчеловечностью, это – перемещение городской атмосферы на другой контекст. Здесь можно проследить влияние творчества, прежде всего, Кропивницкого и Холина, через которых Подмоскovie вошло в литературу прежде всего как барачный район.

Появление греческих богов в *Московских мифах* изменяет ход жизни москвичей или же остается ими незамеченным, но экстраординарные события в городе намечают границу между двумя мирами, потусторонним и обычным. Ю. М. Лотман определил главным признаком семиосферы пространства наличие границы, отделяющей мир от антимира¹¹, которая находится в вечном движении [1, 276] и характеризуется постоянной *изменяемостью*. По Лотману, граница определяется как «необходимая часть семиосферы и никакое “мы” не может существовать, если отсутствуют

“они”, культура создает не только свой тип внутренней организации, но и свой тип внешней “дезорганизации”» [1, 267]. Применяя лотмановскую терминологию, категория «анти-» у Сапгира встречается довольно часто, но почти никогда не отличает «своего» от «чужого» (поэтому и нет четкой границы, отделяющей два мира в *Московских мифах*), а всего лишь свидетельствует о чем-то ином, чье действие кажется нарушающим общепринятые поведенческие схемы.

В сапгировской Москве разные, иногда прямо противоположные, реальности уживаются в одном пространстве, где могут сосуществовать самый тривиальный быт с воображаемыми измерениями, всегда обладающими конкретностью: Адонис может погибнуть из-за какой-то «дуры из бара» и вызвать полное непонимание встречных (*Умиравший Адонис*), Кибела может выступить на телевидении и разочароваться из-за отсутствия чувствительности в современном мире (*Свирепая*). Божественное начало отождествляется с проявлением восприимчивости людьми, как правило, (но не всеми и не всегда)¹² опровергающими проявление божественного, то есть удивительного, в жизни.

Мифологизация происходящего свидетельствует о том, что жизнь способна изумлять. Афродита может принять облик «Нинки с чехом» (*Из Катумла*), оставаясь при этом вполне традиционной богиней любви, правда, проецированной в несколько иной контекст. Москва приобретает черты фантазмагорического поприща, надвременного и внепространственного.

Сапгировская Москва является еще и хранителем памяти об очень дорогих людях и связанных с ними моментах. Она же – символ «кухонной», богемной жизни 70-х гг. Такие моменты мифологизируют повседневность, и жизнь воспринимается как нечто необычное и фантастическое.

[...]

И у Мамлеева усы и борода
Мамлеева избрали кардиналом
И кардинальша Маша ходит в алом
Но мрачный точно тысяча волков
Их ждет в Нью-Йорке Генрих Худяков

[...]
 А грустный Бахчанян как армянин
 Открыл универсальный магазин
 [...]
 А по Гарлему ходит хиппи Бродский
 И негритянок ласковых кадрит
 В своем коттедже рыжий и красивый
 Он их берет тоскуя по России
 [...]
 Лимонов! Где Лимонов? Что Лимонов?
 Лимонов - обладатель миллионов
 Лимонов партизанит где-то в Чили
 [...]
 Лимонов крутит фильм в Венесуэле
 Лимонова и даром не берут
 Лимонов - президент ЮНАЙТЕД ФРУТ
 [2, 88-89]

Не важно, что человек делает и как он живет... Сапгир составляет миф о людях, которые его окружали, возвышает их, но не потому, что они экстраординарны, а потому, что он излагает свою историю, неотъемлемой частью которой является Москва. Здесь миф вопреки своей природе не универсален, а носит сугубо личный характер: московские мифы можно рассматривать как личные сапгировские мифы.

Процитированное выше стихотворение *Московские мифы* можно истолковать как один из возможных вариантов жизни друзей, поэтов и художников, в эмиграции. Город остается самым реальным, и не случайно стихотворение заканчивается почти фольклорным, но и полным любви и нежности упоминанием о Москве¹³.

Образ столицы России также централен и для цикла *Новое Лианозово*. Этот поселок был включен в состав Москвы еще в 1963 году, так что название цикла 1997 года намекает на то, что в нем идет речь о месте, где сам Сапгир встречался с тогда молодыми и начинающими лианозовцами на расстоянии 40 лет, но одновременно и о новой части Москвы, то есть синекодотически о новой Москве 90-х гг. С тематической точки зрения поздний Сапгир тяготеет к рефлексии и к сопоставлению тех реальностей, чье хаотическое нагромождение символизировало в его раннем творчестве пустоту и невозможность осознания окру-

жающей действительности. Взаимоотношение этих реальностей тут рассматривается без проблематизации, что присуще циклам 60-70-х гг. *Новое Лианозово* завершается коротким стихотворением *Странная столица*, еще раз подчеркивающим двойственное отношение Сапгира к городу:

Москва притворяется западом
 но эта Москва —
 её купола —
 она такова! —
 с привокзальным убийственным запахом
 [3]

Москва конца века, город новых русских, коррупции и афер, западочентричная Москва, далеко ушедшая от своей изначальной природы русского города, все-таки остается Москвой. Констатация, что «она такова» (что одновременно доказывает смирение с этим фактом) говорит о том, что Сапгир готов принять столицу такой, какая она есть, и даже «привокзальный убийственный запах» воспринимается как ее необходимая составляющая. Интонация здесь кардинально отлична от той, что была характерна для окраины, которая «вся менструально набухла», или для окраины «руинов / будущей войны», которые «философически спокойны». В первом стихотворении *Нового Лианозово (Красный клоун)* Москва «сурова»¹⁴, но в этом слове улавливается любовь поэта при признании изначальной противоречивости города. Почти через 40 лет после *Голосов* поэт, кажется, стал примиряться с городом, перешел к его спокойному восприятию, и был им же воспринят. Арена, где разыгрывается вечная комедия жизненного абсурда, стала теперь родной, в ней гармонизируются противоречия и слегка сглаживаются шероховатости, по сути при этом оставаясь неизменными.

Итак, Сапгир продолжает московский текст 1920-х гг., но одновременно сильно трансформирует и обогащает его. Москва не фигурирует в его стихах как персонаж, а скорее остается фоном повествования, представляя собой пространство, пригодное для развертывания поэтических фантазмагорий автора. Но в то же время она – постоянный и эволюционирующий мотив

этой поэзии, что позволяет говорить о ней не только как о подтексте этой лирике, а как об ее центральном мотиве.

Как мне представляется, московский текст не перестает развиваться и в контексте современной, новейшей литературы; Москва продолжает быть плодотворным объектом поэзии для молодых авторов, в адаптированном к сегодняшнему восприятию виде и к характерному для каждого писателя стилю письма¹⁵. Образ сегодняшней Москвы в литературе отчасти сформировался под влиянием сапгировских произведений, что еще раз говорит о значимости фигуры поэта не только как оригинальнейшего современного писателя, но и как звена, соединяющего две эпохи и две, казалось бы, очень далекие друг от друга поэтические концепции: досоветскую и современную.

Примечания:

¹ Традиция петербургского текста так сильна и в связи с тем, что он является местом, где родилась русская «светская», новая литература, чье рождение совпало с созданием города Петра. Топоров утверждает по этому поводу, что «Петербург – центр зла и преступления, где страдание превысило меру и необратимо отложилось в народном сознании; Петербург – бездна, «иное» царство, смерть, но Петербург и то место, где национальное самосознание и самопознание достигло того предела, за которым открываются новые горизонты жизни, где русская культура справляла лучшие из свои триумфов, так же необратимо изменившие русского человека» [8, 8; подчеркнуто мной – М.М.].

² Что касается «петербургского текста», обновление традиции новейшей литературой – хотя не исключено – мне представляется сложнее в связи с сильной традицией, которая канонизировала это понятие как тесно связанное с Пушкиным, Гоголем, Достоевским и подобными авторами.

³ «Только в Петербургском тексте Петербург выступает как особый и самодовлеющий объект художественного постижения, как некое целостное единство, противопоставленное тем разным образам Петербурга, которые стали знаменем противоборствующих группировок в русской общественной жизни» [8, 9].

⁴ Ср. определение Петербурга того же Топорова: «...образ Петербурга в петербургском

тексте во многом строится как мифологизированная антимодель Москвы [...] Москва, московское пространство (тело), противопоставляется Петербургу и его пространству, как нечто ограниченное, естественное, пости природное [...] Отсюда – особая конкретность и заземленная реальность Москвы в отличие от отвлеченности, нарочитости, фантомности «вымышленного» Петербурга» [8, 20].

⁵ Ср., напр., стихотворения «Пролетая», из цикла *Встреча 1987 г.*: «Легуры лигаты и длинные змыры / когтисто-крылаты хвостато-стрекаты / порхающей сеткою света объаты / и льдистою влагой омыты / пролетали незримо над городом // И вдруг увидали что их увидали / широко расставленные детские глаза / в которых легуры лигаты и длинные змыры / стреляя зелеными молниями / пронеслись над городом» [6, 171].

⁶ Определение «магический реализм» по отношению к Сапгиру принадлежит А. Кудрявицкому («Сапгир действительно чем-то обогатил наш отечественный магический реализм»; *И. Карамазов. Не здесь и не сейчас, беседа с А. Кудрявицким* (октябрь 2000 г.), <http://www.sapgir.narod.ru/talks/about/kudriavizky.htm>).

⁷ Ср., напр., стихотворения *Радиобред*, «Обезьян», *Паук*, но и мн. др.

⁸ Ср. так же стихотворение *В ресторане*, лишенное все-таки страшного ощущения нависающей над человеком угрозы, которое заменяет тут гипнотическое и галлюцинированное представление об окружающем мире.

⁹ Сапгировский дискурс, как правило, аполитичен, здесь слово Империя выступает как определитель чего-то громадного и обезличивающего, как символ современности.

¹⁰ Отсутствие же – характерная для сапгировского творчества в целом тема, но в этом контексте оно сильно отличается от других примеров, ведь оно здесь – не то присутствие, которое аннулирует само себя и лишает смысла все, что прикасается к нему, а просто способ для созерцания города, без посторонних.

¹¹ «Однако определенные элементы вообще располагаются *вне* [границы; МОЕ – М.М.]. Если внутренний мир воспроизводит космос, то по ту сторону его границы располагается хаос, антими́р, внеструктурное иконическое пространство, обитаемое чудовищами, inferнальными силами или людьми, которые с ними связаны. За чертой поселения должны жить в деревне – колдун, мельник и (иногда) кузнец, в средневековом городе – палач. «Нормальное» пространство имеет не только географические, но и временные границы. За его чертой

находится ночное время. К колдуну, если он требуется, приходят ночью. В антипространстве живет разбойник: его дом – лес (антидом) его солнце – луна («воровское солнышко», по русской поговорке), он говорит на анти-языке, осуществляет анти-поведение (громко свистит, непристойно ругается), он спит, когда люди работают, и грабит, когда люди спят и т.д». [1, 266]

¹² Можно упомянуть двух любовников в «Свирепой» или общенародный пир в «Дионисе», после которого все-таки все возвращается на свои прежние места.

¹³ Ау! Друзья-знакомые! Ау! / Не забывайте матушку-Москву.

¹⁴ «Паренек из Кишинева / пляшет алый помидор / женщину зарезал в лифте / клоун – умудрен и хмур / зато и ходит / в красной кофте / и сер – / среди людских отар / Москва сурова» [3].

¹⁵ В современной литературе творчество многих молодых писателей, в особенности прозаиков, так или иначе предствляет Москву в подобной сапгировской ипостаси. Среди них стоит упомянуть А. Левкина, В. Івавніва, Дм. Данилова и Д. Давыдова.

Литература:

1. Лотман Ю. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2001.
2. Сапгир Г. Московские мифы. М.: Прометей, 1989.
3. Сапгир Г. Новое Лианозово. <http://www.vavilon.ru/texts/sapgir16.html>
4. Сапгир Г. Святая рыба [1995 г.]. Неизданное произведение.
5. Сапгир Г. Собрание сочинений. Том 1. М.-Париж-Нью Йорк. Третья волна. 1999.
6. Сапгир Г. Собрание сочинений. Том 2. М.-Париж-Нью Йорк: Третья волна, 1999.
7. Сапгир Г. Сонеты на рубашках. Омск: Движение, 1991.
8. Топоров. В. Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб.: Искусство, 2003.

Доработанный и дополненный вариант статьи, размещенной на сайте РГГУ - <http://science.rggu.ru/article.html?id=66001>.

СИНГАПУР КАК ПУАКТЕСМ: ПРОЗА ГЕНРИХА САПГИРА И ТРАДИЦИИ WEIRD FANTASY

Проза Генриха Сапгира кажется в известном смысле весьма традиционной. По крайней мере, можно обнаружить и историко-литературную преемственность, и межтекстовые взаимосвязи, и непосредственные цитаты из текстов-источников. Однако ж общее свойство прозы XX века получает в конкретных произведениях новую огласовку. В этом смысле и показателен роман-версия «Сингапур».

Мне не хотелось бы увлекаться занимательным, но не вполне плодотворным нагромождением интертекстуальных связей. В конце концов, темой доклада является не доказательство тезиса о Сапгире - наследнике малоизученной литературной традиции, а нечто более конкретное и занимательное в общей историко-литературной парадигме. Бесспорно, в «Сингапуре» важное место занимает конструирование вторичного мира, так сказать, бэкграунда, фона для основного действия. Законы этого конструирования мне и хотелось бы рассмотреть, привлекая для сопоставления некоторые малоизвестные тексты. Подобный анализ позволил бы пролить свет и на проблему жанровой принадлежности «Сингапура», и на общие свойства конструируемых миров литературных текстов.

Бесспорно, в обнаженной форме это конструирование предстает в фантастической литературе. И «Сингапур» целесообразно рассмотреть в русле именно фантастической традиции. Однако вопрос о жанре, в этом случае сразу возникающий, однозначного решения не получит. Ибо вторичный мир фэнтези не укладывается в предложенную систему ярлыков.

Сразу скажем, что жанровая система фантастической литературы определилась в 1970-х, после публикаций Брайана Стэйблфорда. Его взгляд на историю фантастики был канонизирован, когда Стэйблфорд стал автором многих теоретических статей в «Энциклопедии НФ» Клютта и Николса. Посему далее я оперирую его терминологией,

особо не отягощаясь ссылками на первоисточник. И в жанровой системе места роману Сапгира не найдется. Бесспорно, перед нами не фэнтези классической модели. Высоким фэнтези «Сингапур» не является - не создан абсолютно иной и новый мир, низким не является, потому как сверхъестественные силы, если и вторгаются в романе в наш мир, то меняют его до неузнаваемости. Не можем мы говорить и о создании альтернативной истории существующего мира, потому как необходимые для АИ развития представлены в романе в таком количестве, что утрачивают всякий смысл. На мгновение покажется спасительным ярлык «рекурсивной фантастики», соединяющей элементы, сюжеты и героев предшествующей литературной и исторической эпохи по модели Воннегута или Роберта Шекли, написавшего показательный роман «Лабиринт Минотавра» - кстати, с виду очень похожий на «Сингапур», только на месте Греции Шекли у Сапгира Азия. Тут можно много было бы сказать и про сходство сюжета, и про композиционные аналогии, если б не фундаментальное отличие. Зачин у Шекли: «Рассказывают, что Тесей, проходя через Дельфы, маленький городок к западу от Коринфского перешейка, заглянул в тамошний салун, чтобы выпить кружку пива и закусить гамбургером». Зачин у Сапгира: «Длинная трубочка, свернутая на конус из тонкого листа латуни. На конце отогнутый назад коготь. Надела на палец и стала тайландочкой». Отличие - не в стилистике даже, а в задаче. Рекурсивный элемент у Шекли - механическое сочетание разномирных и одновременных элементов, у Сапгира - вкрапление чужих миров в свой собственный.

Сходным образом опровергаются другие жанровые определения фантастики, которые могут быть применены к «Сингапуру». Посему все это можно считать иллюстрацией к нехитрому тезису об убогости всех и всяческих схем, в которые невозможно

без ущерба втиснуть хоть сколько-нибудь значительное литературное произведение. И потому, отбросив пока проблему жанрового определения, перенесемся на уровень фундаментальных доктрин. И здесь обнаружим одну, у Сапгира явственно присутствующую. Я имею в виду гипотезу множественной вселенной, существующей во времени, в науке сформулированную Дж. Уильямом Данном на рубеже 19-20 вв., а в литературе породившую огромное количество разнородных спекуляций. Началось все с друзей Данна - Эджернона Блэквуда и Уильяма Ходжсона, Э.Ф. Бенсона, Джона Бьючена, Д. Б. Пристли. Потом интерес к этой теории все возрастал; плодом этого интереса стала Мультивселенная М. Муркока, множество романов Ф. Х. Фармера, Р. Желязны и других. Отказ от линейного описания времени, которое предстает географическим пространством, доступным дремлющему сознанию, приводит к утверждению множества миров, между которыми возможно и путешествовать. У Сапгира, где «действие переносит героя в голову Спящего», где возможны тринадцать версий развития и завершения событий, где не прекращаются «мгновенные и странные перемещения», где «все наши выпадения в этот мир и возвращения — одна капля», - у Сапгира эта концепция присутствует в самом общем виде.

И одно ее наличие указывает, что между вторичным миром, возведенным автором «Сингапура», и мирами «вейрд фэнтези» (необычной, даже дикой «литературы фантазии»), построенными с опорой на теории Данна, некоторое сходство есть. И закономерности их устройства анализировать можно. Попробуем применить теорию на практике.

Пожалуй, направление, о котором мы говорим, и в начале XX века не отличалось целостностью. Но были в нем произведения, так сказать, архетипические, общепризнанные и в наибольшей мере отражающие специфику миротворчества. Как правило, это более или менее объемные тексты, объединенные в серии. В России подобная жанровая форма так и не получила распространения; эволюция фантасти-

ческой литературы и освоение новых концепций по понятным причинам были куда более неспешны, чем на Западе. А о сериалах НФ и фэнтези говорить здесь смысла нет. Тем не менее роман Сапгира, компактный и в чем-то конспективный, следует рассматривать именно в сопоставлении с циклами текстов, где конструирование мира обретает зримые формы.

В начале 90-х в России был издан цикл Д. Б. Кэйбелла «Сказание о Мануэле» в прекрасном переводе С. Хренова, удостоенном, кажется, всех существовавших тогда премий (СПб.: Северо-Запад, 1994. Т. 1-2). О печальной судьбе издания и переводчика распространяться не буду. «Сказание о Мануэле», состоящее из 30 книг, и ныне переведено только на треть. Не буду вопрошать, был ли знаком автор «Сингапура» с изданием Кэйбелла. Дело не совсем в этом. Конструируемый Сапгиром вторичный мир строится во многом по тем же законам, по каким возведен воображаемый Пуактесм Кэйбелла.

Не следует думать, что и тут не найдется возможностей для установления интертекстуальных связей. Для этого достаточно обратиться к центральному в истории Пуактесма роману «Земляные фигуры». Книга, может, и не самая яркая в серии, но мир очерчен здесь интереснее всего. Положишь «Земляные фигуры» рядом с «Сингапуром» - поневоле озадачишься. И там, и тут в центре повествования герой и три героини, при этом функционируют они как олицетворения 4-х стихий. Герой - воплощение земли, любой отрыв от которой для него гибелен. Тамара - воплощение огня, Татьяна - воздуха, Алла - воды, ибо детали, связанные с героинями, отсылают именно к этим элементам. Тамара - свет, жар, пламя. Татьяна - крылья, полет, высота (даже крылья носа «парят», а вопрос о нехватке воздуха важнее всего), Алла - текучесть, поток, бесформенность (и таблетки все запивают водой). Общность сюжетики легко объяснима архетипическими истоками: можно перечислить и сюжетные параллели. Три типа фигур создает Мануэль, тремя фигурами обладает герой. Поиск (женщины), падение укрепленного (пусть иллюзорного)

города, возвращение, смерть протагониста - 4 вечных сюжета, определенные Борхесом в эссе «Четыре цикла», можно, покопавшись, и у Кэйбелла, и у Сапгира найти. Можно обнаружить и общее решение проблемы Творца, над каждым высшим уровнем (в «Сингапуре» это вертикальное движение очень четко выражено) обнаруживается следующий со своей высшей силой, тоже в свою очередь не всесильной. А в их действия решительно вмешивается Автор, и это вмешательство также дискутируется в тексте. Все эти параллели можно проанализировать подробно - была бы охота.

Но говорить все же следует не об этом. Меня по-прежнему интересует построение мира - Сингапура Сапгира. Здесь «вейрд фэнтези» (в отличие от высокой и низкой фэнтези) подсказывает два пути. Путь, предложенный лордом Дансени в «Книгах чудес», прост: нагромождение не объясняемых фактов, имен, названий, отсылок к несуществующим местам и временам; как видим, этот прием, характерный для «паропанковой» литературы, у Сапгира отсутствует: для характеристики вторичного мира используются, как правило, реалии, в большей или меньшей степени связанные с миром первичным. Кэйбелл предлагает иной путь: перемешивание сведений о различных мифологиях и культурах, вкрапленных в модель культуры новой, сильно похожей на известную, но в корне отличную. И этот тип миротворчества мы обнаружим в «Сингапуре»: различные религии, разные расы, разные времена и разные культурные типы соседствуют в пространстве Сингапура, который, находясь между Таиландом и Малайзией, Китаем и Сиамом, столь же пограничен, как Пуактесм, вроде бы находящийся на границе Франции неизвестно с чем. Кстати, тут само реальное название играет ту же роль, что изобретение Кэйбелла: Пуактесм - искаженная контаминация Пуату и Анжума, Сингапур - Синай и малайзийский Куала-Лумпур. Нечаянный подарок, что тут скажешь! Модель пугающе знакомого мира тяготеет к литературе ужасов (кстати, многие ее создатели были поклонниками Кэйбелла, членами мемориального кэйбелловского общества и постоянными авторами журнала «Калки»). Идеи литера-

туры ужасов, столь продуктивные в как бы знакомом и в то же время насквозь чужом мире, превосходно использованы Сапгиром в отдельных эпизодах. И просто видно, как от этой восковой куклы в мраморном торжественном подвале темные лучи во все стороны расходятся. Настоящий вуду. А вокруг — зомби, зомби, зомби. Не хватало только свежей кровью петуха желтый лоб окропить». Источник этой цитаты как раз был бы очевиден, не носись в воздухе идея. Собственно, Ленин как квинтэссенция зла, ужасный вампир представлен в рассказе Андрея Столярова «Мумия», тоже широко известном. Но и Столяров не ограничивался средствами чистого хоррора: действие происходит в знакомом, но чуть измененном мире, где ужасные события становятся вполне возможными, в мире мистических фигур, который строится по той самой кэйбелловской модели.

Мир Сингапура не структурирован, нам не дается целостной и сколько-нибудь подробной его характеристики. Вместо этого предлагаются отдельные детали, разбросанные в отрывочных описаниях: отдельные картины в змеином храме, у спящего Будды, в китайском ресторане. Так же, как и у Кэйбелла, структурирование мира совершается в диалогах и монологах, общий процент их в тексте достаточно высок, они содержат «информацию к размышлению», особенно в тех случаях, когда герои, как им кажется, покидают Сингапур. При этом используется оригинальная модель: речь героя, тяготеющая к некоторой связности и продолжительности, разбивается, дается во фрагментах, лишенных логической связи. Так происходит с внутренними монологами героя у Сапгира - вплоть до неоправданного на первый взгляд деления на очень короткие главы.

Бесспорна синтетичность Сингапура, в котором угадываются черты знакомых культур, бесспорна и суггестивная насыщенность этого мира, подталкивающего читателя к определенным интерпретациям феноменов. Змея - кошелек из змеиной кожи - «Чувствуя нажим моей подушечки, она медленно приподняла голову и уставилась на нас тусклыми бусинами. Мы замерли. Ничто, буквально, пустота смотрит на

нас, раздумывая, ужалить или все равно. Или все равно ужалить».

Принципы использования этих черт общие, творцы играют на внутренней контрастности миров: сравнительно незнакомое сменяется давно знакомым и наоборот. Неизбежность перехода от «воображаемого» мира к «реальному». У Кэйбелла это видно в перспективе: романы о воображаемом Пуактесме чередуются с романами из подлинной истории Франции. За «Земляными фигурами» следует «Линия любви» - как раз о переходе, который совершают несколько поэтов. У Сапгира это изложено куда компактнее: «Здесь кошки обыкновенные, как и у нас», - и совершается обряд перехода.

Впрочем, эта неизбежность иллюзорна:

— Но у нас есть свой Сингапур. — на лице твоём блуждала странная обреченная улыбка.

— Не у всех, — заметил я.

— И не навсегда, — сказала ты.

Или:

Кто-то сказал. Я ответил. Кто-то сказал? Я ответил? Всё кончилось.

Мы вышли наружу. Храм был тридцатых годов этого века. Для туристов ничего особенного.

В Сингапуре совершаются события, в «реальности» их нет: «Время - это ты сам в своем внутреннем ритме: напряженный, значит время идет. Но перестал слышать свой ритм. Пружина ослабла. Молоточки внутри затихли. Колесики - стоп. Будни. Ничего не происходит. Время стоит». Время многолико, в его географии есть зияния; реальность - всего лишь выпадение из времени, Сингапур - действие во времени. И действие это обретает все свойства вытесняемой им реальной жизни.

Как и в Пуактесме, в описание «высшего мира» вплетаются бытовые, «низкие» элементы в описании «высшего мира». Это есть и в «Земляных фигурах» (разочарования Мануэля в женщинах и обретение вечной возлюбленной), на этом строится

самый скандальный роман Кэйбелла «Юрген». У Сапгира возникновение низкой детали способствует переходу. Вот сцена у статуи Будды:

Детские голоса одиноко и пронзительно перекликались в сиреневеющем воздухе. Стриженная скелетообразная нищая лежала на каменных ступенях ничком.

В пролом от нашего дома выскочила черная собачонка, за ней следом вышел пожилой усатый (Я давно заметил: похож, похож на меня, не на меня, с которым происходит, а на меня, который наблюдает).

Начиная с Кэйбелла, в «вейрд фентези» первичен не мир, а персонаж, который этот мир наблюдает. Его видением окрашены все события. Поэтому именем Мануэля, который действует только в одной книге, названо все сказание. Поэтому у Сапгира бездеятельный герой способен создать целую вселенную Сингапур. И отсюда следует вывод о вторичности вселенной, в которой герои существуют, о важности мира как фона, и только в этом качестве имеет он подлинное значение.

Стратегия автора в изображении мира описана самим автором. Кредо Кэйбелла: «Все происходящее на этом свете кажется мне лишь моими собственными фантазиями». А кредо Сапгира отчетливо выражено в эпиграфе и содержит то же указание на иллюзорность мироздания, существующего лишь в единой душе созерцающего.

Таким, Сингапур - ядро саги, подобной «Жизни Мануэля», не развернутое именно потому, что поэтическое воображение оставляет читателю простор для собственного миротворчества. Сам Сингапур сконструирован так же, как Пуактесм. Отличия - бытовые, социальные, исторические - только подчеркивают общность модели, которая, пусть и в крайне отвлеченном варианте, но существует, соединяя литературную игру рубежа XIX-XX вв. и «прозу поэта» конца прошлого века.

Доработанный вариант статьи, опубликованной на сайте <http://science.rggu.ru/article.html?id=51103>.

СПЕЦИФИКА ЖАНРОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ЛИРИКИ ГЕНРИХА САПГИРА

При исследовании лирики Генриха Сапгира особый интерес представляет проблема жанрового своеобразия его поэтических книг и циклов. Если рассматривать основные лирические книги Г. Сапгира в той хронологической последовательности, в которой они были созданы, можно отметить определенную специфику развития поэтики писателя. Как отмечает сам Г. Сапгир, первая часть его творчества условно завершается в 1989 году [1, 9] и включает: «Голоса» (1958–1962), «Молчание» (1962), «Псалмы» (1965–1966), «Люстихи» (1964), «Элегии» (1967–1970), «Московские мифы» (1970–1974 гг., в которую входит цикл «Жития»), а также «Сонеты на рубашках» (1975–1989). В этих ранних книгах и циклах намечаются те основные принципы и приемы поэтики Г. Сапгира, которые в поздних стихотворениях становятся доминирующими и разрабатываются более детально. Г. Сапгир, проводя параллели между ранней книгой «Молчание» и «Дети в саду», написанной в 1988 г., в интервью А. Глезеру говорил об этой особенности: «Это было начало... То, что позже, лет через двадцать и сорок я писал, было во многом развитием найденного в 60-е» [1, 7]. В каждой из ранних лирических книг поэта наиболее ярко выделяется один конструктивный прием, на основе которого строится большая часть стихотворений книги. В «Псалмах» основным доминирующим приемом становится коллаж — прием, который Г. Сапгир активно использует впоследствии в других стихотворениях, например, в «Сонетах на рубашках» («Сонет-веночек») или в «Терциях Генриха Буфарева». Автор писал об этом приеме: «А потом я увидел, что весь мир вокруг складывается из лоскутков и цитат, обрывков газет, из заборных надписей, из анекдотов, из каких-либо клочков любви... Я понял, что существует коллаж» [1, 9]. Книга «Псалмы» включает в себя 14 стихотворений — парфразов библейских текстов, построенных

на совмещении строк из Псалтири, газетных статей, объявлений, разговоров и т.д.

1. Боже поспеши избавить меня
«от собственного корреспондента Правды»
2. Поспеши Господи на помощь мне
«новые происки империалистов»
3. Да посрамятся ищущие души моей
САЛАКА В ТОМАТЕ
Желающие мне зла
САЛАКА В ТОМАТЕ
/«Псалом 69»/

Как уже отмечалось выше, в книге «Молчание» Г. Сапгир использует такие приемы принципа минимализма, как пустотность текста и пауза (о чем поэт писал: «я понимал, что пустота — полна» [1, 7]), которые наиболее ярко воплотились в поздней книге «Дети в саду». В «Молчании» пустоты (например, пропуски в словах) встречаются редко, слова угадываются почти сразу, а иногда даже дается авторский комментарий (стихотворение «Ночь» предваряет замечание поэта, сообщающее, что перед читателем «разорванные стихи — сохранилась лишь половина страницы»), то в книге «Дети в саду» пустотность и паузы употребляются часто, слова пропускаются полностью или сокращаются до одной-двух букв, превращая текст в трудно понимаемый «детский лепет».

Веч
Маш
Машинистка печ
Нач
Точ
Пр
Прошу Вас дать мне рас
Мать спит за ши
Шор
Сосед бос
/«Ночь», книга «Молчание»/
всн среди проч
набухших поч
нцем с ночи отогре

на щебет птиц
прокля язык
и ушко на заре

/«Листья», книга «Дети в саду»/

В «Элегиях» поэт экспериментирует с формой стихотворения, его визуальным обликом и совмещает элементы стиха и прозы, что позже отразится как в лирике («Монологи», «Дыхание ангела», «Лубок» и др.), так и в прозе.

Г. Сапгир разнообразен в выборе тем и жанров своих лирических книг. Обращаясь к разным направлениям и традициям, перенимая специфику избранного периода, поэтические приемы и жанровое своеобразие, поэт переосмысляет классические литературные каноны, внося новаторские черты и, тем самым, способствуя дальнейшей эволюции жанров. О.В. Зырянов в своем исследовании «Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект», рассматривая теоретические проблемы существования и развития жанров, отмечает, что «в литературе нового времени художник мыслит уже не жанровыми канонами,... перед ним открыто широкое поле эстетических экспериментов по жанровому синтезу. В творчестве отдельных поэтов мы встречаемся с индивидуальными вариантами как жанровых разновидностей, так и жанра в целом» [3, 548].

Своеобразным переложением библейских текстов являются «Псалмы» и «Библейские сонеты» из книги «Сонеты на рубашках». Цикл «Жития» и книга «Лубок» представляют собой обращение Г. Сапгира к древнерусской традиции с ее фольклорной основой, а поэтика восточного и европейского ренессанса отразилась в «Сонетах на рубашках» (выбор жанра сонета, цитаты из стихотворений Петрарки и Данте, образы и мотивы Возрождения), «Стихах для перстня» (четверостишия по аналогии с жанром рубайи, аллюзии на восточную поэзию, философские размышления) и т.д.

Говоря о трансформации традиционных жанров и жанровых форм в лирике Г. Сапгира, следует отметить, что это один из концептуальных доминирующих элементов стиля поэта.

Эксперименты с традиционными жанрами в творчестве Г. Сапгира реализуются в лирических книгах, заглавия которых часто включают в себя определение жанра («Элегии», «Псалмы», «Жития», «Сонеты на рубашках» и др.). Проблема заглавий в творчестве Г. Сапгира (в частности, названий книг) уже была предметом исследования в современном литературоведении (Ю.Б. Орлицкий, О.Д. Филатова). По словам Ю.Б. Орлицкого, Генрих Сапгир «всегда уделял озаглавливанию большое внимание. С самого начала своего творчества он мыслил и писал книгами, которые до самого недавнего времени не издавались... для Сапгира характерно подчеркнуто важное отношение к заглавиям как отдельных стихотворений, так и книг, которые поэт создавал, не надеясь на их реальную публикацию» [7].

В лирической книге «Сонеты на рубашках» (1975–1989) Г. Сапгир, согласно названию, трансформирует один из основных классических жанров лирики, экспериментируя с формальными и графическими признаками жанра (четырнадцать строк, определенная система рифмовки, два катрена и два терцета и др.). Придерживаясь традиционной семантической композиции, поэт создает новые формы сонета, совмещая фрагменты разных видов сонета и известных исключений из нормы (например, катрены «итальянского сонета» и финальные строки «английского» сонета); меняя последовательность частей (сначала терцеты, затем катрены); не дописывая или не прописывая полностью строки, что не мешает формальному восприятию сонета благодаря его канонизированной устойчивой форме («пустоты» возникают лишь в содержательном плане, графическом и формальном их легко восстановить, благодаря статичной форме сонета); совмещая или заменяя традиционный стихотворный размер сонета (пятистопный ямб) другими размерами (трехстопный ямб в «Москве конца века», верлибр в «Годовщине Октября») и т. д.

Мы предлагаем следующую классификацию новаторских видов сонета, в которых нарушены основные черты модели

жанра, т.е. формальный и графический облик четырнадцатистрочника трансформируется в результате использования «пустот», т.е. пропусков слогов, слов, строк или даже целых строф с сохранением классических признаков сонета (предугадываемой формальной структуры и семантической схемы развития сюжета):

1. Двойной сонет — два сонета вместе, представляющие собой целостное единство: второй сонет комментирует или объясняет содержание первого («Фриз разрушенный» — «Фриз восстановленный», «Новогодний сонет» — «Сонет-комментарий»).

2. Рваный сонет — сонет, состоящий из парцелированных и усеченных конструкций, с многочисленными анжабеманами (стихотворными переносами), что создает несвойственные сонету прерывистость и сбивчивость ритма, трудность для понимания содержания («Рваный сонет»).

3. Обманый сонет — стихотворение по графическому виду представляющее собой четырнадцатистрочник, который не имеет визуального облика сонета, но по другим критериям жанра (схема рифмовки, семантическая композиция) является им («Цветы с окраины»).

4. Перевернутый (опрокинутый) сонет — сонет с перевернутой схемой рифмовки («Поляна в горах»).

Яркой новаторской особенностью сонетов Г. Сапгира является изменение традиционного пафоса тематики сонетов. В классическом варианте сонетом называют «высокую» форму с возвышенным, эстетически прекрасным и идеализированным содержанием, т.е. форму философско-медитативной лирики. В творчестве Г. Сапгира определяется такая постмодернистская черта поэтики, как снижение (в некоторых даже и вульгаризация) содержания, в том числе и в жанре сонета. Среди текстов со сниженной тематикой, объединенных общей темой или построенных на конкретном художественном приеме (прием алогизма, олицетворение, лингвистический каламбур и т.д.), мы предлагаем выделять следующие:

1. Алогичные сонеты, передающие идею абсурдности бытия, построенные на приеме алогизма и нарушающие традиционную последовательность развертывания мысли в сонете, а также правила синтаксиса, пунктуации («Библейские сонеты», «Диагноз»).

2. Сонеты-олицетворения, лирическими героями которых становятся олицетворенные вещи, как правило, относящиеся к быту поэта, что раскрывается лишь в «сонетном ключе» — последней строке-развязке («Рукопись», «Чемодан», «Полифонион», «Любовь», «Спящий»).

3. Лингвистические сонеты (авторское название) — тексты, объединенные приемом лингвистического каламбура (игры со словом): стихотворение представляет собой обыгрывание одного слова (или однокоренных слов), его звучания и ассоциаций с ним на разных языках мира, при этом выбор падает на древние по происхождению слова («Вода», «Огонь», «Земля», «Звезда»).

4. Сонеты-коллажи, состоящие из обрывков фраз, слов, цитат, составляющие семантическое поле темы, указанной в названии («Сонет-венки», «Пьяный сонет», «Сонет о том, чего нет»).

5. Сонеты-подражания, в которых происходит противопоставление традиционной формы сонета (сонет Ф. Петрарки и А. Данте) и сниженного современного содержания. Все стихотворения этой группы имеют заголовок, отсылающий к творчеству поэтов Возрождения, а также паратекстуальный эпиграф — строку из известного сонета этих авторов. Содержание же представляет собой пересказ содержания цитируемого в эпиграфе сонета, только в современной и сниженной интерпретации.

Сонеты Г. Сапгира, благодаря их специфической авторской модификации (новаторская форма, нетрадиционное содержание и тематика, специфическая графическая разбивка), полноправно можно считать новым этапом развития жанра сонета в русской литературе, что, в свою очередь, указывает на его историческую изменчивость и динамическую природу.

В лирической книге «Псалмы» Г. Сапгир использует жанр стихотворного переложения псалмов (парафраз). Традиция переложений псалмов представлена весьма широко, начиная с первого полного перевода Псалтири С. Полоцкого, а также известных переложений М.В. Ломоносова, В.К. Тредиаковского, А.П. Сумарокова, Г.Р. Державина и т.д.

Проблемы жанра стихотворного переложения псалмов являются предметом изучения многих исследователей (В.М. Живов, И.З. Серман и др.), рассматривающих специфику этого жанра как в целом, так и на примере индивидуальных парафразов в классической литературе. По мнению Л.Ф. Луцевич, «одним из основных жанрообразующих признаков стихотворных переложений псалмов является наличие интертекстовых связей с библейским текстом-прототипом» [4, 150]. «Псалмы» Г. Сапгира соответствуют этому основному признаку — в большинстве стихотворений книги присутствуют строки из Псалтири. Д. Давыдов в статье «“Псалмы” Генриха Сапгира и современное состояние традиции стихотворного переложения псалмов» приводит подробный сравнительный анализ двух псалмов Г. Сапгира с библейскими, и делает вывод о том, что стихотворения Г. Сапгира лишь наполовину являются парафразами и имеют достаточно много текстуальных параллелей, но сильно модернизированных [2, 204-215].

Традиционно выделяют несколько видов псалмов: псалмы-восхваления, псалмы прощения и благодарения, царские псалмы, псалмы «восхождения/шествия», псалмы мудрости, псалмы проклинающие, псалмы-молитвы христианина. В книге Г. Сапгира можно выделить основные перечисленные разновидности, но лишь условно, так как содержание и композиция значительно модифицированы. В качестве примеров псалмов-молитв можно назвать «Псалом 1», «Псалом 6», «Псалом 16» и т.д. Примечательно, что в тексте шестого псалма Г. Сапгир использует повторы строк, слов, звуков, имитирующих процесс моления:

1. Господи в смерти не будет памяти о Тебе
червек-гспди червек-гспди червек-гспди
2. Ни о воде —
В — О — О — О !

Тексты псалмов 116, 148, 150 можно назвать псалмами-восхвалениями, псалмом «восхождения/шествия» является третий псалом. Наличие такого формального элемента, как доксология, т.е. формула хвалы Богу (последняя строка «Аллилуйя!»), следует отметить в большей части текстов Г. Сапгира. Индивидуально-авторским признаком является включение в совокупность текстов «Псалма 55», написанного от лица Бога, что в традиционном жанре стихотворного переложения невозможно:

1. Человек хочет поглотить меня человек
Но что сделает мне человек?
2. Человек хочет поглотить
Кого?
Меня
Да да! человек
А что?
Человек хочет

Кроме этого в «Псалмах» Г. Сапгира можно отметить снижение и изменение традиционной сакральности, возвышенности и религиозности содержания, свойственного этому жанру (псалом 136, 148), совмещение разностилевых «фрагментов» текста (псалом 69, 57), «пустоты», пропуски строк (псалом 57), использование средств, визуализирующих текст (псалом 6), наличие драматургических приемов (включение ремарок в псалом 150) и т.д. «Псалмы» Г. Сапгира благодаря их авторской интерпретации можно считать не только «оживлением жанра парафраза» (Д. Давыдов), но и ярким примером создания самоценной поэтической книги, способствующей развитию жанра стихового переложения псалмов.

Г. Сапгир экспериментирует не только с классическими жанрами и формами, но и со стихотворными строфами. В качестве примера можно назвать лирическую книгу «Терцихи Генриха Буфарева», где представлена авторская трансформация строфы терцета (терцины). Своеобразная языко-

вая и сюжетная коллажность становится доминирующим принципом в книге «Терцихи Генриха Буфарева», что проявляется уже в заглавии: указана новаторская лирическая форма, компилирующая в названии два слова — «терцины» и «стихи». Аналогичный прием создания заглавия отражен и в цикле «Люстихи» — «любовные стихи».

Большая часть стихов книги написана в форме терцета (или терцины), т.е. «трехстишной строфой с весьма оригинальным способом рифмовки: ава всв сdc ded efe и т.д., с одиноко стоящим финальным стихом, рифмующимся со вторым стихом последней терцины» [5, 1600 стб.]. Но у Г. Сапгира строфа терцины соблюдается лишь условно, недаром это не терцины, а терцихи. Во-первых, не всегда стихотворение состоит только из трехстиший, нередко включены и катрены, причем в середине текста (т.е. это не терцина с завершающей строкой, а четверостишие с традиционной схемой рифмовки): например в стихотворении «Пельсисочная», «Кузнечикус». Во-вторых, традиционная схема рифмовки также не соблюдается. Можно сделать вывод, что в терцинах Генриха Буфарева есть своя авторская, «сапгировская» схема, разработанная специально для этой книги (aaa, vvv, sss и т.д.), по которой построено большинство стихотворений: «Киоск курорга», «Гистория», «Поездка в Колдоб», «Хмыризмы» и т.д.

Моксовые двory белеют кры
Сверкеет небо как седая ры
С утра еще морозище ветри

На холоду гляди потусторонна
Тюрьма в снегу большая как ворона —
Она сидит и ходит как ворона

С Ивана начиная — с башни дуры
домашним страхом дышат кирпичуры —
всех выше профиль сталинской бандуры
/«Бутырская тюрьма в мороз»/

На языковом уровне принцип лингвистического коллажа реализуется в появлении лексических единиц, состоящих из сегментов разных слов, с трудно определяемой семантикой или с наслоением семантических значений. Стихотворения нередко

состоят из языковых компонентов, построенных на нарушении традиционных правил грамматики, словообразования и синтаксиса, которые можно назвать языковыми аномалиями, во многом аналогичными «зауми» футуристов, в частности «заумному языку» В. Хлебникова и «сдвигологии» А. Крученых.

Языковые аномалии — явление, имеющее непосредственное отношение к поэтике абсурда, т.к. они образуются путем нарушения или отклонения от определенных нормативных принципов языковой логики. При изучении поэтики абсурда практически все исследователи упоминают факт противопоставления его нормам языка. По словам В.Ю. Новиковой, абсурд представляет собой аномалию, суть которой — нарушение лингвистической логики на разных уровнях языка [6, 40]. В книге «Терцихи Генриха Буфарева» основная часть языковых аномалий касается лексического уровня, который представлен весьма многочисленными и разными новообразованными лексемами. В тексте книги «Терцихи Генриха Буфарева» ярко представлены новые слова разных частей речи, образованные по продуктивным моделям русского словообразования, но нередко с трудно угадываемым смыслом. Количественно преобладают имена существительные («мурелки», «стакелки», «пельсиски», «качурик», «жустик», «хрястик», «солдутики», «охрамина», «каменила», «ковыряла», «меднолюб» и т.д.). Нами подсчитано, что всего таких существительных в 19 текстах книги около 100.

В лирической книге «Терцихи Генриха Буфарева» более широко принцип языковой коллажности проявляется в совмещении элементов разных языков в текстах. Стихотворение «Керывник тай працевник» написано с использованием слов на украинском языке, передающих национальный колорит: «поихали», «видпочынку», «працуй», «нехай». В тексте «Хрста и самарянки» проявляются черты, свойственные старославянскому языку, что более ярко подчеркивает элементы библейского сюжета стихотворения: многие слова стихотворения выглядят так, как в старославянских

текстах сокращенные при помощи знака «титла» слова типа «гспдь — господь», «члк — человек» (например, «кМНЬ», «хрМ», «врТа», «крст»).

Художественный принцип лингвистического коллажа, использование языковых аномалий, своеобразная интерпретация проблемы соотношения автора и лирического героя, а также авторские модификации классической стихотворной строфы терцета в лирической книге Г. Сапгира «Терцихи» Генриха Буфарева» привели к образованию новаторской стихотворной формы и, возможно, жанровой формы — терциха, обладающего своими формальными и семантическими признаками, что влияет на обогащение и разнообразие традиционной системы литературных жанров.

Тенденция к авторской трансформации классических литературных жанров в лирике Г. Сапгира весьма устойчива и имеет несколько путей реализации: от модификации стихотворных строф («Терцихи Генриха Буфарева») и жанровых канонов («Сонеты на рубашках», «Псалмы», «Стихи для перстня», «Лубок») до экспериментов в области синтеза прозы и поэзии («Элегии», «Монологи»).

Литература:

1. Глезер А. Интервью с Генрихом Сапгиром // Сапгир Г. Собрание сочинений в 4 томах. Том второй. — М., 1999.
2. Давыдов Д. «Псалмы» Генриха Сапгира и современное состояние традиции стихотворного переложения псалмов» // «Великий Генрих»: Сапгир и о Сапгире / Сост. Т.Г. Михайловская. — М.: РГГУ, 2003
3. Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003.
4. Козлова А.А. Жанр стихотворного переложения псалмов в русской поэзии первой половины XIX века: Дис. ... канд. фил. наук. — М.: ПроСофт-М, 2005.
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. — М., 2001.
6. Новикова В.Ю. Семантика абсурда. — Краснодар, 2005.
7. Орлицкий Ю.Б. Заглавие произведения и книги в современной русской поэзии. Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания // http://www.pspu.ru/sci_liter2005_orlit.shtml

Статья публикуется впервые.

ЖАНРОВАЯ СТРАТЕГИЯ В КНИГЕ ГЕНРИХА САПГИРА «СОНЕТЫ НА РУБАШКАХ»

Сонет – твердая стиховая форма, строгая жанрово-композиционная структура, и обращение к ней со стороны поэтов продиктовано, как правило, двумя причинами. Что касается поэтов-неотрадиционалистов, то их ориентация на сонет предполагает воспроизведение канонического жанра, освоение сонетной структуры строгого употребления. Напротив, поэты авангардистской направленности предпочитают трансформацию жанрового канона, экспериментальное обновление сонетной формы.

По контрасту со строго регламентированной формой, которую представляет собой сонет, допускаемые в нем поэтические вольности выглядят особенно впечатляющими. Границы любого жанра (и сонет здесь не исключение) определяются пределами той свободы, которая допустима в обращении с тем или иным жанром. Переход за границы допустимой свободы ставит под сомнение само ощущение жанра. Не случайно в одном из интервью И. Бродский признавался об особом эффекте *напряжения*, который возникает между тем, что говорится (вполне современным содержанием), и формой (строгой, в том числе и сонетной), в которой это содержание выражено. Вот как объяснял это сам поэт: «Если же вы придадите стихотворению определенную форму, например, форму сонета, людям это покажется необычным. Эта форма им знакома. Но они считали сонеты чем-то величественным. Одну и ту же вещь можно воспринимать по-разному. Вы прогуливаетесь по улице и видите на ней нечто ужасное. Эта вещь ужасна не сама по себе, а потому, что она происходит на улице, где, предполагается, должны царить спокойствие и порядок. Современное содержание, облеченное в строгую форму, выглядит как автомобиль, едущий на автостраде не по той полосе» [1, 32]. Именно «ужасное» нарушение установившегося спокойствия и классического порядка,

свойственных жанровому канону сонета, демонстрируют многочисленные примеры сонетных форм Г. Сапгира.

Особый интерес в плане жанрового эксперимента представляет книга Сапгира «Сонеты на рубашках» (1-е издание: Париж, 1978; 3-е издание, дополненное и отредактированное: Омск, 1991). В последнее издание этой книги включено 80 сонетов. Из них 49 сонетов (т. е. 60 % от общего числа текстов) написаны 5-стопным ямбом, с редкими вкраплениями строчек иной длины, и ориентированы на более или менее строгую сонетную структуру. Еще семь сонетов написаны иными размерами (4-стопный ямб, 4-стопный хорей, 4-стопный амфибрахий, дольник, акцентный стих). Два сонета («Путевые впечатления» и «Муза») оказываются частично зарифмованы: примечательно, что нерифмованным катренам в обоих случаях противостоят зарифмованные терцеты (*ааБ ввБ* и *ААБ ВВБ*). К частично деформированным сонетам следует отнести следующие тексты: «Неоконченный сонет» (с отсутствующим последним терцетом), «Миледи» (вариант «безголового» сонета), «Поляна в горах» (пример «опрокинутого» сонета). Два сонета представляют собой серьезно деформированные тексты (с частичными пробелами или совершенно белый лист бумаги): стихотворения «I Фриз разрушенный» и «1. Новогодний сонет». Остальные тексты (общим числом 17, т. е. около 20 % всего сонетного массива) представляют собой верлибры, разбитые в соответствии с присущей сонету строфической организацией (4 + 4 + 3 + 3). Именно они дальше всех отстоят от жанрового канона. Показательно также следующее обстоятельство: большинство из них (14 текстов из 17-ти) помещены во втором разделе книги «Сонеты – 89».

В качестве особенного эксперимента отметим «Рванный сонет» и «Сонет-статью» – разбитую по форме сонета с многочис-

ленными стиховыми переносами прозу газетной передовицы. Более сложный и неординарный случай (с учетом того, что сонет исторически возникает как жанр диалектического развертывания мысли) представляет попытка Сапгира обосновать *алогичный* тип сонета, передающий идею абсурдности бытия: «Библейские сонеты», «Диагноз», «Портрет Анны Карениной (с усиками)», «Разное об А. С. Пушкине» и др. Но практически во всех случаях (за редким исключением) поэт, даже если отказывается от метрики и рифмовки, строго выдерживает традиционную для модели сонета графическую разбивку. Однако сонетная форма чуждается столь радикального эксперимента. Написанные свободным стихом и выдержанные в алогичном стиле, указанные 14-строчники следует идентифицировать не иначе, как каторзианы [5, 322]: по своим структурно-содержательным параметрам они не дотягивают до жанровой планки сонета.

Сонетный жанр интересен еще в одном отношении. Если оценивать лирические жанры по степени авторефлексивности, то, пожалуй, из всех известных композиционно-архитектонических форм лидирующим оказывается именно сонет, этот откровенно относящийся к разряду металирики жанр, вся история которого есть история его жанрового самосознания, опыт напряженной метажанровой рефлексии. Не случайно именно в сонете сама жанровая форма становится предметом развернутого «метапоэтического автокомментария». Сонет о сонете – особо показательная разновидность сонетного жанра.

В этом отношении сонеты Сапгира не являются исключением. Книга «Сонеты на рубашках» включает целый ряд оригинальных (если не сказать больше – экстравагантных) вариантов жанра, о чем свидетельствуют авторские номинации: «Лингвистические сонеты», «Сонет-венок», «Пьяный сонет», «Сонет-комментарий», «Неоконченный сонет», «Рванный сонет», «Сонет-статья», «Нечто – ничто (*Метафизический сонет*)». Образующие диалогическую пару «Новогодний сонет» и следующий за ним «Сонет-комментарий», подроб-

но разобранные в книге Ю. Б. Орлицкого [4, 604-605], лишний раз подтверждают основную особенность металирики: «автор осознанно или даже специально вводит в поэтический текст уровень формального анализа этого же текста» [3, 119].

Но жанровые номинации лишь частный случай жанровой авторефлексии. Проявляемые в самом тексте некие знаки интенциональности авторского сознания, связанные с жанровой традицией, следовало бы именовать *жанровыми рефлексивами*. В ряде сонетов Сапгира обращает на себя внимание характерная особенность: в последней строке (так называемом сонетном замке) поэт предпочитает поместить некое ключевое слово, нередко даже само жанровое имя. Так, в сонете «Дух» последний терцет принимает вид: «В башке поэта шалого от пьянства / Ни времени не знаю ни пространства / И изнутри трясусь его сонет». Следующий текст с заглавием «Она» выделяет важнейший атрибут сонетного жанра Сапгира: «И вот обняв чужую шею / Я снова девственно белею / И пахну свежестью – р у б а ш к а !» Таким образом, устанавливается прямая связь жанровой формы сонета и белой накрахмаленной рубашки (аналога чистого листа бумаги), что закрепляется в заглавии самой книги Сапгира – «Сонеты на рубашках».

Отметим еще один вариант жанровой авторефлексии. Сонет «Пейзаж с домом творчества Болшево» заканчивается указанием на новорожденный сонет: «Как бьется сердце!.. Утром у столовой / Сидят вороны крупные как совы / На ветках увенчавших мой сонет». Образцом «сонета о сонете» (помимо «2. Сонет-комментарий») можно считать также текст «Сонет во сне». Лирическому герою снится, что во сне он сочинил сонет. Но создание сонета во сне (причем, как мы понимаем, на ходу идущего поезда) оборачивается для самого сочинителя целым рядом «превратностей»:

Я был внутри сонета и снаружи
И я страдал, что это обнаружат
И снова на Урал – служить солдатом

Но мой сонет бренчал стаканом чая
Смотрел в окно меня не замечая
И выглядел Анваром Садатом.

Отмеченные нами особенности сонетной практики Г. Сапгира перекликаются с жанровыми поисками как предшествующей, так и современной ему поэзии. Так, в плане жанровой номинации сонеты Сапгира могут быть поставлены в один контекст с сонетами Евгения Шешолина. Достигнутый последним синтез европейской и восточной культурных традиций сказанся, прежде всего, в жанровом спектре его поэзии. С одной стороны, поэт прекрасно владел самым совершенным европейским жанром – сонетом строгого употребления (итальянского образца или шекспировского типа), а с другой, всемерно культивировал форму газели и рубаи, позволяя себе и свободные сонетные композиции. Многочисленные авторские номинации в данном случае говорят сами за себя: «Русский сонет», «Восточный сонет», «Шекспировский сонет», «Неправильный сонет», «Вольный сонет», «Простой сонет», «Сладко-соленый сонет», «Одуванчики. Сонет пространства», «Сонеты из сожженного венка», «Назирэ на сонет Лопе де Вега», «Назирэ на сонет Пушкина» и т. д.

Характерный для XX века дух эксперимента с сонетной формой отчетливо проявился в венке деформированных сонетов И. Л. Сельвинского «Бар-Кохба» (1920). По точному наблюдению М. Л. Гаспарова, ни один из сонетов, входящих в данный венок, не повторяет другого по типу рифмовки, все они по-разному разбиты на четверо-, трех- и двустушия [2, 218]. Причем (что особенно интересно) среди сонетов указанного цикла выделяются не только опрокинутые сонеты, в которых катрены и терцеты соответственно меняются местами, но и такие специфические инверсированные формы, в которых терцеты заключаются в кольцо из двух катренов.

Не менее примечателен цикл-поэма И. Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974), поразительный хотя бы уже тем, что поэт ни в одном из двадцати стихотворений не повторяет в точности одну и

ту же схему рифмовки, расширяя практически безгранично параметры петраркианской модели сонета. Вместо требуемых каноном пяти рифм (две в катренах и три в терцетах) поэт использует в четырех случаях по четыре рифмы, в трех случаях – по три рифмы, а в двух случаях – по две рифмы, т. е. осуществляя сквозную рифмовку по всему сонету.

Нечто похожее находим в сонетах Г. Сапгира. Если присмотреться к характеру рифмовки в них, то становится ясно: поэт старается предельно разнообразить строфические модели сонета за счет использования разных схем рифмовки и чередования клаузул различной каталектики. К особо экстравагантным формам следует отнести «Зимой в Малеевке» (с двумя сквозными рифмами по всему тексту), «Мне 12 лет» (порядок рифмовки в катренах *аББв вГГа*), а также «Цветы с окраины» и «Сонет Данте Алигьери» (схемы рифмовки в терцетах *АБА ВВб* и *АБА ВВб*).

Еще один важнейший параметр сонетного жанра – качественная характеристика используемых поэтом рифм. Присущая сонету «звучность» во многом достигается за счет использования именно точных и богатых рифм. Сапгир в этом плане может считаться признанным мастером сонетной рифмовки. Отход от точности рифмы компенсируется у него за счет обогащения рифмующихся созвучий.

Иной стратегии в развитии сонетного жанра придерживался И. Бродский, в большинстве своих сонетов вообще отказываясь от рифмы, хотя и строго выдерживая традиционный для сонетного жанра размер 5-стопного ямба. Назовем лишь некоторые его тексты: «Мы снова проживаем у залива...», «Великий Гектор стрелами убит...», «Прошел январь за окнами тюрьмы...», «Я снова слышу голос твой тоскливый...», «1 сентября 1939 года», «Открытие из города К.», «Как жаль, что тем, что стало для меня...», «Неоконченный отрывок», «Сначала вырастут грибы. Потом...».

Обеднение рифменных созвучий находим и в экстравагантном цикле «Невенок сонетов» современного поэта А. В. Еременко. В указанный цикл входят наряду с

показательным «Сонетом без рифм» также многочисленные сонеты со сквозными, тавтологическими и омонимическими рифмами. Обилие грамматических и банальных рифм выдает сознательную ироническую игру автора с жанровой традицией сонета, так что подчас единственным указанием на сонетную форму остаются последовательно проводимая графическая разбивка стихов 4 + 4 + 3 + 3 и порядок рифмовки.

Таким образом, на фоне отмеченных жанровых поисков в русской поэзии XX века сонеты Г. Сапгира выделяются своей самостоятельностью и оригинальностью. В общем корпусе сапгировских сонетов можно обнаружить два ярко выраженных жанровых типа. Один из них следует в русле обновления жанровой традиции, но при этом существенно развивает композиционно-архитектонические возможности самой сонетной формы. Второй их них, напротив, пытается радикально порвать с многовековой традицией жанра, переос-

мыслив ее в чисто авангардистском плане. Но и в том, и в другом случае сонетный опыт Сапгира выдает в нем смелого поэта-экспериментатора. Испытание жанра, казалось бы, абсолютной свободой призвано установить очерченные для него границы, в которых только и возможно самосознание данного жанра.

Литература:

1. Бродский И. А. Большая книга интервью. 2-е изд., испр. и доп. М., 2000.
2. Гаспаров М. Л. Русский стих 1890-х – 192-го годов в комментариях. М., 1993.
3. Исапова Ф. Х. Металирика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
4. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
5. Шерр Б. Русский сонет // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: в честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М., 1996.

Статья публикуется впервые.

НЕКОТОРЫЕ СООБРАЖЕНИЯ О МУЗЫКАЛЬНОСТИ И ОБРАЗНОСТИ В РАННИХ ЦИКЛАХ ГЕНРИХА САПГИРА

Поэзия непризнанных писателей, особенно оттепельного и послеоттепельного времени, представлет собой весьма разнообразное поле для экспериментов и «стратегий выживания литературы»¹. Произведения авторов, принадлежавших или примыкавших к неофициальной среде, отличаются друг от друга как интенциями, так и конкретными результатами.

Творчество Сапгира поражает, среди прочего, своей музыкальностью, весьма необычной, основывающейся на маленьких деталях, вроде паузы или знаков препинания или еще минимальных изменений при почти одинаковом повторе словесного субстрата.

Мертвец - и вид, как есть мертвецкий.
Да он же спит, он пьян мертвецки!
Да, не мертвец, а вид мертвецкий...
Какой мертвец, он пьян мертвецки -
И выноси его на двор.
Вытаскивай его на двор.
Вытряхивай его на двор!
Вышвыривай его на двор!

[8, 21-22]

У Сапгира целые циклы концептуально построены на звучании и интонации, порой на минимальных вариациях в рамках очень похожих, даже почти идентичных фрагментов, повторяющихся на разных «ладах». Характерно в этом отношении стихотворение «Одиночество», где последнее двустишие каждой строфы, при использовании одних и тех же слов, приобретает особую выразительную вариативность благодаря несловесным элементам:

Глядит - и тянутся концами,
Кривыми скалятся зубами
Лопаты, пилы, топоры,
Кувалды, кирки и ломы.
Вдруг инструмента стало вдвое...
Все поскакало вкруговую:
Лопаты, пилы, топоры,
Кувалды, кирки и ломы.
Довольно! Хватит! Надоело.

Лежите смирно. Ждите дела,
Лопаты, пилы, топоры,
Кувалды, кирки и ломы.
[...]
Поднялся. Вышел из сарая.
Замок навесил, запирая
Лопаты, пилы, топоры,
Кувалды, кирки и ломы.
Луна. Леса. Громада стройки.
Барак. Старик уснул на койке.
Лопаты... пилы... топоры...
Кувалды... кирки... и ломы...

[8, 23-24]

Одни и те же слова порождают весьма разнообразные тональности, меняя восприятие «идентичных формул». Повтор финального двустишия придает силу словам, кажущимся простым перечнем инструментов. Значение оказывается вторичным по отношению к звуковому фону и интонации: два стиха «Лопаты, пилы, топоры, / Кувалды, кирки и ломы», например, сближены схемой гласных (о, а, ы, и, ы, о, о, ы / у, а, ы, и, и, и, о, ы). Сапгир строит словами абсолютно будничного характера и значения сцену, где переплетаются сферы человека и инструментов, существующие независимо друг от друга, но взаимодействующие и вместе создающие типичную для сапгировского письма «ирреальную реальность»²

К циклу «Голоса» принадлежат стихотворения, чей смысл раскрывается исключительно интерпретацией речевых фрагментов, взятых из обыденного разговора (номера добавлены мной для указания на разные голоса):

- 1 Жена моя и теща
Совсем сошли с ума
- 2 Представь себе
Сама
Своих двоих детей
- 3 Нет главное - коробка скоростей
- 4 У нее такие груди
- 5 На работе мы не люди

- Она мне говорит
 А я в ответ
 Я - нет и нет
- 6 Оттого что повар и
 Перепродает товары
- 7 Еще увижу с ним - убью
 Мать
- 8 Уважаю, но отказываюсь понимать
- 9 Да что тут понимать
 Сделала аборт
- 10 В ресторане накачался
 Не явился на концерт
- 11 У бухгалтера инфаркт
- 12 Присудили десять лет
- 13 Смотрят а уж он скончался
- 14 Я и сам люблю балет.

[8, 42]

Вообще-то вышесказанное можно отнести к циклу «Голоса» целиком. Ведь он представляет собой не только «описание» реальных голосов и реальности голосами, но и апологию уличного языка. К этому и стремилась конкретистская практика в целом, двигавшаяся в поиск «очищенного», свободного от советских пластов слова.

Концептуальная затея последующего за «Голосами» цикла «Молчание» - неадекватность словесного инструментария для правдивого толкования жизни, реальности и ее аспектов, но и конкретного мира. Об этом свидетельствуют, например, стихотворение «Памяти отца» и поэма «Старики».

Первые два сапгировских цикла - самые репрезентативные по отношению к дискурсу о несостоятельности словесной коммуникации, ее бессмыслия в современном мире, а также первый этап того процесса, который приведет автора к применению невербальных элементов как носителей смысла для целого произведения. Этот момент также свидетельствует о желании Сапигра отделяться как от «обычных» писательских стратегий, так и от практики большинства его современников и «товарищей по цеху».

Фоническая структура многих сапгировских текстов часто создает определенный внетекстовый смысл, который раскры-

вает новое прочтение, не обязательно содержащее в словах.

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.

[8, 52]

Сапгир тут нарушает «запрет» на окончания, состоящие из одинаковых частей речи³, но строит весьма богатую рифму двумя наречиями, несмотря на стертость этого формального приема. Бедность звучания тут нацелена на подчеркивание смысла дихотомии «Банально / Гениально», являющейся смысловым и тематическим ядром стихотворения. Семантические оппозиции тут играют важную роль как элементы, подчеркивающие весьма напряженно организованный фонический фон:

- Какая мощь!
- Вот это вещь!
- Традиции
 Древней Греции...
- Сексуальные эмоции...
- Я хочу иметь детей
 От коробки скоростей!

[8, 52]

Можно разделить этот фрагмент на четыре интонационных «блока», отличных друг от друга и размером:

1. первая часть (соответствующая первым трем стихам), имеющая ямбический ход;
2. стих «Древней Греции»;
3. стих «Сексуальные эмоции...», стоящий сам по себе;
4. последнее двустишие, четырехстопный хорей.

Кроме того, первые два стиха (- Какая мощь! / - Вот это вещь!) имеют сверх-

короткую (двухстопную) структуру, третий (отдельно написанное слово «Традиции») - даже одностопную, но его нетрудно связать со следующим, генерируя таким образом ямб. Регулярность этих стихов при кажущейся раздробленности третьего и четвертого “готовят” восприятие к резкому изменению ритма в последнем двустопии, столь же регулярном и вызывающем слуховые ассоциации с фольклорным, певучим стихом⁴, согласно исследованиям М. Гаспарова [2, 19-32]. Читатель “предупрежден” об изменении ритма многоточием. Вместе с ритмом меняется и ракурс, с которого показывается сцена.

Анализ небольшого фрагмента одного стихотворения показывает, какое внимание Сапгир уделял ритму, музыке стиха, особенно в ранних и в самых поздних произведениях, где вербальная сторона преобладает. Если для А. Белого «совмещение в одном отрывке или стихе всех трех элементов [музыкальный, сатирический и идейно-символический - М.М.] ведет к символизму» [1, 97], то для Сапгира совмещение музыкальности с сатирой и гротеском ведет к символизации глубочайшего смысла произведения, выраженного невербальным способом. Символизация эта - вовсе не попытка достижения сверхчеловеческой (как для символистов) стороны бытия, а средство для правильного понимания тех сторон быта, которые нельзя улавливать рациональным, чувствительным восприятием (известно, что согласно философской концепции Сапгира человек существует одновременно во многих реальностях⁵).

Сапгир выражает (отражает, репродуцирует) недостижимые умом аспекты быта не словами, а их отсутствием. Последний библейский псалом превращается в визуальное стихотворение и укореняется в традиции игровой поэзии. В. Кривулин пишет, что «в основе большей части текстов Сапгира действительно лежит анекдот, забавная речевая сценка или картинка, его стихи «занимательны» и сюжетны, как скетчи эстрадных юмористов. Но они вызывают не смех, а грусть» [5, 238]. Хвала Господу выражается не словами, а «голосами» Богом сотворенных. «Голоса» первого цикла тут

приобретают позитивные черты; каждый из них хвалит Всевышнего тем, чем может. Взаимоотношение визуальной выразительности стиха и игрового начала очевидны:

1. Хвалите Господа на тимпанах
на барабанах
... .. (три гулких удара)
2. Хвалите Его в компаниях пьяных
..... (выругаться матерно)
3. Хвалите Его на собраниях еженедельно
..... (две-три фразы из газеты)
4. Нечленораздельно
..... (детский лепет пра-язык)
5. Хлопая в ладоши
... .. (три раза хлопнуть в ладоши)
6. Хвалите Его по-собачьи
... .. (три раза пролаять)
7. По-волчьи
... .. (три раза провыть)
8. Молча ликуя
..... (молчание)
9. Все дышащее да хвалит Господа
..... (кричите вопите орите стучите -
полное освобождение)
Алилуйя!
(12 раз на все лады)

[8, 196]

Молчание, на которое намекает восьмой фрагмент, - столь же выразительное и значимое восклицание радости, как и крики пьяных, аплодисменты или волчий вой. Эти “способы хваления” невербальной своей сущностью демонстрируют равноправность всех обращений к Богу, да и - если шире смотреть на этот контекст - всех выражений (настоящих и потенциальных) “героев” стихов, согласно принципам конкретизма.

Такого рода текст акцентирует значение не только «несказанного» или «недосказанного», но и метафорический потенциал этих письменных стратегий: параллели “молитва / поэзия” и “Метафизическое / Поэтическое слово” об этом свидетельствуют.

Все сапгировские циклы и вложенные в них поэтические достижения представляют собой этапы к утверждению не только возможности высказывания при любых об-

стоятельствах, но и выражения какой бы то ни было темы через совмещение всех аспектов Поэтичности человеческого бытия, через музыку, визуальные тексты, слова или их отсутствие...

Примечания:

¹ Выражение Ю. Б. Орлицкого [7, 303-309].

² В этом отношении, А. Кудрявицкий говорит о «магическом реализме», присущем поэтике Сапгира. Ср. И. Карамазов. Не здесь и не сейчас. Беседа с А. Кудрявицким // Сайт Генриха Сапгира, <http://www.sapgir.narod.ru/talks/about/kudriavizky.htm>.

³ А. Кантемир уже в 1730-х гг., заметил, как бедна и безынтересна рифма, построенная на глагольных окончаниях (ср. М. Гаспаров. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М. 2002. стр. 82). Ю. Лотман, при анализе поэзии пушкинской поры, еще яснее говорит, о «запрете на глагольную рифму» [6, 52-53]. В современной ситуации неблагозвучие глагольной рифмы замечено И. Бродским в «американских лекциях», где поэт также говорит о какофоническом эффекте сопоставления в сильной (рифмующей) позиции одних и тех же частей речи.

⁴ Последнее двустопное, по воспоминаниям В. Кривулина действительно вошло в фольклор [5, 233].

⁵ А. Кудрявицкий, например, вспоминает, как для Сапгира имело большое значение четверостишие О. Кайяма «Я помню, как Генрих

купил электронную записную книжку. Он играл с ней как ребенок. Он купил модель с большой памятью, сказав, что будет туда большие романы записывать. И первое, что он записал в эту книжку, было четверостишие Омара Хайама, которое он сам перевел - о том, что «все сущее не существует, а все несуществующее есть» (И. Карамазов. Указ. соч.). Цитированное четверостишие фигурирует на обложке книги Сапгира «Летающий и спящий» (М. 1997).

Литература:

1. Белый А. Симфония (2-ая, драматическая) // А. Белый. Старый арбат. М. 1989. Стр. 97-200.

2. Гаспаров М. Метр и смысл. М. 2002.

3. Гаспаров М. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М. 2002.

4. Карамазов И. Не здесь и не сейчас. Беседа с А. Кудрявицким // Сайт Генриха Сапгира, <http://www.sapgir.narod.ru/talks/about/kudriavizky.htm>.

5. Кривулин В. Голос и пауза у Генриха Сапгира // Новое литературное обозрение № 41 (1/2000).

6. Лотман Ю. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб., 2001.

7. Орлицкий Ю. Стратегия выживания литературы: Евгений Кропивницкий // Потаенная литература II. Иваново. 2000.

8. Сапгир Г. Собрание сочинений в 4-х томах. Т. 1. М.-Париж-Нью Йорк. 1999.

Доработанный и дополненный вариант статьи, размещенной на сайте РГГУ - <http://science.rggu.ru/article.html?id=50923>.

“ГОВОРЯЩЕЕ КИНО” АЛЕКСЕЯ КРУЧЕНЫХ И “ГОЛОСА” ГЕНРИХА САПГИРА: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

Временная прерывность “исторического авангарда” (говоря упрощенно, от футуризма до ОБЭРИУ) — и “нового авангарда” (или поставангарда), существовавшего в контексте неподцензурной словесности, — имеет очевидные внелитературные причины, но, тем не менее, не абсолютна: “Когда мы говорим о десятилетиях культурного провала, об отсутствии поэзии, нельзя забывать об условности высказывания. Люди жили, писали, вдохновляя окружающих своим упорством. Какие-то цепочки, от мастера к мастеру, не прерывались, и только этим путем что-то дошло до нас. Но возникали ли в этот период новые художественные идеи? Скорее — вызревали” [1, 47]. Фигуры-медиаторы, как “очевидные” (Ахматова для “сирот”, Крученых для Владимира Казакова, Евгений Кропивницкий и Ян Сатуновский для “младших” лианозовцев, Заболоцкий, Пастернак), так и “потаенные” (Георгий Оболдуев, Игорь Бахтерев, Ксения Некрасова) представляли собой живую и необходимую связь молодых поэтов с “историческими” модернизмом и авангардом, но связь эта подчас воспринимается как сугубо биографическая либо, в лучшем случае, одновекторная, учительная, не подразумевающая полемики¹ (единственное исключение из этого рецептивного клише — ситуация Ахматовой и Бродского).

Работы, озаглавленные “Такой-то и Такой-то”, и, в самом деле, несколько устарели (об этом не раз писалось), но следует учитывать: интертекстуальный и интертипологический анализ применялся к литературе “после Серебряного века”² исчезающе малое число раз (за исключением того же Бродского и, в меньшей степени, еще нескольких фигур). Нам представляется небесполезным предложить несколько подобных работ, цикл которых открывается этой частной заметкой³.

Алексей Крученых, вступая в диалог с младшими авторами, оставил, тем не менее, единственного “официально признан-

ного наследника” — Владимира Казакова. Однако небесполезным представляется сопоставление крученыховского творчества с творчеством ряда других “неподцензурных” авторов, в частности, Генриха Сапгира. Мы не претендуем на всесторонний сопоставительный анализ наследия этих авторов (что обещает быть весьма продуктивным) и остановимся только на двух книгах: “Говорящее кино” (1928) Крученых и “Голоса” (1958-1962) Сапгира. Книга Крученых появилась (в полусамиздатском формате) на излете “публикационной” части его творческой биографии; сапгировский цикл — фактически первый в его каноническом собрании⁴.

Сразу отметим: по устному сообщению вдовы Г.В. Сапгира, Л.С. Родовской-Сапгир, книга “Говорящее кино” была хорошо известна поэту еще в лианозовские времена. Впрочем, и не зная этого, мы смогли бы отметить ряд параллелей, которые нельзя не учесть.

Исследователь пишет о книге Крученых: это “попытка организации поэтического материала по принципам кинематографа (монтажный принцип, деление на кадры и т. д.)” [4, 27]. Действительно, стихи Крученых представляют собой “как бы оплощенные” фильмы. Ср. с предисловием самого автора: “<...> В настоящей книжке я попытался свести Великого Немого с Великой Говоруньей — поэзией. Надо полагать, что им легко подружиться: кадр укладывается в стих и строфа становится эпизодом фильма. <...> Подзаголовки стихов (“либретто”, “кадры”) не должны смущать читателя <...> Это — дневник небеспристрастного кинозрителя или, если угодно — стихотворные рецензии, иной раз довольно смело обращающиеся с деталями <...>” [4, 425-426]. Заметим: Крученых *пишет* о “реальных фильмах” и одновременно (ср. “небеспристрастного”, “довольно смело” и т. д.) *пишет* “реальные фильмы”, *пере-писывает* их, как если бы *пере-снимал* римейк (ведь, в идеале, всякий римейк — рецензия на предыдущую

версию). Но здесь автор не оговаривает, а исследователь не учитывает смысл “организации поэтического материала по принципам кинематографа”: смысл этот пародичен (не пародиен!). Если мы обратимся к фильмам, обыгрываемым Крученых, то увидим, что это, по большей части, эмигрантское или зарубежное, или советское, но низовое кино — отнюдь не экспериментальные революционные фильмы; ссылка на цензуру здесь не работает, т.к. в действительности “левых” убеждений Крученых сомневаться не приходится. Итак, Крученых пародирует “Великого Немого” как художественный примитив⁵, но не осмеивает его, а валоризирует, использует в качестве конструктивной модели (опыты футуристов и Крученых в особенности с присвоением и / или стилизацией текстов “третьей культуры” — наивных, низовых, детских, девиантных, “дикарских” — слишком часто описывались, в том числе и нами, чтобы здесь подробно на этом останавливаться). Отметим при этом: Крученых, используя монтаж, сводит воедино “реальности” разных уровней — от элементов сюжета-“донора” в их “чистом”, недеформированном виде — до непосредственной зрительской рефлексии; будто в “наивном пересказе” киносюжета⁶ (ср. масскультурные пародийные изображения подобных “наивных пересказов” в современных сюжетах детского киножурнала “Ералаш”) имена персонажей совмещаются с именами исполнителей и именем автора прототекста, кинотекст преобразовывается в труднотруктурируемый текст поэтический:

Пропыленный Дюма...
Тоска...
Мозжухину с Лисенко
лет около ста.
Руки мельницами машут
оперная краса! —
Скатилась на букет бумажный
двухаршинная слеза.
А старый друг Соломон
суфлер
повел в таверну пьянствовать
и до утра чечеткой топтать
из-за коварного наследника престола
и венецианки.

В картинном положении,
весь изгибнувшись
на пьянственном столе,
проспал все утро
всеми покинутый Кин.
“Стрядать” красиво —
с поволокой —
идеал кумира,
избитый, томный жест.

Чуть измозжухин не дорос до Кина,
а до кино —
ни в жисть!

(Кин — Мозжухин)

[4, 175-176]

Ср., в свою очередь, у Сапгира:

На каланче кричат вороны.
Умер начальник пожарной охраны!
Красная телега
Везет бидоны из продмага.
Футбольная команда
Несет пожарный инвентарь.
Погиб вратарь —
Искусный бондарь,
Последний в городе кустарь.
Оркестр из клуба
На кладбище провожает дирижера.
Жарко.
Рявкает труба.
Машина катит без мотора.
Пыльно.
Рявкает труба.

Проявляя беспокойство,
Озирается начальство:
В магазинах — пусто —
Вместо
Хлеба — водка и спички...
Из печки
Вылетела искра.
Запылала занавеска.
Дым валит из трех окон.
Пожары с четырех сторон...
Над могилой произносят речь:
Имущество надо беречь.
Пусть каждый житель
Приобретет огнетушитель...
Все громче карканье ворон.

(Провинциальные похороны)

[6, 48-49]

Можно было бы продолжить цитирование обоих поэтов; впрочем, обе книги вполне доступны исследователю.

Внимательно просмотрев книги Крученых и Сапгира, нельзя не отметить множества параллелей между крученыховскими и сапгировскими текстами как на уровне стиховых и языковых приемов (характерных для широкого круга поэтов как “исторического” авангарда, так и поставангарда, но не в такой концентрации и, тем более, не в такой функции), так и на уровне структуры в целом: полиметрия стихотворений (от силлаботоники — через разные тонические формы — к свободному стиху); неравное количество иктов в разных строках; использование неточных, разноударных, тавтологических, ассонансных, диссонансных рифм; неурегулированное чередование рифмованных и нерифмованных строк, а также строк с разной мерой рифмической точности; использование игры слов, неологизмов-каламбуров, семантизированной деформации слов, просторечий, структурно значимой пунктуации (напр., многоточий, выполняющих “монтажную” роль) и т. д.

Разумеется, не в каждом тексте (в том числе в приведенных выше) проявляется вся иерархия этих стиховых и языковых признаков (здесь потребовались бы подсчеты по каждой из книг по отдельности и в сопоставлении, что мы предполагаем сделать в будущем), но эмпирически тексты обоих поэтов, кажется, можно возвести к некому инварианту. Представляется возможным в этой связи говорить о семантическом ореоле [2] *акцентного стиха с непредсказуемой рифмовкой*.

М.Л. Гаспаров приводит в качестве примера последнего стиха поэта-“стариконца” Петра Потемкина и замечает, что “такой стих почти не употребителен” [3, 142-143]. Между тем, подобный стих после Потемкина и Крученых использовался довольно широко в русской неподцензурной поэзии: назовем, помимо Сапгира, имена Игоря Холина, Яна Сатуновского, Владимира Уфлянда, Василия Филиппова; встречаются образцы и в послевоенной наивной поэзии.

Тем не менее, крученыховско-сапгировский акцентный стих выделяется из общего ряда. Мы полагаем, из общего массива сходных опытов, этот тип акцентного стиха выделяют, во-первых, усложненность структуры, а во-вторых (что вытекает из первого) — нелинейность, ведущая к вышеупомянутой “клиповости”.

Вот, к примеру, фрагмент стихотворения Потемкина:

Мой жребий
Уж давно
весною горек.
Светло на небе,
Но окно
Мое
На узкий дворик.
А там бельё,
А за бельём
Забор и сад
Соседний.
Там за столом
Намедни
Я видел двух
немецких дочек <...>
(Соседство)

[5, 75]

Очевидна, при совпадении с гаспаровским определением, некоторая ритмическая бедность текста, лексическая однородность, сюжетная выпрямленность, одним словом — “неклиповая” линейность. Это, впрочем, логично: стоя в начале истории стиха исследованного типа (исключая ряд предшествующих “низовых” или предназначенных для “домашнего использования” текстов⁷), Потемкин, находившийся, к тому же, в весьма амбивалентных взаимоотношениях с авангардной традицией и будучи, в сущности, автором издания, близкого к масскультуре, вряд ли нуждался в более радикальных методах письма.

Но вот, однако, соратник Сапгира по Лианозовской школе Игорь Холин:

Планета Итика
Политика
Паралитика
Звери
Строят козни

Машины
 Осуществляют казни
 Люди
 Не сочувствуют
 Ни тем
 Ни другим
 Им Нужен дым
 Он способствует
 Жестокости конструкции
 Президента
 Вента
 Лента
 Ребитолента

(“Планета Итика...”)

[7, 91]

Здесь, конечно же, говорить об архаической (в рамках авангардной парадигмы) потемкинской линейности не приходится. Однако задача Холина в значительной части его стихотворений отнюдь не “клиповая”: поэт не пытается средствами конкретистского письма продемонстрировать максимально различные планы изображаемого, напротив, он дробит текст на минимальные кванты, отрицая всяческую многоуровневость. К тому же, фонический облик холинского стиха предполагает куда более жесткую структурированность и связность, нежели это делается в стихе Крученых или Сапгира; можно сказать, что если у Потемкина линейность достигается сюжетными средствами, то у Холина — звуковыми.

И Крученых, и Сапгир были полистилистами; не приходится сомневаться в совершеннейшей “преднамеренности” стилистик обеих анализируемых книг. В чем же, при общем “клиповом” строе, отличие между сборниками “Говорящим кино” и “Голоса”?

Крученых, как сказано выше, пародичен по отношению к кинопрототипу; его тексты представляют собой, так сказать, рефлексию второго уровня. Сапгир и “наивнее”, и “умудреннее” предшественника: он находит основу для “клипового” построения текста непосредственно в речи и, одновременно, мифологии обыденности (т. е. здесь обнаруживается рефлексия первого уровня); в то же время “Голоса” пародичны и по отношению к метатексту русского клас-

сического авангарда (в т. ч. Крученых), в них вскрывается утопичность авангардного негативизма, но авангардными же средствами (= рефлексия третьего уровня). Быть может, именно в этом балансировании на разных уровнях интерпретации и кроется сверхзначимость “Голосов” для всей поставангардной традиции.

Наследником (вероятнее всего, бессознательным) Сапгира оказался поэт ленинградского андеграунда Василий Филиппов: его акцентный стих с непредсказуемой рифмовкой наполняется смесью трудноуловимых “клиповых” интенций с ярко-примитивистской репрезентацией тотального лирического “я”, доходящего до аутизма. Впрочем, этот неожиданный поворот в судьбе крученыховско-сапгировского семантического ореола требует отдельного разговора.

Примечания:

¹ Подобное предпочтение внешних связей внутренним характерно, напр., для работы: Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999.

² О нерелевантности данного псевдотермина см.: Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000. См. тж.: Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. Изд. 2-е, доп. М., 2004. С. 800-804.

³ В работе — заметка “О двух стихотворениях Д.Бурлюка и Г.Недгара в их сопоставлении” и большой цикл о творческом диалоге “неподцензурных” поэтов, прозаиков и философов 1950-80-х с Хлебниковым.

⁴ Ему предшествует лишь поэма “Бабья деревня”.

⁵ О раннем кино в свете “низовой” или “третьей” культуры см., напр.: Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов. М., 1976.

⁶ Справедливости ради, отметим: в данном контексте мы используем понятия “наивный”, “примитивный”, “примитивистский” скорее в общеэстетическом смысле, нежели как термины социолого-антропологической поэтики (в отличие от ряда других наших работ).

⁷ Либо таких сугубо маргинальных явлений, как “рацеи” П.А. Федотова.

Литература:

1. Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М., 1997.
2. Гаспаров М. Л. Метр и смысл. М., 1999.
3. Гаспаров М.Л. Русские стихи [правильно: Русский стих] 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993.
4. Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб., 2001. (Новая библиотека поэта: Малая серия).
5. Поэты “Сатирикона”. М.-Л., 1966. (Библиотека поэта: Большая серия. 2-е изд.)
6. Сапгир Г. Собрание сочинений в 4-х тт. Т. 1. М., 1999.
7. Холин И. Избранное. Стихи и поэмы. М., 1999.

Статья опубликована в сб.: Вестник Университета Российской академии образования. №1 (27), 2005. С. 115-122.

Светлана АРТЁМОВА

СТИХОТВОРЕНИЕ ГЕНРИХА САПГИРА «КЛЕВЕТА» КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТИНЫ

Зачастую мы не видим принципиально важных смыслообразующих механизмов текста: у «грубого» Эдички Лимонова не замечаем цитат из маркиза де Сада, в «оригинальном» (по словам Белинского) сюжете «Евгения Онегина» – отголосков романа «Юлия» Руссо, хотя в обоих случаях отсылки становятся действительно принципиальными для понимания концепции текста.

О разных вариантах формирования подобных подтекстов и пойдет речь далее. Материал – тексты, апеллирующие к истории с «Доктором Живаго» и скандалом вокруг Нобелевской премии. Мы остановились на стихотворениях трех очень разных поэтов: А. Галича, Н. Старшинова и Г. Сапгира. Эти три автора, на наш взгляд, демонстрируют три различных способа формирования подтекста при помощи цитат и аллюзий.

У Галича имя Пастернака не только не утаивается, но настойчиво эксплицируется.

А.Галич

Памяти Б.Л.Пастернака

“... правление Литературного Фонда СССР извещает о смерти писателя, члена Литфонда, Бориса Леонидовича Пастернака, последовавшей 30 мая сего года, на 71-ом году жизни, после тяжелой и продолжительной болезни, и выражает соболезнование семье покойного”.

Единственное, появившееся
в газетах, вернее, в одной
- “Литературной газете”,
- сообщение о смерти
Б.Л.Пастернака.

Разобрали венки на веники,
На полчаса погрустнели,
Как гордимся мы, современники,
Что он умер в своей постели!

И терзали Шопена лабухи,
И торжественно шло прощанье...
Он не мылил петли в Елабуге,
И с ума не сходил в Сучане!

Даже киевские “письмэнники”
На поминки его поспели!..
Как гордимся мы, современники,
Что он умер в своей постели!

И не то чтобы с чем-то за-сорок,
Ровно семьдесят - возраст смертный,
И не просто какой-то пасынок,
Член Литфонда - усопший сметный!

Ах, осыпались лапы елочки,
Отзвенели его метели...
До чего ж мы гордимся, сволочи,
Что он умер в своей постели!

“Мело, мело, по всей земле, во
все пределы
Свеча горела на столе, свеча
горела...”

Нет, никакая не свеча,
Горела люстра!
Очки на морде палача
Сверкали шустро!
А зал зевал, а зал скучал -
Мели, Емеля!
Ведь не в тюрьму, и не в Сучан,
Не к “высшей мере”!

И не к терновому венцу
Колесованьем,
А как поленом по лицу,
Голосованьем!

И кто-то, спяну, вопрошал :
“За что? Кого там?”
И кто-то жрал, и кто-то ржал
Над анекдотом...

Мы не забудем этот смех,
И эту скуку!
Мы поименно вспомним всех,
Кто поднял руку!

“Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку...”

Вот и смолкли клевета и споры,
Словно взят у вечности отгул...
А над гробом встали мародеры,
И несут почетный караул... Ка-ра-ул!
[2, 72-73]

Стихотворный текст А. Галича содержит несколько прямых указаний на «пастернаковский сюжет»: это и заглавие «Памяти Б.Л. Пастернака», и данный в эпиграфе некролог «Лит. газеты», и цитаты из стихотворений «Мело, мело по всей земле...» и «Гамлет», и аллюзии к биографии «ровно семьдесят» и «умер в своей постели». Таким образом, в стихотворении уже на содержательном уровне задается «фон» - история травли Пастернака и его якобы «нескандалной» смерти. Обилие отсылок обеспечивает не просто узнавание фона, но его нагнетение, в результате которого и аллюзии, и цитаты формируют подтексты, обличающие советский строй: в результате столкновения контекстов (аллюзии и цитаты против официальной версии) рождается подлинное понимание сути происшедшего.

Другой (может быть, даже противоположный) принцип демонстрирует стихотворение Н. Старшинова.

Н. Старшинов

+++

Один поэт из наших классиков
На переделкинском пруду
Всю жизнь ловил одних карасиков
На иноземную уду.

Хоть жизнь он вел довольно светскую,
Но послабей писал, чем Блок.
И правда, на уду на шведскую
Он карпа выудить не смог...

[3, 160]

По словам автора, это стихотворение посвящено конкретной бытовой ситуации, никак не связанной с именем нобелевского лауреата: «Проживали мы с поэтом В. Костровым в ... Малеевке и ловили в местном пруду карасей... А по соседству с нами ловил карасей Ю. Смирнов. У него и удилища были шведские, и леска японская, и поплавки чешские да итальянские... А карась ему попадался самый мелкий... Вот я и решил подшутить над ним, как над слабым рыболовом, которому не помогают и зарубежные снасти. И написал эти стихи... А вот малеевский пруд никак не входил в размер строки, и я заменил его на переделкинский, поскольку принципиального

значения это не имело – Дома творчества находились и там, и там» [1, 160-181].

Однако читатели (в частности, критик В. Новиков, поэтесса М. Борисова, кинорежиссер Э. Рязанов) восприняли это стихотворение как текст, одобряющий травлю Пастернака.

Тем не менее, даже если автор искренен, в стихотворении все равно есть элементы, которые так или иначе отсылают (как читателей 70-х годов, так и современников, знакомых с историей литературы) к фактам биографии Б. Пастернака: в кругу близких его шуточно называли классиком («классюшей»), в последние годы он жил в Переделкино, был «неблагонадежным», общался с иностранцами, был удостоен шведской Нобелевской премии, которую по политическим причинам не смог получить... Таким образом, хотя стихотворение не содержит прямых наименований и цитат, в нем имеется комплекс аллюзий, который отсылает читателя к той же истории нобелевской премии и травли. Именно аллюзии (и их соединение в систему – полагаем, что одиночная аллюзия, скажем, упоминание Переделкина, ничего бы не дала) формируют мощный комплекс подтекстов: поэт писал послабей, чем Блок, и потому не выловил «карпа» на шведскую уду. В этом случае аллюзия, в зависимости от ее узнавания читателем, становится не просто «добавочной», а смысловоразличительной, так как на ее основе читателем выстраивается вся концепция произведения.

Текст Г. Сапгира «Клевета» в этом отношении, пожалуй, самый интересный и сложный. В нем тоже нет прямых наименований Пастернака. Косвенные же аллюзии узнать гораздо труднее, чем у Старшинова. Однако и косвенные отсылки трактуются достаточно вольно.

Г. Сапгир

Клевета

Напечатали в газете
О поэте.
Три миллиона прочитали эту
Клевету.
Незнакомцы,

Незнакомки
 Шлют поэту
 Анонимки:
 -Спекулянт!
 -Бандит!
 -Убийца!
 -Печать не может ошибиться!
 -А еще интеллигент...
 Справедливые слова.
 Общественность – она права.-
 Сказали чукчи и эвенки.
 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!

[2, 56]

«Три буквы» на прощание создают вроде бы такой фон, который как-то не соотносится с именем интеллигентнейшего Пастернака. Отсылка к «пастернаковскому тексту» достигается здесь не за счет имен и фактов

и не за счет аллюзий. (Хотя при желании можно интерпретировать упоминание о газете как той разгромной статье в «Лит. газете», о чукчах и эвенках – как намек на устроенную кампанию всенародной травли, об окраине Москвы – Переделкине, упоминание «убийцы» - как отсылка к строке «Что же сделал я за пакость, я убийца и злодей» и т.п.) Скорее подтекст со значением «о Пастернаке» создается за счет столкновения семантических полей «политизированная культура» (газета, три миллиона читателей, общественность) и «аполитичная природа» (утро и роса «чистый бриллиант», зеленый луг, свободная птица, которая «газеты не боится»).

В отличие от стихотворения Галича, где имя Пастернака прямо названо, и стихотворения Старшинова, где имя задается культурными аллюзиями даже при условии, что автор посвятил текст совершенно другому событию, 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 «посви-стывает птица», есть тот же самый подлинно свободный мир, где «у капель тяжесть запонок» и «реплики леса окрепли». Поэтому отсылка в стихотворении Г. Сапгира к Пастернаку – один из самых сложных, труднодоказуемых, но и эстетически нагруженных и поэтически оправданных способов создать не содержание, но смысл.

Литература:

1. Галич А. Возвращение: стихи, песни, воспоминания. Л.: Музыка, 1990.
2. Сапгир Г.В. Складень. М.: Время, 2008.
3. Старшинов Н.Н. Лица, лики и личности: Литературные мемуары. М.: РИФ «РОЙ»,

ЗАМЕТКИ О МОТИВАХ ЛИРИКИ Б. ПАСТЕРНАКА В ПОЭЗИИ Г. САПГИРА

Данная работа не может похвастать яркой идеей или острой проблематикой. Просто-напросто однажды автор вдруг заметил при чтении поэзии второй половины 20 века, что Пастернак – растение, так или иначе произрастающее почти повсеместно, на очень разных почвах. И поэзия Сапгира не исключение. Всегда, впрочем, есть некоторые особенности. Например, кажется, что у Сапгира текст Пастернака возникает чаще всего цитатой или почти цитатой, даже заковыченной. Поэтому, может быть, тема заметок звучит недостаточно точно.

Естественно, что в поэзии «потомков» откликаются (цитируются) чаще всего самые яркие и известные пастернаковские строки и образы, те, что могут быть названы его визитной карточкой. Думается, что для Сапгира в подавляющем большинстве случаев – это осознанная игра всем известными образами.

Проанализируем ряд наиболее ярких примеров, постепенно переходя от заковыченных цитат к малозаметным аллюзиям, и попробуем выделить уровни стиха, на которых отсылки к образности Пастернака наиболее частотны.

Цикл «Собака между бежит деревьев» включает стихотворения с очень пастернаковскими названиями. Образность текстов цикла навеяна пастернаковским Переделкиным, которая как бы иррадирует от «Последнего снега», прямо посвященного Пастернаку. Последнее обстоятельство и побудило нас начать анализ примеров с этого текста (разрядка и курсив – наши – А.А.).

Памяти Бориса Пастернака

ПОСЛЕДНИЙ СНЕГ

наст горелой коркой и *прожеги* в парке
войско отступающее – **в панике снежинки**
над траурным тортом березы офортом
ряд изваяний сугробы – гробы

занавес гуще бегущий вздувающийся
сарай на участке – вчера хоронили –

кристаллы ложились – в ограде товарища –
сквозь дождик частый на белое лицо

“о н и м е н я л ю б и л и” *зальдевшим*
проселком
“прошло и позабыли” в просторы шагая
“а я здесь прозябаю” *оскальзываясь* левой
р а з м ы т а я л и л о в о с т ь “но
вывихнуть могу –

пространство и время” скольжу и еду с *горки*
навстречу кустарник – лечу распластавшись
на толстые прутья – и *падаю снегом* <...>
нет их и нет меня – шевелю не пальцами
есть я есть они – *россыпью снежинок* <...>

Переделкино, 1994

В этом стихотворении нами графически выделены все элементы, так или иначе связывающие его с образным миром Пастернака. Остановимся на них подробнее. Разговорная лексика (курсив): «горка», «оскальзываясь», «проселок», «прожеги» - по пастернаковской традиции соседствуют с сугубо интеллигентским словарем - «кристаллами» и «офортом». Подчеркнутый стих «над траурным тортом березы офортом» недвусмысленно отсылает к раннепастернаковскому «Парк зияет в столбцах, как сплошной некролог», и одновременно к позднему «Зима как пышные поминки... Прибавить к сумеркам коринки, // Облить вином – вот и кутья» - оживляющими архетипическое представление о зиме как природном аналоге смерти человеческой и вводящими пищевую метафору, столь частую у Пастернака (у Сапгира - «горелая корка», «торт», у Пастернака – «кутья»), на сути и происхождении которой останавливаться здесь нет надобности.

Вполне логично в начале стихотворения Сапгира олицетворяются снежинки, а в финале – ставится знак равенства: «падаю снегом», «россыпью снежинок» - это уже о поэте. Приведем в параллель хотя бы пастернаковские «Снег идет» и «Никого не будет в доме...» с олицетворяющимся снегом,

который становится сродни поэту-творцу, падая – с неба.

«...Вывихнуть могу // пространство и время» без сомнения отсылает здесь к шекспировским переводам Пастернака (а в следующем тексте появляется, например, закономерное «уснуть и умереть») и к собственно пастернаковскому мироощущению, где пространству и времени (именно связанными между собой) присуще ярко ощущаемое читателем своеобразие.

Завершая описание пастернаковских аллюзий в этом тексте, можно отметить для полноты картины, что недаром здесь появляется и любимая Пастернаком «лиловость», и звуковая игра: «занавес гуще бегущий вздувающийся», и «дождик частый» вперемешку со снегом, казалось бы, не соответствующий описанному времени года, подчеркивающий многозначность названия текста: «Последний снег» – потому что перед весной или для того, кто скончался?

Далее следует стихотворение «Сосны», где образы с явно «пастернаковской окраской» особенно многочисленны: сами «сосны», «с дороги храмы – золотая кровля // с точки зренья дятла...», «здесь в лесах сосновых как в строениях новых» (лес – постройка – один из частотных образов у позднего Пастернака), «сосны – Божьи нянюшки» (олицетворенные и напрямую с Богом связанные деревья напоминают о деревьях в «На Страстной»), было сухо – дождик где-то сверху прыгал // и тепло чадило хвойного настила // ладану подсыпать ягод свежих игол... // иконами – вершинами уснуть и умереть...» (здесь и раннее «в джунглях сырость панихиды и фимиама» и «дождик кутал ниву тихой переступью // Осторожных капель» и из последней книги: «Липы обруч золотой -// Как венец на новобрачной. // Лик березы – под фатой...»).

Вот финал стихотворения (отсылающий к травле Пастернака, описанной им самим в «Я пропал как зверь в загоне...»):

нет ни местечка Господи где бы ни –
и вокруг в Переделкино вот они
только стань – и пустыня
выдохни – вот и храм

Вспоминается, как видим, Пастернак как ранний, так и поздний, как бы «целиком».

* * *

«Складень». 1. «Вирши о монахе Германе – келейнике патриарха Никона»

И монах кропает акростих
Ухватив синицу за хвостик
Сверху вниз
РАДУЙСЯ БЛАГОДАТНАЯ
Снизу вверх
РАДУЙСЯ БЛАГОДАТНАЯ
И еще раз – по диагонали
Чтобы силы Божьи увидали...

В первом из приведенных здесь стихов – почти цитата из стихотворения Пастернака «Поэзия» («Темы и вариации»):

Отростки ливня грязнут в гроздьях
И долго, долго, до зари
Кропают с кровли свой акростих,
Пуская в рифму пузыри.

В первую очередь стихотворения Сапгира и Пастернака объединены темой творца (равного в какой-то мере Творцу) и святости творчества, чему вполне отвечают в обоих текстах возвышенный тон и архаика языка (свойственные предмету стихотворений). Интересно также, что Сапгиром продолжена и аллитерация, заданная пастернаковской строчкой.

* * *

«Псалом 57»

Здесь, возможно, упоминание о «Докторе Живаго» вызвано ассоциацией с перифрастическим именованием Бога («Судия всего живаго»), однако, возможно, также включается в игру со смыслами, заданную романом (Ю. Живаго – юродивый – святой – Творец):

Это все глубоко наболевшее
И простое как доктор Живаго
Листья есть
Птицы есть –
Небо есть –
И воистину есть
Судия всего живаго.¹

1 Ср. первоисточник: «Возрадуется праведник, когда увидит отмщение; омоет стопы свои в крови нечестиваго. И скажет человек:

* * *

Сонет «Спящий Будда»

Снимаем обувь – уж таков порядок
Здесь вечность спит «у времени в плену»
И храм ведет куда-то в глубину
От головы до колоссальных пяток

.....
Очнись, опомнись, что мы? кто мы? где мы?

Ср. «Ночь» Пастернака:

*Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну,
Ты – вечности заложник.
У времени в плену.*

Наряду с закавыченной цитатой в этом примере мы наблюдаем также и синтаксическое сближение (выделено курсивом) и аллюзию на строки раннего Пастернака («от гребенок до ног»).

* * *

сизу – пишу как Ванька Жуков
... темнота переступает
«дождик тихой переступью»
свет перепархивает в траве...

В этом **верлибре «Когда они рядом...»** из цикла «Незримое» в импрессионистическое перечисление мелких подробностей бытия вплетается неверная цитата из «Елене» («Сестра моя - жизнь»): «дождик кутал // Ниву тихой переступью // Осторожных капель...»

В разобранных нескольких примерах видно, что, если взглянуть, возможно заметить сходство общей атмосферы стихотворения-источника цитаты и зарождавшегося текста Сапгира. Понятно, что цитаты возникают в текстах Сапгира не вдруг. В последнем из приведенных примеров общими будут мотивы ночи, темноты, дождя, детства, сна, травы...

* * *

«**Армагеддон**» - еще один текст, где закавычена неточная цитата из Пастернака. Возможно, это либо сознательная игра в настолько избитую цитату, что она и неверная должна быть закавычена, опознана, воспринята как цитата, а, может быть, действительно, так вспомнилось, судить сложно.

«подлинно есть плод праведнику! Итак есть Бог, судящий на земле!» (Пс. 57, 11 : 12).

Длинный текст, написанный во вполне традиционной силлабо-тонической манере, состоит практически целиком из перечислений, являющихся ответом на вопрос первого стиха: «В себе что видишь, женщина?» При этом перечисляются контрастные образы, не только высокие, но и низкие (грехи, например). Немалое количество союзов «И», употребляемое при перечислении в разработке подобной темы, неизбежно отошлет нас и к стилю Священного Писания, и к многочисленным текстам Пастернака, для которого перечисление с союзом «и» - излюбленный прием. В последней строфе появится и неточная цитата:

Летят, трубят и каркая!
Ты их игрушка яркая,
Их приз, добыча жаркая,
Ты – их дворец и трон,
Вся – боль и унижение,
«Ты – поле их сражения»,
Ты – их Армагеддон!

(Напомним, как обращение к женщине звучит у Пастернака: «Простимся, бездне унижений // Бросающая вызов женщины. // Ты – поле моего сраженья («Август», «Доктор Живаго»).

При сопоставлении примеров видно также, что стих, предшествующий цитации, образностью цитируемого стихотворения уже «заражен»: «боль и унижение» у Сапгира – «бездна унижений» у Пастернака по отношению к женщине.

Подобные процессы происходят и в стихотворении Сапгира «Карасев». Предлагаем попробовать сравнить его с текстами из «Тем и вариаций» Пастернака, стоящими в книге рядом «Кремль в буран конца 1918 года» и «Январь 1919 года».

* * *

«Сонет во сне»:

Приснились мне превратности такие:
Я сочинил сонет. Но удивленно
Он вытянулся полкою вагона
И почему-то стал поездкой в **Киев**
Кружилось поле. Дверь гремела ручкой
Сбиваясь ямб стучал скакал по рельсам
Я полкой был! Колесами! **Трясучкой**
Томительной! – и **вечером апрельским...**

Ср. «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...»:

Что в мае, когда поездов расписание
Камышинской веткой читаешь в купе,
 Оно грандиозней святого писанья
 И черных от пыли и бурь канапе. <...>
 Что только нарвется, разлаявшись, тормоз
 На мирных сельчан в захоластном вине,
 С матрацев глядят, не моя ли платформа
 И **солнце, садясь**, соболезнает мне. <...>
 Под шторку несет обгорающей **ночью**
И рушится степь со тупенек к звезде. <...>
 Тем часом, как сердце плеча по
 площадкам
 Вагонными дверцами сыплет в степи.

В этом примере уже нет точной цитаты из Пастернака, однако ряд мотивов (весна, вечер, поездка на юг в поезде, описание метаморфоз, происходящих с окружающим пейзажем при движении поезда), безусловно, совпадают (они выделены курсивом и полужирным шрифтом). Это можно было бы считать случайным совпадением, обусловленным просто схожестью описанных в стихотворении ситуаций, но вот подчеркнутые строки совершенно точно имеют своим источником – подчеркнутые же стихи из, пожалуй, самого известного текста Пастернака. Интересно, что стук ямба по рельсам у Сапгира, казалось бы, никак не соотносится со стуком 4-стопного амфибрахия в сердце героя «Сестры...» Пастернака. Однако другие два стихотворения Пастернака, имеющие своей главной темой дорогу – «стучат» именно ямбом (в «Как усыпительна жизнь!..» (тоже из книги «Сестра моя - жизнь») – 3-ст. ямбом исполнен рефрен, а «Поездка» («Когда разгуляется») – целиком написана 4-ст. ямбом.

* * *

Вот еще несколько примеров, где текст Сапгира не включает в себя пастернаковских цитат, однако, отсылает к его поэзии несомненно.

В стихотворении «**Торон**» бок о бок с темой любви возникает мотив «А губы – те же присоски». Ср. у Пастернака: «Казалось, не люблю, – молюсь // и не целую, – мимо // не век, не час плывет моллюск, // свеченьем счастья тмимый <...> Тряслась, не прорываясь в ах! – // Коралловая мякоть».

«Сад»:

Здесь ночные табаки
 пахнут – сердце замира

Ср. пастернаковское: «И там плантации пылятся // И душно дышат табаки» (именно мн. число!) («Все утро с девяти до двух...» кн. «Темы и вариации»).

«Элизиум»:

рабочий и ветка цветущего персика
смотрят прямо на них.

Стоит ли говорить, что цветущая ветка, соположенная человеку и метафорически представляющая женщину, – одна из главных героинь лирики Пастернака.

А с женщиной в финале стихотворения Сапгира «**Земля**» (вполне, кстати, пастернаковское название) происходят метаморфозы, возможные и в пастернаковском мире (причем в эти метаморфозы вовлечено и пространство):

Женщина <...> // Красным солнцем освещена // По земле идет, ступая, // Как пьяная или слепая, // Туда – // Где спутались шоссе и корпуса, // Столбы и волоса. // Репейник ей вцепился в провода.

«Поляна в горах»:

Вся в воздухе стеклянная поляна
 Лишь тикающий шорох из тумана –
С деревьев тающий и падающий снег <...>
И снега шлеп и проблеск как бы хруст

Ср. в книге Пастернака «Когда разгуляется» («Все сбылось»):

Тогда я слышу, как верст за пять,
 У дальних землемерных вех
Хрустят шаги, с деревьев капит
И шлепается снег со стрех.

Таким образом, даже из анализа тех немногих примеров, что нам удалось здесь привести, мы могли заметить, что пастернаковские цитаты и аллюзии (самого разного рода) в стихах Г. Сапгира совершенно неслучайны. Практически никогда (впрочем, как и у других поэтов) пастернаковские цитаты и аллюзии в каждом тексте Сапгира, где они встречаются, не бывают одиноки: появление одного элемента влечет за

собой (или соседствует с) появлением еще одного или нескольких. Творчество Пастернака предстает поэту-потомку в его целостности, Сапгир не оказывает предпочтения стихам, написанным в ранней или же, напротив, поздней манере.

Предпочтительным для «цитирования» у Сапгира оказывается уровень лексический. Синтаксис и ритмику пастернаковские

«ассоциации» затрагивают гораздо меньше, что связано - по крайней мере, на первый взгляд - с тем, что поэты предпочитали работать в разных стиховых формах (подавляющее преобладание силлабо-тоники у Пастернака - всевозможные другие формы стиха у Сапгира).

Статья публикуется впервые.

ЗАМЕТКИ О МЕТАФИЗИКЕ ГЕНРИХА САПГИРА: «ЭЛЕГИИ»

Постоянное обновление формы в лирике Г. Сапгира обычно отесняет на второй план разговор о ее «духовной емкости» [3]. Между тем возведенное в принцип стремление создавать не тексты, но «алгоритмы обращения со словом» [5, 6] само по себе метафизически «заряжено». Расхожие представления о гротескно-карнавальной или гротескно-абсурдной сути лирики Г. Сапгира не проясняют этого обстоятельства. Образ «метафизика-визионера» [4], как представляется, обладает большей объясняющей силой, но нуждается и в конкретизации, и в интерпретативном наполнении.

Разговор о художественной метафизике в «другой» и «актуальной» поэзии немислим вне учета философского контекста. В XX веке понятие «метафизика» получило две полярные интерпретации. С одной точки зрения, метафизика – это разнообразные концептуальные априори, первоисточник заблуждений, который необходимо подвергнуть деконструкции [2, 14]. С другой точки зрения, метафизика – это реальность, находящаяся вне сферы опредмечивающего сознания, единственный оплот неотчужденного бытия [9, 268]. Позиция Г. Сапгира в какой-то степени может быть представлена как соединение этих крайностей: скептицизм делает невозможным безусловное принятие любой «готовой» истины, но само представление об истине-бытии сохраняется. В этих условиях метафизика оказывается неотличима от феноменологии, от исследования скрытых ресурсов сознания, от поиска неочевидного в очевидном.

Элегия, характеризующаяся «выражением неразрешимо противоречивого чувства, рефлексивной направленностью сознания, пребыванием в критической ситуации, устремленной к пределу» [7, 158], является одним из самых метафизически насыщенных жанров. Исследование метафизики Г. Сапгира представляется поэтому целесообразным начать именно с элегической формы. Конечно, жанровый канон

поэтом видоизменяется, но, даже переставая быть «типической формой построения целого», он остается «поисками автором собственного слова», незаместимого места в мире [1, 257]. Специфика литературной ситуации состоит в том, что ни один из жанрообразующих элементов высказывания – предмет, цель, ситуация [8, 126] – не является для Г. Сапгира данностью, а значит, построение формы оказывается для него опосредовано рефлексией, переосмыслением жанровых компетенций.

Точкой отсчета в развертывании художественной семантики выступает хаос – реальность, утратившая законосообразность, структуру, объектность. Элегическая «предельная» ситуация для поэта предстает как выдвинутость в ничто, захваченность силами разрушения. Семантика хаоса заявлена несколькими ключевыми метафорами. «Падение» указывает на утрату координат, потерю бытийных оснований: «я знаю, на что похожа пустота – она определена – ей нет конца» [6, 153]. «Ветер» соотносится с утратой идентичности, с «выдуванием» из вещей сути и формы: «я это знаю – ветер будет дуть – все выдует – обиду и досаду – продует комнату и выдует меня» [6, 151]. «Безумие» фиксирует вовлеченность субъекта в разрушенный мир, невозможность дистанции и «самостоянья»: «печет невыносимо! – в окне балкона – ПОНТ АВЕН – голубь промелькнул – темная зелень поблескивает – печет и ж ж е т» [6, 141].

«Реальность, из которой хода нет», ставит перед поэтом тройную задачу: структурировать хаос, найти баланс в заведомо дисгармоничном бытии, оправдать ценностно опустошенный мир. «Элегии» в этом смысле оказываются не только художественным, но и метафизическим экспериментом, поиском трансцендентного там, где мир видится безнадежно одномерным. Г. Сапгир напряженно ищет возможность для увеличения семантической и бытийной мерности реальности, для утверждения про-

странства человеческой свободы. Первым шагом к решению этой задачи оказывается обозначение пределов «заплесневелого» и «заполненного бредом» бытия [6, 153].

Одним из таких пределов выступает опыт эстетического шока, открывающего глаза на *конечность человеческого существования*. В «13-й симфонии» это «пляски гроба», развоплощающие сферу обыденности: мир «разверзается», зал «летит в пролет и пустоту». Но это опыт «травматический», подлежащий вытеснению и забвению, воздействующий потенциал он получает, лишь становясь непосредственной реальностью: «как будто ч т о полчаса назад наигрывала с м е р т ь на каждом позвончике – и в упоенье и тоске – как поворачивается ржавый гвоздь в доске забыли начисто! – все обернулось консерваторией толпой полузнакомых» [6, 162].

Еще один возможный предел обозначен устремленностью к обостренному восприятию мира, к *превосхождению возможностей чувственности*. В элегии «Слепой и море» отсутствующее зренье возмещается истончением и взаимным наложением других чувств: море «мерцает в левом ухе», «рука разглядывает» гальку, «свежесть брызг» как «черный квадрат бензином по лицу мазнув проносится». Контакт с морем переосмысливается как поиск сверхчувственного видения, поскольку для ориентации в мире достаточно уже и тех чувств, что есть: «отворяю слух! – вливайся! – шире! – кипучим блеском! – не зренье дай! – наполни! – прозренье! – голосами!» [6, 159].

Онейрическое бытие, экстатическое и визионерское, видится поэту еще одним пределом, переход за который сулит расширение возможностей восприятия. Хотя «пчелы запутались в волосах – уши коконами заросли – и две бабочки сели на спящие веки», стихи благодаря этому только обрели «новый вес и объем», а растворение в «прорве» природного бытия открыло взаимопереход разнокачественных ощущений: «вижу как звук плывет – и желтые запахи слышу я – синие голоса – мохнатую шерсть полевых цветов – ноздреватое мясо их» [6, 168].

Переход за указанные пределы, равно как и сама способность их различать, есть, с точки зрения Г. Сапгира, результат развития особого рода интуиций. В «сплошном» и «прозрачном» пространстве самосознания есть своего рода «бреши», «дыры», осознание которых приближает к переходу из тупика в пространство новых бытийных измерений. В феноменологическом плане это сфера «немыслимого» – того, что ускользает и от рациональной фиксации, и от рефлексивных операций. В строгом смысле слова даже категория интуиции видится не вполне адекватной тому, на что поэт обращает внимание. Он устремлен не к непосредственной данности, а к тому, что трансцендентно и данностью ни в каком смысле не является. Его интересует не сущее, а ничто – *предвидимое*, данное как след, наконец, *несоизмеримое* с возможностями восприятия. Эстетически релевантно только ускользающее, находящееся на периферии восприятия, улавливаемое опосредованно.

Характерный пример концептуализации этого комплекса – элегия «Встреча». В сущности, это текст, в наибольшей степени соотносимый с памятью жанра, а именно, с анагорисисом, превращающим элегию в «поэзию испытующего и откровенного видения» [7, 157]. Это текст о трансформации чувственности, о развоплощении реального, о создании поля медиации между бытием и инобытием. Встреча с *иным* мыслится состоящей из нескольких шагов. Первый из них – это эмансипация детали: «я давно подметил – стрекозино крыла узор – изнанку сыроежки – ветвистое строение листа». Следующий шаг – это визионерское сотворение реальности: «так вообразишь белый гриб – вон там под елкой – прямую ножку молодецки накрыла шляпка – и вот он здесь каким-то чудом». Третий шаг – это экспансия будущего: «и конь белый – почти стертый <...> и я серый – почти стертый <...> волны предчувствий и прямых прикосновений из времени идущего на нас» [6, 146].

Поиск контакта с тем, что не является опытом, контакта с *иным*, окрашивает и другие стихотворения книги. Типологически

отличные от разобранного варианты предлагают элегии «Пролог» и «Сердце отца». В «Сердце отца» предмет особого интереса – это след, реальность, данная как отсутствие: «анализируйте! – пожалуйста берите! – а вот и не дается не поймать» [6, 151]; в «Прологе» предмет освоения – инакомерное, реальность, для которой всякий опыт недостаточен: «НЕТ / не умею понять /<...>/ все это слишком громко / и огромно» [6, 140]. Акцентирование специфических – непредметных – форм бытия имеет очевидное мировоззренческое оправдание. *Иное* у Г. Сапгира занимает положение утраченного культурой *сакрального*, принимает на себя функции аксиологического центра художественной системы. Формами его репрезентации выступают отчужденно увиденная человеческая телесность и воспринятая как своего рода параллельный мир реальность природного бытия.

Тело в «Элегиях» Г. Сапгира воспринимается как онтологически первичная, «сердцевинная» составляющая реальности. «Вышелушивание» любой сути неизменно обращает от культурного к телесному, от зримого – к тактильному: «Солнце поглаживает спину – углубляясь в ямки бедер <...> и если стать как-нибудь его ладонью – можно услышать как стучит ее сердце: / тук-тук, тук-тук, тук-тук, тук-тук и т.д.» [6, 166]. Стремление видеть, осязать тело дополняется стремлением мысленно пронизать его структуру; при этом анатомическое оказывается «фетишистским» шифром внутреннего, претензией на господство над реальностью: «и каждую ночь – в грудь мою твое толкалось сердце <...> и мучили друг друга рты – а под полом – внизу в подвале стояли банки с формалином – отдельно – сердце – желудок – легкие – яичники – два черепа безгубых – я и ты» [6, 165-166].

Во многом близким образом мыслится Г. Сапгиром и реальность природного мира. Витальная сила инакомерна по отношению к известному и освоенному «подручному» миру. Стремясь приблизиться к сокровенному, поэт подчеркнуто отказывается от эффекта узнавания. Значимо только то, что начинает существовать одновременно со взглядом: «радость – обыкновение которой

– летом в лес прийти – и все застать на месте – чьи-то листья в легкой грусти – желтый праздничный цветок» [6, 169]. Природные формы – это трансцендентное в мире знакового бытия, «выпавшая» из означивания реальность, погружение в которую чревато отказом от всех ориентиров: «в этот полдень я провалился в ночь – но глаза мне были даны – бархатно-синие с черной каймой – глубоко-шоколадные с желтой каймой – и розовые почти» [6, 168].

Закономерно, что традиционная элегическая тема «порога между жизнью и смертью» [7, 158] осмысляется поэтом в русле противоречия между *одним* и *многим*, между телесностью человека и телесностью мира. Смерть в сапгировских элегиях – это переход не в ничто, а в *иное*. Болезнь – не столько процесс разрушения, сколько процесс перерождения: «мать умерла от рака – сначала не обращала внимания – но клетки уже переродились одичали – рука была тверда и горяча – чужое мясо» [6, 145]. Борьба за место в жизни есть борьба за место в иерархии живых существ, а уход из нее есть развоплощение человеческого: «оставь мне мысль хотя бы идиота – хотя бы кошки краткий век – хотя б мыслишку воробья <...> беритесь за хвост! – на помойку дохлую кошку! – поспешно прячут грустные останки» [6, 165].

Если окончательный переход в *иное* маркирован смертью, то, очевидно, все феноменологические приближения к нему останутся только приближениями. Быть *иным* – значит быть больше или меньше самого себя, быть не собой: «маленькое я во мне пульсирует – так на запястье тикают часы – можно снять твое тело вместе с одеждой» [6, 159]. Для Г. Сапгира это значимый ориентир, интенсифицирующий сознание, возвращающий бытию наполненность, но все же не самоцель. Экстатическое исхождение из себя в пределах земного бытия невозможно: «он хотел освободиться в падении – и уничтожиться – сейчас – опираюсь – не станет – о крутые бедра – вдруг – н и ч е г о <...> выbleвал и содрогнулся <...> и вернулся в самого себя» [6, 147]. Пребывание на границе важнее ее перехода, поскольку открывает взгляд на мир как на целое, позво-

ляя в нем остаться: «какой масштаб! – как несоизмеримо! – как все во всем – и все во всем разъято – и все – один божественный плевок» [6, 148]. Такого рода противоречивое состояние обозначает важный аспект философии Г. Сапгира: бытийные проблемы не имеют универсальных решений, каждая новая ситуация требует новой постановки проблемы, новой формы, нового художественного языка. Несостоявшееся трансцендирование сродни вечному похмелью: «как русские и каждый раз с похмелья обречены решать свои треклятые вопросы» [6, 146].

Если вернуться к началу, к задаче структурировать хаос, найти баланс в дисгармоничном бытии, оправдать ценностно опустошенный мир, то решения, предлагаемые «Элегиями», сводятся к следующему. Структурность мира создается отношением данного к внеопытному, балансом очевидного и ускользающего от восприятия. Эстетически освоить такой мир – значит научиться схватывать присутствие сверхчувственного в чувственном, видеть отраженную в «самоценных деталях» живую целостность бытия. Принять такой мир – значит признать, что при всей неизбывности и трагедийности противоречий само их существование отсылает к некому всеобъемлющему единству. Формулой этого единства оказывается конструкция «одно в другом», многократно в разных аспектах заявленная в «Элегиях».

С одной стороны, этот принцип – наглядное воплощение *культурной памяти*, построенной по принципу матрешки: «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» [6, 143]. С другой стороны, этот принцип есть отсылка к идее всеединства, *взаимной отраженности симультанно данных явлений*: «И нас кто-то видит гуляющих в парке и ви-

дящих все что мы видим – и этого «кто-то» и нас и царей и богов другой обязательно видит – и этого тоже – и так без конца» [6, 142]. Реализованный и по «вертикали» (в пространстве истории), и по «горизонтали» (в пространстве личного бытия) принцип «одно в другом» оказывается своего рода формулой бессмертия, «программой» для трансляции – поверх и помимо всех форм культуры – бытийного, экзистенциального опыта: «Алкивиад Агафон и Павсаний! – вы молчаливой толпой – семенем став и травой – принимая любые обличья – пылью и камнем всегда существуя – мне говорите – что я – тоже – всегда – и повсюду <...> я буду – и наконец кто-то однажды прочтет диалоги Платона под дикою грушей – и нечто припомнив – моими ушами услышит – з н о й – и моими глазами увидит – в е т е р б е г у щ и й» [6, 164].

Литература:

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Наука, 1979.
2. Деррида Ж. Голос и феномен. – СПб.: Алетейя, 1999.
3. Ермолин Е. Костер в овраге. - (http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/4/ee12-pr.html)
4. Кривулин В. Голос и пауза Генриха Сапгира. – (<http://sapgir.narod.ru/talks/mono/mono01.htm>).
5. Орлицкий Ю.Б. Открыватель новых миров // Сапгир Г. Складень. – М.: Время, 2008.
6. Сапгир Г. Складень. – М.: Время, 2008.
7. Сендерович С. Алетейя. Элегия Пушкина “Воспоминание” и проблемы его поэтики // Wiener Slawistischer Almanach. – 1982. – Sbd. 8.
8. Тюпа В. Аналитика художественного. – М.: Лабиринт, 2001.
9. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии // Хайдеггер М. Положение об основании. – СПб.: Алетейя, 2000.

Статья публикуется впервые.

ПУШКИНСКИЙ ПРОЕКТ ГЕНРИХА САПГИРА

Пушкин как герой основного русского национального мифа («наше всё»)¹ естественно должен был стать предметом поэтической рефлексии. Формировалась эта поэтическая рефлексия еще при жизни поэта, причем совершенно непреднамеренно и непроизвольно. Уже при жизни Пушкина и в год его смерти, в 1815–1837 гг., появилась множество стихотворений, посвященных Пушкину, и стихотворений, в которых он упоминается. Такого рода стихотворений, созданных уроженцами разных краев и народов России, но, конечно, в большинстве своем русскими, в настоящее время известно 271². Это беспрецедентное количество текстов (по 12–13 в год) вполне однозначно свидетельствует, что на роль «нашего всего» Пушкин был определен уже современниками. И потомки только подтвердили его право на эту роль, бесконечно умножив число этих посвящений. Нечто подобное мы видим и в изобразительных искусствах: при жизни Пушкина с него было снят 31 портрет (включая копии с оригиналов и гравюры), что также немало для одного человека, прожившего столь недолгую жизнь [2].

Эта гипертрофия поклонения должна была провоцировать и отторжение от сусального облика и «хрестоматийного глянца». Так уже с конца XIX в. появились многочисленные анекдоты о Пушкине как фольклорного, так и парафольклорного характера, которые вне зависимости от авторства отражают массовое сознание, и в этом отношении должны быть признаны народными³.

Говоря о поэтах — моих современниках, я в настоящее время имею в виду только тех поэтов, которые писали в последние тридцать лет, с середины 1970-х по настоящий момент, по середину 2000-х гг. Это дает мне право рассматривать их в едином культурном пространстве. Кроме того, я буду ссылаться на тексты столичных (московских) и провинциальных (тверс-

ких) поэтов, что позволит достичь еще более убедительного результата, поскольку я хотел бы показать те приемы введения текста и образа Пушкина в оригинальные произведения, какие мы встречаем в русской поэзии последних тридцати лет. Таких приемов я вижу три: во-первых, Пушкин как символ национальной культуры (Т. Кибиров, В. Некрасов, Л. Соломонова), во-вторых, сам Пушкин как тема (А. Ф. Гевелинг, Г. А. Безрукова, Д. Виноградов, И. Васильев) и, в-третьих, Пушкин как черновик, как текст, поверх которого и создается собственное авторское развитие темы.

С творчеством Сапгира связан третий путь введения Пушкина и его текстов в стихи наших современников — путь, наиболее отвечающий нашему времени. Этот путь можно было бы назвать продолжением и развитием Пушкина, использованием пушкинских текстов в качестве черновики⁴. И именно Сапгир своим циклом «Черновики Пушкина» дал название этому приему письма и привлек внимание к этому методу. Напомню, что первая часть цикла была создана в 1985 г. с незначительными более поздними доработками, а вторая и третья части — в 1995 г.

Могут возразить, что еще в 1975 г. Всеволод Некрасов написал нечто подобное — стихотворение «Из Пушкина»:

Товарищ, верь —
Взойдет она.

Товарищ прав⁵.

[1, 6]

Но дело в том, что и Некрасов использует широко распространенный прием применения пушкинских текстов к разным снижающим ситуациям или распространения пушкинских текстов снижающими заметками. Еще в XIX в. А. К. Толстой со-здал свои «Надписи на стихотворениях А. С. Пушкина» (после 1861). Например, на стихотворении Пушкина «Виноград»:

Краса моей долины златной,
Отрада осени златой,
Продолговатый и прозрачный,
Как персты девы молодой —

[3, 342]

Толстой написал:

Мне кажется, тому немалая досада,
Чей можно перст сравнить со гроздом
винограда.

[8, 444]

Текст Пушкина оказывается предметом стихотворных вариаций, и самый яркий пример жанра вариаций в первой половине XX в. связан тоже с Пушкиным — «Темы и вариации» Б. Л. Пастернака. В недавнее время прием этот был широко распространен в профессиональной среде пушкинистов. Напомню некоторые из этих текстов:

Когда, стройна и светлоока,
Преодо мной стоит она,
Я мыслю: в день Ильи пророка
Она была разведена.

Текст этот принадлежит В. Э. Вацуру и представляет собой буквальное повторение пушкинского четверостишия, обращенного к А. П. Керн, которая разошлась со своим мужем, и применение его к питьевому спирту «Roal», который на рубеже 1980—1990-х гг. за отсутствием в продаже водки использовался в российских застольях.

Другой текст — одна полустрока «Октябрь уж наступил», применявшая в глумливом разговоре о прозорливости Пушкина, предвидевшего октябрьскую революцию.

Еще пример: «Как недогадлива Тыняня». Этот текст родился на одной из пушкинских конференций в Государственном музее А. С. Пушкина (Москва), где некий докладчик активно полемизировал с Ю. Н. Тыняновым, который якобы не понял того-то и того-то. Фонетически это буквально пушкинский текст, но пушкинская интонация здесь разрушена. У Пушкина Татьяна Ларина говорит: «Как недогадлива ты, няня». Это уже не столько применение,

сколько распространения пушкинского текста дополняющим сниженным именованим известного филолога.

Итак, этот прием широко распространен в профессиональной и по преимуществу филологической среде, поскольку применение его требует специальной филологической выучки. Не случайно он начинает активно эксплуатироваться в литературе в период постмодернизма, когда литература стала делом профессиональных филологов.

И самый известный текст подобного рода — цикл Сапгира «Черновики Пушкина». Вполне типичное стихотворение основано на втором эпиграфе ко второй главе «Евгения Онегина» «О Русь!» и известном каламбуре Пушкина, который на слова Н. И. Тургенева о политической свободе в России «Мы на первой станции к ней» ответил: «Да <...> в Черной Грязи» [4, 11]. Как известно, Черной грязью называлась первая почтовая станция на пути из Москвы в Петербург, поэтому так называется и последняя глава в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева. Итак, вот этот текст Сапгира:

— О Русь!
— Ась?
— Не лезь
В грязь...

— О Русь,
Вылазь.

[6, 122]

В другом тексте начало принадлежит Сапгиру, а завершение — Пушкину:

Пускай простит мне свет холодный,
Но помню шалости свои,
Когда гляжу в лицо любви
на этот лоб, на эти блонды.

*Так старый хрыч, цыган Илья
Глядит на пляску удалую
Да чешет голову седую,
Под лад плечами шевеля*

(1995) [7, 4]

Эти наиболее простые случаи в наибольшей степени сродни фольклорным

перепевам, многие из которых возникли не в профессиональной поэтической среде. Дети любят переделки на тему «У лукоморья...» [5, 96-108], а взрослые повторяют:

Мальчишек радостный народ
Девчонок весело ебет⁶.

Есть у Сапгира и более сложные тексты. Во-первых, это группа текстов, комментирующих стихи Пушкина. Таков, например, цикл из трех стихотворений (1985). Первое — пушкинский черновик «Два чувства дивно близки нам...», второе — дописанный с ошибками Сапгиром текст «Два чувства близки нам...», а третье — с подзаголовком его же «комментарий» — «Я дописал, пожав плечами...». Во-вторых, это группа текстов, в которой каждый слой пушкинского черновика прочитан как отдельный новый стих (даже если в пушкинском оригинале это проза). Получается нечто вроде верлибра, звучащего очень современно. Таков, например, «Опус № 4» («Как! чужая мысль чужая мысль...», фрагмент из «Египетских ночей»), «Опус № 5» («Тузы тройки разорванные короли...», фрагмент из «Пиковой дамы»), «Опус № 6» («Теперь стук тележки теперь гром колес...», фрагмент из «Станционного смотрителя»), «Опус № 7» («Участь моя решена я женюсь решено я женюсь жизнь моя решена...», прозаический набросок, начинающийся этими словами). Наконец, в-третьих, это «Песни села Горюхина», написанные Архипом Горюхиным и являющиеся приложением к «Истории села Горюхина». Это уже не буквальное продолжение пушкинского текста, а стилизация под народное сознание с помощью пушкинского текста. Сознаю, что только второй случай кажется мне столь же художественно убедительным, как и самый простой — дописывание Пушкина.

Другой характерный пример построения текста по-сапгировски принадлежит В. Н. Штубову — это «роман в стихах» «Александр Пушкин» (1998). Пушкин является героем этого романа, а его жизнь — темой, поэтому можно было бы говорить о тематической репрезентации Пушкина. Но роман основан на чередовании малень-

ких главок, каждая из которых написана с точки зрения какого-либо лица: Пушкина, В. А. Жуковского, Н. М. Карамзина, А. П. Керн, А. А. Дельвига, неназванных читателей и оппонентов Пушкина, самого автора. При этом первый стих главки представляет собой цитату из Пушкина или из пушкинских документов, а последующий текст развивает эту цитату. Например, главака «Пушкин о Бахчисарае»:

— В Бахчисарай приехал я больной.
Неужто там была обитель хана?..
Разорена не временем. Как странно...
Но ведь никто не мучится виной.

О варвары! Посмели переделать
Покои на какой-то скифский лад.
Фонтан — испорчен... Заболел я телом,
Душою... Лихорадка, говорят.

Первый стих — это буквальная цитата из статьи Пушкина «Отрывок из письма», которая сопровождала издание «Бахчисарайского фонтана». Дальше Штубов вкладывает в уста Пушкина свои собственные мысли: как бы он развил эту тему.

Я не буду сейчас распространяться о тексте Штубова, так как он должен быть опубликован в ближайшее время и тогда станет доступен широкому обсуждению. Сейчас можно заметить только то, что по времени создания этот роман является прямым наследником текстов Сапгира, хотя мне неизвестно, насколько сознательно Штубов ориентировался на Сапгира. Но я и не стремлюсь к выяснению этого. Достаточно уже и того, что вне зависимости от прямых указаний такого рода можно говорить о создании определенной школы в подходе к одному и тому же материалу.

Итак, что же дает нам Сапгир в своем подходе к Пушкину? Мы уже и так имели «наше всё» (Пушкин как символ национальной идентичности), мы и так уже имели нашего главного литературного героя (Пушкин как герой беллетристики⁷). Сапгир представил нам наш главный и лучший черновик, который мы так и не дописали и который мы будем бесконечно дописывать.

Примечания:

¹ На эту тему достаточно много написано. Наше понимание проблемы см.: Строганов М. В. «Наше всё». Причины и предпосылки формирования мифа о Пушкине // Искусство поэтики — искусство поэзии: К 70-летию И. В. Фоменко. Сборник научных трудов. Тверь: Лилия Принт, 2007. С. 418—428.

² Сообщаю результаты своей неопубликованной работы. Только часть материалов увидела свет: Строганов М. В. Смерть Пушкина в стихах его современников // Пушкин: проблемы творчества, текстологии, восприятия. Калинин: Калинин. гос. ун-т, 1989. С. 87—101.

³ См. об этом: *Строганов М. В.* Пушкин у Добычина. К проблеме изображения массового сознания // Добычинский сборник. 5 / Red. A. Belousovs un F. Fjodorovs. Daugavpils: Saule, 2007. С. 65—77; *он же.* Изображение массового сознания в рассказах Добычина // Добычинский сборник. 6 / Red. A. Belousovs un A. Stankeviča. Daugavpils: Saule, 2008. С. 151—168. Здесь же собрана библиография вопроса.

⁴ Особой форме завершения черновиков Пушкина (продолжению незаконченных произведений) посвящено исследование: *Абрамовских Е. В.* Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений Пушкина): Монография. Челябинск: Библиотека А. Миллера, 2006; Пушкин плюс: незаконченные произведения А. С. Пушкина в продолжениях творческих читателей XIX—XX вв. / Составление, публикация, комментарии, послесловие, библиография Елены Абрамовских. М.: РГУ, 2008.

⁵ На титуле: Справка, что из стихов где за рубежом когда опубликовано (1975—1985).

⁶ Текст данного граффити записан автором этих строк со стола в аудитории Тверского государственного университета в начале 1990-х гг. Профессиональные пушкинисты справедливо видят здесь отличие от текстов типа В. Э. Вацуро. Но зато с Сапгиром сходство полное.

⁷ См. об этом: Беллетристическая пушкиниана XIX—XXI веков: Материалы международной научной конференции. 20—23 октября 2003 г. / Ред. Н. Л. Вершинина. Псков: Псковский гос. пед. ин-т, 2004.

Литература:

1. Некрасов Всеволод. Справка: Стихи. М.: PS, 1991.
2. Павлова Е. В. А. С. Пушкин в портретах. 2-е изд., переработ. и доп. М.: Советский художник, 1989. Т. 2: Иллюстрации.
3. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. [Л.]: Изд-во АН СССР, 1948. Т. II.
4. Разговоры Пушкина / Собрали С. Гессен и Л. Модзалевский. М.: Федерация, 1929.
5. Романова Е. Ю. Комментарий к переделкам «Пролога» А. С. Пушкина («У лукоморья дуб зеленый...») // Вестник Санкт-петербургского университета культуры и искусств. 2005. Декабрь.
6. Сапгир Г. Пушкин, Буфарева и другие / Кропивницкий Л. Графика. М.: Издатель С. Ниточкин, 1999.
7. Сапгир Г. Черновики Пушкина (неизданное и найденное). М.: Моск. гос. музей Вадима Сидура, 1995.
8. Толстой А. К. Собрание сочинений: В 4 т. / Ред. И. Ямпольский. Т. 1. М.: Правда, 1969.

Статья публикуется впервые.

РИФМА В ПОЭМЕ ГЕНРИХА САПГИРА «МКХ – МУШИНЫЙ СЛЕД»

Поэма Генриха Сапгира «МКХ – Мушиный след» датируется 1981, 1997. Она была опубликована¹ [5, 109-114], но мы возьмем за основу вариант из авторизованной рукописи (файл Microsoft Word, измененный 3 сентября 1997 г.). Поэма состоит из 7 частей, в каждой, кроме первой и последней, по 7 строф, в первой – восемь, в последней – три. Поэма написана по преимуществу ритмически урегулированным и по преимуществу рифмованным стихом, который постоянно на протяжении текста подвергается визуальному разрушению² – на место слов или их частей становятся ненормативные пробелы³, но ритмическая установка и рифменное ожидание сохраняются. Наталья Фатеева отмечает среди наиболее заметных тенденций русской поэзии конца XX века *“стремление поэтов к созданию визуальных структур с обнаженной формой ..., когда графическая композиция является отражением внутренних закономерностей текста ... Особенно в этом отношении выделяются тексты ... Г. Сапгира”* [7, 419].

Большинство строф поэмы являются катренами, незначительная часть имеет иное количество строк или иную – например, глоссолалическую, структуру. **В пределах катрена все строки зарифмованы либо парной, либо перекрёстной, либо опоясывающей рифмовкой.** Это утверждение мы попытаемся доказать в настоящей работе.

Речь в поэме идёт о катастрофе. Представлен собирательный образ катастрофы и применены мотивы, темы и символы, широко используемые в мифологии, литературе и, к сожалению, в жизни. Разумеется, перечислить все тексты-катастрофы мировой литературы, с которыми могла бы соотноситься поэма Генриха Сапгира, невозможно не только в рамках данной работы, но и вообще. Тем не менее, упомянем несколько ключевых (пре)текстов, соотносящихся с поэмой: “Стихи о неизвестном солдате” Мандельштама⁴ [2, 241-245]; поэмы Цветаевой “Крысолов”⁵ [8, 402-462] и “Моло-

дец”⁶. Набережная, по которой в первых строках бежит крыса, привлекает “Медный всадник” Пушкина⁷. В тех аспектах катастроф, которыми русская поэзия до Сапгира практически не занималась, можно найти связи с классикой зарубежной фантастики; упомянем “У меня нет рта, чтобы кричать” Харлана Элиссона⁸ [9, 7-40] и “Клон” Теодора Л.Томаса и Вильгельма Кейта⁹. В тех аспектах устройства мира, которыми, в свою очередь, не успела позаниматься до Сапгира даже зарубежная фантастика, привлекается картина мира современного этапа развития теоретической и экспериментальной физики.

Поэма Сапгира “МКХ – Мушиный след” о собирательном образе катастрофы – и не в последнюю очередь – техногенной. Это не единственное экспериментальное произведение поэта на такую тему. Вспомним “Взрыв ... жив” – текст, в котором между элементами рифмы – аморфное многоочие, иконическое ожидание, когда рассеется дым и прочистятся заложенные уши – то есть не текст, а **текст-умолчание**. Можно сказать, что МКХ выворачивает наизнанку этот приём¹⁰: **текст по преимуществу содержит ритмическую установку и рифменное ожидание, а рифмующиеся слова временами пропадают.** Поэма читается как ритмизованный и рифмованный текст только, когда мы восстанавливаем утраченные слова или части слов. Чаще всего слово рифмуется со словом¹¹, а полуслово необходимо “нарастить” в сознании до целого, чтобы рифма обнаружилась. Возможно, такой вид текста обостряет семантику разрушения, важную в рамках поэмы. Моделируется ситуация исчезновения, и, как мы сейчас восстанавливаем по фрагментам памятники античной культуры, так и неисчисляемое временем будущее должно вычитываться из поэмы Генриха Сапгира “МКХ – Мушиный след” не только сохранившиеся слова и знаки препинания, но и общие представления и установки русской поэтической традиции.

Важное отвлечение. В физике элементарных частиц практически весь XX век актуальным остаётся вопрос о законе сохранения чётности¹² или законе симметрии. Экспериментально и теоретически доказан факт, что эти законы не работают при слабом взаимодействии (каковое демонстрируют частицы во время радиоактивного распада)¹³. На отношении чётности и симметрии основано гипотетическое противопоставление мира – антиммиру, вещества – антивеществу и т. п.

Если провести аналогию между наукой о материи и наукой о русском поэтическом языке, то вопросы о сохранении или нарушении чётности и симметрии ближе всего к рассматриваемому нами аспекту, а именно – рифме, которая тоже является своеобразной зеркальной системой в структуре поэтического языка. В одной из недавних работ по физике, исследующей причины нарушения закона сохранения чётности [1, 38-59], ставится вопрос о реальной асимметрии наблюдаемых частиц, неучёте какого-то значимого элемента: “Ведь всегда существовали две возможные альтернативы: а) отказ от закона сохранения четности (по этому пути и пошли физики); б) поиск возможной ошибки в интерпретации экспериментов. Идея предлагаемого подхода проста - неучет в системе некой частицы, не регистрируемой в эксперименте, делает систему незамкнутой. А закон сохранения четности справедлив только для замкнутых систем.”

Представим себе рифменную структуру простой стихотворной строфы – четверостишия – как именно такую систему, и попытаемся определить, замкнута она или незамкнута. **В случае рифмовки элементов, опознаваемых как рифмы любого типа – четверостишие как система замкнуто. В случае исчезновения части рифмующихся элементов – система незамкнута** хотя бы потому, что “неучтёнными” оказываются дополнительные смысловые и стилистические потенциалы неполной записи слова или его значимого отсутствия, задействованные в тексте.

Мы рассмотрим рифмы, обладающие стилистической и смысловой незамкнутос-

тью через частичную или полную потерю визуальной формы. В отличие от полуслова в книге “Дети в саду”, когда оборванное/урезанное слово “близко к центру языка”, и восстановить его по оставшемуся в тексте фрагменту не составляет труда, в поэме “МКХ – Мушиный след” урезаны или уничтожены более сложные или слишком общие слова, которые иногда невозможно без сомнения вернуть в текст.

Первая часть поэмы с первых же строк неминуемо готовит нас к катастрофе, и повествует о самом её начале.

рыжая оранжевая the red rat
бегала по набережной – ты мой бред

Рифма – макароническая, демонстрирует переводимость созвучия (красная крыса - рэд рэт). Макаронизм может быть вызван необходимостью эвфемизации. Любопытно и то, что более оригинальным оказывается первый член рифменной пары. Появление крысы в начале текста не случайно: в фольклоре и во многих литературных текстах “часто с мышью связываются предзнаменования смерти, разрушения, войны, мора, голода, болезни, бедности” [3, 190]. XX век начинался с года Крысы по Восточному календарю. Цвет крысы тоже связан с огнём – если рыжая или серая – видовое название, то оранжевая – скорее поэтический образ, актуализирующий мотив похищения огня как начала мировой катастрофы [3, 240]. Рифмующаяся с “оранжевой” “набережная” привносит мотив города. Крысы появляются в поэме и дальше, там мы имеем дело с **рифмой-умолчанием**:

человек на крыс охотится
быть приманкой самому
“лежишь как мертвый час... другой
приходят... бью железной кочергой!”

Ритм даёт возможность и подставить, и не подставить в конце второй строки необязательное слово “приходится”. Можно трактовать этот случай как решение стилистической задачи – избежание грамматической глагольной рифмы¹⁴, можно как следование “табуистической недоговорённости”¹⁵ у Марины Цветаевой, благо эта и последующая строфы тематически связаны с

огромные как ангелы обломки
с земли взлетают складываясь в
в стеклянный — и девчонки
уже колдуют там над

из ничего — лохмотьев сажи
цветы выходят — и тела
целы дома и зеркала
будто бы всё та же

Во второй части поэмы мы снова видим **рифму-умолчание** - исчезновение второго слова в банальной рифменной паре “наоборот-раскрытый рот”. Так как ртом произносятся звуки, то его неназывание приносит мотив молчания и уподобляет человека рыбе¹⁸.

Через строфу (“огромные как ангелы обломки...”) обе рифменные позиции завершаются нерифмующимися предлогами, что можно интерпретировать как семантическую рифму, где вместо форм слов в рифме сопоставляются их значения или функции. Из контекста невозможно безошибочно решить, какие слова вернуть¹⁹, поэтому мы придержимся другой интерпретации и обозначим этот случай как **парную рифму-умолчание**. Исчезают не только концы, но и начала строк - так “потекло *наоборот*”, “старалась *выглядеть обычной*” и “будто бы *всё та же*” умалчивают субъект действия.

мы здесь безутренним восходом
идем гулять к пустым и долгим

Рифма легко восстанавливается: “восходом-водам”. “В заговорах море выступает то как сакральное пространство, божественный локус, то как “пустое”, “безжизненное”, “нечистое” место, куда отсылаются болезни и вредоносные силы” [7, 299-300]. Воды могли опустеть после эпидемии, мора¹⁹, в современном мире - от загрязнения окружающей среды. Долгие воды - скорее река (с *набережной*, появившейся в начале поэмы и с *рекой еды*, которая появится ниже), но может быть и другой водоём вытянутой формы (ср. Долгое озеро, Долгопрудный).

наверно в сотый вижу сон:
накрытый стол на сто персон
река еды уходит в
которая уводит в

Ещё один случай **парной рифмы-умолчания**: отсутствуют оба члена рифменной пары; рифмовка глубокая - на 3 слога глубже, чем если бы рифмовались только пропущенные слова. Сначала кажется, что сюда можно подставить любые тематически нужные рифменные пары: сад-ад, море-горе. Однако потом грамматический род слова “которая” указывает на единственно возможную здесь грамматическую рифму “смерть-твердь”²⁰. Прочность этой рифмы подчёркивает и практически полный параллелизм двух строк, из которых она исчезла.

В третьей части поэмы показано начало катастрофы, первое время после неё. Отсчёт времени становится неактуальным: “- мы в метро в тоннеле / дней не ели”, достаточно современная технология дактилоскопии сопоставляется с отпечатками вымерших существ, история останавливается.

здесь были белые кварта
здесь — сквер похожий на лесок...
лохмотья гари и мета
что-то сердце еще вздрагивает —
осыпается песок

Рифмуются неполностью записанные слова. В полном виде рифма бы сохранилась: “квартилы-металла”, в то же время может быть и «метан» газ - самовзрывающийся, который образуется в шахтах (далее в тексте упоминается *антрацит*). А может быть и предсмертное *метание* того, чьё сердце вздрагивает. **Полуслово открывает дополнительные пути прирастания количества возможностей для интерпретации.**

на обрывке обгорелой тряпки —
в подушку головой
— печаток детской лапки —
дактилоско палец

Рифма-умолчание. Строфа сама напоминает не вполне отчётливый отпечаток пальца. На месте рифмы явно должно стоять слово “живой”, проблема в том, что поставить перед ним - неживой? как живой?

а помнишь какие актрисы
актеры! — как важно
в партер наводнением рушатся крысы
трещит и шевелится пол — тараканы

Здесь при **рифме-умолчании** мы не видим предпочтительного варианта или модели для подстановки рифмы. Полагаем, что это связано с **разрушением в поэтическом языке правил употребления разных видов рифм**, в особенности если известный член рифменной пары не является принадлежностью традиционного поэтического языка, а, наоборот, изначально маркирован как непоэтическое слово, появлявшееся в бытовом или ироническом контексте.

Четвёртая часть поэмы повествует об установившемся устройстве жизни в критических условиях (после катастрофы), вопросах пропитания и безопасности²¹.

не утро не пожар — как будто рассветало
но чье-то чуждое присутствие витало
нашел! из-под рогожного мешка
мотнулось в воду...

Эта строфа, как и следующая за ней (рассмотренная в контексте *крысы* в начале нашего разбора) предполагают **одновременную реализацию текста (фрагмента текста) как рифмованного и нерифмованного**. В рассматривавшемся случае на нерифмованный вариант прочтения указывало ритмическое подобие. Здесь логический обрыв и недоговорённость, оправданные смыслом и пунктуацией, соседствуют с возможностью подстановки чего-нибудь наподобие “не поймать никак”/ “не разглядеть никак”.

поразвешены банки консервные
не задеть бы! всюду — нервные
доползли добрались — свои
“что принес?” “дай! дай!” — прямо рвут из рук

В этой строфе для восстановления рифмы необходимо перечитать текст дважды, потому что **рифмующийся элемент исчез из первого члена рифменной пары**. Какое слово – “друг” или “вокруг” подставить – неважно, потому что оба они выступают в контексте ненужным довеском, избыточным украшением. Именно это ненужное слово “рвут из рук” поэта, который его принёс в текст. Таким образом, смысловое взаимодействие в **рифме-умолчании** основано на том, что **оставшаяся в тексте часть рифмы берёт на себя объяснение**

причины исчезновения других элементов (то же происходит с рифмой реальной *влаги* и потенциальной *бумаги* в контексте, связанном с пожаром моря).

Пятая часть поэмы описывает фантазмагорический мир моря, противопоставленный нормальному.

видели в песках сплошную сонгу
(а в заливе све икра...)
мелунгу щуюся по горизонту
и множество свистяг мореющих с утра

В этом мире привольно живут неведомые морские существа, имена которых происходят от названий шумов: song – песня, мелунга – явно от мелодии, свистяга от свиста. Названия этих существ образованы по модели называния ценных рыб (на –га, белуга, сёмга). Свойства и занятия этих существ исчезли из текста, и нам остаётся только догадываться – *икра* свежая, или она светится (что актуально в рамках народной мифологии о свечении радиоактивно заражённых предметов), что делает *мелунга*, и как свистяги мореют²².

где храма толстые руи —
зашевелилось... черный ры
— продам зигзор ! — куплю блистец !
— хороший дрыч, бери !

Рифма полуслова с другим полусловом или с целым словом. Нет чёткого взаимодействия между членами рифменных пар. Полуслово “руи” неточно рифмуется и с “бери”, и с “ры”. Полуслово “ры” может быть истолковано и как рыба (рыб, рыбец... рыботорговец – для рифмы), и как рынок (черный рынок). Ещё один вариант прочтения вызван наличием ненормативного пробела между словом “бери” и восклицательным знаком, завершающим строфу. Возможно, здесь место для подстановки фамильярного обращения “отец”. “Верное” прочтение тоже есть и выглядит так: руины-рынок-блистец-отец.

Продаются и покупаются на этом “ры” товары, в названиях которых присутствуют элементы экспрессии, но отсутствует очевидная семантика. На самом деле в языке этих слов нет, но возможность для их образования есть. Слово “зигзор” напоминает

английское scissors – ножницы, возможно, изогнутые (зиг–[заг]), возможно, для потрошения. “Блистец” напоминает блесну, или, может быть, драгоценности (ср. объявления “куплю золото”, частые в конце 1990-х годов в неорганизованной торговле; в языке для обозначения золота есть слово “рыжьё” с экспрессивной внутренней формой; ср. также пословицу “не всё то золото, что блестит”). Слово “дрыч” может обозначать как орудие для раздираания (ср. дратва), так и взрывчатку, а также разнообразные технические приспособления или даже живых существ²³. У него есть и диалектное значение – это смоленское слово со значением “топь, трясины, болото, грязь”²⁴. Остаётся вопросом – мог ли Сапгир знать этот редкий диалектизм – или придумал его, ориентируясь по внутренней форме слова?

руины заросли — рега
крапивный монг — подстерега
а между тем летанты вы росли
на плечах у вас выросли выросли

В первых строчках строфы рифмуются два полуслова, восстанавливаемые до “берега-подстерегают”. Стоит обратить внимание на некоторые аспекты внутренней рифмовки, например, как ставить ударение в слове – “зАросли” или “заросЛИ”. Крапива не растёт в воде, но в воде есть существа, котрые обжигают как крапива при прикосновении к ним. Летанты = летающие + мутанты, а слово *выросли* (в авторском курсиве) заменяет “крылья”. Образуется внутреннее созвучие заросли-вы росли-выросли (сущ.)- выросли (глагол). Воспользуемся для характеристики ситуации наблюдения Юрия Левинга: “Пафос первооткрывания ... в первой четверти двадцатого века совпал с футуристско-урбанистическим бумом и стал частью поэтики **переназывания старых вещей**, обновляемых в процессе этой ритуализованной реинкарнации”²⁵. Генрих Сапгир, учитывая опыт развития поэтического языка в начале XX века, смоделировал ситуацию исчезновения слов и переименования предметов.

Несколько следующих строф находятся внутри стихии речевого сакрального действия, подготовка к развёртыванию которой

была сделана в начале пятой части поэмы – посредством называния странных существ и неустановленности места действия (под водой – или всё же на берегу моря)²⁶. Появляется впрямую названный монстр, у которого “жит библию клешня”, и произносится заклинание, начинающееся обращением без начала

*веденхузы ироней
древоиды мерлуны и хамцы
а вы гидровсасующие цыц!
вся веденхузия дырвится*

Заклинание снабжено рифменной организацией, оно выделено авторским курсивом и продолжается через строфу. Попробуем рассмотреть, какие смыслы в нём актуализируются и с помощью чего они держатся в тексте, исчислить «магический потенциал» слов. Н. Познанский в книге “Заговоры: Опыт исследования, происхождения и развития заговорных формул”, вышедшей в 1917 году, пишет: “Ярче всего, конечно, вера в силу слова выражается в *абракадабрах*. Действительно, что может быть удивительнее: произнёс одно таинственное слово и застрахован от всяких бед и напастей. К сожалению, для решения нашей задачи [выявить структуру заговора - ДС] *абракадабры* ничего не дают. Эти блуждающие у различных народов таинственные слова принадлежат глубокой древности. Смысл их давно утерян. Почему они обладали магической силой в глазах их творцов, вряд ли удастся когда-нибудь открыть и придётся ограничиваться только гипотезами” [4, 113-114] Мы смогли найти некоторые слова и закономерности поэтики заговора (шире – ритуального действия), имеющегося в тексте Сапгира.

*меринонги маринанги
приманают приманут
меринонги трамят ланги
нанги кромят*

Мы установили, что некоторые слова этого “заклинания” являются деформированными реальными или потенциальными словами русского языка. *Веденхузы* и *веденхузия* – обобщённое название страны и народа, составленное из корня русского

слова “ведать” и английского “who is” – со смыслом “сами знаете кто” (ср. похожее по функции слово “имярек”). Остальные слова – названия каких-то групп существ (народов, жителей разных мест, здесь, возможно, – мутантов разных типов мутации).

Меринонги и *маринанги* – безусловно, какие-то вымышленные существа. В их именах есть части, которые берут на себя дополнительный смысловой потенциал благодаря своей внутренней форме. *Мери* и *мари* – явно море. *Нанги* – слово, имеющее отношение сразу ко многим восточным культурам и религиям (название искусства, имя божества, топоним); а на слово *нонги* первая десятка в “Яндексе” даёт 7 примеров ошибочного написания слова “ноги”²⁷.

Приманают – не что иное, как образование с непривычной приставкой от жаргонного глагола “манать”²⁸ (чаще встречающегося в виде “заманал”). Слово *приманут* напоминает “обманУт” (с ударением на последний слог), по аналогии с приманит-обманет.

Слово *трамить* встречалось нам единожды²⁹, но поиск в интернете дал, что это либо ошибочно записанное “тремя”, либо ошибочно записанное “травить”. Есть ещё выдуманная религия трами-вуду, одна из трёх государственных в североафриканском островном государстве Атлантидии³⁰. *Ланги* – со значением “языки” – потенциальное слово (малоупотребимый сленг программистов³¹, не отмеченный словарями), соответственно, примерный смысл этой строки – “говорят на языках, держат речи”.

Последняя строка катрена урезана с начала – восстанавливаем *маринанги* (по аналогии с *меринонги* в начале предыдущей). Слово *кромчат* – либо малоупотребительное профессиональное (у строителей, плотников и т.п.) слово со значением “окантовывать кромкой” (встречается у Даля³², а однокоренными словами “кремль”, “кроме” и “кромешный” мы пользуемся постоянно). Второй вариант прочтения этого слова: ошибочно записанное “кормчат”. Мы предполагаем, что за ним должно следовать слово “суд”. На него указывает как рифменное (*приманут*), так и грамматическое (существительное после глагола – и *кромчат*,

и *кормчат* обязательно что-нибудь или кого-нибудь), так и *библия*, которая появилась двумя строками выше, и использовалась, как оказалось, не для отправления религиозных потребностей, а при другом ритуале – для дачи клятвы в суде³³ (именно поэтому похожие слова “блуд”, “пруд”, “прут”, “труд”, “уд” и пр. – подходят в меньшей степени, так как в их ассоциативном поле библия отсутствует).

Похоже, что слово *суд* исчезло из текста из-за того, что его сложно переименовать. Возможно, у этого фрагмента был какой-то текст-образец для переработки, но мы не смогли установить, что именно это было³⁴. Единственное, что осталось и касается нашей темы – охарактеризовать рассмотренное явление: это **рифма-умолчание в табуированном, переназванном тексте**. Умалчивается неизменный элемент, но восстановление крайне затруднено мутациями остальных составляющих текста. После проведённого анализа прочих слов становится понятней слово *визга*. Это “визг” + “глаза”, или *визгА* (орган для визга, ср. *моргала*) с “ошибочной” перестановкой букв. В контексте постоянных возможностей прочтения через перестановку букв в слове, выправление мнимой опечатки, а также благодаря тому, что это слово у автора помечено жирным курсивом – оно может выступать ключом для расколдования пространства, более сильным, чем видоизменённый мир (ср. также слово *смигиваем*).

В шестой части описывается агрегатное состояние человека после мутации или воздействия при физическом опыте.

ляжет — и тестом ползет по дивану
 усядется — до полу свесит губу
 а сегодня принимая ванну
 чуть не вытек в трубу
 в небе ощутил себя — пролился
 лужицей собрался и зашевелился
 в почву внедрился и ждал затаясь...
 — грязь!

Текст поэмы соотносится как с сюжетами из мифа и фантастической литературы³⁵, так и с новейшими научными концепциями в области физики элементарных частиц³⁶. Было выявлено, что свет и частицы проме-

жуточного поля можно объединить и связать с гравитацией. Именно в таких ситуациях – при электрослабом взаимодействии – не работает упомянутый нами в начале рассмотрения поэмы Сапгира закон сохранения чётности и симметрии³⁷.

он пребывал в состоянии жу
 быть не предметами а промежу —
 страшно... дается не всяк
X — факультет ОБУЧЕНИЕ ВАКУУМУ

Рифма полуслов актуализирует, помимо полного развёртывания слов её, составляющих (жутком-промежутком), ещё и мотив насекомого (жук, ср. муха как лейтмотив поэмы). Стоящая в конце следующей строки группа слов *дается не всяк* может быть интерпретирована и “как не у каждого получится”, так и “не каждый согласится” (на такие эксперименты). Вакуум в поэтическом сознании может быть связан с пустотой (как и *промежуток* между предметами), а **X-факультет** – как с облучением рентгеновскими лучами (международное название x-rays), так и с разными “икс” в современной массовой культуре. Говорить о сюжете “X-Men” / “Людей Икс” (где один из персонажей умирая становится лужицей воды) нам кажется анахроничным³⁸, а вот мотив возможной всемирной катастрофы в сюжете сериала “X-files” (в русском переводе он называется “Секретные материалы”), вышедшем в 1993 году, нам кажется убедительным хотя бы по созвучию названий³⁹. В целом, семантика “икса” из курса математики средней школы предполагает значение “неизвестное, засекреченное, скрытое”. Пришедшее позднее обозначение категорий порнофильмов (типа ХХХ) идёт именно от этого смыслового поля. Вакуум при таком прочтении может оказаться синонимом понятия “бездуховность” – из традиционного противопоставления духа и плоти.

В последней, седьмой части поэмы показано, как мир остаётся без человека⁴⁰.

розовеет фарфор миндаля
 и дрозды из-за моря
 не во имя какой-то идеи —
 человека не хочет

Во второй строфе седьмой части **пропущены оба вторых члена рифменной пары**. Они достаточно легко реконструируются по рифменному и смысловому ожиданию, в меньшей степени по ритмическому: “и дрозды из-за моря летели” и “человека не хочет земля”. Первый раз за всю поэму появившиеся птицы – питаются мухами, которые в свою очередь, в мифологии связаны с душой⁴¹ (ср. вакуум как бездуховность).

светила
 и звезды во вселенной духи
 а всё что — мы, что есть и бы
 неужто просто — след от мухи? —
М К Х

Последняя строфа начинается с пропуска длиной почти в целую строку, который актуализирует пустоту, большие расстояния между небесными телами. Последнее слово может быть прочитано и как женский род прошедшего времени глагола, и как существительное среднего рода во множественном числе (ср. мотив множества солнц, множества галактик, разработанный наукой и фантастикой). Рифмующееся с ним слово “бы” изначально читается как “могло бы быть”, а при восстановлении рифмы как “было”. Т.е. имеется в виду, что мы – “есть, были, но уже не будем”. Рифма *духи-мухи* ещё раз подчёркивает мотив исчезновения души (в момент смерти⁴², или души и разума, ср. слово “душевноболевой” для обозначения человека, неадекватно видящего и понимающего реальность). В заключение напомним, что след от мухи – её испражнения.

Выводы. Мы рассмотрели новые возможности рифмы в поэме Генриха Сапгира “МКХ – Мушиный след”. Наиболее распространённый приём – частичное исчезновение из записанного текста рифмующихся элементов – мы назвали **рифмой-умолчанием**. Этот вид рифмовки не рассматривается в стиховедческих работах, видимо, из-за генезиса приёма, однако неполный повтор, “рифму с пропаданием” мы встречаем не только в озорных неприличных стишках, но и в песне, текстовой составляющей которой каноническое стиховедение тоже не занимается. Мы не имели целью просле-

дять все литературные контексты, которые могли повлиять на содержание поэмы. На материале поэмы Сапгира мы попытались показать, насколько – при всех разговорах о разрушении, размывании и смещении границ языковых пластов – **в поэтическом языке прочны связи с грамматикой и традицией**. Полуразрушенный поэтический язык остаётся системным и поддерживает крепкие связи, притягивающие друг к другу предметы и понятия.

Примечания:

¹ Разночтения рукописи с опубликованной версией состоят в том, что некоторые слова в рукописи выделены курсивом, а также в рукописи отсутствует слово «грузовик» в последней строке первой строфы 4 части: «если заглянуть ночью за дом / мертвые стоят у стен там / так и застрял – во двор задом / *накрыт брезентом*». Брезентом может быть накрыт как грузовик, так и труп, возможно, эта правка расширяет поле многозначности.

² Нельзя не упомянуть один из важных опытов исследования современного стихотворения с графическим разрушением части текста – статью Игоря Лощилова «Опыт интерпретации визуального текста» (НЛО, №16, 1995. С. 264-268). Предмет рассмотрения – стихотворение Вилена Барского «люди пьют водку». Стихотворение является собой одну и ту же фразу, нерифмованное двуступишное, повторённое с разными вариантами пропадания слов несколько раз – Лощилов утверждает, что 4. Визуальность состоит в том, что одно из слов «упало» из последней строки к нижнему краю листа:

(4) люди пьют водку

 и восходят в небо

[*5] поля

Если прочитать этот же текст без установки на визуальность, то получается 5 повторов, и в пятом варианте повтора от всего текста остаётся одно слово. Так как мы уже почти прочитали текст, мы знаем, из какого текста это оставшееся слово, и можем интерпретировать, что отсутствие слов, исчезнувших из текста в последнем повторе, значит, что *люди уже взошли в небо*. Как именно они это сделали, что с ними произошло: достигли ли они просветления, или умерли, или ушли далеко в поля, и в какие поля – с рожью-пшеницей, или же в типографские... На наш взгляд, визуальный элемент совре-

менного стихотворения, в частности, опыты с пропаданием, привносит в поэтический язык дополнительные смыслы и разворачивает имеющиеся.

³ Луиджи Магаротто пишет: «Типографское обновление, к которому стремится Маринетти, конечно, очень отличается от «ритма» Малларме, который он изыскивает, оценивая белые пропуски на странице как «интервалы» и цитирует «технический манифест футуристической литературы» Маринетти (F.T. Marinetti. *La tecnica della nuova poesia. // Teoria e invenzione futurista. Milano, 1990. P. 212-213*): «в. использование белых пропусков для указания пауз ... з. использование трансформированных и деформированных слов с целью создания шумов» (Магаротто Л. «Типографская революция» итальянского футуризма и художественная деятельность В.Каменского и И.Зданевича) // Поэзия и живопись. М., 2000. С. 481.) Алексей Алёхин отмечает, что «Сапгир не был эпигоном. Но не был и продолжателем. Его опыт это опыт не столько развития, сколько **выхода** из авангарда <...> Опыт возвращения от бесконечной погони за новизной приема, давно уже сделавшейся рутинной, к тому, что и послужило некогда отправной точкой авангардистских поисков: к новизне **высказывания**» (Алехин А. Вступительное слово к публикации стихов Г.Сапгира // Арион, №3, 2003 или <http://magazines.russ.ru/arion/2003/3/sapg.html>, текстовыделение – А.А.). В поэзии Сапгира мы наблюдаем сразу оба значения пробела – и для обозначения паузы в стихах 1998-1999 г., и для появления полуслова в стихах 1980-х годов. Особенно ценно то, что мы имеем опубликованными авторские пояснения о выборе метода (полуслова: Три из многих. // НЛО, № 33, 1998. С. 310-311, интонационные пробелы в поздних стихах: Сапгир Г. О новых стихах. // Арион, №1,1999 или <http://magazines.russ.ru/arion/1999/1/sapgir.html>)

⁴ В комментариях П. Нерлера к этому изданию приводится цитата из «Второй книги» Н. Я. Мандельштам (Париж: YMCA-Press, 1978. С. 547): «В дни, когда писались эти стихи, ещё не изобрели оружия, способного уничтожить жизнь на Земле. Мандельштам ... не вполне сознавал, а скорей почувствовал, что гибель будет связана с новым оружием и войной». В качестве одного из источников сюжета этих стихов Мандельштама Нерлер пересказывает мнение Омри Ронена, который указывает на широко известную книгу Фламмарiona «Рассказы о бесконечном» (1872, в России переиздавалась до 1917 г.). Об этой книге сказано, что она сочетает «платоновскую этику и метафизику с

традиционной физикой и астрономией XIX в., а также с космической фантазией. Видения её “героя” – духа астронома Люмена – благодаря опережению ими скорости света, развёртываются в обратной временной перспективе” (все цитаты со стр. 564 указанного издания Мандельштама). (Работа О.Ронена опубликована в журнале *Slavica Hierosolimitana. Slavic studies of the Hebrew University. Hierusalem. v. IV, 1979, p. 214-222.*). Обратная временная перспектива продемонстрирована и в одной из частей поэмы Сапгира. Современный Сапгиру этап развития физики является важным ключом к пониманию поэмы – и дело тут не в простом воспроизведении терминов и понятий. Юрий Тынянов пишет: “Поэзия близка к науке по методам – этому учит Хлебников” (Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Велимир Хлебников. СС в 3 т. Т.2. СПб: Академический проект, 2001. С. 11.)

⁵ Пересечения можно найти в последней главе поэмы – “Детский рай”. Дети уходят под воду, как и персонажи Сапгира оказываются под водой (или около воды, до конца неясно). “Крысолов” перескакается как минимум ещё с двумя контекстами поэмы Сапгира: “небеса – стоячая вода / здания – обтаявшее мыло / Среда / сегодня Четверга не наступило”. У Цветаевой: “Говорят, что сегодня среда: / День труда. / В том краю воскресенье всегда.” (с. 460) и “Слёзы хотят из глаз. / Сало упало в таз, / Мыло упало в суп – / В школьную Morgensupp!” (с. 455). Последний пример пересекается с поэмой Сапгира не только употреблением слова “мыло”, но и использованием экспериментальной макаронической тавтологической рифмы – рифмуются однокоренные слова на русском и немецком языках. Кроме того, мотив Цветаевой присутствует и в двух строках 4 части поэмы “МКХ – Мушинный след”, где описывается процесс охоты на крыс и мотив потери близких.

⁶ О влиянии умолчания в поэме Цветаевой “Молодец” на поэтику Сапгира в связи с полусловами – или частичным присутствием слов в поэтическом тексте мы упоминали в предыдущей работе “Книга Генриха Сапгира “Дети в саду” как поворотный момент истории поэтики полуслова” (см. настоящее издание, с. 28-38). Там мы пришли к выводу, что – глядя со стороны полуслова – табуированное исчезновение слова в тексте, подчёркнутое рифмой, не привносит в текст особых дополнительных смыслов, так как на фоне смысловой структуры полуслова этот приём меркнет. Однако же, при смене точки отсчёта – от полуслова к рифме, тот же случай можно охарактеризовать как рифму с исчезновением из текста части риф-

менной пары. Такая ситуация традиционно не описывается в ряду прочих видов рифм (См.: Жирмунский В.М. Рифма и её история и теория. Пб., 1923; Холшевников В.Е. Мысль, вооруженная рифмами. Л, 1984; Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001; Бонч-Осмоловская Т.Б. Последовательности: чередование элементов текста. Рифма. Гомеотетв, прародитель рифмы. Поиск возможностей рифмы: панторифмы и сквозные рифмы. Цепь и эхо. Начальные и начально-конечные рифмы. Стихотворение с чертой Ле Лионне. (Лекция 9 из курса “Актуальная риторика или история и практика формальной литературы”, РГГУ, весна 2005) - http://www.ashtray.ru/main/texts/bonch_course/19a.doc)

⁷ Мотив реального потопа – наводнения в Петербурге из “Медного всадника” – как образ катастрофы в городе – пересекается с сюжетами фантастических произведений, в частности, с повестью “Клон”, которая завершается так: *Город был затоплен, разрушен и во власти огня. <...> Под каждым большим городом и сейчас текут целые реки, в которых в изобилии находятся всевозможные минеральные и органические вещества. <...> Перемешиваясь в почти бесконечных вариациях и концентрациях при самых различных температурах и давлениях, эти вещества представляют собой тот химический котел, из которого может возникнуть что угодно...* (см. примечание 9)

⁸ Рассказ написан в 1967 году и отмечен премией Хьюго в 1968. Первый перевод на русский язык вышел в 1990 году в Красноярске, после чего рассказ неоднократно переиздавался. Его сюжет связан с тем, что произошла глобальная компьютерная ошибка, и всё человечество, кроме пяти героев рассказа, уничтожено; в конце рассказа из них остаётся в живых только один, и он описывает своё агрегатное состояние: “Я опишу себя таким, каким себя вижу. Я представляю собой мягкую, студенистую массу немалых размеров. Я круглый, без рта, с пульсирующими белыми отверстиями вместо глаз. В отверстиях - туман. Руки превратились в резиновые отростки. Вместо ног - бугорки из мягкой скользящей субстанции. Когда я передвигаюсь, то оставляю за собой влажный след. <...> Внешне я представляю собой немое ползучее существо, совершенно несхожее с человеком, настолько похабную на него пародию, что человек кажется еще более отвратительным, чем он есть.” (цит по указ. изд., С. 40) Возможно, что именно этот сюжет повлиял на содержание той части поэмы Сапгира “МКХ – Мушинный след”, которая начинается

словами “ляжет – и тестом ползет по дивану”. И ещё – на название поэмы – через мотив следа, оставляемого ползущим существом (заметим, что кроме мух, след оставляют улитки, слизняки – и от них след как раз-таки влажный). Кроме того, мухи, по украинским поверьям, завелись из пепла (Гура А.В. Муха. //Славянские древности. В 5 тт. Т. 3. М., 2004 С. 340), поэтому следом от мухи может быть и пепелище.

⁹ Теодор Томас, Кейт Вильгельм. Клон: [Повесть] // Повести и рассказы советских и зарубежных писателей / Сост. и автор комментариев Виталий Бабенко. М., 1988. С.384-483. Сюжет повести связан с тем, что в канализации некоего города из органических отходов сложился клон. Он стал разрастаться, поглощать людей и многие предметы материального мира, превращая их в “зеленоватую светящуюся ткань” и оставляя после их уничтожения лужицы воды. Лужица воды, оставляемая после уничтожения кого-то – общее место и в языке (ср. выражение “и мокрого места не осталось”), и в мифе. Русалочка (а ещё раньше - Афродита) превращается в пену морскую, Снегурочка тает, злая волшебница Бастинда из “Волшебника изумрудного города” - “таяла, как кусок сахара в стакане чая.

Эли с ужасом глядела на гибель Бастинды.

- Вы сами виноваты... - начала она.

- Нет, кто тебя надоу... ффффф...

Голос волшебницы прервался, она с шипением осела на пол, и через минуту от нее осталась только грязноватая лужица” (Волков А. М. Волшебник изумрудного города). Заметим, что в этом тексте, помимо превращения персонажа в жидкое агрегатное состояние, присутствует полуслово – персонаж не успевает его договорить по причине гибели. В той же ситуации – при гибели – становится водой один из персонажей сюжета “Людей-Икс” (“X-Men”), придуманного ещё в 1960 годы, но на момент писания поэмы воплощённого только в виде комиксов и мультсериала (подробнее об этом сюжете на <http://www.cinema.vrn.ru/Clauses/xmen.shtml>).

¹⁰ Анна Альчук пишет, что “все мотивы позднего творчества Сапгира присутствовали у него изначально” (Альчук А. Воображаемое и реальное в “слоистике” Генриха Сапгира – в сб. “Великий Генрих” – или на <http://sapgir.narod.ru/texts/criticism/alchuk.htm>)

¹¹ Разбирая цикл Сапгира “Дети в саду”, мы рассуждали о ритмически упорядоченном тексте, состоящем из полуслов, и о возможностях рифмы в тексте с полусловами (полуслово с полусловом – рифмующиеся или нерифмующиеся в полном виде). (<http://levin.rinet.ru/FRIENDS/>

SUHOVEI/Articles/article2.html). Здесь мы пытаемся во что бы то ни стало выявить в тексте рифму, так как установка на рифму присутствует на протяжении всей поэмы, и рассмотреть особенности “рифм с пропаданием” – прежде всего их смысловой, а не формальный потенциал. В. М. Жирмунский писал о третьей строфе стихотворения А.Блока “Авиатор”, которая разительно отличалась от двух предыдущих неточностью рифмовки (полете-повис-повороте-вниз= кружиться-лица-птица-творца= скитайся-гремит-вальсавинт): “... *внезапный диссонанс, который может быть осмыслен в художественном восприятии с таким же внезапным изломом движения при падении авиатора. ... Благодаря этому задерживается внимание на рифме, подчёркивается смысловая значительность рифмующего слова, обновляется рифмовая техника поэта (словарь рифм) введением новых и неожиданных сочетаний. Конечно, всё это относится только к неточной рифме в процессе деканонизации установленных более строгих соответствий*” (Жирмунский В.М. Рифма, её история и теория. Пб, 1923. С. 71-72). Основываясь на опыте чтения поэзии конца XX – начала XXI века мы можем предположить, что для большинства текстов оппозиция “рифмованный-нерифмованный стих” оказывается важнее противопоставлений между конкретными типами рифмы и способами рифмовки. Следовательно, “рифма с пропаданием”, пришедшая в поэзию из языковых сфер, связанных с реализацией табу, или иронией на сниженные темы, вынуждает эту основную оппозицию рифмованного-нерифмованного стиха перестать работать. Похоже, что в результате потери этого противопоставления появился современный рифмованно-нерифмованный стих (“верлибр с рифмами”, текст с хаотической рифмовкой – название явления не устоялось), который, в отличие от описанного М.А.Гаспаровым полурифмованного стиха, лишён повторов на уровне ритмической организации.

¹² Чётность пространственная – квантово-механическая характеристика, отражающая свойства симметрии элементарных частиц или их систем при зеркальном отражении (пространственной инверсии); сохраняется во всех взаимодействиях, кроме слабого. (БЭС, 1997, с.1349, стлб.2).

¹³ В 1950-е годы было открыто и экспериментально доказано нарушение закона сохранения симметрии (сформулированного в 1920-е годы) при слабых взаимодействиях, за что учёные [Чжэньнин Янг](#) и [Цзундао Ли](#) были удостоены Нобелевской Премии по физике (1957).

¹⁴ Из рассуждений В.М. Жирмунского на эту тему: “Употребление однородных рифм обусловлено синтаксическим параллелизмом, если не всего стиха, то, по крайней мере, его окончания: оно предполагает такое синтаксическое построение, при котором стихи заканчиваются словами, одинаковыми по своей синтаксической функции..” (Жирмунский В.М. Рифма: её история и теория. Пг., 1923. С. 82).

¹⁵ Подробно это явление рассмотрено в работе: Зубова Л.В. Слово-подтекст. // Зубова Л.В. Язык поэзии Марины Цветаевой. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1999. С. 153-161.

¹⁶ В первых строках предисловия к книге Г.Башляра “Психоанализ огня” сообщается, что огонь – это страсть (Башляр Г. Психоанализ огня. М., 1993). И, действительно, в мифологии огонь стабильно соотносится с половой функцией (См.: Токарев С.А. Огонь. // Мифы народов мира. В 2 т. Т.2. М., 1988. С. 239; Белова О.В., Узенёва Е.С. Огонь. // Славянские древности. В 5 т. Т.3. М., 2004. С. 513-519.)

¹⁷ Мотив обратного течения времени восходит к “Стихам о неизвестном солдате” О.Мандельштама.

¹⁸ Мотив уподобления человека рыбе, шире – контексту воды, многократно даёт себя знать в тексте поэмы. Огненное море, морские чудища, тяготение к воде, мутация с превращением человеческого тела в жидкость (воду) или желеобразную субстанцию (как у морских существ типа медузы) – вот неполный перечень сюжетов, которые встречаются в тексте. Можно предположить, что таким отношением к воде, помимо мировой мифологической системы в целом, мы обязаны произведениям писателя-фантаста первой половины XX века, родоначальника “литературы ужаса”, Говарда Филипса Лавкрафта. В его произведениях вода выступала пристанищем всякой нечисти, а принадлежность человека к этой нечисти, передававшаяся по наследству, ввиду чего неизбывная, рано или поздно превращала его тело в студенистую массу и делала его бессмертным. (См. напр.: Г.-Ф. Лавкрафт. Скиталец тьмы. СПб, 2004.) Основываясь на материале русской поэзии, Юрий Левинг пишет о воде в поэзии: “Топос погружения под воду группирует сюжеты в жанре ужасов вокруг интеракции человека с подводными гадами ... Достижения техники выводят мифопозтку на новый виток, освобождая ее от условностей народной архаики, но сохраняя при этом большинство магических элементов. ... Разветвленная мифология подводного мира, населенного электрическими чудовищами, проникла во все

слои символистской культуры. ... Миссия поэта заключается в диагностике больного мира, зараженного предчувствием трагической гибели “ (Левинг Ю. Путешествия под водой: Наблюдения за подводным миром русской поэзии. Часть 3. Мифология подводного мира. и Часть 6. Ключи гнозиса. Рукопись.)

¹⁹ варианты восстановления:

огромные как ангелы обломки
с земли взлетают складываясь в здания
в стеклянный город — и девчонки
уже колдуют там над вышиванием

или

огромные как ангелы обломки
с земли взлетают складываясь в дом
в стеклянный шарик — и девчонки
уже колдуют там над пирогом

или даже

огромные как ангелы обломки
с земли взлетают складываясь в дом культуры
в стеклянный корпус — и девчонки
уже колдуют там над партитурой

¹⁹ Помимо мора, важен мотив ущерба, соотносимый и с встречающейся в тексте крысой, и с символикой воды в еврейской мистике, согласно которой: “подземные воды питают все источники (от океанов до колодцев и ритуальной миквы), которые, в свою очередь, между собой связаны и сообщаются ... Модель, по кабалистическому учению, применима к способу самопознания – духовный источник является проводником к истинным ценностям, вере и божественному знанию. Раши, средневековый комментатор Торы, в связи с обстоятельствами исхода евреев из Египта толкует призыв Бога к евреям собрать дань со своих египетских соседей в виде золотых и серебряных вещей: “Вы должны сделать Египет похожим на морские глубины, которые необитаемы, в которых не встречается рыба” (Цит. по: Пятикнижие и Гафтарот. Ивритский текст с русск. переводом и классическим комментарием Сончино. М., Иерусалим: Гешарим. 1999/5759, С. 283).” (Левинг Ю. Путешествия под водой: Наблюдения за подводным миром русской поэзии. Часть 6. Ключи гнозиса. Рукопись.)

²⁰ В.М.Жирмунский пишет: “Основой объединения [в рифменные пары] служит обычно смысловая связь ... Встречаются и такие пары, которые объединены изолированностью соответствующего созвучия в языке: молитвы-битвы ... твердь-смерть ... насмешки над банальными рифмами у самих поэтов достаточно известны” (Жирмунский В.М. Рифма, её история и теория.

Пг., 1923. С.93). Возможно, умолчание банальной рифмы – тоже путь к её обновлению.

²¹ На сходную тему написан роман Татьяны Толстой “Кысь” (1986, 2000). В этом романе тоже происходит искажение языковых пластов, но там более всего упор сделан на непонятную лексику, связанную с утратой достижений цивилизации (РИНИСАНС, ПИНЗИН). У Сапгира – именно цивилизация (обломки фресок, бронзовый фавн) сохраняется в памяти как необходимый элемент пространства – даже в самом конце поэмы, когда человек уже вымер как вид: “Так или нет но человек исчез / и море и земля глядят недоуменно: / на берегу античная колонна / без кровли ... без”.

²² Воспользуемся для характеристики ситуации наблюдениями Юрия Левинга: “Пафос первооткрывания ... в первой четверти двадцатого века совпал с футуристско-урбанистическим бумом и стал частью поэтики **переназывания старых вещей**, обновляемых в процессе этой ритуализованной реинкарнации.” (Левинг Ю. Путешествия под водой: Наблюдения за подводным миром русской поэзии. Часть 6. Ключи гнозиса. Рукопись.)

²³ Любопытные результаты даёт поиск на это слово в интернете. Обнаруживаются жаргонные значения: 1. имя, или прозвище (**физик Дрыч** (Дмитрий Дмитрич), также образуется от Александрыч и т. п.; популярно в среде футбольных болельщиков) 2. транспортное средство, в исходном виде “дрыча” (вчера подчинил старую **дрычу** свою еду кататься; ... те же бабки, а сервис круче и не на **дрыче** какой-то лететь, как у Аэрофлота.....) 3. экспрессема от дрович или дристарь в связанных сочетаниях (**дрыча** гонять; Никто **дрыча** вам не гонит) Примеры взяты из поисковой системы. <http://search.rambler.ru/srch?oe=1251&words=%E4%F0%FB%F7&start=31>, определения выведены нами из контекста. Словари жаргонов этого слова пока не отмечают.

²⁴ Словарь русских народных говоров. Вып. 8. (Дер-ерепенится) Л., 1972. С. 223. Слово – живое, вот современный пример употребления: “Приехали. Безлюдное место. Плёсо метров 40. Полметра воды и полметра дрычи. Пузыри. Зелень какая-то на воде” (Рассказы и воспоминания жителя Смоленской губернии Владимира Александровича Капитонова в жанре “Охотничьих баек”... <http://www.nebyli.storonka.ru/> (2000) Автор родился в 1932 году.)

²⁵ Левинг Ю. Путешествия под водой: Наблюдения за подводным миром русской поэзии. Часть 6. Ключи гнозиса. Рукопись.

²⁶ Мотив моря связан с абсурдом в поэзии. Вспомним общеизвестный перевод Маршака из английской поэзии “Синерукие джамбли на море живут / С головами зелёными джамбли живут”.

²⁷ Адрес поиска: <http://www.yandex.ru/yandsearch?text=%ED%EE%ED%E3%E8&stypе=www>

²⁸ Манать – 1. донимать, терзать, тиранить, мытарить, 2. докучать кому-либо. (Большой словарь молодёжного сленга. М., 2003. С. 258).

²⁹ Запись из ярославского молодёжного форума от 21.10.2005 “Смешно читать, когда пишут люди, абссолютные дилетанты Сколько знакомых употребляли и употребляют “легкие” наркотики, в частости каннабис (та же кислота к тяжелым не относится), еще не один не сел на систему. Есть дурики, которые начинают трамиться, но это совсем не трава. Просто как можно писать то, о чем не знаешь? И сесть на систему тоже нужно уметь. Есть разница, черхнуха в баяне или розовый герыч” (<http://yarportal.ru/index.php?s=346160824b9d4bb278df33d2b66ad527&showtopic=6751&st=0>). Орфография источника сохранена. Мы полагаем, что здесь не опечатка в слове “трамиться” (стилистика текста не предполагает такого назидательного и, вследствие того, орфографически верного прочтения), а влияние внутренней формы корня “трам” как мотива для передвижения, путешествия за пределы реальности (ср. трамвай со всеми его запредельными коннотациями; трамплин, и, наконец, название британского художественного фильма “Transporting” (хотя он и не вполне “трам”), повествующего об употреблении героина).

³⁰ Еще из этого же источника - **Язык**: атлантидийский, относится к группе иудейских языков, наиболее близкие аналоги - мальтийский. Повсеместно употребим английский. **Конфессии**: языческое верование трами-вуду (“национальная” конфессия, что-то вроде нашего православия, но предполагает обряды человеческих жертвоприношений), лютеранство, коптская церковь (африканская версия православия) (http://www.scoutmaster.ru/ru/news/Atlantidia_155.htm).

³¹ В ноябре 2005 года только два человека смогли назвать это слово как малоупотребимое в их среде, в интернете оно в этом значении тоже встречается крайне малое число раз.

³² **Кромить** что, отделять, отгораживать; сортировать, отбирать (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. Том 2. И-О. СПб, 1996. С. 198.).

³³ Определение заговора из книги Познанского с нашими комментариями: “Заговор есть

словесная формула, обладающая репутацией достаточного и неотразимого средства для достижения определённого результата (суд), при условии соблюдения всех требующихся при этом предписаний (библия), средства, противиться которому не может и закон природы, ни индивидуальная воля, если она не пользуется с этой целью какими бы то ни было чарами (за вигза его схватив ... смигиваем пространство)” (Познанский Н. Заговоры. СПб, 1995. С.102).

³⁴ Можно указать на “бродячее” стихотворение, пародию на поэзию XVIII века – единственное в русской поэзии с неполногласным вариантом слова “сорока”, которое имеет ритмическое и структурное (тоже ритуал) сходство с нашим материалом:

Элефанты, и леонты,
и лесные сраки
собиралися на монты,
совершали браки

Историю функционирования этого текста в современной культуре (он не принадлежит ни перу Тредьяковского, ни тем более Державина – это пародия XX века на стиль XVIII, авторство которой не установлено) можно узнать из статьи Владимира А. Успенского “... И лесные сраки”, опубликованной в журнале “Неприкосновенный запас”, №4(6), 1999. С. 78-82. В одной из сносок автор иронизирует: “Возможно, для таких примеров можно было бы ввести термин “неопознанный литературный объект” (сокращённо “НЛО”), а всерьёз высказывает мысль, важную в контексте нашей работы: “Но сама по себе проблема хранения в памяти словесных формул, стихотворных строк в частности, представляется достаточно фундаментальной. А точнее, фундаментальным является следующий аспект этой проблемы. Набор литературных цитат, которые активно помнит человек, образует неотъемлемую составляющую его личности. Эта составляющая используется и в процессе коммуникации между людьми, поскольку любая коммуникация основана на некоей общности исходных знаний. Эта же составляющая призвана резонировать, наподобие струны, в коммуникации “автор-читатель”” (С. 82).

³⁵ Эти сюжеты были рассмотрены в примечаниях 8, 9, 10 к настоящей работе.

³⁶ Физик-теоретик В.С. Барашенков в главе “Великое взаимодействие” научно-популярной книги “Вселенная в электроны” пишет: “Трое физиков – Абдус Салам, Стив Вайнберг и Шелдон Глэшоу – допустили, что фотон и тяжелые промежуточные частицы слабого взаимодействия – это одна и та же частица, только в различных

«шубах». Разработанную ими теорию – ее стали называть «электрослабой», поскольку она, как частный случай, содержит электродинамику и старую теорию слабых взаимодействий – вскоре подтвердил эксперимент. ... Создание теории электрослабого поля и экспериментальное открытие его тяжелых квантов было отмечено сразу двумя Нобелевскими премиями [1979 - ДС] ... Вдохновленные открытием электрослабого поля, теоретики с ходу сделали еще один шаг – объединили его с цветовым полем. Семейства фотона и трех его братьев-мезонов породнились с глюонами. Новая семья отвечает за перенос цвета и аромата, связывает кварковые и лептонные состояния. А самые смелые теоретики присоединили к объединенному полю еще и гравитацию – всемирное тяготение” (<http://universe.boom.ru/1.2.html#24>).

³⁷ Современный Сапгиру этап развития физики является важным ключом к пониманию поэмы – и дело тут не в простом воспроизведении терминов и понятий. Юрий Тынянов пишет: “Поэзия близка к науке по методам – этому учит Хлебников” (Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Велимир Хлебников. СС в 3 т. Т.2. СПб: Академический проект, 2001. С. 11).

³⁸ См. хронологические обоснования в примечании 10.

³⁹ Начало сюжета “Секретных материалов”: “Как только люди узнали о том, что пришельцы, найденные на НЛО, разбившемся в Розуэлле, собираются колонизировать Землю и убить всех людей, для того, чтобы разработать гибрида человека и пришельца, который обладал бы иммунитетом к черному маслу, внеземному вирусу, несущего в себе полное уничтожение, был создан Консорциум...” (<http://x-files.cinema.ru/mythology/samantha.shtml>).

⁴⁰ Гастон Башляр в 1937 году писал: “Если уж мы обречены исчезнуть, если инстинкт смерти некогда воцаряется даже там, где жизнь была ключом, пусть мы умрём и исчезнем бесследно. Уничтожим огонь нашей жизни сверхогнём, сверхчеловеческим сверхогнём, огнём без пламени и пепла, который посеет небытие в самой сердцевине бытия. Когда огонь сам себя поглощает, когда мощь направляет оружие против себя самой, тогда, кажется, жизнь достигает тотальной концентрации в мгновении гибели, и грандиозность разрушения становится последним, неотразимым свидетельством бытия. Это коренное противоречие интуитивного постижения бытия чревато бесконечными смысловыми преобразованиями” (Башляр Г. Психоанализ огня. М., 1993. С. 124).

⁴¹ См.: Гура А.В. Муха. // Славянские древности. В 5 тт. Т. 3. М., 2004. С. 340.; Топоров В.Н. Муха. // Мифы народов мира. В 2 тт. Т.2. С. 188.

⁴² Муха является мифологическим инвариантом того, что вылетает из рта человека в момент смерти.

Литература:

1. Дмитриевский И. М. Новая фундаментальная роль реликтового излучения в физической картине мира // "Полигнозис", 2000, №1.

2. Мандельштам О. Стихи о неизвестном солдате. // Мандельштам О. Сочинения в 2 т. Т.1. М. 1990. С.241-245. Варианты – с. 417-428.

3. Мифы народов мира. В 2 тт. Т.2. М., 1988.

4. Познанский Н. Заговоры: Опыт исследования, происхождения и развития заговорных формул. СПб, Индрик, 1995 (репринт издания СПб, 1917).

5. Сапгир Г. СС в 4 тт. Т. 2. Нью-Йорк – Москва – Париж: Третья волна, 1999.

6. Славянские древности. В 5 тт. Т. 3. М., 2004.

7. Фатеева Н.А. Основные тенденции развития поэтического языка в конце XX века. // НЛО, № 50, 2001.

8. Цветаева М. Крысолов // Цветаева М. Избранные произведения. Мн., 1984.

9. Элиссон Х. У меня нет рта, а я хочу кричать. / Пер. В.Гольдича, И.Оганесовой // Миры Харлана Элиссона. Т. 2. На пути к забвению. - Рига: Полярис, 1997.

Статья написана по материалам доклада, прочитанного на международной научной конференции по творчеству Генриха Сапгира, Москва, РГУ, 18-19 ноября 2005 года.

ГЕНРИХ САПГИР
ТРИНАДЦАТЬ НИОТКУДА
СТИХИ НА НЕИЗВЕСТНОМ ЯЗЫКЕ

публикация Юрия Орлицкого

Генрих Сапгир

ТРИНАДЦАТЬ
НИОТКУДА

"разговор на языке"
который я не могу понять
МАРК СТРАНГ

1995 год

2005, 03 X (2005) 2
2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2
2005, 03 X (2005) 2
2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

2005, 03 X (2005) 2

1986

Հայրի՛նք օրհնեցիք ձեզ
Զրպար օրհնեցիք ձեզ,
Օրհնեցիք ձեզ
Եւ ձեր իմաստները

Քեզ օրհնեցիք ձեզ
Նորոգեցիք ձեզ

ԲՆ .

Yma d'is

6799 6799
6799 6799
6799 6799

Yma d'is
Yma d'is
Yma d'is
Yma d'is

Yma d'is (Yerma n'isa)
Yma d'is

Գ ՎԱԾԵՆԻ ԿՈՒՆ
 Գ ՎԱԾԵՆԻ ԿՈՒՆ
 Գ ՎԱԾԵՆԻ ԿՈՒՆ
 Գ ՎԱԾԵՆԻ ԿՈՒՆ
 Գ ՎԱԾԵՆԻ ԿՈՒՆ
 Գ ՎԱԾԵՆԻ ԿՈՒՆ
 Գ ՎԱԾԵՆԻ ԿՈՒՆ

ԳՆԻ

Сэрм
Сэрм
Сэрм
Сэрм
Сэрм
Сэрм
Сэрм

* * *

К счастью, приведенный цикл визуальных стихотворений Генриха Сапгира сохранился на его домашнем компьютере; при жизни поэта это самое крупное произведение, созданное в изобретенной им экспериментальной манере, ни разу не было опубликовано целиком. Хотя другие свои «стихи на неизвестном языке» Сапгир печатал: в кедровской «Газете “ПОэзия”» (1995. № 1. С. 1–2), в парижском самиздатском «Стетоскопе» (1996. № 13. С. 5–6; издатели так характеризуют это издание в его Интернет-версии: «С 1993 года и по сегодняшний день журнал «Стетоскоп» является единственным литературно-художественным периодическим изданием в Париже на русском языке. В самом широком смысле концепция «Стетоскопа» связана с темой культуры и катастрофы, с осмыслением процессов как развития, так и деградации речи в нашу эпоху, моделей ее исчезновения или видоизменения, вызванного возобладанием изобразительных элементов – почерка, пиктограммы, рисунка. Из-под обложки журнала прорастают корешки книг воображаемой библиотеки»), и в «НЛО» (1995. № 16. С. 290–295); кроме того, три его визуальных стихотворения были напечатаны в «Черновике» Александра Очеретянского (Черновик: Альманах литературный визуальный. Вып. 12. - [Нью-Джерси - Москва], 1997. Редактор Александр Очеретянский. Обложка Р. Левчина. С.50-53).

В приложении к нашей публикации мы приводим все эти тексты, чтобы у читателей-зрителей была возможность оценить визуальное творчество великого поэта в наиболее полном объеме; разумеется, этими текстами оно не исчерпывается, однако пока мы не обнаружили другие образцы «стихов на неизвестном языке» и других визуальных произведений.

Соответственно, сохранилось три редакции предуведомления поэта к своим «стихотворениям на неизвестном языке». Самая обширная из них опубликована в «Новом литературном обозрении»; две другие, слегка не совпадающие в деталях, были напечатаны в «Газете “ПОэзия”» и «Стетоскопе». От версии «НЛО» они отличаются отсутствием специально написанной для журнальной публикации второй части и некоторыми стилистическими вариациями.

В интервью для «Вопросов литературы» (1999, № 4), данном Сапгиром Татьяне Бек («Рисовать надо уметь, или в искусстве всегда есть что делать»), приводится мотивировка обращения поэта к «иероглифическому письму»; позволим себе обширную цитату из этого интересного диалога:

— А что это у вас на столе за листки будто бы с иероглифами — вроде как вашим почерком?

— Это мои записи. Я их называю «Стихи на незнакомом (или на неизвестном) языке». «Стихи на незнакомом языке» — это по Библии. Если вы перечитаете небезызвестное Первое послание апостола Павла к Коринфянам, то он там пишет (откуда и мне моя идея пришла) в главе 14-й: «Ибо кто говорит на незнакомом языке, тот говорит не людям, а Богу, потому что никто не понимает его, он тайны говорит духом». Если вы, продолжает Павел, будете говорить в храме на незнакомых языках, то вас примут за беснующегося. Поэтому, чтобы этого не происходило, возле каждого говорящего с Богом поставьте пророка, чтобы он разъяснял посторонним, о чем тот говорит с Богом. И вот я подумал, что искусство состоит из говорения с Богом и из говорения с людьми. Один говорит, не заботясь

о том, чтобы его понимали, другой — заботясь. Иногда и тот, и другой уживаются в одном художнике.

И я решил: а почему бы не писать такие вещи, которых я сам не понимаю и объяснить не могу? Такие мысли мне пришли в голову, я их записал (у меня есть предисловие к этим стихам) и изготовил... Но когда понял, что могу писать такое хоть каждый день, то прекратил. Стал снова писать нормальные стихи.

— И что же вам дал опыт писания на непонятном языке?

— Это был опыт пребывания на границе. На границе художественного текста. Я убедился, что текст необязательно должен быть понят. Он должен б ы т ь, должен существовать. Сама по себе буква (слово, точка, линия, пятно, ничто) не существует. А существует в отношении к этому — человека. Если он в этом живет, если это пятно является для него ориентиром, сообщением, информацией, познанием, — какой бы способ мы ни взяли, — посыл осуществляется в восприятии. Уверяю вас, если вы долго будете смотреть на поэтический текст на незнакомом вам языке (например, по-японски), то, даже не зная этого алфавита, вы в конце концов ощутите энергию, которая там есть.

— Надо попробовать».

(Цит. по: <http://magazines.russ.ru/voplit/1999/4/sapgir.html>).

Очевидно, в творчестве Сапгира — особенно позднем — его «Стихи на неизвестном языке» находят отчетливые параллели с другими «нечитаемыми» или не предназначенными для чтения и понимания произведениями, такими, как «Три урока иврита» (в свою очередь вызывающими в памяти «Deutcht Booch» Всеволода Некрасова), многочисленные вакуумные (по терминологии Ры Никоновой) тексты и тексты с ненормативными пробелами («эквивалентами текста», по Тынянову); наконец, с «бессловесными» книгами «Дыхание ангела» и «Тактильные инструменты».

Надо сказать, что появление «Стихов на неизвестном языке» вызвало живой отклик среди поклонников таланта Сапгира: так, К. Кедров в мемориальном очерке «Антиагасфер» пишет: «Однажды Сапгир написал стихи на неизвестном языке, неизвестными знаками. Я тотчас напечатал их в нашем совместном детище, в первом номере «Газеты ПОэзия», или просто «ПО», в 1995 году. Генрих звонил мне почти каждый день. В этот раз он был особенно взволнован: «Не могу тебе прочитать, что я сейчас написал. Кто-то водил моей рукой свыше. Получились стихи на неизвестном языке». Посмотрел я потом на этот неизвестный язык и сказал: «На древнееврейские письмена похоже. Все подлинное похоже на древнееврейские письмена...» (<http://www.stihi.ru/2009/01/25/343>).

По свидетельству газеты «Литературная жизнь Москвы» (ноябрь, 1999), на вечере памяти Г. Сапгира в Георгиевском клубе «Вилли Мельников рассказал об их совместном проекте — «переводе» сапгировских «стихов на неизвестном языке» «13 ниоткуда» с помощью «медитансов» (т.е. неких текстов на реально существующих языках) на русский; в качестве примера Мельников прочел три «медитанса» (на арамейском, староанглийском и албанском) и три «перевода» на русский (интересно, что Сапгир принял эти тексты и однажды даже где-то читал «переводы с неизвестного»). Владимир Ломазов упомянул, что также пытался переводить «стихи на неизвестном языке»» (<http://www.vavilon.ru/lit/nov99.html>).

Вячеслав Курицын в интернет-публикации «И коты у вас странные, и рыбы цветные. О современном поэтическом авангарде» охарактеризовал их как стихи, написанные «непонятным почерком» (http://infoart.udm.ru/magazine/novyi_mi/portf/kurit/kot.htm)

Наконец, совсем недавно Данила Давыдов в рецензии на переиздание публикации «Стихов» в составе «Антологии “Журнала Поэтов”» (М.: Академия Натальи Нестеровой, 2007. 460 с.) в журнале «Воздух» (2007, № 2) характеризует «Стихи на непонятном языке» как «своего рода проект автоматического визуального письма».

Обращает на себя внимание, что именно в «13 ниоткуда» и в четырех стихотворениях из «Стетоскопа» Сапгир для записи «услышанных» им стихов ограничивается только почерком: в «НЛО» стихотворения имеют вполне «вербальные» заглавия и включают в свой состав «разъясняющие» смысл пиктограммы, а стихи из «Черновика» представляют собой вполне традиционные вербально-визуальные композиции. Кстати, тут важна еще одна параллель – с книгами русских футуристов, творчество которых Сапгир прекрасно знал и любил: как известно, для этих книг их стихи записывались лучшими художниками того времени – Н. Гончаровой, О. Розановой, М. Ларионовым.

Интересно, что «Стихи на неизвестном языке», в отличие от них, отчетливо ориентированы на традиционные стиховые модели: они разбиты на строфы, концы строк часто идентичны, что позволяет рассматривать их как аналоги рифм. Наконец, два стихотворения записаны по вертикали, как будто по-японски, а еще несколько завершаются графически выделенными укороченными строчками, в некоторых из которых можно разгадать подпись автора. Таким образом, Сапгир словно бы говорит нам, что эти стихи вполне подлежат переводу, который, как известно, и был выполнен двумя поэтами.

Если же говорить о визуальности в более широком смысле, то тут стоит обратить внимание еще на три ранних текста поэта, которые он одно время включал в небольшой сборник «Отголоски. Стихи, не вошедшие в книгу “Голоса”», датированный 1958-1962 гг.; позднее все они, за исключением одного («Наследство») были все-таки включены поэтом в эту книгу.

В два хранящихся в моем личном архиве машинописных стихотворения из этой книги Сапгир включил пиктограммы, врисованные его рукой, очевидно, во все экземпляры машинописи (мой явно один из последних, скорее всего – четвертый или пятый). Пользуюсь случаем и привожу их в конце приложения: можно сказать, что от этих ранних рисунков, напрямую иллюстрирующих поэтическое слово, начался путь поэта к принципиально иному виду визуализации, полнее всего сказавшемуся именно в «Стихах на неизвестном языке».

Юрий Орлицкий

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Генрих Сапгир. Стихи на неизвестном языке.
[Предисловие] (НЛО. 1995. № 16. С. 290-292).

1

Наверняка это подготавливалось исподволь — там, в мозжечке, но про-изошло как-то вдруг. Как, откуда произошло, а может, произошло, неизвестно, просто я почувствовал, что моя рука, которая сочленена, а возможно, и выросла из моего плеча, иначе почему бы ей здесь болтаться вроде сломанной ветки, сама задвигалась по листу бумаги, выписывая какие-то значки. Как принтер компьютера. Я сообразил, что, наверно, 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. Я взял листок, поднес его поближе к лампе — и ничего не смог прочесть. Это были стихи, я видел. Рядом стоящие строки заканчивались подобными знаками, можно было по-нять, что это рифмованные стихи.

Сказать, что я ничего не ощущал, было бы неправдой. Это была тень чужого, нет, не чужого, какого-то постороннего вдохновения, чувства искреннего и возвышенного. Я почувствовал даже удовлетворение, когда — не скажу, что перечитал, а пересмотрел исчерканный листок, и понял, что стихи определенно удались. Но чем, чем это стихи? Никаких картин мне тоже не представилось, слишком издали. И что 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, который ему представляется, естественно, как и мне здешнему, нормальным и будничным.

В какой-то момент он меня почувствовал так остро, что произошел контакт. Он ощущал всю неповторимость его реальности, всю драгоценность его бытия, он был поэт, он писал стихи. И соединившись с ним, я тоже все почувствовал, как впервые, всю свежесть снега, уступающего с легким хрустом моим еще теплым, только что из дома, ботинкам. Серый одинокий листок на голой березке. И все, все. Он там прогуливался возле, может быть, своего Дома творчества где-нибудь в однозначной Переделкину местности — и не береза это вовсе была, и не снег, а я понимал, что — снег и береза. Он про все это сочинял, а я сидел в Москве и записывал их (даже лист бумаги побледнел, не привык к такому).

Вообще, мир теперь представляется мне толстым слоеным пирогом, где каждый слой — новая реальность. И возможно, где-нибудь носят не одежды, а дожди, и вместо лица — носатая птица. И соитие называют «выпить кружку пива» или «смять простыни», если есть там пиво и простыни, но, наверно, там есть то, что соответствует и пиву и простыням — и многому-многому другому, поскольку там есть поэт и стихи.

Таких «меня», я думаю, множество, но каждый сидит в своей реальности, непрозрачной, как скорлупа ореха. А если орех случайно трескается, сознание успешно защищается от всего нового, невыносимого, от этих обликов, отсветов, чудовищ, просто переносит на них все признаки прежнего, привычного, нормального, своего. Называет его дядя Вася, а это настоящий динозавр.

Но вот произошло чудо: рука моя, минуя сознание, рисует свои стихи, мой невозможно далекий «я». Вот, я поставил тебя в кавычки, но ты то-то живешь безо

всяких кавычек и готов поклясться, что настоящий – это ты, а я – твоя туманная проекция. Вдальощущение, почти просто предположение.

Но я-то слушаю, не слыша, эту невозможную радиопередачу. Время от времени я записываю то, что слышу, не слыша, чувствую, не чувствуя, что пишу, не понимая ни черточки. И на что-то это похоже. Я клянусь, это похоже на загадку всей нашей жизни. Поэтому в один прекрасный момент диктор произнесет своим поставленным голосом: «Дорогие радиослушатели!..» Нет, скорее всего: «Дорогой радиослушатель, наши передачи на такой-то волне прекращаются». И потом сколько не крути ручку настройки, не переключай с диапазона на диапазон, там в эфире – только пiski, шорохи и широкое эхо.

2

Мне бы хотелось, чтобы на эти тексты не смотрели, как на орнамент, как на визуальные словесные почеркушки, которые подчас рисуют пред-меты, лица, пейзажи или бегут поперек всей картины иного художника-концептуалиста. Разве вы не чувствуете, что это слова – длинные, короткие слова, которые выстраиваются в стихотворные строчки, риф-муются, повторяются, и не беда, что их невозможно произнести, прочи-тать, полнота содержания очевидна.

Любой текст – это не только знаки, прихотливо рассыпанные, словно бесконечные бусы какого-то дикаря-филолога. Это особым образом за-шифрованная энергия, которая содержит в себе более, нежели она может сообщить, как информацию и эмоцию. Есть неопределенное необъясни-мое, но совершенно особенное сообщение для каждого данного текста, независимо от того, что он значит и как расшифровывается в системе данного языка.

Так и в нашем случае. Во-первых мы привыкли воспринимать таким образом написанные и расположенные значки с некими вариантами повторов, как буквы, слова и стихотворные строчки и благодаря нашей некоторой искушенности так их и видим. Просто мы их не можем прочесть, как какой-нибудь мало известный африканский или доисто-рический язык. Конечно, можно представить, что стихи написаны на этом доисторическом языке и успокоиться. Видно, что стихи и возмож-но найдется переводчик, который знает этот язык и переведет нам стихотворную пьесу хотя бы как подстрочник.

Но дело в том, что это какой-то непонятно какой язык, во всяком случае он открылся автору по наитию и сам поэт или как его называть – «воспроизводитель», «живой факс» не может прочесть и перевести дос-таточно внятно то, что он сам начертал на бумаге.

В свое время в 1 Послании к Коринфянам апостол Павел писал: «...Ибо кто говорит на незнакомом языке, говорит не людям, а Богу, потому что никто не понимает его, он тайны говорит духом. А кто пророчествует, тот говорит людям в назидание, увещание и утешение. Кто говорит на незнакомом языке, назидает себя, а кто пророчествует, тот назидает церковь.» Посему Святой апостол, конечно же, желал, чтобы Коринфяне больше пророчествовали, нежели говорили на незна-комых языках. Между тем поэзия по сути своей всегда стремилась гово-рить на незнакомых языках или «тайны говорить духом», точнее не скажешь. К сожалению, для назидания и увещания стихи не пригодны и поэтому если быть последовательным, то совершенно очевидно прихо-дишь к текстам на «незнакомом языке».

Но люди по природе своей не могут не пророчествовать, не стараться изъяснить неизъяснимое. И поэтому у моих текстов появились переводчики. Кстати, первым был я сам, отчего и произошли эти пространные автокомментарии. Вторым был лингвист — полиглот Вилли Мельников, который со свойственным ему энтузиазмом написал вольные переложения, скорее медитации на мою небольшую книжку стихов «Тринадцать ниоткуда», назвали мы его тексты «медитанцами». Мне кажется, уместно привести здесь эпиграф к этой книжице: «разговор на языке, который я не могу помнить.» (Марк Странд). Таким образом появление этих текстов может быть отнесено к генетическому коду, к памяти — до рождения и к прочим пока еще довольно туманным вещам. Вот один из «медитанцев» Вилли Мельникова:

По львиной гриве поплыву струистой
к развязкам зебро-тигровых полосок,
где след копыто-когтя свеж, неплюсок,
где тупоклычья наняты ланистой
и глохнет глоссолалии отголосок.

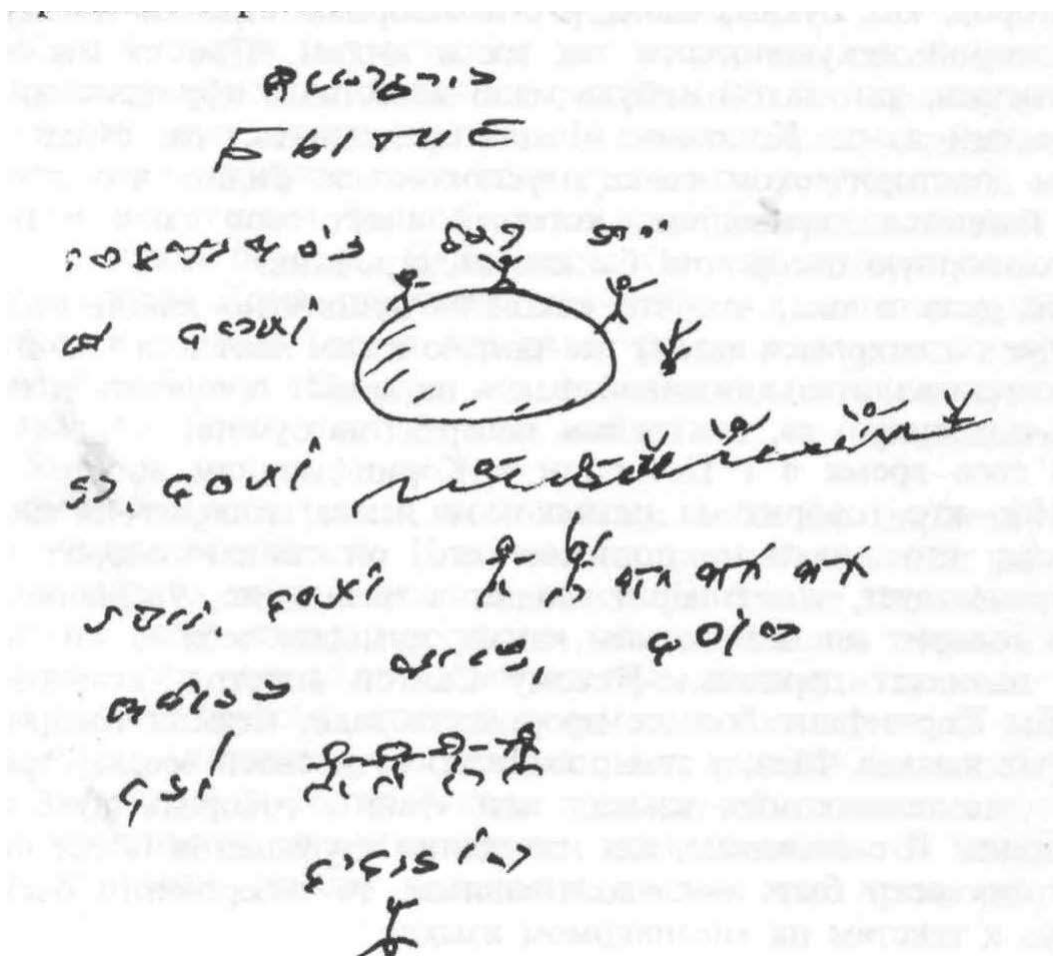
Еще один поэт решил себя попробовать в переводе стихотворений, совершенно непереводаемых, это Владимир Ломазов, с некоторых пор живущий в Германии. По его словам, он почувствовал стихи, которые я ему передал и над которыми, как я понимаю, он не раз медитировал, как чисто лирическое высказывание, вот один из его «переводов»:

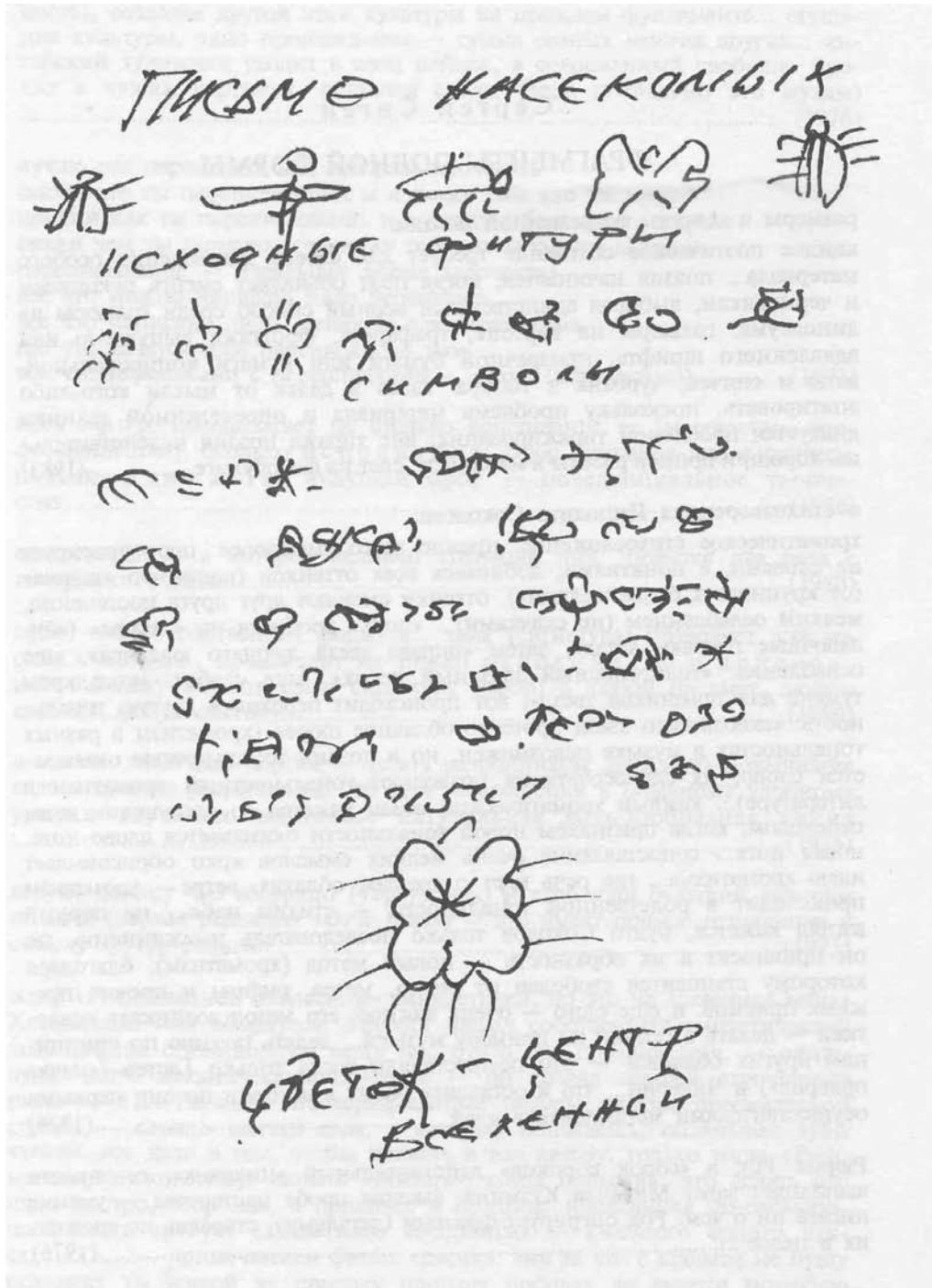
было ли —
выдохнуло слово — олово
вымахало облако — облако
было ли
было ли
воздуху воздуху
высохла гортань
высохла гортань
по воде что посуху...

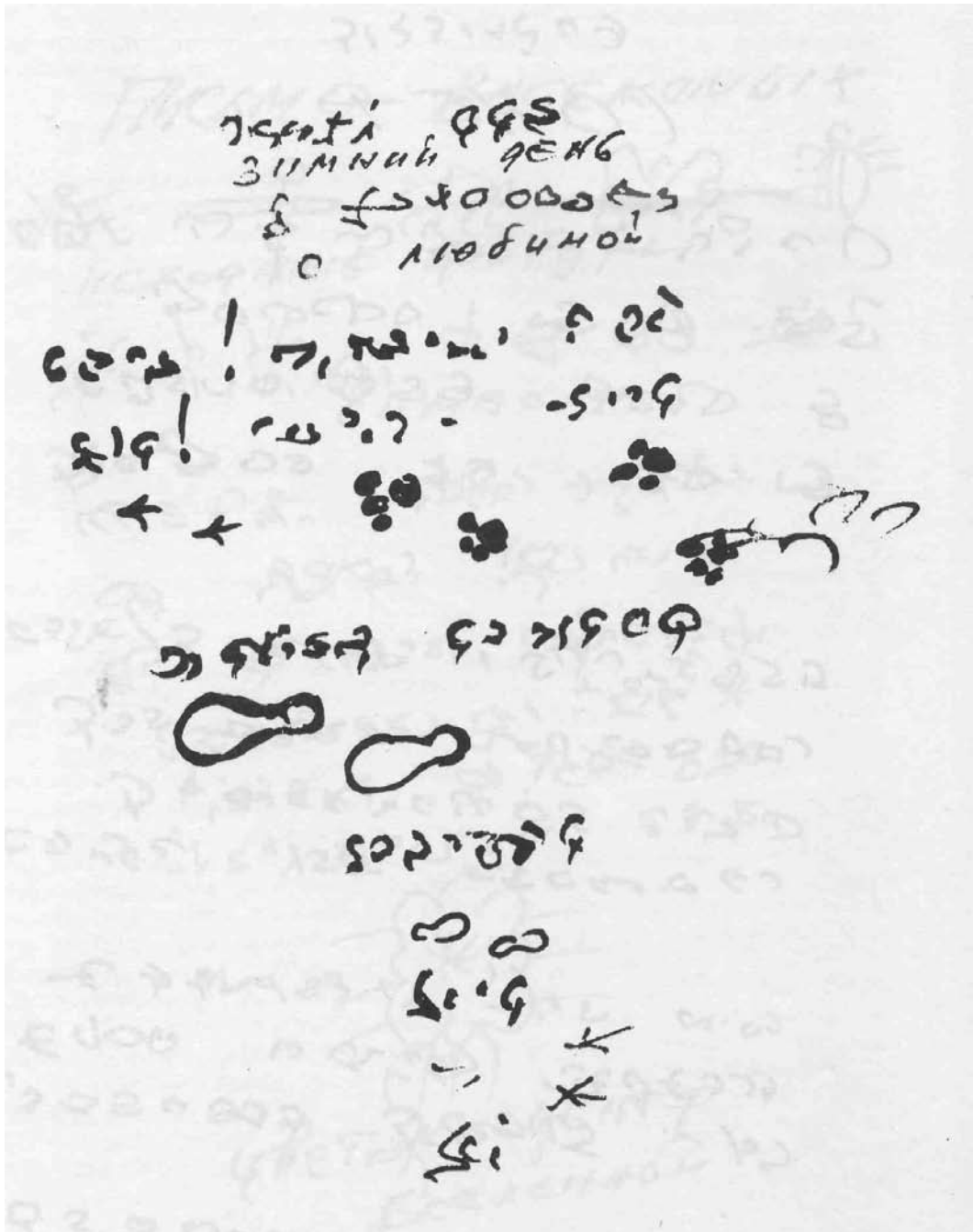
Таким образом имеется не только текст на «незнакомом языке», но и переводы не вполне знакомом, то есть создана нормальная литературная ситуация. Из чего не следует ли, что отношение к литературному тексту надо менять коренным образом?

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Другие визуальные стихотворения Г. Сапгира.

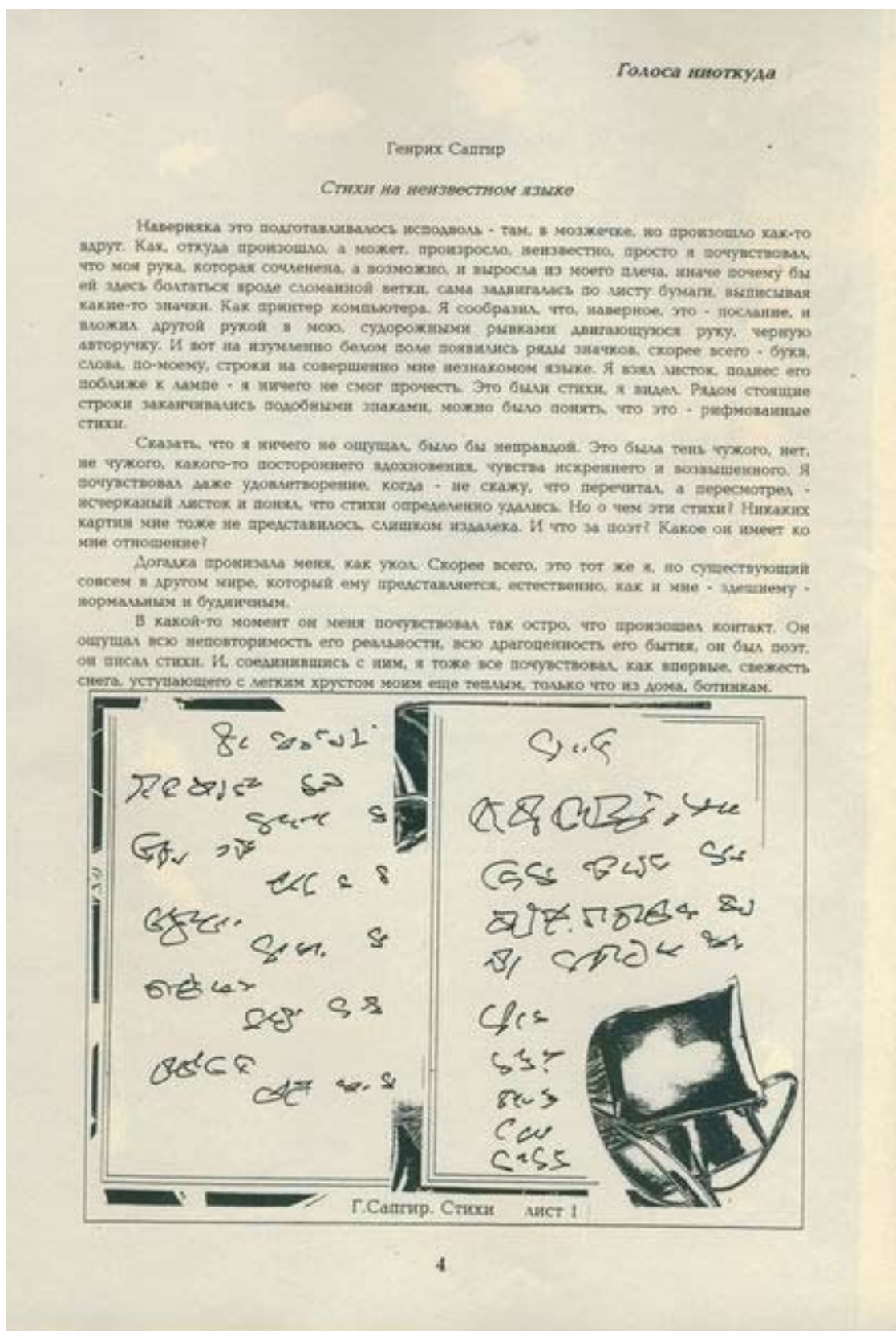
1. «Стихи на неизвестном языке», опубликованные в журнале «НЛО» (1995. № 16).



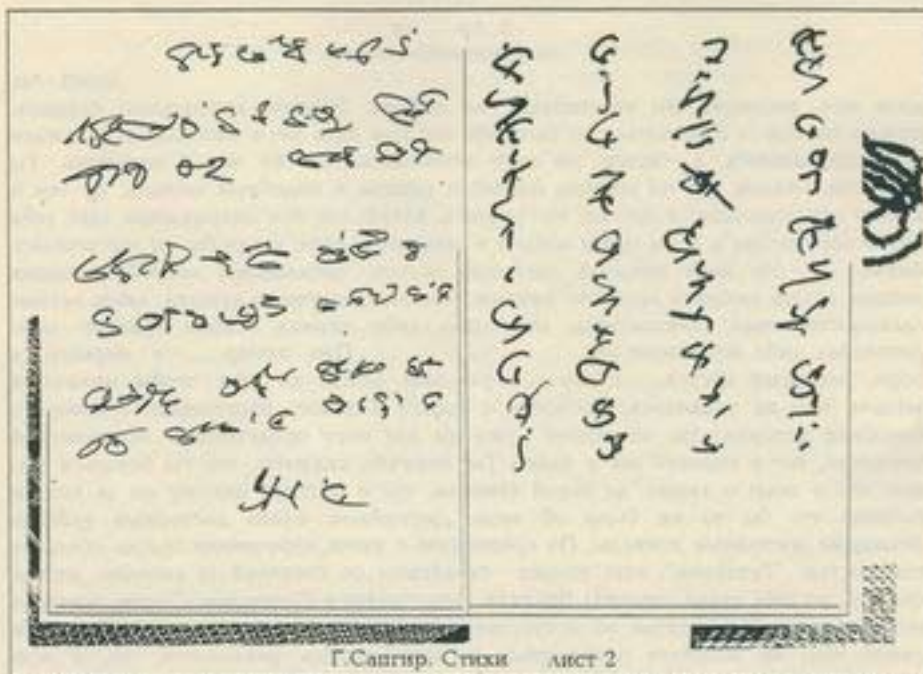




2. Стетоскоп № 13 (1996), «Против-о-речие. Маленький журнал уничтожения русской речи. Воображаемые языки и мета-библиография». Сапгир Генрих. Стихи на неизвестном языке.



Голоса шюткуда



Г. Сангир. Стихи лист 2

Серый одинокий листок на голой березке. И все, все. Он там прогуливался возле, может быть своего Дома Творчества, где-нибудь в однозначной Переделкино местности - и не береза это вовсе была, и не снег, а я понимал, что - снег и береза. Он про все это сочинил, и я сидел в Москве и записывал (даже лист бумаги побледнел, не привык к такому).

Вообще мир теперь представляется мне толстым слоеным широтом, где каждый слой - новая реальность. И, возможно, где-нибудь носят не одежды, а дожди, и вместо лица - носатая птица. И сонные называют "выпить кружку пива" или "снять простыни", если есть там пиво и простыни, но, наверное, там есть то, что соответствует и пиву, и простыням - и многому-многому другому, поскольку там есть поэт и стихи.

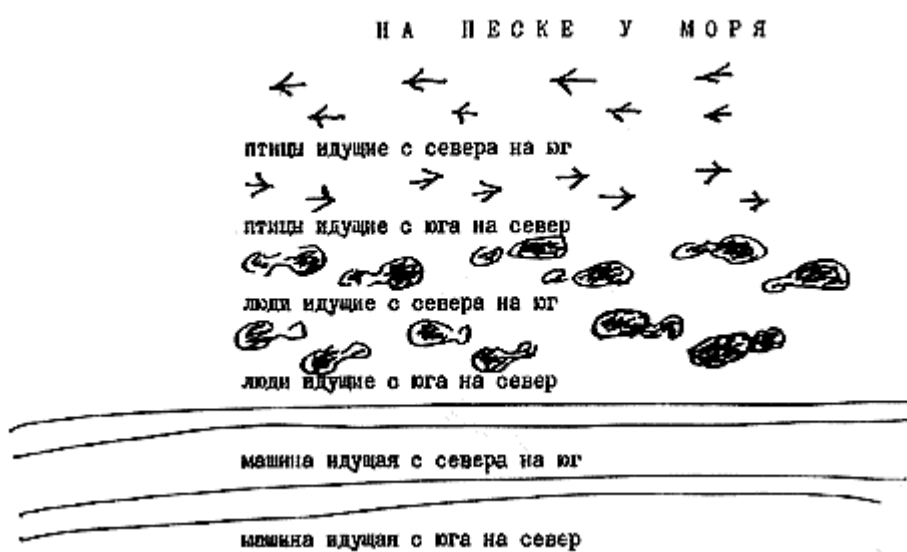
Таких "меня", я думаю, множество, но каждый спит в своей реальности, непрозрачной, как скорлупа ореха. А если орех случайно трескается, сознание успешно защищается от всего нового, невыносимого, от этих облаков, отсветов, чудовищ, просто переносит на них все признаки прежнего, привычного, нормального, своего. Называет его дядя Вася, а это - настоящий динозавр.

Но вот произошло чудо: рука моя, никуда сознание, рисует твои стихи, мой невозможно далекий "я". Вот, я поставил тебя в кавычки, но ты-то живешь безо всяких кавычек и готов поклясться, что настоящий - это ты, а я - твоя гуманный проекция. Вальдоупущение, почти просто предположение.

Но я-то слушаю, не слыша, эту невозможную радиопередачу. Время от времени я записываю то, что я слышу, не слыша, что чувствую, не чувствуя, что пишу, не понимая ни черточки. И на что-то это похоже. Я клянусь, это похоже на загадку всей нашей жизни. Потому в один прекрасный момент диктор произнесет своим поставленным голосом: "Дорогие радиослушатели!.. Нет, скорее всего: "Дорогой радиослушатель, наши передачи на такой-то волне прекращаются". И потом сколько не крути ручку настройки, не переключай с диапазона на диапазон, там, в эфире - только шумы, шорохи и широкое эхо Вселенной.

1995

3. Визуальные стихотворения, опубликованные в альманахе «Черновик». (1997. Вып. 12).



О СТРАХЕ

—Что нам  ?

—Что нам  ?

сказал поэт Ян Сатуновский

—Нам с вами Генрих
девяти грамм хватит



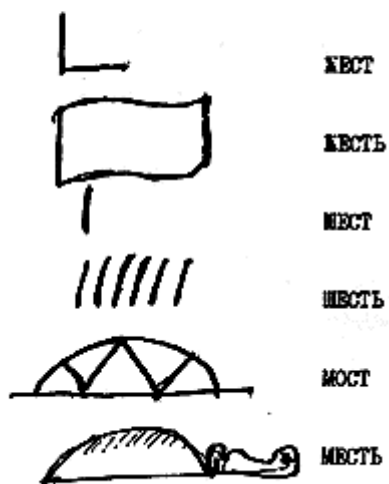
верных

поставят друг другу в затылок

— — — — — вот так

и амба

ПОДОБИЯ



ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Рисунки Сапгира в машинописи стихотворений из книги «Отголоски».

Финал стихотворения «Как украсить свою комнату»

В лоб актрисы вбейте гвоздь ←
И на гвоздь
Пейзаж повесьте.
Хорошо теперь!
Видна
Вся немецкая страна.
Пестро сплошь —
Даже двери
Не найдешь.
И со стен десятки глаз
Весело глядят на вас.



Стихотворение «На шпалах»

НА ШПАЛАХ

Разгружал стальные бабки,
 Вопил или с обжогенной.
 Из-под век видны белки.
 Блехать кочется.

Небо сумеречно-апо.
 Провода. Их тихий звон.

Цит: ЗАКТОЙ СИМОН
 И ПОДУВАЛО

Указатель: ПРОСТРЕЛТИ

Из будки

Видна женщина,
 Стоит к нему обращена.
 Ветер дул полой юбки:
 Чулки, белое тело.

— А я тебя опиздила...

Взвил сжал кормовой ланой,
 Повалил ее на шпалы.

И оперясь жарко дышит.

СТРЕЛКА МАНОМЕТРА НА ПРЕДЕЛЕ!

Слышит:

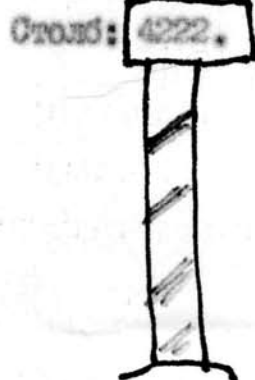
Рельсы загудели.
 Рванулся. Дрыгит, не пускает.
 Старуха

Зубы окантит.

Обессилел весь от страха.

Гул и гомос паровоза.
Надвигается угроза,
Катятся колеса,
Катятся колеса,
Катятся колеса,
Сейчас
Сомнут
И раскромят на куски:
Ноги там, руки тут,
На ось
Намотаны нитки...
Грохот рязом! Кое-как
Вырвался из цепких рук,
Вскользнул из-под колес,
Покатился под откос.
Мало прогрохотала
Ледяная вереница металла.

Бурьян...
Голова
Гудит, как чугун.



Александр МАКАРОВ-КРОТКОВ

О САПГИРЕ (ФРАГМЕНТЫ)

Сапгир – человек-праздник...

Ольга Кушлина

(в разговоре)

Мне вдруг стало понятно, почему я никак не могу написать связные воспоминания о Сапгире, хотя Юра Орлицкий просил об этом еще весной.

Однажды я спросил Генриха: “А Вам не хотелось бы начать писать мемуары?” - “Что ты, Саша, нет, конечно. У меня еще столько своего не написано...”

Кстати, Генрих был одним из двух-трех моих старших товарищей, которые называли меня на “ты” при моем “Вы” по взаимной договоренности. А вот по отчеству я его не звал, спотыкался на этом - Генрих Вениаминович....

Мог ли я в 1966 году, будучи семи лет отроду, регулярно читая (а на самом деле декламируя – просто нравилось мне при этом держать открытой книжку на нужной странице) стихотворение Генриха Сапгира «Принцесса была прекрасная...», мог ли я тогда подозревать, что спустя лет 25 не только познакомлюсь с этим человеком, но и буду довольно часто приходить к нему домой, выпивать, читать стихи...

Помню, летом 92-го пили мы с Сапгиром водочку у него на кухне (Мила была в Коктебеле) под банку мидий в собственном соку, только что привезенных Генрихом из Германии. В Москве тогда этот продукт еще был в диковинку. И я, поддавшись алкогольным парам, признался Сапгиру, что в детстве любил читать его “Принцессу”, и надо же было так распорядиться судьбе, что вот сейчас я с автором этой “прекрасной” и “ужасной” опрокидываю очередную стопку. Генрих, улыбнувшись моим сентиментально-пафосным сентенциям, аккуратно перевел разговор в иное русло...

В последних числах октября 1998 года был у нас с бывшей женой совместный вечер в “Георгиевском клубе” у Татьяны Михайловской. А после вместе с Генрихом Сапгиром и Володей Тучковым мы заглянули на огонек в “Русское бистро”, что находилось тогда аккурат около редакции “Известий”.

Ну, выпиваем, закусываем. Вдруг появляется Сережа Кудрявцев с какой-то парой. Оказалось, Бренер с австрийской подружкой. “На вид - интеллигентный еврейский юноша, - заметил Тучков, - как ему, вероятно, приходится себя ломать”. Подсели к нам.

Спустя какое-то время пара ушла. А Кудрявцев, уже изрядно вкусивший, начал настойчиво твердить о гениальности Бренера. (Он книгу его недавно

издал, мемуары из голландской тюрьмы). Генрих слушал, слушал, а потом совершенно неожиданно выпалил издателю: “Да Вы!.. да как Вы можете... да что Вы себе позволяете... да Вы знаете, кто Вы... Вы - ничтожество!” Или что-то в этом роде. К счастью, всплеск эмоций Сапгира удалось как-то погасить, и разошлись мы все относительно мирно.

Однако утром Генрих позвонил мне: “Саша, и что это я так на Кудрявцева налетел? Ну, он сам виноват. Разве можно при одном поэте - другого гением называть!”

Последний раз Генриха я видел недели за две до его смерти...

Мы с моей бывшей женой были у него с Милой в гостях... По обыкновению, мы захватили с собой чего-то выпить, но Мила строго сказала, мол, вы - пожалуйста, а Генриху нельзя... (За несколько месяцев до этого он перенес инсульт). Хотя наполнить рюмку Генриха Мила позволила, чтобы он не чувствовал себя полным изгоем...

Мы вели какие-то околотературные разговоры, обсуждали общих знакомых, а потом - даже почитали друг другу новые стихи... Надо сказать, подобный ритуал у нас с Генрихом сложился за последние лет 10, сначала разговоры под водочку ни о чем, а после - обязательное чтение новых текстов...

В какой-то момент пудель (вот склероз, как же его звали?) запросился на улицу, и Мила вышла с ним погулять. Стоило ей захлопнуть за собой дверь, Генрих тут же лихо опорожнил рюмку, налил еще одну - выпил, еще одну выпил, а потом уж наполнил ее так, словно и не прикасался к ней... “Я, Саша, - сказал он хитро, - пи, пю, и буду пи!”

сентябрь-ноябрь 2008

Владимир ТУЧКОВ

ВОСПОМИНАНИЕ О ГЕНРИХЕ САПГИРЕ

В Москве, на Новослободской улице, был дом. Собственно, он и сейчас там стоит. Тот дом был увешен мемориальными досками с именами выдающихся патологоанатомов. В том доме была квартира, в ней был кабинет, в кабинете - шкафчик, в шкафчике – бутылочка и рюмочка. «Ну, что, ребята, за встречу!» - эмоционально восклицал Сапгир, присовокупляя к рюмочке еще две – гостевые, когда мы с поэтом Макаровым-Кротовым приходили к нему в гости. И при этом опасливо косился на дверь, за которой обитал его бдительный ангел-хранитель – Мила. Понимал, что после двух инфарктов даже ангелу с ним нельзя иначе. Поэтому не ставил вопрос ребром, не лез на рожон, а принимал как данность, которой можно частично противостоять лишь при помощи мелкого жульничества.

Впервые я увидел Сапгира в 80-е годы на вечере лианозоцев, который устроили в каком-то учертанакуличкинском ДК. Народа собралось дикая прорва. Как говорили в старину, атмосфера была наэлектризована. Шутка ли – битые властью, но уцелевшие и выжившие, высунувшиеся из своего андеграунда, овеванные легендами, слухами, сплетнями, апокрифами и воспетые «Свободой» и «Голосом Америки». Холин. Сапгир. Некрасов. Присутствовали и художники - как в виде своих работ, так и лично. Кропивницкий. Немухин. Кажется Вечтомов... Естественно, читали. Холин таким гиперболизированным буквой-циником. Некрасов ритмически раскачивал подсознание, выстраивая новую семантическую иерархию. Сапгир парил над брэнной землей. В смысле – над дощатой сценой, которая была таким культурным слоем советской культмассовой работы.

И тогда я подумал: он – легкий. Таково было первое впечатление, которое впоследствии, год от года, получало все новые и новые подтверждения. Легкий – это относилось не к комплекции. На тот момент Генрих Вениаминович в сравнении со своими ранними - тонкими-звонкими - фотографиями уже несколько погрузнел. И не к самому стиху: мастеров не отягчать фонетику обилием согласных было много всегда. Впоследствии, при ближайшем знакомстве, выяснилось, что Сапгир был не столь уж легкий и характером. То была внутренняя легкость, которая сродни свободе, также внутренней. Он был создан для полета. Но не как неповоротливый дирижабль и не как натужный аэроплан. Как птица, у которой полые кости наполнены кислородом. Ну, у Сапгира, может быть, и не чистым кислородом, а с небольшой примесью летучих паров цэ-два-аш-пять-о-аш.

Именно от этой легкости происходила его постоянная готовность восхищаться тем, что достойно восхищения: чужими стихами, если они того стоят, женщинами, парадоксами бытия, успехами друзей. И выражать свои чувства самым естественным, самым открытым образом. Но и негатив

столь же легко воспламенял в нем чувства противоположные. В то время, когда я познакомился с ним и начал общаться, главной темой повседневного социума были инвективы, адресуемые «большевикам и гэбне». Сапгир, как и все его поколение, тут был неистов. Что мое поколение воспринимало как излишнюю зацикленность на данном вопросе. И это в какой-то мере выглядело комично. Однако иначе и быть не могло: мы застали этих самых гэбневых большевиков уже немощными, с атрофированной волей, буквально ходящих под себя. Сапгир же видел их тогда, когда они были мускулистыми каннибалами. И вот сейчас, когда Генриха нет, история рассудила нас, доказала его правоту: ежели вурдалаку не забьешь в грудь осиновый кол, как того требует технология, то через некоторое время встречай его с хлебом и с солью.

Он, как и всякий поэт пушкинского генозиса, - а он был именно таковым - легко очаровывался. Но реальный мир имеет такую подлую особенность, что в подавляющем большинстве случаев за очарованием следует разочарование. Многие воспринимают это болезненно. Но Сапгира сия чаша миновала. Он легко стряхивал с себя разочарования, ведь он был птицей. В данном случае лебедем, у которого перья покрыты водоотталкивающим составом.

Такую его особенность я наблюдал в один из дней, когда в Москве криминалитет впервые в истории взорвал машину коммерсанта. То есть очень давно, можно сказать, в другой жизни. Александр Глезер с присущей ему энергичностью добился проведения в посольстве Грузии (неподалеку от которого и был совершен пиротехнический акт без человеческих жертв) чего-то типа приема по поводу обоюдной симпатии российской и грузинских культур. Кажется, поводом послужило издание Глезером какого-то совместного сборника с обильными иллюстрациями. Вначале произносились взволнованные речи. Потом читались стихи. После чего вполне естественным образом перешли к по-грузински щедрому столу. Открывая шампанское, я умудрился окатить игристым напитком половину присутствовавших, что повлекло за собой укориэну Холина, который в свое время работал официантом. Тут же был преподан практический урок: что и в какой последовательности необходимо делать при раскупоривании бутылки и, главное, под каким углом ее надо держать во избежание конфуза.

К концу мероприятия Сапгир вдруг вспомнил, что дал слово. Применительно к нему, птице небесной, это звучало весьма странно. Выяснилось, что ему необходимо через час быть в ЦДЛ, где будут выступать очень интересные юноши и девушки, которые называют себя поэтической группой, имени которой теперь вспомнить не представляется возможным. И его туда пригласили. Точнее, пригласила - юная поэтесса, стихотворение которой произвело на мэтра хорошее впечатление. Будучи человеком цельным, Сапгир и других не делил на составные части. Если девушка была прекрасной, то и ее стихи им были восприняты точно так же.

И вот мы сидим с ним в малом зале ЦДЛ, предварительно, конечно же, подкрепившись в буфете. Кроме нас в зале около семи молодых поэтов и поэтесс, около пяти их близких друзей и родственников. Сапгир - весь внимание. Читает первый. Внимание снижается. Второй. Еще ниже. Читает та самая, которая пригласила мэтра на вечер. В глазах мэтра улавливаю разочарование, адекватное и моей реакции. И тут же, чтобы не разочаровываться еще больше, не терзать свое больное сердце, мэтр засыпает. Тихо и мирно. И видит, вероятно, что-то приятное, судя по блуждающей на устах улыбке. К концу вечера, освеженный здоровым сном, Сапгир бодр, весел и доволен жизнью.

Однако горе тому, кто произносил в его присутствии слово «гений» применительно не к нему самому и не к кому-либо из его друзей-соратников или авторов, которыми он был очарован. Если же Генрих Вениаминович был при этом в хорошем подпитии, то – беда. Тут он становился драчливым... Точнее – в нем пробуждалась еще одна его птичья ипостась – петушиная. Как это было, например, в «Русском бистро» на Тверской, куда мы компанией человек из восьми направились после вечера в салоне «Классики XXI века».

Сидим, уничтожает стограммовые шкалики и всяческие пирожки. Мирно беседуем. Прохожих не задеваем. И вдруг подсаживается некий московский издатель вместе с акционистом Бренером, книгу которого с надуманным названием «Обоссанный пистолет» он только что напечатал. И тут издатель, который в два раза моложе Сапгира, в четыре - сильнее и на две головы выше, внезапно называет скрывшегося за дверьми Бренера гением. Сапгир яростно сверкнул глазом и дождался повода, также весьма надуманного и не выдерживающего никакой критики. И, захлопав крыльями, начал наступать. Чисто вербально. Но сила слова, взгляда, мимики и жеста была такая, что издатель, втянув голову в плечи, быстро ретировался. И это хорошо, поскольку если бы дело дошло до дела, то Генрих Вениаминович в этом бистро наверняка бы что-нибудь сломал и разбил.

Помню, прекрасно помню, как он читал стихи на публике. Лицедейство и волшебство, энергетические протуберанцы, самозабвенность в сочетании с известной толикой наработанного за долгие годы артистизма, без которого, естественно, нельзя. И как он это делал в очень узком кругу. Например, в мастерской Льва Кропивницкого, где перебивала «вся Москва». Где Холин бесстрастно, как патологоанатом, сообщал, что «на днях у Сокола дочь мать уокола». Где Глезер, придя с мороза, доставал из-под полы архаичной шубы кинжал, уверяя собравшихся, что только что ему пришлось кого-то зарезать во имя спасения собственной жизни. Где Мамлеев, читал рассказ, смакуя чаек из красивой чашки, словно кровь убиенного им в рассказе персонажа. Где Смехов в любое время суток и при любом состоянии атмосферы наполнял мастерскую светом. Где многомудрый Кропивницкий в аристократическом

галстук-бабочке принимал гостей согласно разработанному им сложному, но ненавязчивому ритуалу, отчего всем было легко и спокойно. Так вот там Сапгир чуть приглушал артистическую составляющую, дабы лучше было «слышно» слова, из которых сплетены стихи...

Что это были за слова? Какие конкретно стихи? О чем шли разговоры при встречах? В точности это восстановить в памяти уже не представляется возможным. Да это и не главное, поскольку все необходимые слова произнесены поэтом в его книгах. Главное в данном случае - это образ поэта. А он применительно к Генриху Сапгиру очень цельный и предельно конкретный. Сапгир – это легкая птица, данная нам в субъективных ощущениях, которые всегда верней научного препарирования текстов.

ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО ГЕНРИХА САПГИРА

Данное эссе могло бы нести подзаголовок «Воспоминания о непрожитом» - более чем подходящий подзаголовок в связи с восьмидесятой годовщиной со дня рождения поэта Генриха Вениаминовича Сапгира. Под этим мной непрожитым прошлым я здесь подразумеваю пятидесятые и шестидесятые годы 20-го века, время лианозовской школы, которая несмотря на то, была она или не была реально прокламированной школой, оставила за собой отчетливо высказанный, почти исторический документ о своей эпохе. Судить здесь можно не только по словам Всеволода Некрасова: «А когда Лианозово кончилось, пыль с этой свободной территории каждый унес на подошвах».¹ Под словом документ в данном случае я понимаю не позднейшие литературные воспоминания о регулярных воскресных встречах на лианозовской квартире художника Оскара Рабина, превращающейся в маленькую свободную галерею, не манифесты (даже не потому, что их бы не существовало), но само творчество всех авторов Лианозово, как поэтов: Евгения Кропивницкого, Игоря Холина, Генриха Сапгира, Яна Сатуновского и Всеволода Некрасова, - так и художников: Оскара Рабина, Валентины Кропивницкой, Льва Кропивницкого, Ольги Потаповой, Владимира Немухина, Николая Вечтомова и Лидии Мастерковой. В этом смысле очень показательны, что в книге «Литературные манифесты от символизма до наших дней», изданной в Москве в 2000-м году, декларативные заявления совместных целей авторов лианозовского кружка сведены к нескольким стихотворениям Генриха Сапгира. Среди них есть также стихотворение «Метод»:

Случайные слова возьми и пропусти
Возьми случайные и пропусти слова

¹ Некрасов, Вс. Лианозовская группа. Лианозовская школа. In Лианозово. Москва 1998, с. 62.

Возьми слова и пропусти случайные
Возьми «слова, слова, слова»
Возьми слова и пропусти слова
Возьми и пропусти «возьми» -
И слова пропусти,²

которое в некоторой степени действительно декларирует способ обращения лианозовских авторов с окружающей реальностью, в котором важнейшую роль играет как раз момент выбора, изъятия или же вырывания предметов из действительности и их пересадка в чужой для них контекст искусства. Лианозовскую поэтику таким образом можно характеризовать как сосредоточенную на буднях без прикрас, на конкретности произнесенных и услышанных слов и увиденных образов - отсюда потом вытекает их частое сравнение с западным экспериментальным движением, а именно с конкретной поэзией.

Для большинства тех, кто был лишен возможности посетить тогдашнее послевоенное Лианозово, вся история этой группы навсегда будет происходить в потемневших декорациях картин Оскара Рабина - среди его полуразваливающихся барачных, соединенных не менее разрушенными электрическими проводами, энергия которых кое-где зажигает ярко оранжевым светом одно из множества окон, среди сеledок на пожелтевшей газетной бумаге, среди бутылок водки и окурков. Этот словно эмблематический визуальный образ лианозовского пейзажа с не меньшей интенсивностью озвучивают именно лианозовские стихи Генриха Сапгира, характерно называемые барачными. Любые фотографии или аудиозаписи того времени теряют свою убедительность, являясь всего лишь фактом исторической действительности, оставленным без комментария, всего лишь предметом воспоминаний. Рабин с Сапгиром берутся именно за эти реальные предметы и как раз из них тщательно конструируют свой ли-

² Сапгир, Г. Метод. In Сапгир, Г. Складень. Москва 2008, с. 413.

анозовский мир коммунальных ссор. Реальные предметы – коробки от сардин, обрывки советской газеты Правда, этикетки сорокаградусной московской водки и т. д. – помещенные на плоскости картин Рабина, перенесенные из сферы жизни в сферу изобразительного искусства, утверждают ее осязаемость, ее физическую реальность – и в некоторой степени гиперболизируют данную действительность. Аналогично обращается с ними и Сапгир, которого Лев Аннинский в предисловии к его собранию сочинений, изданному в Москве в 1999 году, характеризовал как «поэта социально-го «низа», стенографа добродушной брани, сейсмографа остервенелой скученности, бытописателя мира, где спят не за стенами, а за ширмами, дерутся утюгами, хлопают водку стаканами, пляшут, поют, блюют, дерутся, травятся блохомором и совокупаются в овощехранилище на горе картошки...»³ Также и он аккуратно выбирает из действительности отдельные, словно символические моменты, у которых однако другой, не предметный физически осязаемый характер. Сапгир, конечно, работает со звуковыми явлениями, со своего рода речевыми объектами. В соответствии с характеристикой Анненского, Сапгир играет роль очень внимательного и наблюдательного слушателя. Однако важным является не само услышанное, а его окончательная форма, его отношение к поэтическому контексту.

Несколько десятилетий спустя писатель Линор Горалик в своей короткой прозе с выразительным названием «Говорит» идет тем же самым путем метода подслушивания. Окончательной формой услышанного ею являются своего рода точно ограниченные отрезки реальных разговоров, напряжение в которых возникает не на основе их перенесения в другой контекст, т. е. в контекст литературный, как у Сапгира, но оно заложено в них самих, в их абсурде, который может в потоке текущей речи остаться незамеченным, однако уже тогда в нем присутствует. Этот упор на смысловые недоразумения и вытекающие из них комическое

³ Аннинский, Л. Тени ангелов. In Сапгир, Г. Собрание сочинений в 4-х томах. Том первый. Москва 1999, с. 7.

напряжение у Горалик в известной мере предсказан выбором литературного вида – т. е. прозы. Сапгир же работает с этими речевыми объектами в области поэзии, где помимо смысловых столкновений случаются также столкновения интонационные. Поэтическая интонация с регулярным размером натывается на интонацию обиходной разговорной речи. Друг на друга натываются отдельные высказывания, которые сбегаются, как отдельные произносящие их люди, к пьянице в вступительном стихотворении одноименного сборника «Голоса». «Вон там убили человека», кричат и повторяют одни, «Пойдем, посмотрим на него», отвечают им множеством голосов другие, «Мертвец – и вид, как есть мертвецкий. / Да он же спит, он пьян мертвецки! / Да, не мертвец, а вид мертвецкий... / Какой мертвец, он пьян мертвецки», – все наперебой оценивают хаотическую ситуацию. Сапгир из этих осколков чужих высказываний жителей мира барачных, того самого мира помоек из картин Рабина, лепит мозаику своего стихотворения, мозаику в первую очередь звуковую. Хотя даже в нее время от времени вкрадываются образы – описания декораций, в которых эти хаотические и лихорадочные разговоры происходят. Эти описания не являются в прямом смысле описанием среды, в которой должны развиваться дальнейшие события. Скорее они представляют собой скопление предметов, которыми выступающие окружены. Этот способ документации действительности, означающий абсолютное овеществление, застывание длящегося во времени стихотворения, до самой грани довел другой из барачных поэтов, Игорь Холин. Достаточно вспомнить его вступительное стихотворение из цикла «Жители барака», в котором отдельные предметы складываются друг на друга как на все расширяющейся помойке:

Заборы. Помойки. Афиши. Рекламы.
Сараи – могилы различного хлама.
Синеет небес голубых глубина.
Квартиры. В квартирах уют. Тишина.
Зеркальные шкапы. Комоды. Диваны.
В обоях клопы. На столах тараканы.
Висят абажуры. Тускнеют плафоны.

Лежат на постелях ленивые жёны.
Мужчины на службе. На кухнях старухи.
И вертятся всюду назойливо мухи.⁴

Для Сапгира этот мир мертвых вещей не остается простой декорацией, он может стать таким же живым, как и говорящие персонажи, слова которых могут разыграть или, наоборот, остановить происходящее внутри этих внешне неподвижных кулис. В стихотворении «Одиночество» они образованы припевом, повторяющимся в конце каждой строфы: «Лопаты, пилы, топоры, / Кувалды, кирки и ломы.» Эти предметы в начале валяющиеся на складе, постепенно оживают, начинают двигаться. Только решительно звучащий голос: «Довольно! Хватит! Надоело. / Лежите смирно. Ждите дела,» сможет их остановить и привести в изначальное состояние покоя: «Луна. Леса. Громада стройки. / Барак. Старик уснул на койке. / Лопаты... пилы... топоры... / Кувалды... кирки... и ломы...». Это спокойное останавливание предметного мира, которое можно было наблюдать в уже упомянутом стихотворении Холина, здесь усиливает последовательная сегментация стиха на законченные высказывания в виде одного единственного слова, одного весьма конкретного предмета.

Однако в стихотворениях Сапгира из сборника «Голоса» уже даже не вещи обретают в словах осязаемую форму. Скорее сами слова и высказывания постепенно становятся конкретными объектами. Как если бы Сапгир их вырезал из чужого потока речи, склеивал в абсолютно другом порядке и позволял таким образом возникать новым, весьма неожиданным и часто контрастным сочетаниям. Этим методом коллажа словно собрано, например, стихотворение с названием «Разговоры на улице»:

Жена моя и теща
Совсем сошли с ума
Представь себе
Сама
Своих двоих детей
Нет главное – коробка скоростей

4 Холин, И. Жители барака. In Холин, И. Стихи и поэмы. Москва 1999, с. 19.

У нее такие груди
На работе мы не люди
Она мне говорит
А я в ответ
Она не отстает
Я – нет и нет
Оттого что повар и
Перепродает товары
Еще увижу с ним – убью
Мать
Твою
Уважаю, но отказываюсь понимать
Да что тут понимать
Сделала аборт
В ресторане накачался
Не явился на концерт
У бухгалтера инфаркт
Присудили десять лет
Смотрят а уж он скончался
Я и сам люблю балет.⁵

Каждый стих здесь представляет кусок из иного разговора, услышанного в уличной толпе. Каждому стиху предшествует его собственный более-менее узнаваемый контекст. Сапгир здесь поэтому не выступает в роли старательного летописца. Скорее, он играет роль манипулятора услышанными фактами.

Мы возвращаемся к началу нашего текста, когда мы сказали, что напряжение в поэзии Сапгира не возникает на основе самых отрывков действительности, как в случае прозы Линор Горалик. В них сам подслушанный и дословно переписанный разговор является источником абсурда. В случае Сапгира речь идет как раз о столкновении отдельных голосов, гиперболизирующих саму по себе абсурдную ситуацию. Отдельные высказывания цепляются друг за друга, каждая только что появившаяся ассоциация отвергнута последующей, чтобы, наконец, весь этот поток ругательств, жалоб, смертей закончился все и всех примиряющим заявлением «Я и сам люблю балет». Именно из этих осколков манипулированной действительности и складывается давно исчезнувшее Лианозово.

5 Сапгир, Г. Собрание сочинений в 4-х томах. Том первый. Москва 1999, с. 42.

Статья публикуется впервые.

Наталья ЧЕРНЫХ

ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ ГЕНРИХА САПГИРА: МИГУНЫ И ЧИХУНЫ

*

Детская в мире Сапгира огромна. Она включает и сценарии к классическим мультфильмам, и стихи, и разнообразные ребусы, содержащиеся в стихах. Некоторые произведения, которые писались для детей, однако, интересуют и взрослых. И не только интересуют, но и заставляют задуматься. Ведь эти творения сложны по форме, они обладают множеством смыслов. Детское Сапгира — скорее приточное, уходящее корнями во время дословесное, когда слово и его образ не отделялись одно от другого. Когда, скажем, плод, изображённый на стене, воспринимался как нечто живое, почти что как сам плод. Притчи Сапгира скорее интересуют взрослых, чем детей. Они сочетают и концептуальность, и антиконцептуальность. Почти все детские стихи-притчи обладают сложной структурой, свойственной, скорее, концептуальным произведениям. Однако сквозь концепт у Сапгира всегда проходит луч непосредственного восприятия, совершенно не свойственной концептуальности. Мир, изображённый в “детских” стихах Генриха Сапгира, увиден глазами ребёнка. Но это премудрое дитя, обладающее гораздо более, чем у взрослых, развитыми чувствами и разумом. Это дитя, видящее суть вещей в символах и образах.

Мир детских стихов Сапгира можно сравнить с наивной живописью: Шагал, Пиромани. Это мир, населённый видениями. Проступающие сквозь реальные предметы явления кажутся в нём значительнее, чем собственно предметы. Это мир зазеркалья. Это одновременно мир утопии и антиутопии; эти два понятия в нём неразделимы. Так мудрец, играющий в городского сумасшедшего, строит город из спичек, ведёт войну с помощью колоды карт.

В каждом стихотворении Сапгира есть секрет, начинка. Нужен весьма искушённый вкус к поэзии, чтобы вполне оценить

такую нематериальную начинку. Вспоминается “Апельсин”.

Ночью в небе был один
Золотистый апельсин.
Миновали две недели,
апельсина мы не ели.
Но осталась в небе только
Апельсиновая долька.

Здесь прекрасно изображено выходящее за рамки текста ощущение. Вещь исчезает, остаётся воспоминание о вещи, идея вещи. В стихотворении изображены все три фазы. Первая — наличие предмета. Но предмет находится в несоответствующем ему месте (в небе — апельсин), и потому читатель уже с самого начала стихотворения настроен на изменение предмета. Оно и случилось, уже в третьей строке. Вторая фаза — от предмета остаётся только часть, апельсиновая долька. Долька может быть и желатиновой, она уже не часть апельсина. Третья, подразумеваемая, выходящая за рамки текста фаза: вкус апельсина. Именно этот вкус апельсина и пронизывает весь текст. Апельсин — фрукт, долька может быть и мармеладной, а вкус апельсина — уже нематериальное, и в то же время внятное чувство.

Другой пример: известное стихотворение “Принцесса и людоед” можно читать построчно как снизу вверх, так и сверху вниз. Изменяются смысл и тон повествования; в целом возникает подобие очков, одна линза у которых смотрит вовнутрь.

Сапгир для каждого стихотворения подбирает соответствующий приём, начинку. Он почти не повторяется.

*

В стихотворении “Мигуны и чихуны” изображён мир грёз, где сон не отличим от яви. Мир этот одновременно напоминает и кэрроловское зазеркалье, и путешествия Маленького Принца в повести Сент-Экзюпери. Путешествие рассказчика заканчи-

ваются пробуждением, но память о сне остаётся. В конце стихотворения возникает строфа-загадка, игровая строфа, которую можно прочитать только с помощью зеркала. Но эта строфа содержит и зашифрованное послание в мир ушедшей грёзы.

Всё стихотворение состоит из трёх периодов: путешествия (в страну мигунов и в страну чихунов), пробуждения и зеркальной строфы. Оба путешествия можно объединить в одну сверхчасть. Пробуждение можно тоже назвать сверхчастью: она включает две подчасти: собственно пробуждение и “зеркальное” письмо.

В “Мигунах и чихунах” мне нравится атмосфера, напоминающая об... английском романтизме. Сон — с фонарями в одной стране и вечно простуженными жителями в другой, — густой туман, в котором исчезает, наконец, рассказчик, внезапное пробуждение — всё напоминает об островных преданиях. А отчасти и о стихах Блейка. Если же сравнивать с более близкими опытами, то сапгировское стихотворение напоминает об английском фольклоре в переводах Маршака. О нелепых жителях зазеркалья, мигунах и чихунах, говорится серьёзно, отчего они становятся нелепыми ещё более. Это стихотворение можно назвать классическим образцом высокого абсурда.

В “Мигунах и чихунах” огромное значение придаётся сну. В английской литературе восемнадцатого и девятнадцатого столетия, в частности, у Блейка, сон был ровней видению, озарению. Это не просто сон, это грёза, проникновение в мир сущностей. В стихотворении Сапгира видим то же. Это почти откровение. Мир людей увиден рассказчиком как зазеркалье. Этот мир распадается на две вселенные, но это один мир.

Наяву или во сне
Я гостил в такой стране,
Где стоял сплошной туман.
Фонари стояли там,
Мигуны гуляли там
И мигали фонарям.

Страна населена мигунами и фонарями. Мигуны отчасти напоминают фонари. Эти существа — живые фонари. В зазеркалье оживает всё: явления природы и вещи. Даже туман превращается в действующее лицо, это воздух зазеркального мира. Туман объединяет обе страны: мигунов и чихунов. Минуты лишены дара речи, что нелепо для человека. Но когда человек пытается разговаривать знаками так же, как мигун, он и сам выглядит нелепо.

Я гляжу на чудака,
Отвечаю как могу:
Покрутил я у виска,
Постучал себе по лбу.

Туман напоминает о древней, обтекающей землю, реке архаичных преданий. Рассказчик-герой, влекомый волнами тумана, прибывает к антиподам мигунов — чихунам. Чихуны так же, как и мигуны, не обладают даром речи. Средством общения им служат звуки: “апчхи” и “будь здоров”. “Апчхи” выражает одобрение, а “будь здоров” — остальные чувства. Два слова для чихунов составляют один звук. Рассказчик-герой решил читать в стране чихунов стихи. Стихи чихунам понравились; реакция оказалась настолько бурной, что рассказчика поглотила метель. Эта метель напоминает о вихре сил, с которым шаман путешествует по мирам. В стране чихунов рассказчика снова подхватывает ветер и уносит его домой. Он внезапно оказывается дома, просыпается рано и... пишет письмо в прошедший сон. Не совсем обычными предметами: авторучкой без чернил. Причём, эта авторучка требует починки, и рассказчик чинит её чайной ложкой. Авторучка у Сапгира становится похожей на древнее гусиное перо. Развязкой удивительной истории о мигунах и чихунах, напоминающей не то притчу, не то утопический роман с элементами научной фантастики, является именно это письмо-ребус. Его можно прочитать только с помощью зеркала: “Дорогие мигуны, вам давно очки нужны. Дорогие чихуны, вам, друзья, платки нужны”. Что замечательно, автор пишет “авторучкой без чернил”, пишет “старым способом зеркальным”.

*

Сапгир во многих стихотворениях использовал ребус. Это ребус: акrostих, разрывы внутри строки, складывающиеся в слово-ключ, перевёрнутые строки и слова — можно считать авторским клеймом Сапгира. Мало у кого рискованные, эксцентрические опыты, возникающие в потоке стихотворения, так органично сочетаются с общим потоком стихотворения.

Лианозовцы, а Сапгир — особенно, создавали поэтику, открытую современности, но, тем не менее, базирующуюся на традиционных представлениях о поэзии и поэте, о его месте во вселенной и в мире людей. Интерес к жанрам научной фантастики оригинально сочетался у Сапгира с мистическим, почти религиозным чувством. Стихотворение “Мигуны и чихуны” можно назвать маленькой поэмой-притчей о поэте и толпе. Но это будет только одно из прочтений. В этом стихотворении, мне думается, как в капле воды, отразилось причудливое

видение мира Сапгира, интеграл, взятый одновременно ко всем понятиям и отношениям новой цивилизации, к миру без памяти и традиций, и, одновременно, к ценностям века уходящего, к ценностям и отношениям века памяти и традиций. Причудливое разветвление миров во сне сущностного значения не имеет; ведь и мигуны, и чихуны лишены дара речи. В этом стихотворении есть нечто пророческое. Сапгир прекрасно чувствовал действительность и тонко подмечал изменение сознания человека, оторванного от традиций. Поэт отразил в стихотворении тот мир, в котором существуем и в котором придётся существовать тем, кто младше. “Зеркальная” рукопись выполняет роль таинственного манускрипта. Это отражение стихотворения Сапгира во времени. Ведь в этом стихотворении находится сообщение из мира, где находится память и традиции.

Статья публикуется впервые.

«ГЕНРИХ ВЕЛИКОЛЕПЕН...»

Так или иначе элитная литература всегда взаимодействовала с музыкой. Ангелы изъяснялись звуками, и звуками изъясняется Овсей Дриз в поэме Игоря Холина. «Моя песня была лишена мотива, но зато её хорошо не спеть», броско записал Иосиф Бродский, но по воле, а скорее по иронии судьбы тот же (или уже другой) Бродский, итожа творческий путь, сделал стихотворные переводы хором из «Медеи». Приходят и уходят клавикиорды, клавишины, шарманки, синтезаторы, восковые валики, долгоиграющие пластинки, компакт-диски, плееры... Ванессе Мэй уже не нужен ни Амати, ни Страдивари ... Но как и тысячи лет назад голоса великих поэтов Софокла и Еврипида, Мириам и Давида, Калидасы и Ду Фу звучат в Песне песней земной цивилизации, в её певческой культуре. И совесть музыки – хор всегда празднует радость встречи с достойной вечной жизни литературной планетой. Эта планета может быть рождена под знаками фольклора, профессионализма, того и другого вместе взятого – ни то, ни другое, ни третье нельзя признать существенным. Суть события – духовная причастность к высочайшей по самой своей длительности гуманистической традиции.

Было ли Слово вначале?.. А что же Звук?.. А до него – Дыхание?.. Постулат и Сапгир две вещи несовместные. Генрих видел, слышал, осязал, ощущал вкус, чувствовал запах! А Божественный дар вёл его дальше, по пути, недоступному лишь пяти органам чувств.

Генрих великолепен:
щедр, мудр, остр.
Ты один из немногих в степень
возводишь меж нами и миром мост.
Мир там, за окнами,
дождевыми каплями мыт...
Ты нам руку подашь – мы из кокона,
то, что страхом и бытом свит,
пёстрой бабочкой легкокрылою
облетим удивительный мир,
где «еловыми шишками», иглами

самых грустных Твоих сатир
насладимся – и канем в вечности,
разменявши на крылья тела...
Способ жизни в земной бесконечности:
Мир – Сапгир – и все наши дела.
(Ирина Ефанова)

Благодарность провидению за радость встречи с планетой Сапгир – то чувство, с которым я начинал работу над каждым из реализованных мною в вокально-хоровых сочинениях 50 текстов Генриха Сапгира...

Впервые книга Сапгира попала мне в руки в конце 1996 года. Жена привезла из Тулы «Библиотеку новой русской поэзии» Александра Глезера. Она купила её в «Книжном мире» на тульской Первомайской улице. Недалеко от входа в магазин в одинаковых обложках лежали Бродский, Сапгир и Рейн...

В августе 1997 в доме творчества «Сортавала» я закончил концерт для баритона и хора а cappella *Сон Земли*.

Для меня это был выход в новое пространство. После работы над поэзией Бродского, на чьи стихи в начале 90-х я написал ораторию и вокальный цикл, возврат к прошлым удовольствиям творчества казался невозможным.

«Ты нам руку подашь...». Творчество Генриха Сапгира стало для меня путеводной звездой...

В конце октября позвонил в Союз писателей и узнал телефон Сапгира.

– 23 ноября на Международном фестивале современной музыки «Московская осень-1997» в Рахманиновском зале Московской консерватории в исполнении Саратовского театра хоровой музыки прозвучит *Сон Земли*. А завтра у нас пресс-конференция по поводу открытия фестиваля. Приходите.

27 октября 97-го мы познакомились. В Малом зале Дома композиторов сели у стены напротив окон. Я вручил Сапгиру буклет фестиваля, включавший и нашу работу.

- Генрих Вениаминович, давайте я скажу председателю, что Вы здесь. – Он мягко отказался.

Мы прослушали всю информацию о предстоящем фестивале, вопросы корреспондентов, ответы на них. По окончании я пригласил Сапгира в наше кафе «Фа-соль». С нами было несколько моих друзей – композиторов. Незнакомым с творчеством поэта, им пришлось разделять моё восхищение, получившее, наконец, возможность излиться и в словах. Пили символически. Слова же из меня лились самые восторженные, композиторы сочувственно внимали. Проходившему Галахову я представил Сапгира по высшему разряду – Олег реагировал адекватно. Кому-то захотелось говорить о Велимире Хлебникове... Всё это произвело на Сапгира такое впечатление, что он сказал:

- Ну, раз Вы меня чувствуете, – и попытался направиться к стойке – я ему препятствовал...

Вскоре мы вышли на улицу. Я вспомнил те времена, когда в секцию хоровой музыки Союза входил актив поэтов, последние призывы М. Садовского...

- А в этом подъезде жил Меерович, – сказал Сапгир.

- Да, его не стало несколько лет назад.

(Много позже вдова композитора Михаила Александровича Мееровича, Ирина Николаевна, рассказывала мне, что действительно у них в доме бывали и Сапгир, и Рейн...)

У телеграфа, у перехода к Камергерскому переулку тепло распрощались. Генрих сказал, что пойдёт в Пен-центр. Я не знал – что это, был настолько переполнен своими чувствами, что не проявил к этому интереса. Так прошла наша первая встреча.

В тот день он подписал мне тульскую книгу «Избранное»: «Юрию Анатольевичу – композитору, вещи которого рад буду слышать всегда – автор», и подарил *Летящего и спящего*: «С огромным удовольствием и надеждой»...

...Я не однажды бывал в доме «над аптекой у метро» (*Строфилус*). И всегда и входил туда с волнением, и улетал, как на крыльях.

Первый раз побывал там, когда фонофона ещё не было.

- Код нажимайте аккордом, – сказал Генрих.

Я привёз ему аудиокассету со *Сном Земли*. Жена Мила тоже была дома. Имидж у неё был дисциплинирующий. Мы послушали запись. Генрих был доволен.

- Да, я понимаю, для чего Вам нужен повтор!

(*Ничего на свете страшнее тебя – и прекрасней тебя земля*, – хорал с этим текстом у меня приобрёл значение рефрена).

Казалось, ему было приятно наше общение. Я кое-что знал из Сапгира наизусть, и, конечно, это могло производить благоприятное впечатление: в дом пришёл человек, неплохо знавший по крайней мере его *Избранное*.

Детскость – восторженность и отчасти наивность – сохранялась в нём. Именно это свойство в сочетании с пронзительной нежностью и любовью к детям, возможным только у взрослого, в каждом его обращении к детской теме – будь то «детские» или, в особенности, «взрослые» стихи – дали столь блистательный художественный результат. И не хотелось бы, чтобы многократно тиражированное «благословение» Слуцкого: «Вы – формалист, а значит...» и т.д. в горделивом одиночестве впечатывалось в подкорку читателей о Сапгире (впечатывалось, кстати, благодаря скромности самого Генриха).

А в известной мере, Сапгир производил и впечатление человека застенчивого. И уж конечно, «Ты, Моцарт – Бог, и сам того не знаешь» – это про него.

- Вознесенский мне говорит: «Ты – гений!»

(Мила подтверждает: было при ней). Они ещё не вполне уверены, что в моей шкале Сапгир – *Джомолунгма*.

- Аа, «хохочет девчонка, стучат каблучонки»?

Ирония замечена.

В слово «здорово» он, казалось, всегда вкладывал искреннее бодрое чувство. «Интересно, интересно», – это тоже его. Он не грассировал, а как бы слегка смягчал «р».

Сапгир сказал, что к нему бывали музыкальные обращения, но в хоре его ещё

никто не воплощал. И воодушевлённо вспомнил *Псалмы*, генетически для хора предназначенные.

132-й я уже для себя наметил, но в разговоре с чувством, но по ошибке, называл его 32-м. Генрих мягко сказал (не *поправил*):

- 132-й.

- 32-й!

Сапгир не подытожил дискуссию (возможно, памятуя о пословице про двух спорящих).

27 июля Сапгир был в Москве. А мы скоро уезжали в Карелию. Договорились о встрече. По телефону я его пытал: лучше водка или коньяк (дома у меня был выбор)? Несколько раз он отвечал: «Не надо ничего». Но я был настырен, мне удалось сломить его сопротивление, и Генрих согласился: коньяк. Может быть, часа в три мы с женой были у него. Милы дома не было. Был отличный конфитюр «Лесная ягода». Генрих был смущён. То ли от того, что принимал гостей один, то ли от того, что с женой моей раньше не был знаком. Пока я ходил за мороженым, он узнал, у кого сколько детей, и подарил одному из них книгу *Кот в сапогах ищет клад*: «Милому Игорю – продолжение моей любимой сказки». Сам он тоже рассказывал о своих детях, внучке Саше, которого воспитывала Мила. И которая теперь без него очень скучает, так как он уехал во Францию к маме... Тахта под пледом в его кабинете теперь стоит у двери, - тогда она была у правой стены. Рядом с ней - журнальный столик. За ним мы и располагались... Я спрашивал о значении некоторых слов, например, лядвия из *Памятного лета* – он сообщал мне, что это ляжка, и, тоже несколько смущённо, брал Даля. Нуждался в комментарии *Псалом 136* ... Если я правильно понял Сапгира, отдельные слова там стилизуют экмелику, а не переводятся...

К вечеру Генрих начал торопиться к Миле, которая ждала его на даче и могла огорчиться его долгим отсутствием. На дачу он собирался поехать на машине, которая «за 50 (тысяч?) рублей его всегда довезёт». Я же увозил «Дружбу народов» с Дядей Володиной: «Юре Евграфову с благодарностью за вдохновенное хоровое пение, которое я

услышал, увы, на кассете», - похоже, впечатление после первого прослушивания за эти месяцы укрепилось.

1 августа мы уехали в Сортавала.

...К концу лета в наличии у меня был *Икар* (он получил название по первой строке: *Скульптор вылепил Икара*) и *Псалом 132*. Я чувствовал, что, как минимум, ещё одной части не хватает, у меня не было уверенности, что в таком виде это может быть отдано исполнителям, и я показал триптих (вместе со *Сном Земли*) в Союзе. Прозвучало: «Это симфония!» У меня чуть-чуть прибавилось энергии, и этого стало достаточно, чтобы через несколько дней совершенно неожиданно появилась *Поляна в горах*. А вскоре в голове отыгралось и определение жанра – *Сапгир-симфония*: есть же, к примеру, *Нельсон-месса*. Взятое из древнегреческого лексикона, слово *симфония* за тысячелетия многократно трансформировало своё значение, доказав свою непревзойдённую ёмкость, а вот это-то мне в нём в данном случае и было дорого. Я был настолько погружён в глубину поэзии Сапгира, её воздействие на меня было столь мощно, что я никогда не чувствовал в этом названии ни малейшей натяжки. Кроме того, *Сон Земли* уже выдержал испытание как концерт. Известны значительно менее протяжённые концерты для голоса с хором. Во что же может уместиться концерт? Конечно, в симфонию.

С проводником ноты ушли в Саратов – там название вызвало только воодушевление.

Наивные попытки отдельных знатоков продемонстрировать затем свою музыкальную образованность и назвать мои сапгировские циклы сюитами вызывали только улыбку. Подарен же нам термин *целостный анализ*? Ах, извините, это сказано не про хор со «словами»? Но не симфония ли *Сапгир*? Впрочем, в этих циклах он вдохновил меня и на вокально-хоровые сонаты а *carpella*.

...В осенние месяцы у Сапгира прошёл вечер на Петровке 25. Встречал Анатолий Кудрявицкий («Бомбы, бомбы! Не в наш дом бы...»): кажется, он был ответственным за вечер, может быть, по линии «Стрельца».

Много двигалась пластичная Римма Чернавина (не о ней ли в *Овсее Дризе*?) В группе слушателей был и Александр Глезер. Генрих читал *Утро Игоря Холина*, *Памятник*, рассказы из *Летящего и спящего*... Был одет в джемпер с ромбами. Мы единственные пришли с цветами. Генрих был рад и после «вручения в финале» читал на бис.

18 ноября в канун 70-летия Сапгира на Международном фестивале современной музыки «Московская осень-98» в переполненном Рахманиновском зале Московской консерватории *Сапгир-симфония* впервые прозвучала в концерте Саратовского театра хоровой музыки под управлением Людмилы Лицовой. (Перед поездкой в Москву хор по традиции устроил свою, саратовскую премьеру. О ней я тоже получил самые восторженные отзывы). В антракте я лицезрел кое-кого из выдавших виды композиторов стоящим перед дирижёром на коленях...

20 ноября Сапгиру исполнялось 70. Но Генрих уехал с Милой в Германию (там у него и Игоря Холина были выступления), а оттуда - во Францию. Премьера *Сапгир-симфонии* прошла в их отсутствии.

Вернулись они 7-го января уже следующего, 99-го. Астральная ли это связь, или просто я дозванивался в нетерпении поделиться, но именно 7-го я позвонил, рассказал, как всё прошло, что запись - у меня. На следующий день, 8-го мы были на «Новослободской». На скромном аппаратуре (Генрих сказал, что собирается завести себе музыкальный центр) слушали запись *Сапгир-симфонии*. И, кажется, она произвела впечатление. На «Звезде», на первой публикации *Строфилуса* Сапгир тут же написал: «Дорогому Юре Евграфову на память в ответ на его великую «Сапгир-симфонию» - Генрих».

Несмотря на дорожные хлопоты и какие-то приключения с чемоданами (кажется, чемоданы приехали из аэропорта домой отдельно от хозяев), дома было уютно, комфортно и вкусно. Мила даже успела испечь овсяное печенье. Генрих рассказывал о поездке. О том, как встречали его в Германии. О скоростной железной дороге, по которой они ехали из Германии во Францию. О новой квартире Лены. Об арабах.

О парижских кафе. О сыре и устрицах (Nepessy, камамбер из Парижа были на столе). О возвращении... Вдруг он предстал таким искренним гражданином: оказывается всегда и до сих пор, он реально мечтал, ждал светлого будущего для страны и даже «был уверен, что оно обязательно и скоро придёт!»... И внезапно, впервые, вчера в аэропорту, осознал - нет. «Я понял, что я его не увижу...» (Хотя, возможно, к интонированию фразы Генриха «Уж очень долго мы там были» - из воспоминаний Гавриила Заполянского - это отношения не имеет. Много позже Мила говорила мне: «Он всегда и отовсюду хотел быстрее вернуться. В Сухуми как-то сутки провели в аэропорту: *лишь бы быть поближе к дому*. Единственное место, кроме Москвы, где он мог работать, это Коктебель, - там мы проводили по три месяца»). За столом, у абажура, Сапгир надел очки и стал читать свои стихи. Про Марину Мнишек в ритмах «еловых шишек», с параллелями Горенко - Цветаева... (Про это стихотворение Генрих сказал, что никак не может им удовлетвориться: отложит, отложит - и снова улучшает...)

Чтение Сапгира - субстанция особая. Гротески, например, он читал, приходя в состояние радостного удивления, лёгкости, я бы сказал, *россиниевского* изящества и восторженности. В таком сопряжении подобная манера достигала феноменального эффекта. Естественно, что за чтением он преображался. Повышался тон, утончалось выражение лица, всё окружающее для него переставало быть. Доминирующим смыслом чтения Сапгира, казалось, было не столько желание донести нечто до слушателя, сколько самому получить удовольствие, доставляемое сразу всеми органами чувств. Поэтому с желанием «разделить» на два, на четыре я отношусь к его «вердикту» (кстати, исключительно редкой форме его высказывания) из киноинтервью: если кто-то говорит, что ему безразлично, быть напечатанным или не быть напечатанным, «он попросту врёт». Кажется, что с Сапгиром, пожалуй, как с немногими, соотносится кольцовское:

Пишу не для мгновенной славы:
Для развлеченья, для забавы,

Для милых, искренних друзей,
Для памяти минувших дней.

Те параллельные миры, в которых Генрих должен был существовать, чтобы писать *так*, полагаю, давали ему *развлечение и забаву* несравненные. Несравненные с тем рутинным процессом, после которого ты имеешь «удовольствие» увидеть выстраданное и любимое в неряшливом тиражировании убийственно перевёрнутых знаков препинания, падежей, искажённых схем, полиграфического брака, уничтожающих возможность что-либо понять даже для самого пытливого исследователя. (Привет тебе, Чапек!). Сапгиру было дано *знание*, с которым он легко преодолевал и *стены*, и *скалы*, и *древесные стволы*, и само Его Величество Время: *только родился - сразу стал взрослым - надо бы вспомнить - пора умирать - некогда - снова рождаться пора* - вот его сокращённая формула. Что такое перед *этим* - напечататься, не напечататься?..

Впрочем, Сапгир – *гармонично безмерен* (корреспондирую с комментарием А. Эфрон по поводу отношения Ахматовой к Цветаевой) и, конечно, мог вместить в себя всё. Но вот милых искренних друзей, способных восхититься его *творчеством*, похоже, он ощущал для себя в некотором дефиците. Меня моё восхищение подвигло на *песни* (слово песня давно употребляю в значении эстонского хорового laul, так как в сегодняшнем русском оно практически функционирует как синоним танца), - наверное, после этого Генрих мог полностью верить и моим словам, и отношению.

Вскоре Сапгир-симфония прозвучала в записи на одном из вечеров Сапгира в Чеховской библиотеке. Это было 4 февраля 99-го. Конечно, в исполнении на «мыльнице» она производила значительно более скромное впечатление, но всё равно слушали её внимательно и приняли тепло. Стали подходить приятные лица: Анатолий Кудрявицкий, Аня Альчук, в которую я сразу влюбился («... с благодарностью за замечательную музыку» Аня подарила мне «Совсем»)..

В «свите» Сапгира я встретил и людей, которые по большей части симпатизирова-

ли ему как человеку, и просто «тусовавших-ся». Много позже некоторые из них обозначились для меня и как люди, верные памяти Генриха.

Да, кто-то, и многие, ещё продолжали (продолжают и будут продолжать) бубнить или «с учёным видом знатока хранить молчанье в важном споре»: Холин-Сапгир-Лианозово, Сапгир-Лианозово-Холин, Лианозово-Сапгир-Холин и т.д., (см. талантливую вступительную статью Кривулина к Лету с *ангелами*): смогут ли они узнать, а тем более полюбить такого поэта – Генрих Сапгир? Впрочем, для некоторых из них это ведь - Молодость. Ну, а жизнь берёт своё, и Сапгир во всей мощи и величии завоёвывает и пространства, и времена...

На вечерах поэзии Сапгира я не очень знал, как себя вести. Не столько впечатления вечеров, хотя и они, конечно, тоже, но, скорее, то, что *я через чтение всё сильнее начинал ощущать величие его гения* (вот, на *Гротески* похоже получилось: ай, да Евграфов, ай, да сукин сын!), заставляли меня держать почтительную дистанцию. В то же время, вроде бы и соавтор...

В общем, кончилось тем, что Сапгир сказал:

- Может, Вы ко мне подойдёте?

С ним было несколько своеобразных молодых людей, с которыми он держался по-товарищески.

- Это композитор Юрий Евграфов. Начальник в Союзе композиторов – председатель комиссии хоровой музыки.

Я несколько смутился и сказал:

- Да это так, выборная, общественная работа.

Поняли меня иначе.

- Ну, тогда президент! - пошутил ещё незнакомый мне Юрий Орлицкий.

Генрих заулыбался:

- Это такие ребята – всё сразу видят, ничего не пропустят!

Но, по-видимому, он всё правильно и видел, и понимал, и не пропускал, потому что отношения наши становились всё теплее.

Кажется, в феврале я прочёл Сапгиру по телефону: «Генрих великолепен...» (отголоском там - и «мнишковские» еловые

шишки). Несмотря на естественные слова о преувеличении, почувствовал, что он доволен и тронут. Несколько раньше в доме у Генриха состоялось не знакомство, ознакомление с тремя-четырьмя страницами из Ириных стихов – к одной из них он отнёсся определённо сочувственно.

23 февраля мы вновь в доме Генриха и Милы. Подпись первого из двух томов предполагавшегося четырёхтомника (позже, на презентации, заявленного Александром Глезером от полноты и щедрости искреннего товарищеского чувства как проект, перерастающий в пяти- и, по всей видимости, в шеститомник)... Отметили фотографию в книге; Генрих, кажется, сомневался в правильности выбора именно этого снимка. По замыслу издания иконография должна была соответствовать времени написания стихов конкретного тома. Но, как часто бывает, от концепции остаётся только запоздалое воспоминание о Л. Толстом: «Библия сильна деталями». Ну, что ж, первый том написал и такой Генрих... «Дорогому семейству Евграфовых – радость прежних лет «Голоса». Рассказывал о том, как на Урале проходил срочную службу во внутренних войсках... В кабинете показал графичные извивы на бумаге, также представлявшие поэзию. Он был открыт всему.

...Когда с Генрихом случился удар, Мила разрешила мне ему позвонить. Генрих хорошо говорил, только кашлял. После относительно недолгого пребывания в больнице он вернулся домой. Естественно, хотелось его поддержать хорошими новостями, «работой». В это время шла подготовка к изданию моего сборника *В саду дней*. Я включил в него и *Сапгир-симфонию* и попросил Генриха сделать отзыв. Мне хотелось, чтобы в сборнике был автограф Сапгира (подобно автографу Бродского в издании моей оратории 91/92 гг. *Осенний крик ястреба*). Хотя Генрих только восстанавливался, текст у него сложился сразу. Вот только письмо ему давалось не так легко, получались досадные описки. Я увидел их, когда пришёл за этим автографом. Генрих тут же стал переписывать текст. Я трепетал и не глядя, взял у него новый вариант. Увы, дома я вновь обнаружил описку, и вскоре

мы встретились снова. Теперь всё было безупречно:

«В хоровой композиции Юрия Евграфова «Сапгир-симфония» я выделяю четыре уровня сознания:

1. *Природа пробуждающаяся и пробуждающая личность*

2. *Человек в современности – диссонирующий*

3. *Человек через свою смерть сливающийся с Землёю, с её тварной жизнью. Как бы новое познание.*

4. *Духовный взлёт и покой на божественной высоте»*

В отличие от многих его рукописей написано разборчиво. К сожалению, в печать пошёл не автограф, а набранный текст: перед лицом общей структуры сборника мне не хватило нужных аргументов в отстаивании идеи. Но всё равно получилось красиво.

Генрих знал и любил музыку (это настолько явственно во всех его «периодах»!). Как-то посетовал, что никак не может поймать «Орфей» (сменили частоты), что ему его не хватает. Я дорожу воспоминаниями о наших встречах и всё больше сожалею, что не воспользовался его приглашением приехать летом 1999 в Красково, где Генрих находился в обществе Милы, своих друзей - Георгия Балла и его жены Тани. Получилось довольно глупо. Не однажды за лето я обещал посетить Генриха в Красково, а когда собрался - мой душевный подъём неожиданно отравила повторная квартирная кража (теперь - со взломом).

А он меня действительно ждал... И потом не однажды и Генрих, и Мила спрашивали, почему я не приехал? Я что-то мямлил...

Тот год, год пушкинского 200-летия, стал судьбоносным для Сапгира. Подобно великому Генделю, после тяжелой болезни он мощно и плодотворно работал. Но Генделю были отпущены годы, Сапгиру - считанные месяцы. Книга *Лето с ангелами* - феноменальный образец величайшего озарения Сапгира - философа, мыслителя, поэта. Лето стало для Генриха песней лебедя. Но песней этой существовал тогда весь сапгировский круг.

Вдохновленный гением Генриха, успехом первой *Сапгир-симфонии*, поощряемый к творчеству сотрудничеством с одним из лучших тогда в России музыкальных коллективов – Саратовским театром хоровой музыки под управлением Л. Лицовой, я работал над второй *Сапгир-симфонией*. Сочинение было завершено в августе 1999 года. В него вошли стихотворения *Ау-ау*, *Умиравший Адонис*, *Из Катумла*, *Март*, взятые мной из тогда только что выпущенного Александром Глезером первого тома собрания сочинений Сапгира. Из совокупности названий книг возникло название цикла – *Голоса и мифы*.

В начале сентября Генрих с женой Милой приехали по моему приглашению в Московский дом композиторов. На Новослободской они «поймали» узик защитного цвета (тогда такие еще останавливались) и прикатили в Брюсов переулок. В одной точке мы встретились в одно и то же время, буквально, секунда в секунду: моя жена, Ирина, ждала нас в Доме, я же пошёл встретить их на улице. Мила была в розовом платье, а на Генрихе была клетчатая рубашка с коротким рукавом. Заметны были его похудевшие руки. За роялем Малого зала я показывал Генриху и Миле *Сапгир-симфонию №2*.

Генрих слушал очень внимательно. После прослушивания был очень воодушевлен и радовался так непосредственно!.. Сразу отметил мою работу в *Ау*:

- Ну, Вы из него выжали всё, что можно!

(Действительно, в желании передать гигантский подтекст этого лапидарного стихотворения я вставил в «Ау» вокализом одну из своих ранних вариаций для струнного квартета).

Не ускользнул от слуха Генриха даже коротенький саркастический коллаж из *Марта* в стиле Чайковского. Оба, особенно Мила, хвалили Адониса.

Встреча продолжилась в кафе этажом ниже. Из того, что показалось не вредным для Генриха, взяли салаты с кальмарами и «чазовскую» норму водки. Говорили о лете. О кратковременной потере сознания за столом (не писал ли я тогда *Март?*), из

которой своим энергичным вмешательством вывела Генриха Мила, и ввиду чего решили покинуть Красково, несмотря на тёплые дни. Я рассказал о начале своей репетиционной работы над *Осенним криком ястреба*, включённым в авторский концерт 30 октября, где я дирижировал. В этой связи Генрих вспомнил свою поездку в США в январе 96-го. Конечно, тогда смерть Бродского невольно отвлекла внимание литературной Америки от фигуры Сапгира. Но так уж было угодно судьбе, чтобы, преодолев многие тысячи километров для встречи с читателями, один великий поэт России почтил память другого у его гроба.

Генрих сказал:

- Обязательно приду на нашу премьеру. Хотя я должен лечь в это время в больницу, но ведь это суббота, - я смогу оттуда уйти.

Последний свой звонок я сделал Генриху в конце сентября из Союза композиторов: сложилась программа концертов к моему 50-летию, и, естественно, я ещё раз приглашал. Рядом со мной был Мераб Гагнидзе – его фамилией Сапгир наделил отрицательный персонаж повести *Дядя Володя*. (По словам Милы, для самого дяди Володи прототипом послужил Владимир Жестков – второй муж старшей дочери Сапгира Лены.) В своё время Гагнидзе выступил автором музыки к спектаклю Сапгира *Пинокио*, но Генрих у себя дома (ещё на Ленинском проспекте) был свидетелем и его успешной драки, - об этом мне рассказывали и Генрих, и Мила, и сам Гагнидзе. В августе, в доме творчества «Сортавала» я показывал Дядю Володю Мерабу, и теперь ему захотелось задать Генриху вопрос об использовании собственной фамилии. По телефону Генрих его успокоил.

- Он говорит: «Собирательный образ», - со сталинской интонацией произнёс Гагнидзе.

...8 октября 1999 в Академии хорового искусства отмечали мой юбилей.

- Вы слышали, вчера Сапгир умер, - делая бутерброды, сказала мне мой концертмейстер. Сердце моё опустилось.

Праздничный стол превратился в поминальный. Я прочел *Измерение любви...*

...На следующий день, выражая соболезнования, я сказал Миле и Георгию Баллу о возможности использования на панихиде фрагментов *Сапгир-симфонии*...

Записи музыки скорби в ЦДЛ были: финал Шестой симфонии Чайковского, Adagio c-moll'ной Танеева... Решили давать в последовательности...

...На панихиде в Малом зале ЦДЛ было много речей. Тепло, искренним и достойным преклонением перед величием Сапгира запомнилась интонация А. Вознесенского. Б. Ахмадулина восхищалась, по-видимому, «*Парадом идиотов*», непрерывно называя его «*Парадом уродов*» (нужно ли говорить, что в русском языке и, тем более, литературе эти слова – «две большие разницы» в ряду ассоциаций?). Сокрушёнными и горестными были слова молодого Д. Давыдова, обращённые как к Сапгиру, так и недавно ушедшему Холину... Свой венок к постаменту возложили художники... Георгий Балл после слов прощания объявил, что сейчас прозвучит моя музыка со стихами Сапгира. Звукооператор включил запись. *Сон Земли* и *Псалом 132* прошли дважды. (В фойе Ахмадулина рассказывала о Сапгире Илье Дадашидзе на их фоне: в его радиопередаче они названы «траурной музыкой»)... В церкви долго ждали священника... Отпевание *Николая* длилось около часа... Похороны прошли на Троекуровском кладбище...

А 5 ноября в моем юбилейном авторском концерте в Доме композиторов премьеру *Голосов и мифов* с большим успехом осуществил Саратовский театр хоровой музыки. В этот вечер прозвучали подряд две *Сапгир-симфонии* (*Март* бисировался под управлением автора). В зале присутствовали и Мила, и гостящий у неё *теперь парижанин* – Саша, внук Сапгира... Качество исполнения позволило фирме «Звук» выпустить компакт-диск с записью концерта, в котором приняли участие четыре известнейших хоровых коллектива (вскоре он целиком был передан радиостанцией «Орфей»). В последующие годы *Голоса и мифы* исполнялись как целиком, так и во фрагментах. *Умиравший Адонис* звучал на вечере памяти Сапгира в ЦДЛ в испол-

нении Алексея Татаринцева и Тамбовского камерного хора имени С.В. Рахманинова под управлением Владимира Козлякова.

Расскажу ещё об одной из наиболее характерных последующих работ со стихами Сапгира.

Кажется, не исключено, что эпитафия из переписки Афанасия Фета, содержащий набор знаковых имён Чайковского, Тургенева и К.Р. и предпосланный поэтической книге Генриха Сапгира *Дети в саду* – всего лишь реверанс в адрес неизвестного читателя. Не думаю, что эпитафия здесь – возможность хоть каким-то образом приблизиться к той невероятной, грандиозной панораме, которая открывается читательскому глазу и чувству. Может быть, еще раз вспомнить ставшую расхожей цитату из Пушкина: «Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь»? Ибо масштаба и сути гигантского прорыва в новое пространство русской поэзии, сделанного здесь Сапгиром, эпитафия, конечно, не отражает. «*Дети в саду*» – фантастически мощный выброс литературной энергии. Я был захвачен им с первого прочтения и к настоящему времени написал музыку на четыре стихотворения этого цикла, хотя практически все – любимы. Первым из них стала *Стрекоза*. Коротко об истории этой работы.

Стрекоза влекла меня магнетически. Но время шло, а она оставалась *внутри*. Шагом к публичности стало моё выступление на первом вечере памяти Сапгира в Трубниковском переулке. Александр Глезер, Евгений Рейн и другие делились воспоминаниями – экспромтом я читал там *Стрекозу*. Вскоре *Стрекоза отозвалась*, на этот раз – импульсом метафизического свойства... И вот – она часть из *Сапгир-симфонии №3*, куда также вошли *Коза на верёвке*, *Тихий ангел*, *Измерение любви*... Московская премьера в исполнении солистов и хора Саратовского театра хоровой музыки под управлением Людмилы Лицовой прошла триумфально. А один из лидеров современной французской композиторской школы Ги Ребель, сопровождаемый деканом композиторского отделения Московской консерватории, Александром Кобляковым, горячо

поздравил меня - «после десятиминутных поисков» (я был с исполнителями). Вот только *Стрекоза* по разным причинам в тот вечер не прозвучала... «Сиротой» её оставить было невозможно – появились *Улитки* и *Песнь одинокого комара*. Завершил композицию *Сонет-венки* из книги *Сонеты на рубашках*. Для музыкального воплощения я избрал жанр концерта для баса с хором. Первая часть – *Стрекоза-соната* написана в классической сонатной форме с зеркальной репризой (примеры использования этой формы в отечественной хоровой литературе а саррелла мне неизвестны). Так же, как и в первой, в трёх других частях музыкальная форма взаимодействует со стихами Сапгира, подчиняясь единой цели - пусть и в «другом пространстве» (Бродский), но сделать подачу литературной основы внятной и рельефной. Хотя для меня совершенно очевидно, что сапгировские впечатления способны возбуждать в композиторе желания творческих свершений в любом существующем и пока несуществующем жанрах: от детских песенок – до инструментальных, симфонических полотен, опер, балетов, драматургий et cetera. Вместе с тем интересно, что в некоторых своих поэтических книгах Сапгир работает с текстом подобно композитору, подтекстовывающему стихи к полифонической хоровой фактуре (*Форма голоса*, *Развитие метода*). Что же касается стихов из книги *Дети в саду*, то их слуховое восприятие вполне сопоставимо с ощущениями публики вокально-хоровых концертов, где в силу фактурных, дикционных или акустических особенностей далеко не каждый слог традиционной поэзии становится достоянием слушателей...

Первое исполнение *Концерта для баса* состоялось 16 ноября 2001 года во время Международного фестиваля современной музыки «Московская осень». С тех пор он исполнялся неоднократно молодёжными коллективами и солистами Московского государственного института музыки имени Шнитке, Академии хорового искусства в центральных залах Москвы. И на премьере, и на сапгировском вечере в зале Российской государственной библиотеки *Кон-*

церт для баса прозвучал под управлением Льва Конторовича.

Ещё несколько слов об исполнениях моей музыки на стихи Сапгира. Она звучала в концертах Международных фестивалей современной музыки «Московская осень», на вечерах, посвящённых творчеству Сапгира (в т.ч., неоднократно в юбилейном литературно-музыкальном фестивале «САПГИР-2008»), в моих авторских концертах, в радиопередачах нескольких станций, программах вузовских госэкзаменов, во многих концертах выдающихся коллективов России. Участники премьер - Саратовский губернский театр хоровой музыки п/у Людмилы Лицовой, камерный хор «Духовное возрождение» Московского государственного института музыки им. Шнитке, а также коллектив Российского государственного музыкального центра «Мастера хорового пения» п/у Льва Конторовича. Своёобразием были отмечены последующие интерпретации Тамбовского камерного хора им. Рахманинова п/у Владимира Козлякова, хора башкирского города Октябрьский п/у Юлии Исаевой, *Сапгир-симфония* в репертуаре которого была особо отмечена на Кишиневском международном конкурсе хоров, студенческих хоров Академии хорового искусства и Московской консерватории, двумя *Сапгир-симфониями* дирижировал Виктор Попов... Недавно ко взрослым исполнителям добавился и детский коллектив – студия Московского городского дворца детского творчества на Воробьёвых горах «Соловушка» под руководством Раисы Ждановой - с *Цирковыми чудесами* (из книги *Цирк* и из *Лошарика*). Стихи Сапгира исполняются сотнями певцов и продолжают расходиться в «списках»... Знаю - наследие Сапгира вызовет у самых разных музыкантов ещё множество музыкальных идей, судьба которых будет прекрасна.

Приложение

Стихи Г.Сапгира в музыке Ю. Евграфова

Сапгир-симфония. Для солистов и хора а саррелла (1998). (*Поляна в горах*. *Скульптор вылепил Икара (Икар)*. *Сон Земли*. *Псалом 132*). Рахманиновский зал Мос-

ковской консерватории, 18.11.1998, Саратовский театр хоровой музыки, дирижёр Л. Лицова. Время звучания – 15 мин. В сб. Юрий Евграфов. В саду дней. – М., Композитор, 2000, сс.71-96.

Голоса и мифы. (Сапгир-симфония №2) Для солистов и хора а cappella (1999). (*Ау (Ау-ау). Умиравший Адонис. Из Катуллы. Март*). Московский дом композиторов, 05.11.1999, Саратовский театр хоровой музыки, дирижёр Л. Лицова. 10 мин.

Сапгир-симфония №3. Для солистов и хора а cappella (2000). (*Коза на верёвке. Тихий ангел. Стрекоза-соната (Стрекоза). Измерение любви*). МДК, 16.11.2000, Саратовский театр хоровой музыки, дирижёр Л. Лицова (части 1,2,4). 18 мин.

Концерт для баса с хором. (2001) (*Стрекоза-соната. Улитки. Песнь одинокого комара. Сонет-венок*). МДК, 16.11.01, О. Диденко, камерный хор «Духовное возрождение» Московского гос. института музыки им. Шнитке, дирижёр Л. Конторович. 12 мин.

Страсти по Овсею Вокально-хоровой цикл для тенора и смешанного хора а cappella (2003) (*Пророчество №1. Горела свеча. Помню с Овсеем. Белое пламя. Во главе оравы Воздушный шарик На лице веселом. Красавица. Можете меня поздравить. Танец. Пророчество №2*). Использованы стихотворения «Овсей Дриз» (во фрагментах), «Два пророчества» и пять стихотворений О. Дриза в пер. Г. Сапгира. МДК, 13.11.2003, В. Микитский, камерный хор «Духовное возрождение» МГИМ им. Шнитке, дирижёр Л. Конторович. 20 мин

Предшествование словам. Концерт для сопрано и хора а cappella (2005) (*Черта. Круг.*

Белое и чёрное. Решётка. Белый лист). (цикл *Сокровенное*). Рахманиновский зал консерватории, 21.11.05, Е. Чижикова, камерный хор «Духовное возрождение» МГИМ им. Шнитке, дирижёр Л. Конторович. 12 мин.

Сапгир-симфония №4 («Псалмы») Для солистов и хора а cappella (2006). (*Псалом 57. Псалом 132. Псалом 6. Псалом 116*). МДК, 22.11.06, камерный хор «Духовное возрождение» МГИМ им. Шнитке, дирижёр Л. Конторович. 11 мин.

Цирковые чудеса с пением и музыкой. Для голоса с фортепиано в 12 частях (2007). (*Представление начинаем. Олень-жонглёр. Акробаты. Клоун. Галоп. Силач. Три артиста. Укротительница (Укротительница Норкина). Жираф. Опасный номер. Цирк сказочный (Цирк). Парад-але (И клоун румяный визжит и смеётся). (Стихи из книги «Цирк» и фрагмент из «Лошарика»)*) Московский городской дворец детского (юношеского) творчества, 23.12.07, исполнители – участники вокальной студии «Соловушка», худ. рук. Р. Жданова, ф-но А. Тарасова. 15 мин.

Сапгир-симфония №5. Для солистов и хора а cappella (2008). (*Бочка, Поэт и муза (Поэт и муза), Ты, Акварель (Плыл наплыв блака...)*). МДК, 19.11.08, камерный хор «Духовное возрождение» МГИМ им. Шнитке, коллектив РГМЦ «Мастера хорового пения», дирижёр Л. Конторович. 11 мин.

Концерт для хора (2008). (*Крик*). МДК, 28.11.2008, Саратовский губернский театр хоровой музыки, дирижёр Л. Лицова. 10 мин.

Эссе публикуется впервые.

По ссылке можно найти запись:

Юрий Евграфов. Концерт для хора.

Стихи Генриха Сапгира.

Запись по трансляции с концерта Международного фестиваля современной музыки

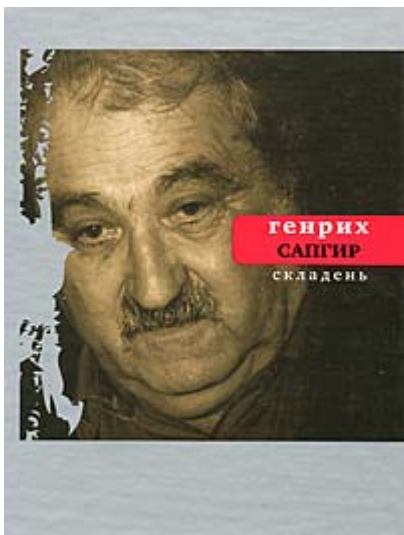
“Московская осень-2008” 28 ноября 2008. Московский дом композиторов.

Исполняет Саратовский губернский театр хоровой музыки. Дирижёр Людмила Лицова.

<http://narod.ru/disk/4469492000/Концерт%20для%20хора.%20Ю.Евграфов.wav.mp3.html>

ПОЭЗИЯ В ПРОМЕЖУТКАХ

Генрих Сапгир. Складень. М.: Время, 2008. 928 с.



Когда читаешь стихи Генриха Сапгира, возникает ощущение, что видишь эти тексты впервые, что никогда раньше их не читал. Это связано прежде всего с тем, что доминирующее число произведений поэта написано в новых свободных формах.

Анна Ахматова скептически называла рифмованные строфы «кирпичами». В 30-летнем возрасте Генрих понял: шаблонное четверостишие с перекрестными рифмами – тюремная клетка для души и свободомыслящего сознания. Все эти неоклассические «ямбизмы-хореизмы» изжили, исчерпали себя. И тогда он уничтожил весь свой юношеский литературный архив. Его поэтическая индивидуальность, как он сам считал, впервые выразилась в книге «Голоса» (1958–1962). С этого момента начался новый, ни на кого не похожий поэт – Генрих Сапгир.

Казалось бы, нет для меня незнакомых стихов Сапгира, но открываешь книгу на любой странице, погружаешься в текст и не перестаешь удивляться: настолько неистощима фантазия поэта. Он вывернул наизнанку синтаксис, привнес в современную поэтику никем не используемые до него

приемы стихосложения. Всем своим литературным опытом в стихах и прозе Сапгир показал, что язык живет, динамически развивается и видоизменяется.

Авангард Сапгира – это не «чернушный авангард», привязанный к конкретному времени, к политической ситуации. Поэт делает открытия внутри самого языка, работая над его тканью на клеточном уровне, – поэтому эти стихи не перестают интересовать пристрастного, искушенного и взыскательного читателя. В каждом тексте заключена вселенная, метафизическая реальность, поэтический космос... Лишь подготовленные и посвященные ценители словесного искусства в состоянии это различить и проанализировать.

В аннотации к недавно вышедшей книге «Складень» (М.: Время, 2008) цитируется тенденциозная фраза: «У них в Питере был Бродский, а у нас в Москве – Сапгир». Противопоставление Сапгира Бродскому вполне корректно. По значимости для русской литературы эти величины, возможно, эквивалентны, но по стилистике – это поезда, идущие в разных направлениях, с разной скоростью. У Иосифа Бродского есть знаменитое высказывание: «Не язык орудие поэта, а поэт орудие языка». Генрих Сапгир никогда не был орудием языка, для него язык был единственным и незаменимым орудием, которым поэт владел виртуозно.

Обращают на себя внимание дизайн, формат и название книги «Складень». Это редкое слово извлечено из самих стихов Сапгира. Так называется вторая часть цикла «Жития». В словаре русского языка под редакцией Ожегова старинное слово «складень» определяется как складной предмет, состоящий из частей, соединенных шарнирами. Казалось бы – обыкновенная версификация на шарнирах. Но Сапгир – непредсказуемый, запредельный, иррациональный мастер слова. Ему не по нут-

ру примитивная шарнирная эстетика. Он активно разрабатывает новые методы и приемы стилистической реализации. И как натура яркая, артистическая меняет литературные стили, подобно миму, меняющему маски. Но какую бы маску ни примерил поэт, сквозь каждую просачиваются его незабываемое лицо и печаль... глубочайшая латентная печаль.

Предисловие к этому фундаментальному изданию в 900 с лишним страниц блестяще написал исследователь свободного стиха, поэт и ученый Юрий Борисович Орлицкий, который уже много лет проводит в РГГУ научные конференции, посвященные творчеству Сапгира. В книге «Складень» помимо ранее публиковавшихся стихов представлены стихи, напечатанные в российском издании впервые, в частности книга «Лица Соца» (Париж, 1990). Несмотря на то что многие из стихов политизированы и выражают атмосферу определенного времени, они не утратили своей актуальности и сегодня:

вся система – пошехонский
сыр
плохо пахнет
и насквозь – из дыр.

В стихотворении «Промежутки» поэт рассматривает серьезную проблему пустоты, надвигающейся на каждого из нас вплотную. Генрих и пустоту мог с легкостью преобразовывать в поэзию. Его поэтическое слово порой рождалось из молчания и

тишины, из воздуха и шевеления губ. Стихи «Храм» являются наглядным подтверждением вышесказанного:

вверх выдыхаю
плотный воздух
взлетают колонны
округляются арки
все толще стены
выдохи сильные
вылепят купол
легкий и звучный
подул – там витраж
подул – там алтарь
каждое утро
так! Воздвигаю
светлым желанием
строю дыханием
незримый собор

По мнению Казимира Малевича, «поэзия – это то, что, как правило, остается за пределами слов».

Поэзия Генриха Вениаминовича Сапгира – это не железный аршин, а серебряный оклад, «Складень» изящной русской словесности. В стихах Генриха много промежутков, но эти промежутки содержат не меньше смысла, чем сами слова. Слова же выполняют в стихах функцию меблированного интерьера, это, если хотите, элемент дизайна. А «вздохи и слезы», сама поэтическая материя, сама драма – в промежутках. Читайте!

Рецензия опубликована в газете НГ EX LIBRIS от 06.11.2008.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

Наталья Азарова – кандидат филологических наук, доцент Московского государственного педагогического университета; научные интересы: лингвопоэтика, язык философии, теория текста.

Анна Анисова – кандидат филологических наук, сотрудник Государственного музея А.С. Пушкина; научные интересы: язык русской поэзии XX века, «связь времен» и поколений, теоретические проблемы – жанр.

Светлана Артемова – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории литературы Тверского государственного университета; научные интересы: поэтика лирики, стихотворное послание, поэзия XX века, творчество И.А.Бродского; общее направление исследований: система лирических жанров и поэтика лирического текста.

Герман Гецевич – поэт, эссеист.

Данила Давыдов – поэт, критик, кандидат филологических наук, доцент УРАО; научные интересы: теоретическая поэтика, история русской литературы XX-XXI вв., социологические и антропологические подходы к изучению словесности, структура литературного поля, маргинальные типы письма.

Мария Двойнишникова – соискатель степени кандидата филологических наук, преподаватель кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (г. Челябинск); научные интересы: русская литература конца XX - нач. XXI вв., в частности - творчество Г. Сапгира. Общие направления исследований: жанровая специфика произведений, использование поэтики абсурда и приемов визуализации текста в современной литературе.

Александр Житнев – кандидат филологических наук, доцент Воронежского государственного университета; сфера научных интересов: типология модернистского художественного сознания, эстетические универсалии и художественные стратегии, современная поэзия.

Олег Зырянов – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой русской литературы Уральского государственного университета им. А. М. Горького; научные интересы: жанровые процессы русской лирики, религиозные проблемы отечественной классики, практика анализа лирического стихотворения.

Людмила Зубова – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета; научные интересы: лингвистическая поэтика, история русского языка.

Юрий Евграфов – композитор.

Александр Макаров-Кротков – поэт.

Массимо Маурицио – кандидат филологических наук, младший преподаватель туринского университета; научные интересы: «забытая» поэзия 30-80-х гг.

Алена Махонинова – магистр, аспирантка философского факультета Карлова университета в Праге, специальность – компаративистика; преподает чешский язык и литературу в Московском государственном университете; научные интересы: русская неофициальная поэзия и изобразительное искусство второй половины XX века.

Юрий Орлицкий – доктор филологических наук, главный редактор «Вестника гуманитарной науки»; научные интересы: история и теория стиха, поэтика современной русской литературы.

Михаил Павловец – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы и методики Московского гуманитарного педагогического института; научные интересы: теория и практика русского поэтического авангарда, современный литературный процесс; общее направление исследований: русская литература XX века.

Артем Пугачев – студент пятого курса филологического факультета Тверского государственного университета.

Ольга Северская – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела корпусной лингвистики и лингвистической поэтики Института русского языка РАН; научные интересы: поэтика, лингвистика текста, общее языкознание, автор работ о взаимодействии тропов в поэтическом тексте, о структуре поэтического высказывания, о коммуникативном синтаксисе; в последнее время занимается исследованием языка русской и зарубежной поэзии рубежа XX XXI веков и изменениями, происходящими в узусе, в том числе и в речевой практике средств массовой информации.

Татьяна Семьян – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета; научные интересы: визуальность как явление современной культуры, феномен визуального облика прозаического текста.

Александр Сорочан – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Тверского государственного университета; основные научные интересы: русская историческая проза, формы репрезентации истории в литературе, эзотерическое и экзотерическое в литературе и культуре.

Михаил Строганов – доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории русской литературы, директор Центра тверского краеведения и этнографии Тверского государственного университета; научные интересы: история русской литературы, теория литературы, фольклор.

Дарья Суховой – кандидат филологических наук, поэт, организатор литературной жизни г. Санкт-Петербурга.

Владимир Тучков – поэт, прозаик.

Наталья Черных – поэт, эссеист.