

Максим Д. Шраер
Давид Шраер-Петров



ГЕНРИХ САПГИР
КЛАССИК АВАНГАРДА

Максим Шраер

ГЕНРИХ САПГИР
классик авангарда. 3-
е издание, исправленное

«Издательские решения»

Шраер М. Д.

ГЕНРИХ САПГИР классик авангарда. 3-е издание, исправленное /
М. Д. Шраер — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-854839-0

Эта первая книга о жизни и творчестве выдающегося поэта, прозаика и переводчика, лидера неподцензурного советского авангарда Генриха Сапгира (1928–1999) вышла в 2004 году и получила признание в России и за рубежом. Книга выходит в исправленном и дополненном виде. Авторы книги — живущие в США писатели Давид Шраер-Петров и Максим Д. Шраер. Авторы на протяжении многих лет близко дружили с Сапгиром. В книге сочетаются аналитический и мемуарный подходы к наследию классика авангарда.

ISBN 978-5-44-854839-0

© Шраер М. Д.
© Издательские решения

Maxim D. Shrayer
David Shrayer-Petrov

GENRIKH SAPGIR
An Avant-Garde Classic

Third, corrected edition

Максим Д. Шраер
Давид Шраер-Петров

ГЕНРИХ САПГИР
Классик авангарда

3-е издание, исправленное

Шраер, Максим Д., Шраер-Петров, Давид П. Генрих Сапгир: классик авангарда [Электронное издание] = Genrikh Sapgir: An Avant-Garde Classic / Максим Д. Шраер, Давид П. Шраер-Петров – 3-е изд., исправл.

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

ISBN 978-5-4485-4839-0

Это первая книга о жизни и творчестве выдающегося поэта, прозаика и переводчика, лидера неподцензурного советского авангарда Генриха Сапгира (1928–1999) вышла в Санкт-Петербурге в 2004 году и получила признание в России и за рубежом. Теперь книга выходит в исправленном и дополненном виде. Авторы книги – живущие в США представители литературной династии, писатели Давид Шраер-Петров и Максим Д. Шраер. Авторы на протяжении многих лет близко дружили с Сапгиром. В книге сочетаются аналитический и мемуарный подходы к наследию классика авангарда.

Дизайн обложки: Мария Брагина

Издание книги осуществляется при поддержке Бостонского Колледжа (США)

© Д. Шраер-Петров (David Shraye-Petrov), 2004, 2016, 2017. All rights reserved.

© М. Шраер (Maxim D. Shraye), 2004, 2016, 2017. All rights reserved.

Photographs copyright © 1993-2017 by Maxim D. Shraye. All rights reserved.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Гамбургский счет Сапгира

1. Ранние годы
2. Голоса и молчание абсурда
3. Распад размера
4. Формула Сапгира
5. Умный кролик
6. Псалмопевец
7. Лианозово
8. Московские мифы
9. Сонеты на рубашках
10. Классические игры на рубеже
11. Прорыв
12. Поздняя слава, последние песни...

Заключение. Классик авангарда?

Ссылки и примечания

Список литературы: Сапгир и о Сапгире

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Давид Шраер-Петров Возбуждение снов. Воспоминания о Генрихе Сапгире

Фотоатериалы из архивов Давида Шраера-Петрова и Максима Д. Шраера.

Указатель имен

Указатель названий произведений Генриха Сапгира

Введение. Гамбургский счет Сапгира

Шестьдесят лет назад Генрих Сапгир (1928—1999) стал лидером неподцензурного русского литературного авангарда, на сцене которого в разные годы поздней советской эпохи солировали или пели хором Геннадий Айги, Михаил Еремин, Леонид Губанов, Станислав Красовицкий, Виктор Кривулин, Константин К. Кузьминский, Эдуард Лимонов, Всеволод Некрасов, Д. А. Пригов, Лев Рубинштейн, Владимир Уфлянд, Игорь Холин и другие поэты^[1]. Существовал и официальный, дозволенный и терпимый властями авангард послевоенной российской поэзии (Петр Вегин, Андрей Вознесенский, Виктор Гончаров, Юнна Мориц, Роберт Рождественский, Виктор Соснора, Юрий Панкратов, Иван Харабаров и др.), многие представители которого принадлежали к формалистически ориентированному крылу умеренно-либерального движения «шестидесятников». (Отдавая должное одаренности отдельных поэтов, Сапгир считал себя «врагом шестидесятничества» еще с конца 1950-х годов^[2].) Кроме того, в послевоенной русской советской поэзии существовала и некая промежуточная, переходная зона «сумеречной свободы», к которой можно отнести, к примеру, Николая Глазкова (которого Сапгир считал изобретателем термина «самсебяиздат» и «предтечей поэтического анде-

граунда»^[3]) или незаслуженно забытую в постсоветские годы Ксению Некрасову. Конечно же, между литераторами неподцензурного и *официального* авангарда существовали множественные личные и творческие связи, высшим проявлением которых стало издание альманаха «Метрополь» (1979). К примеру, широко ходившее в списках, ставшее фольклорным стихотворение Генриха Сапгира «Икар» из книги «Голоса» (1958—1962) могло вызвать к жизни «Балладу-яблоню» Андрея Вознесенского, помеченную 1966 годом. Сапгир иронически трактует модные в то время кибернетические идеи о возможности химеры между человеком и машиной:

<...> 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^[4].

Трактовка Сапгира была подхвачена, романтизирована и растиражирована Вознесенским. Сохранилась даже тема полета – метафоры преодоления реальности:

Говорила биолог,

молодая и зяблая:

«Это летчик Володя

целовал меня в яблонях.

И, прервав поцелуй, просветлев из зрачков,

он на яблоню выплеснул

свою чистую

кровь!» <...>

...А 30-го стало ей неважно.

Ночью сбросила кожу, открыв наготу,

врыта в почву по пояс,

смертельно орет

и зовет

удаляющийся

самолет^[5].

Неподконтрольная «вольная» русская поэзия послевоенного времени продолжала формальные и тематические поиски поэтов Серебряного века и раннего советского периода. В случае Сапгира – это прежде сего традиции Велимира Хлебникова, раннего Владимира Маяковского и Николая Заболоцкого периода «Столбцов» и «Торжества земледелия». Начав полувековой марафон в последние годы сталинского тоталитарного режима, Сапгир воспринял от своих предшественников и учителей (футуристов и обэриутов) поэтику, которая соответствовала гениальной формуле Виктора Шкловского: «Искусство как прием». Однако стихотворческая практика самого Сапгира, да и формальные поиски многих из современных ему русских поэтов авангардного направления преломляли и модифицировали формулу Шкловского. Стихи, протасканные живьем через колючую проволоку советского идеологического террора, требовали иной афористики: «Искусство как излом»^[6]. Сам Сапгир, противопоставляя себя тому, что теперь принято называть (российским, московским) «концептуализмом», уже в 1970-е годы высказал мысль о том, что у них «разный подход к одним и тем же вещам»: «Вы – разведчики, вы расширяете область искусства. У меня же другой подход. Мне не важно, открыто данное средство миллион лет назад или это новое открытие. Если мне это надо для самовыражения, я это беру. Для вас же не самовыражение – главное»^[7].

Западному, да и молодому российскому, читателю трудно себе представить, что профессиональный поэт вынужден был ждать почти сорок лет первой публикации своих «взрослых» стихотворений в стране своего родного языка. Книга «Голоса», с которой Сапгир вел отсчет своего литературного времени, была начата в 1958 году (до этого было уже написано много стихов). Первая публикация его взрослых стихов в советском журнале («Новый мир») относится к 1988 году, и в нее, наряду с более поздними «Сонетами на рубашках», вошли три текста из книги «Голоса»^[8]. Этот парадокс не может быть объяснен или смягчен тем, что Сапгир все эти годы активно сотрудничал в детской литературе, в детском кинематографе, в детском театре и на переводческой ниве.

В короткой автобиографии, опубликованной в 1998 году, Сапгир вспоминал о своем вступлении в детскую литературу: «Борис Слуцкий имел комиссарский характер. И однажды, уставя в грудь мою палец, он произнес: „Вы, Генрих, формалист, поэтому должны отлично писать стихи для детей“. И тут же отвел меня к своему другу Юрию Павловичу Тимофееву – главному редактору издательства „Детский мир“»^[9]. В том же самом году Сапгир упомянул Б. Слуцкого (1919—1986) в ином контексте и с иной интонацией, в анкете журнала «Знамя»

об «андеграунде»: «Мы всегда были готовы объявиться, но общество, руководимое и ведомое полуграмотными начальниками или льстиво (вспомните Хрущева и Брежнева!) подыгрывающими им идеологами, на все свежее и искреннее реагировало соответственно: от „не пущать“ до „врага народа“. От „тунеядца“ до „психушки“. Помню, поэт Борис Слуцкий говорил мне: „Вы бы, Генрих, что-нибудь историческое написали. Во всем, что вы пишете, чувствуется личность. А личность-то не годится“. Он и для детей мне посоветовал писать, просто отвел за руку в издательство»^[10]. Сапгир вынужден был применять свой первородный поэтический талант в области детского искусства, как того требовали правила (бескровного?) удушения писателей, отработанные партийными идеологами. Другой дозволенной властями нишей для компромисса между творчеством и ремеслом были переводы, заказы на которые Сапгир выполнял с таким же достоинством и мастерством, как при создании детских книг, пьес и сценариев. (Сапгир считал только переводы с идиш стихов Овсея Дриза неотъемлемой частью своего поэтического творчества и хотел переиздавать^[11]).

Если снова обратиться к образным формулировкам Шкловского, то Сапгир в 1958 году вошел в круг сильнейших претендентов на негласный титул лидера неподцензурной русской поэзии, написав эпохальное стихотворение «Голоса», и ушел из жизни, подтвердив это звание своей последней книгой «Тактильные инструменты» (1999)^[12]. Пожалуй, постоянное осознание того, что он находится в самой высокой творческой форме, то есть «по гамбургскому счету» обладает наивысшим рейтингом в современной поэзии, делало его жизнь счастливой^[13].

1. Ранние годы

Писателю, а особенно еврею-поэту в России, трудно было бы родиться с более подходящей фамилией. Не просто писатель, а человек, записывающий – или переписывающий – реальность («Sapgir/Sabgir» – корень «s-p/b-г» – «scribe»?)^[14]. Родители Сапгира родились в Витебске. Мать Сапгира, урожденная Беленькая, состояла в родстве с Марком Шагалом. Генрих Вениаминович Сапгир родился 20 ноября 1928 года в городе Бийск, в Алтайском крае, и умер 7 октября 1999 года в Москве. В середине 1920-х отец будущего поэта Вениамин Сапгир, «страстный игрок и нэпман»^[15], со всей семьей оказался на Алтае. Он был предпринимателем-обувщиком, что давало повод для самоиронии поэта, называвшего себя «сыном сапожника». У Сапгира, в сонете «Будда»: «В неслышном свисте в вихре и содоме / Недаром мой отец – сапожник <...>» («Сонеты на рубашках», 1975—1989)^[16]. В самоиронии Сапгира большая доля горечи, если вспомнить другого «сына сапожника», Иосифа Сталина (Джугашвили), в юношеском возрасте сочинявшего стихи по-грузински. Разлад с отцом, причины которого лежали, вероятно, не только в полезно-прикладной философии, безуспешно навязываемой молодому поэту, вынудил Сапгира рано уйти из дома. Отголоски давнего разлада с отцом и своим «происхождением» слышатся в стихотворении «Памяти отца» из книги «Молчание» (1963): «Раввин / Все обращался к тебе: / – Беньямин! Сын Файвыша! / Но молчало / Тело. / Без имени? / Без рода и племени? / Неужели не стало времени?»^[17]. К этой теме Сапгир возвращался в стихах на протяжении всей жизни.

Семья Сапгиров (отец и мать, два старших брата – Игорь и Михаил) вскоре после рождения Генриха переехала в Москву, в поселок Сокол, на улицу Врубеля (сестра Сапгира, Элла, родилась уже после переезда). Неподалеку от станции метро «Сокол», в пространстве между Волоколамским шоссе, нынешней улицей Алабяна и железной дорогой, в тихих улочках еще и теперь стоят сказочные избушки на курьих ножках^[18]. В этих деревянных избушках и коттеджах по традиции селились художники, которые хотя бы географически хотели отделить себя и свои мастерские от «нашей буч [и], боевой, кипучей»^[19]. Казалось бы, сама судьба готовила Сапгира к дружбе с художниками. Дружба эта продолжалась всю жизнь. Бог не наделил его большим талантом рисовальщика. Хотя Сапгира всю жизнь увлекал синтез словесного

и изобразительного – от «Сонетов на рубашках» до «Изостихов» и визуальных «Стихов на незнакомом языке», слово стало главным способом самовыражения^[20]. Тем не менее, как прощательно заметил Виктор Кривулин, ушедший следом за Сапгиром, но успевший за полтора года написать о нем четырежды, «Генрих Сапгир первым из русских поэтов второй половины XX века почувствовал ограниченность сугубо литературного представления о поэзии и как бы вывел поэтическое слово за границы литературы, поместив его в более широкий контекст изобразительного, а точнее – зрелищного искусства»^[21]. В мае 1993-го, в первый приезд в Россию после эмиграции, один из пишущих эти строки привез Сапгиру в подарок футболку с эмблемой Йельского университета. Генрих развернул ее и сразу же, с ходу, сочинил лирическое стихотворение. Он надел футболку поверх другой рубашки и позвал жену посмотреть: «Мила, очень даже подходит. Видишь как: Йель <...> Молодец, Максим. А у нас тут канитель».

Генрих рано, в 7—8 лет, начал сочинять. Сначала прозу, которая была написана в синтетическом жанре сказки-романа-повести. Ничего из этих детских сочинений не сохранилось. Однако тяга к словесному осознанию себя в мире московского пригорода, на фоне третьей сталинской пятилетки, привела 12-летнего Генриха в Литературную студию Дома художественного воспитания (позднее Дом пионеров) Ленинградского района. От природы он был удачлив. Счастливый лотерейный билет в литературе был вытянут: Сапгиру встретился руководитель Литстудии – поэт Арсений Александрович Альвинг (Смирнов, 1875—1942), последователь Иннокентия Анненского. «...[В]сегда в темном костюме с бабочкой, надушенный, какими-то старыми духами от него пахло, каким-то забытым благородством давно ушедшей жизни», – вспоминал Сапгир о своем первом учителе. «Он действительно выглядел дворянином среди всех этих Шариковых... [С]о мной Альвинг занимался техникой стиха, что после мне очень пригодилось: как пианисту техника игры на рояле»^[22]. Ознакомив юного Сапгира с грамотой стихосложения («по Шенгели»^[23]), Альвинг заронил в воображение талантливого мальчика неосознанное сомнение в абсолютной незыблемости классического стиха. Визуально-звуковой формализм пришел в стих Сапгира несколько позднее, благодаря дружбе с семейством Кропивницких. Юный Сапгир много читал, брал книги в районной библиотеке не только на свой абонемент, но и на абонементы матери и братьев. В рукописный сборник Литстудии, перепечатанный на машинке и переплетенный (предтеча самиздата!), вошли отрывки из поэмы двенадцатилетнего Сапгира, сочиненной по мотивам «Фауста» И. В. Гете. «Я очень рано стал писать грамотные стихи – и никогда больше к этому не возвращался», – рассказывал Сапгир^[24].

Началась война. Отец и братья ушли на фронт (Игорь Сапгир не вернулся с войны^[25]). Тринадцатилетний Генрих с беременной матерью отправились в «ближнюю эвакуацию». Это был Александров во Владимирской области. Жизнь в отрыве от города, книг, друзей по Литстудии была столь тягостной, что в 1944 году Сапгир возвращается в Москву («по шпалам сначала до Троице-Сергиевой лавры [Загорска]»^[26]). Оправдательной (перед матерью) причиной была защита жилплощади от вторжения чужаков. Родной кров не спасал пятнадцатилетнего поэта от голода. Ко времени возвращения Сапгира в Литстудию Арсений Александрович Альвинг умирает. Преемником Альвинга по Литстудии становится его друг Евгений Леонидович Кропивницкий (1893—1978)^[27]. Встреча с Е. Кропивницким – второй счастливый лотерейный билет Сапгира.

Евгения Кропивницкого – поэта, художника и композитора – Сапгир неизменно величал Учителем: «Так и идем мимо пруда Учитель и дети...» («Учитель», цикл «Проверка реальности», 1998—1999). «У него были и повторы, и разноударные рифмы, хотя он предпочитал оставаться, что называется, в рамках традиции, – вспоминал Сапгир в 1997 году. – Но у него было уже довольно много нового, от него я узнал, что с большой осторожностью надо относиться к эпитетам, что цветастые и метафорические выражения не всегда правильны...»^[28].

Вот стихотворение Евгения Кропивницкого, датированное 1940-м годом и вошедшее в его подборку в «Антологии... у Голубой Лагуны»: «Мне очень нравится, когда / Тепло и сыро. И когда / Лист прело пахнет. И когда / Даль в сизой дымке. И когда / Все грустно, тихо. И когда / Все словно медлит. И когда / Везде туман, везде вода»^[29]. А вот стихотворение «Ночной грабеж», написанное в самом конце 1940-го и включенное Сапгиром в подборку Е. Кропивницкого в антологии «Самиздат века» (1997):

– Караул! – но темень. Жуть.

– Ого-го! – Молчанье. Муть.

– Гра-бят! – Сырость. Темень. Тишь.

– Зря, любезный ты кричишь!

– Люди, люди, люди спят,

Люди спят, храпят, сопят.

В избах бродит полутень,

И еще не скоро день^[30].

Эти тексты того же самого предвоенного года дают представление о диапазоне голоса наставника Сапгира – Евгения Кропивницкого. Здесь, с одной стороны, лирические отголоски Цветаевой, а с другой – ирония и абсурдизм Введенского и Хармса. Е. Кропивницкий был отцом сотоварища по Литстудии – художника и поэта Льва Кропивницкого, который в это время был на фронте. В студии, руководимой Е. Кропивницким, Сапгир встречает шестнадцатилетнего живописца Оскара Рабина. Сапгир: «В тот же день я увидел Оскара: он сидел и рисовал натюрморт с натуры: птичку и яблоко. Подружились мы сразу и навсегда»^[31]. Сапгир поселился у Рабина в Трубниковой переулке на Арбате, напротив Литературного музея. Символично, что именно здесь Сапгир сочиняет свою первую «книгу» стихов в балладном жанре. М. Ю. Лермонтов становится объектом учебы и подражания молодого поэта. «Книга» была иллюстрирована Оскаром Рабиным. К сожалению, рукопись этой книги, судя по всему, утрачена. За Лермонтовым последовали Уолт Уитмен, Хлебников, ранний Борис Пастернак. И, конечно, всегда, всю жизнь – Пушкин! Апогеем «прогулок» Сапгира с Пушкиным станет уникальная по замыслу и исполнению книга «Черновики Пушкина» (1985, изд. 1992)^[32]. К счастью, следующий рукописный сборник – акмеистических (по свидетельству Сапгира) стихов «Земля» (1946) – сохранился в личном архиве поэта. К этому времени отношения с отцом, пришедшим с войны, окончательно разлаживаются. Все чаще и чаще Сапгир остается ночевать у Кропивницких, где «в двухэтажном бараке была маленькая комнатка, но место для [Сапгира] находилось» – «ложе поэта»^[34]. В стихотворении «Ольга Потапова» (1999) Сапгир вспоминает: «Приезжал и Генрих / часто в Долгопрудную / ссора объяснение с отцом – / некуда идти – / стелет фанеру на пол / сверху ватник простыню/ и лоскутное одеяло – / „Вот ложе поэта!“ – / щедрая бедность»^[35]. Евгений Леонидович и его жена, художница Ольга Потапова, жили в деревне Виноградово, около станции Долгопрудной по Савеловской железной дороге. Вернувшийся из армии сын Кропивницких Лев – был вскоре арестован и упрятан на 10 лет в ГУЛАГ.

Дочь Кропивницких, Валентина, впоследствии становится женой Оскара Рабина. Они поселяются неподалеку, в барачном доме на станции Лианозово, все той же Савеловской железной дороги. В Лианозово происходят встречи художников и поэтов. Здесь возникает знаменитое Лианозовское содружество – отчасти artistic community, утопическое сообщество связанных узами родства и художественных пристрастий литераторов и художников, отчасти творческий и экзистенциальный андеграунд, отчасти продукт утрирующей мифологизации в сознании преследователей и (по)читателей. После войны Сапгир некоторое время учится в Полиграфическом техникуме^[36]. В 1948 году неумолимый закон о воинской повинности отрывает Сапгира на четыре года от друзей и Учителя. Поэт служит рядовым стройбата в засекреченном атомном городке под Свердловском (объект «Свердловск-4»)^[37]. Грамотность и образование выделяли Сапгира. Он становится нормировщиком строительного участка. Руководит самодеятельностью полка. Но при этом «ни одной лычки не заслужил, был рядовым»^[38]. Стройбат окружают лагеря с заключенными, работающими на урановых рудниках («Я теперь с ужасом вспоминаю, что никто там ничего ни от кого не охранял <....> отработанная порода шла в открытом лотке над улицей в отвалы»^[39]. Сапгир пишет стихи об узниках ГУЛАГа – «целую книгу о заключенных». Правда, он вспоминает, что эти стихи перемежались со стихами «пафосного характера»: «Над победной этой новью / Раскинулся закат – / Небо, залитое кровью / Рабочих и крестьян»^[40]. Это едва ли могло оправдать молодого поэта в глазах карающего органа – военной контрразведки. К счастью, его предупредил об опасности солдат, которому было поручено следить за Сапгиром. Незадолго перед смертью Сапгир вспоминает об этом эпизоде в стихотворении «Ангелы в армии» (1999): «<...> Говорит мне ангел: / – Будь поосторожней – / я к тебе приставлен / за тобой следить – / из ящика стола / убери свои произведения <...>»^[41]. Сапгир уничтожает все армейские стихи^[42]. Уже позднее, в стихотворении «Солдаты и русалки», вошедшем в книгу «Голоса» (1958—1962), поэт сатирически воссоздает армейский быт: «Кусты трещат. / Труссы трещат. / Солдат Марусю тащит / В чашу. / Везде – разбросанные вещи. / И порожняя посуда. / Свобода! Свобода!»^[43]. (См. там же «Смерть дезертира» и «Маневры».) После демобилизации в 1952 году и возвращения в Москву Сапгир становится нормировщиком в скульптурном комбинате Художественного фонда, где он работал с 1953-го по 1960 год.

Здесь, в середине 1950-х, он встречается скульпторов-авангардистов: Эрнста Неизвестного, Николая Силиса, Владимира Лемпорта, Вадима Сидура и других^[44]. Особое место в жизни молодого поэта занимает Оскар Рабин, который напрочь порывает с искусством советского официально-репрезентативного типа и разрабатывает принципы гиперреализма и примитивизма, которые в соединении с коллажностью поп-арта становятся эстетикой «лианозовцев». При этом следует иметь в виду, что чудом уцелевший в условиях сталинского террора Е. Л. Кропивницкий – наставник Милитрисы Давыдовой, Оскара Рабина, Генриха Сапгира, Игоря Холина и других поэтов и художников, в разное время примыкавших к лианозовскому содружеству, – был одногодком Маяковского, т. е. человеком совершенно иной эпохи. В. Кривулин отметил, что «Сапгир воспитывался в той полуподпольной постфутуристической среде, где еще в 50-е годы живы были воспоминания о раннем Маяковском, Хлебникове, Крученых, последовательно трансплантировавших принципы и приемы живописного авангарда в поэзию»^[45]. Родившийся в 1893 году «барачный дед»^[46] Кропивницкий был старше Сапгира не на одно поэтическое поколение, а на два с половиной. Между ними пролегло младшее поколение поэтов (раннего) советского авангарда (Николай Заболоцкий, Семен Кирсанов, Леонид Мартынов и др.), череда родившихся в середине-конце 1910-х (Виктор Боков, Лев Озеров, Борис Слуцкий, Ярослав Смеляков и др.), а также поколение родившихся в начале—середине 1920-х («двадцатилетними» успевшие побывать на фронте Евгений Винокуров, Александр Межи-

ров, Булат Окуджава, Григорий Поженян и др.)^[47]. В этом смысле очень важно (полемическое) наблюдение Кривулина о том, что поэзия Сапгира «не столько „сквозила сквозь время“ [парафраз выражения Льва Аннинского], сколько в той или иной степени, напротив, определяла литературный мейнстрим на протяжении последних сорока лет. Это было движение от раннего Маяковского к Хлебникову, к обэриутам, к поэтике поставангарда»^[48]. «Отношение мое к Маяковскому менялось на протяжении жизни. Но ранний Маяковский мне всегда был интересен. Он один сумел создать совершенно свое стихосложение (несмотря на то, что вокруг многие писали новаторски)», – тут в словах Сапгира будто бы невольный отголосок заявленного Романом Якобсоном в 1931 году после самоубийства Маяковского: «Как ни ярки стихи Асеева или Сельвинского, это отраженный свет»^[49]. Проницательный Кривулин зафиксировал неохоту, с которой сапгироведы (постсоветского времени) говорят о следе Маяковского в творчестве Сапгира: «О Маяковском в связи с Сапгиром сейчас говорить как-то не принято, не комильфо, но сам [Сапгир], будучи человеком филологически наивным, а потому откровенным, признается [в беседе с А. Глезером, в 1997 году]: „Я услышал ту улицу, которую услышал и Маяковский, я услышал Россию“»^[50]. Забегая вперед, отметим, что Сапгир не раз возвращался к Маяковскому, вступая в новые витки своей творческой карьеры. В стихах Сапгира 1950—60-х любовной лирики немного, поэтому интересен цикл «Люстихи» (1964) – любовные стихи. Обжигает финал стихотворения «Руки»:

Ляжем

Лжем

Встанем

Молчим

Так и живем^[51].

Сапгир осмысливает лирику Маяковского, способность авторского я сливаться с образом лирического героя, сжимать в комок скупых строк энергию любви:

<...> Флоты – и то стекаются в гавани.

Поезд – и то к вокзалу гонит.

Ну а меня к тебе и подавней

– я же люблю —

тянет и клонит <...>

(«Так и со мной») ^[52].

Слышна поступь Маяковского и в поздних стихах Сапгира: «<...> а когда дождались жалюзи и кровли / посыпались стекла – стреляет и спит – / из машины валится весь от крови мокрый / трудно просыпаться дымясь на мостовой <...>» («Спящий клошар», цикл «Собака между бежит деревьев», 1994). У Маяковского в «Адище города» (1913) находим следующие строки: «И тогда уже – скомкав фонарей одеяла – / ночь излюбилась, похабна и пьяна, / и за солнцами улиц где-то ковыляла / никому не нужная, дряблая луна»^[53].

2. Голоса и молчание абсурда

В конце 1950-х Сапгир «услыхал, что говорят вокруг[,] и тогда стали слагаться стихотворения, которые [он] назвал „Голоса“»^[54]. Судя по всему, для истории литературы не сохранилось ничего из написанного Сапгиром между 1951 и 1958 годами. Один из пишущих эти строки, живший в то время в Питере (Д. Ш.-П), посетил Сапгира в начале 1958 года. Поэт жил поблизости от Белорусского вокзала, на Лесной улице, в коммунальной квартире. Вдоль одной стены узенькой комнаты Сапгиров стоял диван. Чуть ли не половину другой стены занимал самодельный стеллаж, на котором стояли увесистые тома переплетенных рукописей. «Все, что я написал до тридцати лет (за исключением юношеского рукописного сборника «Земля»), я уничтожил», – вспоминает поэт. В то же время, нет никакого сомнения в том, что это был плодотворный период поэтического самоосознания – и формоосознания – Сапгира. «В 58-м я почувствовал, что встаю на новую позицию: как только написал „Бабью деревню“ и „Вон там убили человека...“ [„Голоса“] <...> пришел домой и все уничтожил»^[55]. Во второй раз уничтожаются рукописи. Вначале – в армии в ранние 1950-е, из-за возможного доноса. Теперь, в 1958-м, – чтобы отделить созревшего мастера от созданного им за годы ученичества.

Сапгир непрерывно общается с поэтами и художниками, много сочиняет, читает написанное на неофициальных вечерах, в мастерских художников, на квартирах. На рубеже 1958—1960 годов его имя становится широко известным в литературно-художественной среде Москвы и Ленинграда. Поэма «Бабья деревня» и стихотворения из книги «Голоса» ставят Сапгира в ряд ведущих мастеров послевоенного литературно-художественного авангарда. Можно соглашаться или не соглашаться с Кривулиным, что Сапгир осознавал себя «жертвой футурологического проекта, перенесенного Сталиным из художественной плоскости в сферу социально-государственной активности» и что цитированный ранее «Икар» (из книги «Голоса») – «программный антифутурологический текст, основанный на использовании излюбленных футуристами 20-х гг. приемов визуализации слов»^[56]. Но вся книга «Голоса» есть несомненно развернутый манифест тридцатилетнего Сапгира. В «Голосах» и поэме «Бабья деревня», как в палимпсесте, запечатлелись слои и этапы его литературного происхождения – литературная родословная Сапгира.

В конце 1950-х—начале 1960-х годов Сапгир внедряет в стихи систему многократных повторов слов, передающих обыденные факты или психоэмоциональные состояния. Она пронизывает его «первую» (из признанных поэтом профессиональными) книгу «Голоса», следовавшую за ней книгу «Молчание» (1963) и поэмы этого времени. Обыденность, воспроизведенная на бумаге в стихотворной строчке, становится тропом-трупом неизбежности: «Вон там убили человека, / Вон там убили человека, / Вон там убили человека, / Внизу – убили человека» («Голоса»); <...> Молчание / Ибо / Молчание / Либо / Молчание / Глыба / <...> — Молчи / Молчание / Крест на камне / Их пытали / Они молчали / – Отрекись / Они молчали / Хрустели кости / Молчание / Ибо / Молчание / Либо» <...> («Молчание»)^[57].

Русская былина соединилась здесь с «Городскими столбцами» Заболоцкого. Художественный образ нагнетался гиперболизацией реальности, возведенной во вторую-третью-множественные степени при помощи повторов. Народный быт вопил о своих бедах. Повторы в былинах «Иван гостинный сын»: «А обуздал он коня, наложил на коня / Седло черкасское да плетку ременную, / А повел коня он по граду пешком; / А конь на узде-то поскакиват, / А поска-

киват да конь, поигрывают, / Да хватат Ивана за шубу соболиную, / Да и рве он шубы соболиные, / Да он по целому да по соболу... / Да бросат на прешипёкт»^[58]. Гиперболизации у Н. Заболоцкого в стихотворении «Свадьба» (1928) из «Городских столбцов»^[59]: «Мясистых баб большая стая / Сидит вокруг, пером блистая, / И лысый венчик горностая / Венчает груди, ожирев / В поту столетних королев»^[60]. Повторы и гиперболизации у Сапгира в «Бабьей деревне» (Я4^[61] тут – внешне сближающее обстоятельство): «Тоскуют бедра, груди, спины. / Тоскуют вдовы тут и там. / Тоскуют жены по мужьям. / Тоскуют бедра, груди, спины. / Тоскуют девки, что невинны. / Тоскуют самки по самцам. / Тоскуют бедра, груди, спины – / Тоскуют, воя, тут и там!»^[62] – и в стихотворении «Голоса»: «Мертвец – и вид, как есть мертвецкий. / Да он же спит, он пьян мертвецки! / Да, не мертвец, а вид мертвецкий... / Какой мертвец, он пьян мертвецки <...>»^[63].

В стихах Сапгира периода «Голосов» (1958—62) и «Молчания» (1963) абсурдизм ощущается как одновременно система структурирования текста и метод познания жизни посредством трансформации сырого материала зарождающегося искусства в совершенный литературный текст. Ощущение абсурдности повседневной реальности – порой гнетущее, порой бередящее и даже вдохновляющее – не оставляло Сапгира до конца жизни. Из письма Сапгира пореформенной эпохи: «Весной думаю в Париж, если наш поезд повезет. Вообще, ты [Д. Ш.-П.], наверно, забыл, здесь вещи все более не соответствуют своему содержанию. Это уже не утопия, это – абсурд – и людям страшно именно поэтому, страшно и тревожно»^[64].

Абсурдизм перетекает в поэзию Сапгира из разных источников. Кроме очевидных и исследованных – поэзии Заболоцкого и обэриутов и Учителя-Кропивницкого^[65], а также Козьмы Пруткова^[66], – следует коснуться западных источников абсурдизма Сапгира. Остановимся на двух знаменитых текстах драматургов-абсурдистов – «В ожидании Годо» Сэмюэла Беккета (премьера в Париже в *Théâtre de Babylone*, в 1953 году) и «Носорогов» Эжена Ионеско (1958—59, т. е. в годы создания «Голосов» Сапгира; премьера в Париже в театре *Odéon*, в 1960 году)^[67]. Здесь нас интересует не столько выяснение генезиса абсурдизма Сапгира (что практически недостижимо по ряду понятных методологических и историко-социологических причин), сколько попытка сопоставить творческие искания Сапгира конца 1950-х—начала 1960-х с экспериментом творивших в одно и то же время с ним западных авангардистов^[68].

Повторы и тавтологизм у Беккета создают эффект обвала, безвыходности, безысходности. Из 1-го акта «В ожидании Годо»:

Владимир: Мы ждем Годо.

Эстрагон: Ах да. [Пауза]. Ты уверен, что это здесь?

Владимир: Что?

Эстрагон: Нужно ждать.

Владимир: Он сказал, около дерева. [Они смотрят на дерево.] Ты видишь другие деревья?

Эстрагон: Что это?

Владимир: Похоже на иву. <...>

Эстрагон: Это скорее куст.

Владимир: Деревце.

Эстрагон: Куст.

Владимир: Де... [меняется]. Что ты хочешь этим сказать? Что мы ошиблись местом? <...>

Эстрагон: Что мы делали вчера?

Владимир: Что мы делали вчера?

Эстрагон: Да. <...>

Владимир [оглядываясь вокруг себя]: Тебе знакомо это место?

Эстрагон: Я этого не говорил^[69].

В пьесе Ионеско система гипнотически-тавтологических повторов превращает появление (за сценой) носорога в фантазмагорическую, абсурдную реальность. Из середины 1-го акта «Носорогов»:

Домашняя хозяйка [рыдая]: Он раздавил мою кошку, он раздавил мою кошку!

Официантка. Он раздавил ее кошку! <...>

Все вместе: Какая трагедия, бедный маленький зверек! [*Pauvre petite bête!*]

Старый господин: Бедный маленький зверек!

Дэйзи и Официантка: Бедный маленький зверек!

Жена лавочника [в окне], Старый господин, Логик:

Бедный маленький зверек!^[70]

И далее, несколькими страницами ниже, к концу 1-го акта:

Логик: Значит: вы, быть может, видели два раза одного носорога с одним рогом...

Лавочник [повторяя слова, будто стараясь их понять]: Два раза одного носорога...

Владелец кафе [делая то же самое]: С одним рогом...

Логик: ...или же вы видели один раз одного носорога с двумя рогами.

Старый господин: [повторяя его слова] Одного носорога с двумя рогами два раза...

Логик: Именно так. Или же вы видели одного носорога с одним рогом, а потом уже другого тоже с одним рогом.

Жена лавочника [из окна]: Ха, ха....

Логик: Или, опять-таки, первоначального носорога с одним рогом, а потом другого с одним рогом <...>^[71].

Гений Сапгира (а гений – это способность предсказывать бег времени) соединил принципы «нового» театра абсурда (Сапгир был талантливым драматургом) и традиции русского поэтического авангарда первой половины XX века^[72]. (Опыт такого плодотворного синтеза театра и поэзии абсурда позднее воплотится в цикле Сапгира «Монологи. Книга для чтения и представления», 1982.)^[73] Как заметил поэт и исследователь авангарда Иван Ахметьев, в «Голосах» «пик формы автора совпал с ситуацией ожидания именно такой книги»^[74]. Предметами, куклообразными трибунами мизансцен бытия, статистами изображал своих героев Сапгир периода «Голосов». В «Молчании» к поэту приходит осознание изнутри сюрреалистического (калейдоскопического) сочетания предметов бытия. Статисты стали актерами, осмысливающими авторский текст – и авторское молчание как часть этого текста. Пространство текста и населяющие его предметы и голоса становятся в одно и то же время более конкретными и более условными. Традиционная рампа, отделяющая зрительный зал от сцены-текста, отодвигается, если вовсе не отменяется, и читателю (зрителю воображаемой сцены) предлагается вступить в театральное-поэтическое действие почти наравне с авторским (саморефлексивным) «я» и говорящими-молчащими предметами:

Свидание

.....

.....

..... <...>

.....

.....

.....

И вдруг – соседи, муж, ребенок,

Комната полна пеленок. <...>

Муж в ярости:

– Что это значит?!

Где до сих пор ты шлялась, шлюха?!

– Гу-гу-гу – гудят соседи. <...>

Постой, она же здесь была.

Ее ищу я, беспокоясь.

– ВНИМАНИЕ

ОТХОДИТ ПОЕЗД.

Иду по длинному перрону.

Бегу по шпалам.

Мчусь по кочкам.

Кричу последнему вагону:

– Прощай!

И машут мне платочком^[75].

Обратимся к нескольким характерным фигурациям абсурдизма в книгах «Голоса» и «Молчание».

Пример 1. Стяжение «высокой» литературы с культурными и бытовыми реалиями советской действительности: «Начинается премьера – / Драма Шекспира, / Мольера / И Назыма Хикмета. / Героиня Джульетта, / Дочь короля Лира, / Любит слесаря Ахмета. / Ахмет не любит Джульетту. / Ахмет встречает Анюту. / <...> / И хохочут фурии / В храме бутафории / И визжат эринии / У трамвайной линии» («Премьера», кн. «Голоса»)^[76]. Здесь в тексте абсурдистски закодировано имя «Анна Ахматова» и его культурологическая аура. Фурии и эринии – римские и греческие богини мести – обречены на банальность и бесперспективность советского бытия (см. также стихотворение Ильи Сельвинского «Портрет моей матери» (1933): «И все выстраиваются по линии, / Как будто в воздухе летят Эринии, / Богини материнских прав».)

Пример 2. Абсурдно-ассоциативная игра словами и смыслом: «<...> – За здоровье армянина! / – Ты мне друг, враг? / – Я тебе брат, Брут! // – Русским не простим обиду! / – Грек / Воюет за свободу! / – Суд – хороший человек («Грузинская застольная», кн. «Голоса»)^[77]. Комическая абсурдность здесь замешена на реальных исторических событиях и межнациональных отношениях народов СССР.

Пример 3. Поддача весьма невероятных, абсурдных событий и происшествий обыденным голосом нейтрального повествователя: «<...> Рыжая шляпа / На солнцепеке / С бабами торгуется. / Курицу – за ноги, / Кроликов – за уши. / „Заячьи вы души, / Гляньте-ка на небо. / Видите: сияет / Зеленая бутылка!“» («Шляпа и кролики», кн. «Голоса»)^[78]. Здесь сквозь текст проступают несколько эпизодов из «Алисы в Стране Чудес», особенно из 7-й главы книги Льюиса Кэрролла.

Пример 4. Смещение контекстов истории, времен, эпох и народов в поисках общего абсурдно-трагического знаменателя: «На улицах иллюминация. / – Это Афины? / – Нет, не Афины. / – Это Венеция? / Нет, не Венеция. / Тут на башенках антенны, / На колоннах микрофоны. / Музыка играет. / Публика гуляет / <...> / – Говорят: / Герострат / Поджог / Рейхстаг!» («Герострат», кн. «Голоса»)^[79]. Здесь карнавальное дыхание истории – «хочу шампанского и сыра» – сначала уводит читателя из современной советской реальности, а потом, когда шествие закончено, фиксирует в памяти читателя травму возвращения^[80].

Пример 5. Кафкианский абсурд повседневной гнетущей бессмыслицы: «Паук / Яков Петрович / Висел в углу в уборной. / Человек / Яков Петрович, / Покакав, / Разразился речью бурной: / – Я человек! («Паук», кн. «Голоса»)^[81]. Сапгир здесь будто воображает коммунальный советский вариант «Превращения»^[82].

Пример 6. Абсурдизация политики и идеологии, или негатив абсурда: «<...> – Говорят, / Казнят / Еврея. / Спрашиваю одного героя: / – Неужели всех / Врачей? – / (Смех.) / – Рабиновича? / – Рабиновича. / – Абрамовича? / – Абрамовича. / – А Гуревича? / – И Гуревича / И Петрова Ивана Петровича <...>» («Суд», кн. «Голоса»)^[83]. «Дело врачей» и геноцидные сценарии Сталина, к истории которых Сапгир обращался и в более поздних стихах, здесь преподносятся на самой грани абсурдизованного и исторически верного.

Пример 7. Абсурдный тавтологизм (две разновидности).

7А. Цитатный тавтологизм: «<...> Мы все похожи друг на друга: / Друг Похож на врага, / Враг / Похож на друга. / Ненависть похожа на любовь, / Вино пролитое – на кровь. / И только нож / Похож / На нож» («В ресторане», кн. «Голоса»)^[84]. Здесь цитатное эхо «Евгения Онегина» создает эффект узнаваемости незнакомого новаторского текста, а тавтологизм есть, в конце концов, отказ от звенящих в ушах клишированных рифм.

7Б. Тавтологизм повтора: «<...> 9 муз: / Кроме музыки / Музыки – / Муза / Математики, / Муза Электроники, / Муза Кибернетики, / Муза / Бионики, / Муза / Космической войны, /

Муза / Общей тишины / И девушка по имени Муза <...>» («Поэт и муза», кн. «Голоса»)^[85]. Здесь Сапгир намеренным жестом отсылает к знаменитой картине Анри Руссо «Поэт и его Муза: Портрет Аполлинера и Мари Лоренсэ» (1909; в Пушкинском музее в Москве) и обозначает как свои примитивистские склонности^[86], так и восхищение авангардизмом Гийома Аполлинера.

Пример 8. Паронимический абсурд (две разновидности).

8А. От абсурдных звуковых ассоциаций к абсурдному сюжету: «В пустыне Гоби / Забыта пустая железная бочка // В небе / Ни облачка // Красная глина / Дымится равнина // Ветер задует / Бочку задевает / Покатилась бочка // На дороге блюдо / Череп Верблюда <...>» («Бочка», кн. «Молчание»)^[87].

Психофонетический эффект паронимии – здесь иллюзия случайного рождения сюжета из столкновения звуков – роднит Сапгира с абсурдистской поэзией Кристиана Моргенштерна (1871 – 1914), которого переводили на русский еще в 1910-е годы.

8Б. Транс-смыслица: «<...> Под фонарем / Мелькает снег / Снег сыплется из фонаря / Я думаю / *Си-ва-но-ря* / Она куда-то убегает / А он горит и не мигает <...> // Ссорились / Сиваноря! / Сыпались / Из фонаря («Снег из фонаря», кн. «Молчание»)^[88]. Здесь фонетические «бред» и «галлюцинации» восходят, прежде всего, к Хлебникову. Заметим, кстати, что у А. Вознесенского, в книге «Антимиры» (1964), в качестве эпиграфа к разделу «Осенебри», помещено следующее стихотворение: «Стоял январь, не то февраль – какой-то чертовый Зимарь! // Я помню только голосок, / над красным ротиком – парок, // и песенку: „Летят вдали / красивые осенебри...“»^[89]. Сходство «песенки-травести из спектакля „Антимиры“»^[90] Вознесенского и стихотворения Сапгира очевидно, и оба текста датированы 1963-м годом. Воздух культуры...

Пример 9. Абсурдистская профанация «святых коров» культуры: «Пьедестал. / На пьедестале / Стул. / На стуле / Всем на обозрение / Страшилище – / Влагалище / Косматится гривой гения («Памятник», кн. «Голоса»)^[91]. Здесь начинается серия «прогулок» Сапгира «с Пушкиным», которые продолжатся в течение четырех десятилетий, завершившись в книге «Черновики Пушкина».

Андрей Цуканов недаром назвал «исследование феномена абсурда, в который заключено человеческое существование», «суть[ю] поэзии Сапгира и Холина». У Сапгира (в гораздо большей степени, чем у Холина) экзистенциальный, философский абсурд, «возникающий в сознании человека при столкновении с высокой трагедией смерти (Сизиф у Камю [вписанный в контекст советских 1950-х—1960-х?]), почти неразлично слился с абсурдом, возникающим при столкновении с мелкотравчатостью человеческих страстей [...] и бессмысленностью существования»^[92].

3. Распад размера

Неиссякаемым абсурдистским императивом Сапгира, а также предложенной ранее формулой «Искусство как излом» можно объяснить характерные черты стихосложения Сапгира – как в «Голосах», «Молчании» и поэмах этого времени, так и в более поздних текстах.

Корпус опубликованных стихотворений и поэм Сапгира насчитывает около 620 текстов^[93]. Из них около 15% текстов написаны целиком классическими размерами^[94]. Анализ классических размеров Сапгира по всем книгам, отдельно стоящим циклам и 11-ти поэмам показывает, что целиком равностопной урегулированной силлабо-тоникой написана только 1 (одна) поэма («Бабыя деревня», 1958), и почти целиком (на 95%) лишь 2 (два) цикла («Путы», 1980; «Стихи для перстня», 1981, в последний Сапгир включал поэму «Вершина неопределенности»)^[95].

Обратимся теперь к оставшимся 85% текстов опубликованного поэтического корпуса Сапгира. Из них около 20% (или 17% всего корпуса) написаны целиком тоническими разме-

рами^[96]. Строго говоря, текстов, написанных свободным стихом (верлибром), отличающимся от прозы «только заданной расчлененностью и свободой от правильного ритма и рифмы», во всем опубликованном поэтическом корпусе Сапгира не более 10% (или 8% всего корпуса)^[97]. В оставшихся 70% иециллабо-тонических текстов (т. е. почти в 60% всего опубликованного стихотворного корпуса Сапгира) обнаруживается последовательная установка на (взаимосвязанные) «распад размера» и «(сверх)микрополиметрию»^[98].

Возьмем, к примеру, текст короткого стихотворения («Ночью») из книги «Голоса» и справа приведем другую разбивку на строки, отмечая при этом размеры каждого иначе записанного стиха:

1. На Тишинском рынке ночью – Тишина. [X6]

2. В Замоскворечье – Ни души. [Я4]

3. И на площади Свердлова У колонн – [X6]

5. Никого. Иду к заводу Лихачева. [X6]

6. Ни Лихачева, ни завода – [Я4]

7. Вода и больше ничего. [Я4]

8. Лишь собака лает где-то [X4]

9. Возле Университета. [X4]

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».

Первую половину стихотворения можно было бы переписать иначе:

1. На Тишинском рынке ночью – [X4]
2. Тишина. В Замоскворечье – ни души. [X6]
3. И на площади Свердлова [Ан2]
4. У колонн – Никого. [Ан2].
5. Иду к заводу Лихачева. [Я4]
6. Ни Лихачева, ни завода. [Я4]
7. Вода и больше ничего. [Я4]
8. Лишь собака лает где-то [X4]
9. Возле Университета^[99]. [X4].

Во второй записи, более точной с синтаксической и орфоэпической точек зрения, очевидна *сверхмикрополиметрия*, при которой свободно (но произвольно ли?) чередуются строки разных силлабо-тонических размеров, образуя оригинальный интонационно-ритмический контур, соответствующий медитативному, саморефлексивному смысловому строю стихотворения.

Вот начало стихотворения «Стихи из кармана» из книги «Молчание», преобразованное таким же способом:

Часто

Когда на работе кричало начальство

Мой приятель

Самолюбие прятал в карман

А дома

Зажимал в кулак —

Вот так

В кармане – скомканный

платок

И в компании

Девушки

Похожие на мальчиков Не обращали никакого внимания^[100].

1. Часто Когда на работе кричало начальство [Д5]

2. Мой приятель [Х2]

3. Самолюбие прятал в карман [АнЗ]

4. А дома зажимал в кулак – [Я4]

5. Вот так В кармане – скомканный платок [Я5]

6. И в компании Девушки [Ан2]

7. Похожие на мальчиков [Я4]

8. Не обращали никакого внимания [ТктЗ].

Распад размера (названный по аналогии с такими приглянувшимися писателям и культурологам XX века научными терминами, как «распад атома», «распад звездного скопления», «распад твердых растворов», «молекулярный распад» etc.^[101]) предполагает такую структуру стихотворения, в которой Сапгир ориентируется на заданные и ясно обозначенные в начале текста силлабо-тонические (а порой и тонические) размеры (и их комбинации) и деконструирует их. Во многих текстах наблюдается частая, порой ежестрочная, смена размеров. В одной из последних книг Сапгира, озаглавленной весьма характерно «Слоеный пирог» (наслоение стилей и размеров), есть стихотворение «Странная граница». Вот два четверостишья, две реплики в диалоге четырех героев-состояний-голосов этого стихотворения, которое отсылает читателя к «Носорогам» Ионеско:

Первый

Вереница зданий – вдаль [Х4]

Вдоль – кудрявые липы [Ан2]

Пилы режут сухие стволы [АнЗ]

Лысый глядит на деревья [ДЗ; о паронимии у
Сапгира см. ниже].

<...>

Второй

Четко вижу: прошел носорог [АнЗ]

Рогатый проехал в открытой [АмЗ]

Той рекламой – желтой пообедаю [Х5]

Даю голову на отсечение – сыр! [Ткт4]^[102].

Заключительный пример – короткое стихотворение из последней книги Сапгира «Так-
тильные инструменты», из раздела «Стихи с предметами»:

Умри, Суламифь [Ам2 усеч.]

(кусок сырого мяса оцупай [Дк4]

потискай руками) [Ам2]

Моя любовь! [Я2]

Глаза твои – глаза газели! [Я4]

Твои груди – холмы Иудеи! [АнЗ]

Твои ноги – высокие кипарисы! [Акц4]

(поцелуй кусок сырого мяса) [Х5]

Губы твои – сердцевина [ДЗ]

расцветающей розы! [Ан2]

(приложи свою ладонь [Х4]

к сырому мясу и замри) [Я4]

Твое лоно – глубокий колодец [АнЗ]

утоляющий жажду! [Ан2]

(внезапно схватив кухонный нож [Дк4]

вонзи его в мясо по рукоятку) [Дк4]

Умри, Суламифь! [Ам2]^[103].

Как заметил Владислав Холшевников, «несимметричные стихи очень удобны для пере-
дачи живой разговорной речи»^[104]. Сапгир, многие тексты которого ориентируются на живую,
«сырую», «непоэтическую» (площадную, уличную, квартирную) речь, идет гораздо дальше
опытов использования вольных и несимметричных ямбов и хореев эпохи Серебряного века,
дальше радикальных версификационных экспериментов Хлебникова, Маяковского, Заболоц-
кого, А. Введенского, Д. Хармса.

У Хлебникова:

Мы желаем звездам тыкать, [Х4]

Мы устали звездам выкать, [Х4]

Мы узнали сладость рыкать. [Х4]

Будьте грозны как Острица, [X4; дакт. клаузула]

Платов и Бакланов, [X3]

Полно вам кланяться [Д2]

Роже басурманов. [X3]

Пусть кричат вожаки, [Ан2]

Плюньте им в зенки! [Д2] <...> (1908-1910)^[105].

В метрически «пестрой» поэме «Торжество земледелия» Заболоцкого, где из «799 стихов – 437 ямбов (из них четырехстопных 414), 340 хореов (из них четырехстопных 355), 22 стиха – прочие размеры»^[106], эта тенденция довольно четко прослеживается:

<...> Кто ее знает? – [Д2]

Сказал пастух, лукаво помолчав. – [Я5]

С детства я – коров водитель, [X4]

Но скажу вам, осерчав: [X4]

Вся природа есть обитель. [X4]

Вы, мужики, живя в миру, [Я4]

Любите свою избу, [X4]

Я ж природы конуру [X4]

Вместо дома избираю. [X4]

Некоторые движения коровы [X6]

Для меня ясней, чем ваши. [Я4]^[107].

В. Холшевников предлагает называть такую структуру «зыбким метром»^[108]. В советских стиховедческих исследованиях, по очевидным причинам исключавших значительный массив поэтических текстов, было принято считать, что «устойчивой традиции подобный стих не образовал»^[109]. Пример Сапгира – свидетельство того, что (сверх)полиметрические эксперименты, начатые Хлебниковым, Заболоцким и другими поэтами в первой половине XX века, вовсе не ушли в песок^[110]. Степень неурегулированности, несимметричности и смешанности размеров, а также неурегулированности и несимметричности рифмовки и строфических форм

в стихах Сапгира так велика, что многие из них можно охарактеризовать как «зыбкие» лишь в первом приближении. Быть может, точнее их назвать (сверх)микрополиметрически-(сверх)зыбкими?^[111]

4. Формула Сапгира

В стихах Сапгира экспериментально не только стихосложение как таковое, но и отображение и передача в нем абсурдности повседневного существования. Русская былина и песенный фольклор^[112]; Эдвард Лир, Льюис Кэрролл и струя английского викторианского нонсенсизма^[113]; наследие русского символизма (сологубовско-блоковская «дурная бесконечность») и футуризма (Маяковский, Хлебников, Крученых); сатирико-элегическая поэзия (Саша Черный, Дон-Аминадо); смех-сквозь-слезы и семантический сдвиг современной поэзии на идиш («Мониш» И. Л. Переца; Лейб Квитко; Авром Сутцкевер и др.), перенятые Сапгиром у Овсея Дриза; обэриуты^[114]; советские поэты-модернисты среднего поколения (Леонид Мартынов, Борис Слуцкий), кафкианский пароксизм отчаяния и вызов логике здравого смысла; западноевропейские абсурдистские поэзия (К. Моргенштерн) и театр (С. Беккет, Э. Ионеско, Жан Жене), а также джаз, в особенности засасывающие повторы блюзов – все это вошло в стихи Сапгира на рубеже конца 1950-х—начала 1960-х и прочно утвердилось в его поэтике.

Борис Слуцкий, который «привел» Сапгира в детскую литературу, говорил: «Поэт должен появляться, как Афродита, из пены морской!»^[115]. Добавим: из пены мирской! Из «сора» жизни, о котором писала Анна Ахматова^[116]. За «Голосами» и «Молчанием» последовало еще около тридцати книг и отдельно стоящих циклов, но, наряду с «Сонетами на рубашках» (1975—1989), эти две первые книги до сих пор остаются самими цитируемыми, антологизируемыми и переводимыми из всего «взрослого» стихотворного наследия Сапгира. (В 1997 г. Сапгир включил в свою итоговую подборку в антологии «Самиздат века» поэму «Бабыя деревня», пять текстов из книги «Голоса», один из книги «Молчание» и один из книги «Сонеты на рубашках»^[117].) Сапгир эволюционировал (скорее, по Жоржу Кювье, при посредстве социальных и личных катаклизмов, чем по Чарльзу Дарвину, путем естественного отбора). Он менялся из книги в книгу, впитывая в себя формальные веяния и литературные моды четырех последних десятилетий XX века. Критики неоднократно указывали на «протеизм» Сапгира, на его способность к самопреображению^[118]. Это так и не так. Пропуская через себя – как кислород и как дым костра и сигарет – авангардные искания своих современников или последователей («конкретизм», «концепт», «метаметафоризм»^[119] etc.) и возвращаясь к своим литературным истокам, Сапгир оставался самим собой. Вспомним мысль Тынянова, высказанную еще в 1924 году в статье «Промежуток» по адресу стихов Ильи Сельвинского: «... каждое *новое* явление в поэзии сказывается прежде всего *новизной интонации*»^[120]. Читатель интуитивно чувствует эти единственные, сапгировские интонации. Об этом еще в 1964 г. написал Ян Сатуновский: «Хочу разобраться в общих чертах – что такое Сапгир, что в нем нового и что в этом новом старого. Нового – новая интонация»^[121]. Сапгировская нота. Голос Сапгира. Дыхание Сапгира. Молчание Сапгира. И, наконец, адекватная интонациям Сапгира графическая запись его стихов^[122]. В чем же формула (поэтики) Сапгира? Как она узнается? Попытаемся здесь отметить (на полях книг и стихов) характерные ее особенности, приводя лишь *отдельные* примеры, а также ссылаясь только на *некоторые* книги (циклы, поэмы), где эти особенности выражены в полной мере. Разумеется, в корпусе текстов такого талантливого поэта, как Сапгир, для некоторых примеров найдутся и контрпримеры. И, конечно же, в отдельности некоторые из выделяемых ниже особенностей характерны и для стихов других современных Сапгиру поэтов. Но речь идет не столько об отдельных характеристиках стихосложения, языка, стилистики и тематики стихов Сапгира, сколько об их совокупности, уникальной для его творчества.

«Формула Сапгира»

(в направлении описательной поэтики)

Стихосложение

(о стихосложении см. также предыдущий раздел)

◆ (сверх)микрополиметрия (кн. «Слоеный пирог», 1999; поэма «Жар-птица», 1999);
◆ неурегулированность и нерегулярность рифмовки, употребление тавтологических, составных, а также диссонансных и разноударных рифм; (например: «Лежа, стонет / Никого нет, / Лишь на стенке черный рупор / В нем гремит народный хор. / Дотянулся, дернул шнур! <...> («Радиобред»)^[123]; «<...>А законную жену / Из квартиры выгоню / Или в гроб вгоню!» («Предпраздничная ночь»); «Воздушный пируэт – / Самолет пикирует» («Смерть дезертира»), все три стихотворения в кн. «Голоса», 1958—1962)^[124];

◆ нетрадиционная графическая запись стихов внутри целого стихотворения (кн. «Псалмы», 1965—1966) и слов внутри стиха (цикл «Проверка реальности», 1998—1999), продолжающая (пост)-футуристические эксперименты и разбивающая конвенциональные представления об отличиях стиха от прозы (кн. «Элегии», 1965—1970) и о единицах членения стихотворения (кн. «Дети в саду», 1988);

◆ эксперимент с твердыми формами: сонет, рубаи и др. (кн. «Сонеты на рубашках», 1975—1989; кн. «Стихи для перстня», 1981);

◆ ярко выраженная паронимичность («Слоеный пирог», 1999)^[125], причем паронимические эксперименты Сапгира в целом ближе к «будетлянскому» полюсу, чем к «классическому-блоковскому», и отмечены постфутуристическим взрывным параллелизмом, ярко выраженным у Николая Асеева и Семена Кирсанова^[126], ср.: «Я запретил бы „Продажу овса и сена“... / Ведь это пахнет убийством Отца и Сына“ Асеева («Объявление», 1915) и «я подумал: лагоре эребус / и увидел море автобус» Сапгира («Песня», в кн. «Встреча», 1987)^[127]; набоковский каламбуризм и анаграмматизм: «Саван-на-рыло, – кличка одного из вождей» (в «зоорландских» эпизодах романа Набокова «Подвиг»^[128]) и «Снег / сыплется из фонаря / Я думаю: / Си-ва-но-ря («Снег из фонаря», в кн. «Молчание», 1963).

Языковые особенности и их источники

◆ употребление и переработка русского народного, советского и постсоветского фольклора («Голоса» 1958—62; «Лица соца», 1990; «Новое Лианозово», 1997); например: «На постели / Лежит / Игорь Холин / – Поэт / Худой, как индус. / Рядом Ева – без / трусов. / Шесть часов», «Утро Игоря Холина» в кн. «Голоса»)^[129];

◆ деавтоматизация и литерализация пословиц, поговорок, афоризмов, клишированного языка; например: «Что ж, был бы муж как муж хорош, / И с обезьяной проживешь», («Обезьян», в кн. «Голоса»)^[130];

◆ сочетание аналитической тавтологичности и повтора как прием актуализации смысла; например: «сержант схватил автомат Калашникова упер в синий живот и с наслаждением стал стрелять в толпу / / толпа уперла автомат схватила Калашникова – / сержанта и стала стрелять с наслаждением в синий живот <...>»^[131] («Современный лубок. 3. Сержант»), в кн. «Путеводитель по Карадагу», 1990); в тавтологических повторах Сапгира заметен след обэриутов (ср. «Иван Топорышкин» [1928] Даниила Хармса), но метод скорее сродни Гертруде Стайн, ср. у нее: «<...> December twenty-sixth and may do too. / December twenty-seventh have

time. / December twentyeighths a million. / December twenty-ninth or three. / December thirtieth corals. / December thirty-first. So much so», «A Birthday Book», 1924)^[132];

♦ интерес к неологизмам, корнетворчеству^[133], зауми (транс-смыслу) (кн. «Терцихи Генриха Буфарева», 1984—1987; кн. «Встреча», 1987; кн. «Смеяницы», 1995);

♦ внедрение иностранной лексики (особенно английской, немецкой, французской, украинской, идиш, иврит) и смешение языков; например: «<...> He told of many accident [sic] / вейз мир! Вей! / – кто там? / It's me / – не открывай / герл вытягивает перлы <...>» («Три урока иврита», circa 1997)^[134], «Вали сняг как проливлен дъждь / Небе – водна жаба бяла / Нежной ты и чуждой стала <...>» («Фьртуна. Славянская лирика», 1993^[135]);

♦ сечение слов и опускание частей слов; например: «ржавый бор на бере выбор / ракови открыла жабр / пластик пальмовые ребр / от Адама – странный обр»^[136] («Кукла на морском берегу», цикл «Мертвый сезон» в кн. «Дети в саду», 1988).

Стилистические и жанровые параметры

♦ абсурдизм и нонсенсизм (об этом см. выше; кн. «Слоеный пирог», 1999);

♦ гротескность и сатиричность (кн. «Голоса», стихи из которой в некоторых изданиях и публикациях печатались с подзаголовками «гротески» или «сатиры»^[137]; кн. «Терцихи Генриха Буфарева»); в некоторых стихах Сапгира заметно родство с «гротесками» «последнего парижского поэта» Игоря Чиннова (1909—1996)^[138].

♦ театральность^[139] и «мизансценовость» (кн. «Мол-чание», 1963, кн. «Монологи», 1982);

♦ перформативность и привлечение читателя к генерированию смысла (кн. «Тактильные инструменты», 1999);

♦ кинематографичность, кадровое построение текста и эффект «глаза-кинокамеры» (цикл «Этюды в манере Огарева и Полонского», 1987; кн. «Слоеный пирог»)^[140];

♦ представление о паузе, пробеле, дыхании, молчании, пустоте как важных структурных элементах стихотворного текста; текст молчания (кн. «Дыхание ангела», 1989, кн. «Глаза на затылке», 1999)^[141];

♦ центонность и игра с литературными цитатами^[142]; например: «Ах, все во мне перемешалось? / Россия... Франция... века» («Голова сказочника» в кн. «Московские мифы», 1970—1974) ср. «Декабрист» (1917) О. Мандельштама; «Ноль пришел ко мне с букетом / замороженных цыплят» («Букет» в кн. «Голоса»^[143]) – ср. «Я пришел к тебе с приветом / Рассказать, что солнце встало» (1843) А. Фета; «социализм без конца и без краю!.. / узнаю тебя жизнь – / понимаю»^[144] («No. 40 (из Александра Блока)» в кн. «Лица соца») – ср. у Блока: «О, весна без конца и без краю – <...> / Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!» (из цикла «Заклятие огнем и мраком», 1907);

♦ «литературность»^[145] («Черновики Пушкина», 1985; «Этюды в манере Огарева и Полонского», 1987);

♦ сдвиг реальности и «сюр»^[146] (поэма «МКХ – Мушинный след», 1981; кн. «Параллельный человек», 1992);

♦ примитивизм, синтез наивно-детских и взрослых перспектив, остранение за счет построения детской точки зрения (кн. «Дети в саду»).

Тематика и проблематика

♦ острая социальная тематика и обследование моральных aberrаций (советского и постсоветского) общества – например: «Но есть консервы РЫБНЫЕ ТЕФТЕЛИ / Расплывчатость и фантастичность цели / Есть подлость водка скука и балет <...>»^[147] («Сонет о том, чего нет» в кн. «Сонеты на рубашках»);

- ◆ исследование быта и семейных отношений советских и постсоветских городских обывателей; этот тематический импульс исходит прежде всего от «Городских столбцов» Заболоцкого и отчасти от рассказов Михаила Зощенко^[148] (кн. «Голоса»);
- ◆ ангажированность еврейских и иудейских вопросов: Шоа (Холокост), иудейско-христианские отношения, антисемитизм (кн. «Молчание»; кн. «Псалмы», 1965—1966);
- ◆ метафизичность: изнанка бытия, потустороннее и пост-мортальное, ангелизм (кн. «Конец и начало», 1993, кн. «Три жизни», 1999);
- ◆ философская лирика^[149] (поэма «Старики», 1962; кн. «Элегии»);
- ◆ изображение быта и бытия литературно-художественной богемы (кн. «Московские мифы»);
- ◆ насыщенность стихов географией, топонимикой, историческими персонажами, особенно художниками и литераторами – например: «Командировка» (1964); «Сонеты из Дилижана» (кн. «Сонеты на рубашках»);
- ◆ карнальность и эротичность (цикл «Люстихи», 1964; кн. «Элегии», 1967—1970; кн. «Любовь на помойке», 1992);
- ◆ политическая злободневность (кн. «Глаза на затылке»).

5. Умный кролик

Точна оценка широты горизонтов жизни и творчества Сапгира, данная Виктором Кривулиным вскоре после смерти поэта: «...у Сапгира было много ролей, по крайней мере, несколько различных литературных масок: официальный детский поэт и драматург, подпольный стихотворец-авангардист, впервые обратившийся к живой новомосковской речевой практике, сюрреалист, использовавший при создании поэтических текстов опыт современной живописи и киномонтажа, неоклассик, отважившийся „перебелить“ черновики Пушкина, визионер-метафизик, озабоченный возвышенными поисками Бога путем поэзии, автор издевательских счи-талок, речевок, вошедших в фольклор <...>. Все это Сапгир»^[150].

Именно так и было. Детский поэт Генрих Сапгир широко печатался в издательствах «Детская литература» и «Малыш», издав с 1960 по 1984 год около 40 детских книг^[151]. Многие из его детских стихов, среди которых «Бутерброд», «Лимон», «Полосатые стихи», «Стихи про слова» и другие, стали «культовыми». Вот одно из самых знаменитых, «Умный кролик»: Умный кролик / Сел за столик. / А затем в одно мгновенье / Сочинил стихотворенье: / Умный Кролик / Сел за столик»^[152]. Это блистательный детский метатекст, близкий художественным исканиям Сапгира – «взрослого» поэта. В детских театрах страны шли пьесы Сапгира. Кинорежиссеры снимали мультфильмы по его сценариям и детским книгам: «Лошарик», «Мой зеленый крокодил», «Паровозик из Ромашкова»... Всего около сорока анимационных фильмов.

К середине 1960-х годов Сапгир (как и Холин) утвердился как детский поэт, драматург и киносценарист. В 1992 году Сапгир вспоминал: «Я много работал в своей жизни, всякой работой зарабатывая деньги просто. Для кино писал, для театра писал. Наверное, не самые лучшие произведения <...> Я доволен, что я так жил. А если бы сейчас краска стыда покрывала мои щеки, как я извивался и вползал куда-то, а сейчас бы я был раззолоченный? Все равно мои бы года остались бы при мне, мое мышление. Но только было бы как-то все испоганено, испачкано. Поэтому я не завидую людям, которые процветали. Им тяжело сплошь и рядом»^[153].

«[К]огда я начал писать детские стихи, – рассказывал Сапгир в том же интервью, – то очень скоро замаячила радужная перспектива быть всюду принятым <...> идти по пути старшего Михалкова [Сергея Михалкова], что называется. Но, слава Богу, меня удержали взрослые стихи»^[154]. Разумеется, бинарность «детское—взрослое» в жизни и творчестве Сапгира – искусственное и даже уродливое порождение советской эпохи. Как бы развилась карьера Сапгира, и писал бы он вообще детские вещи – предмет постфактумных гипотез. Но важно учесть два обстоятельства. Во-первых, мысль В. Кривулина, что «<...> как детский поэт он

действительно был высочайшим профессионалом. А во взрослых стихах этот профессионализм ему иногда вредил. И он сам это чувствовал, стремился от него освободиться»^[155]. Во-вторых, тот факт, что в 1998 году сам Сапгир относил к «самым значимым книгам», вышедшим со времени публикации его взрослых стихов в СССР в 1988 году, следующие: «Сонеты на рубашках» ([1978], 1989, 1991), «Пушкин, Буфарев и другие» (1992), «Избранное» (1993), «Смеянцы» (1995), «Принцесса и людоед» (1996) и книгу «Летающий и спящий» (1999)^[156].

18 мая 1995 года, в Париже, после чтения новых стихов в номере гостиницы «Ла Мармот» в квартале Монторгейль (неподалеку от любимого им Центра Помпиду), Генрих Сапгир сказал авторам этих строк, что за последние восемь лет он многое понял о том, как устроено детское мышление, что оно гораздо более сродни поэтическому. «Писатель должен быть – как мальчик в берлинской пивной в рассказе Набокова „Путеводитель по Берлину“», – добавил Сапгир позднее в тот же день, сидя в парижском кафе^[157]. Похожая мысль изложена в письме Сапгира 1988 года: «Сам я за этот год написал книгу стихов [т. е. книгу «Дети в саду»] – совсем новых по форме. Долго объяснять, но все слова в них то разорваны, то пропущены, то осталась половинка. Тебе это должно быть понятно. <...> Я шел от того, как мы мыслим. А мыслим, оказывается, устойчивыми словами и группами слов, где одно можно заменить другим – и ничего не изменится, кроме гармонии, конечно»^[158]. А еще через несколько лет, уже в Москве, зимой 1999 года, Сапгир сказал нам, что ему особенно дорога книга «Дети в саду» – высокий синтез формальных поисков поэта в детских и взрослых стихах. Об этой же книге Сапгир говорил в опубликованной беседе с А. Глезером: «[Я] понял, что можно писать не цельными словами, а частями слов, намеками на слова. Так написаны „Дети в саду“ <...>»^[159].

Вот начало стихотворения «Памятное лето»:

Пионер ла

пительном не

лышатся фла

муторно мне

варится борщ

в спальне отря

журю не зря

ляжки уборщ

белые-бе

мощные ляж

зайчики пляш

руки тебе <...>^[160].

Как бы сложилась профессиональная карьера Сапгира в советское время, если бы он сочинял свои детские стихи не правильными классическими размерами, а экспериментировал? Среди детских стихов Сапгира много «профессиональных» в смысле абсолютно сознательного учета уровня читательской подготовки. Именно в этом сила и вековечность многих популярных детских стихов Сапгира, и именно это имел в виду Б. Слуцкий, напутствуя Сапгира («Вы, Генрих, формалист, поэтому должны отлично писать стихи для детей»). Из книги «До-ре-ми» (1968): «Дореми – смешной король – / Объявил жене Фасоль: / – Дорогая, я узнал, / Что у нас сегодня бал. / Нарядись. И дочь Ляси / Приодеться попроси.^[161]

Из прославленного «Лошарика»:

<...> Однажды во время воскресной программы,

когда восхищенные папы и мамы

смотрели, как ловит

мячи, и тарелки,

и пестрые шарик

юный Тарелкин,

как прыгают

все они

сами из рук <...>^[162].

Книга «Смеянцы: стихи на детском языке» (1995) занимает особое место в творчестве Сапгира. Книга эта – своего рода «Eхegi monumentum...» Сапгира – детского писателя. Это в каком-то смысле ответ на высказанное еще в 1964 году пожелание Яна Сатуновского: «<...> жаль, что в детских стихах Сапгира почти отсутствует фантазия, выдумка, деформация действительности, характерная для мышления ребенка и поэта! С таким даром, да если ему дать волю, может появиться небывало новый, интереснейший детский поэт, может быть, сказочник, Сапгир»^[163]. На то, что это «взрослые» детские стихи, сам Сапгир намекает в предисловии: «Дорогие дети и уважаемые взрослые дети! Когда я, сам взрослый ребенок, играю забавными пестрыми словами <...>»^[164]. В стихах, собранных в «Смеянцах», сочетаются многогранные стихотворческие эксперименты, на которых построены как прекрасные книги Сапгира «Терцихи Генриха Буфарева» и «Дети в саду», так и менее удачная «Встреча». Среди источников экспериментов Сапгира в «Смеянцах» – Льюис Кэрролл, обэриутские «детские» стихи, но прежде всего – Хлебников. «Смеянцы» названы в память о хлебниковском «Заклятии смехом» (1909): «О, рассмейтесь, смехачи! / О, засмейтесь, смехачи! / Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно, / О, засмейтесь усмеяльно! / О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачей! / О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей! <...>»^[165].

В «Смеянцах» встречаются тексты, в которых тот же уровень сложности и открытости словесных экспериментов, что и во взрослых книгах Сапгира. Вот начало стихотворения «Пельсисочная» (кн. «Терцихи Генриха Буфарева»): «В мырелки шлепают пельсиски / В стакелках светится мычай / Народострах и чуд российский <...>»^[166]. Сравните эти строки со стихотворением «Мурота» (кн. «Смеянцы»): «Мурота, мурота. / В дуроте – белота, / а над ней – небота, / в неботе – пустота. <...> / Снегота, снегота, / ты пушистее кота, / ты встретишь нас волчанием, / а проводишь нас свычанием»^[167]. Из стихотворения «Стражи» (кн. «Встреча»): «Там на страшной высоте / реют сильные линоны / длиннокрылые линоны / тамнастра и тимносте <...>»^[168]. Сопоставьте со стихотворением «Теменя и ясеня» (кн. «Смеянцы»): «<...> В темень собираюсь / в гости к мигунам, / в ясень озираюсь, / смотрю по сторонам. / В темень меня вирши / носят и роняют. / В ясень меня тоже / кто-то сочиняет»^[169].

Сапгир в «Смеянцах» пародирует и эпатирует выбранные тексты дореволюционного времени и советской эпохи, причем как детские, так и взрослые, взятые как из высокой поэзии, так и из поп-культуры. Слышится в «Смеянцах» эхо басен Сергея Михалкова и стихов Агнии Барто, детских стихов Лейба (Льва) Квитко и Овсея Дриза (которого Сапгир переводил). Вот начало стихотворения Сапгира «Кукареку-парк»: «Поедем в кукареку-парк, / зеленый и многоэтажный, / где петухи гуляют важно, / на поводках ведя собак. // Мы посетим кафе «Уют», / где блеют и рычат за стойкой. / А посетителей там столько! – / там козы в юбочках поют»^[170]. А вот начало стихотворения Осипа Мандельштама «Царское село» (1912), посвященного Георгию Иванову: «Поедем в Царское Село! / Свободны, ветрены и пьяны, / Там улыбаются уланы, / Вскочив на крепкое седло... / Поедем в Царское Село!»^[171]. Из четырехчастного стихотворения Сапгира «Хохотания»: «Над городом Смеха / широкое эхо / и шуткам и песням / звучало в ответ: / драконов, драконов, / лиловых, зеленых, / огромных и страшных / давно уже нет! <...>»^[172]. Сравните эти стихи со словами популярной «детской» песни Александры Пахмутовой – Николая Добронравова «Улица Мира» (1975): «На улице Мира – веселый народ. / Над улицей Мира – в сто солнц небосвод. / На улице Мира мы выстроим дом, / И сами с друзьями мы в нем заживем! Припев: Дом, что мы построим, / Время не разрушит, / Солнце не уступит черной мгле, / Потому что дружба – сильное оружие, / Главное оружие на земле! <...>»^[173]. Как стихи текст Добронравова – ниже всякой критики. Вполне вероятно, что, пародируя их, Сапгир стремился показать, что профессионала высокого класса – пусть даже вынужденного писать «легкие» тексты – прежде всего отличает от штамповщика поэтического ширпотреба не жанр и тематика, а именно качество поэтического материала.

Достаточно в «Смеянцах» и отсылки к стихам самого Сапгира. Местами сапгировский мощный словотворческий напор выплескивается через край, и такие стихотворения на «детском языке» вряд ли под силу самим детям, как в случае стихотворения «Брон и Мускила»: «Мускила – вазетта / заломного цвета / обратноколенными лапами / стручала, плясала, / огнем потрясала, / увешана скумными тряпами <...>»^[174]. В целом этой амбициозной книге недостает легкости, стройности, изящности. Несмотря на приглашение – как детей, так и их родителей – к веселым словесным приключениям, при чтении «Смеянцев» ощущается прежде всего незавершенность лабораторных экспериментов Сапгира в области усложнения детских стихов заумью и перегрузки литературными аллюзиями. Собранные в «Смеянцах» стихи не пользовались большим успехом среди детей и их родителей, особенно по сравнению с такими классическими текстами Сапгира, как «Лошарик», «Принцесса и людоед» или «Умный кролик». Подзаголовок книги «Смеянцы» будто предостерегает о том, что стихи для детей пишутся не на «детском языке».

6. Псалмопевец

В течение раннего брежневского правления Сапгир упорно сочиняет книги «несоветской поэзии», не публикуя ни строчки из них в СССР: «Псалмы» (1965—1966), «Элегии» (1965—1970), «Московские мифы» (1970—1974)^[175]. Его стихи по-прежнему наполнены беспощадной социальной иронией:

В альбом

В Северодвинске

Живут по-свински (цикл «Командировка», 1964)^[176].

Некоторые стихи Сапгира непосредственно откликаются на политические события. Если в стихотворении «Клевета» (кн. «Голоса») речь, судя по всему, идет о травле Бориса Пастернака (1958), последовавшей за публикацией «Доктора Живаго» на Западе и награждением его Нобелевской премией: «Напечатали в газете/ О поэте./Три миллиона прочитали эту / Клевету <...>», – то через несколько лет, в цикле «Командировка», Сапгир прямым текстом говорит о суде над Иосифом Бродским и его ссылке на Север: «Уедешь ты Иосиф / В архангельские леса / Отбывать срок / Отбывать срок / Рыжебородый / Не нашей породы / Пророк <...>»^[177]. Центральное место в творчестве Сапгира 1960-х годов занимает книга «Псалмы» (1965—66). В ней воплотились принципы поп-арта – монтаж в едином художественном пространстве разнородных предметов, тем, ритмов, идей, образов, компонентов массовой культуры и др., – открытые для Сапгира и других лианозовцев Оскаром Рабиным^[178]. Сапгир пояснял: «В „Псалмах“ <...> есть и цитаты из Библии, и мой номер телефона, и рецепты, и надписи, которые я вставил в стихи. Это был коллаж, который и есть постмодернизм. Но научили меня всему этому американские поп-артисты»^[179]. Характерно, что, строя всю книгу на шокирующих столкновениях ожидаемого (каноническая библейская поэзия псалмов) и неожиданного (образы насилия в мировой и еврейской истории; проза(ика) советского быта), Сапгир одновременно осознал себя «поп-артистом» и художником-метафизиком. В. Кривулин назвал «Псалмы» Сапгира «молитв[ой], вмонтированн[ой] в газетный лист»^[180]. Здесь необходимо ввести в наш обзор новую яркую фигуру. Это замечательный еврейский писатель Овсей Овсеевич Дриз (Шике Дриз, 1908—1971). Сапгир дружил с Дризом еще со времен их работы в скульптурных мастерских Художественного фонда, в начале 1950-х. В одной из последних книг «Три жизни» (1999) Сапгир вспоминает: «Я помню как в кафе / у Курского вокзала / взгромоздившись на стул / Дриз произнес речь: / Друзья мои! – в пространство / Говори отец! – / закричали кругом:/ сейчас сейчас / седой пророк – / все объяснит! // Укажет виноватых! / Откроет жизни смысл! / Бородач крестится на Овсея / как на икону / Николая угодника / – Нет, не могу – / – слез со стула / – и ушел пошатываясь – <...>»^[181] («Овсей Дриз»). Об этом эпизоде Генрих Сапгир рассказывал не раз, в несколько иной редакции. В устной передаче Сапгира, он застал в пивной у Курского вокзала в Москве следующую сцену: на стуле стоял Овсей Дриз, пьяный, с вздыбленной седой шевелюрой, и читал стихи. Он читал долго, на идиш, с параллельным дословным переводом на русский, и его никто не прерывал. Люд в пивной был самый разный, в том числе привокзальная шпана. Пока Дриз читал, несколько посетителей пивной плакали. Когда Дриз закончил, один работяга бросился ему в ноги со словами: «Отец, как жить?!»

Дриз писал на языке Диаспоры евреев-ашкенази. Он писал стихи и прозу, много сочинял для детей. Сапгир блестяще переводил стихи Дриза на русский язык и «пересказывал» его детскую прозу^[182]. В советское время по-русски вышло несколько детских книг Дриза, которые перевел или сопередел Сапгир^[183]. Характерная деталь: Евгений Витковский расска-

звал пишущим эти строки, что Сапгир просил включить в антологию переводов «Строфы века-2» (1998) только свои переводы из Овсея Дриза^[184].

Книга «Псалмы», несомненно, написана под большим влиянием дружбы Сапгира с Овсеем Дризом, пережившим Шоа (Холокост), ГУЛАГ и почти тотальное уничтожение еврейской культуры в поздние годы сталинизма: «<...> На лице веселом / голом – / выразительные / печальные / беззащитные / отчаянные – / как очередь / полураздетых евреев / к Бабьему Яру / как мальчик в той очереди / которого выхватили / соседи-украинцы <...>»^[185] («Овсей Дриз», кн. «Три жизни», 1999). Псалмы Сапгира – это монтаж библейских текстов и современных исторических сюжетов. «Переложениями» псалмов можно назвать только часть текстов Сапгира; остальные можно отнести к «медитациям» на темы псалмов. Ближе всего к библейскому тексту сапгировский псалом 136-й, посвященный Овсею Дризу (псалом 136 в православной и католической Псалтыри соответствует псалму 137 в иудейской и протестанской):

1. На реках Вавилонских сидели мы и плакали

– О нори – нора!

– О нори – нора руоло!

– Юде юде пой! пой! Веселее! —

смеялись пленившие нас

– Ер зангт ви ди айниге Нахтигаль

– Вейли башар! Вейли байон!

– Юде юде пляши! Гоп – гоп! <...>.

2. Они стояли сложив руки на автоматах

– О Яхве!

их собаки – убийцы глядели на нас

с любопытством

– О лейви баарам бацы Цион

на земле чужой! <...>^[186].

Очень интересен вопрос о происхождении фраз «О нори – нора!», «О нори – нора руоло!», «Вейли башар! Вейли байон» и «О лейви баарам бацы Цион», а также их месте в структуре псалма Сапгира^[187]. Судя по всему, Сапгир не владел ивритом – в отличие от идиша, который он немного знал с детства. Неизвестно, на какие источники – словари? носители иврита? иудейская литургия? – Сапгир опирался при сочинении своего псалма 136.

Три фактора несомненно повлияли на выбор фраз, передающих ощущение иврита псалмов и диалога (на арамейском, ставшем разговорным языком евреев во время Вавилонского пленения) между вавилонянами и плененными иудеями: этимология, текст библейского псалма (иврит и русский перевод) и структурный замысел Сапгира. С этимологической точки зрения, кроме очевидного «Цион» следует обратить внимание на слово «нори» – возможный частичный перевертыш слова «кино» – «арфа» (ивр.), упоминаемого в начале библейского псалма. Кроме того, слово «баарам», вероятно, здесь следует интерпретировать как ивритское «ба арам», что означает «в Араме, в Арамейской земле». Несмотря на проблематичное «й», слово «лейви» отсылает к слову «леви» (Левит), т. е. метонимически вызывает ассоциацию со всеми коленами Израилевыми, со всем еврейским народом. С точки зрения возможных соответствий между библейским псалмом и псалмом Сапгира, обратим внимание на следующие стихи библейского псалма: «Там пленившие нас требовали от нас слов песней, / и притеснители наши веселья: „пропойте нам из песней Сионских“ / Как нам петь песнь Господню / на земле чужой?»^[188]. Стих «О лейви баарам бацы Цион», предшествующий у Сапгира стиху «на земле чужой» (точно воспроизведенному им по синодальному русскому переводу Псалтыри), можно расшифровать как «О еврей-иудеи в Арамейской земле [пропойте нам из песней] Сионских». Легко подметить и следующие смысловые и структурные корреспонденции: 1) «Юде юде [т. е. «еврей еврей» на немецком языке] пой пой! Веселее! <...> Юде юде пляши!» и «О лейви баарам бацы Цион»; 2) слово «вейли» и слово «веселья» из русского текста библейского Псалма (при том, что «вейли» и «лейви» анаграмматически зашифровывают друг друга). Таким образом, из созданных Сапгиром «синтетических» слов и фраз лишь четыре («руоло», «башар», «бацы», «байон») могут быть названы ономотопеическими имитациями иврита псалмов и арамейского. Остальные «синтетические» слова и фразы несут не только структурную, но и важную смысловую нагрузку.

Разумеется, большинство русскоязычных читателей воспринимают эти слова и фразы как древнееврейско-арамейский гул неотожествленных ассоциаций. В то же время, отголоски дорогой Сапгиру немецкой романтической и постромантической поэзии (см. его «Этюды в манере Огарева и Полонского») вызывают у читателя гораздо более конкретный комплекс литературных и исторических ассоциаций. Вспоминаются многочисленные образы соловья у Гете и Гейне; известное стихотворение «Die Nachtigal» Теодора Шторма (1817—1888), положенное на музыку Альбаном Бергом: «Das macht, es hat die Nachtigal / die ganze Nacht gesungen; / da sind von ihrem süßen Schall, / da sind in Hall und Widerhall / die Rosen aufgesprungen <...>». И, конечно же, «Бог Нахтигаль» Осипа Мандельштама («К немецкой речи», 1932). Записанная в русской транслитерации и ориентирующаяся не на немецкий, а именно на идиш (Ер зангт ви ди айниге Нахтигаль), эта отсылка к немецкой поэзии сталкиваются лоб в лоб с историей истребления европейского еврейства нацистами и их подручными (у самого Сапгира в Шоа (Холокосте) погибли родственники). Такое будоражающее соседство совершенной поэзии и чудовищной исторической правды, святынь немецкой литературной культуры и антилюдского быта концлагерей придает стихам Сапгира такую же безупречную принципиальность и ясность видения, которую передает голос повествователя в известном эпизоде романа В. Набокова «Пнин» (1957), где Тимофей Пнин перебирает в своем болезненном воображении возможные сценарии смерти Миры Белочкиной: «Надо было забыть – потому что нельзя было жить с мыслью, что эту вот милую, хрупкую, нежную молодую женщину, вот с этими глазами, с этой улыбкой, с этими садами и снегами на заднем плане, привезли в скотском вагоне в истребительный лагерь и убили, впрыснув фенола в сердце, в то самое кроткое сердце, биенье которого ты слышал под своими губами в сумерках прошлого. И оттого, что не было точно известно, какой именно смертью умерла Мира, она продолжала умирать в его воображении множеством смертей <...>. По словам следователя, с которым Пнину случилось как-то говорить в Вашингтоне, твердо установлено было только то, что ее <...> отобрали для уничтожения

и сожгли в крематории через несколько дней по прибытии в Бухенвальд, в чудесной лесистой местности с громким именем Большой Эттерсберг. Это в часе ходьбы от Веймара, где гуляли Виланд, Гердер, Гете, Шиллер, несравненный Коцебу и другие»^[189].

Вспомним также рассказ А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда» (1894). В классической работе «Если я забуду тебя, Иерусалим» (1978) Роберт Луис Джексон впервые показал, что в рассказе Чехов обращается к библейской поэзии – поэзии, которая в равной степени апеллирует к русскому (гробовщику) скрипачу Якову «Бронзе» и к еврею-флейтисту Ротшильду – и таким образом намечает путь еврейско-русского (и иудейско-христианского) примирения^[190]. В конце чеховского рассказа умирающая Марфа открывает глаза и обращается к своему мужу Якову: «– Помнишь, Яков? – спросила она, глядя на него радостно. – Помнишь, пятьдесят лет назад нам Бог дал ребеночка с белокурыми волосками? Мы с тобой тогда все на речке сидели и песни пели... под вербой. – И горько усмехнувшись, она добавила: – Умерла девочка»^[191].

Умирая, Яков завещает свою скрипку еврею с трагикомическим именем «Ротшильд». Чехов – и Джексон вслед за ним – «символически объединяет» Якова и Ротшильда, предлагая более гармоничную интерпретацию псалма 136-го. Нечто очень похожее происходит при привычном прочтении концовки «Братьев Карамазовых». В главе VII («Илюша») 10-й книги четвертой части романа Ф. М. Достоевского, когда смертельный диагноз уже произнесен врачом, отец умирающего мальчика восклицает: «– Не хочу хорошего мальчика! Не хочу другого мальчика! <...> Аще забуду тебе, Иерусалиме, да прильпнет... [—] Он не договорил, как бы захлебнувшись, и опустил в бессилии пред деревянную лавкой на колени»^[192]. Поясняя одному из бывших мучителей Илюши, Коле Красоткину, смысл слов несчастного капитана Снегирева, Алеша Карамазов говорит: «– Это из Библии: „Аще забуду тебе, Иерусалиме“, то есть если забуду все, что есть самого у меня драгоценного, если променяю на что, то да поразит...»^[193]. В этой интерпретации псалма, а также в «Речи у камня» (заключительная, III глава эпилога «Братьев Карамазовых»), Алеша прежде всего акцентирует мотивы памяти (древние евреи в Вавилонском пленении – Иерусалим; Дмитрий Карамазов – капитан Снегирев; «мальчики» – Илюша Снегирев). Но в поэтике романа Достоевского – и в эпизодах, разворачивающихся вокруг капитана Снегирева и его семьи, – ключевую роль играет именно мотив гнева и отмщения, отмщения за обиды и мучения отца и сына Снегиревых, полученные от рук Дмитрия Карамазова (в трактире) и «мальчиков» (в школе)^[194]. Вспомним и мы, что в заключительной части Псалма «При реках Вавилона...» нота отмщения мучителям еврейского народа звучит ясно и безоговорочно:

8. Дочь Вавилона, опустошительница!

блажен, кто воздаст тебе за то,

что ты сделала нам!

9. Блажен, кто возьмет и разобьет

младенцев твоих о камень!

Вот концовка псалма у Сапгира (у Сапгира 6, а не 9 частей):

5. Дочери Вавилона расхаживали среди нас

– поскрипывая лакированными сапожками

– шестимесячные овечки

– с немецкими овчарками

– О нори – нора! руоло!

– Хлыст! хлыст! —

– Ершиссен

6. Блажен кто возьмет и разобьет

младенцев ваших о камень^[195].

Поэт и литературовед Данила Давыдов вспоминает организованное им выступление Сапгира перед студентами Литературного института в Москве, в конце 1990-х годов: «Большей части аудитории (в которой православных было отнюдь не большинство) показалась кощунственной последняя фраза сапгировского „Псалма 136“<...>. Меж тем, это почти дословная цитата [в отличие от тех огромных отступлений, которые Сапгир позволяет себе в других частях этого псалма и других псалмах] из канонического текста»^[196]. Те глубинные – и тормозящие рецепцию читателей – механизмы привычного прочтения религиозных текстов в контекстах русской литературной культуры, на которые указывает Д. Давыдов, действуют при прочтении «Псалмов» Сапгира. Для их адекватного, неопосредованного осмысления лучше всего обратиться прямо к библейскому тексту, а уже потом восстанавливать различные пласты истории и культуры, которые питали тексты переложений Сапгира.

Вавилон «Псалмов» Сапгира – Россия. Вместо древних израильтян в них действуют современные Сапгиру советские евреи. Псалмопевец Сапгира – Овсей Дриз, пьяница («шикер»), поэт-пророк в стране, в которой к началу 1950-х была обескровлена еврейская культура. «Псалмам» Сапгира принадлежит особое место в мировой поэзии. По масштабу и радикальности переработки иудейских священных текстов, а также по степени внедрения в них реалий современной истории, политики, идеологии и повседневного быта эту книгу можно сопоставить с циклом Аллена Гинзберга «Каддиш» (1959): Вот начало поминального цикла Гинзберга:

Strange now to think of you, gone without corsets & eyes, while

I walk on the sunny pavement of Greenwich Village,

downtown Manhattan, clear winter noon, and I've been up

all night, talking, talking, reading the Kaddish aloud,

listening to Ray Charles blues shout blind on the

phonograph

the rhythm the rhythm – and your memory in my head three

years after – And read Adonai's last triumphant stanzas

aloud – wept, realizing how we suffer – <...> ^[197].

А вот отрывок из последней, 4-й части «Каддиша» Гинзберга:

O mother what have I left out <...>

farewell with your old dress and a long black beard

around the vagina farewell with your sagging belly

with your fear of Hitler

with your mouth of bad short stories <...> ^[198].

«Псалмы» Сапгира – классический еврейско-русский текст постхолокостной поры ^[199]. В них соединяется – как и в трудах многих еврейских мыслителей и художников Диаспоры, написанных во время и после Катастрофы (от Т. Адорно, Примо Леви, Пауля Целана и И. Эренбурга до С. Бэллоу и Ф. Рота) – скептическое отношение к возможности существования всесильного и всемогущего Бога с неизбежно экстатической верой в мистическое божественное устройство вселенной, как в этом сапгировском переложении псалма 150 (та же нумерация в Таннахе):

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)

<...>

9. Все дышащее да хвалит Господа

(кричите вопите орите стучите – полное

освобождение)

Аллилуйя!

(12 раз на все лады)^[200].

7. Лианозово

Широта художественного вкуса Сапгира и его терпимость в отношениях с людьми (особенно литераторами младших поколений) требовала самоограничения и хотя бы условного нахождения собственных истоков на карте российского искусства. Этим заповедником была для Сапгира лианозовская группа, в костяк которой входили он сам, О. Рабин, И. Холин (прямые ученики Е. Л. Кропивницкого), О. Потапова (жена Е. Л. Кропивницкого), В. Кропивницкая (дочь Е. Л. Кропивницкого и жена О. Рабина), Л. Кропивницкий (сын Е. Л. Кропивницкого), Вс. Некрасов и Я. Сатуновский. Были им близки художники Николай Вечтомов, Лидия Мастеркова, Владимир Немухин, Борис Свешников. В 1950-е с лианозовцами тесно общалась поэт Милитриса Давыдова. Уже позднее, в конце 1960-х, к лианозовцам примкнул Э. Лимонов. О месте Лианозова и лианозовцев в ландшафте русской культуры довольно много написано, поэтому ограничимся здесь несколькими наблюдениями^[201].

Прав Владислав Кулаков, еще в 1991 году указавший на то, что лианозовцы существовали как литературно-художественная группа больше в глазах своих (по)читателей, чем в своих собственных: «Да и само название „лианозовская группа“ впервые было произнесено отнюдь не искусствоведами и критиками, а все теми же советскими начальниками, конечно, вовсе не стремившимися в данном случае оставить свой след в истории»^[202]. На Западе исследователи-культурологи серьезно занялись лианозовцами только в 1980-е годы^[203]. До этого к Сапгиру (и Холину) применялся приблизительный термин «barachni poets» (О. Карлайл) или же еще более приблизительный – «inoffizielle sowjetische Lyrik» (Л. Уйвари), а также в связи с эфемерной группой «Concrete» (по-английский не только «конкретный»), а также «цемент» – преднамеренный ли это каламбур Патриции Карден в адрес Ф. Гладкова?); Карден назвала Е. Л. Кропивницкого, Э. Лимонова, Г. Сапгира и др. «the counter-tradition», т. е. их «цемент» – анти-«Цемент»).

Любопытно привести в хронологическом порядке несколько заявлений Сапгира о Лианозове и о том, во что преобразилось это сообщество художников и поэтов:

1990. «Знаете, и для меня „Лианозово“ – загадка, хотя я сам родом оттуда. <...> Никакой „лианозовской школы» не было. Мы просто общались. <...> Пройдя эти „платоновские академии“ общения, мы научились главному – определять, что хорошо в искусстве, а что плохо. <...> Если говорить об эстетических убеждениях поэтов-„лианозовцев“, то они не были сформулированы, просто мы одновременно почувствовали, что современная нам официальная поэзия отделилась вообще от первоосновы всякой поэзии, от конкретного события, от предмета, стала выхолощенной, абстрактной, риторичной, „литературной“. Мы захотели вернуть поэзии конкретность»^[204].

1991. «Вообще по поводу моих отношений с концептуализмом да и с лианозовской школой я хочу сказать вот что. Я все-таки [sic] от всего этого отличаюсь, как мне кажется, неким

синтетизмом, пафосностью, стремлением к экстатическим состояниям духа. <...> Никто из них не пишет такие вещи, как „Псалмы“ – обращение человека к Богу – или „Элегии“» [205].

«Я не знаю, как и когда Лимонов придумал название „Конкрет“, нам, во всяком случае, он ничего не говорил, и конкретистами мы себя не называли» [206].

1992. «Это не школа. Кропивницкий влиял, конечно, своей личностью. Он педагог настоящий был и старался из человека вынуть то, на что тот способен. Школой назвать это трудно <...> Что еще сказать о „лианозовской школе»? После Эдуард Лимонов превратил ее в школу „Конкрет“, но это искусственное обращение» [207].

1995. «Это не была группа. Был учитель и были ученики. <...> Он учил нас жизни. <...> Сначала нас было у него двое. Двое таких верных учеников – я и Оскар. <...> Уже к середине 50-х годов этот круг оформился. Был учитель. <...> Это была прививка против всего официального, фальшивого, советского. „Народ – победитель“, „Народ – строитель“ – этого ничего совершенно для нас не существовало <...> Я хочу сказать, что нас объединяла искренность и желание изображать жизнь, какую мы видим вокруг. <...> Но первое, с чего началась лианозовская группа, – это искренность и раскованность. <...> Но искренность и внутренняя свобода – это два качества, которые сделали нас художниками и поэтами» [208].

«То ли это была лианозовская школа, то ли лианозовская группа, во всяком случае ее теперь называют и так и так [sic]. Но для меня, для моих друзей: Оскара Рабина, Игоря Холина, Льва Кропивницкого и еще небольшого кружка молодежи – в те 40—50-е годы еще ничего этого не было. Был наш духовный Учитель, Евгений Леонидович Кропивницкий <...>. Поэт Всеволод Некрасов держался диковато и отчужденно, между тем старик полюбил его, и он тоже стал аккуратно ездить к нему. <...> Было страстное желание выразить весь этот Божий мир по-своему, своими найденными средствами – пусть в диссонансах... Это были мы – содружество поэтов и художников. <...> Значит так, школа была Евгения Кропивницкого, группа – не знаю, скорее Товарищество близких по духу, Лианозово, в общем» [209].

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.