



5'18 Nuova recensione
letteraria

teoria storia della
letteratura, della critica
e della bibliografia

153

nella sezione

Massimo Maurizio

**Suonare i classici: una tradizione innovativa in
G. Papalms e "Drafts of Pushkin" di G. Sapgir**

Parole chiave : Genrikh Sapgir, "Manoscritti di Pushkin", "Salmi", "Sonetti sulle camicie", tradizione

UDC / UDC : 82.09

Riprendi: l'articolo discute i diversi approcci di Sapgir alle tradizioni e alle modalità di sviluppo del discorso poetico classico. L'instaurazione di un dialogo poetico con la tradizione ci consente di identificare nuove possibilità espressive per il linguaggio poetico e, anche attraverso esso, porta allo sviluppo di un concetto letterario ed estetico di strategie di scrittura che è rilevante per Sapgir, su cui si baseranno parzialmente i suoi successivi cicli poetici, a partire dalla seconda metà degli anni '80 anni. L'analisi viene effettuata principalmente sulla base di Salmi, Bozze di Puskin e Sonetti su Camicie.

Riassunto: questo articolo affronta diversi approcci alla tradizione nelle poesie di Sapgir e il loro sviluppo. Attraverso un dialogo poetico con la tradizione, Sapgir arriva a elaborare nuove possibilità espressive per il linguaggio poetico e a definire sia le strategie compositive sia il concetto estetico che caratterizzeranno le sue ulteriori raccolte di poesie dalla seconda metà degli anni '80 in poi. L'analisi riguarda principalmente le raccolte "Salmi", "Manoscritti di Pushkin" e "Sonetti sulle camicie".

Massimo Maurizio. Un gioco con i classici: tradizione innovativa in "Salmi" di G. Sapgir e "Manoscritti di Pushkin"

Durante tutti i quarant'anni della sua scrittura, G. Sapgir ha sperimentato in diversi campi e con diverse strategie di scrittura, ma tutti, in un modo o nell'altro, hanno cercato di identificare il ruolo del linguaggio e dell'espressione poetica. Sapgir ha capito la poesia in un modo molto speciale - in linea con il concetto di poesia sviluppato durante gli incontri a Lianozov come un linguaggio piuttosto che un fenomeno estetico (tuttavia, non è necessario parlare di una singola estetica dei cosiddetti "Lianozoviti" e persino di linee guida estetiche comuni). La poesia per Sapgir non è un'espressione soggettiva o un'opera esteticamente finita,

modo di trattare il discorso con nient'altro che il discorso" [Nekrasov 1997: 297]. Si tratta della "cura della parola" e della purificazione della poesia dalla lingua sovietica "rovere" (langue de bois) a cui la pratica poetica di Sapgir testimonia.

Passare a tendenze e vettori culturali diametralmente opposti porta a un numero enorme di sottotesti, ognuno dei quali il poeta - abbastanza consapevolmente - accetta e con cui lavora; per lui, il modo più sicuro per descrivere il suo mondo artistico è "la totalità delle opposizioni, realizzate e rimosse durante lo sviluppo sia dei suoi singoli testi e libri, sia della creatività in generale ... A differenza della maggior parte degli scrittori moderni, questa opposizione è rappresentata da un paradigma completo" [Orlitsky 2003: 160].

L'eredità letteraria Sapgirovsky è spesso riferita al paradigma dell'avanguardia (post-avanguardia, ecc.), che è abbastanza ragionevole; in effetti, alcune mosse sperimentali sono il nucleo concettuale di molti cicli. Tuttavia, alla luce della binarietà costitutiva del mondo poetico dello Zaffiro, il suo atteggiamento nei confronti della tradizione e le varie manifestazioni di questa relazione svolgono un ruolo altrettanto importante: in questo articolo parleremo del ripensamento dei generi tradizionali, principalmente della trasposizione dei Salmi (1965-1966) e Drafts of Pushkin "(1985-1987) [1].

Attraverso un dialogo con la tradizione, Sapgir identifica le fasi della propria creatività sperimentale che sono importanti per lui e come lavorare sulla parola e sulla parola, anche superando una componente puramente verbale. I Salmi e le Bozze di Pushkin sono separati da due decenni, durante i quali Sapgir ha lavorato, tra le altre cose, sulla forma del sonetto (Sonnets on Shirts, 1975-1989), e questa è la fonte più importante per comprendere il significato del suo lavoro con la tradizione e il suo adattamento alla poetica praticare.



cicli successivi [Orlitsky 1993: 209], in particolare la dialogicità (anche se in relazione ai Salmi sarebbe più corretto parlare del monologo dei cantanti che si rivolgono sconsideratamente a Dio). Sapgir elabora le canzoni dell'Antico Testamento, adattandole al contesto moderno, introducendo nel testo tecniche poetiche caratteristiche della propria pratica:

Beato il marito, che non è l'ideale per un consiglio

il malvagio e il malvagio

non cento, e sui seggi dei cacciatorpediniere

non dai capelli grigi [2] .

1. Beato il marito che non è l'ideale di una riunione

il malvagio

come quella

non partecipa alle riunioni GIT

e cooperativa

non seduto al tavolo del presidio -

solo seduto a casa

2. I vicini sollevano l'op -



Formalmente, realtà, slogan, altre formazioni di parole della vita sovietica e versi in rima ultra-corta hanno qualcosa in comune con la pratica di I. Kholin [3] e con i versi di Sapphire delle precedenti raccolte [4], ma qui la dissonanza parallela tra la Bibbia e la congiuntura sociale è molto più evidente. Senza entrare nei dettagli, notiamo solo che nei "Salmi" la distanza tra la fonte originale e gli arrangiamenti moderni è enfatizzata con l'aiuto di una serie di tecniche che gravitano verso l'abbassamento del registro, come la "degrammatizzazione" [Zubova 2000: 220] o volgarizzare apertamente l'estetica dell'originale:

1 Vsku sconcertanti gentili e persone

Imparare invano?

<...>

10 E ora, re, capisci;

punire tutti coloro che giudicano la terra.

11 Lavora il Signore con paura

e gioisci in lui con tremore.

1. Perché le nazioni e le tribù sono preoccupanti?

Che diavolo?

<...>

lascia la tua opinione

Servi il Signore con paura -

e con zeppe di velluto

onora il Figlio

figli di puttana! [Sapgir 2008: 100-101].

Sapgir inverte le connotazioni del vocabolario salmastro, segnando il contrasto dell'apparente rima tautologica dell'ultimo distico. La pubblicazione dei salmi nella sua trascrizione senza traduzione sinodale parallela fa meravigliarsi di come esattamente Sapgir sia cambiato e cosa abbia lasciato invariato: il più delle volte il testo canonico è citato quasi alla lettera o subisce cambiamenti minimi, ma la sensazione di un salmo distorto può essere distorta "alterazioni" [5].

Gli strumenti per il "trattamento del linguaggio" sono la ricontestualizzazione semantica (una sorta di esclusione terminologica) e il successivo ripensamento semantico. Inoltre, l'enfasi sul cambiamento di intonazione con l'identità verbale piena o quasi completa dei versi è la tecnica principale di uno dei testi più rappresentativi dei primi Sapgir "Voci (Laggiù hanno ucciso un uomo ...)".

In questa lettera, si può vedere una sorta di traduzione del vecchio testo slavo in una lingua più moderna, secondo la pratica della chiesa di tradurre testi antichi "secondo le norme della lingua russa secolare comunemente usata" [Demidov 1999: 26]. Ma la differenza qui è che la "traduzione" di Sapgir riguarda non tanto l'aspetto linguistico quanto quello socioculturale:



Il ciclo "Sonetti sulle canarie" sembra essere particolarmente eloquente in questo senso, in cui quattordici diventano uno stencil per vari tipi di esperimenti, principalmente quelli formali [6]; I "sonetti" sono un campo per lavorare con la parola e con diversi tipi di elementi paraverbal ed extraverbal, come visivo, vuoto o semi-cavo. Quanto al vuoto, può manifestarsi nel testo stesso, in cui mancano tutte o alcune parole, o nel contenuto, pur mantenendo l'aspetto formale del testo poetico. Questa tecnica indica più spesso l'incoerenza del linguaggio in cui è scritto il lavoro, l'assenza di una componente semantica in questo linguaggio, e si riferisce alla pratica dello scrittore di concretezza e protoconcretismo, operando dichiaratamente con uno sconosciuto, enfatizzato da una parola ridotta, racchiuso "in una parata" in una "shell" poetica. Un buon esempio di questa lettera nel protoconcretismo è la poesia "L'iscrizione sul recinto" e "Annuncio sul palo" di E. Kropyvnytsky:

Non versare, i diavoli sono a strisce,

Non osare fare la spazzatura qui,

È disgustoso guardarla,

Non versare, i diavoli sono a strisce:

Su di te, diavoli, sono infastidito dalla seccatura:

La gente cammina qui, la gente fa!

Non versare, i diavoli sono a strisce,

Non osare fare la spazzatura qui

[Kropyvnytsky 2004: 134].



ramie appartiene al commercio. Lei lo è
intermediario insolito tra produzione
dstvo e acquirenti: manuale
i commercianti sono responsabili
in modo che i bisogni crescenti delle persone
niya era completamente soddisfatto
e, per questo è necessario svilupparsi
comunicazione, migliorare con successo i problemi, migliorare
qualità del lavoro, soprattutto in relazione a
Istituto di servizi, perseguire un corso sul rafforzamento
base materiale e tecnica, attività
ma introdurre i risultati della tecnologia, progressivo-
nuove forme e metodi di organizzazione del lavoro nelle aree rurali ”
[Sapgir 1989: 15].



dall'apertura del poema "In Memory of the Father", in cui lo spazio interstrofico funziona non solo come una divisione, ma come un indicatore dell'inesprimibile, tuttavia, emozioni e sentimenti tangibili del figlio in piedi sul letto di morte di suo padre.

Если работу над псалмами можно представить как своего рода транскультурный перевод, то последний, 150-й сапгировский псалом являет собой двойной перевод, транслирующий не только культурную дистанцию, но и языковую — в широком, семиотическом смысле этого слова — картину мира:

1 Хвалите Бога во святых Его,

хвалите Его во утверждении силы

Его.

2 Хвалите Его на силах Его,

хвалите Его по множеству

величества Его.

3 Хвалите Его во гласе трубнем,

хвалите Его во псалтири и гуслех.

4 Хвалите Его в тимпане и лице,

хвалите Его во струнах и органе.

5 Хвалите Его в кимвалех



Господа.

Слава, и ныне: Аллилуиа.

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)

<...>

6. Хвалите Его по-собачьи

... .. (три раза пролаять)

7. По-волчьи

... .. (три раза провыть)



..... (кричите вопите орите
стучите — полное освобождение)

Аллилуйя!

(12 раз на все лады) [Сапгир 2008: 115].

В библейском псалме содержится призыв хвалить Господа с помощью разных инструментов, что еще больше расширяет число хвалящих «голосов». При этом названия инструментов, как известно, варьируются от перевода к переводу, то есть от культуры к культуре: так, например, в церковнославянском тексте фигурируют гусли вместо латинских арфы и кифары, что тоже можно рассматривать как транскультурный перевод. В свою очередь Сапгир заменяет ряд инструментов и голосов другими, более современными, а также включает голоса животных и молчание как особый вид хвалебного высказывания и — шире — альтернативного, а-рационального способа выражения, что, как мы уже говорили, составляет главное концептуальное ядро «Молчания» и является фундаментальным элементом других сочинений поэта. 150-й сапгировский Псалом представляет собой переход от словесной экспрессии к универсальному языку, адекватно передающему радость верующих в Бога с помощью пустот [8]; переложение псалма превращается в текст, находящийся на стыке вербальной и визуальной ипостасей с сонорными элементами (читателю предлагается ругаться, выть, лаять и т.д.).

В «Сонетах на рубашках» также можно обнаружить несколько примеров частично пустотных текстов, но здесь, в отличие от предыдущих случаев, конфронтация и

Увидев близко розовую сойку
Обрадовался я что я живу
Дорогу помню — желтую постройку
Опять сегодня поздно я усну
А в дымчатое нежное высоко
Вливалась синь предвосхитив весну —
И что созвучно всей моей душе
Которую за много лет я снова
Сверкали звезды грозно и лилово —
Почувствовал
[Сапгир 1989: 12].

В отличие от предыдущих текстов, здесь легко сосчитать недостающие строки и ударения (3 в первом стихе последней терцины и два пятистопных ямба в остальных): пустота обозначает максимальный эмоциональный накал, поскольку читатель сам призван «заполнить» пустоты *собственными* чувствами, переживаниями, воспоминаниями и т.д., то есть воспринять текст не опосредованно, а через себя. Такой прием не нов в литературе: Ю. Тынянов и Ю. Лотман обратили внимание на применение его Пушкиным: «Момент такой частичной неизвестности заполняется как



жизненного потока» [Лотман 2001: 120]. В этом отношении процитированный «Неоконченный сонет» Сапгира у́же пушкинских стихов, ведь он ограничивает представление читателя о «глубине жизни» и «бесконечности жизненного потока» двумя с половиной стихами; Сапгир дает точно очерченное пространство для чувствительности, и этот парадокс обращает внимание на функционирование поэтического текста и на отношение к нему, то есть выводит на более глубокий, чем у Пушкина, уровень.

Пушкин становится героем и напарником Сапгира в «Черновиках». Последний выявляет в них элементы новаторства и не просто «дописывает» неоконченные рукописи, а создает некий пушкинский макротекст в четырех разделах («Музыка», «Смесь», «Песни села Горюхина» и «Приложение»). Эти разделы имеют лишь косвенное отношение к пушкинскому творчеству, они скорее им инспирированы. Уместно рассматривать их как мистификацию [Орлицкий 2003: 164], зачастую в связи с датировками, растягивающими пушкинский макротекст вплоть до 1870 года (в «Истории села Горюхина»). Безусловный интерес для нашей темы представляет первый, самый большой раздел, в котором Сапгир дописывает пушкинские черновики.

Перед тем как приступить к этой фазе, он провел научное, текстологическое изучение самих черновиков как открытых текстов, включающих самые разные языки и выразительные манеры. Об этом свидетельствует целый ряд текстов, описывающих почерк и структуру оригинала, а также рисунки и прочие внетекстовые элементы. Дописывание черновиков Пушкина представлялось Сапгиру совместной работой, диалогом через время, для которого нужно было изучить все экстратекстуальные аспекты черновиков, позволяющие проникнуть в мир и в психологию автора. Черновой вариант в силу своего неформального характера лучше всего отражает настроение



применение разных способов выражения соответствуют литературной концептуальной платформе самого Сапгира. Поэтому за дописанным текстом следует подробное описание черновика, выявляющее все его элементы:

И заглавное с плюмажем,
Флеша, бреши, редуты.
И теснясь, сбиваясь, скачут
Через поле напрямик.
Под огнем ложатся строки,
Поворачиваются круто.
Весь кипит, как поле битвы,
И дымится черновик
[Сапгир 1992: 42].

Описания служат своего рода комментариями к графическому облику оригинала, но не ограничиваются этим: они написаны не прозой, как обычно, а стихами и этим позиционируются как литературное — а не текстологическое — дополнение, как код к черновику, который иначе был бы неполон, раз состоит, как уже говорилось, не только из написанных слов. Изучение невербальных компонентов «Черновики» приводит к более глубокому пониманию незавершенного Пушкиным, подсказывает атмосферу, в



Стиль античных дортуаров,

Сквозь стихи темнеет сад...

Там сидел я ночью белой

На скамейке опустелой,

Там на пустоши в тумане

Те дубы еще стоят.

[Сапгир 1992: 22]

Подобного рода комментирующие стихи — не единичный случай в творчестве Сапгира: среди «Сонетов на рубашках» фигурирует «Новогодний сонет», полностью пустотный текст, за исключением эквивалентов текста. За сонетом следует «Сонет-комментарий», написанный регулярным пятистопным ямбом. Комментарий представляет собой дополнение в стихах (как «Описания» черновиков с формальными признаками сонета), он фактически «объясняет» белые стихи «Новогоднего сонета»: «На первой строке пусто и бело / Вторая — чей-то след порошей стертый / На третьей — то, что было и прошло / И зимний чистый ветер на четвертой» [Сапгир 1989: 24]. Ироническая цель комментария в том, чтобы подсказать ощущения, которые читатель должен испытывать при чтении пустотного текста. Пустотное письмо с элементами иронической «подсказки» регулярно встречается в творчестве Сапгира, от «Войны будущего» в первом цикле до «Метода» 1990-х годов.



черты, которых нет в оригинале, но о которых, по мнению Сапгира, свидетельствуют экстравербальные компоненты. Это бросается в глаза в переводах юношеских (оконченных) стихотворений Пушкина «Mon portrait» и «Couplets»: Сапгир переводит их на русский язык, выбирая более непринужденный и фамильярный, более подходящий для шестнадцатилетнего молодого человека XX века язык. «Voilà Rouchkine», например, передается как «Таков уж Пушкин Сашка» [Сапгир 1992: 16—17]. Сапгир стремится найти и показать скрытые в тексте элементы, поэтому то, на что Пушкин мог только намекать в тексте 1825 года, сказано явным образом в современном тексте:

Играй, прелестное дитя,

Летай за бабочкой летучей,

Поймай, поймай <ее> шутя

Над розой пышной и колючей,

Потом на волю отпусти.

Но не советую тебе

Играть с моим уснувшим змием —

Его завидуя судьбе

Готовый стать бильярдным кием,*

Искусным пойманный перстом,

И вдруг он — полный твой хозяин.

* /вариант/

Готовый ханом стать Батыем

* /вариант/

Готовый к сим перипетиям

[Сапгир 1992: 41] [9]

В дописанном тексте есть то, о чем нельзя было писать во времена Александра; этим Сапгир включает пушкинский текст в собственную поэтическую систему, где такого рода эвфемистический дискурс находит себе место. Варианты, приведенные после основного текста, являются равноправными ему альтернативами; такая практика характерна среди прочих для Вс. Некрасова, который с помощью этого приема открывал в стихотворении «новые измерения» [10] за счет нарушения линейности чтения: подобная структура заставляет внимание «отскакивать» от текста к сноске и обратно, уподобляя чтение поэтического текста чтению, например, научной статьи. Сапгир считал работу над «Черновиками» научной деятельностью и стремился к такой же депоэтизации. Это проявляется и в том, что традиционно поэтический текст — нечто единственное и неповторимое, а варианты деконструируют неактуальное представление, оставляя на усмотрение читателя выбор варианта, который ему лично больше нравится. Такой прием встречается в стихотворении «*И я бы мог как шут*

в большей степени, чем сам текст.

«Черновики Пушкина» в целом можно рассматривать как поэтическое упражнение по заполнению пустот: дописывания Сапгира — не что иное, как гипотезы, предположения о том, что могло бы быть написано, если бы стихотворение было доведено до конца. Эта мысль подтверждается двумя вариантами «Черновика — воссозданного»:

Проснулся я — последний сон

Исчез — и нега улетает

Не озарился небосклон

Еще Петрополь почивает

Но обступили уж меня

Толпой докучной в изголовье

Заботы будущего дня

И пересуды и злословье

Не про себя ль

Пора пора остепениться

тридцать лет

И это грустная

в гостиных

Нет! заря

задором

И буду жив благодаря

Моим врагам и кредиторам

[Сапгир 1992: 53].

Как и в случае предыдущего черновика, здесь тоже скупость слов не позволяет говорить ни о каком сюжете, который мог бы быть «восстановлен», но тем не менее подобные «тотальные реконструкции» встречаются часто: во «Взятии Осман-города» к двум пушкинским стихам Сапгир приписывает еще 34; причем пушкинский текст вставлен не в начало, а в середину композиции, то есть фактически он не играет никакой роли для повествования. Связь с пушкинским творчеством в целом — мистификация Сапгира, который «восстанавливает» сюжетную линию, отсылающую к «Путешествию в Арзрум» и, в частности, к фигуре Осман-паши, хотя «восстановленный» черновик датирован 1825 годом и название, то есть ключ к сюжету и параллель с «Путешествием в Арзрум», придумано Сапгиром.

В случае «Черновика — воссозданного» «реконструкция» кажется не окончательной, поскольку в последних двух четверостишиях недостает четырех блоков стихов, без которых понимание стихотворения значительно затрудняется. То же самое можно сказать о сонетах «Фриз разрушенный» и «Фриз восстановленный» (из «Сонетов на



Черновик «Два чувства дивно близки нам...» представляет собой наглядную иллюстрацию того, как пушкинские черновики прямо используются для разработки темы пустоты: стихотворение дается в двух вариантах — в пушкинском, с недостающими фрагментами в предпоследнем стихе, и в сапгировском, дописанном, но с двумя пробелами в первом дистихе. Стихотворный комментарий гласит:

Я дописал, пожав плечами,

Недостающие слова

И тут заметил, что вначале

Слова исчезли — сразу два.

Теперь боюсь, что если снова

Восстановить их на листке,

Вдруг не окажется ни слова

На пушкинском черновике

[Сапгир 1992: 59].

В ироническом комментарии пустота рассматривается как имманентный элемент поэзии как таковой и пушкинской в частности. Вообще недостающие строки и пробелы в тексте характерны среди прочего для «Евгения Онегина», где они «становятся...



встречается в ранних текстах Сапгира («Война будущего», «Свидание»), где они, как, между прочим, и у Пушкина в «Онегине», символизируют преходящее время, смену темы [Лотман 1995: 580, 561] или функциональное расширение границ текста за пределы самого текста [11].

Комментарии в стихах, рисунки, пустоты и визуальные элементы представляют собой конститутивную часть поэтического нарратива наравне с оригинальными и дописанными стихами. Второй и третий разделы «Черновики» и следующие за ними «Песни села Горюхина», полностью придуманные и написанные Сапгиром (за исключением одной страницы в начале «Песен»), гармонично вписываются в концепцию книги, поскольку призваны раздвинуть границы пушкинского макротекста и дополнить образ самого поэта, его биографию и его творчество. «Черновики Пушкина» обретают, таким образом, черты саги, охватывающей русскую культуру от Сумарокова до футуристической зауми, упомянутых в «Приложении», и вплоть до современности.

Особенно интересными в этом отношении представляются «Песни села Горюхина», якобы переписанные местным поэтом Архипом Лысым (Горюхиным) по просьбе Ивана Трафилина, «присяжного поверенного, внучатого племянника Марьи Алексеевны Трафилиной — кузины Ивана Петровича Белкина» [Сапгир 1992: 106], другом детства которого был сам Лысый. Его «безыскусные, но по-своему замечательные творения» [Сапгир 1992: 106] представляют собой олитературенную историю села, растягивающуюся с 1767 до 1870 года и включающую между прочим смерть самого Пушкина: «издатель / Иван-Петровича убит // “Руслана” читывал, “Полтаву” — / То весь кипел, то сострадал. / Державин — тоже мне по нраву. / Но воспоют превыше славу



«деревенской лирики» Е. Кропивницкого [13].

Чуждость Лысого культурной парадигме своего времени позволяет ему писать сочинения, формально и текстуально очень близкие к новаторскому письму второй половины XX века:

— О Русь!

— Ась:

— Не лезь

В грязь..

— О Русь,

Вылазь

[Сапгир 1992: 122].

Этим стихотворением Сапгир-Лысый подражает некрасовской поэтике, но первый дистих, конечно, представляет собой искаженную цитату из эпитафии ко второй главе «Евгения Онегина», в свою очередь искажающего слова Горация. К «Истории села Горюхина» можно отнести слова Ю. Лотмана о том, что в творчестве Пушкина «создается сложная коллизия между кодовой системой лирики массового романтизма 1820-х гг. и бытовой иронической поэзией. Причем каждый из этих кодов берется не сам по себе, а в отношении к другому — не в своей имманентной синтагматике, а в семантических связях взаимной перекодировки» [Лотман 1998: 83]. Сапгир еще больше



Переклички с современной поэту неподцензурной эстетикой проявляются и в третьем разделе, где «публикуется» письмо Лавра Кафтарева, адресованное Пушкину и стилистически и композиционно отсылающее довольно очевидным образом к отдельным, но знаковым стихотворениям из «Апофеоза Милицанера» (1975—1980) Д.А. Пригова:

О мой Собрат по жизни скорбной,

Любимец муз и Аполлона,

Ты, может быть, о мой Собрат,

Не станешь осуждать Собрата,

Который славному Собрату

Писать намерен, как Собрат.

[Сапгир 1992: 89]

Игра с временными координатами, включение в «черновики» стихов Лысого, написанных через полвека после кончины поэта, направлено и на смешение эстетических особенностей разных эпох и культурных парадигм: пушкинские черновики становятся полем для экспериментов, актуальных в 1980-е годы, но свидетельствующих о цельности эстетической программы неподцензурной поэзии, начиная с примитивизма 1930-х (значимого в первую очередь для Кропивницкого) и вплоть до московского концептуализма. Между тем даже если ограничиться чисто



Я раз

Остались мне одни страдания

Плоды ду

Безмолв ж

вл —

ж —

И —

[Бонди 1978: 94].

«Сонеты на рубашках» и «Черновики Пушкина» в большей мере, чем «Псалмы», актуализируют теоретические размышления о роли слова в поэзии и о смысле и функции поэзии как таковой. Именно эти размышления — ядро концептуальной подоплеки дальнейших циклов Сапгира, прежде всего «Детей в саду» (1988), предполагающих активное участие читателя в «достраивании» отсеченных слов текста, которые с композиционной точки зрения полностью встраиваются в метрическую и рифмическую структуру:

была земля — осталась ля

и ту — в трубу...



Методологически прецедент одновременно словесных и пустотных текстов можно обнаружить в стихотворениях начала 1960-х, например «Сущность», но «Дети в саду» открываются эпиграфом из А. Фета о том, что Тургенев «ждет от меня стихотворения, в котором окончательный куплет надо будет передавать безмолвным шевеленьем губ» [Сапгир 1999, 2: 201]. Именно «шевеленье губ» обозначают пустоты и пробелы в тексте, в котором собственно текстуальная составляющая — лишь вспомогательный элемент для восприятия поэтического высказывания, какую бы форму последнее ни принимало. Следующий за «Детями в саду» цикл «Дыхание ангела» (1989) радикализирует это письмо, заменяя слова «инструкциями» по поэтическому восприятию и дыхательными «упражнениями»:

ПОЭЗИЯ

(выдох) — а

(выдох) — ха

(выдох) — уха

(выдох) — муха

рождение мухи

[Сапгир 2008: 673].



это цельное, добраться до законченного чтения, приходится применять самые разнообразные приемы, пускать в ход всяческие догадки, правильность которых подтверждается или опровергается окончательными результатами» [Бонди 1978: 35]. К такой эстетике Сапгир будет идти с конца 1980-х.

Методологические особенности пушкинских неоконченных произведений созвучны представлению Сапгира о том, какова функция поэзии и, следовательно, какой должна быть сама поэзия. Целый ряд исследователей отметил смысловую и концептуальную цельность пушкинских рукописей: «почти не существует по-настоящему “отрывочных набросков”, “записей мелькнувшей у поэта мысли”, несвязных обрывков, какими богаты были старые публикации пушкинского текста: все эти обрывки в рукописях являются неполной записью каких-то достаточно связных замыслов, в свете которых они и приобретают свой ясный, хотя бы и незаконченный смысл» [Бонди 1978: 5]. Черновики любого автора запечатлевают процесс создания текста, в этом и состоит ценность материала, который должен быть рассмотрен прежде всего как воплощение художественного замысла, но у Пушкина «творческий процесс протекает и... в своей *внешней форме* отражает особенности этого процесса» [Бонди 1978: 148; курсив мой. — М.М.]. Помимо авторитетности и символического капитала автора, выбор Пушкина обусловлен тем, что через его черновики можно прийти к пониманию «особенностей» его метода; именно к дефиниции метода или, лучше сказать, методов стремилась поэтическая работа Сапгира второй половины 1980-х годов. Пушкинские рисунки и внетекстуальные элементы важны для Сапгира прежде всего потому, что они «служат прекрасными иллюстрациями — не к тем или иным произведениям Пушкина, а к процессу создания этих произведений» [Бонди 1978: 14]. Поэтому Сапгир и обращает столько внимания на внешний вид рукописей, на то, что между строк, и на аллюзивную природу и воспроизводит все это в своем окончательном тексте: каждая деталь имеет



замысла предшественника через дописывание его неоконченных произведений направлено, таким образом, на определение собственного метода через «классика из классиков». Поэтому подход Сапгира к черновикам Пушкина скорее синхронический: его стимулирует не столько работа текстолога, сколько интерес читателя и писателя. В связи с этим становится понятно, почему Сапгир как бы пренебрегает временной линейностью: он делает акцент на тех элементах «Черновики», которые оказываются актуальными для него самого в первую очередь.

Подытоживая, можно сказать, что обращение Сапгира к классической эстетике или к традиционным формам становится способом разработки собственного подхода к письму; он не искажает первоисточник, но постоянно ищет общий язык с предшествующей традицией. Его литературная деятельность развивает сразу несколько линий, и эволюция его письма колеблется между разными, порой противоположными полюсами и тенденциями, находя в каждом из них элементы, так или иначе позволяющие разработать оригинальный и концептуально цельный метод для выявления новых возможностей поэтического слова и для «лечения речи»: «Генрих жил как бы между авангардными и классическими тенденциями. Он очень много взял от живописи. И многие его приемы авангардного характера — они заимствованы у художников, это видно по стихам. Зачастую его тексты — это не что иное, как картинка. Это визуальность в ее исходной форме. А с другой стороны, он постоянно присматривался к классической литературе. И он замечательно существовал между этими двумя полюсами: то его заносило в “классики” — и он начинал писать сонеты, то привлекали крайние формы авангардного коллажирования текстов, интерес к бытовой речи. И его специфика, мне кажется, как раз в раскачивании культурных диапазонов: форм, смыслов» [Кривулин 2000].

просвещение, 1970.

(*Bondi S. Chernoviki Pushkina. Statyi 1930—1970-kh gg. 2nd. ed. Moscow, 1978.*)

[Давыдов 2003] — *Давыдов Д.* «Псалмы» Генриха Сапгира и современное состояние традиции стихотворного переложения «Псалмов». Из заметок о поэтике Г.В. Сапгира // Великий Генрих. Сапгир о Сапгире. М.: РГГУ, 2003. С. 204—215.

(*Davydov D.* «Psalmu» Genrikha Sapgira i sovremennoye sostoyaniye traditsii stikhotvornogo perelozheniya «Psalmov». Iz zametok o poetike G.V. Sapgira // Veliky Genrikh. Sapgir o Sapgire. Moscow, 2003. P. 204—215).

[Демидов 1999] — *Демидов Д.* Язык современной духовной литературы // Христианство и русская литература. Вып. 3. СПб.: Наука, 1999. С. 19—31.

(*Demidov D.* Yazyk sovremennoy dukhovnoy literatury // Khristianstvo i russkaya literatura. Issue 3. Saint Petersburg, 1999. P. 19—31.)

[Зубова 2000] — *Зубова Л.* Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

(*Zubova L.* Sovremennaya russkaya poeziya v kontekste istorii yazyka. Moscow, 2000.)

[Кривулин 2000] — *Кривулин В.* «От него исходили поразительные лучи любви»: Беседа И. Карамазова с В. Кривулиным // Сайт Генриха Сапгира: <http://www.sapgir.narod.ru/talks/about/krivulino1.htm> (дата обращения: 25.05.2018).

(*Krivulin V.* «Ot nego iskhodili porazitelnye luchy lyubvi». Beseda I. Karamazova s V. Krivulinym // Sayt Genrikha Sapgira:



[Кудрявицкий 2000] — *Кудрявицкий А.* Не здесь и не сейчас. Беседа И. Карамазова с А. Кудрявицким // Сайт Генриха Сапгира: <http://www.sapgir.narod.ru/talks/about/kudriavizky.htm> (дата обращения: 22.05.2018).

(*Kudryavitskij A. Ne zdes i ne seychas. Beseda I. Karamazova s A. Kudryavitskim // Sayt Genrikha Sapgira: <http://www.sapgir.narod.ru/talks/about/kudriavizky.htm> (accessed: 22.05.2018).*)

[Лотман 1995] — *Лотман Ю.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Пособие для учителя // Лотман Ю. Пушкин. Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 472—762.

(*Lotman Yu. Roman A.S. Pushkina «Evgeny Onegin». Kommentary. Posobiye dlya uchitelya // Lotman Yu. Pushkin. Biografiya pisatelya; Statyi i zametki, 1960—1990; «Evgeny Onegin». Kommentary. Saint Petersburg, 1995. P. 472—762.*)

[Лотман 1998] — *Лотман Ю.* Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 14—285.

(*Lotman Yu. Struktura khudozhestvennogo teksta // Lotman Yu. Ob iskusstve. Saint Petersburg, 1998. P. 14—285.*)

[Лотман 2001] — *Лотман Ю.* Анализ поэтического текста // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПБ, 2001. С. 18—252.

(*Lotman Yu. Analiz poeticheskogo teksta // Lotman Yu. O poetakh i poezii. Saint Petersburg, 2001. P. 18—252.*)



[Орлицкий 1993] — *Орлицкий Ю.* Генрих Сапгир как поэт «лианозовской школы» // НЛО. 1993. № 5. С. 208—211.

(*Orlitsky Yu.* Genrikh Sapgir kak poet «lianozovskoy shkoly» // NLO. 1993. № 5. P. 208—211.)

[Орлицкий 2003] — *Орлицкий Ю.* Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления // Великий Генрих. Сапгир о Сапгире / Сост. Т. Михайловская. М.: РГГУ, 2003. С. 159—167.

(*Orlitsky Yu.* Vvedeniye v poetiku Sapgira: sistema protivopostavleny i strategiya ikh preodoleniya // Veliky Genrikh. Sapgir o Sapgire / Ed. by T. Mihailovskaya. Moscow, 2003. P. 159—167.)

[Сапгир 1989] — *Сапгир Г.* Сонеты на рубашках. М.: Прометей, 1989.

(*Sapgir G.* Sonety na rubashkakh. Moscow, 1989.)

[Сапгир 1992] — *Сапгир Г.* Пушкин, Буфарев и другие. М.: Раритет, 1992.

(*Sapgir G.* Pushkin, Bufarev i drugiye. Moscow, 1992.)

[Сапгир 1999] — *Сапгир Г.* Собрание сочинений: В 4 т. М.; Нью-Йорк; Париж: Третья волна, 1999.

(*Sapgir G.* Sobraniye sochineny: In 4 vols. Moscow; New York, Paris, 1999.)

[Сапгир 2008] — *Сапгир Г.* Складень. М.: Время, 2008.



[Тынянов 2002] — *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Литературная эволюция. М.: Аграф, 2002.

(*Tynyanov Yu. Problema stikhotvornogo yazyka // Tynyanov Yu. Literaturnaya evolyutsiya. Moscow, 2002.*)

[Филатова 1998] — *Филатова О.* «Самокритика текста». Вопросы онтологической поэтики // Потаенная литература. Иваново: ИГУ, 1998. С. 190—195.

(*Filatova O. «Samokritika teksta». Voprosy ontologicheskoy poetiki // Potayennaya literatura. Ivanovo, 1998. P. 190—195.*)

[Холин 1989] — *Холин И.* Жители барака. Стихи. М.: Прометей, 1989.

(*Kholin I. Zhiteli baraka. Stikhi. Moscow, 1989.*)

[1] Обычно «Черновики Пушкина» датируются 1985 годом, но в тексте наличествует несколько стихотворений, датируемых 1986-м и даже 1987 годом, поэтому двойная датировка нам кажется более точной.

[2] Все псалмы цитируются в синодальном переводе.

[3] Ср., например: [Холин 1989: 19, 13] и [Сапгир 2008: 860].

[4] Ср., например: [Сапгир 2008: 29].

[5] В этой связи Д. Давыдов вспоминает, как во время выступления «Сапгира в один из последних годов жизни перед студентами Литинститута (состоявшегося по инициативе автора данной работы) большей части аудитории (среди которых православных было



[10] См., например, «Гвапый сонет» или «Нечто — ничто (метафизический сонет)», в которых — при сохранении строфичности и делении на катрены и терцины — стихи «растягиваются», изначально заданный метр нарушается за счет пиррихий и в конце «ломается».

[7] Ср., например: [Холин 1989: 5, 8].

[8] В этом нам не видится никакого оскверняющего или саркастического намерения со стороны автора, поскольку, как вспоминают биографы, Сапгир крайне серьезно и уважительно относился к Библии: по воспоминаниям А. Кудрявицкого, «он интересовался Библией вообще, как неким вневременным документом» [Кудрявицкий 2000].

[9] Come nel libro, qui in corsivo si indicano le linee di Pushkin.

[10] Definizione di I. Akhmetiev. Conversazione privata. Primavera 2002

[11] Per le sei stanze mancanti all'inizio del quarto capitolo di Eugene Onegin, vedi [Lotman 1995: 630].

[12] Confronta, ad esempio: [Sapgir 1992: 109].

[13] Confronta, ad esempio: [Kropyvnytsky 2004: 22].

[casa editrice](#) [riviste](#) [i libri](#) [eventi](#) [gli autori](#) [come acquistare](#)

[politica sui dati personali](#) >

[iscriviti alle notizie](#)

© New Literary Review Publishing House 2018

e-mail