





ГЕНРИХ
САПГИР

стихотворения



МОСКВА

УДК 821.161.1-1
ББК 84(2Рос=Рус)6-5
С19

Художественное оформление А. Рысухиной

Сапгир, Генрих.

С19 Стихотворения / Генрих Сапгир. — Москва : Эксмо, 2025. — 336 с.

ISBN 978-5-04-197212-7

Генрих Сапгир известен как талантливый поэт и писатель, чьи произведения отличаются глубоким философским подтекстом, ярким образным рядом и уникальным стилем.

Опыт участия в «Лианозовской школе» помог ему стать именно тем поэтом, которого мы знаем сегодня, — смелым, остроумным, способным балансировать между комедией и трагедией.

Отечественному читателю Сапгир больше знаком как автор стихов для детей, а также сценариев мультфильмов, на которых выросло не одно поколение зрителей. Его детские произведения отличаются легкостью, задором, увлекательным и порой сюрреалистичным сюжетом.

Сегодня, когда черта между искусством и жизнью стирается все больше, сапгировские стихи прочитываются особенно актуально: странные и бесстрашные, они не вторят нашему веку, но закономерно отражают и продолжают его...

УДК 821.161.1-1
ББК 84(2Рос=Рус)6-5

© Сапгир Г.В., наследники, 2025

© Давыдов Д.М., предисловие,
составление, 2025

© Оформление. ООО «Издательство
«Эксмо», 2025

ISBN 978-5-04-197212-7

РОССЫПЬ МАНЕР

О Генрихе Вениаминовиче Сапгире (1928—1999) сейчас пишут довольно много¹, как и о других представителях «лианозовской школы» (или «лианозвской группы»), сформировавшейся вокруг поэта, художника и педагога Евгения Леонидовича Кропивницкого в 1950-е гг. в тогдашнем подмосковном поселке Лианозово (с тех пор давно уже вошедшем в черту Москвы). Однако среди всех «лианозовцев» именно Сапгир, а также художник Оскар Рабин и поэт Игорь Холин могут быть названы прямыми учениками Кропивницкого, причем задолго до всякого формирования «лианозов-

¹ Укажу только на фундаментальный сборник статей и материалов: Лианозовская школа: Между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

ской школы» как более широкого круга поэтов и художников.

Именно Сапгира и Холина, как и их учителя, часто называли «барачными поэтами» (Оскар Рабин делал схожее в живописи). В самом названии — игра с понятием «барочный»: вместо странной, неправильной формы жемчужины, по распространенной версии давшей название эпохе барокко, по созвучию и с очевидной иронией выдвигается подмосковный барак, место обитания послевоенного пролетариата. Игорь Холин в своих записях указывает на свойства, которыми должно обладать «барачное стихотворение»: «1) простота излагаемого материала. 2) простота формы и одновременно (в меру) оригинальность. 3) место действия — барак или любой другой дом, мещанство, низменные чувства, зверство на уровне квартиры, двора, улицы, вызванное мелочностью, и т. д.»¹.

То, что можно называть «примитивизмом» как сознательной формой поэтической оптики, и что во многом описывает стиль Кропивниц-

¹ Холин И. С минусом единица: Повесть. Дневник. Хаписки. Вологда, 2020. С. 162).

кого и Холина (этим свойством отнюдь, впрочем, не исчерпывающийся), характерно отчасти и для тех текстов, которые Сапгир полагал первыми настоящими своими произведениями (все, что писалось до этого, Сапгир изъяснял из обращения): поэмы «Бабья деревня» (1958) и книги «Голоса» (1958—1962). Но сам Сапгир несколько иначе видел тот импульс, что привел его к новой манере. Вот как он описывает этот момент осознания новой поэтической установки в интервью Владиславу Кулакову: «Евгений Леонидович говорил, что всякое нытье, всякая унылость, поэзия, где все страдают, — это не современно. Современность совсем иная. На жизнь нужно смотреть в упор, и поэзия должна быть по возможности очищена от эпитетов, сравнений и т. д. — все это обветшалый груз литературы. Он тянет поэта, сковывает его, и от этого груза надо освободиться. Я ведь сам поначалу завяз очень крепко, но, когда написал в 1958 году поэму «Бабья деревня» и потом стихотворение «Голоса», почувствовал, что мне что-то открылось. Я понял, что назад возврата нет, и уничтожил почти все, что написал до этого. Я вдруг услышал современ-

ность, со всех сторон услышал, в разговорах на улице»¹.

Именно сборник «Голоса» (1958—1962) становится «знаковым» для восприятия Сапгира в андеграундной среде. Еще один «лианозоаец», Всеволод Некрасов, довольно прохладно относившийся к более позднему сапгировскому творчеству, писал: «... для меня Сапгир — Сапгир 1959 года, т. е. «Радиобрёда», «Обезьяны», «Икара» и всей подборки № 1 «Синтаксиса»². Сапгир максимальный и, как никто тогда, доказательный. Время было такое — такого потом уже не было. И Сапгир был герой именно этого времени. В поэзии. Точнее — в стихе. Что и было важно»³. И далее: «... конкретизм

¹ Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 326.

² Самиздатский альманах «Синтаксис» вышел тремя номерами под редакцией Александра Гинзбурга (1959—1960), в процессе подготовки четвертого номера, арестованного по обвинению в антисоветской деятельности и осужденного. В первом номере были опубликованы, в частности, подборки Сапгира, Холина и Некрасова.

³ Некрасов В. Сапгир // Великий Генрих. М.: РГГУ, 2003. С. 233.

Сапгира — в случае «Голосов» — прежде всего, именно программа. Прежде факта. Мы же видели, каким бесспорным фактом может быть сапгировская строка. Отчетливейшим. Блистательной, как ни у кого реализацией конкретистских интенций — не то что окно вдребезги — весь дом дрожит. Хотя вроде бы никто не старается — действительно стих такой. Сам *стих*. Стихия...»¹.

Сапгир в «Голосах» вступает в диалог вроде бы не с предшествующей поэтической традицией, но с «голосами реального мира», однако они воспринимаются через метатекст русского авангарда (мне приходилось сравнивать «Голоса» и со стихами «сатириконовца» Петра Потёмкина, и с книгой Алексея Кручёных «Говорящее кино»), отчасти находясь с ним в пародических отношениях; при этом непосредственный, «первый уровень» затекстовой реальности не отменяется. Гротескный монтаж здесь преобразует часто тот или иной «низовой» нарратив: городскую легенду, слух, анекдот,

¹ Некрасов В. Сапгир // Великий Генрих. М.: РГГУ, 2003. С. 244.

рассказ о бытовой ситуации, газетную статью или заметку, — или ту, или иную коммуникативную ситуацию, в которой четко расписаны роли и реплики. Линия «Голосов» во многом продолжается в книге «Молчание» (1963). Здесь, однако, Сапгир гораздо охотнее обращается к словотворчеству и фантастике. С другой стороны, здесь на авансцену выдвигается, проступает столь важный для поэта мотив, как пауза, тишина, заданный в самом названии; впоследствии он станет одним из важнейших для Сапгира. Здесь же появляется и отсутствующий в «Голосах» лирический субъект, впрочем, поданный весьма иронически.

«Псалмы» (1965—1966) представляют собой уникальный опыт поэтического оживления ветхозаветной книги. Парафразы, переложения Псалтири были важнейшим элементом поэтической культуры XVIII — начала XIX в., однако впоследствии отошли на периферию поэтической практики. Сапгир актуализирует поэзию псалмопевца, насыщая ее современными реалиями, заумью и просторечием, при этом сохраняя структуру и дух оригинала. Архаический слой, на сей раз не библейский, а ан-

тичный, актуализируется в книге «Московские мифы» (1970—1974), в которой Адонис, Дионис или Одиссей повещаются в современный хронотоп. Одновременно здесь предстают в качестве мифологических персонажей деятели андеграундной культуры Лимонов, Мамлеев или Бродский, оказавшиеся в эмиграции, то есть, по советским представлениям, в своеобразном инобытии, а массовый человек авторитарного мира обрисовывается как представитель хтонических сил.

Вообще, одной из ведущих тенденций сапгировского творчества можно называть сложный диалог с конвенциональными поэтическими формами или языками традиции, подразумевающий как наследование, так и взлом, деконструкцию. Если бы оппозиция «традиция и новаторство» не звучала как литературоведческий штамп, ее вполне можно было бы счесть наиболее полно описывающей метод Сапгира (у которого при этом, конечно, бывали периоды разных увлечений и разворотов). Так, «Элегии» (1967—1970), книга, которую сам Сапгир выделял в своем творчестве наряду с «Голосами», построена на фрагментировании опыта

лирического субъекта, на демонстрации того, как в одном из самых канонических лирических жанров целостность личностного высказывания неизбежно распадается на множество мимолетных реакций, которые указывают на разные грани того самого элегического чувствования. Здесь Сапгир ярко демонстрирует еще одно важное свойство своего поэтического мировоззрения: сомнение в целостности субъекта, говорящего «я», утверждение множественности ипостасей, стоящих за кажущейся целостной личностью.

Таково и сложное отношение Сапгира к твердой форме сонета. В «Сонетах на рубашках» (1975—1989) то демонстрируется виртуозное владение этой формой, отсылающее нас к самим творцам сонетного канона, Данте и Петрарке, то происходит взлом формы: превращение ее в «нулевой», «пустотный текст», или обрушение, руинирование текста, или использование в качестве первоосновы заведомо «антипоэтического» материала вроде советской газетной передовицы. Или же в компактной книге-цикле «Этюды в манере Огарева и Полонского» (1987), где обращение к второ-

степенным поэтам постромантической эпохи оказывается многоуровневым: с одной стороны, перед нами остранение мира русской культуры XIX века, гротескное ее переосмысление, с другой же — палимпсест, письмо по письму, при котором ткань как конкретных тестов поэтов-предшественников, так и некоторая общая «аура» их поэтических миров становится инструментом собственного высказывания.

Важным этапом для Сапгира явилась книга «Дети в саду» (1988), в которой окончательной кристаллизации достигает важнейшая для поэта стилистика фрагментирования. Здесь Сапгир формирует поэтику полуслов, недоговоренностей, которые вторгаются уже не в синтаксические конструкции, а в сами словоформы. Мерцающая семантика, затрудненность речи (в хрестоматийном стихотворении «Дурочка» мотивированные «недоречью» ребенка с особенностями развития, но вовсе не всегда требующие такой прямой мотивировки) ведут к классической деавтоматизации восприятия, описанной еще Виктором Шкловским.

В других книгах Сапгир обращается к еще одному важному для его поэтики принципу,

который можно назвать комбинаторным. На нем построены тексты из книг «Лубок» (1990), «Развитие метода» (1991).

В книге «Проверка реальности» (1972—1999) Сапгир акцентирует внимание на атомизации значащего слова. Сам он писал: «... я давно заметил, что формообразующим элементом ритма у целого ряда поэтов начала века является слово под ударением или группа слов. Чтобы выделить это слово или группу слов и отделить их от следующих, Маяковский располагает стихи ступеньками... Гораздо живее начертание слова как стихотворной строки у более поздних поэтов: у Асеева, у Кирсанова, затем, например, у Холина, у Соковнина. Да у того же начинающего юного Маяковского!

Здесь меня не устраивал сам рисунок стиха — ниточкой. Если изредка, довольно оригинально получается, а если сплошь — некий странный Китай. И притом ритм — это главное: после каждого слова — большая цезура, а я слышу малую.

Вот я решил, что возможно в таких случаях записывать стихи нормальными строфами. Только каждое слово с прописной буквы и —

тройной интервал. Сохраняется вид книжной страницы — и как читается стих, так и произносится»¹. Слово или словосочетание при таком подходе обретают принципиально иной вес, они не минуются инерционным взглядом, поскольку ритмическая и семантическая составляющая работают при таком подходе слаженно. В результате текст становится максимально насыщенным, лишенным пустот. Интересно, что Сапгир, увлеченный всегда пустотой, молчанием, фрагментацией, в ряде случаев обращается к ровно противоположному началу, которое в духе конструктивистов 1920-х можно назвать «грузификацией стиха».

В другой книге — «Собака между бежит деревьев» (1994) Сапгир использует иной механизм фиксации внимания и деавтоматизации а именно нарушение привычного синтаксического строя. Но здесь же происходит и та децентрация субъекта, которая была важнейшим конструктивным приемом еще в «Элегиях». Еще в одной поздней книге, «Слоёный пирог»

¹ Сапгир Г. Собрание сочинений. Т. 3: Глаза на затылке. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 234