

литературное  
**НОВОЕ**  
обозрение

Содержание № **153** [5'2018]

НОВАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

7 *Алла Горбунова. Собака чудная вполне*

ИССЛЕДОВАТЕЛЬ-СЫЩИК: УЛИКИ, ДЕТАЛИ И  
ДЕТЕКТИВНАЯ ГЕРМЕНЕВТИКА В НАРРАТОЛОГИИ

11 *Николай Поселягин, Татьяна Вайзер. От редакторов (к блокам «В сторону (от) текста: Еще раз о силе слабых связей» и «Детектив, пост/квазидетектив, конспирологическая драма»)*

В СТОРОНУ (ОТ) ТЕКСТА: ЕЩЕ РАЗ О СИЛЕ  
СЛАБЫХ СВЯЗЕЙ

14 *Константин А. Богданов. От составителя*

19 *Дмитрий Панченко. Война, философия, интертекстуальность: об одной внешне незначительной фразе из раннего Платона*

31 *Константин А. Богданов. Лев Толстой, Луи Пастер и бешеные собаки: очерк христианской антрозоологии*

- 69** *Елена Кардаш. «...Отдаются напрокат и починаются старые»:*  
тайна вывески Адриана Прохорова
- 85** *Александр А. Панченко. Белки, близнецы и фаллические*  
символы: Набоков об антропологии

ДЕТЕКТИВ, ПОСТ/КВАЗИДЕТЕКТИВ,  
КОНСПИРОЛОГИЧЕСКАЯ ДРАМА

- 103** *Борис Максимов. У истоков классического детектива: новеллы*  
и драмы Генриха фон Клейста
- 119** *Петр Моисеев. Во и детектив*
- 128** *Маша Левина-Паркер, Михаил Левин. Квазидетектив Андрея*  
Белого — линия бомбы в «Петербурге»
- 141** *Валерий Вьюгин. Шпионы, вредители и честные люди (Со-*  
ветская конспирологическая драма 1920-х — 1930-х годов)

IN MEMORIAM:

ВЯЧЕСЛАВ ВСЕВОЛОДОВИЧ ИВАНОВ (1929 — 2017)

- 163** *Рональд Вроон, Игорь Пильщиков. Вяч.Вс. Иванов как иссле-*  
дователь русской и мировой литературы
- 176** *Ирина Белобровцева. Вячеслав Всеволодович да Винчи*
- 184** *Пеэтер Тороп. Вяч.Вс. Иванов и установление новой*  
семиотики
- 189** *Борис Егоров. Про Кому*
- 194** *Владимир Плунгян. Из разговоров с Вяч.Вс. Ивановым*
- 196** *Михаил Трунин. Неопубликованная статья Вяч.Вс. Иванова*  
«Семиотические модели в экономической этнологии» в исто-  
рико-научной перспективе
- 214** *Избранная библиография работ Вячеслава Всеволодовича*  
Иванова за 2007—2017 годы (*составитель* Игорь Пильщиков)

ГЕНРИХ САПГИР: «КОЛЛАЖ, ПРОТОКОЛ, ГОЛОСА  
РАЗНЫХ ЛЮДЕЙ...»

- 236** *Массимо Маурицио. Игра в классика: новаторская традиция*  
в «Псалмах» и «Черновиках Пушкина» Г. Сапгира

- 252**            *Михаил Павловец.* «И все что образует пустоту»: деструкция словесной формы в поэзии Генриха Сапгира
- 269**            *Данила Давыдов.* Формалист, интуитивист, учитель.  
О Генрихе Сапгире
- 273**            *Юрий Орлицкий.* Поздний Сапгир (текстология и поэтика).  
Вместо предисловия к публикации
- 285**            *Генрих Сапгир.* Из неопубликованного. Стихи, заметки,  
интервью (публикация Ю. Орлицкого и М. Павловца)

#### К ИСТОРИИ ПОЭТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ «МОСКОВСКОЕ ВРЕМЯ»

- 300**            *Екатерина Полетаева.* Предисловия к выпускам антологии  
«Московское время» как манифесты
- 305**            «Московское время». Предисловия к выпускам антологии  
молодой поэзии «Московское время» (1-й, 2-й, 3-й выпуски;  
1975 год)

#### ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 312**            *Станислав Снытко.* Стиль пустыни (Рец. на кн.:  
Абдуллаев Ш. Перед местностью: Книга стихов. М., 2017)

#### Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я

##### ВООБРАЖЕНИЕ И ВЫМЫСЕЛ

- 319**            *Татьяна Венедиктова.* Философия воображения: сумма  
вопросов (Рец. на кн.: The Routledge Handbook of Philosophy  
of Imagination. L.; N.Y., 2016)
- 326**            *Лариса Муравьева.* В защиту реального (Рец. на кн.: Lavocat F.  
Fait et fiction: Pour une frontière. P., 2016)
- 332**            *Анна Яковец.* Жестовый язык филологии (Рец. на кн.:  
Strätling S. Die Hand am Werk: Poetik der Poiesis in der russischen  
Avantgarde. Paderborn, 2017)
- 340**            *Инна Булкина.* Украинская политика памяти и ее историки  
(обзор книг последних лет)

- 346** *Сергей Ташкенов.* Натурализм как палимпсест и междискурсивная практика русской литературы: опыт дегенерации (Рец. на кн.: Nicolosi R. Degeneration erzählen. Paderborn, 2018)
- 354** *Алексей Вдовин, Андрей Федотов.* Как изучать Каткова сегодня? (Рец. на кн.: Fusso S. Editing Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy. Mikhail Katkov and the Great Russian Novel. DeKalb, IL, 2017)
- 361** *Л.С. Чекин.* Была ли Финляндия Россией? (Рец. на кн.: Minard-Törmänen, N. An Imperial Idyll. Finland in Russian Travelogues (1810—1860). Helsingfors, 2016)
- 368** *М.В. Михайлова.* Софья Николаевна Шиль — литератор, мемуарист, литературовед (Рец. на кн.: Орловский С. (С.Н. Шиль). Мемуары. Письма. Переводы. Стихотворения. М., 2017)
- 377** Новые книги
- 396** *Т. Головина.* Иностранная изящная словесность в кругу чтения помещиков средней руки (по архивным документам 1830 — 1840-х гг.)

## ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

- 411** *Вера Мильчина.* XXV Лотмановские чтения «Писатель как читатель» (ИВГИ РГГУ, 21—22 декабря 2017 г.)
- 425** *Вера Мильчина.* Международная конференция «Переводы классики старые и/или новые» (ШАГИ РАНХиГС, 12 апреля 2018 г.)
- 434** Наши авторы
- 436** Summary
- 441** Table of contents
- 444** Our authors

Михаил Павловец

## «И все что образует пустоту»:

### ДЕСТРУКЦИЯ СЛОВЕСНОЙ ФОРМЫ В ПОЭЗИИ ГЕНРИХА САПГИРА<sup>1</sup>

Mikhail Pavlovets

«And Everything that Constitutes Emptiness»: Destruction of the Verbal Form in Genrikh Saggir's Poetry

**Михаил Павловец** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ), Москва, доцент Школы филологии факультета гуманитарных наук, кандидат филологических наук) pavlovez@mail.ru.

**Ключевые слова:** Генрих Сапгир, неподцензурная литература, нулевой текст, поэтика пустоты, пустотный текст, творческое разрушение

УДК: 82.09

В статье на материале поэзии Генриха Сапгира, в том числе неопубликованной, рассматриваются различные формы деструкции словесной ткани — от «поэтики полуслова» и «лакунирования» текста до замещения отсутствующего или деструктурированного текста «эквивалентами словесных знаков». Делается вывод о «промежуточном» положении Генриха Сапгира между нео- и поставангардизмом второй половины XX века: разрабатывая в своем творчестве выразительный потенциал «поэтики пустотности», он в равной степени дистанцировался и от авангардистской установки на достижение «ноля искусства» через систематическую его деструкцию, и от утверждения «пустотного канона» в рамках концептуалистской эстетики.

**Mikhail Pavlovets** (National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Associate Professor, School of Philology, Faculty of Humanities, PhD) pavlovez@mail.ru.

**Key words:** Genrikh Saggir, incensored literature, creative destruction, poetics of emptiness, evacuated texts, zero texts

UDC: 82.09

Based on Genrikh Saggir's poetry, including some previously unpublished texts, the article studies different forms of destruction of the word structure from the "half-worded poetry" and "blank" texts to the replacement of absent or destructed text with "word equivalents". We can sum up that Saggir's poetry falls somewhere in between the neo- and post-avant-garde of the second half of the 20th century. Since he has always worked on the potential of the poetry of "emptiness", he takes equal distance from the avant-garde purpose to reach the "zero" through its systematic destruction, and from the conceptualism's aesthetics with its "empty canon".

В неопубликованной заметке «Развитие некоторых идей в моем стихе» Генрих Сапгир среди прочих ключевых для него моментов своего творчества, в частности, называл следующие:

6. Пропуски, пустоты, зияющее ничто. Впервые у Пушкина. Евгений Онегин. Сапгир, «Но если...». У меня: Люстихи, Новогодний сонет. «И все что образует пустоту». Заполняемая пустота. Наполненная пустота. Кабаков<sup>2</sup>.

- 1 Работа выполнена в рамках научно-исследовательского проекта Университета Трира при поддержке DFG «Russischsprachige Lyrik in Transition: Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika» (FOR 2603).
- 2 Заметка находится в архиве поэта, которым располагает его друг и исследователь творчества Юрий Орлицкий, которому за возможность ознакомиться с имеющимися

Перечисленные поэтом «пропуски, пустоты, зияющее ничто» сами по себе вряд ли являются отличительной особенностью именно поэзии Генриха Сапгира. Авангардистский принцип «творческого разрушения» (creative destruction) во всей поэзии XX века, говоря языком структурализма, на уровне *семантики* нашел свое выражение в тематизации «молчания», «тишины», «паузы», «белая» и т.п.; на уровне *синтактики* — в эллиптировании синтаксиса, руинировании лексем («поэтика полуслова») вплоть до их полной аннигиляции, семантизации межсловных лакун, пустот и целых пустых страниц, а также использовании невербальных элементов текста; на уровне *прагматики* — ослаблении или камуфлировании роли «поэтического субъекта» и активизации позиции реципиента, вынужденного «достраивать» выпавшие структурные элементы текста и восстанавливать логические цепочки, заполняя собственными смыслами обнаруживающиеся в тексте умолчания, недоговоренности и пустоты. Среди ближайших современников Сапгира образцы «пустотности» на самых разных уровнях представлены в творчестве Г. Айги, А. Кондактова, «транс-поэтов» Ры Никоновой и С. Сигея, Вс. Некрасова, Д.А. Пригова, Л. Рубинштейна, ряда других авторов, о чем существует уже достаточно обширная научная литература<sup>3</sup>.

Стараясь не повторять уже сказанное, обратимся к тем аспектам деструкции художественной формы у Сапгира, которые недостаточно освещены в науке или попросту еще по той или иной причине не попали в поле зрения исследователей. Цель этого обращения — понимание функции «деструкции» в поэзии Генриха Сапгира — как на тематическом, так и на синтаксическом и прагматическом уровнях, вплоть до «предельно малых» форм поэзии — в ее специфике, схождении и отличиях от ближайших по контексту поэтов.

И первое, на что следует обратить внимание, — что минимализация — вплоть до «обнуления» элементов художественной формы и возникновения «пустоты» — носит у Сапгира не только систематический, но и процессуальный, отчасти перформативный характер. Причем эта «процессуальность» в его поэзии — двунаправленная, предполагающая как «опустошение» или «лакуирование», «руинирование» целостной формы, так и, напротив, ее «заполнение» или «воссоздание» в новой целостности (ср. в вышеприведенной цитате внутреннюю форму таких слов, как «пропуски», «зияющее», «образует», «заполняемая», «наполненная»). Пустоты, лакуны, паузы, как правило, возникают в поэзии Сапгира, и они же становятся полем для их заполнения: реконструкции, воссоздания — или наполнения иным, нежели было до акта деструкции, содержанием. Метафорической реализацией этого принципа (в том числе и на уровне визуализации) становится известная «двойчатка» Сапгира из его книги «Сонеты на рубашках» (1975—1989) «I. Фриз разрушенный» и «II. Фриз восстановленный» [Сапгир 2008: 214—215].

Если наложить одно стихотворение на другое, получится следующий текст (общий его фрагмент выделен полужирным курсивом):

---

материалами и взять их в работу, а также за целый ряд ценных консультаций и советов выражаем глубокую признательность. Также хотелось бы поблагодарить за обсуждение нашей работы М. Маурицио и Л.В. Зубову.

См., например: [Орлицкий 1997; Кулаков 1997; 2001; Янечек 2006; Павловец 2014; Маурицио 2016] и др.

На сером различаем *кудри складки*  
Орлиный глаз *и треснувшие крылья*  
*Вдавились мощной длани отпечатки*  
Века *поверх легли тончайшей пылью*

Куст блеск *стекло крыло автомобиля*  
Реальность *закружилась в беспорядке*  
Сквозь этажи сквозь отраженья *взмьли*  
Блеснув на солнце *мраморные пятки*

Вселенная *беззвучно развалилась*  
Реальности *осталась половина*  
Все тот же камень — *и на ощупь гладкий*

Но на другую *странно наложилась*  
Все тот же профиль *ангельский и львиный*  
*нет разгадки!*

Мы имеем дело здесь не просто с экфрасисом как запечатлением статического фриза — фриз не руинирован изначально, но в первом тексте «разрушается» в восприятии его созерцающим субъектом, так как созерцается им не непосредственно, а через отражение на блестящих поверхностях стекол домов и крыла автомобиля. Таким образом, процессуальность присутствует уже на уровне темы, а сама картина динамизируется: «треснувшие крылья», «вдавились длани отпечатки», «блеснули пятки» — «реальность закружилась в беспорядке». Интересно, что руинированность текста здесь «однобока» — в том смысле, что в первом тексте утрачена лишь его левая часть, словно бы оторванная вместе с частью листа, на котором расположен текст, что отличает его от «поэтики полуслова» книг «Люстихи» или «Дети в саду», в которых «руинированию» подвергаются уже не строки, не синтагмы, но отдельные слова. В приведенном же тексте фрагментировано всего два слова — «различаем» и «осталась»: значительно больше пострадали синтаксические связи. Соответственно, деструкция исходного текста сменяется повторной его реконструкцией со стороны двух инстанций: пустота пропущенных фрагментов сперва, при чтении первого стихотворения, восстанавливается реципиентом, и только потом, во втором стихотворении, предлагается «авторский» вариант. Но и в авторском варианте мы имеем реконструкцию не столько самого фриза, сколько процесса его восприятия, описанного в сонете, так что реальный вид фриза остается непроясненным, что (по-видимому) подчеркивается единственной оставшейся усеченной, финальной строкой написанного пятистопным ямбом сонета — «нет разгадки». Усеченной, ибо начинается она не с левого края и к тому же лишена заглавной буквы, в отличие от остальных тринадцати строк сонета. Таким образом, даже «имплицитному автору» (как поэтической инстанции) «реальный автор» — создатель стихотворения (Сапгир) не оставляет права на окончательное завершение текста, в который проникла «пустота» — даже будучи восстановлен, его текст не приобретает законченности, и финальный стих текста оказывается тем «пустым местом» (Leerstelle — в терминологии «рецептивной эстетики» В. Изера [Iser 1994: 62 и др.]), в «поле неопределенности» которого между «автором» и «реципиентом» выстраиваются равные, можно сказать — комплементарные, отношения совместной работы над текстом.

Но вернемся к высказыванию самого Сапгира, приведенному нами в самом начале. Возведение поэтом собственной «поэтики пустоты» к Пушкину не должно удивлять: по замечанию Юрия Орлицкого,

...с одной стороны, он самым активным образом апеллирует к национальной традиции (причем не к маргинальным ее ответвлениям, а к вполне центральным фигурам, например Пушкину и Фету), с другой стороны, эта же самая традиция последовательно трактуется им как своего рода протоавангард [Великий Генрих 2003: 160].

Действительно, для Сапгира важен не декларативный отказ от следования традиции и семантическое опустошение первоисточника, свойственные футуристической линии отечественной поэзии, и не умолчание об обращении к этой традиции, рассчитанное на «квалифицированного», «посвященного» читателя, как это часто бывало в поэзии «высокого модернизма», особенно у акмеистов. Напротив, он нередко подчеркивает свою преемственность по отношению к ней, иногда прямо в тексте указывает, кому отдает право первенства в использовании того или иного приема: см., например, упоминание венгерского поэта Михая Хелмеци<sup>4</sup> в стихотворении «Эпиграмма на самого себя», являющемся программным для книги «Дети в саду» (1988) с ее «поэтикой подуслова»: «Хелмеци — поэт — / он слова кромса» [Сапгир 2008: 327]. Утверждение Пушкина в качестве основоположника «пустотности» в литературе (как минимум русской) стало уже расхожим — не столько потому, что он первым употребил «эквиваленты поэтического текста» [Тынянов 1993: 35—39] в виде «пустых строк» и даже «пустых строф» в романе «Евгений Онегин», а затем в ряде законченных стихотворений, например в жанре «отрывка» (см. «Осень» (1833) [Пушкин 1948: 318—321]), сколько потому, что актуализировал этот «минус-прием», сделав его значимым фактором стиховой формы. В «Эпиграмме на самого себя» Сапгир и лакуны в черновиках Пушкина осмысляет сходным образом: мотивированные особенностями пушкинской работы над стихами, они в восприятии современного читателя ресемантизируются как художественный прием: «наш великий Пу/ второпях слова/ в чернови опу» [Сапгир 2008: 327] — что может быть «реконструировано» как «наш великий Пушкин второпях слова в черновиках опускал».

Оставляя своему «читателю» право на активную роль в «дистраивании» текстов поэта, сам Сапгир резервирует за собою право точно так же обращаться с текстами своих предшественников — в том случае, если эти тексты обнаруживают эксплицированную незаконченность. Здесь мы имеем в виду прежде всего известный проект «Черновики Пушкина» [Сапгир 1992]: берясь вслед за А. Майковым, В. Брюсовым, В. Ходасевичем, В. Набоковым и другими поэтами за «дописывание» пушкинских строк, Сапгир тем самым словно бы «заполняет лакуны» не завершенных их автором текстов. Позиция поэта при этом довольно сложна: он в равной степени уклоняется и от претензий на научно корректную реконструкцию претекста (нередко довольно свободно обращаясь с ним в соответствии с собственными художественными задачами), и от протестического желания перевоплощения в своего великого предшественника, выступая в роли скорее компетентного пушкинского читателя конца XX века, чем его эпигона или соперника.

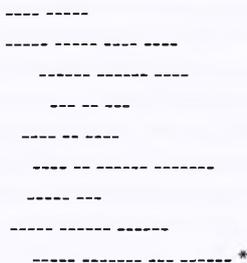
4 О нем Сапгир узнал из изданной впервые в русском переводе еще в 1982 году книги Иштвана Рат-Вега «Комедия книги» [Рат-Вег 1982: 469].

Особенно отчетливо это заметно на материале дописанного Сапгиром под заголовком «Надпись на фонтане» наброска строк Пушкина «Сей белокаменный фонтан...»<sup>5</sup> (пушкинские слова даны полужирным курсивом):

**Сей белокаменный фонтан,  
Стихов узором испещренный,  
Сооружен и изваян**

Руками верных мусульман  
На почве, солнцем прокаленной.

**Железный ковшик** здесь висит,  
Надежной цепью прикрепленный.  
И надпись древняя гласит:  
**«Кто б ни был ты, пастух** простой,  
**Рыбак иль путник, утомленный**  
Дорогой пыльной и пустой,  
**Приди и пей».**



1829, 1985

\* Далее идет ряд черточек на манер текущего ручья.  
И.А. Шляпкин. Из неизданных бумаг А.С. Пушкина.  
С.-Петербург, 1903. С. 10 [Сапгир 1992: 54].

Однако описание черновика пушкинского наброска в издании «Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме» свидетельствует, что «ряд черточек является скорее пушкинским рисунком, чем «пустотным текстом», состоящим из «эквивалентов текста», и изображает «поверхность воды» [Модзалевский. Томашевский 1937: 49], будучи помещен не в конце текста, а в середине его черновика на второй половине сложенного пополам полулиста; на первом рукою автора нарисован челнок<sup>6</sup>.

У нас нет свидетельств, видел ли Сапгир саму рукопись (по-видимому, нет), но очевидно, что он, «зацепившись» за слово «черточка» в книге Шляпкина, превратил пушкинский рисунок в «пустые строки», сделав их важным элемен-

5 [Пушкин 1948: 472], датируется 1835—1836 годами. Если верить авторской сноске, Сапгир заимствовал этот набросок, как и его датировку, из книги И.А. Шляпкина. При этом есть некоторые расхождения как с версией Шляпкина («прикрепленный» вместо «прицепленный», добавлено отсутствующее в публикации Шляпкина слово «изваян» и др.), так и с вариантами из собраний сочинений.

6 То же подтвердил нам и старший научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) А.Ю. Балакин, которому мы крайне признательны за ценные консультации по вопросу пушкинских рукописей.

том получившегося у него текста, еще раз манифестировавшего Пушкина как основоположника «пустотности» в русской поэзии. Кроме того, Сапгир воспользовался и сравнением с «текущим ручьем», визуализировав этот ручей небольшим сдвигом «рядов черточек». Метафорически (а возможно, и метонимически) этот ручей оказывается связан с «фонтаном» как источником животельной влаги. Можно предположить и заложенное в подтексте сапгировского стихотворения уподобление этого фонтана Кастальскому источнику или источнику Иппокрены на горе Парнас, дарующим людям вдохновение («фонтан, Стихов узором испещренный»). Вспомним, что одна из функций «эквивалентов поэтических знаков» у Пушкина — как раз знаменовать собой свободу поэтического вдохновения: так, в «отрывке» «Осень» после вопроса «Куда ж нам плыть?..» у автора следует 3 ряда точек, словно бы зарезервировавших место для плодов поэтического труда.

Это придает неопределенный, двойственный статус приведенному тексту Сапгира: он может осмысляться как «гибридный», включающий в себя элемент визуальности, а может — как «открытый» к продолжению, хоть и как будто бы «законченный» Сапгиром авторский текст. К рисункам как эквивалентам текста Сапгир прибегает в не опубликованном пока переложении избранных миниатюр Рабиндраната Тагора из его книги «Залетные птицы», заменяя отдельные слова иконическими изображениями: это тоже активизирует реципиента, вынуждая его подбирать вербальный аналог рисункам поэта, интегрированным внутрь текста.

Вовлечение читателя в игру с автором у Сапгира может иметь и буквальную форму: автор оставляет в тексте лакуны или отводит чистое пространство, предлагая заполнить его — как правило, по авторскому указанию — определенным содержанием. Так, в «эсхатологической» поэме «Быть — может» (1980)<sup>7</sup>, получившей жанровый подзаголовок «поэма-предостережение с твоим участием», страницы с текстом произведения перемежаются через чередование нечетных главок с подзаголовком «От автора» (главы I, III, V, VII, IX, XXIII, XV, XVII, XIX) и главок четных, представляющих собою чистые страницы с авторскими указаниями, что читателю следует сделать. Так, например, глава II предлагает ему выступить автором собственного произведения («Читатель сочиняет рисует клеит» — с. 3), в IV — принять участие в хоровом исполнении текста, в VI главе — прочитать текст, набранный «наоборот», с помощью зеркала, в VIII дается описание технологии изготовления инсталляции («Сделай сам» — с. 9), X глава — читатель создает автопортрет, в XII и XIV главах — рисует на рисовой бумаге, XVI глава предлагает сочинить по данному образцу «что-нибудь в этом роде», пустой для читательского рисунка оставлена страница главы XVIII, наконец, в XX, финальной главке поэмы («Домашнее задание человечеству» — с. 21) читатель по заданию автора пишет слова «ЛЮБОВЬ» и «КРЫСА». Таким образом, читатель реализует себя в ряде видов творчества — как визуального, так и словесного, при этом обращает на себя внимание «нестрогость» большинства авторских указаний.

Иногда из авторских указаний, помещенных в круглых скобках, состоят и целые произведения, например многие произведения из вошедших в книгу «Тактильные инструменты» (1989—1999), наподобие первого же текста «Море

7 Репринт машинописи этой поэмы опубликован в сборнике: [Великий Генрих 2003: 13—62]. Далее в тексте указываются внутренние страницы этой машинописи.

в раковине» начального цикла этой книги «Дыхание ангела» раздела «Предшествование словам» (1989): шесть стихов этого произведения представляют собой повторяющуюся фразу «(шумный долгий выдох)», финализирующуюся указанием «и т.д.» [Сапгир 2008: 673].

Собственно, каждый из текстов данной книги требует отдельного комментария, так как нуждается в определении статуса помещенного в круглые скобки текста. Статус этот двойственен: так, его можно рассматривать как часть «заголовочно-финального комплекса» (ЗФК) — то есть как то, что входит в состав «рамки» вокруг отсутствующего основного текста произведения (как в вышеприведенном стихотворении), о чем свидетельствуют круглые скобки. Но можно рассматривать и как основной текст — правда, в таком случае надо определить, к чему относится данное в круглых скобках, играющее в тексте роль примечания, ремарки, — в других текстах этой книги, где данное в скобках лишь дополняет основной текст, таких вопросов не возникает.

Можно видеть типологическое сходство такого рода произведений Сапгира с серией Льва Рубинштейна «Тридцать пять новых листов» (1981), однако их сопоставление проявляет разницу двух поэтов на уровне их творческих программ. Так, все 35 рубинштейновских «опусов» цикла построены однотипно и являют собой квазизаголовок («Лист 1», «Лист 2» и т.д.) и постраничную сноску с комментарием к нему. Назначение комментария — раскрыть то, что мыслится «Автором» на чистом пространстве между заголовком и горизонтальной чертой, которая отделяет от пространства сноски пространство «основного текста», по сути являющегося текстом «нулевым» (ибо само его отсутствие — значимо, является «минус-приемом»). Комментарий к «Листу 1» сообщает: «Здесь, разумеется, ничего быть не должно» [Рубинштейн 2015: 179], а к «Листу 4» — «Здесь уже, пожалуй, может что-нибудь и появиться» [там же]. Какой-то креативности со стороны реципиента здесь не предполагается, более того, от первого листа к последнему меняется модальность комментариев — от «крепнущей уверенности» («пожалуй», «уже могут», «и на самом деле может») через исключение нежелательного («Лист 12»: «Здесь не должно быть ничего, что не соответствовало бы настоящему» [там же: 181]) к модальности долженствования применительно сперва к тексту («Лист 14»: «Здесь должно быть что-нибудь написано»), а затем и к реакции на него реципиента («Лист 25»: «Реакция на него должна быть вполне определенной») — при этом последние листы (с 27-го по 32-й) так или иначе должны «напоминать об Авторе», пока последний, 35-й лист не замкнет композицию, поскольку «он, разумеется, должен остаться чистым» [там же: 185]. Таким образом, даже исчезновение из текста упоминания Автора не дает права реципиенту самостоятельно заполнить пустоту листа. Впрочем, и пустоты листа никакой нет: тексты Рубинштейна правильнее было бы называть не «пустотными», а «нулевыми», так как текст в них не замещен, а отсутствует, в них не заложено указание на границы «пустотности» — как правило, в такого рода текстах автором жестко задается пустое расстояние между букв, слов, строк, наконец, внутри паратекста — заголовочно-финального комплекса. У Рубинштейна же пустота и семантически опустошена. она — «нулевая», так что в одних изданиях «Тридцати пяти новых листов» она может заполнять собой карточку или целый лист (между квазизаголовком, указывающим порядковый номер листа, и данным через астериск примечанием к нему [Рубинштейн 2000: 230—264]), в других же — идти в подбор, занимая всего одну строку между ними [Рубинштейн 2015: 178—185].

Не так у Сапгира: в поэме «Быть — может» его Автор четко определяет границы для активности читательского сознания, задает ему направление — но не контролирует сам процесс читательского «со-творчества». Что же касается «Тактильных инструментов», то провоцируемая читательская активность носит не локальный, а темпоральный и даже перформативный характер, разворачиваясь во времени, а не в пространстве. По крайней мере опус «Море в раковине» и не нуждается в «пространстве» для разворачивания основного текста (если рассматривать данное в круглых скобках как паратекст, часть ЗФК — комментарий более к заголовку, чем к «нулевому тексту» основной части произведения).

По сути, та же самая активизация читательского восприятия и креативности провоцируется уже в стихотворениях, построенных на «поэтике полуслова» (упомянутые «Люстихи» или «Дети в саду» — при всем различии их подходов), хотя общий смысловой контекст произведения, сохранившиеся грамматические, синтаксические, смысловые связи довольно сильно ограничивают читательский волюнтаризм в их прочтении. Большой простор для читателя — в текстах, где фрагментированию подвергаются не слова, а куски текста. Так, к примеру, в самом, должно быть, известном из подобного рода сапгировских произведений, «Войне будущего» из первой книги поэта «Голоса: Гротески» (1958—1962) [Сапгир 2008: 31], основной текст представляет собой 22 строчки точек между начальным словом «Взрыв!» и финальным «Жив!?!». Разная длина «пустых» строк (от 3 до 39 точек) в этом тексте передает всю гамму ощущений и переживаний человека на войне, но не называет их, оставляя задачу их дофантазировать самому читателю (как и отнести вопрос-восклицание «Жив!?!» к лирическому субъекту — или другому персонажу произведения). Так и в стихотворении «Свидание» из книги «Молчание» (1963): оно начинается с 14 квазистихов разной длины, после чего дается зарисовка тяжелого семейного быта уже замужней женщины: «И вдруг — соседи, муж, ребенок./ Комната полна пеленок./ Они развешаны повсюду./ Сестра сердита, бьет посуду <...>» [Поэзия безмолвия 1998: 41] — таким образом, в зоне «молчания» оказывается все, что происходит между «свиданием» и, видимо, концом романтических отношений, уничтоженных бытом. Здесь количество точек в стихе также варьируется от 6 до 26 (впрочем, разброс лишь в 4 с небольшим, а не в 13 раз, как в «Войне будущего»), но внимание обращает на себя не только число точек в стихе и динамика чередования коротких и длинных стихов, но и само количество стихов в обоих текстах: в первом «пустых» строк 22, что вместе с начальным и конечным стихом составляет 24 строки — легко члениющиеся на дистихи, терцеты, катрены и прочие строфические формы традиционного стиха. 14 «пустых строк» «Свидания» же отсылают к «сонету» — еще одной традиционной жанровой форме, к которой Сапгир был неравнодушен: «твердость» этой жанровой формы является излюбленным объектом не только для попытки «сонетистов» ее соблюсти, ограничив тем самым свой, авторский произвол, но и, напротив, для экспериментов по ее расшатыванию — вплоть до деструкции и превращения сонета в сонетоид или в свободную форму, в которой сонет как прототип уже не угадывается.

Не случайно один из наиболее «пустотных» своих текстов — «Новогодний сонет» Сапгир пишет именно в форме сонета. Существует как минимум три разных варианта этого опуса: самый распространенный — в виде 14 строк отточенных, разбитых на два квазитерцета и квазикатрена [Сапгир 2004: 216—217;

Сапгир 2008: 222—223]. Кроме того, «Новогодний сонет» может быть представлен и в виде просто пустоты листа (объем которой, впрочем, задан самим заголовком: «сонет», а также размером образующего с ним «двойчатку» — подобную двум сапгировским «фризам» — «Сонета-комментария») [Сапгир 2008: 223]. Наконец, в архивах поэта нами обнаружена авторская машинопись «Сонетов на рубашках», в которой первый текст дан в виде пронумерованных пустых строк — то есть просто колонки из 14 расставленных по порядку цифр, организованных в квазистрофы по сонетной модели!<sup>8</sup>

Что же касается «2. Сонета-комментария», сам порядковый номер его указывает на необходимость рассматривать оба опуса в их единстве:

На первой строчке пусто и бело  
Вторая — чей-то след порошей стертый  
На третьей — то что было и прошло  
И зимний чистый воздух на четвертой

На пятой — вздох: «как поздно рассвело»  
Шестая — фортепьянные аккорды  
Седьмая — ваше белое письмо  
Восьмая — мысль: «здесь нечто от кроссворда»

На две терцины: все что вам придет  
На ум когда наступит Новый Год  
И все о чем вы здесь не прочитали

И основное: то что мой концепт  
Из белых звуков сотканный концерт  
Поэзия же — просто комментарий

«2. Сонет-комментарий» — характерный для Сапгира «метатекст», представляющий собой поэтическую таксономию разновидностей определенного приема — в данном случае «поэтики пустотности». Во втором сонете «двойчатки» речь идет либо о приемах визуальной поэзии («пусто и бело», «чей-то след порошей стертый», «зимний чистый воздух», «поздно рассвело» — картины зимней природы<sup>9</sup>), поэзии «вымарывания»<sup>10</sup> (через смысловую связь от

8 FSO 01-146. Архив поэта в Исследовательском центре Восточной Европы при Бременском университете поступил туда недавно и еще не разобран, так что дать точное архивное описание машинописи не представляется пока возможным.

9 Изображение зимы как белого листа — не изобретение Сапгира: можно вспомнить, что французский художник из группы «Салон непоследовательных» Альфонс Алле (Alphonse Allais) еще в 1883 году на парижской выставке «Les Arts Incohérents» выставил свою монохромную картину «Малокровные девочки, идущие к первому причастию в снежной буре» («Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige»), представляющую собой белый прямоугольник (см.: [Sklorz 2006]).

10 Blackout poetry — «поэзия вымарывания», ведущими адептами которой в современной России являются поэты Андрей Черкасов и Дарья Серенко, на русской почве имеет почтенную традицию: это и знаменитое «Прекрасное зачеркнутое стихотворение» Казакова (см.: [Давыдов 2001]), и опыты «ирфаеристов» (Б. Констриктора, С. Сигея и Д.А. Пригова) по вымарыванию слов из готовых текстов (см.: [Кукуй 2006: 255—256]), и зачеркивание слов Вс. Некрасовым (см.: [Зыкова 2014]) или Ниной Искренко. В творчестве Г. Сапгира подобных опытов нами не обнаружено, однако

визуального образа «стертого» следа — к тому, «что было и прошло»), поэзии «невыразимого» или «внесловесного», передающего «несказуемое» через отсутствие словесного текста на белом поле его носителя («вздых», «белое письмо», «фортепианные аккорды»); наконец, о перформативной поэзии, вовлекающей адресата в процесс творчества через выделение ему для этого пространства («на две терцины») внутри авторского текста («все что вам придет / На ум»). Итожится этот сонет синэстетическим образом, соединяющим акустическое исполнение, невербальность и визуальную белизну: «из белых звуков сотканный концерт». Тем самым второй сонет оказывается своего рода перечнем наиболее расхожих смысловых потенций не заполненного знаками пространства.

Роль «эквивалентов словесных знаков» у Сапгира могут играть не только черточки или точки, но и другие знаки препинания. У знаков препинания — особый статус в языке: они существуют только в письменном виде (и являются разновидностью графем), выполняя помимо прочих две основные функции — логическое оформление письменной речи и передача ее модальности, субъектной принадлежности и эмоциональной окраски. В этом смысле знаки препинания близки невербальным средствам коммуникации в устной речи, и при деструкции вербальной стороны стихотворения их роль — если они сами не устранены — значительно возрастает, что наглядно можно увидеть на 8-м опусе цикла «Ты» книги Сапгира «Люстихи»: «8. — Да?/ — Нет/— Нет?/ — Нет!/— Нет?!/— Да» [Сапгир 2008: 121].

Речевая ситуация в этом опусе предельно конкретна и определяется прежде всего контекстом смежных с ним текстов — и контекстом книги в целом: мы имеем дело с любовным диалогом. Минимализм словесных средств в данном тексте компенсируется интонированием, переданным посредством акцентирования роли знаков препинания: важным здесь оказывается даже отсутствие точек (обозначающих законченность высказывания = его категоричность) в ответных репликах «героини» стихотворения. По сути, знаки препинания — такая же форма прямого присутствия автора в его тексте, как и его «заголовочно-финальный комплекс», до которого подчас редуцируется «нулевой текст», или авторские ремарки в тексте драматическом: они не оставляют реципиента один на один с вербальным текстом, задают направление его восприятию<sup>11</sup>. Следующий шаг, который логично делает Сапгир в то же самое время, к которому относится книга «Люстихи» (1965—1966), — он создает несколько «опусов», целиком состоящих только из знаков препинания — вопросительного, восклицательного знака и точки. Речь идет о неопубликованном цикле «Стихи из трех элементов» (1966).

На самом деле элементов не три, а четыре (помимо указанных знаков препинания, используются еще круглые скобки — знак, излюбленный транс-позитами, именно скобками обозначавшими «сосуд») — пустое пространство внутри текста и даже отдельного слова [Таршич 1981: 11]. В первом, четырехчастном неозаглавленном опусе первая его часть, «1. Вопрос», по сути даже не

---

к ним, как нам кажется, близка его «поэтика полуслова», а также опыт «Фриза разрушенного»: зачеркнутая часть слова или слова целиком не мерцают под чертой, а отсутствуют, требуя своей реконструкции в акте читательского восприятия-догадки.

11 Один из первых подступов к проблеме знаков препинания у Сапгира — статья Ольги Северской [Северская 2010].

однословное и не однобуквенное, а «однографемное» произведение, состоящее из вопросительного знака. Только позднее, в 1991 году выйдет тремя изданиями (одно — на английском языке) «Антология одноточечной поэзии», собранная Павлом Митюшевым [Антология 1991], а один из авторов антологии, Герман Лукомников, включит в раздел «Забракованное <Главным образом: январь 1990 — 8 января 1994.>» своего все время пополняющегося собрания сочинений на сайте vavilon.ru целый ряд «пунктуационных» опусов, в том числе и состоящий из одной точки, одной запятой, а также ряда их комбинаций, например «...» [Лукомников 2001]. Второй опус — «2. Ответ» — более развернутый: визуально он представляет собой расширяющуюся пирамиду из вопросительных знаков, лишь изредка перемежающихся восклицательными. что, по-видимому, следует понимать как отсутствие ответа на исходный вопрос, который порождает в свою очередь еще большее количество вопросов и сопутствующих ему эмоций. Наиболее интересным нам представляется третья часть этого произведения — «3. Подтекст».

Три варианта подтекста, данного в круглых скобках, как можно предположить, обозначают, соответственно, иронию (вопрос, сомнение — в форме восклицания, утверждения), риторический вопрос (вопрос-утверждение, не требующий ответа) и, наконец, умолчание — эквиваленты текста (четыре точки), изображающие молчание или короткую паузу в коммуникации, на самом деле и семантически, и эмоционально насыщенные, вбирая в себя и развернутую информацию, и восклицание, соединенное с вопросом. Таким образом, это тоже характерный для Сапгира «парадигматический текст», как и тот четырехчастный, в состав которого он входит на правах одной из частей. Если первые три его части — элементы коммуникации, типы коммуникационных интенций (вопрос, ответ, скрытое послание в виде подтекста), то четвертая часть «4. Спор», состоящая из перемежающихся пар единичных точек, вопросительных и восклицательных знаков, изображает сам акт коммуникации.

Опус «Спор» можно прочесть и как драматизированный, и как «парадигматический» нарратив. Один вариант прочтения позволяет видеть ситуацию, в которой диспутанты обмениваются исходными тезисами, первый из них настаивает на своем, что вызывает сперва скепсис у второго, а встречный вопрос (возможно, о причинах скепсиса) встречает столь же категоричное утверждение со стороны второго спорящего. В результате спорщики обмениваются сперва взаимными недоумениями, а затем и категорическими утверждениями — по-видимому, прийти к общему мнению у них не получилось. Во втором же варианте прочтения мы видим 5 основных речевых ситуаций в споре: обмен точками зрения, проблематизация чужого утверждения, ответ на чужое сомнение, обмен сомнениями, наконец, столкновение непримиримых позиций, разрушающих дальнейшую коммуникацию. Конечно же, возможны и другие варианты.

К этому четырехчастному тексту Сапгира примыкает и последний опус цикла «Стихи из трех элементов» — в компьютерном файле носящий название «Разноглазая»<sup>12</sup>: текст состоит из рядов вопросительных, восклицательных знаков и точек, причем два ряда точек обрамляются начальным вопроси-

12 Мы можем предположить тут также опечатку или сознательную каламбурную игру со словом «Разногласия»

тельным и конечным восклицательным знаками. Предпоследний же текст — «Марш» — ближе к конкретистским опытам Вагрича Бахчаняна<sup>13</sup>: данный опус представляет собою три квазикатрена из рядов восклицательных знаков, визуализируя тем самым парадный строй войска. Восклицательные же знаки на визуальном уровне изображают выправку солдат, на семантическом — передают мажорное звучание военного марша. По-видимому, цикл остался незаконченным среди бумаг поэта, но сам факт опытов Сапгира по созданию текстов, состоящих не из слов и даже не из букв, а из знаков препинания, весьма примечателен, как и то, что он, в отличие, к примеру, от Хайнца Гаппмайра [konkrete poesie 2009: 48] и других европейских конкретистов, актуализировал не столько визуальный облик графем, сколько их семантику, что подчеркивается и обязательным наличием у таких текстов заголовка.

В автохарактеристике, с которой мы начали эту статью, Сапгир не случайно упоминает два ключевых для него имени — Пушкина и Кабакова, поэта и художника, классика и современника: имя Пушкина задает традицию, имя Ильи Кабакова помещает самого поэта в актуальный для него современный контекст. С Кабаковым Сапгира связывала не только дружба и творческое сотрудничество (Илья Кабаков выступал иллюстратором ряда детских книг поэта), но и общность творческих установок, одна из которых, безусловно, связана с «пустотностью» и ее изобразительно-выразительными потенциями. Разница только в том, что они обращались к пустоте с разных сторон: Кабаков более как художник, а Сапгир — как поэт.

Неудивительно поэтому, что «пустота» и как прием, и как тема появляется в стихотворении Г. Сапгира «Рисунки» из книги «Стихи для перстня» (1981) с посвящением Илье Кабакову. Само стихотворение оформлено в виде то ли «стансов», то ли «цикла», то ли «серии» из 7 нумерованных четверостиший: с одной стороны, каждое из них — законченное высказывание, связанное с соседними более по смежности, нежели эксплицированной логикой развертывания поэтического текста; с другой стороны, такое оформление стиха стилизует «серийность» творчества адресата. Большинство из четверостиший — своего рода экфрасис, описание некой гипотетической картины, точного соответствия которой конкретным работам Кабакова мы не обнаружили, хотя в стихотворении можно предположить аллюзии на некоторые его работы. Но нас интересуют прежде всего два последних четверостишия стихотворения: шестое из них представляет собою обычный катрен («Когда кругом всё корчится и мнется/ От скрытых мук, мне чудится и мнится:/ Земля и небо — бледная страница,/ И Твой рисунок скоро разорвется»), седьмое же представляет пустое пространство, а сноски при помощи астериска к квазизаголовку в виде порядкового номера «7» отсылает к следующему тексту, оформленному в виде примечания:

---

13 Однако Бахчанян визуализировал семантику слов, из которых составлял свои визуальные опусы (см., например: [Конкретная поэзия 1985: 11]). Что касается стихотворений из знаков препинания, то можно упомянуть цикл из четырех стихотворений «Стихи с посвящениями» Арсена Мирзаева, каждое из которых представляет собою отклик на творчество соответственно Г. Айги, В. Сосноры, А. Вознесенского и Е. Евтушенко — в виде четырех пронумерованных строк из знаков препинания (а Евтушенко — еще и нулей) [Мирзаев 1996: 16].

\*Комментарий:

Здесь тьма людей, растений и существ,  
Здесь дни воспоминаний и торжеств,  
Здесь мысли, пойманные на лету,  
И всё, что образует Пустоту.

Связь эсхатологической тематики с поэтикой «пустотности» характерна для Сапгира, особенно в период написания этого стихотворения — достаточно вспомнить его поэмы «Быть — может» (1980) или «МКХ» (1981, 1997). В опусе 6. разворачивается моделирующая метафора «Книги бытия» («земля и небо — бледная страница»), и деструкция этой книги есть деструкция творения, рисунок на ее странице. Опус 7., пустотный, не случайно замыкает это произведение: нередко живописные серии самого Кабакова итожатся чистыми листами бумаги (см., например, альбомы из серии «10 персонажей»). Этот опус отсылает к концептуалистской практике подписи под пустым листом (если речь идет о литературном произведении) или на нем (в случае живописи), что характерно не только для Л. Рубинштейна или Д.А. Пригова<sup>14</sup>, но и для И. Кабакова<sup>15</sup>, когда описание подменяет визуальный образ и делает его по сути избыточным: по словам М. Эпштейна, в этом случае «Изображение равно изобразимому. Но как только появляется текст, изобразимое пропадает из поля изображения. В картину проникает пустота» [Эпштейн 2005: 192]. К тому же отведенное в тексте «пустое пространство» заведомо больше того, которое бы потребовалось, чтобы разместить в нем одно четверостишие.

Однако скорее в этом опусе следует опознать стилизацию концептуалистской практики, ее «изображение», а не следование ей. Более того, мы обнаруживаем здесь всю ту же характерную для Сапгира парадигматизацию приема — в данном случае приема использования «пустотности». Так, слово «тьма» в строке «тьма людей, растений и существ» обыгрывает не только количество потенциально возможных на этом пустом пространстве изображений живых феноменов, но и их невидимость во «тьме», «негативом» которой оказывается пустое место листа; вторая строка («дни воспоминаний и торжеств») отсылает либо к календарю или дневнику, либо к нарративу, ускользающему от симультанного запечатления в живописной форме; третья строка актуализирует тему «невыразимого» для всего «ментального»; наконец, четвертая вербализирует пустотность как буквальную визуализацию одного из ключевых понятий авторской эстетики Ильи Кабакова. Другое дело, что для Сапгира «потенциальность» Пустоты оказывается актуальнее ее «деструктивности» — и потому его стихотворение «Рисунки» можно прочесть как полемическое по отношению к Илье Кабакову того периода, писавшему в своем эссе «О пустоте»:

Гигантский резервуар пустоты, представляющий «наше пространство», не является вакантным местом в западном смысле слова. Западный взгляд на пустоту как на пространство, еще не заполненное и не освоенное, как на поле потенциального приложения человеческих сил... полностью неприемлем по отношению

- 
- 14 У Д.А. Пригова можно вспомнить, к примеру, опус «3. Сталинградская битва» в цикле «Три битвы» или опусы 4. и 5. цикла «Глаголения», представляющие собой сноску внизу пустой страницы «Текст уже не существует» [Пригов 1997: 249, 271–272].
- 15 См., например, его картину «Альбомная. Эта работа достойна...», представляющую собою надпись на пустом листе «Эта работа достойна...».

к нашему феномену пустоты. Наша пустота представляет собой чрезвычайно активное начало... трансформирующее бытие в его противоположность, разрушающее и подменяющее реальность, превращающее все в пыль и ничто... Эта пустота, повторяю, превращает активное бытие в активное небытие, и, что особенно важно, эта пустота живет и существует не благодаря своей собственной силе, а питаясь той жизнью, что окружает ее... [Кабаков 2002: 211—212].

Для Сапгира не свойственна такая одержимость Пустотой в ее деструктивном аспекте: деструктивность для него (в форме руинирования, лакунирования, «пустотных текстов») приемлема лишь как художественный прием, как способ испытания «на прочность» выразительного потенциала деструктурируемой художественной формы. Будучи перенесенной во «внеэстетическую реальность», она оборачивается ядерным Апокалипсисом и разрушением, которое у Сапгира, в отличие от его предшественников-футуристов, не апологетируется, но и, как у современников-концептуалистов, не принимается как норма. Поэтому ему ближе «заполняемая», чем «зияющая» Пустота — та, которую Кабаков определяет как признак «западного взгляда». Поэтому избегает Сапгир и другой, противоположной Пустоты — пустоты как Полноты (М. Эпштейн), которая, по словам самого художника из предисловия к альбому «Окно», есть «бесконечное пространство, из которого сияющий, благотворный свет струится на нас» (Кабаков). Возможно, в этом заключается особое, промежуточное положение поэта между двумя полюсами современной ему поэзии — нео- и поставангардизма, о чем говорит и Ю. Орлицкий:

Можно сказать, что все написанное поэтом занимает поистине золотую середину между радикальными формами модернизма, опирающегося на традиции футуризма в различных его изводах, и возобладавшим в отечественном искусстве последних лет постмодернизмом — явлениями, по сути дела, противоположными. Первое предполагает активное и последовательное отрицание всякой традиции, в том числе и модернистской, второе — ее активную, хотя нередко отмеченную знаком отрицания, эксплуатацию [Великий Генрих 2003: 160].

Сапгир скорее не примыкает ни к одному из полюсов, но вступает с ними в продуктивное взаимодействие: с одной стороны, «своего» в нем узнают «транс-поэты», активно привлекая к сотрудничеству в издаваемом ими самиздатском журнале «Транспонанс»; с другой — он поддерживает дружеские отношения и творческие связи с кругом поэтов-концептуалистов, и здесь у него можно обнаружить опыты, близкие их поискам. Но в первом случае Сапгира не устраивает, по-видимому, радикальная установка транс-поэтов на сам прием, который и становится основным содержанием их творчества — как у наследников «исторического авангарда», который, по замечанию И.П. Смирнова,

...сообщил смыслу свойство вещи, материализовал семантику художественного знака, уравнивал идеологическую среду с эмпирической. <...> Художественный смысл — это не то, что артикулируется, а то, как артикулируется, сам звуковой, графический или мимико-жестикационный акт. Внешняя, материальная сторона знака отождествляется с его идеальным аспектом [Смирнов 1976: 103—104].

Установка на парадигматизацию смысловых потенций приема — и внутри программных стихотворений, и внутри целых книг, построенных на разработке таких парадигм, — носит для него метапоэтический характер, но не становится

основным содержанием его творчества, лишённого утопической установки на создание максимально полной таксономии (нео)авангардистских приемов письма — цель, которой задавались авторы «Транспонанса», прежде всего главный теоретик «трансфуризма» Ры Никонова и, в меньшей степени, ее муж и соратник Сергей Сигей (см.: [Павловец 2014: 290—293]).

Но столь же далек Сапгир и от (пост)утопических устремлений другого рода, характерных для русского концептуализма с его скепсисом по отношению к любому авторскому слову, особенно слову ценностно окрашенному, что превращало поэтическое высказывание в высказывание на тему условий, при которых это высказывание возможно, но оставляющих за скобками художественного письма самого субъекта высказывания. Для концептуалистов «пустота» прежде всего связана с категорией «пустотного канона» [Словарь терминов 1999: 75—76]<sup>16</sup> — в виде «пустого центра», на полях которого разворачивается концептуалистский текст как бесконечный комментарий к нему. Для Сапгира же пустота не неподвижна и не центрирована: она может возникнуть внутри текста — и может быть «заполняемой» и даже «наполненной». Держа в уме скепсис концептуалистов по отношению к «метанарративам», Сапгир не идет за ними до конца, продолжая создавать свое искусство в пространстве между неоавангардистскими и поставангардистскими глобальными «проектами» — и в этом смысле оставаясь поэтом вполне «традиционным».

## Библиография / References

- [Великий Генрих 2003] — Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире / Сост. Т.Г. Михайловская. М.: РГГУ, 2003.  
(Velikiy Genrikh: Sapgir i o Sapgire / Ed. by T.G. Mikhailovskaia. Moscow, 2003.)
- [Давыдов 2001] — Давыдов Д. Об одном визуальном стихотворении Владимира Казакова // Черновик. 2001. № 16. С. 30—36.  
(Davydov D. Ob odnom visual'nom stikhotvorenii Vladimira Kazakova // Chernovik. 2001. № 16. P. 30—36.)
- [Зыкова 2014] — Зыкова Г.В. Зачеркнутое слово в поэтическом тексте и в арт-объекте (Вс. Некрасов, Э. Булатов, Ц. Кофоне) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. 2014. № 3. С. 83—88.  
(Zykova G.V. Zacherknutoe slovo v poeticheskom tekste i v art-ob'ekte (Vs. Nekrasov, E. Bulatov, Ts. Kofone) // Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna. 2014. № 3. P. 83—88.)
- [Кабаков 2002] — Кабаков И. Три инсталляции. М.: Ad Marginem, 2002.  
(Kabakov I. Tri installiatsii. Moscow, 2002.)
- [Конкретная поэзия 1985] — Конкретная поэзия / Под ред. А. Очеретянского, В. Барского. Нью-Йорк: Подвал, 1985.  
(Konkretnaia poezia / Ed. by A. Ocheretiansky, V. Barsky. New York, 1985.)
- [Кукуй 2006] — Кукуй И. Лаборатория авангарда: Журнал «Транспонанс» // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2—4. С. 226—259.  
(Kukuy I. Laboratoriia avangarda: Zhurnal «Transponans» // Russian Literature. 2006. Vol. 59. № 2—4. P. 226—259.)
- [Кулаков 1997] — Кулаков Вл. Минимализм: стратегия и тактика // НЛО. 1997. № 23. С. 258—261.  
(Kulakov V.I. Minimalizm: strategii i taktika // NLO. 1997. № 23. P. 258—261.)
- [Кулаков 2001] — Кулаков Вл. Пауза скажет вам больше. Минимализм в современной русской поэзии // Minimalismus zwischen

16 О «пустотном каноне» и «пустотном знаке» в постмодернизме см.: [Тюленева 2006; Липовецкий 2008: 243—266].

- Leere und Exzeß. Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 51. Wien 2001. S. 79—100.
- [Kulakov V. Pauza skazhet vam bol'she. Minimalizm v sovremennoy russkoy poezii // Minimalismus zwischen Leere und Exzeß. Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 51. Wien 2001. P. 79—100.]
- [Липовецкий 2008] — *Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- (*Lipovetskiy M.* Paralogii: Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920—2000 godov. Moscow, 2008.)
- [Лукомников 2001] — *Лукомников Г.* Забракованное. Версия от 23 января 2001 года (2001) // <http://www.vavilon.ru/bgl/wgluk1.html> (дата обращения: 31.05.2018).
- (*Lukomnikov G.* Zabrakovannoe. Versiia ot 23 ianvaria 2001 goda (2001) // <http://www.vavilon.ru/bgl/wgluk1.html> (accessed: 31.05.2018).)
- [Маурицио 2016] — *Маурицио М.* Роль невербальных элементов в раннем творчестве Г. Айги и Г. Саггира. К постановке вопроса // Russian Literature. 2016. Vols. 79—80. P. 161—171.
- (*Maurizio M.* Rol' neverbal'nykh elementov v ranнем tvorchestve G. Aygi i G. Saggira. K postanovke voprosa. // Russian Literature. 2016. Vols. 79—80. P. 161—171.)
- [Мирзаев 1996] — *Мирзаев А.* Помимо прочего. М.: Московский государственный музей Вадима Сидура, 1996 (серия «Вечера в музее Сидура». Вып. 26).
- (*Mirzaev A.* Pomimo prochego. Moscow, 1996 (seriia «Vechera v muzee Sidura». Issue 26).)
- [Модзалевский, Томашевский 1937] — *Модзалевский Л.Б., Томашевский Б.В.* Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Науч. описание. М.; Л., 1937.
- (*Modzalevskiy L.B., Tomashevskiy B.V.* Rukopisi Pushkina, khраниashchiesia v Pushkinskom Dome: Nauch. opisaniie. Moscow; Leningrad, 1937.)
- [Орлицкий 1997] — *Орлицкий Ю.* MINIMUM MINIMORUM: Отсутствие текста как тип текста // НЛО. 1997. № 23. С. 270—276.
- (*Orlitskiy Yu.* MINIMUM MINIMORUM: Otsutstvie teksta kak tip teksta // NLO. 1997. № 23. P. 270—276.)
- [Павловец 2014] — *Павловец М.* «Вакуумные тексты» Ры Никоновой и «сверхмалые тексты» в литературе // НЛО. 2014. № 130. С. 289—294.
- (*Pavlovets M.* «Vakuumnye teksty» v literature // NLO. 2014. № 130. P. 289—294.)
- [Пригов 1997] — *Пригов Д.А.* Собрание стихов. Том второй. № 154—401. 1975—1976. Wien, 1997.
- (*Prigov D.A.* Sbranie stikhov. Tom vtoroy. № 154—401. 1975—1976. Wien, 1997.)
- [Пушкин 1948] — *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1959. Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1826—1836. Сказки. 1948.
- (*Pushkin A.S.* Polnoe sobranie sochineniy: In 16 vols. Moscow; Leningrad, 1937—1959. Vol. 3, kn. 1. Stikhotvoreniia, 1826—1836. Skazki. 1948.)
- [Рат-Бег 1982] — *Рат-Бег И.* Комедия книги. М.: Книга, 1982.
- (*Ráth-Végh I.* A könyv komédiéya. Moscow, 1982. — In Russ.)
- [Рубинштейн 2000] — *Рубинштейн Л.* Домашнее музицирование. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
- (*Rubinshteyn L.* Domashnee muzitsirovanie. Moscow, 2000.)
- [Рубинштейн 2015] — *Рубинштейн Л.* Большая картотека. М.: Новое издательство, 2015.
- (*Rubinshteyn L.* Bol'shaia kartoteka. Moscow, 2015.)
- [Саггир 1992] — *Саггир Г.* Черновики Пушкина. М.: Раритет, 1992.
- (*Saggir G.* Chernoviki Pushkina. Moscow, 1992.)
- [Саггир 2004] — *Саггир Г.* Стихотворения и поэмы / Сост. и вступ. статья М.Д. Шраера и Д.П. Шраера-Петрова. СПб.: Новая библиотека поэта (Малая серия), 2004.
- (*Saggir G.* Stikhotvoreniia i pojemy / Ed. and with introduction by M.D. Shraer and D.P. Shraer-Petrov. Saint Petersburg, 2004.)
- [Саггир 2008] — *Саггир Г.* Складень. М.: Время, 2008.
- (*Saggir G.* Skladen'. Moscow, 2008.)
- [Северская 2010] — *Северская О.* Знак препинания как поэтическая «маска» («закавыченные» смыслы Генриха Саггира) // Поэтика и эстетика слова: Сборник научных статей памяти Виктора Петровича Григорьева. М.: URSS, 2010. С. 274—282.
- (*Severskaia O.* Znak prepiniia kak poeticheskaia «maska» («zakavychennye» smysly Genrikha Saggira) // Poetika i estetika slova: Sbornik nauchnykh statey pamiati Viktora Petrovicha Grigor'eva. Moscow, 2010. P. 274—282.)
- [Словарь терминов 1999] — Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. и автор предисл. А. Монастырский. М.: Ad Marginem, 1999.
- (*Slovar' terminov moskovskoy kontseptual'noy shkoly* / Ed. and with introduction by A. Monastyrskiy. Moscow, 1999.)
- [Смирнов 1976] — *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Л.: Наука, 1976.
- (*Smirnov I.P.* Hudozhestvennyy smysl i evolutsiia poeticheskikh sistem. Leningrad, 1976.)
- [Таршиш 1981] — *Таршиш А.* Система: вступление и глава о «сосудах» со схемой, спис-

- ком и разработкой 11 стилей // Транспонанс. 1981. № 9. С. 6—31.
- (*Tarshis A. Sistema: vstuplenie i glava o «sosudakh» so skhemoj, spiskom i razrabotkoj 11 stilej // Transponans. 1981. № 9. P. 6—31.*)
- [Тынянов 1993] — Тынянов Ю. Литературный факт / Вступ. ст., коммент. В.И. Новикова, сост. О.И. Новиковой. М.: Высшая школа, 1993.
- (*Tynianov Ju. Literaturnyj fakt / Ed. by V.I. Novikov and O.I. Novikova. Moscow, 1993.*)
- [Тюленева 2006] — Тюленева Е.М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика. Дис. ... д-ра филол. наук. Иваново, 2006.
- (*Tulenewa E.M. «Pustoy znak» v postmodernizme: teoriia i russkaia literaturnaia praktika. Dis. ... d-ra filol. nauk. Ivanovo, 2006.*)
- [Эпштейн 2005] — Эпштейн М.Н. Пустота как прием. Слово и изображение у Ильи Кабакова // Постмодерн в русской литературе. М.: Высшая школа, 2005. С. 233—269.
- (*Epshteyn M.N. Pustota kak priem. Slovo i izobrazhenie u Il'i Kabakova // Postmodern v russkoy literature. Moscow, 2005. P. 233—269.*)
- [Янечек 2006] — Янечек Дж. Поэзия молчания у Геннадия Айги // АЙГИ. Материалы Исследования. Эссе: В 2 т. Т. 2. М., 2006. С. 140—153.
- (*Janecsek G. Poeziia molchanii u Gennadiia Aygi // AYGI. Materialy Issledovaniia. Esse: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2006. P. 140—153.*)
- [Sklorz 2006] — Sklorz J. Белые пятна в истории Черного квадрата // Toronto Slavic Quarterly. 2006. № 18 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/18/sklorz18.shtml> (дата обращения 31.05.2018)).
- (*Sklorz J. Belye piatna v istorii Chernogo kvadrata // Toronto Slavic Quarterly. 2006. № 18 (<http://sites.utoronto.ca/tsq/18/sklorz18.shtml>) (accessed: 31.05.2018)).*)
- [Iser 1994] — Iser W. Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München: Wilhelm Fink Verlag. 3. Auflage, 1994.
- [konkrete poesie 2009] — konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie von eugen gomringer. Stuttgart: Reclam jun, 2009.