

Поэтологические штудии

Антон Азаренков, Данил Швед

Музыка на краю:

«ТАКТИЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ» КАК ПОЭТИЧЕСКОЕ
ЗАВЕЩАНИЕ ГЕНРИХА САПГИРА¹

Anton Azarenkov, Danil Shved

Music on the edge: *Tactile Instruments* as a Poetic Testament by Genrikh Sapgir

Антон Азаренков

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» в Санкт-Петер-
бурге; доцент; кандидат филологических наук
aazarenkov@hse.ru.

Данил Швед

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» в Санкт-Петер-
бурге; студент
shved-da@yandex.ru.

Ключевые слова: поэтология, интермеди-
альность в литературе, верлибр, поэтика
лирического цикла, поэзия и музыка, поэзия
и перформанс

УДК: 82.14

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_210

В статье анализируется последняя поэтическая книга Генриха Сапгира «Тактильные инструменты». Книга состоит преимущественно из экспериментальных верлибров, прозиметрических и гетерометрических композиций с включением невербальных элементов, таких как музыка и перформанс. Несмотря на свою новаторскую поэтику, в концептуальном плане

Anton Azarenkov

PhD; Lecturer, HSE University, St. Petersburg
aazarenkov@hse.ru.

Danil Shved

Student, HSE University, St. Petersburg
shved-da@yandex.ru.

Keywords: poetology, literary intermediality, free
verse, poetics of the lyric cycle, poetry and music,
poetry and performance

UDC: 82.14

DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_210

The article analyses Genrikh Sapgir's last poetry collection, *Tactile Instruments*. The book consists mainly of experimental free verse, prosimetric and heterometric compositions with the inclusion of non-verbal elements such as music and performance. Despite its innovative poetics, *Tactile Instruments* is conceptually quite traditional. Each cycle of the book is built around one or another pan-European

1 Публикация подготовлена в ходе проведения исследования № 24-00-030 «Русский верлибр: антология, типология, исследования» в рамках программы «Научный фонд НИУ ВШЭ».

«Тактильные инструменты» вполне традиционны. Каждый из циклов книги выстраивается вокруг того или иного общеевропейского поэтологического топоса (поэт как Творец, поэзия как музыка, сверхъестественная инспирация творчества и т.д.). Однако все эти общие места складываются в оригинальный метасюжет о поэте, который стремится превратить себя в инструмент собственной поэзии, но даже на пороге личной смерти делает это играючи, избегая драматического конфликта между литературой и жизнью.

poetological topos (the poet as Creator, poetry as music, supernatural inspiration of creativity, etc.) All these topoi come together in an original meta-plot about the peculiar physical and mental nature of the poet, who transforms himself into an instrument of his own poetry, but does so playfully, even on the brink of death, avoiding a dramatic conflict between literature and life.

«Тактильные инструменты» — последняя книга Генриха Сапгира (1928–1999). Частично она уже публиковалась в сводных изданиях сапгировской лирики, но наиболее полно воспроизведена в третьем томе новейшего собрания сочинений². «Тактильные инструменты» включают в себя одноименный цикл плюс главы «Предшествование словам», «Глаза на затылке», «Мемуары с ангелами в Красково», а также варианты и дополнения. Три из четырех частей книги написаны в 1999 году, в последние месяцы жизни Сапгира; «Предшествование словам» было создано за десять лет до этого, в 1989 году, и несколько раз публиковалось как самостоятельное произведение под названием «Дыхание ангела». Каждая из четырех глав книги написана на том или ином доминантном приеме. Так, в стихотворный текст могут быть введены несловесные элементы, такие как дыхание, музыка и осязание: во время прочтения стихотворения читателю предписывается выполнять определенные действия — например, провести рукой по наждаку, извлечь звук из вороха старых газет или неестественным образом ускорить или замедлить дыхание. Это случай циклов «Предшествование словам» и «Тактильные инструменты». Два других цикла, «Глаза на затылке» и «Мемуары с ангелами в Красково», представляют собой попытку создания авторских жанров — «экстрасенсорного» стихотворения и мистико-автобиографической импровизации в стихах. Редакторы собрания сочинений сообщили нам, что объединение столь разных по своему характеру текстов в одну книгу обусловлено авторской волей: именно в таком виде «Тактильные инструменты» существовали в компьютере Сапгира на момент кончины поэта. Попробуем взглянуть на эту книгу как на своего рода поэтическое завещание Сапгира, то есть как на единое метапоэтическое высказывание: к каким идеям относительно природы творчества пришел в конце жизни один из самых ярких новаторов отечественной поэзии?

1

Первый цикл «Предшествование словам» начинается со стихотворения «Море в раковине», состоящего из шести выдохов и «хлебниковской»³ цетеры в финале:

- 2 Сапгир Г. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост. М. Павловец. Т. 3: Глаза на затылке. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 419–692. Далее стихи Сапгира цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.
- 3 Как отмечает ряд мемуаристов, Велимир Хлебников нередко обрывал чтения своих стихов фразой «и так далее». Ср. «Кубик» Валентина Катаева: «Ну и так далее — как

МОРЕ В РАКОВИНЕ

(шумный долгий выдох)
(шумный долгий выдох) и т.д.

(с. 420).

В контексте цикла это стихотворение прочитывается как мифологический образ начала мира-книги — водяной безмолвной бездны, над которой носился Дух Божий (Быт. 1:2). Второе стихотворение «Поэзия», таким образом, намекает на родство Творения и стихо-творения:

ПОЭЗИЯ

ловлю воображаемую муху

Поймал в кулак
подношу к уху

так тонко звенит —
не слышно даже

(с. 420).

Поэзия как сущность (и «Поэзия» как стихотворение) как бы выходит из первозданного моря. Здесь уместно вспомнить мандельштамовское «Silentium», где рождающаяся из пены Афродита Анадиомена сравнивается с поэтическим словом, появляющимся из «первоосновы жизни» — музыки. Рождение поэзии из «шумного долгого выдоха», то есть дословесной первомузыки — один из основных сюжетов «Предшества словам».

Другой сюжет — представление тела поэта как временного вместилища и проводника поэзии, понимаемой как внешняя по отношению к человеку сила. По-разному обращаясь со своим дыханием, поэт «играет» на себе, как на духовом музыкальном инструменте. Основой этого сюжета, очевидно, выступает стих 150-го псалма: «Всякое дыхание да хвалит Господа»:

О СЕБЕ

дышу на бумагу
блаженно рукой помагаю
и славлю дыханьем Тебя
наверно я самый
из них сумасшедший —

любил говорить председатель земного шара Велемир Хлебников, прочитав начало своей новой поэмы и вдруг потеряв к ней всякий интерес» (*Катаев В.* Кубик // Новый мир. 1969. № 2. С. 73). Сам Сапгир любил исполнять это стихотворение и всегда прибавлял фразу «и так далее» к серии из шести выдохов в сложенные раковиной ладони (по сообщению Ю.Б. Орлицкого).

из них нищих духом
и попросту бедных
с их тощими книжечками
и кирпичами стихов

(с. 466).

Уже ранние христиане, основываясь на этом псалме, развили целую систему представлений о человеке как о «музыкальном инструменте» Бога. Для того, чтобы славить Господа и «встать наряду с самим Давидом», как пишет Иоанн Златоуст,

не нужно ни псалтыри, ни натянутых струн, ни смычка, ни искусства и никаких орудий; но, если захочешь, можешь сделать самого себя псалтырью, умертвив члены плотские и настроив свое тело согласно с душою. <...> Ты составишь духовную мелодию⁴.

«Мысленное пение» и «славящее дыхание» в контексте христианской экзегетики представляют собой, по сути, непрерывную тайную молитву. Сапгир смещает фокус с доктринального на поэтологический: поэт сам становится «вторым богом», создающим «вторую природу» из своего дыхания:

(выдох) — в воздухе обозначилось некоторое количество странных фигур

(вдох) — в колеблющемся облике их замечаю нечто общее

(выдох) — проясняясь переговариваются — о чем?

(«Рожденные мной», с. 452).

Метафора поэта как Творца восходит еще к «Поэтике» Скалигера (1561)⁵ и довольно типична для западной культуры, но Сапгир развивает эту метафору с особенной изобретательностью. Дыхание становится метонимией поэта — его творящей силой, которая хоть и пребывает внутри тела поэта, но не имманентна ему. В ряде стихотворений цикла выдохи и вдохи обретают самостоятельное бытие, например в форме птенца, духа, собора или даже целого мира:

КОНЕЦ СВЕТА

(вдох)

свет

(выдох)

конец света

(с. 421).

Применительно к «Предшествованию к словам» иногда вспоминают самые разнообразные дыхательные практики — от йогических медитаций до восточно-

4 *Златоуст И.* Беседы на псалмы, 41 // Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста: В 12 т. Т. 5. Кн. 1. СПб.: Санкт-Петербургская Духовная Академия, 1899. С. 153–154.

5 *Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель* / Ред. Е.А. Цурганова, А.Е. Махов. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. С. 35.

христианской пневматологии⁶. На наш взгляд, цикл «Предшествование словам» существует в рамках довольно почтенной традиции, вырастающей из представлений о человеческой душе как о дыхании Бога: «И вдунул в лицо его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт. 2:7). Применительно к поэтологии это означает, что дыхание-вдохновение мыслится Сапгиром как выражение невербальной поэтической интенции, то есть замысла стихотворения, который сравнивается с действием творящего Духа. Впрочем, Сапгир в этом отнюдь не одинок — вспомним во многом созвучные «Предшествованию словам» поздние стихи Геннадия Айги, например:

НАКОНЕЦ-ТО ПОНЯТНО,
ЧТО ЭТО — ДЫХАНИЕ

Бог, в наших краях, —
все более звучанье аа : будто —
аа-поле, и снова продолженье : аа, —
о, стихотворение Бога⁷.

2

Следующий цикл, собственно «Тактильные инструменты», представляет собой по преимуществу «осязательные» стихи. Комментаторы этих текстов, начиная с самых первых, определяли их как ритуализированное обращение к самой «фактуре реальности», к «досимволическому миру» и, соответственно, понимали их как принципиально индермедиальные произведения⁸. При таком подходе «Тактильные инструменты» Сапгира уместнее рассматривать не в поэтическом, а в художественном контексте. Вспомним, например, «зоны нематериальной живописной чувствительности» французского художника Ива Кляйна — инсталляции пустых серых комнат, сопровождаемые сложным тактильно-вербальным ритуалом, позволяющим зрителю «пережить» саму эссенцию искусства в обход его материального выражения. В подобных практиках на первый план выходит категория «подлинности» внутреннего опыта художника, а не его мастерство в обращении с материалом (медиумом). Место медиума произведения искусства (холста, глины, слова, *etc.*), по Беньямину, занимает «ритуал, в котором оно находило свое изначальное и первое применение»⁹. В этом смысле сапгировские «осязательные перформансы» вполне могут быть определены как ритуалы приобщения к «подлинной» поэзии — поэзии без стихов. Другими словами, читателю предлагается вместе с автором «почувствовать» нематериальный замысел произведения, а не насладиться уже готовым текстом.

-
- 6 Семьян Т.Ф. Телесность в книге Генриха Сапгира «Тактильные инструменты» // Полилог: электронный научный журнал. 2009. № 2. С. 10 (URL: https://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf).
 - 7 Айги Г. Расположение счастья: Книга стихов / Реконструкция Н. Азаровой и Т. Грауз. М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2014. С. 9.
 - 8 Паньи Эстер де. Тактильная выставка памяти Генриха Сапгира [пресс-релиз], 2001 (URL: https://www.topos.ru/veer/13/v13_eter.html).
 - 9 Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Медиум, 1996. С. 26.

Но все же восприятие сапгировских стихов с предметами как «ритуальных» и чисто инструментальных представляется нам неполным, если не ошибочным. В отличие от «зон нематериальной живописной чувствительности» Кляйна, «психомагии» Ходоровски и прочих подобных практик на стыке слова и действия, «Тактильные инструменты» вполне самостоятельны как *литературные* произведения, построенные по привычным *литературным* законам. Так, сценарная часть этих перформансов, то есть курсивные ремарки в скобках, почти всегда метафорически соотносится с основным текстом: в тексте об инсульте нужно колоть похожий на мозг грецкий орех, в тексте о хождении по водам — налить в тазик воды и шлепать по ней ладонями и т.п. Сапгировские «тактильные» тексты совершенно не обязательно исполнять (хотя одному из авторов настоящей статьи приходилось проделывать и это. — А.А.) — происходящее достаточно просто вообразить. Многие сценарии и вовсе невозможно воплотить в жизнь или хотя бы однозначно истолковать: «Слушай шум и плеск моря, реки, ванны, / мокрую тишину» («Христос и Петр», с. 473); «Нога подворачивается и течет» («Сгоревшая звезда, или В духовке», с. 477); «Выбери тему своего стихотворения. Затем, не прикасаясь, медленно проведи над ней ладонью, следуя ее форме и объему» («Тень осязания», с. 483); «Летом в грозу перекиньте один конец пляжного полотенца через плечо, другой закиньте за тучу» («Гармоника небесных сфер», с. 513) и пр.

Телесность оказывается здесь не более чем литературным приемом — способом работы с воображением. Главной же темой «Тактильных инструментов» становится звук, точнее — музыка, только не такая, как мы ее обычно представляем.

«Тактильные инструменты» — это, строго говоря, тактильные *музыкальные* инструменты, по названию одного из стихотворений в прозе (с. 490), полностью состоящего из текста в скобках. В этом центральном для понимания всего цикла тексте встречаются образы сразу двух «музык» — внешней, вселенской («Сядь и смело сочини на этой тактильной арфе долгие мелодии космоса») и внутренней, человеческой («Неслышная мелодия зазвучит в тебе необычно. Ты услышишь ее кончиками пальцев»). Так или иначе эти образы варьируются в большинстве стихотворений цикла. Это не что иное, как два основных топоса так называемой теории трансмузыкальности, связывающей поэзию и музыку в одно метафорическое целое¹⁰. Сапгировские «мелодии космоса», очевидно, генетически восходят к пифагорейской «музыке сфер» — в первоначальном смысле это недоступные человеческому уху звуки, которые якобы издают небесные тела. Не могучи физически воспринять эту «музыку», мы, однако, вполне можем понять ее как *идею* мировой гармонии (*musica mundana*). В европейской поэтике эта идея толковалась как принцип структурности текста: поэтическое произведение понималось как микрокосм, подчиненный, как и макрокосм, тем же «мелодическим» законам.

В «Тактильных инструментах» есть текст с говорящим названием «Гармоника небесных сфер» (с. 513), где речь идет о «сочинении» музыки из грома и молнии. То же встречаем и в другом месте — стихотворении в прозе «Труба духовная»:

10 *Махов А.Е. Musica Literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. С. 22–35.*

Играть на духовной трубе не надо учиться. Просто дуйте, что в вас есть искренности и радости, в нарисованный мундштук и жмите на растушеванные вентили. Ту музыку, которую будут слышать обитатели четвертого измерения, все равно никто здесь не услышит. Но зато там — все сферы будут дрожать, и звучать, и показывать друг другу язык, греметь и прыгать

(с. 512).

В конце говорится, что такая «труба» нужна для связи с недавно умершим другом, поэтом Игорем Холиным: «музыка сфер» приобретает поэтологическо-элегическое звучание¹¹.

Позже, в Средние века, образ космической «мировой музыки» трансформировался в образ вполне ощутимой «естественной музыки» (*musica naturalis*), то есть в звуки окружающей среды. Композиторам и поэтам теперь предписывалось учиться гармонии у природы. В «Тактильных инструментах» представлен и этот поворот темы — так, например, завершается текст «Большая машина тишины»:

Учитесь у природы. Например, вечером на даче вы слушаете тишину, исходящую от сосен и темноты. Или от вашей спутницы. И лай далекой собаки, шум отходящей электрички на станции, крик какой-то припозднившейся птицы, стук невидимого жука, биение ее и вашего сердца делает тишину особенной, непохожей, которую вы будете долго вспоминать

(с. 521).

Второй топос трансмузыкального — «человеческая музыка», «музыка души» (*musica humana*). Мотив устройства внутреннего (эмоционального, этического, интеллектуального) мира человека наподобие музыкальной гармонии активно разрабатывался уже в поздней античности (например, у Боэция) и особенно — в раннем Средневековье (ср. выше слова Иоанна Златоуста о «духовной мелодии»). В поэтику этот топос вошел как принцип выразительности: душа поэта выражает себя «музыке» его стихов, под которой понимается не только эфония, но и особо гармоническое соположение мыслей и образов, вызванное праведной жизнью (заядлый грешник, «злодей», таким образом, не может быть «гением»). Поэт сравнивается с музыкальным инструментом, чья музыка — все его существо; это и есть основной мотив «Тактильных инструментов»:

(Начинай раздеваться: сними пиджак)

когда был юн и худ
играл в оркестре
на своих ребрах — ксилофон
потучнел и постарел —
контрабас

(«Лирический лимон», с. 653).

Исполняя это стихотворение, нужно поедать лимон с кожурой и вспоминать свои жизненные неудачи, тем самым как бы искупая их. Согласно авторскому предуведомлению, это и есть «посвящение в поэты».

11 Образ трубы в связи с кончиной Холина встречается в книге еще раз, на этот раз в цикле «Глаза на затылке», в стихотворении «Холин и труба», в котором поминальная труба превращается в трубу крематория: «Кремировали / как премировали / (играет труба)» (с. 562).

Итак, «музыка», исполняемая на подчас фантастических «инструментах», и не должна быть слышимой — она несет в себе не звук, а *образ* гармонии, рождающейся из игры воображения. Перебирание разнообразных предметов (как правило, подчеркнуто незвучащих, типа полосок ткани или висящих в шкафу платьев) акцентирует внимание читателя не на звуковых, а на тактильных ощущениях. Так подчеркивается неакустическая природа той «музыки», о которой пишет Сапгир, — «музыки» воображения на краю небытия.

Впрочем, среди множества абсурдных «инструментов», которые Сапгир создает или заимствует из прошлого (например, зловецкий «инструмент» из связанных кошек, которых поочередно дергают за хвосты в стихотворении «Рокковой круг» (с. 514–515), — это не что иное как знаменитый «кошачий клавиесин» Филиппа II), есть и такие, на которых все-таки можно что-то сыграть — в прямом смысле слова. Таковы, например, «оральная труба» (свернутый в трубочку лист со стихами, в который нужно орать), «шуршальник из старых газет», ударяемые друг о друга деревянные бруски и прочий потенциально музыкальный хлам. Такой способ «тактильного звукоизвлечения», с одной стороны, чем-то напоминает *musique concrète* Пьера Шеффера и дальнейшее развитие этого метода в индустриальной музыке (например, в творчестве таких коллективов, как *Einstürzende Neubauten*) или эксперименты конструктора невиданных инструментов Гарри Парча, с другой — многолетнюю работу дадаиста Курта Швиттера с бытовым мусором. В «Тактильных инструментах», на наш взгляд, вполне различим дадаистский след: некоторые тексты цикла оформлены как фонетические стихи, что вкупе с их намеренно дисгармоничным и порой скандальным звуковым сопровождением и общим пафосом *антиискусства* наводит на мысль о перформансах дадаистов:

*(Проведи двумя руками одновременно
по шершавому и гладкому)*
шур-шур-шур
свел-свол-свал

шур-шур-шур
свал-свол-свел

(еще раз)

(Ударь два бруска друг о друга)
брамс!!!

(«Еврейская мелодия», с. 478–479).

«Баумабор бочон ортишель севиля о ка са ка ка са ка ка са», — распевал в 1916 году в цюрихском «Кабаре Вольтер» Рихард Хюльзенбек, сопровождая эти звуки ударами в барабан и прочими шумовыми эффектами, настаивая на том, что именно так должна звучать поэзия¹².

В относительно близкой Сапгиру среде трансфуристов идеи дадаизма были известны и распространены. Некоторые трансфуристы еще в 1980-е годы соз-

12 Рихтер Х. Дада: искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / Пер. с нем. Т. Набатникова. М.: Гилея, 2018. С. 32, 296.

давали свои «стихи с предметами». Например, этот текст Б. Констриктора помещен в составленную Генрихом Сапгиром и Ко антологию «Самиздат века»¹³:

ГОЛОВОЛОМ

Стихотворение исполняется при помощи звенящего листа жести (0,7×0,9) на квартире слушателя. Предпочтительное время исполнения — раннее утро.

* * *

повеситься на ели
повеситься на пне
повеситься в постели
повеситься в говне
повеситься с улыбкой
повеситься в слезах
повеситься с бутылкой
на тещиных трусах

В той же антологии находим следующее стихотворение А. Ника:

* * *

Десять дохлых мух на окне:
Вот и все, что осталось от лета,
Вот и все, что осталось от лета.

Вот как об исполнении этого текста вспоминает Дмитрий Волчек:

Стихотворение сопровождалось демонстрацией того, что осталось от лета: полиэтиленового пакетика с дохлыми мухами. Поразительно, что публика отнеслась к этому действию в высшей степени серьезно (50 лет в застенках!), мы же с переводчиком Славой Зимаковым, не смея нарушить торжественную тишину, давились смехом так, что ходила ходуном ветхая козетка¹⁴.

Соединение поэзии и перформанса свойственно не только трансфуристам (и их непосредственным «учителям» — русским футуристам), но и другим неподцензурным течениям. В этом ряду можно рассмотреть, например, поэтические хэппенинги ленинградской «филологической школы» или концептуалистские эксперименты московской группы «Коллективные действия», а также их позднейшее ироническое переосмысление в творчестве Нины Искренко («Заключительная акция по подведению итогов коллективного бездействия»). Очевидно, однако, что только в «Тактильных инструментах» Сапгира этот прием был использован со всей возможной методичностью и полнотой.

13 Самиздат века / Сост. А. Стреляный, Г. Сапгир, В. Бахтин, Н. Ордынский. М.: Полифакт, 1998 (URL: <https://rvb.ru/np/publication/contents.htm>).

14 Волчек Д. «Остолбеней при виде лилипута...» // Радио «Свобода»*. 2013. 15 мая.

* Внесено Минюстом РФ в реестр СМИ-иноагентов.

Следующий цикл, «Глаза на затылке», апеллирует уже не к звуку и осязанию, а к видению, вернее, к «расширенному смотрению», если воспользоваться определением художника-авангардиста Михаила Матюшина, утверждавшего, что ему удалось разработать технику смотрения «затылком, теменем, висками и даже следами ног <...> сразу кругом себя»¹⁵. В случае Сапгира это может быть как прямая отсылка, так и просто типологическое сходство: и поэт, и художник говорят о об интуитивном видении тайной жизни вещей и природы.

Основной мотив цикла — расширение возможностей человеческой перцепции, возгонка ее почти что до мистического уровня, когда задействованы уже не обычные глаза, «видящие лишь явное», а «мозжечковое зрение»:

Узнай спесивый мозг
что видит мозжечок:
мир вокруг переполнен —
разлагающимися
вновь рождающимися
ситуациями...

(«Глаза на затылке», с. 560).

Противопоставление телесных «глаз» и нетелесных «очей» («глаз души?») — общее место иудейско-христианской мистики, чье присутствие в сапгирической книге весьма ощутимо. Это противопоставление имеет и поэтологическое преломление: вспомним хотя бы хрестоматийного пушкинского «Пророка», где Серафим в ходе почти что «хирургической» операции заменяет поэту органы чувств на сверхчувствительные. Пушкинский текст не только варьирует соответствующие мотивы книги Исая (Ис. 6:6–7), но и вписывается в традицию, предписывающую поэту особый род чувствительности — видеть, слышать и понимать то, что обычно ускользает от обывателя. Этот мотив находит отражение в стихотворении Сапгира «Операция», где над телом героя проводят разнообразные манипуляции для улучшения его телесной и душевной восприимчивости:

А вот миниатюрный
набор
скальпелей пилки и щеточек
как в кабинете Онегина —
паутину снимать
с глаз и с ушей
вынимать из мозга
злых жучков
глубоко засевших
клещей...

(с. 544).

15 Матюшин М. Опыт художника новой меры // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. М.: Академический Проект; Культура, 2006. С. 502.

Что характерно, в качестве «хирурга» выступает Вергилий, известный не только как проводник Данте в загробный мир, но и как «поэт для поэтов», всевропейский учитель поэзии — тот же Скалигер призывал поэтов черпать вдохновение не только «из природы», но и «из Вергилия», понимая под «Вергилием» поэзию как таковую¹⁶.

Вновь обретенные «глаза на затылке» видят не в реальном, а в воображаемом мире, который в одном из стихотворений назван «ку-ку жизнью» и явно предпочитается жизни «нормальной». В «ку-ку жизни» не действуют законы времени и причинности, там ничего не пропадает насовсем:

Но в ку-ку жизни
любая книга находится
мяч
улетевший когда-то
раздавленный мотылек
тот же стакан и очки
Да мало ли — мелочь —
смахнул
уничтожил
внимания не обратил
а вещь — эта мелочь
здесь как новенькая
и вовсе не мелочь
крупная рыба — лещ
(«Ку-ку жизнь», с. 547).

Иначе говоря, здесь разворачивается «пространство» творчества, которое в контексте предсмертного цикла приобретает черты утопии бессмертия.

Другое свойство этой утопии — инвертированность. «Глаза на затылке» смотрят не столько вокруг, сколько назад — в собственное прошлое. Об этом говорится в стихотворении «Возможность», сюжет которого развивается строго задом наперед, от старости к первым младенческим дням героя:

Из вспышки
вышел в небо
самолетик серебряный —
Да он еще в Берлине —
остановились лопасти винта
Война еще не начиналась
Первые стихи
еще не написал
Но лоб уже разбил
(с. 563).

Сапгировская «ку-ку жизнь», таким образом, функционирует по законам памяти. Это хорошо вписывается в традицию понимания артистической фантазии как своего рода искаженной памяти. Вот как эту традицию описывается А.Н. Веселовский в статье «Определение поэзии»:

16 Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. С. 38.

Воображение определяли до сих пор различно: одни не отделяли его от памяти или даже отождествляли с ней, то подчиняя его категории памяти, то, наоборот, подчиняя последнюю категории воображения (Аристотель, Вольф, Гоббс, Локк, Юм, Мальбранш, Декарт). С этой точки зрения воображение — это смутная, заглохшая память¹⁷.

Вот и у Сапгира процесс припоминания описан как взглядывание в «смутное» внутреннее пространство:

В себе поймал! тащу
из глубины —
тот отблеск
скрытное движение
то отражение чешуйки —
боюсь
растает незаметно —
на свету

(«Интуиция», с. 565).

Увидеть все это можно лишь внутренним зрением — внешнее же зрение только мешает вдумчивому контакту с «ку-ку жизнью» и определяется как слепота: «Мы ходим и живем незряче / Видим: пятно / Осязаем: ничто» («Вселенная и фарфор», с. 551). В цикле постоянно появляются мотивы затрудненности, обманчивости обычного зрения. Истинное же — интуитивное — зрение отчуждается от тела и позволяет герою буквально посмотреть на себя со стороны:

Сквозь березовую рощу
плетусь к магазину —
гляжу себе в спину —
с ближайшего дерева

(«Полтергейст», с. 549).

В «Глазах на затылке» развивается тот же сюжет, что и в двух предыдущих циклах: герой как бы раскалывается надвое — на свое «земное» тело и воображаемого двойника. Однако этот вполне романтический сюжет Сапгир поворачивает по-своему: двойником, или *гением*, поэта выступает не некий потусторонний дух, а его же собственные физические качества — дыхание, слух, осязание и зрение. Чувственное восприятие, усиленное практически до чистой экстрасенсорики, из имманентного свойства человеческого тела превращается сначала в инструмент, а затем и в полноценного субъекта творчества. Такое двойничество не носит характер трагического разлада между реальностью и воображением — напротив, оно больше напоминает игру, причем игру на музыкальном инструменте, когда из тела и души поэта извлекается «гармония» поэзии. На вопрос, *кто же* играет на этом инструменте, отвечает финальный цикл книги — «Мемуары с ангелами в Красково».

17 Веселовский А.Н. Определение поэзии // Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика / Ред. И.О. Шайтанов. СПб.: Университетская книга, 2011. С. 113–114.

Завершительный цикл стилистически продолжает предыдущий: это по преимуществу те же пространные гетероморфные стихи на силлабо-тонической основе (белые или частично рифмованные) и верлибры¹⁸, «безыскусная» форма которых, а также обилие «необязательных» деталей призваны подчеркнуть их автофикциональный характер, придать ощущение приватно-дневниковой достоверности сказанному. Илья Кукулин усматривает в этой позднейшей манере Сапгира один из изводов популярного в конце 1990-х годов пост-концептуализма, стремящегося приблизить поэтическую речь к речи «нормальной», обыденной, освободив ее от литературной игры¹⁹. Для игровой *par excellence* поэтики Сапгира такой ход, очевидно, был особенно значим: главный прием «Мемуаров...» — это видимое отсутствие приема, превращение стиха в почти что прозрачную форму записи текста, своими логическими скачками и синтаксическими эллипсисами подражающего доверительному устному рассказу. И действительно, часть текстов «Мемуаров...» сюжетно и лексически пересекаются с мемуарной прозой Сапгира, прежде всего интервью и портретными заметками для антологии «Самиздат века». На первый взгляд, перед нам именно мемуары, со всеми присущими этому жанру чертами: субъективностью, оценочностью, ностальгией, преднамеренными или случайными ошибками памяти. Однако выстроены эти мемуары по довольно специфическому принципу: основой их сюжета выступает ангелофания — явление ангела. У Сапгира эти видения лишены какой-либо нумерозности: ангелы, вопреки сложившемуся представлению (Быт. 21:17, Дан. 10:5–12, Лк. 1:26 и т.д.), не ввергают героя в священный трепет, но, напротив, с самого раннего детства становятся его друзьями и добродушными учителями. Сначала они учат маленького «Сапгира»²⁰ особой восприимчивости мира, что и приводит его к поэзии:

Ангел землю мне показывал —
незримый но осязаемый
наверно ребенок
такой же как я:
на земле не только рельсы
и булыжник — мостовая —
смотри
вся в кленовых —
то-то счастья раскидано!

(«Кленовые ангелы», с. 586).

-
- 18 Подробнее об особенностях стиха «Мемуаров...» см. в нашей статье: *Азаренков А.А.* Полиметрический стих Генриха Сапгира (на примере цикла «Мемуары с ангелами в Красково») // *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка.* 2025. Т. 84. № 3. С. 37–48.
- 19 *Кукулин И.В.* Реабилитация воображения: как читать Генриха Сапгира после концептуализма? // *Восемь великих: Коллективная монография / Отв. ред. Ю.Б. Орлицкий.* М.: РГГУ, 2022. С. 389–397.
- 20 Поэтический субъект то проявляет себя в первом лице («я»), то называет себя по фамилии — «Сапгир».

По мере взросления героя «взрослеют» и ангелы, принимая личины то сердобольной женщины, то доброго старшины, то армейского товарища. Но в первую очередь «Сапгир» видит ангельские черты в своих поэтических учителях — Евгении Кропивницком и его жене Ольге Потаповой; в цикле представлена целая галерея таких «ангельских» литературных портретов: Игорь Холин, Ян Сатуновский, Милитриса Давыдова, Веничка Ерофеев, Овсей Дриз и другие. Иначе говоря, «Сапгир» в «Мемуарах...» представлен прежде всего как поэт, а его жизнь описана как духовное и профессионально становление неофициального советского литератора. На первый план закономерно выходит поэтологическая проблематика. Так, постоянным действующим лицом «Мемуаров...», помимо самого «Сапгира», становится «Никто», его загадочный жизненный спутник:

Никто меня не признавал
но признавал Никто
Никто со мной не выпивал
но выпивал Никто

(«Гулящие», с. 615).

В этом «Никто» можно узнать как личного небесного заступника, ангела-хранителя, так и самого Бога, определяемого апофатически. Единственная его положительная черта довольно неожиданна:

Ты похож на Евгения Рейна
тем не менее — ты Никто

(«Никто», с. 632).

«Никто», сопровождающий героя от самого рождения до последнего лета в Красково, понимается не только как устроитель его жизни, но и как источник его дара. В этом можно усмотреть продолжение общезападной мифологии гениальности. Еще в Древнем Риме гения, то есть простое домашнее божество, начали понимать как разновидность личного духа-хранителя. В поэтологическом ключе этот миф был переосмыслен в позднее Средневековье: например, во французских поэтиках того времени часто говорится о «рациональной душе», которая диктует поэту стихи и направляет его судьбу; самое важное для поэта — уметь прислушиваться к этой «душе», то есть своему «творящему природному дарованию», отчужденному от его личности²¹. Позже, в век Просвещения, гениями стали называть самих поэтов. Романтизм приносит в этот сюжет мистическую ноту, а именно реанимирует старую идею о сверхъестественной, прежде всего ангельской или демонической, инспирации творчества. XX столетие выдвигает на первый план психологизирующие теории гениальности. С критикой подобных теорий и выступает Сапгир в своих «Мемуарах...»:

21 Евдокимова Л.В. *Natura, ars, imitatio*. Образ «совершенного поэта» в произведениях двух «великих риториков» // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения: Коллективная монография / Ред. Л.В. Евдокимова, А.Д. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 381–411.

Мы выдумали философию
архетипы и психоанализ —
как жутко они скрежещут! —
как фыркают порскают свищут! —
нашими нервами верой живут

Верни нам наивных ангелов
Верни примитивных демонов

(«Оглядываясь», с. 631).

Однако поэтологическое измерение присутствует в «Мемуарах...» не только на уровне символики, но и в самом принципе устройства этих, как кажется, «автоматических» стихов. Главный их конфликт — несоответствие жесткого мистико-автобиографического плана и формы беглого, синтаксически ненормированного стиха, призванного структурировать (безуспешно) «туман» прожитой жизни:

Время все смывает
что и попытаешься увидеть
словно план в тумане —
Вообще не видишь ничего
Все-таки пытаемся
некоторые из нас
как-то это ощутить
и пережить

(«Краткая автобиография», с. 690).

Стремление оформить разрозненные воспоминания в пусть и рассыпающееся, но все же единое повествование можно осмыслить как вариацию трансмузыкального топоса «согласного несогласия», *concordia discors*²². В основе этого топоса лежит представление о поэтической гармонии как о счастливом соединении разнородных, иногда даже противоположных вещей в одно целое, подобно тому, как отдельные голоса соединяются композитором в полифоническое произведение. Таким образом, достоинство поэта состоит в его способности творить гармонию стиха из диссонанса и многоголосицы собственной жизни.

Увиденная ретроспективно, собственная жизнь приобретает в «Мемуарах...» характер связного нарратива — «божественного замысла», предполагающего вмешательство сверхъестественных сил для наставления героя на верный путь. В концептуальном плане эти силы, всегда играющие роль внезапных спасителей, *deus ex machina*, отождествляются с суверенной, внешней по отношению к тексту авторской волей. Проще говоря, «Сапгир»-персонаж раз за разом оказывается спасен «ангелами», потому что этого хочет Сапгир-автор, превращающий свою жизнь в художественное произведение. Жизнь «Сапгира» представляется одним большим стихотворением, написанным его «ангелом», то есть реальным Сапгиром-из-будущего. Так завершается процесс отчуждения поэта от самого себя и спасения себя от физической смерти.

22 Махов А.Е. Musica Literaria. С. 91–118.

Несмотря на то, что «Тактильные инструменты» составлены из довольно далеких друг от друга в стилистическом отношении текстов, эта книга представляется нам единым высказыванием — высказыванием о поэзии, которое особенно ценно тем, что оно завершает многолетний творческий путь автора. С одной стороны, Сапгир воспроизводит некоторые давние топосы европейской поэтики, например, о поэте-Творце или о музыкальной гармонии как первооснове гармонии поэтической. Такое обращение позднего Сапгира к расхожим формулам весьма любопытно, если учесть, что за этим поэтом давно закрепилась репутация неумолимого изобретателя *нового*, то есть невиданных ранее смыслов и художественных языков. Но все-таки главный поэтологический сюжет книги вполне оригинален — речь идет о постепенном превращении поэта в инструмент собственной поэзии. Сначала — метонимически: от поэта постепенно отделяются его дыхание, слух, осязание и зрение. В последнем цикле на смену метонимии приходит метафора: поэт сам становится образом самого себя, а реальная жизнь Сапгира, то есть его «первая природа», заменяется воображаемым повествованием о «Сапгире», то есть «второй природой» художественного вымысла. Другими словами, от идеи самовыражения Сапгир постепенно приходит к идее подражания самому себе — тому, что Шиллер называл взглядом на собственную страсть из «смягчающей дали воспоминания»²³. Именно эта «смягчающая» нота лучше всего слышна в «Тактильных инструментах», дающих русскому читателю образец нетрагического, в чем-то даже веселого разрешения глубокого конфликта между реальностью и воображением, жизнью и литературой.

Библиография / References

- Азаренков А.А. Полиметрический стих Генриха Сапгира (на примере цикла «Мемуары с ангелами в Красково») // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84. № 3. С. 37–48.
- (Azarenkov A.A. Polimetricheskii stikh Genrikha Sappgira (na primere tsikla «Memuary s angelami v Kraskovo») // Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i iazyka. 2025. Vol. 84. № 3. P. 37–48.)
- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе / Пер. с нем. С. Ромашко. М.: Медиум, 1996.
- (Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Moscow, 1996. — In Russ.)
- Веселовский А.Н. Определение поэзии // Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика / Ред. И.О. Шайтанов. СПб.: Университетская книга, 2011. С. 81–170.
- (Veselovsky A.N. Opredelenie poezii // Veselovsky A.N. Izbrannoye: Istoricheskaya poetika / Ed. I.O. Shaitanov. Saint Petersburg, 2011. P. 81–170.)
- Евдокимова Л.В. Natura, ars, imitatio. Образ «совершенного поэта» в произведениях двух «великих риториков» // Перевод

23 Шиллер Ф. О стихотворениях Бюргера // Шиллер Ф. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1957. С. 618.

- и подражание в литературах Средних веков и Возрождения: Коллективная монография / Ред. Л.В. Евдокимова, А.Д. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 381–411.
- (*Yevdokimova L.V. Natura, ars, imitatio. Obraz «sovershennoho poeta» v proizvedeniyakh dvukh «velikikh ritorikov» // Perevod i podrazhaniye v literaturakh Srednikh vekov i Vozrozhdeniya / Ed. by L.V. Yevdokimova, A.D. Mikhailova. Moscow, 2002. P. 381–411.*)
- Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель / Ред. Е.А. Цурганова, А.Е. Махов. М.: Издательство Кулагинской — Intrada, 2010.
- (*Yevropeyskaya poetika ot Antichnosti do Prosveshcheniya: Entsiklopedicheskiy putevoditel / Ed. by E.A. Tsurganova, A.E. Makhov. Moscow, 2010.*)
- Кукулин И.В. Реабилитация воображения: как читать Генриха Сапгира после концептуализма? // Восемь великих: Коллективная монография / Отв. ред. Ю.Б. Орлицкий. М.: РГГУ, 2022. С. 389–397.*
- (*Kukulin I.V. Reabilitatsiya vobrazheniya: kak chitat Genrikha Saggira posle kontseptualizma? // Vosem velikikh / Ed. by Yu.B. Orlitskiy. Moscow, 2022. P. 389–397.*)
- Матюшин М. Опыт художника новой меры // Семиотика и Авангард: Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. М.: Академический проект; Культура, 2006. С. 484–503.*
- (*Matyushin M. Opyt xudozhnika novoy mery // Semiotika i Avangard: Antologiya / Comp. by Yu.S. Stepanov, N.A. Fateeva, V.V. Feshchenko, N.S. Sirotkin. Moscow, 2006. P. 484–503.*)
- Махов А.Е. Musica Literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. Москва: Intrada, 2005.*
- (*Makhov A.E. Musica Literaria: ideya slovesnoy muzyki v yevropeyskoy poetike. Moscow, 2005.*)
- Паньы Эстер де. Тактильная выставка памяти Генриха Сапгира [пресс-релиз], 2001 (URL: https://www.topos.ru/veer/13/v13_eter.html).*
- (*Panji Ester de. Taktilnaya vystavka pamyati Genrikha Saggira [press release], 2001 (URL: https://www.topos.ru/veer/13/v13_eter.html).*)
- Рихтер Х. Дада: искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века / Пер. с нем. Т. Набатникова. М.: Гилея, 2018.*
- (*Richter H. Dada – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahr. Moscow, 2018. — In Russ.*)
- Семьян Т.Ф. Телесность в книге Генриха Сапгира «Тактильные инструменты» // Полилог: электронный научный журнал. 2009. № 2. С. 8–13 (URL: https://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf).*
- (*Semyan T.F. Telesnost v knige Genrikha Saggira «Taktilnyye instrumenty» // Polilog: elektronnyy nauchnyy zhurnal. 2009. Vol. 2. P. 8–13 (URL: https://polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf).*)