

Проверка (сюр)реальности в прозе Генриха Сапгира

Сюрреалистический эффект в творчестве Генриха Сапгира при определенной очевидности неравномерен по интенсивности и глубине, что требует не просто стилистического, но системного подхода при анализе. Сюр определенно входит в общую формулу поэтики Сапгира²⁶, но он растворяется и деформируется во множестве других элементов этой формулы, ведь у Сапгира было много ролей: «официальный детский поэт и драматург, подпольный стихотворец-авангардист, впервые обратившийся к живой новомосковской речевой практике, сюрреалист, использовавший при создании поэтических текстов опыт современной живописи и киномонтажа, неоклассик, отважившийся “перебелить” черновики Пушкина, визионер-метафизик, озабоченный возвышенными поисками Бога путем поэзии»²⁷, и др. Примечательно, что В. Кривулин размещает фигуру сюрреалиста в парадигме между авангардом и неоклассикой – это положение и исторического сюрреализма тоже. Проза Сапгира, о которой и пойдет речь, в меньшей степени авангардна, чем его же поэзия, и влияние этого фактора на общую сюрреалистичность стоит учитывать.

Проявления сюрреалистического в прозе Сапгира – в основном это мини-роман «Сингапур», повести «Дядя Володя», «Бабье лето и несколько мужчин», а также некоторые рассказы и прозаические миниатюры – мы рассмотрим на пяти разных структурных уровнях, концептуально объединяя уравнивающие друг друга 1-й и 2-й, 4-й и 5-й и выделяя 3-й, внутри которого происходит принципиальное удвоение художественной логики:

- 1 – стилистический уровень,
- 2 – концептуально-образный уровень,
- 3 – уровень художественной логики,
- 4 – уровень художественной субъектности,
- 5 – уровень художественной реальности.

²⁶ *Шраер М., Шраер-Петров Д.* Генрих Сапгир классик авангарда. СПб.: Издат. решения, 2017. С. 26.

²⁷ *Кривулин В.* Голос и пауза Генриха Сапгира // Сапгир Г. Лето с ангелами. М.: Новое лит. обозрение, 2000. С. 6.

Основой риторического оформления прозы Сапгира является остранение, а его наиболее простым и частотным видом – остранение метонимическое: «Зонт и зонтик прошествовали мимо меня и исчезли в кипящей мгле» [II: 214], «Тут же появилась передо мной белая рубашка и черная бабочка» [II: 215]; «В этом просвете – беретик то сплетался с каким-то смуглым юношей, то ее насиловал коротконогий щетиноловый хозяин, то целая гирлянда пестрых мяукающих кошек повисала на голенькой» [II: 192]. Следующим логическим этапом минимальной, но уже заметной ирреализации можно назвать автономизацию частей: «Полусогнуты в локтях – медленно перемещаются по гладкому хлопку сонным большим пауком. Будто угрожают нам наши собственные руки. Или это новое, удвоенное в любви и ненависти существо? Порожденное нами и нам же угрожающее» [II: 220–221]; «Кусты сирени завтракали кошкой. Она орала. Марина из двери выходила по частям: сначала вышел нос, затем – глаз, косынка в горошек, потом кисть руки, потом – запястье, локоть, подол платья, округлое колено и так далее. Как будто выходила целая рота, а не одна Марина» [IV: 586]. Дополнительные нарративные приемы активизируются при описании любовных актов и сцен наркотического опьянения, они даются иносказательно (змеи в храме, прыгающая на героя обезьянка, превращение в ящерку, обвивающая шею анаконда и т. д.), постепенно формируя круг сюрреалистических эвфемизмов: «Мы не спеша двигаемся, скользя друг по другу, я – по твоей спине, срастаясь и разъединяясь, ты разрастаешься вокруг, и теперь уже совсем – пряный куст с желтыми цветами, в который проваливаемся мы оба». Еще не опознаваясь читателем, сюрреалистическое иносказание появляется в самом начале романа «Сингапур»: «Длинная трубочка, свернутая на конус из тонкого листа латуни. На конце отогнутый назад коготь. Надела на палец и стала тайландочкой. Глаза газели улыгнулись – пощекотала мне подбородок, слегка царапнула. От тебя и пахло теперь по-другому: чем-то пряным, сладким, гниlostным» [IV: 174].

Обилие иносказаний дает реакцию на следующих уровнях – деформируются образы (например, Элеф – человек со слоновьим хоботом) и мизансцены (например, сцена соития со стеной как буквализация жеста отворачивания к стене во время ссоры и дальнейшее «превращение» героини в куклу, а стены – в руины; эвфемистически передается не только любовь, но и болезнь: кукла – проекция прикованности героини к инвалидной коляске), подключаются специальные приемы – ассоциативное письмо, коллаж, а Т.Ф. Семьян даже находит приметы автоматического письма «в виде эллипсических конструкций, фрагментарного синтаксиса»²⁸. Думается, все же техника сюрреалистического автоматизма не используется Сапгиром, за автоматизм принимаются те же

²⁸ Семьян Т.Ф. Поэтика сюрреализма в романе Генриха Сапгира «Сингапур» // Дергачевские чтения – 2011. Т. 1. Екатеринбург, 2012. № 10. С. 147.

остраивающие иносказания, которыми повествователь пытается зафиксировать трансформации жизни: «Об этом я и постараюсь рассказать вам, насколько позволит мне сама реальность. А если покажется порой, что я не логичен и отрывочен, это жизнь сама так проступает живописными пятнами и рвется на пестрые лоскуты» [IV: 592]. К слову, единственное исследование сюрреалистической эстетики непосредственно в романе «Сингапур» принадлежит именно Семьян, которая хоть и эскизно, но отмечает некоторые сближения: сновидность реальности; приоритетное значение свободы; поиск подлинной реальности в личностно-чувственной сфере (эротизм, телесность), стремление к духовной родине подсознания; галлюциногенное пространство и наркотические видения; метаморфозы персонажей и действие фрейдистской методики свободных ассоциаций.

За образными модификациями стоит сближение концептосфер. Действительно, триаду Андре Бретона «любовь, поэзия, свобода» исповедует и Сапгир, более того, Любовь и Воображение – это концептуальное ядро художественной реальности Сапгира-прозаика: «Любовь – вот ключ ко всем тайнам» [IV: 196]; «...не хочу читать дальше эту книгу. В ней нет самого главного для меня: воображения» [IV: 457]. Любовь, по Бретону, это «открытие субъектом своего “чистого” становления (вне любых представлений о цели)», это «преодоление любовной страсти, когда чувственный порыв должен сохраниться без привязки к какому-либо конкретному объекту»²⁹. В «Сингапуре» герой, с одной стороны, признается, что ищет именно «свою утраченную Еву, а не рай» [II: 238], с другой стороны, эта Ева распадается на несколько субличностей, ее образ мерцает, и феноменология любви редуцируется: «У нас у каждого свой Сингапур. <...> Сначала мы улетали, когда мы были вместе. Но недавно я научился уходить один. – Мастурбировал? – Вроде того. Воображал» [II: 186]. При этом механизм воображения сначала держится на вирулентности слов, когда рассказ одного из персонажей перерастает в целую мизансцену в воображении слушающего, и только потом создается сообщество воображаемого и реального (на этом принципе построен и рассказ «Юные читатели»).

Важнейшей эстетической категорией в сюрреалистической концептосфере является чудесное, причем повседневное, обыденное чудесное. Таким оно предстает и в «Сингапуре»: внезапные перемещения в пространстве и времени, метаморфозы персонажей, телесные изменения – все случается подчеркнуто механистично: «Механизм прост. Все дело в интуиции. Иногда, обычно в сумерки, мы начинаем чувствовать особую теплоту» [II: 175], а в механизме воображаемых путешествий задействован концепт сюрреалистического предмета: «В кармане у меня лежал магический предмет – хрустальная пробка. <...> И, поворачивая

²⁹ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 205.

ее, медленно, всеми гранями, погружался в это мерцание – в транс» [II: 177]. Диалектичность сюрреализма совпадает с антиномичностью Сапгира: магическое, чудесное конкретизируется, живое остраивается, иллюзорность проявляется реальностью, барочный принцип «весь мир – театр» уточняется психоделичным приветствием «жизнь – бред, а мир – балаган» в коммуналке-притоне. Крайности отражаются друг в друге, умножая промежуточные реальности – реальности медиа: «В нашей жизни был еще один мир: экран телевизора. И это был самый загадочный и призрачный мир» [II: 190]; «И отовсюду на нас глядели лачковые рекламы, плакаты, мерцали экраны компьютеров. <...> И мы сами себя ощутили <...> беззаботными и счастливыми» [II: 193]. Сам субъект, замыкая отражения, становится медиамеханизмом: героиня-повествовательница – «игрушечной женщиной», «чертовой куклой», а герой-повествователь – регистрирующим аппаратом (во второй главе романа происходит сюрреалистический диалог, одной из автономных реплик которого является строка «Поговорим как магнитофон с магнитофоном» из стихотворения Яна Сатуновского, – интертекстуальное отражение и минималистическая концепция авторства только усиливают образ).

За случайными встречами, находками, совпадениями, подкрепленными некоей внутренней закономерностью, которую чувствуют и признают герой и героиня в романе Сапгира, скрывается еще одна значимая концепция сюрреалистов – объективная случайность. Основной сценой объективного случая для сюрреалистов был Париж, у Сапгира ею оказывается Москва (и Сингапур), место исследования сакральности и ауратичности современного города, именно поэтому Москва у Сапгира, как отмечает М. Маурицио, сочетает «материальность, конкретность при нелогичности многих описанных ситуаций. <...> Именно такие картины позволяют говорить как о “магическом реализме”, так и о реалистическом описании абсурда»³⁰. Сингапур может быть всего лишь проекцией увиденного в Москве, не случайно герой, когда оказывается в музее Восточных культур в зале «Сингапур», видит там различные экспонаты, образы которых подсознание и выбрало ранее для его видений. Некоторые городские пространства усиливают действие объективной случайности, например любимые сюрреалистами блошинные рынки и антикварные лавки. У Сапгира есть написанная в Париже поэма «Блошинный рынок» лишь с едва заметными сюрреалистическими эффектами, зато в «Сингапуре» антикварный магазин играет важную роль: героиня постигает своих внутренних демонов благодаря антикварным деревянным фигуркам демонов, а герой пытается найти в антикварном магазине новый предмет для перемещений, чтобы вновь запустить механизм воображаемого.

³⁰ Маурицио М. Московский (под)текст в поэзии Генриха Сапгира: к постановке вопроса // Восемь великих. С. 398–399.

Итак, минимальные риторические сдвиги создают странные образы и мизансцены, которые являются косвенным описанием другого акта и прямым катализатором воображения рассказчика, ищущего порталы в иное измерение: «узкая, гибкая ты принимала меня, втягивала по-змеиному – и уже в памяти растягивающаяся головка гюрзы, надетая на куриное яйцо. Видимо, ты вспомнила нечто подобное – окружающее затуманилось и механизм сработал» [II: 176]. Сюрреализм всегда проблематизировал референциальность высказывания, но в то же время стремился миф, чудесное, сновидческое укоренить в реальном, не оставляя их фигурой языка. Проза Сапгира в этом смысле не снимает вопросов: что это – остранинное, а-ля сюрреализм описание «обычной» ситуации или «реалистическое описание абсурда»? Вопросы о модернистской концепции автономности литературы и воображения, об авангардной амбиции получить доступ к реальному ставятся в повести «Бабье лето и несколько мужчин»: «И почему, вас спрошу, литература отвернулась от жизни и природы и занялась сама собой? <...> Почему мы оставили эту привилегию описывать что-либо соцреалистам?» [II: 277]. И эта амбивалентность удерживается в большинстве прозаических текстов, несмотря на все сюжетные и хронологические усложнения, раскрывающиеся по ходу повествования, несмотря на, казалось бы, разрушительную для грезы и сна, но характерную для русской литературной традиции метаописательную иронию, как в финале романа: «Справа – несколько пальм, как этикетка фирмы, насквозь маячит ослепительное марево. Употребил-таки это слово, не обошлось без него. Да и как без “марева” русской словесности? Неопределенно, благородно и душе говорит» [II: 273].

Художественная реальность в «Сингапуре» неоднозначна и неопределенна: с одной стороны, демонстрируется метафизическая модель множественных миров, с другой стороны, мир слонится, но остается единым, и трансценденция по-сюрреалистски оказывается имманентной, потому что заключена во внутреннее пространство воображения. В тех же случаях, когда метафизика преобладает, сюрреалистский эффект сохраняется из-за особенностей субъекта (он ловитель случайного, регистратор метаморфоз и перемещений, турист). В другом тексте, в прозаическом вступлении к «Стихам последнего лета», звучит голос, направленный как в сторону *сюрреалистического*, так и в сторону *метафизического*, *мифологического мировосприятия*: «Это метафизический тупик, куда выбрасываются из разных реальностей и существований случайные частицы, отбросы, целые пласты. Если сознание (и подсознание) направлено туда, оно может уловить многое. Во всяком случае, временами я слышу и слушаю эту черную дыру, может быть – не тупик, а выход в иное. Как терпеливый рыбак, ловлю, что выносит ко мне из глубин. Все случайное неслучайно»³¹.

³¹ Пробитейн Я. Генрих Сапгир: «форма голоса» и голос формы // Новый мир. 2019. № 6. С. 168.

И в живописи, и в литературе метафизический сюрреализм, активно задействующий острающие приемы и транслирующий отличную от классического сюрреализма онтологическую картину, не является чем-то апокрифическим, это отдельная линия развития. Мастером метафизического остраения – близкого аналога сюрреальности – в русской литературе был Сигизмунд Кржижановский, и некоторые рассказы Сапгира, например «Ангел Алексей Иоанович», «Война кубов и шаров», «Отражения», «Магнит», «Человек с золотыми подмышками», «Состязание», как представляется, созвучны классику 1920 – 1930-х в их притчево-философском конструктивизме, хотя и не близки стилистически, а в повести «Дядя Володя» встречаются и вовсе кржижановские сюжеты и образы (институт проблем реальности, наука слоистика, занимающаяся слоями жизненной материи, туристические агентства, рекламирующие «туры в сны какой-нибудь знаменитости, возможно – ребенка», и т. д.). И если действительно «остраение реальности, разрывы мостиков-ассоциаций, сюрреализм для Сапгира имеют метафизическое, а не только филологическое значение»³², то можно объяснить странности сапгировского сюра своеобразной структурной дистопией: сюрреалистическое появляется в не свойственных для него местах, концентрируется на пограничных уровнях: с одной стороны, оно слишком формально, риторично, метаописательно (и потому заслоняется постмодернизмом), с другой – слишком трансцендентно и метафизично (и потому сближается с магическим реализмом).

Мир повести «Дядя Володя» не только острающе метафизичен (чего стоит пассаж, начинающийся с «От всего существующего вокруг остались одни души» [IV: 586], как и самостоятельная прозаическая миниатюра «Душа природы»), он уже эксплицитно строится на идее множественности реальностей, хотя и не снимает изначальной неопределенности: «Что-то снилось или на самом деле? Он сам называл это “следы другой жизни”. Жизней было много, и они наплывали друг на друга, и в каждой жизни была своя женщина, поэтому он часто путал их, называл не тем именем» [IV: 587]. Здесь, кроме сюрреального сдвига и безудержного Мюнхгаузенова фонтана воображения, можно заподозрить простую метафору жизни, которая со временем вмещает в себя все больше имен, лиц, женщин, городов (в духе гумилевского «мы меняем души, не тела», в отличие от по-буддистски внимательной к телу реальности «Сингапура»). Впрочем, в этой повести город тоже в сюр-функции, он готов разместить другие миры на одной ленте Мебиуса: «В городе много таких отдельных миров, по сути каждое учреждение, производство, квартира – такой особый мир» [IV: 628]. И все же версия, что это риторическое иносказание или, добавим, воспоминание, ностальгия, нежели чистое воображение, не может быть полностью отброшена (подобное ощущение

³² Пробштейн Я. Указ. соч. С. 166.

ние вызывает и рассказ «Коктебельские встречи», завершающийся так: «И все смешивалось вокруг, все существовало одновременно. А быть может, реальность такая и есть вне нашего последовательного и подробного восприятия?» [II: 417]).

Обычно сюрреалистическое художественное пространство предполагает единство, гомогенность материи, из которой складываются различные образы и, возможно, миры, а также непрерывность, приводящую к плавным изменениям объектов, оказывающихся близкими, соседними, потенциально похожими, когда «реальность без перехода переливается в иное, даже не меня пейзажа» [II: 425]. В метавысказываниях Сапгира можно встретить апологию такого топологического, метареалистического взгляда: «Жизнь – скорее густая жидкость, чем твердое тело. И все явления не имеют четких границ и несколько перемешаны, при этом очертания все время меняются – одно затекает на другое. Любое определение и схема условны. Классификация безнадежное дело. Гораздо интереснее уловить жизнь в ее мгновенном движении – для меня» [III: 920]. А в прозаической части «Элегий» и вовсе находим мировоззренческое основание такой художественной онтологии: «пустота поглощает пустоту – все идет в один котел со свистом! – вот тогда ты понял, что все – одно живое существо <...> и все – один божественный плевок» [IV: 45]. Вот как топологический принцип формирует метафизический пейзаж в повести «Дядя Володя»: «Пейзаж был странным даже на первый взгляд. От монумента на площади Республики открывался вид на дачный поселок Подмосковья, дальше высились дома парижского предместья. Вдали синела Эйфелева башня, похожая на игрушечную, на фоне белых вершин кавказских гор, какими они открываются в ноябре с Пицунды» [IV: 621– 622]. Или другой пример: «Вокруг становилось все более пестро и непонятно, как будто разные города и местности вдруг решили жить по соседству и перемешались, как салат. Здания, дворцы, музеи, памятники чередовались, как в Диснейленде, но никто ничему не удивлялся» [IV: 622]. Здесь срабатывают сразу и топологический принцип, и коллективная греза («никто ничему не удивлялся»), и метонимизация («решили жить по соседству и перемешались»), что особенно обращает на себя внимание, поскольку в целом Сапгир не метонимичен, а метафоричен как в стихах, так и в прозе, впрочем, это либо топологически тотальные метафоры («И то, что я пришел от отрицания метафоры к торжеству ее, – естественный ход вещей. Ибо все превращается во все» [II: 295]), либо развернутые метафоры с элементами чудесного, как в рассказах «Облака», «Война», «Полеты», «Две точки зрения», «Человек со спины», «Камни» и др.

Образы также возникают «на перекрестках многоярусного бытия» [II: 206], материалом для них выступает единая потенциальная материя, в которую каждый из них может обратно развоплотиться, затягиваясь «концентрическими кругами» в спиралевидную глубину [II: 199].

На языковом уровне можно проблематизировать связь сюрреалистической топологии и гомогенности с конкретистским комбинаторным приемом пермутации – вольной перестановки элементов (слов, слогов) из ограниченного набора, когда новые образы и новые строки буквально создаются из того же материала (стихотворение «Метод», к примеру). Но и обратный прием ослабления связей между словами, увеличения межсловных пробелов, разрывов, подчеркивания дискретности и «пуантилизма текста», эмансипации отдельного слова, на котором построена книга стихов «Проверка реальности», – с учетом вариативности, парадоксальности Сапгира – приводит к обнаружению уникальной оригинальной версии сюрреальности, в которой дискретность и прорывное движение вперед, а не вглубь возможны и даже желаемы (рассказ «Помещения»). Для этого нужно не только проверить, но и поверить реальности: «Да не снилось мне. Просто я все время вам твержу, что все мы живем, где и не такое возможно и обыкновенно» [II: 307] («Голова сказочника»).

В повести «Бабье лето и несколько мужчин» концепция множественности подчиняется идее единства: «Одна вселенная спотыкается о другую, одна другую вытесняет, и приходится признать: одна уничтожает другую. И все эти вселенные – одна-единственная», но если сюръективный принцип «многое к одному» формирует в сюрреализме тягу к новой мифологии – мифологии внутреннего мира, то в повести люди не замечают ни множественности, ни единства, однако именно потому, что у них «мистическое сознание, и они живут вовсе не в мире, а в своем сознании» [II: 288]. И в повести «Дядя Володя» «одновременное существование одной личности в разных обстоятельствах места и времени», в разных обликах (человек и животное) называется аномалией, хотя именно так существует / рассказывает герой, компилируя воображающего человека модерна и мифологизирующего человека доисторической древности. Разрабатывая свою новую мифологию, сюрреалисты изучали антропологические исследования иррациональных систем сознания, а на связь сюрреализма с дологическим первобытным мышлением, как его описывал Л. Леви-Брюль, указывал еще социолог Ж. Моннеро (книга «La Poésie moderne et le Sacré»). Леви-Брюль предлагает понятие партиципации, сопричастности, общности мистических свойств, характеризующих это мышление, отождествляющее разные предметы (соединение предметов, «далеко отстоящих друг от друга», в сюрреализме) именно на основании однородности окружающих существ и неодушевленных предметов, признающее многосущее сознание, «одновременное присутствие в двух разных местах»³³ и т. д. Подобная структура определенно участвует в построении пространства и субъекта в прозе Сапгира, хотя единого, скрепляющего мифа он не выписывает, создавая смысловое

³³ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Пер. с фр. Б.И. Шаревской. М.: Академ. проект, 2020. С. 131.

напряжение. Впрочем, множественность интерпретаций – закономерная производная мифа.

Двойственность присуща и субъекту, он одновременно частный и партиципированный, единый и множественный. В «Сингапуре» герои расслаиваются, в одной личности прорастает или проявляет себя другая уже под своим именем, и постепенно «пара» возлюбленных Сергей-Андрей Сперанский и Таня-Тамара-Алла формирует единую сетевую сущность по принципу, указанному в эпиграфе: «Бабочка в полете – / Тысяча крылышек – / Одна душа». Применительно к сюрреализму мы определяем этот тип субъектности как реляционный – личность как сеть отношений с другими, самозабвение через внешнюю и внутреннюю созерцательность или сновидческий покой. Выяснение отношений Сергея с собой-Андреем, а также Тamarой в инвалидной коляске, Таней-художницей и женой Аллой похоже на развернутую на плоскости и лишённую психиатрического подтекста модель, которую создает Бретон в хрестоматийной сюрреалистической повести «Надя», где «проблема идентичности автобиографического героя решается как необходимость быть соотносимым с другим, не обладающим, в свою очередь, постоянной, застывшей идентичностью, изменчивость которой и воплощается в смене масок»³⁴. Не удивляет в этом контексте распространённость мотива неузнавания: в «Сингапуре» рассказчик не узнаёт Аллу, ищет в квартире следы другой женщины, восстанавливает память о ней и её образ по фотографиям, обращается к «учителю жизни» и т. д.; в «Дяде Володе» помним уже разобранный пассаж: «...в каждой жизни была своя женщина, поэтому он часто путал их, называл не тем именем»; неузнавание героями самих себя «в причудливых складках реальности» и в удвоениях – в рассказах «Соседи», «Те, которые», «Оружие»; знакомое и даже самое Я оборачивается чужим в рассказе «Воображаемая книга» («Вообще я неоднократно замечал, что мы болтаемся в себе, как нечто постороннее: горошина в пузыре» [II: 455]).

Последний пример заставляет вспомнить о фрейдовском понятии *жуткое*, а вместе с тем указать на возможную психоаналитическую траекторию анализа сюрреалистического в прозе Сапгира: в частности, сам Сингапур – территория желаемого, в которой отдельные странные символы намекают на вытесненную реальность страхов, страданий и болезни (источником этих символов могли быть образы с картин Тани, после травмы делающей эскизы для фарфора и тканей), и чем ближе вытесненное, тем заметнее проявления защитного психологического механизма регрессии: рассказчик чувствует себя ребенком-переростком, «которого неразумная мать еще держит в колыбели» [II: 222]. Вытеснение происходит и на уровне повествования – частая смена нарраторов, точек зре-

³⁴ Гальцова Е.Д. Сюрреализм и театр: К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. С. 166.

ния, как «бесконечная смена, вечная вереница субъективных стихий»³⁵: «Я, вернее он, из нее выветрился»; «“Уйду один!” – обиженно-раздраженно подумал я, то есть какой-то посторонний во мне» [II: 181]; «Мы теряем себя и находим в самых неожиданных местах. И все отделяемся шуточками. Но мы уже достаточно об этом говорили – говорю я этой, глядя на ту, которая задыхается под здоровяком, смуглым, волосатым и совершенно лысым» [II: 185–186].

Дядя Володя на этом фоне скорее авантюрный персонаж со странностями, «в России он был француз, во Франции – русский», в нем «умещаются множество разных личностей, подобных, но не тождественных, которые проявляются, то есть приходят в действие в зависимости от обстоятельств» [IV: 618]; он постоянно фантазирует, вплетает факты одной «лжи» в другую, «любовь он понимал как игру воображения. Оттого и врал без конца» [IV: 592]; он запросто становится другим человеком, другим животным, может выпить в уличном кафе с парижской навозной мухой, «украшением ювелирного магазина», читая ей «Кузнечика» В. Хлебникова. Этот текст напрямую зависит от заглавного героя, субъекта, что создает иллюзию его целостности, затеняя сюрреальность художественной действительности и завиральность общего нарратива вплоть до финального «киллер привычно прицелился и – Дядя Володя от ужаса рассыпался на множество дядей Володь» [IV: 631].

На последнем (из рассматриваемых) структурном уровне отмечаем два смежных, но не тождественных типа художественной логики – онейризм и версионность, связанные с разными процедурами: сюрреальный онейризм двойит, а версионность множит. Двоение, в некотором смысле, обратная сторона топологического принципа (многое к одному), когда внутри одного появляется многое (два и больше). При версионном умножении создаются варианты как параллели. Первый тип синтезирует противоречия («конвульсивной красоте» конвульсивный синтаксис), второй, напротив, расщепляет, раскладывает синтагму на парадигму (как следствие, тяготение в сторону метареализма и постмодернизма).

Жизнь «под счастливым небом Сингапура» все время двойится, пропуская и интерферируя проекции образов из первичной реальности: «Она как бы протекала сквозь нас то синим небом, то облупленной штукатуркой нежилого здания <...> А то начнет кружить в вагоне метро по кольцевой, будто едешь и едешь – никогда не выходил. Но главная-то жизнь – это теперь блаженная полоса Сингапура, и все больше и шире затягивает, как новые безвредные наркотики. Да так ли уж она хороша?» [II: 191]. Чувственная рецепция грезового / бредового мира подтверждает тенденцию: частотны двойственные характеристики типа «пряное» и «гнилостное», «сладкое» и «тошнотворное», только в финале романа распаивается океан, внося свежесть и легкость. А пока онейрические

³⁵ Элюар П. Стихи. М.: Наука, 1971. С. 108.

средства (любовь, воображение, наркотики, «магические» предметы) постоянно конкурируют друг с другом.

Сам Сингапур как место мечты, отдохновения есть удвоенная Москва, в которой живут герои, только он становится реальнее Москвы: «А что, если это все: океан и небо – и есть настоящая реальность? <...> Спасибо Спящему, наконец-то мы проснулись» [II: 210–211]. Спящий Будда и его реальность колеблют границу между сном и явью («А не все ли равно, явь или сон. Еще древние японцы это знали» [II: 240]), поэтому «проснулись» – оказались в воображаемом, «проснуться» – проснуться в узкий проем и увидеть небесный Сингапур / другое место: «Какая это тайна проснуться одному в чужом городе» [II: 220]. Но эта художественная логика не выдерживается дальше, равновесие между реальностью и воображением, сном и явью (сюрреальность) не сохраняется, ближе к финальной трети включается противодействующая сила, сепарирующая миры и реальности и вскрывающая эскапистскую природу Сингапура. Герои это понимают, но реагируют по-разному: она боится в прямом смысле проснуться «от ярких – к бесцветным. Из океана – в коляску» [II: 209]; он смущается собственного овнешненного, реализованного воображения: «...какие причудливые формы может принять праздник жизни, когда исполняются все наши желания! Впрочем, это бывает только в воображении. Но если им поменяться местами – воображению и реальности» [II: 194–195]. В этом «поменяться местами» скрывается уже версионность, а не сюрреальное удвоение, прораствание. А если воображению где-то и удастся прорваться через язык к реальному, то герою остается уповать на общий топологический принцип однородности сущего, согласно которому все образы, все «волны грез» всегда могут вернуться в темноту потенциальной материи: «Волна грянула, докатилась до своей крайней точки и должна отхлынуть, отступить в породивший ее океан» [II: 212]; «Махнула случайная волна – и смешала, смысла все фигуры в кипящее море» [II: 426].

Такой акцент на обратной стороне топологического принципа, на негативной сюрреальности крайне любопытен: однородность и непрерывность воспринимаются не как источник созидания, постоянного порождения мира, а как гарант исчезновения образов, освобождения от мира. Так в конце романа возникает танатальный мотив. Герой смотрит изнутри воображения так, что потусторонним, трансцендентным оказывается реальный мир. Обнаруженная в храме статуэтка четверокурой богини смерти как очередной магический предмет приоткрывает жуткую правду через гипноз, через сон: «И теперь, задремывая, вижу переливающийся дымчатый шар, который для опытного зрения слоится миллионом реальностей. Вот что цепко держала богиня смерти Кали всеми своими руками. <...> Миллионы человеческих глаз вглядываются

в незримое – слишком шумное для нашего зрения» [II: 222]. Однако полностью выбраться из воображаемого к реальности-смерти, окончательно проснуться / заснуть он тоже не хочет, онейрическая логика вскрывается и критикуется: «Разные куски реальности. Совсем разные. Несовместимые друг с другом. А ты, голубчик, взял и наложил одно на другое. Так нормальные люди не делают. Вот такой странный Сингапур и получился» [II: 229]. Эту коллизацию очень точно описал Евгений Кропивницкий в письме Сапгиру, фрагмент из которого автор введет в повесть «Бабье лето и несколько мужчин», связав два текста, а может, и всю гипертекстовую сеть своей прозы: «Вот тут реализм сам говорит за себя, как самое страшное, в скрытом, как бы бредовом, надреальном состоянии. Обычно за реализм считают тот глубокий сон, когда все ясно, и понятно, и просто, и даже мило, и даже хорошо. Но во всех и во всем еще есть некое, как ужас, пугающее, скрытое, но вдруг выявляющее свою тайную личину. Мы подсознательно стремимся к пробуждению – нам страшно, но некое тайное нас толкает на это. Это пробуждение от сна мирной реальности к скрытой реальности мы ощущаем как неизбежное, неотвратимое. И недаром же все мы отдаленно чувствуем: смерть – пробуждение» [II: 280].

Динамика художественных логик делит роман на три структурные части. В первой доминирует онейризм с трипами и сюрреалистическими монтажными склейками, с психоделикой и знаками прорывающейся первичной реальности; во второй части, созвучной магическому реализму, герои ищут ответы, вернувшись в обыденную действительность, пытаются объяснить происходящие наваждения, принять их подлинность или подвести под это нужную мифологию, считать необходимые символы и вновь найти портал в Сингапур, пока в финальной трети не устанавливается версия и повествование не разбивается на 13 версий произошедшего. Эта художественная логика дополнительно закрепляется в одном из жанровых обозначений «Сингапура» – роман-версия. И все же особенность текста – в сочетании метафизики-версии и сюрреализма-удвоения, пронизывающем все уровни: так, образ магического предмета функционирует не вполне сюрреалистически – он не удваивает субъектность и реальность, а выталкивает из одной в другую: «В кармане у меня лежал магический предмет – хрустальная пробка. <...> И, поворачивая ее, медленно, всеми гранями, погружался в это мерцание – в транс» [II: 177].

Возможно, этот предмет – очередной эвфемизм, скрывающий обычный стакан с алкоголем или реальную пробку для бутылки, в которой отражается герой. Эту версию подкрепляет собственно стихотворение «Хрустальная пробка» из книги «Проверка реальности» (того же времени, что и роман):

В каждой по Генриху Сколько их? Столько
Тронуть нельзя Рассматривать только

<...>

Вот повернулись Разом Все двадцать
Веером глаз Ничего не бояться
Это я – Здесь Неуверенно робкий
А Генрихи – Грани Хрустальной пробки

<...>

Я стольким приятным Обязан графину
Но в шкаф Этот штоф Захочу – и задвину
Мы – сон А не клон И совсем не родня
Но что они празднуют Вместо меня? [III: 269].

Л.В. Зубова обнаруживает здесь тему «нерукотворного памятника», отражения автора в своих литературных текстах (Генрихи – грани), которые продолжают существовать «вместо» него³⁶. Паронимическая аттракция и анаграмматизм – это своего рода топология на языковом уровне, причем не только Генрих-Грани, но и Сапгир-Сингапур, разве что «ударная гласная слова “Сингапур” отсутствует в имени и фамилии писателя, однако в романе приобретает важное контекстуальное значение, подчеркивая семантику входа (часто узкого) в виртуальное пространство»³⁷. А образ веера из стихотворения визуализирует сочетание онейризма и версионности, поскольку любой веер вариантов и версий может свернуться и изначально имеет одно основание. Так же и в «Дяде Володе» версионность, выраженная через серийность, раскрывает текст как серию рассказов, анекдотов от главного героя, являющегося не просто плавающим центром, но и гарантом художественной реальности. Так заявленная онтологическая проблематика, близкая сюрреализму, замещается гносеологической.

Потому точнее определить иррациональные тенденции в прозе Сапгира как постсюрреалистические – характерное для 1990-х сочетание позднего авангарда, постмодернизма и альтернативной мифологии (например, буддизм с его идеей иллюзорности и поливариантности реального). При этом прямым предметом критической рефлексии Сапгира сюрреализм не становился. По косвенным свидетельствам можно судить, что он был не слишком ограничен поэту: «Признаться, я не сразу оценил эти сюрреалистические, алогичные, порой идущие прямо из подсознания тексты» [I: 683] (о Викторе Сосноре). Возможно, это влияние

³⁶ Зубова Л. Мотивы дробления и пустоты в поэтике Генриха Сапгира // Полилог. 2009. № 2. С. 25.

³⁷ Князева Е.А. Что в имени тебе моем? Роль анаграммирования в постмодернистской игре автора с читателем // Филол. заметки. 2007. № 2. С. 46.



Генрих Сапгир (третий слева) на пляже. Начало 1960-х гг.

наставника Сапгира Евгения Кропивницкого, не жаловавшего сюрреализм и экспрессионизм и в живописи, и в поэзии³⁸.

Тем не менее поэты и писатели, критики и литературоведы стабильно отмечают своеобразную «тягу к ирреальному»: «Что это – Гоголь, или сюрреализм, этого я не знаю. По-моему, Сапгир всегда исходит из жизни», поэтому «во всех случаях – и снов, и не снов – реальность только сдвинута, а не снята. <...> Если сравнить с явлениями живописи, то это – никак не абстракционизм, скорей всего, Шагал»³⁹. В сапгировской заметке «Полеты с Шагалом» можем проследить сюрреалистские акценты: для Шагала «в искусстве нет четкой грани, отделяющей реальный мир от мира вымысла. Так чувствуют и так рисуют дети»; «Воображаемый это и есть истинный мир. Здесь возможно все, стоит себе только представить. Надо просто немного сойти с ума»; «Вы – поэты – вечно что-нибудь придумываете, фантазируете. <...> Мы – как раз наоборот. Мы реально изображаем свое воображение». В своем описании Шагала, которое не что иное, как поэтическая экфрастическая фантазия вокруг его жизни и живописи, Сапгир сюрреализует художника, потому

³⁸ Холин И. С минусом единица: повесть, дневник, записки. Вологда, 2020. С. 87.

³⁹ Сатуновский Я. Поэт Генрих Сапгир и его поэма «Старики» // Сатуновский Я. Литературоведческие и критические статьи. München: ImWerdenVerlag, 2009. С. 47, 46.

что при реализации художественной вселенной Шагала случается довольно сюрреалистичный мир: люди летают, гибридизируют с животными, цветовые и физические характеристики преобразуются любовью – «главной краской», как и «искусство просто проясняет в нашей мутной мгновенной реальности истинную реальность» [I: 617, 624, 622, 618], – эта мысль повторяется в разных текстах и статьях Сапгира. К слову о контекстах: хочется провести другую аналогию с современной Сапгиру живописью – с сюрреализмом Владимира Янкилевского: те же антиномичность, схематизация и механизация объекта любви, «неразличимость биоуровня и социоуровня»⁴⁰, реляционирующая субъектность, диалектическая калейдоскопичность и событий, и точек зрения, исследование «коммунального бессознательного»⁴¹, сюрреализм как попытка прояснить метафизические структуры в конкретном и конечном мире, встреча в рамках художественной практики авангарда и традиции, Запада и Востока.

Таким образом, в формулу сюрреалистического элемента прозы Сапгира входят:

- топология и ее эффекты: метафизическое остранение, лабиринтообразные плавные перемещения в далекие пространства; метаморфозы, гротеск;
- реляционный и созерцающий субъект, сопричастный окружающей фантасмагорической реальности;
- конкретизация иррационального: подсознательное проецируется вовне, воображаемое сбывается в мизансцене;
- онейризм как практика расширения возможностей сознания и восприятия реальности(ей), интерес к дологическому, внерациональному;
- концептуальные доминанты: любовь, сквозной эротизм, воображение, свобода, город, предмет, объективная случайность, поэзия и др.;
- светлый скепсис на уровне аксиологии мира;
- визуальный код: кинематографичность, калейдоскопичность, зеркала, отражения, иллюзии;
- авангард ← абсурд ← сюрреализм → миф → реализм как поле художественного действия и объединяющая сюрреализм и Сапгира эстетико-смысловая всеядность.

⁴⁰ Кабаков И. 60–70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. М.: Новое лит. обозрение, 2008. С. 248.

⁴¹ Тугицын В. Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. М.: Ad Marginem, 1998. С. 55.