

М. Г. Павловец

*Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия
pavlovez@mail.ru*

ТВОРЧЕСТВО ГЕНРИХА САПГИРА И ПОЭЗИЯ КОНКРЕТИЗМА: ОТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО СХОЖДЕНИЯ К ТВОРЧЕСКОМУ ОСВОЕНИЮ

Одна из важнейших черт творческого самоощущения авторов, принадлежащих к так называемой «неподцензурной литературе» второй половины XX века, – это присущее большинству из них чувство двойного разрыва: разрыва с предшествующей национальной – и с мировой культурами. Самый известный из представителей этой плеяды авторов литературного андеграунда, Иосиф Бродский, говорил в своем интервью Джону Глэду: *«Мы все пришли в литературу Бог знает откуда, практически лишь из факта своего существования, из недр, не то чтобы от станка или от сохи, гораздо дальше – из умственного, интеллектуального, культурного небытия. И ценность нашего поколения заключается именно в том, что, никак и ничем не подготовленные, мы проложили эти самые, если угодно, дороги... Мы кого-то читали, мы вообще очень много читали, но никакой преемственности в том, чем занимались, не было. Не было ощущения, что продолжаем какую-то традицию, не было. Не было ощущения, что продолжаем какие-то традиции, что у нас были какие-то воспитатели, отцы»* [Глэд 1991: 126].

Первый из этих «разрывов» возник в результате пресечения естественной преемственности по отношению к культуре русского «высокого модернизма» рубежа веков в ситуации во многом насильственного насаждения властными институтами советского государства так называемого «социалистического реализма», репрессировавшего те линии развития отечественного искусства, которые вступали в противоречие с ним или просто не вписывались в логику развития «единого метода советского искусства». Второй «разрыв» был обусловлен культурной изоляцией страны в условиях идеологического противостояния с остальным миром: из всего богатства мирового искусства XX века через специальные идеологические фильтры в СССР пропускались лишь те его образцы, которые непротиворечиво встраивались в конструируемую парадигму «передового» и «прогрессивного» мирового искусства. Все прочие же в лучшем случае подавались как свиде-

тельство «упадка» и «вырождения» той его части, которая была идеологически неприемлема для власти, в худшем же – и вовсе игнорировались. Ощущение общей цивилизационной отсталости советской культуры от западной в неподцензурной среде выражалось в комплексе своего культурного провинциализма (в целом незнакомом для большинства представителей официального искусства и науки) – и не только в желании восстановить оборванную преемственность по отношению к предшествующим этапам отечественной культуры, прежде всего, культуры «высокого модернизма» первой трети XX века, но и в стремлении соотнести собственный эстетический опыт с соответствующим опытом искусства мирового. Это приобщение позволяло авторам неподцензурной словесности утверждать свое право считаться деятелями подлинной отечественной литературы, вписанной и в национальный, и в мировой контекст, в отличие от представителей официального литературного истеблишмента, что отчасти компенсировало отсутствие для первых доступа к печатному станку и к массовому читателю.

В этом смысле показательна история одной из наиболее значительных поэтических групп позднесоветского времени – так называемой «*Лианозовской школы*». К настоящему времени библиография исследований, посвященных как группе в целом, так и отдельным ее представителям (прежде всего Евгению Кропивницкому, Яну Сатуновскому, Игорю Холину, Генриху Сапгиру, Всеволоду Некрасову, Эдуарду Лимонову и др.), весьма представительна и включает не только отдельные статьи, но и монографии и диссертации; довольно полно издано и поэтическое наследие входивших в группу авторов. Нас же интересует довольно частный аспект творчества, должно быть, наиболее значительного из поэтов «*Лианозова*» – Г. Сапгира, а именно его творческий диалог с наследием европейской, и, прежде всего, немецкоязычной, «конкретной поэзии». Впрочем, данный вопрос нельзя рассматривать отдельно от традиции воспринимать творчество всех поэтов-лианозовцев как русский вариант конкретизма.

По-видимому, первой сравнила творчество поэтов «лианозовцев» с «конкретистами» австрийская славистка словацкого происхождения Лизл Уйвари (Liesl Ujvary). В середине 1970-х годов ей удалось вывезти из СССР, где она получала постдипломное образование в Университете им. Патриса Лумумбы, рукопись с произведениями ряда авторов неподцензурной поэзии, с которыми она тесно общалась в Москве. В 1975 году эти

произведения были изданы Л. Уйвари в двуязычной антологии "Freiheit ist Freiheit" (тексты В. Бахчаняна, И. Холина, Э. Лимонова, В. Лёна, Вс. Некрасова и Г. Сапгира), причем в предисловии составительница писала об издании, что «...его цель – информировать немецкого читателя о поэтическом развитии, которое имело место в последние 10–15 лет в русском языковом пространстве. Сравнение результатов этого развития с литературными явлениями на Западе обнаруживает удивительные параллели: в России работа с языком проводилась тем же образом, что привел к возникновению конкретной поэзии» [Ujvary 1975: 9].

Однако Л. Уйвари не развила свою мысль, ограничившись общим указанием на прежде всего языковой характер поисков переведенных ею поэтов. Но ее интуиции оказались важны самим «лианозовцам» – уже через два года, будучи в эмиграции, самый молодой из них, Э. Лимонов, в изданном Михаилом Шемякинским альманахе «Аполлон-77» выступил со статьей манифестарного характера «Группа "Конкрет"», предварившей подборку 8 авторов: к представленным Л. Уйвари Лимонов добавил еще два имени – Елены Щаповой (на тот момент бывшей его супругой) и Яна Сатуновского, действительно входившего в ближайший круг поэтов «Лианозова». Впрочем, не случайно многие в наименовании данного круга «группой "Конкрет"» опознали скорее рекламный ход Лимонова, чья статья была адресована прежде всего западному читателю, нуждающемуся в знакомом контексте, в котором можно было бы рассматривать неизвестных авторов. Действительно, только в творчестве Вс. Некрасова Лимонов усмотрел схожесть с опытами «современных германоязычных поэтов, в частности Питера Хандке» [Лимонов 1978: 44]. В целом же общий для конкретистов и «лианозовцев» контекст исканий слишком широк и скорее подчеркивает общность процессов, происходящих в западноевропейской и русской неподцензурной поэзиях: «Мы считаем, что современная русскоязычная поэзия отделилась от первоосновы всякой вообще поэзии – от конкретного события, от предметов, стала выхожденной, абстрактной и риторичной, "литературной". Мы хотели вернуть поэзии ее конкретность, которая была у Катюлла и средневековых лириков, у Державина и в народном фольклоре. Отсюда и название "Группа конкретной поэзии", или группа "Конкрет"».

Всех поэтов группы объединяет отсутствие старой "черной романтики". Мы от символистских и акмеистских ужасов ушли, увидав свои ужасы в другом – в быту, в повседневности, в языке. Да,

мы использовали примитив, где это нужно, прозу, бюрократический язык, язык газет.

Творчество поэтов группы "Конкрет" наследует традиции старого русского авангарда, но не традицию акмеизма – наиболее распространенную, а более редкую традицию футуризма и кое в чем – традицию следовавшей за футуризмом группы "обэриутов"» [Лимонов 1977: 43–44].

Однако были ли знакомы сами «лианозовцы» с опытами их коллег – западноевропейских и американских конкретистов? По-видимому, да. Но это знакомство произошло до того, как сложились их индивидуальные поэтики. Так, Вс. Некрасов свидетельствовал: «на деле же, как и большинство, с конкретистами я познакомился в <19>64 по статье Льва Гинзбурга в ЛГ» [Некрасов 1996: 300]. Владислав Кулаков подтверждает этот факт, исправив несколько ошибок некрасовской памяти: «о западной конкретной поэзии у нас узнали из статьи Е. Головина «Лирика "модерн"», опубликованной в 1964 году в «Иностранной литературе» (№ 9). <...> Через десять лет в той же "Иностранке" появилась еще одна статья Е. Головина – "Поэзия конкретная и конкретность поэзии" – гораздо более спокойная и обстоятельная» [Кулаков 1999: 96]. Заметим, что обе статьи были переизданы в сборниках «Современная литература за рубежом» (см. [Головин 1966], [Головин 1976]). Эти работы, как и другие, посвященные зарубежной литературе, и в частности конкретной поэзии (среди прочих можно назвать также статью Т. В. Балашовой – [Балашова 1978]), хотя внешне носили «полемически-разгромный» характер, однако их тон маскировал желание авторов дать советскому читателю, умеющему «читать между строк», максимально полное представление о новейших тенденциях современной литературы, о чем свидетельствует в них большое количество имен и цитат из художественных и программных произведений.

Другим источником информации, безусловно, являлось общение с западными славистами (той же Л. Уйвари), во второй половине 1960–1970-е годов приезжавшими в СССР и привозившими с собой книги и периодические издания, посвященные современной литературе и искусству. Наконец, важную роль играла переводческая деятельность самих деятелей неподцензурной культуры, публиковавших переводы в периодических изданиях самиздата наравне с оригинальными произведениями.

Изучение наследия Г. Сапгира 1960–1980-х годов пока не выявило следов серьезной творческой рецепции поэтов европейско-

го или американского конкретизма: для этого периода наиболее близки их экспериментам в области слова, прежде всего, опыты Вс. Некрасова¹ и, отчасти, И. Холина и Я. Сатуновского (именно на материале их творчества раскрывает особенности отечественного варианта конкретизма Вл. Кулаков, лишь помянув в общем ряду Г. Сапгира – см. [Кулаков 1999: 96–106]). Любопытно, что, по свидетельству Михаила Гробмана, цикл написанных Холиным еще в 1960-е опусов, близких конкретистским экспериментам, тогда назывался «*Поп стихи*»: «Никакого конкретизма в те годы не было в России, и словом этим не пользовались, его потом в 70-х искусственно придумали для альманаха “Аполлонь-77”, вышедшего в Париже. Очевидно, это название показалось кому-то очень европейским, а значит – красивым. Этот конкретизм тогда цвел по всему миру и дошел, наконец, до периферийного сознания в Москве» [Гробман 2005]. Однако в издании стихотворений Холина 1999 года (кстати, подготовленного Г. Сапгиром) этот цикл назывался уже «*Поп или конкрет стихи*!» (см. [Холин 1999: 182–183]).

Однако по отношению к своим экспериментам, насколько нам известно, Г. Сапгир этого определения – «конкретные» – не использовал. В его раннем наследии наиболее близки, как кажется, к опыту европейских конкретистов опусы, составившие книгу «*Люстихи*» (1965–1966). Хотя «*Люстихи*» были созданы вроде бы сразу после публикации первой статьи Е. Головина, но, как нам кажется, эти стихотворения скорее результат рецепции Г. Сапгиром творчества Вс. Некрасова, нежели экзерсисов немецкоязычных поэтов, к тому же ставших известными в неподцензурной среде пока еще только «через вторые руки». Книга состоит из нескольких разделов-циклов («*Ты*», «*Лидя*», «*Это ничто*», «*Оно*», «*Руки*», «*Будь не собой*»), со сквозной нумерацией 60 минималистских текстов, объединенных тем самым двумя альтернативными способами. Первый из способов – традиционная циклизация внутри целого книги – сопрягается с популярным в поставангардистской поэтической практике второй половины XX века способом организации разнородных текстов в «серию», как будто игнорирующую это циклическое деление. Прежде

¹ Заметим, что в самиздатовский сборник «Конкретная поэзия», выпущенный в Нью-Йорке 1985 году Виленом Барским и Александром Очеретянским тиражом всего 10 экземпляров, из всех поэтов «лианозовского» круга был «взят» один только Вс. Некрасов.

всего, произведения, составившие книгу «*Люстихи*», лишены главной конкретистской установки на редукцию – вплоть до аннигиляции – лирического субъекта. Напротив, их любовная, эротическая тематика реализуется через пару «я» / «ты», а также через парадигматический ряд синекдохически представляющих субъекта (и его возлюбленную, в диалогических текстах также обретающую собственную субъектность) образов: «*руки*», «*губы*», «*глаза*», «*шея*» и т.п. По сравнению с поэзией Вс. Некрасова (и тем более западных поэтов-конкретистов) в «*Люстихах*» Г. Сапгира, помимо характерной для последних паронимической аттракции, служащей основным средством сближения смежных слов, значительно более важную роль играет рифма. Даже неточная или диссонансная, она по степени созвучия куда интенсивней обычных паронимических связей:

2. *Руки* –
Родное

Губы –
Иное

Оказалось
Легко

А казалось [Сапгир 2008: 119]².

По замечанию Ю. Б. Орлицкого, для Г. Сапгира «важна сквозная концептуальность каждой книги, начиная от заглавия и кончая господством в подавляющем большинстве текстов единого конструктивного приема» [Орлицкий 2003: 165]. Думается, «*Люстихи*» – одновременно и способ усвоения поэтом опыта его ближайшего товарища по «*лианозовской группе*», и форма оттаивания от него. Если творчество Некрасова все-таки больше тяготеет к «визуальному» полюсу поэзии, к пространственной организации словесного материала, то Сапгиру ближе полюс «аудиальный» (притом что у обоих поэтов можно найти проявления и того и другого – но тут важна преобладающая установка). Кроме того, если стихи Некрасова большей частью интенциональны и монологичны, то в сапгировских куда сильнее установка

² Ср. Некрасов: «*осень* / *А показалось* // *Оказалось* / *осень* // *Показалась* / *осень* // и *оказалась* / *осень*» [Некрасов 2012: 206] – дополнительным слэшем мы передаем увеличенный интервал между стихами этого произведения.

на столкновение «своего» и «чужого» слова, даже «чужих слов» (ср. название его первой книги 1958–1962 гг. – «Голоса»), на диалог и полилог:

- 8. – Да?
- Нет
- Нет?
- Нет!
- Нет?!
- Да

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. Но это не конкретность «конкретной поэзии», овеществляющей, опредмечивающей слово и борющейся с любой ее референциальностью, кроме обращенной на самое себя (так наз. «автореференциальность»). Минимализм словесных средств в данном тексте компенсируется интонированием, переданным посредством акцентирования роли знаков препинания (коиими Вс. Некрасов пользовался крайне скупой): важным здесь оказывается даже отсутствие точек (обозначающих законченность высказывания = его категоричность) в ответных репликах «героини» стихотворения.

Таким образом, говорить о прямом контакте Генриха Сапгира с поэзией «конкретистов» мы можем только уже на материале его позднего творчества, причем приобщение поэта к их наследию произошло через работу над переводами «конкретной» поэзии, некоторые из которых появились в двух публикациях в 1993 году: имеется в виду подборка из текстов четырех поэтов – Ойгена Гомрингера, Франца Мона, Герхарда Рюма и Тома Ульрихса в журнале «Иностранная литература» и отдельная книга Франца Мона «Тексты и коллажи». Публикация в этом издании была предварена кратким вступлением переводчика: *«Начиная со второй половины почти прошедшего века существует (в основном в Европе) конкретная поэзия. Поэты этого направления захотели почувствовать себя больше художниками, чем литераторами. И они стали писать как бы рисовать. Буквы и слова оказались красивы и многозначны. Повторением одного слова или варьированием одного сочетания слов можно было нарисовать графическую картину или выразить философскую идею – часто ироническую. Это было открытие. Старые вопросы: “Что есть человек?”, “Что есть мир?”, “Что есть мир и я?” – в конкретной*

поэзии зазвучали по-новому, лаконично и свежо. Материалом к поэзии и, можно сказать, ее душой стало слово, буква, которые в разных контекстах могли порождать бесконечное количество смыслов и оттенков смыслов, эмоций и оттенков эмоций. Орнамент таил в себе божественное содержание, как выяснилось. И вот что хотелось бы заметить: авангард всегда стремится уйти от литературы, от ее штампов, и в результате он обогащает литературу» [Гомрингер и др. 1993: 34].

Однако любопытно, что собственно визуальный опус среди переведенных Г. Сапгиром – это знаменитая «черная тайна» («*das schwarze geheimnis*») Ойгена Гомрингера («ЧЕРНЫЙ ЯЩИК» – в версии Г. Сапгира), как и его «молчание» («*schweigen*»), входящие в «золотой фонд» конкретной поэзии:

ЭТО ЧЕРНЫЙ	ЯЩИК	<i>das schwarze geheimnis</i>	
ТУТ	ТОТ	<i>ist</i>	<i>hier</i>
КТО	ТУТ	<i>hier</i>	<i>ist</i>
ЭТО ЧЕРНЫЙ	ЯЩИК	<i>das schwarze geheimnis</i>	

Остальные же переведенные Г. Сапгиром тексты в большинстве своем скорее являются образцами того, что Гаральд Гартунг (Harald Hartung) называет «комбинаторной техникой пермутации, то есть закономерного или произвольного обмена или преобразования данных элементов» [Hartung 1975: 43] – тасования некоторого ограниченного набора слов, как правило грамматически не связанных, либо же их фрагментов (морфем и отдельных букв), как, например, в следующем тексте Тома Ульриха «Карты Декарта»:

*я мыслю поэтому существую
я существую поэтому мыслю
поэтому мыслю: я существую?
поэтому я существую мыслю*

Анализ этих текстов показывает: Г. Сапгир не стремится к буквализму в передаче первоисточника, стремясь «схватить» сам конструктивный принцип произведения и применить его на материале русского языка. При этом нередко Сапгир довольно свободно обращается с оригиналом, что можно видеть при сопоставлении подстрочника стихотворения Франца Мона «*Und könntest Luft holen...*» и сапгировского его переложения:

<p>И мог бы перевести дух. И мог бы сосчитать до трех. Мог бы наконец сказать А. Мог бы причесаться. Мог бы быть величайшим. Ты мог бы сотворить себя из пыли Ты мог бы совершить полет Мог бы пойти купаться. Мог бы взорваться. Или же Себе ударить по голове. Перевернуться в гробу. Горбить спину. Или промокнуть. Ты мог бы быть угробленным, где это было бы прекрас- нее всего. Или перепрыгнуть через свою тень Ты также мог бы лезть из кожи Мог бы укутаться. Мог бы укусить. Даять. Сказать Б.</p>	<p>И мог бы перевести дух. И мог бы глазом моргнуть. Мог бы наконец назваться гру- здем. Мог бы утереться. Ты мог бы смотать удочки. Ты мог бы задать стрекача. Мог бы влипнуть в историю. Мог бы лопнуть. Или же Тряхнуть мошной. Перевернуться в гробу. Сломать шапку. Или облапошиться. А мог бы и сыграть в ящик, выбрав тот, что покрасивее. Или прыгнуть выше своей головы. Выйти из себя ты мог бы тоже. Мог бы околпачиться. Мог бы рвать. Метать. Лезть в кузов.</p>
---	---

Из этой таблицы видно, что Сапгир произвольно сокращает число строк и далеко не всегда ищет точное смысловое соответствие переводимому, сохраняя при этом установку на выстраивание ряда характерных для русского языка идиом, сочетающихся с модальным «ты мог бы».

Но особенно показательно, что практически в одно время с работой над этими переводами Генрих Сапгир создает несколько собственных книг, в основу которых ложится принцип пермутации: речь идет о книгах «Лубок» (1990), «Развитие метода» (1991) и более поздней «Собака между бежит деревьев» (1994), уже в названии своем манифестирующей комбинаторный принцип. Своего рода программным произведением для этих книг является стихотворение «Метод», открывающее вторую из названных книг:

*Случайные слова возьми и пропусти
 Возьми случайные и пропусти слова
 Возьми слова и пропусти случайные
 Возьми «слова, слова, слова»*

возьми слова и пропусти слова
Возьми и пропусти «возьми» –
И слова пропусти [Сапгир 2008: 413].

Данный текст трудно признать «аграмматическим» в духе конкретизма: даже вторая строка вполне остается в рамках конвенционального словоупотребления, так как допускает трактовку как эллиптированное («возьми случайные <слова> и пропусти слова») или инвертированное («Возьми и пропусти случайные слова»). Однако поэтологическая мысль о необходимости строгого отбора слов для поэзии, заключенная в исходном стихе произведения, благодаря свободному комбинированию репрезентирующих ее слов дополняется тезисами, допускающими иное понимание. Так, строчка «*Возьми “слова, слова, слова”*», заключая в себе реминисценцию на известное высказывание Гамлета из одноименной трагедии У. Шекспира (а также все последующие произведения мировой литературы, обращавшиеся к нему), по сути несет в себе идею цитатности и свободной игры с цитатами, важную для современной поэзии, так как взятая в кавычки цитата опредмечивается, сочетаясь с императивом «возьми» (такое опредмечивание слова коррелирует с конкретистским пониманием слова «конкретного», взятого в его предметности, вещиности). Стих «*Возьми и пропусти “возьми”*» опредмечивает и сам императив. Более того, в нем можно усмотреть призыв к отказу от активной роли творящего субъекта в поэзии, «пропускающего» через себя слова, а не выстраивающего их по своему произволу (ср.: «*И слова пропусти*»). Цитатность, использование словесных лаун и инверсий, «симультанность», спонтанность, «*наобумность*» (А. Крученых) творческого акта – все это неотъемлемые качества творчества самого Г. Сапгира и некоторых из его коллег по «*лианозовской школе*». Не случайно, по остроумному наблюдению Алены Махониной, стихотворение «*Метод*» «попало в книгу “Литературные манифесты от символизма до наших дней” (Сост. С. Б. Джимбинова. Москва, 2000), представляя, таким образом, поэтику лианозовской школы, существовавшей без каких-либо манифестов» [Махонинова 2009: 240].

Таким образом, Г. Сапгир не просто усваивает опыт иноязычных коллег. Он позиционирует свое творчество одновременно как независимое от этого опыта в генетическом плане – и как полноправную часть единого общемирового поэтического контекста, способную к взаимодействию и взаимообогащению. Тем самым Г. Сапгир помогает преодолеть «комплекс неполноценности»

по отношению к западным образцам поэзии в среде поэтов, вышедших из неподцензурной среды, преодолевая «разрыв» между отечественной и мировой поэзией.

ЛИТЕРАТУРА

- Балашова Т. В., 1978, Ступени А-поэзии (Леттризм. Конкретная поэзия. Поэзия в пространстве). // *Филологические науки*. – № 5. – С. 81–87.
- Глэд Джон, 1991, *Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье*. – Москва: Книжная палата. – 320 с.
- Головин Е., 1966, Лирика «модерн». // *Современная литература за рубежом*. Вып. 2. – Москва: Советский писатель. – С. 356–372.
- Головин Е., 1975, «Конкретная поэзия» и конкретность поэзии. // *Современная литература за рубежом*. Вып. 4. – Москва: Советский писатель. – С. 428–447.
- Гомрингер Ойген, Мон Франц, Рюм Герхард, Ульрихс Том, 1993, Конкретные стихи / Пер. с нем. и вступ. Г. Сапгира. // *Иностранная литература*. – № 4. – С. 34–37.
- Гробман М., 2000, Игорь Холин. Избранное. Стихи и поэмы. // *Новая русская книга*. – № 3. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk3/29.html>
- Кулаков Вл., 1999, *Поэзия как факт*. Москва: Новое литературное обозрение. – 400 с.
- Лимонов Эдуард, 1977, Группа «Конкрет». // *Аполлон-77: Альманах / Под ред. М. Шемякина*. – Париж, [б.и.]. – С. 43–46.
- Литературные манифесты от символизма до наших дней*, 2000, / Сост. и пред. С. Б. Джимбинов. – Москва: XXI век – Согласие, 2000. – 608 с.
- Махонинова А., 2009, «Обернуть речь ситуацией»: пространственность поэтической речи Всеволода Некрасова. // *Новое литературное обозрение*. – № 99. – С. 231–242.
- Мон, Франц, 1993. *Тексты и коллажи*. / Пер. С. Ромашко, Г. Сапгира. – Москва: Медиум. – 64 с.
- Некрасов Вс., 1996, Объяснительная записка. // Журавлева А., Некрасов Вс., *Пакет*. – Москва: Меридиан. – С. 299–305.
- Некрасов Вс., 2012. *Стихи*. 1956–1983. Вологда: БМК. – 592 с.
- Орлицкий Ю. Б., 2003, Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления. – // *Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире / сост. Т.Г. Михайловская*. – Москва: РГГУ. – С. 159–167.
- Сапгир Г., 2008, *Складень*. Москва: Время.–928 с. (Поэтическая библиотека).
- Холин И., 2009, *Избранное*. Стихи и поэмы. Москва: НЛО. – 320 с.
- Hartung Harald, 1975, *Experimentelle Literatur uns Konkrete Poesie*. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. – 117 S.

Ujvary Liesl, 1975, Inoffizielle sowjetische Dichtung: Eine Einführung. // *FREIHEIT IST FREIHEIT: Inoffizielle sowjetische Lyrik / Russisch-Deutsch*, herausgegeben von Liesl Ujvary. – Zürich: Verlag der Arche. – S. 9–15.

Genrikh Sapgir' Works and "Concrete" Poetry: from Typological Similarity to Artistic Mastery

Summary

Since the Soviet audience became aware of the existence of "concrete" poetry in the foreign literature, modern scholars have been repeatedly turning their attention to the similarity between European "concrete" poets and members of the so-called "Lianozov poetry school". This research explores such similarity through works by Genrikh Sapgir, one of the most famous "Lianozov" poets. His familiarity with German "concrete poets" was predestined by the similar development of their creative literary work, and resulted in G. Sapgir's translations of "concrete" poems by Franz Mon, Eugen Gomringer and others. He also composed original poetry based on the principle of combination and permutation.

Keywords: *uncensored literature, "Lianozov school", Genrikh Sapgir, concretism, permutation.*