

Илья Кукуй

Поэтический субстрат Яна Сатуновского

Резюме: В статье на примере одностroка Я. Сатуновского «Главное иметь нахальство знать, что это стихи» (1976) осуществляется попытка вычленить объективные признаки поэтического в художественной системе Сатуновского и проследить за их источниками. При помощи имманентного анализа текста, его контекстуализации в поэтическом корпусе Сатуновского и привлечения теоретических размышлений самого поэта, основанных на работе Б. Эйхенбаума *Мелодика русского стиха*, показывается значение интонации разговорной речи в системе русской поэзии второй половины XX века, обновленной и обновляемой в первую очередь благодаря экспериментам Сатуновского и других поэтов «Лианозовской школы».

Ключевые слова: определение поэзии, интонация, моностих, разговорная речь, анализ стихотворения

Поводом для настоящих заметок стал семинар по лирике для студентов мюнхенского Института славянской филологии, на котором практиковался метод имманентного анализа Михаила Гаспарова: руководствуясь техникой медленного чтения, студенты не могли привлекать для анализа никакие сторонние источники и должны были ограничивать себя только тем, что предоставляет сам текст. До стихов Сатуновского в результате речь не дошла, но заготовленный для них (и меня самого) вопрос звучал бы так: есть ли в знаменитом стихотворении Сатуновского — «Главное иметь нахальство знать, что это стихи» (№ 941; [399]) — некий объективно вычленяемый поэтический «ген», дающий знанию о том, что это стихи, позитивную или даже позитивистскую основу? Другими словами, можно ли, пользуясь исключительно методами имманентного анализа, доказать

читателю, не имеющему о Сатуновском никаких предварительных знаний (а именно такая ситуация сложилась бы на семинаре), что это действительно стихи?

На первый взгляд, ответ звучит отрицательно. В тексте № 941 отсутствуют все внешние формы стихотворения: метр, рифма и вертикальное членение текста. Теоретически можно, разделив стихотворение интонационно на три части, превратить его в акцентный стих: «Глáвное имéть / нахáльство знáть / что э́то стихí». Сам поэт легко мог бы снять вопрос о природе этого текста, придав ему вертикальную форму — например, такую:

Главное
иметь нахальство знать,
что это стихи.

Однако такие манипуляции можно произвести фактически с любым текстом, и то, что Сатуновский записал его (как и ряд других своих стихотворений) в строку, представляется не случайным. Именно в этом стихотворении отказ от «рубленой прозы» верлибра (см.: [248]) приобретает характер поэтического манифеста и заставляет нас обратиться к вечному вопросу: что такое поэзия? В чем заключается ее субстрат?

Под субстратом в данном случае имеется в виду не лингвистический план понятия как «форма проявления отношений интерференции между языками» (Юсселер 1987: 196) — как правило, в процессе колонизации, — а философский, когда субстрат обозначает неделимую основу, обеспечивающую «единство всего многообразия» явлений (Севальников 2010). Автор цитируемой энциклопедической статьи отмечает, что субстратный подход, будучи распространен в античности и средневековье, начиная с конца XIX века подвергается в философии критике за редукционизм, так как «претендует на то, что познание субстрата различных конкретных вещей и процессов, раскрытие их структуры и законов их отношений полностью определяет все свойства и характеристики объектов» (там же). Не претендуя на полное раскрытие секретов поэтической кухни Сатуновского, попробуем проследить, 1) что именно происходит с художественной формой в этом

тексте; 2) как это соотносится с другими стихотворениями Сатуновского, которые из-за отсутствия как первичных, так иногда и «вторичных половых признаков» поэзии (см. № 790; [346]) можно было бы считать прозой, и 3) какую роль это сыграло в формировании того представления о русскоязычной поэзии, которое сложилось сегодня во многом именно из-за реформирования стиха Сатуновским в частности и поэтами Лианозовской школы в целом.

Рассматриваемое стихотворение Сатуновского состоит из одного предложения и построено по принципу синтаксической экономии. В роли синтаксических субъектов выступают слова ‘главное’ и ‘это’ (оба — не являясь существительными), в роли предикатов — конструкция ‘иметь нахальство знать’ и субстантив ‘стихи’. Второстепенные члены предложения отсутствуют, то есть каждое слово стихотворения — главное. Цельность предикативной конструкции ‘иметь нахальство знать’ в главном предложении объясняется тем, что ‘иметь нахальство’ — устойчивое сочетание, и главное — не иметь нахальство как таковое, а иметь нахальство **знать**. Изъяснительное придаточное предложение раскрывает смысл главного предложения — **что именно** главное знать.

Важным представляется выбор глагола ‘знать’ — то есть не узнать, не понять, не определить по ряду признаков, а именно обладать знанием, иметь его априори. Это знание не очевидное и не подразумеваемое: чтобы обладать им, нужно «иметь нахальство», и это нахальство — «главное». При этом сочетание знания и нахальства противоречиво: слово ‘нахальство’ словарь Ожегова толкует как «нахальный поступок» (Ожегов/Шведова 2006: 397), ‘знать’ же — глагол состояния, не имеющий активного вектора по отношению к адресату или объекту и тем самым не предполагающий поступка. Нахальством оказывается само состояние, причем, подчеркнем повторно, иметь его — главное¹.

¹ Фразеологический словарь Тихонова также указывает на сочетаемость слова «нахальство» с глаголами активного действия, направленного на объект: «С нахальством говорить, смотреть и т. д.» (Тихонов 2004: 1, 641). Немногочисленные примеры использования синонимичного оборота «иметь наглость», отмеченные в НКРЯ (у оборота «иметь нахальство» только одно вхождение — из Сатуновского), свидетельствуют о том же: «иметь наглость сказать» (В. Гроссман), «иметь наглость назвать» (Ю. Герман), «иметь наглость, чтобы утверждать» (М. Меньшиков). Конструкция Сатуновского

В придаточном предложении неоднозначно указательное местоимение ‘это’. На что именно оно указывает?² На то, что *это* предложение — стихи? Тот факт, что стихотворение в составленном самим Сатуновским корпусе имеет отдельный номер, казалось бы, должен говорить о том, что слово ‘это’ относится именно к нему. С другой стороны, стихотворение является частью поэтического комплекса следующих подряд текстов (№№ 934–947), написанных в Феодосии в мае–июне 1976 года. Этот комплекс можно было бы назвать металитературным, возникшим, возможно, по следам чтения Иннокентия Анненского (его имя присутствует в №№ 934, 940 и 944)³: Сатуновский размышляет о паузах и многоточиях (№ 934), синтаксисе и рифмовке (№ 935), книгах (№ 941) и александринском стихе (№ 947), а в стихотворении № 943 уподобляет свою поэзию пересыпанию песка внуком на «соленом пляжу» [399]⁴. Кроме Анненского, в стихотворениях присутствуют Хлебников (№ 938) и Маяковский (№ 939), Грин (№ 945) и Корней (№ 947). На этом фоне естественны размышления Сатуновского о том, что именно составляет сущность его (и не только его) поэзии.

В то же время за интересующим нас стихотворением следует текст № 942 с той же датировкой «4 июня 1976, Феодосия», что и № 941:

Из друзей у меня остались две-три книги,
да и те
исчезают
из поля зрения.
[399]

‘иметь нахальство знать’, подчеркивающая качество знания, на этом фоне выглядит необычно.

- 2 См. анализ соответствующего референта, а также всего стихотворения в статье Л. Оборина в этом номере.
- 3 Том стихотворений и трагедий И.Ф. Анненского вышел в серии «Библиотека поэта» в 1959 году.
- 4 Стихотворение можно было бы интерпретировать так: поэзия Сатуновского в данном случае — это облечённое в слова понимание того, что для годовалого внука пересыпание песка подобно творчеству.

Если предположить, что между написанными в один день №941 и №942 существует логическая связь, ее можно было бы восстановить так:

Главное иметь нахальство знать, что это стихи: «Из друзей у меня остались две-три книги, да и те исчезают из поля зрения».

В этом случае указательное местоимение ‘это’ будет относиться к стихотворению №942. При всей некорректности такой манипуляции на первый план здесь выходит то общее, что есть между этими двумя текстами и о чем сам Сатуновский в 1964 году писал в стихотворении № 315:

[...] Поэзия,
опозаивайся!
Проза,
докажи, что ты не верлибр.
[159]

Очевидно, что стихотворение №942, записанное в строку («Из друзей у меня остались две-три книги, да и те исчезают из поля зрения»), полностью теряет свой поэтический характер и может приобрести его вновь лишь в рамках концептуалистского проекта — например, в составе какого-либо текста Льва Рубинштейна, основным приемом которого как раз и является обнаружение поэтического в том, где поэзии, на первый взгляд, нет⁵. Можно сказать, что связь между №941 и №942 реализована именно в силу того, что второй текст записан как стихотворение, а первый нет; это еще более отчетливо показывает его характер поэтического манифеста.

Такое сопоставление, однако, уже выходит за рамки имманентного анализа, поэтому подведем предварительные итоги, прежде чем продолжить рассмотрение проблемы на более широком корпусе стихо-

⁵ Как известно, Сатуновский писал на карточках, и, отобрав подходящие стихотворения, записанные прозой, нетрудно было бы составить что-то наподобие рубинштейновской картотеки. В этом можно видеть внутреннюю связь между «ранним» (лианозовским) и «каноническим» (московским) концептуализмом, при том что Сатуновский выступает предтечей обоих. О связи Сатуновского и Рубинштейна см.: Сухотин 2009: 1.

творений. Высказывание Сатуновского в № 941 предельно компактно⁶. Поэт не ставит перед собой задачу доказать, что «это» — стихи, а лишь апеллирует к нахальству априорного знания об этом. Программность этого утверждения подчеркивается тем, что по форме оно, в отличие от следующего за ним стихотворения, — проза, причем не рубленая. Но что позволяет считать целиком «опрозвавшуюся» поэзию, как в данном случае, стихотворением? Конечно, важную роль здесь играет факт жанровой атрибуции самим автором, однако нас интересуют имманентные поэтические свойства текста (вернее, вопрос о том, существуют ли они), а не аффирмативное утверждение автора, которое читатель должен принимать во внимание, но не обязан верить ему слепо. Об «опасности» такой веры свидетельствует следующий недатированный и не вошедший в основной свод Сатуновского набросок:

Вот проза про завод:
 поступил на завод
 знатный кукурузовод,
 несмотря, что на заводе
 кукурузы нет в заводе.
 [581]

Если в № 941 акцент стоял на том, что «это стихи», то в данном случае подчеркивается (и в прямом, графическом смысле, и каламбурным удвоением слова) прозаичность текста: «вот проза про за<...>». Конфликт авторской декларации с самим текстом, однако, в целом тот же — прозаической является заявленная тема про завод, однако форма остается сугубо стихотворной. Авторское подчеркивание в первом стихе в известном смысле вынужденное: оно мотивирует обращение к «прозе», выделяя в первой строке фонетический палиндром: [vot 'prozə prə zə'vot]. Тем самым «опрозвавание» поэзии, о котором пишет

6 Для немецкоязычной аудитории, кстати, такая компактность сама по себе является признаком поэзии: существительное 'Dichtung' означает не только поэзию (от чего и происходит слово 'Gedichte', стихи), но и (особенно в форме 'Verdichtung') 'уплотнение'. Это отчасти проливает свет на то, почему именно поэзия немецкоязычного конкретизма произвела такое сильное впечатление на многих авторов 1960-х годов, работавших в экспериментальном ключе (см.: Павловец 2021).

Сатуновский в № 315, может иметь несколько измерений — как формальное (прозаический тип записи текста), так и содержательное, обозначающее переход от высоких поэтических тем к прозе жизни (как в стихотворении про завод). В обоих случаях жанровая автоатрибуция перформативна, поскольку вступает в противоречие с формой текста.

В то же время размышления о том, что делает из прозы стихи, а из стихов прозу, были вызваны самой природой записи Сатуновским своих текстов. Как известно, в черновиках, в основном на карточках, Сатуновский записывал стихотворения прозой, и некоторые его тексты не имеют вертикального членения. Особенно интересен случай двух стихотворений из цикла «Памятники» (в корпусе Сатуновского № 954–955), созданных незначительно позже № 941. Ниже они воспроизводятся факсимиле⁷:

954–5. Из цикла «Памятники».

I.

Проходя мимо памятника Димитрову, подумай, а где
Попов и Танев?
31 авг. 76

II.

Возле клуба имени Карла Маркса
стоит еврей 1818 года рождения.
10 сент. 76

Эти стихотворения, образующие пару, структурно фактически идентичны: в них отсутствуют метр и рифма, оба состоят из двух строк и десяти лексических единиц. Однако первое стихотворение записано прозой с красной строки, а второе — двустишием. Граница между прозой и поэзией, как представляется, пролегает здесь между текстами, а не в них самих.

Сам Сатуновский высказывался об этой проблеме неоднократно, как в стихах, так и в прозе. Самым ранним свидетельством является,

⁷ Благодарю И. Ахметьева за предоставленное изображение.

вероятно, стихотворение № 315, заканчивающееся уже процитированным выше призывом к оппозиованию поэзии. Приведем его теперь целиком:

Интенсивно
и формулированно
думаю 1/2 часа в день:
когда утром бегу на работу.

Содержание
может быть бессознательным.
Сознательной
должна быть форма.

Да,
но как же тогда
обезьяны (которые малют)?
Ответ:
так же,
как соловьи (которые поют).

Поэзия,
оппозиавайся!
Проза,
докажи, что ты не верлибр.

9 августа 1964

[159]

Поэзия здесь рождается внутри прозы жизни («когда утром бегу на работу»), вступая с ней в сложные отношения. Интересна пунктуация первой строфы: двоеточие стоит не в конце ее, что делало бы из второй строфы содержание мыслей лирического героя, а в конце третьего стиха, выделяя место и время, в течение которого герой думает интенсивно и формулированно. Сознательное *формулирование* мыслей диктует поэтическую *форму*. Вне такой сознательной формы ни живопись

обезьян, ни пение соловья, при всей разнице результатов, не могут считаться искусством. Соответственно, поэтическое должно обретать качества прозы на уровне формы сознательно, ставя тем самым прозу, существующую в своей естественной форме бессознательно, перед необходимостью искать, в чем заключается ее сущность, чем она отличается от свободного стиха.

Иными словами, не поэтический текст должен доказывать, что он — стихотворение, а прозаический, что он — *не* стихотворение. Комментарием к этому может служить следующее стихотворение 1965 года (№ 400), не включенное Сатуновским в основной корпус:

Когда мне захочется⁸ почитать стихи,
я беру Достоевского,
беру Льва Толстого.

Проза — это неосознанная поэзия.

3 декабря 1965

[514]

Последняя строка говорит о том, что любое художественное слово — поэзия, только стихи — поэзия осознанная, а проза — нет. То есть призыв: «Поэзия, опродаивайся!», осуществленный в № 941, означает, что поэзия должна *осознать* возможность воспользоваться при поэтической необходимости прозаической формой. Только в этом случае нахальство *знать*, что «это» стихи, становится оправданным.

В этом контексте особенно неудачным представляется название мюнхенского собрания стихотворений Сатуновского «Рубленая проза» (Сатуновский 1994). Это выражение в стихотворении 1968 года (№ 568) носит иронический характер, отсылая в авторском комментарии к

8 В качестве короткого, не обязательного в интересующем нас ключе комментария отметим игру Сатуновского с видами глагола: логично было бы сказать: «Когда мне хочется почитать стихи», однако поэт выбирает глагол совершенного вида «захочется», переводя ситуацию в потенциальный модус будущего.

уничтожительной оценке Вячеславом Полонским стихотворений Маяковского: «рубленая проза — два рубля строка»:

Верлибр — это рубленая проза.
 Строчка — рубль.
 А нам не платят ни копейки
 ни за прозу,
 ни за верлибр.
 И рифмы тут ни при чём.
 Как слышно?
 Перехожу на прием.

10 апреля 1968

[248]

Согласно Полонскому, причиной того, что Маяковский рубит свою прозу, является рубль — то есть не поэтический, а сугубо прозаический мотив (рубленая проза = проза рубля). Для Сатуновского верлибр — как раз не рубленая проза, ни в каком смысле (в том числе материальном: «а нам не платят ни копейки»), и для того чтобы создать свободный стих, недостаточно просто порубить прозаический текст. Об этом свидетельствует и стихотворение № 714:

Думаете — свободный стих
 свободней несвободного?
 До этого надо ещё дорasti, —
 спросите у Самойлова.

9 апреля 1971

[317]

Обращение к Давиду Самойлову, по всей видимости, связано с дискуссией о свободном стихе на страницах журнала «Вопросы литературы», опубликованной, правда, позднее, в № 2 за 1972 год. Почти за десять лет до того Сатуновский в важной дневниковой записи от 9 октября 1962 года, вошедшей впоследствии в собрание стихотворений [617–622],

размышляет как о стихотворениях Маяковского, так и о своих собственных, и делает ряд существенных в интересующем нас контексте умозаключений.

Ключевым понятием, за которым — предварим здесь вывод — стоит то, что может считаться поэтическим субстратом Сатуновского, выступает интонация. Сатуновский поясняет, что интонация Маяковского в его метрических стихах (в частности, в хореях) — это тот факт, что каждое его слово «вырублено отдельно» [617]. Речь здесь, в отличие от «рубленой прозы», идет об особой организации поэтического синтаксиса, когда связность высказывания обеспечивается не грамматическими связями между его отдельными частями, а необходимостью при прочтении одновременно сохранить «вырубленность» текста и смысловое единство высказывания. Если в интонации хореев Маяковского исчезнет их специфическая «вырубленность» и появится пушкинская связность, то стихи останутся стихами, но из хороших превратятся в плохие, а при переходе от классического ритма (для Сатуновского здесь, по-видимому, ритм идентичен метру) к свободному стиху «получатся не стихи (с очень четким ритмом), а рифмованная проза» [617]. Тем самым в верлибре интонация остается единственным решающим фактором, определяющим поэтический характер текста.

По мысли Сатуновского, «изучать ритм стихов отдельно от интонации — почти бесполезное дело»: отношения ритма и интонации формируются «ритмико-синтаксическими фигурами»⁹, существующими отдельно от содержания высказывания: «<м>ожно записать различные (неклассические) схемы и мыть их про себя, не заполняя словами» [618]. (Вспомним строки из стихотворения № 315: «Содержание / может быть бессознательным. / Сознательной / должна быть форма»). Поскольку ритмические схемы, о которых пишет Сатуновский, «неклассические» (то есть не ямб, не хорей и т. д.), речь здесь идет не столько о семантике метра, которую позднее разрабатывал М. Л. Гаспаров, сколь-

⁹ «Синтаксис, о, синтаксис! Это великое дело», — пишет Сатуновский там же. Это перекликается с началом стихотворения № 935, написанного за несколько дней до «Главное иметь нахальство знать...»: «Да, поэзия синтаксис, / но и порядок рифмовки / играет немалую роль [...]. Синтаксис в сочетании со схемой рифмовки (если она есть) и образует интонацию. Вопрос становится сложнее, когда, как в интересующем нас № 941, рифмовки нет.

ко о попытке обнаружения поэтической интонации в любом тексте, содержащем в себе ритмо-мелодическое ядро.

Понять, что Сатуновский имеет в виду под интонацией, помогает книга Б.Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» (1921), вышедшая в 1922 году в серии сборников ОПОЯЗа (Эйхенбаум 1922). Сатуновский бегло ссылается на это издание (переиздание вышло лишь в 1969 году) в рассматриваемой дневниковой записи:

[...] не стоит отрывать ритм от других свойств стиха и придавать ему слишком важное значение.

Ритмо-мелодика стиха, обусловленная интонацией и, тем самым, в значительной степени, синтаксисом (впрочем, я нетвердо знаю, что такое синтаксис) — совсем другое дело. Это очень важно, интересно, доступно, но, к сожалению, мало изучено. Кроме одной книжки Эйхенбаума ничего не припомню.

[619]

В своей основе размышления Сатуновского и Эйхенбаума действительно схожи. Эйхенбаум пишет, что стилистику конкретного стиха определяет не ритм и не фонетический строй (рифмы, аллитерации и другие тропы), так как они свойственны любому стиху, и не лексический строй, так как он определяет художественную речь в целом (в том числе и прозу), а базирующаяся на поэтическом синтаксисе интонация (5–6)¹⁰, которую он характеризует как лирическую «форманту» (9). Стихотворный синтаксис, связанный на горизонтальном уровне со строкой, а на вертикальном — со строфой, Эйхенбаум считает одновременно и деформированным, и формообразующим. Он определяется членением поэтической фразы в строфе и ритмом, и сам, в свою очередь, определяет неповторимое звучание стиха. «Именно в синтаксисе, рассматриваемом как построение фразовой интонации, мы имеем дело с фактором, связывающим язык с ритмом» (6).

Основное внимание Эйхенбаум уделяет лирической интонации и анализирует ее «не как явление языка, а как явление поэтического стиля» (8), подробно разбирая в основной части книги систему инто-

¹⁰ Здесь и далее — ссылки в тексте на Эйхенбаум 1922.

нирования в стихотворениях Жуковского, Пушкина, Тютчева и Фета и сводя ее к мелодике. Схожими, хотя, конечно, не такими масштабными исследованиями занимался и сам Сатуновский (см. его статью о строфики К. Чуковского, не вышедшую при жизни автора; Сатуновский 1995). В своем собственном творчестве, построенном на неклассических ритмах, Сатуновский, однако, делает следующий шаг и ставит своеобразный эксперимент: он редуцирует (а в рассматриваемом нами одностроке № 941 — выбрасывает целиком) все элементы, определяющие поэтический текст как таковой — метр, рифму, строфу, — и, руководствуясь знанием того, что это стихи, дистиллирует из своего высказывания ту самую интонационную первооснову стиха, которая не поддается изучению, но может быть рождена в живой речи. Всееволод Некрасов особо отмечал эту способность Сатуновского «ловить себя на поэзии»: «Ловится самый миг осознания, возникания речи, сама ее природа, и живей, подлинней такого дикого клочка просто ничего не бывает — он сразу сам себе стих» (Некрасов 1985: 50). В схожем ключе Михаил Сухотин писал о том, что «законы внутренней речи поэта определяют качество стиха. Вот и всё. А форма так и сложится, как речь сама подскажет. Так сказать, в силу необходимости речи» (Сухотин 2009: 3–4). В переходе от литературного языка к литературной речи, использующей в качестве основного материала речь разговорную, — и находится основная точка пересечения Сатуновского с поэтами Лианозовской школы, их неповторимая интонация, через посредство самых разных поэтов-«посредников» (Э. Лимонов, Л. Рубинштейн, М. Соковнин и др.) вошедшая в обиход русской поэзии последней трети XX века и являющаяся одной из основных черт поэзии постсоветского времени.

Подводя итог размышлений о субстрате поэтического стиля Сатуновского, можно сказать, что таковым является интонация внутренней речи поэта, осознанной в своем вербальном выражении как стихотворение. В качестве основных законов, по которым осуществляется «овнешнение» этой внутренней речи, выступают минимальная форма и прозаизация поэтического. Поэтическая фраза представляет собой неделимое целое; ее разработка направлена на выявление в живой речи поэтических элементов, но не обязательно должна содержать их. Критерием качества, обеспечивающим читательское доверие и

понимание «необходимости речи», выступает завершенность и точность высказывания, его гарантом — фактически всегда имеющийся в наличии пуант. Своеобразным крючком, с помощью которого читатель «ловится» на поэзию, становится крайне сильная эмоциональная вовлеченность лирического героя (как правило, лирического Я) в тему высказывания или лирический сюжет. Этую «ловлю читателя» нельзя назвать манипуляцией: на первом плане стоит не эмоция как таковая, а ее речевое решение, совмещающее в себе субъективную непосредственность и объективную сделанность, осуществляемую перформативно — прием, как правило, остается обнаженным. Содержательная и формальная часть текста взаимообусловлены, поскольку лишь тогда речь может идти о стихотворении:

[...] Мир не скрипнет
и не пикнет,
но содержание к форме
прилипнет, как писал
вредитель.

[316]

Игорь Герасимович Терентьев¹¹,

Взаимообусловленность формы и содержания определяется ориентацией на разговорную, «прозаическую» речь, уплотненную в малую форму стихотворения. Зачастую читатель «знает», что это стихи: они, как правило, так и выглядят, и в них, хоть и в редуцированном виде, но используются ритм и рифма. Они далеко не всегда являются определяющими для строения стихотворения, а словно просвечивают сквозь него, являясь своеобразными шарнирами, на которых держится и вращается поэтическая речь. Но в отдельных случаях — и односторон № 941, конечно, остается одним из самых радикальных таких случаев, — прозаизация поэзии почти или абсолютно тотальна, и в этом случае определить, что перед нами стихотворение, можно только в том случае, если это знать.

¹¹ В книге «Крученых грандиозарь». — Примеч. Я. Сатуновского.

Как приходит это знание — и к кому? Ведь фраза «Главное иметь нахальство знать, что это стихи» не содержит информации о том, кому именно главное иметь это нахальство, и адресована поэтом как самому себе (в ходе внутренней речи), так и читателю (в виде осуществленного высказывания). Для поэта это в первую очередь вопрос поэтической самоидентификации. Для читателя, имеющего дело только с этим текстом, — исключительно вопрос доверия; имманентный анализ тут бессилен, и для проверки поэтического факта (если таковая по каким-либо причинам желательна) необходимо привлечение корпуса других текстов поэта и осознание их исключительного места в поэтическом каноне русскоязычной поэзии XX века. В общей поэтической системе Сатуновского текст № 941 — своеобразный «Черный квадрат», сгущенный в одну прозаическую фразу поэтический манифест. Поэтому на вопрос о поэтическом субстрате Сатуновского можно было бы ответить и так: он — в одном этом стихотворении, и мы должны быть благодарны как Сатуновскому, так и другим поэтам Лянозовской школы за то, что они имели нахальство это знать.

Литература

- Некрасов, Всеволод (1985): «Объяснительная записка», в: А-Я. *Литературное издание 1*, 48–50.
- НКРЯ — Национальный корпус русского языка: <https://ruscorpora.ru/>
- Ожегов, Сергей / Шведова, Наталия (2006): *Толковый словарь русского языка*. 4-е изд., дополн. Москва: ООО «А Темп».
- Павловец, Михаил (2021): «„Лянозовская школа“ и „конкретная поэзия“», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лянозовская школа»: между барабанной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 32–59.
- Сатуновский, Ян (1994): *Рубленая проза. Собрание стихотворений*. Казак, Вольфганг (сост., подг. текста и предисл.). Мюнхен: Verlag Otto Sagner.
- Сатуновский, Ян (1995): «Корнеева строфа», в: *Детская литература 1–2, 19–25*.
- Севальников, Андрей (2010): «Субстрат», в: *Новая философская энциклопедия в четырех томах*. Т. 3: Н – С. Москва: Мысль, 659.

- Сухотин, Михаил (2009): *Внутренняя речь как критерий поэтической формы (о поэзии Я.А. Сатуновского)*. https://imwerden.de/pdf/sukhotin_o_poezii_satunovskogo.pdf (31.05.2025)
- Тихонов, Александр (2004) (ред.): *Фразеологический словарь современного русского литературного языка*. В 2-х т. Москва: Флинта.
- Эйхенбаум, Борис (1922): *Мелодика русского стиха*. Петербург: Общество изучения теории поэтического языка.
- Юссельер, Манфред (1987): *Социолингвистика*. Пер. с немецкого А. Двухжилова под ред. Ю. Жлуктенко. Киев: Издательство при Киевском государственном университете издательского объединения «Вища школа».