

Михаил Павловец

**«Ритм сознательной поэтической вещи»:
литературоведческие и литературно-критические статьи
Яна Сатуновского и его поэтическая практика**

Резюме: В данной статье рассматривается литературно-критическое и теоретическое наследие Яна Сатуновского. Хотя корпус этих текстов относительно невелик, он имеет большое значение. Анализ Сатуновским поэтики детского фольклора, в частности считалок, а также творчества его предшественников и современников (В. Маяковского, К. Чуковского, Г. Сапгира и др.) помог поэту сформулировать свои собственные творческие принципы. Сатуновский обратил внимание исследователей и читателей на «Корнееву строфу», проанализировав ее генезис в детских произведениях Корнея Чуковского и проследив истоки этой строфы в творчестве предшественников Чуковского и русском фольклоре. Применение Сатуновским тактометрического подхода к ритмической организации стиха проясняет не только важность этого аспекта стихотворной формы для поэта, но и влияние поэтических теорий Александра Квятковского и Ильи Сельвинского — теоретиков поэтического конструктивизма. Анализ «теоретических» сочинений Сатуновского помогает также уточнить интерпретации некоторых стихотворений поэта.

Ключевые слова: детский фольклор, конструктивизм, литературная критика, тактометрическая поэтическая система

Поэт Ян Сатуновский не был активным участником литературного процесса — ни легального, ни неподцензурного. Он постоянно до самой смерти в 1982 году проживал в городе Электросталь, куда переехал после демобилизации в 1946 году и где до выхода на пенсию в 1966 году работал инженером-химиком в закрытом Электростальском научно-исследовательском технологическом институте (ЭНИТИ). От-

сюда он бывал наездами в Москву — судя по воспоминаниям мемуаристов, с неизменной авоськой, — посещая литераторов и редакции публиковавших его журналов и издательств, иногда участвовал в поэтических чтениях, где был желанным гостем. Однако богемным сборищам Сатуновский, по-видимому, предпочитал личное общение¹ и крайне осторожно относился к публикациям в тамиздате². В литературу путевку ему выписал Илья Эренбург: перед демобилизацией после окончания военных действий Сатуновский встречался с ним в Праге и получил рекомендательную записку к Самуилу Маршаку, а тот переправил начинающего поэта к Виктору Шкловскому, ставшему на годы читателем и собеседником Сатуновского. Среди его знакомых и корреспондентов в 1950–1970-е годы — такие разные фигуры, как представители старших поколений Алексей Крученых, Сергей Бобров, Илья Сельвинский, Михаил Светлов; из следующего поколения — Геннадий Айги, поэты «лианозовской школы» и др. Самого Сатуновского обычно причисляют к «лианозовцам», в кругу которых он появился, впрочем, относительно поздно, будучи уже сложившимся, зрелым поэтом: лишь весной 1961 года он познакомился с Вс. Некрасовым, который, по собственному свидетельству, «возил их с <поэтом-переводчиком Владимиром> Бугаевским от Рабина к Кропивницкому» (Сатуновский/Некрасов 2016), а, к примеру, с Сапгиром познакомился только через два года³.

Ян Сатуновский не был ни членом Союза советских писателей или других официальных писательских объединений, ни профессиональным, дипломированным литературоведом, ни штатным критиком, и известные нам его критические и литературоведческие работы немногочисленны⁴. Тем не менее, при знакомстве с этими работами

1 По свидетельству Петра Сатуновского: «Брат, по натуре довольно мрачный, не очень разговорчивый и малообщительный» (Бычков 2010: 377).

2 См. рассказ Петра Сатуновского, как в Париже в 1978 году при встрече с Оскаром Рабиным ему пришлось выполнять деликатную просьбу брата — передать просьбу о приостановке подготовки «тамиздатского» сборника стихотворений поэта, опасавшегося за себя и детей (П. Сатуновский 2012: 10).

3 Из неопубликованного письма Сатуновского Владимиру Лапину от 4 ноября 1964 года: «Год назад я познакомился с (превосходным, по-моему) поэтом Генрихом Сапгиром и недавно он сагитировал меня написать детские стихи». За это сообщение благодарю (к сожалению, уже покойного) Владимира Орлова.

4 Лишь часть из них была опубликована в периодике или на тематических сайтах при жизни или после смерти автора. Почти все они собраны в 2009 году Леонидом Са-

обращает на себя внимание обстоятельство подхода автора: в его статьях и заметках обнаруживается опора на работы фольклористов П. Шейна, Г. Виноградова, стиховедов О. Брика, Р. Якобсона, Г. Винокура, Б. Эйхенбаума, Б. Томашевского, В. Холшевникова, М. Штокмара, (подчас, как в случае с Холшевниковым — полемическая⁵) и др.

Можно выделить основные темы, интересующие Сатуновского — критика и литературоведа. Это:

- детский фольклор — прежде всего считалки и их дериваты в творчестве целого ряда поэтов, а также заумь, рифма, ритм и другие смежные аспекты фольклорного стиха;

- открытая им «Корнеева строфа» (особая конструкция строфы, которую популяризировал Корней Чуковский и которая обнаруживается в фольклоре и у других поэтов);

- творчество авторов, чья поэзия опирается на особый «говорной» тип поэтической речи — прежде всего Владимира Маяковского, но также Мирры Лохвицкой⁶, Сергея Третьякова, Генриха Сапгира и др.

Все эти темы прямо коррелируют не только с известными литературными предпочтениями автора, но и с особенностями его поэтики, выполняя роль своего рода авторских программных текстов наряду с собственно поэтологическими его стихотворениями.

Так, внимание Сатуновского к детскому фольклору, прежде всего к считалкам, неоднократно отмечалось мемуаристами: по словам Константина Кузьминского, «на творчестве Сатуновского ярко сказались интерес к детским стихам и народным частушкам, которые он собирает. [...] В лучших своих текстах Сатуновский идет от: детского стиха,

туновским в небольшом электронном издании «Литературоведческие и критические статьи» (Сатуновский 2022), однако мы в своей работе обращаемся к этой книге лишь в том случае, если нужные нам работы впервые были опубликованы именно в ней (таковых 9 из 16).

5 Небольшую заметку «Рифма — нерифма в детской поэзии» (Сатуновский 1971) он посвящает роли неровнослонной рифмы в поэзии для детей от Чуковского до Сапгира, начиная свою статью с оспаривания тезиса Холшевникова «Для современного слуха разноударная рифма — вообще не рифма» (Холшевников 1968: 33).

6 Двум небольшим подборкам ее стихотворений, опубликованным в советских антологиях в эпоху «оттепели», Сатуновский посвятил небольшую заметку «Одно стихотворение» (Сатуновский 2022: 87–90), в которой особое внимание уделил «вещности» поэтики Лохвицкой.

частушки, анекдота и, наконец, литературной реминисценции. Именно эти языковые области, а также классическая литература оказались полностью свободными от тлетворного воздействия соцреализма» (Кузьминский 1980). Безусловно, влияние частушечного стиха на Сатуновского (как, впрочем, и на Евгения Кропивницкого или Игоря Холина) велико: Кузьминский в качестве примера указывает следующее его стихотворение:

«Завернувши в карту мира жена мужа хоронила»;
русская народная природная песня,
цена рубль тридцать копеек.

13 января 1970
[294]

Однако куда большее значение имели для Сатуновского считалки. Их влияние непосредственно прослеживается в его оригинальных произведениях, чья жанровая принадлежность подчас прямо указывается автором, примером чему служит текст с заглавием «Считалка»:

А Б В Г Д Е Ж,
жаба едет на еже.
Представляете себе,
как болит у жабы жэ,
и бэ,
и оба а?⁷

9 июля 1965
[504]

7 Заметим, что жаба — частый персонаж детских считалок, одну из которых цитирует и Сатуновский в статье «Ритмы считалки в стихах Маяковского»: «Широко распространены многочисленные варианты считалок со словами, имеющими „озаумленные“ латинские корни: „Ум, друм, рэ, фатер, фитер, же, уну, дуну, раба, фатер, фитер, жаба“» (Сатуновский 1968: 22).

Для Сатуновского детская считалка лежит у истоков поэзии как таковой, преломляя в себе и специфическую детскую оптику восприятия мира, и детское же игровое отношение к слову как к вещи, почти игрушке, которую можно оживить, сломать, заставить выступать в неожиданной роли. Так, в программной статье «Странный мир считалки» Сатуновский пишет:

В детском фольклоре (стихах и песнях, сложенных большей частью самими детьми) ярко и широко отразилась дореволюционная деревенская жизнь. Иногда говорят, что считалки бессмысленны, алогичны; эта бессвязность мнимая. Ребенок видит и изображает мир по своим связям и представлениям, которые не совпадают с тем, как видят мир взрослые.

(Сатуновский 1969: 121)

Такая концептуализация детской оптики выдает в Сатуновском наследника модернистской традиции с ее культом ювенильного типа остранения — стилизации детского мировосприятия. Идея влияния считалки на современную поэзию, вероятно, была подсказана Сатуновскому известным фольклористом, исследователем детского устного творчества Георгием Виноградовым, который в своей книге «Детский фольклор» писал:

Считалки не только дают радость их исполнителям; они дают питание другим потокам творчества, — творчества взрослых: этот малый вид словесных произведений включается в произведения крупных жанров, привлекая к себе внимание неожиданной и изящной формой и служа соединению отдельных частей произведения, комбинации вводимых эпизодов и пр. [...] Детские считалки радуют чуткое ухо поэта и вызывают его на благородное соревнование. [...] Вкус опытного художника, очевидно, находит отрадное удовлетворение в простых, не запутанных формах детского словесного творчества.

(Виноградов 1988: 156)

Сатуновский не только добросовестно реферирует отдельные положения основополагающих работ Виноградова, посвященных детским

игровым прелюдиям, иногда прямо ссылаясь на него, но и находит в этих работах некоторые примеры обращения профессиональных поэтов к жанру считалки, посвящая им свои заметки. Так, попутное замечание Виноградова — «Архангелогородская считалка навееяла другому поэту — Сергею Третьякову три наивно-прелестных текста-подражания» (Там же: 156) — побуждает Сатуновского разыскать эти тексты и проанализировать их в не опубликованной при его жизни статье «Сергей Третьяков — автор считалок» (Сатуновский 2022: 68–70).

Речь идет о стихотворении «Ребячьи считалки», которое автор изначально предварил эпиграфом «Первенчики, другенчики, / Летали голубенчики», указав в круглых скобках: «(Архангелогородская считалка)» (см. Третьяков 1919: 10); впрочем, Сатуновский обратился к более поздней ее редакции из книги Третьякова «Итого», уже без этого указания на источник эпиграфа и без астерисков, превращающих строфы в самостоятельные произведения (см. Третьяков 1924: 75). Одним цитированием автор не ограничивается, приводя ряд других примеров более широкого влияния фольклорных ритмов и форм на поэзию Сергея Третьякова — поэта, близкого говорной, «маяковской» линии русскоязычной поэзии. В частности, Сатуновский замечает: «Марши-стихи Третьякова особенно настоятельно требуют скандовки четким речитативом, без которой немисливо и „конание“ — исполнение считалок» (Сатуновский 2022: 68).

Другой подсказкой Виноградова Сатуновский воспользовался после его слов: «Еще больше подражаний вызвала детская считалка у Н. Ашукина» (Виноградов 1998: 156). Николая Ашукина Сатуновский вспоминает в заметке «Автор „Зайчика“» (Сатуновский 2022: 71–72), изначально посвященной другому поэту — Федору Богдановичу Миллеру (1818–1881). Миллер остался не только в истории литературы, но и в народной памяти не своим романом «Цыганка», не журнальными фельетонами или переводами Шекспира и немецких и английских романтиков, но детским стишком «Раз, два, три, четыре пять, / Вышел зайчик погулять» из цикла «Подписи к картинкам (Для детей первого возраста)» 1851 года. Именно Виноградов в своей статье «Детские игровые прелюдии» вернул популярному стихотворению имя его настоящего автора, попутно отметив: «Это стихотворение стало распространеннейшей считалкой, причем устные редакции мало изменили

книжный текст» (Виноградов 1998: 174). Сатуновского сильно занимала мысль о «перекрестном опылении» фольклора и литературы — перетекании из фольклора в литературу и обратно определенных текстов, их строк или просто ритмико-синтаксических моделей, в разных версиях меняющих свой лексический состав. Для него было важно, что незамысловатый куплет Миллера «ушел в народ» и оброс множеством вариаций, в том числе и весьма далеких от первоисточника, а затем был повторно освоен литературой — одним из примеров чего является стихотворение Ашукина, видимо, воспринявшего исходный материал как фольклорный претекст для собственного опуса:

Раз, два, три, четыре, пять
вышел зайчик погулять,
но охотник не пришел,
зайчик поле перешел,
даже усом не повел,
в огород потом забрел.
(Цит. по: Сатуновский 2022: 73)⁸

В заметке «Считалкам больше полувека» Сатуновский не просто отмечает данный факт, но обращает внимание и на прочие считалки Ашукина, ставшие «фольклорными». Приведя одну из них — «В синем море-океане» (Ашукин 1923: 37), — автор прокомментировал ее крайне важной для него самой мыслью:

Больше полувека прошло с тех пор, как стихи Ашукина вошли в «считалочный репертуар». Виноградов писал, что их «можно рассматривать как выражение — полностью или не вполне осознанного — желания обогатить наличный считалочный репертуар вкладом; при этом и название, и форма, и даже «содержание» произведений не только не

8 Полную версию этого стихотворения Виноградов сперва ошибочно приводит в приложении к своей статье «Детские игровые прелюдии» (Виноградов 1998: 302).

подвергаются изменениям, но именно постижение и выражение их составляет смысл поэтического творчества⁹.

(Сатуновский 2022: 74)

В своем интересе к формам обращения профессиональных поэтов к фольклорным текстам, в том числе прямого трансфера литературных текстов в фольклор и обратно Сатуновский идет следом именно за Виноградовым, который размышлял в одной из последних своих работ, «Детский фольклор» (написанной до 1941 года):

Для уяснения не безразличных фольклористу судеб народной поэзии внимание к детскому фольклору открывает ряд словесных произведений, которые, перестав существовать в среде взрослого населения, выпав из состава его репертуара, спустились в другую среду — «мальчишам в забаву»; перед фольклористом здесь — процесс отмирания жанра, ухода его из одной среды носителей в другую среду и вместе — процесс перерождения одних жанров в другие. Для исследователя словесного искусства и ученого-музыканта здесь открывается еще один интересный момент: воспринятое из среды взрослых и приспособленное для новых нужд в детской среде, постепенно забываясь, окончательно погибает или, привлекая внимание музыкантов и художников слова (напоминаю Ашукина, Брюсова, Гречанинова, Мусоргского, Лядова), питает их творчество, претворяется в нем и, в преображенном виде, возвращается в среду взрослых иного культурного уровня.

(Виноградов 1998: 415–416)

Не менее занимала Сатуновского и тема влияния детского фольклора на одного из ключевых для него авторов — Владимира Маяковского. Ему Сатуновский посвящает несколько статей, по-видимому, особенно выделяя для себя большую работу «Ритмы считалки в стихах Маяков-

9 Цитата взята из комментариев Виноградова к его собственной работе «Детские игровые прелюдии» (1927–1929) (Виноградов 1998: 285). О важности для Сатуновского фигуры Ашукина говорит и тот факт, что он был лично знаком с фольклористом и посещал того в его московской квартире накануне 80-летнего юбилея, о чем рассказал в своей статье (Сатуновский 2022: 74).

ского» — первую крупную публикацию поэта в этом жанре, опубликованную в журнале «Русская речь». Исходный тезис публикации:

Важнейшие элементы поэтики считалок чрезвычайно близки поэтике и эстетике Маяковского. К их числу относится и ритм — основа, по Маяковскому, всякой поэтической вещи. «Поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу».

(Сатуновский 1968: 21)

Из этой схожести автор, возможно, пытается вывести генезис Маяковского-поэта или, по крайней мере, ряд особенностей его поэзии возвести к «декламационным» жанрам устного народного творчества. Цитируя известный тезис Романа Якобсона (Якобсон 1923: 107), по-видимому, почерпнутый им из книги Георгия Винокура «Маяковский — новатор языка» (Винокур 1943: 76)¹⁰, Сатуновский допускает небольшую хитрость, перенося эту характеристику на считалки, определяемые им недвусмысленно как «поэзия»: «Существует большой класс считалок, к которым данная формула Р. Якобсона полностью приложима. Поэзия таких считалок есть „поэзия выделенных слов“» (Сатуновский 1968: 21). Более того, в качестве иллюстрации он приводит целый ряд считалок, поясняя: «стихи записаны „лесенкой“, чтобы лучше передать способ их произнесения детьми» (Там же). Однако выбор именно косой лесенки недвусмысленно «кивает» в сторону Маяковского, причем автор резюмирует: «Вряд ли нужен специальный анализ, чтобы почувствовать близость ритма этих считалок ритму таких двухударников Маяковского» (Там же: 22).

Развивая другой тезис Винокура — «Ритм и синтаксис Маяковского на каждом шагу объясняют друг друга» (Винокур 1943: 6), — Сатуновский утверждает: стих считалки со стихом Маяковского прежде всего сближает то, что ритм в них служит средством «преодоления синтаксиса» (Сатуновский 1968: 27). Это находит выражение в наборе их общих черт (каждую из этих черт Сатуновский сопровождает многочисленными параллельными примерами из фольклора и поэзии Маяковского):

10. Ниже, по другому случаю, Сатуновский будет ссылаться именно на эту работу.

- частые обращения (в считалках — «заклички»), интонационно членящие предложения;
- счет (в считалках — такая их разновидность, как «числовки»)¹¹, как при помощи чисел, так и заменяющих их слов, в том числе заумных;
- «перечисление предметов, лиц, названий, применение изолированных именительных падежей, обычно нескольких подряд, без глаголов» (Сатуновский 1968: 24) — близкий приему счета (перечисления), в считалках же — его подменяющий;
- инверсия как способ «синтаксического обособления слов и словосочетаний» (Там же: 26);
- внутренние рифмы и «парные слова» — типа «Аты-баты» или «Тень, тень, потетень» (Там же);
- словотворчество, в частности склонение несклоняемых слов и «заумь»¹².

Все эти приемы являются не чем иным, как средством того, что Сатуновский называет «интонационным разобщением отдельных членов речи, ее особым синтаксическим строением» (Там же: 24). Настоячивое педалирование схожих приемов для него не просто средство компаративного рассмотрения считалок и поэзии Маяковского, как и приведенная выше характеристика определенной группы стихотворений поэта в качестве «двухударников»: Сатуновский выступает здесь

11 Сатуновский ссылается на мнение фольклориста Михаила Китайника, которое, возможно, и натолкнуло его на мысль искать параллели между считалками и стихом Маяковского: «Творчество Маяковского для детей обильно считалочными реминисценциями, а начало „Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий“:

Жили-были

Сима с Петей.

Сима с Петей

Были дети.

Пете 5.

а Симе 7 —

И 12 вместе всем.

— считалка необыкновенной силы и выразительности. приближающаяся по своим метрическим особенностям к традиционным считалкам-числовкам» (Китайник 1940: 13).

12 Сатуновский признает, что «Маяковский не писал заумных стихов (отдельные слова вроде „стихи веселые, как би-ба-бо“ у поэта — исключение)» (Сатуновский 1968: 29), но в этом случае даже допускает ошибку, так как «бибабо» — разновидность куклы, состоящей из головы, надеваемой на указательный палец, и платья в виде перчатки.

последовательным адептом тактометрической концепции стиха, и в статье развернуто раскрывает свою позицию:

Подобно стихам Маяковского, рассмотренные выше считалки написаны в системе акцентного стиха, или ударника, структура которого, как известно, опирается на равное количество логически сильных ударных слов, а не на количество стоп, как в силлабо-тоническом стихе. Ударные считалки интонационно близки к стиху Маяковского.

(Там же)

С «тактометрической ритмологией» Сатуновский мог познакомиться, скорее всего, по вышедшему в 1966 году «Поэтическому словарю»¹³ бывшего конструктивиста Александра Квятковского, но, возможно, с какими-то положениями был знаком и в пору своей младоконструктивистской, «констромольской» молодости. Концепция эта заключается в отказе от конвенциональной для русского стихосложения силлаботонической теории стиха и замене ее теорией, сближающей ритмическую структуру стиха с музыкальной структурой, предполагающей членение музыкального потока на такты, аналогом которых у Квятковского являются «краты». По словам Квятковского, это «учение о ритмических структурах стиха, обусловленных максимальным использованием выразительных средств тактовой метрики. В отличие от силлаботонической теории стиха, сложившейся в России в 18 в. на первоначально крайне ограниченном материале отечественной поэзии, в условиях влияния западных образцов и скромного имитирования античных форм, тактометрическая система стиха базируется на огромном опыте народной поэзии и на богатстве стиховых форм, разработанных русскими поэтами на протяжении двух столетий» (Квятковский 1966: 299).

Само предпочтение Квятковским собственной теории перед конвенциональной для русской стиховедческой традиции вызвано его наблюдениями за объективно существующим нарастанием в русском

¹³ Согласно авторскому пояснению к словарю, разработанная им система тактометрической ритмологии стиха излагается в таких словарных статьях, как «Ритмология», «Ритм», «Тактометрический период», «Крата», «Стопа», «Анакруза», «Пауза в стихе», «Стих», «Контрольный ряд», «Модификации ритмические», «Инверсия ритмическая» (Квятковский 1966: 6).

стихе последних десятилетий количества пиррихий и трибрахий (пропусков ударений на сильных местах), а также, напротив, спондеев (внесхемных ударений). С одной стороны, такая ситуация расшатывает для теоретика перестающую его удовлетворять ритмическую схему силлаботоники, с другой же — сближает для него современный стих со стихом народным, фольклорным. Это позволяет строить генеалогию отечественного стиха именно от народной поэзии, а не от «высокой» западной (прежде всего античной) традиции. «Двухударник» Маяковского — это, в терминологии Квятковского, акцентный стих (Там же: 314) с двумя ударными слогами («иктами»), тот самый двухударник, который Сатуновский обнаруживает в считалке — и который воспроизводит и в собственных считалках:

Де́бет — кре́дит — оборо́т,

а можно и наоборот,

с при́купа, —

игра

в самокритику:

марто́бря на партсо́бра

(я ви́дел это по телеви́зору).

15 апреля 1970

[300]

Авторская, причем избирательная расстановка ударений в этом стихотворении, начинающемся с характерного «считалочного» зачина в виде перечня синтаксически несвязанных номинативов, может показаться лишней, если не усмотреть за ней указание на правильный способ декламации стихотворения, характерный именно для считалок.

Как можно было бы правильно читать это стихотворение, подсказывает еще одна достаточно развернутая статья Сатуновского — «Корнеева строфа»¹⁴. Модельной основой для этого типа открытой поэтом строфы является, с его точки зрения, следующее пятистишие:

14 Как поясняет републиковавший эту статью Леонид Сатуновский, после написания Яном Сатуновским небольшой заметки «„Первоначало“ Чуковского» для журнала

Жил да был
Крокодил.
Он по улицам ходил,
Папиросы курил,
По-турецки говорил, —
Крокодил, Крокодил Крокодилович!
(Чуковский 2013: 94)

По словам Сатуновского, «главная особенность Корнеевой строфы — наличие в ней нерифмуемого, или холостого стиха» (Сатуновский 1995: 20). Что же касается источника этого приема, называемого им «подхватыванием», то, цитируем дальше, «такие „подхватывания“, как известно, весьма распространены в исторических песнях и былинах. Но и без подхватываний многие строки Чуковского с дактилическим и гипердактилическим окончанием вроде бы шутливо пародируют характер величавой медлительности героических былинных стихов» (Там же: 21).

Определяемая пародийность приема заставляет Сатуновского искать и иные его источники, и тут он, ссылаясь на Мирона Петровского, автора книги «Корней Чуковский» (Петровский 1962: 27)¹⁵, указывает на то, что ритм большей части стихов Чуковского родственен ритму считалки, причем отмечаемую «родственность», он, как и в случае с Маяковским, готов трактовать как генетическую связь, а не просто как схожесть. Отметив особую любовь и внимание Чуковского к детским считалкам, Сатуновский опирается на этот раз на авторитетное мне-

«Детская литература» (Сатуновский 1970), «заметка была размещена на 3 странице обложки журнала <фактически — 81 странице 80-страничного номера. — М.П.>, не упомянута в оглавлении и в перечне публикаций журнала за 1970 год, была высоко оценена Е. Чуковской, и она предложила Я. Сатуновскому переработать и расширить ее для размещения в юбилейном сборнике. Новая статья получила название „Корнеева строфа“. Но, в связи с запретом на упоминание имени Л. Чуковской, подписавшей письмо в защиту академика Сахарова, а о ней упоминалось в сноске, Ян снял публикацию. „Корнеева строфа“ была опубликована в том же журнале „Детская литература“ только в 1995 г.» (Сатуновский 2022: 3).

15 Большинство цитат в работах Сатуновского приведены без указания на точное издание — и мы в таком случае вынуждены давать ссылку на те доступные нам работы, которые буквально совпадают с приведенными из них выдержками, а значит — с большой вероятностью использовались поэтом в его литературоведческих штудиях.

ние Бориса Томашевского, утверждавшего, что считалка — «это особая стихотворная форма, имитирующая тактовый музыкальный ритм» (Сатуновский 1995: 22)¹⁶.

Соответственно, по мнению Сатуновского (правильность которого он проверяет и на авторском чтении Чуковским «Корнеевых строк», и дополнительно — в переписке с его дочерью), читать эти строки следует так:

Жил да был
Крокодил.
Он по улицам ходил.
.....
Крокодил, Крокодил Крокоди-ло-вич!
(Там же: 23)

Ровно таким же способом дети скандируют и считалки: «считалка — типичный тактовик (который, кстати, по Сельвинскому, „не скандируется, а дирижируется“» (Там же: 22). «Корнееву строфу», согласно Сатуновскому, отличает не строгое количество строк (как строфу «онегинскую») и не определенные размеры — они также могут варьироваться в рамках одной строфы: этот тип строфы отличает то, что ее финализируют «паузные формы с разным числом и разным расположением пауз» (Там же), предназначенные для скандирования. Дополнительным средством членения тактов в подобного рода строфах являются внутренние рифмы, обычно приходящиеся на границы такта и создающие эффект паузы.

¹⁶ Сатуновский имеет в виду следующее место из работы «Стих и язык»: «Дело в том, что существуют особые стихотворные формы, которые имитируют тактовый музыкальный ритм. Таковы, например, маршевые стихи Маяковского [...]. Особенно распространены эти формы стиха в детских хороводных стихах, обычно декламируемых коллективно, в обстановке ритмических игровых движений или марша. Достаточно напомнить детские считалки или такие стихи, как в известной игре: „Как на мамины именины / Испекли мы каравай... и т. д.“ [...] причем между двумя равно отстоящими ударными слогами может находиться разное количество неударных, произносимых с соответствующей скоростью. [...] Они, конечно, написаны по тактовой системе и для произнесения по тактовому ритму» (Томашевский 1959: 34–35).

Понимание принципов ритмической организации тактового стиха проливает свет и на устройство «взрослой» поэзии Сатуновского. Так, процитированное стихотворение с «считалочным» зачином «Дёбет — крёдит — оборот», пожалуй, правильно было бы при чтении членить на такты следующим образом:

с при́-ку-па, —
игра
в самокри-ти-ку:
мартоб́ря на партсобра́
(я ви́дел это по телеви́-зо-ру).

Внутренние рифмы «с при́ / в самокри-», «игра / мартоб́ря / партсобра́», «ви́дел / телеви́-» позволяют уловить необходимый ритм его декламирования. «Считалочный» ритм здесь инструментирует тему бухгалтерских подсчетов и бесконечных числовых отчетов на партсобрании.

Более того, в новом свете предстает и одно из самых известных стихотворений Сатуновского —

Помню ЛЦК — литературный центр конструктивистов.
Констромол — конструктивистский молодец.
Помню стих: «в походной сумке Тихонов, Сельвинский,
Пастернак».
[201]

Опираясь на это стихотворение, Кирилл Корчагин убедительно пишет о конструктивистских («младоконструктивистских») корнях поэзии Сатуновского (Корчагин 2021), но отсылка к этим корням скрыта не только на уровне упоминания ЛЦК, «Констромола», литературной борьбы с «Новым ЛЕФом», а также прямой цитаты из стихотворения «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым» одного из членов ЛЦК, Эдуарда Багрицкого. Здесь можно говорить и о реминисценции «тактометрической»: напомним, цитируемые строки в стихотворении Багрицкого выглядят так:

А в походной сумке —
 Спички и табак.
 Тихонов,
 Сельвинский,
 Пастернак...
 (Багрицкий 1964: 95)

Конечно, в последних трех строках можно видеть парадигму трех-сложных размеров: дактилическая фамилия «Т́ихонов», амфибра-хическая «Сельв́инский» и анапестическая «Пастерна́к», вместе с хореическим «сп́ички» и ямбическим «таба́к» дают основную «пяте́рку» силлаботонических метров, символизирующих поэзию как та-ковую, перевозимую «в походной сумке»¹⁷. Однако само стиховое членение Сатуновским его стихотворения, выделяющее в отдельный стих фамилию Пастернака, подсказывает, что финальное «Пас-тер-нак» должно произноситься именно так, вразбивку по слогам, сканди-ровкой в духе тактометрического подхода к стиху, что дополнительно подкрепляет выводы исследователей, отмечавших значение конструк-тивистской выучки для Сатуновского.

Можно привести и другой пример, как стихо- и литературоведче-ские штудии Сатуновского могут пролить новый свет на его стихотво-рения, как будто бы уже получившие убедительную интерпретацию в науке. Так, Иван Ахметьев, редактор и комментатор самого полного на сегодняшний день собрания стихотворений Сатуновского, в коммен-тарии к стихотворению «...Введенский, Хармс...» указывает:

Есть рукопись А4, где соединены в один текст стихотворения с но-мерами 424 (с. 187), 423 и 414 (с. 519), и после слов «заумные считалки»: «Э́гедэ-чемéгедэ / Ге́цүги-дэ́, / А́биль, / Фа́биль, / Думанэ́, / Ё́ки, / Пи́ки, / Грама́ти́ки, / Оц, / Клоц, / Заяц».
 [705]

¹⁷ Вероятно, это аллюзия на известные строки из стихотворения важного для Багрицкого Николая Гумилева «Мои читатели»: «Много их, сильных, злых и веселых / [...] / Возят мои книги в седельной сумке, / Читают их в пальмовой роще, / Забывают на тонущем корабле» (Гумилев 2001: 133).

Если попытаться реконструировать по указаниям комментатора черновой вариант данного опуса, то мы получим следующий текст, составленный из стихотворений: «Вроде Володи...» [187], «...Введенский, Хармс...» [522] (оба датированы 24 марта 1966) и «...А пишутся стихотворения...» [519] (датировано 20 февраля 1966):

Вроде Володи.
Вроде Серёжи.
Вроде похоже.
Вроде похуже.
Вроде того.
Вроде сего.
Вроде всего, и всего ничего.

...Введенский, Хармс,
Сапгир и Холин —
читанки мои, веснянки;

но сильнее всех стихов
люблю заумные считалки:

Э́геде-чемéгеде
Ге́цүги-дэ́,
А́биль,
Фа́биль,
Ду́манэ́,
Й́ки,
Пи́ки,
Грама́ти́ки,
О́ц,
Кло́ц,
За́яц

А пишутся стихотворения
в зависимости от настроения:
хорошее настроение —

хорошее стихотворение,
 неважное настроение —
 плохое стихотворение...

А ну,
 какое у меня сегодня настроение?

Центральная, «заумная» часть этого стихотворения — одна из разновидностей считалки, несколько вариантов которой можно обнаружить в собрании Виноградова. Ближе всего к приведенной Сатуновским будет вариант, записанный фольклористом в Урульме: «Эгэдэ пэгэдэ / цугэдэ мэ / абэн фабэн / домэнэ / икэ пикэ / грамэникэ / дон зон / заяц, вон» (Виноградов 1998: 317)¹⁸ — вариант Сатуновского, скорее всего, был позаимствован им у неизвестного респондента, хотя в наследии поэта можно найти образцы и авторской зауми¹⁹. Но как связана она с остальными частями этого чернового варианта стихотворения?

В части «Вроде Володи...», как осторожно предполагает Ахметьев, «вероятно, Володя — Маяковский, Сережа — Есенин (ср. „Советским вельможей...“ Цветаевой)» [653]. Однако в таком случае следует допустить, что Сатуновский был знаком с публикацией этого стихотворения в эмигрантском первоисточнике либо в самиздате, так как в первых советских изданиях Цветаевой (1961 и 1965 года) мы его не обнаруживаем²⁰. Не отменяя эту гипотезу, со своей стороны предположим, что речь может идти о другом «Сереже» — Сергее Третьякове,

18 В других ее вариантах встречается близкая варианту из стихотворения Сатуновского лексема «граматйки» (Там же).

19 См., напр., стихотворение «Увоили бо бигули карчунá» [189], развивающее принцип известного заумного предложения академика Льва Щербы про «Глокую куздру...»: как поясняет Ахметьев, «в архиве Я<на> С<атуновского> есть рукописная подборка „Глокая куздра“ с посвящением „Светлой памяти Л.В.Щ.“» [654]; см. также стихотворение «О море море...» [239].

20 Согласно библиографическому указателю (Мнухин/Гладкова 1993: 677), стихотворение было опубликовано в год написания, в пражском журнале «Воля России» в 1930 году, затем републиковано в Мюнхене — в 1971 году, то есть уже после создания Сатуновским собственного текста. В СССР стихотворение впервые было напечатано только в 1988 году, в двухтомнике под редакцией Анны Саакянц (за консультацию благодарю внештатного сотрудника Музея Марины Цветаевой Александру Никифорову).

чье имя также органично оказывается рядом с именем Маяковского в контексте общей темы считалки. Тем более что стихотворение (вся первая часть чернового варианта, как, впрочем, и последняя) — все тот же считалочный (по Сатуновскому) «двухударник». Интересно, что выражение «вроде Володи», которое используется Сатуновским, согласно словарю поговорок, употребляется «прост., шутл.-ирон. О незначительном человеке, не играющем какой-л. серьезной роли в чём-л.» (Мокиенко/Никитина 2007: 97). И сам тон (этой части) стихотворения, посвященного, предположительно, двум поэтам, контрастирует с почти апологетическим тоном подцензурных статей Сатуновского, посвященных Маяковскому и Третьякову.

При этом в центральной части стихотворения двум «легальным» советским поэтам противопоставлено сразу четыре неофициальных поэта, легально публиковавшихся, как и Сатуновский, лишь как авторы книжек для детей. Причем стихи их характеризованы двумя украинизмами — «чїтанки» (книжки для детского чтения) и «веснянки» (обрядовые песни-заклички, сопровождавшие восточнославянский обряд кликанья весны — см.: Агапкина 1995): думается, что выставленные ударения над словами — все тот же прием акцентирования двухударности стиха. Мы помним, что сложная этническая самоидентичность Сатуновского, уроженца Екатеринослава, включала в себя не только русскость и еврейство, но и украинство²¹, что репрезентируется здесь использованием украинизмов. Две последние идентичности служат своего рода метафорой его непростого, словно бы не совсем законного положения в русской советской литературе — по сути, на ее периферии, чем являлась литература для детей. Сближает всех четырех поэтов и то, что все они отдали дань зауми (прежде всего Введенский и Хармс, начинавшие свой творческий путь в «Ордене заумников DSO», но и у Сапгира с Холиным к концу 1960-х годов уже есть опыты заумной поэзии²²).

О близости для него обоих поэтов Сатуновский размышляет в статье «Поэт Генрих Сапгир и его поэма „Старики“ (1964)»: предлагая

21 См. об этом, напр., стихотворение «Моё — не моё — небо...» [177].

22 См., напр., цикл Сапгира «Стихи из трех элементов» (Сапгир 2024: 30–37) или «Псалом шесть» из книги «Псалмы» (Сапгир 2023: 12).

собственную типологию поэтов — авторов «сознательных» стихотворений (поэтов «умственных», «рациональных») и авторов стихотворений «несознательных» (поэтов «иррациональных», склонных «деформировать действительность»), — всех троих, в том числе и себя, Сатуновский относит к первой группе. Но при этом оговаривается:

«Сознательные» стихи трудно писать. На первый взгляд они страшно похожи на стихи непозетов — они малопозетичны. Они не воздействуют на чувства читателя. Разные поэты по-разному преодолевают эту трудность. Холин, например — автор мрачноватых афоризмов и парадоксов, прикрывается заумью. Это тоже умный, хотя и не универсальный способ: нельзя же, в самом деле, всю жизнь писать: «Ча-ча чи-чи чу-чу че-че». А Сапгир уходит в поэтический мир снов, фантазий, мир подсознательного, открытый для самых сногшибательных метафор и тропов, доступный любым деформациям. Трудно, мне кажется, выдумать лучший прием для того, чтобы «сознательные» стихи не получались, такими скучными и даже иной раз нравоучительными, как некоторые стихи Слуцкого или мои.

(Сатуновский 1993: 239)

«Сознательность» для Сатуновского, как можно понять, сродни «конструктивности», осознанной работе с ритмом и стиховой формой — именно в этом он ощущает близость для себя творческой манеры Сапгира: как и у самого Сатуновского, «некоторые его стихи тяготели к раешнику, опирались на клаузулу (рифмы, ассонансы, диссонансы, иногда с ударением на несогласующихся слогах)» (Там же: 240). При этом к анализу поэмы «Старики» Сатуновский пытается подойти с лингвопоэтическим инструментарием, обращая внимание прежде всего на то, что ему самому важно и близко: отмечает присущую тексту паратаксичность, смену позиций подлежащего и сказуемого в зависимости от их места в первой, второй или третьей части произведения. Но самое интересное — это попытка Сатуновского рассмотреть поэму Сапгира через оптику тактометрической концепции:

Если говорить о тактовой основе (подчеркиваю, основе!) ритма поэмы, я бы считал, что она написана трех- и четырехударными стихами. [...]

Но ритмическая схема у них одна, как одна схема у Пушкина и у Пастернака. В некоторых строках поэмы (их довольно много) ударения приходится заменять паузами (или, что равносильно, на одно слово ставить не одно, а несколько ударений).

(Там же: 244)

Сатуновский даже расписывает всю поэму в виде таблицы из 4 колонок, разбивая каждый стих на 3 или 4 такта — в зависимости от длины строки и характера паузирования. Вот как, к примеру, выглядят для него первые две строфы поэмы «с точки зрения „тактовой схемы“» (Там же: 245) — в той ее редакции, которая, видимо, у него была:

Строфа	Строка	Такт 1	Такт 2	Такт 3	Такт 4
I	1	Море	широко	набегает	на пляж
	2	Волны	трясут	бородами	
	3	Древнегреческих	мудрецов	еврейских	священников
	4	И старых	философов	нашего	времени
II	5	Вот они	сухие	ста-	рики
	6	Сидят	и лежат	на белом	песке

Мы видим, что Сатуновский во втором стихе такт 4 делает «пустым» (что означает паузу при декламации), тогда как в пятом стихе, где не видит необходимости в паузе, слово «старики» разбивает на 2 такта (прием, известный нам по финальному стиху «Корнеевой строфы» или его подобию). Впрочем, он допускает: «Строку 5 иначе можно написать „Вот они (пауза) седые старики“» (Там же), но поясняет причину, заставляющую разбивать на такты произведение:

Дело в том, что в области просодии, ритма действует закон иррадиации. По этому закону, почувствовав ритмическую схему стиха, мы подсознательно распространяем ее и на те строчки, где схема несколько нарушается. [...] Мы подсознательно ощущаем эту схему — и ощущаем отступления от нее, как отклонения от схемы в поэме «Старики» довольно трудно «иррадиировать». [...] Понятно, никто не ста-

нет читать «Что есть — истина — (эс)²³ — спросила половина (эс — эс) раввина — и — пустой — Лев — Толстой — сказал — истина — внутри — нас». Мы произнесем эти строки, более или менее отклоняясь от этой схемы, и я лично произношу их так, как они напечатаны и произносятся Сапгиром.

(Там же)

Таким образом, хотя Сатуновский и признает относительную релевантность тактометрического подхода к стихам, построенным на речевом, декламационном подходе к их ритму, и особенно, как мы это видели, к стиху фольклорному, однако он не стремится непременно вписать в схему любой стихотворный материал. Поэт готов отмечать сложные процессы соблюдения/отклонения от схемы, на диалектике которых и держится поэтическое произведение. И в этом смысле с ним неожиданно солидаризируется автор рецензии на современное издание «Ритмологии» А. Квятковского:

[...] в русской поэзии всеобщего перехода на верлибр пока не происходит. При поиске новых метрических возможностей она все больше использует дольник и акцентный стих, как бы страхуясь от полной потери регулярности. То есть остается в той ритмической области, где применение тактометрической теории представляется наиболее продуктивным — и где, может быть не для массовых подсчетов, но для детального сравнения различных поэтических практик, наилучшим методом как раз и окажется теория Квятковского.

(Губайловский 2009)

23 Отметим здесь употребление Сатуновским специального значка «(эс)», придуманного Ильей Сельвинским, который пояснял его так: «[...] означает паузу. Произносить про себя» (Сельвинский 1971: 117). По-видимому, его следует отличать от другого значка — «(эста)», определяемого автором как «такт паузы — произносить про себя» (Сельвинский 1972: 65). В рамках тактометрической системы конструктивистов «такт» — он же «крата» (Квятковский 1966: 141–142), аналог «стопы» в стихометрии, может состоять из нескольких «долей» (от двух до шести), то есть (эста) — нечто большее чем (эс): можно сказать, «(эс)» — это пауза на доле (а «(эс — эс)» — на двух долях), «(эста)» же — пауза на целом такте. За обсуждение этого вопроса благодарю Юрия Орлицкого и Кирилла Корчагина.

Как и адепт тактометрического подхода Квятковский, Сатуновский столь же литературный критик и литературовед, сколь и поэт, к тому же — инженер-химик по образованию и роду деятельности, человек из естественно-научной сферы. Это может отчасти объяснить не только его увлеченность тактометрической системой стихосложения, альтернативной более признанной силлаботонической, но и стремление опробовать тактометрическую матрицу в своей собственной поэтической практике, а также и в литературно-критических работах, применив ее к кругу близких для него авторов. Как и Квятковский, Сатуновский сам был выходцем из школы отечественного поэтического конструктивизма 1920-х годов, чьи поиски вновь оказались созвучны оттепельным и первым послеоттепельным годам, с их культом позитивистского знания в гуманитарной сфере (давшего, к примеру, московско-тартуский структурализм и статистическое стиховедение). И даже недостатки, которые продемонстрировала тактометрическая система на уровне теории (например, ее громоздкость и неуниверсальность), тем не менее не обернулись неудачей в художественном смысле, когда поэт экспериментировал с ритмическим рисунком стиха, осмысляя его в тактометрических параметрах. Напротив, как это часто бывает с такого рода вторжением научного дискурса или исследовательски-экспериментальной установки в поэтическое творчество, они существенно расширили возможности авторских поисков и находок на этом пути. К тому же это обращение к стиховедческому наследию конструктивизма давало Сатуновскому, в условиях чужеродности его творчества для официальных литинституций, возможность подспудно выстроить собственную поэтическую генеалогию, возводя ее к почетной поэтической школе 1920-х годов, и тем легитимизировать свое творчество в контексте русскоязычной поэзии XX века.

Литература

- Агапкина, Татьяна (1995): «Веснянки», в: Толстой, Никита (общ. ред.): *Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 томах. Том. 1: А (Август) – Г (Гусь)*. Москва: Межд. отношения, 353–355.
- Ашукин, Николай (сост.) (1923): *Зарницы: Чтец-декламатор для детей*. Москва: Издательство Товарищества «В.В.Думнов, насл. бр. Салаевых».
- Багрицкий, Эдуард (1964): *Стихотворения и поэмы*. Москва/Ленинград: Советский писатель.
- Бычков, Сергей (2010): «Встречи с Яном Сатуновским», в: *Toronto Slavic Quarterly* 33, 368–402.
- Виноградов, Георгий (1998): *Страна детей: Избранные труды по этнографии детства*. Санкт-Петербург: Историческое наследие.
- Винокур, Григорий (1943): *Маяковский — новатор языка*. Москва: Советский писатель.
- Губайловский, Владимир (2009): «Кристаллический звук (о „Ритмологии“ Александра Квятковского)», в: *Арион* 1. <https://magazines.gorky.media/arion/2009/1/kristallicheskiy-zvuk.html> (9.10.2025)
- Гумилев, Николай (2001): *Полное собрание сочинений: В 10 томах. Том 4: Стихотворения. Поэмы (1918–1921)*. Москва: Воскресенье.
- Квятковский, Александр (1966): *Поэтический словарь*. Москва: Советская энциклопедия.
- Китайник, Михаил (1940): «Детский фольклор и детская литература», в: *Детская литература* 5, 12–15.
- Корчагин, Кирилл (2021): «„Констриком, но с новолетовским уклоном“: Ян Сатуновский и эволюция конструктивистской поэтики», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *Лианозовская школа: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 547–571.
- Кузьминский, Константин (1980): «От составителя», в: Кузьминский, Константин / Ковалев, Григорий (ред.): *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*. Том 1. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 324.
- Мнухин, Лев / Гладкова, Татьяна (1993): *Марина Цветаева: Библиография*. Париж: Institut d'études slaves.

- Мокиенко, Валерий / Никитина, Татьяна (2007): *Большой словарь русских поговорок*. Москва: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп».
- Петровский, Мирон (1962): *Корней Чуковский: Книга о детском писателе*. Москва: Детская литература.
- Сапгир, Генрих (2023): *Собрание сочинений. Т. 2: Мифы*. Орлицкий, Юрий (сост.). Москва: Новое литературное обозрение.
- Сапгир, Генрих (2024): *Собрание сочинений. Т. 4: Глаза на затылке*. Павловец, Михаил (сост.). Москва, Новое литературное обозрение.
- Сатуновский, Петр (2012): *Посмертная слава*. München: ImWerden Verlag. https://imwerden.de/pdf/satunovsky_petr_posmertnaya_slava.pdf (8.10.2025)
- Сатуновский, Ян (1968): «Ритмы считалки в стихах Маяковского», в: *Русская речь* 4, 21–31.
- Сатуновский, Ян (1969): «Странный мир считалки», в: *Дошкольное воспитание* 6, 121–124.
- Сатуновский, Ян (1970): «„Первоначало“ Чуковского», в: *Детская литература* 10, <81>.
- Сатуновский, Ян (1971): «Рифма — нерифма в детской поэзии», в: *Детская литература* 2, 24–25.
- Сатуновский, Ян (1993): «Поэт Генрих Сапгир и его поэма „Старики“», в: *Новое литературное обозрение* 5, 236–246.
- Сатуновский, Ян (1995): «„Корнеева строфа“: Заметки о творчестве К. Чуковского», в: *Детская литература* 1–2, 19–25.
- Сатуновский, Ян / Некрасов, Всеволод (2016): «Переписка и воспоминания». Зыкова, Галина / Пенская, Елена (публ.), в: *Цирк «Олимп»* 23. <http://www.cirkolimp-tv.ru/articles/709/yaa-satunovskii-i-vsn-nekrasov-perepiska-i-vospominaniya> (9.10.2025)
- Сатуновский, Ян (2022): *Литературоведческие и критические статьи*. Сатуновский, Леонид (сост.). München: ImWerdenVerlag. <https://imwerden.de/publ-2025> (9.10.2025).
- Сельвинский, Илья (1971). *Собрание сочинений: В 6 томах*. Резник, Осип (вступ. ст. и примеч.). Том 1. Москва: Художественная литература.
- Сельвинский, Илья (1972). *Избранные произведения*. Михайлов, Игорь (сост., подг. текста и примеч.) / Захаренко, Нина (подг. текста и примеч.). Ленинград: Советский писатель.

- Томашевский, Борис (1959): *Стих и язык: Филологические очерки*. Ленинград: Гослитиздат.
- Третьяков, Сергей (1919): *Железная пауза*. Владивосток: [б. и.].
- Третьяков, Сергей (1924): *Итого*. [Москва]: Государственное издательство.
- Холшевников, Владислав (1968): «Русская и польская силлабика и силлабо-тоника», в: Он же (отв. ред.): *Теория стиха: Сборник статей*. Ленинград: Наука, 24–58.
- Чуковский, Корней (2013): *Собрание сочинений: В 15 томах. Том 1: Произведения для детей*. Чуковская, Елена (сост., комм.). 2-е изд., испр. Москва: ТЕРРА — Книжный клуб.
- Якобсон, Роман (1923): *О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским*. [Берлин]: Р.С.Ф.С.Р. Государственное издательство. [Сборники по теории поэтического языка. Вып. V.]