

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Gegründet 1978 und bis Band 85 (2020) herausgegeben von
Aage A. Hansen-Löve und Tilmann Reuther

Herausgegeben von

Ilja Kukulj, Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr
(Literaturwissenschaft)
und
Tilmann Reuther
(Sprachwissenschaft)

Wissenschaftlicher Beirat

Valentina Apresjan (Moskau)
Aleksandr Dmitriev (Prag)
Tomáš Glanc (Zürich)
Luba Golburt (Berkeley)
Miranda Jakiša (Wien)
Magdalena Marszałek (Potsdam)
Matthias Schwartz (Berlin)
Mladen Uhlik (Ljubljana)
Barbara Wurm (Berlin)

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Band 95

Luba Golburt / Ainsley Morse (eds.)

Yan Satunovsky: Poetics and Contexts



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Redaktion dieses Bandes:

Luba Golburt / Ainsley Morse

Auf dem Umschlag:

Yan Satunovsky. Selbstportrait

Auf dem Titelblatt: Ripley Whiteside. Portrait of Yan Satunovsky

Anfertigung der Druckvorlage: Isabella Grill

Redaktionsadresse:

Wiener Slawistischer Almanach, LMU München, Slavische Philologie
Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München

Erscheinungsjahr 2025

ISSN 0258-6819, ISBN 978-3-99181-716-1, DOI 10.5282/6ca9pv08

Druck und Vertrieb im Auftrag der Autoren und Autorinnen,
Buchschnie von Dataform Media GmbH, Julius-Raab-Straße 8
2203 Großebersdorf, Österreich

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung: info@buchschniede.at



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter **Creative Commons Licence BY 4.0**.

(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Diese Publikation wurde begutachtet.

TABLE OF CONTENTS

СОДЕРЖАНИЕ

“Poems of Little Consequence”: Editors’ Introduction.....	1
Об источнике текстов / About the source of texts	5
<i>Илья Кукуй</i> Поэтический субстрат Яна Сатуновского.....	7
<i>Илья Куклин</i> Torn Consciousness: Ilya Selvinsky, Yan Satunovsky and Uncensored Literature as a Deconstruction of the Soviet ‘Covenant with History’	23
<i>Полина Барскова</i> «Так мы учились говорить о смерти»: бранная речь Яна Сатуновского.....	53
<i>Данила Давыдов</i> Ян Сатуновский и «барачная поэзия»	79
<i>Marat Grinberg</i> Yan Satunovsky’s Jewish Poems: Contexts, Poetics and the Sapgir/Driz Connection.....	105
<i>Марк Липовецкий</i> Стихи с газетой: политическая поэзия Яна Сатуновского.....	147
<i>Ainsley Morse</i> Widen the Circle: Translingual Poetics & Children’s Poetry in the Work of Yan Satunovsky	169

Михаил Павловец

«Ритм сознательной поэтической вещи»: литературоведческие
и литературно-критические статьи Яна Сатуновского и его
поэтическая практика. 203

Lev Oborin

Yan Satunovsky and the Genre of “Definition of Poetry” 229

Анна Глазова

«Может, я и заслужил благословение Господне». Следы
религиозности в стихах Яна Сатуновского. 255

Luba Golburt

“Mal’chik-Starchik”: The Biohistorical Subject of
Yan Satunovsky’s Poetry 273

Иван Ахметьев

Из архива Я. А. Сатуновского. 311

Abstracts and Keywords in English for Russian-language Articles 341

Luba Golburt, Ainsley Morse

“Poems of Little Consequence”¹

Editors’ Introduction

Yakov (Yan) Abramovich Satunovsky was born in 1913 into a Jewish family in Ekaterinoslav (later Soviet Dnepropetrovsk and now the Ukrainian city of Dnipro), in the Russian Empire’s Pale of Settlement. His early childhood coincided with the post-1917 Civil War (particularly protracted in Ukraine, with multiple warring political factions) and the relatively liberal 1920s. He studied in Moscow in the early 1930s, acquiring some familiarity with the Constructivist-dominated poetry scene at the time, before returning to Dnepropetrovsk, finishing university, getting married, and working for a local newspaper. Satunovsky’s service in the Red Army began soon after he finished his studies, with the 1940 Polish campaign (during the period of German-Soviet collaboration); he went on to fight the Germans in 1941–1945, serving as an officer and, after being wounded, as a war correspondent. After the war, Satunovsky’s family had to leave Dnepropetrovsk, where their home had been destroyed; they settled in Elektrostal’ outside of Moscow, where Satunovsky worked for the rest of his life as a chemical engineer. He would subsequently go back to Dnepropetrovsk a few times to visit. Through his acquaintances in the semi-official literary scene, Satunovsky worked occasionally as a freelance literary critic and children’s book author. His poems “for grown-ups” were almost completely unpublished (even in samizdat and tamizdat) in his lifetime.

Satunovsky’s biographical record is brief and fragmentary. As he writes in his own laconic “40 years of poems: A short autobiography”: “Besides what’s in the poems there’s almost nothing to write”.² Aside from a few pub-

1 Satunovskii 2012: 543. Translation by Ainsley Morse and Philip Redko for: Yan Satunovsky, *Prosthesis Factory*, ed. and trans. Morse & Redko (World Poetry Books, forthcoming 2027).

2 «Кроме того, что есть в стихах, писать почти что нечего» [4]. – Translation by Morse & Redko.

lications in sam- and tamizdat during his lifetime, Satunovsky's work began to be published only in the early post-Soviet period, nearly a decade after his death in 1982. This volume includes previously unpublished materials from Satunovsky's archive, curated by Ivan Akhmet'ev; Akhmet'ev also edited the fullest edition of Satunovsky's work, which contains more than 1300 poems, written between 1938 and 1982 (see Satunovskii 2012).³ But even the thick and relatively definitive 2012 edition does not include everything, and the poems, though neatly ordered and, for the most part, scrupulously numbered, themselves constitute a very fragmentary record. Satunovsky's practice of writing them down on notecards and often in "prose" (without clear line breaks) adds to the confusion.

By way of introduction, we can identify Satunovsky as a lesser-known major Russian-language poet of the twentieth century. For reasons perhaps both political and aesthetic, Satunovsky seems to have maintained an image of insistent ordinariness: with a mixture of affection and puzzlement, his more bohemian contemporaries in and around the Lianozovo unofficial art scene describe a typical Soviet engineer in a beige coat and sensible shoes (in Eduard Limonov's account, "an older bald guy, kinda simple-looking, with an accountant's moustache, carrying a shopping bag"),⁴ a family man with two daughters. Neither in the poems nor in life was Satunovsky engaged in myth-making or the cultivation of an image, unless "typical Soviet engineer" can be perceived as a faintly exaggerated mask intended to ensure self-preservation. Satunovsky's poetic practice – which in its frequency and regularity often recalls a diary – might likewise suggest that he has "nothing to hide". Meanwhile, this apparently uninterrupted recording of experience reveals something still more fragmentary: unresolved mysteries, great chasms of the unspoken, things passed over in silence.

In keeping with his position as a humble Soviet everyman, Satunovsky's poetry takes everyday speech as both its material and its instrument. His best known "calling card" is a late one-line poem from 1976: «Главное иметь нахальство знать, что это стихи» – in a rather wordier prose rendition, "The

3 For a more detailed history of Satunovsky's publications, see Akhmet'ev's contribution to this volume.

4 Cf.: «Сапгир привел с собой какого-то лысого дядьку простоватого вида, с бухгалтерскими усиками, в руке у дядьки была авоська. Познакомься — поэт Ян Сатуновский» (Limonov 1980).

most important thing is to have the chutzpah to know that this is poetry" [399].⁵ Vsevolod Nekrasov, a fellow admirer of the poetic possibilities of seemingly unpoetic, prosaic and simple language, said of Satunovsky: "I can't think of anyone else as capable of 'catching themselves at poetry'".⁶ Of course, just as Satunovsky is no ordinary diarist, neither Nekrasov nor Satunovsky is just "catching" snippets of speech at random out of the grim and sooty air of mid-century Soviet reality. Everyday speech becomes both the impetus and the foundation for a surprisingly complex and layered poetic system. The insistence on the everyday and the apparently random reflects a value system entirely embedded in overlapping Soviet contexts while wryly registering political, societal and spiritual dissent.

This volume begins by mapping some of these contexts while moving toward a reading of Satunovsky on his own terms.⁷ Because he was almost unpublished during the Soviet period, Satunovsky's work has had to wait longer to draw attention from readers and scholars. He has appeared as an occasional side note in scholarship on the post-war unofficial Lianozovo poets; on war and frontline poetry; on Jewish Soviet poets; on children's authors. The articles here turn the spotlight on Satunovsky, asking: how does reading Satunovsky's work change our ideas about Soviet poetry of World War II (Barskova)? Jewish poetry in Russian after the Holocaust (Grinberg)? To what extent does Satunovsky coincide with the concerns and poetic moves of Lianozovo poets like Nekrasov, or the "barracks poetry" of Igor' Kholin and Evgeny Kropivnitsky (Davydov)? What does reading Satunovsky in the context of Constructivism reveal about Constructivism (Kukulin), or about children's literature and Soviet literary scholarship (Pavlovets, Morse), or about Soviet media readership during the Thaw and Stagnation periods (Lipovetsky)?

Rather than analyzing Satunovsky's work as the sum of all these contexts, the articles likewise read Satunovsky in a way that mobilizes questions about the workings of poetry per se. What kind of poetics do we encounter here? However laconic, Satunovsky's programmatic statements about poetry invite comparison with other "poetological" maxims (Oborin); their laconicism in

5 Translation by Morse & Redko. See Ilja Kukuj's article for an extended discussion of this monostich.

6 «Не знаю, кто ещё так умеет ловить себя на поэзии» (Zhuravleva/Nekrasov 1996: 304).

7 The impetus for this volume comes from a conference held at Dartmouth College in May 2024, "The Gall to Call This Poetry: Yan Satunovsky." See Sabsai/Yakovenko 2025.

turn encourages a formalist consideration of the “minimal conditions” needed for poetry (Kukuj). Satunovsky’s consistent practices and persistent areas of interest draw serious attention to questions of temporality and biopolitics in poetry (Golburt), documentary poetics (Lipovetsky), multilingualism (Morse), and even religious transcendence (Glazova).

It’s no accident that Satunovsky’s work began drawing more concentrated scholarly and popular attention after Russia’s full-scale invasion of Ukraine in February 2022, and the subsequent waves of disruption, displacement and increasing state violence around the world. Here is a poet who writes with disarming directness about the sordid filth and criminality of war; about problems of cultural, linguistic and national identity; about the contamination of intimate language and the private sphere with the official; about the inescapable loop of traumatic memory and the impossibility of changing one’s circumstances. Satunovsky is a poet for our time, just as he was a poet of his time; we hope the articles in this volume illuminate a poet both enriched by his contexts and transcending them.

Luba Golburt & Ainsley Morse

References

- Limonov, Édouard (1980): “Ian Satunovskii”, in: Kuz’minskii, Konstantin / Kovalev, Grigorii (eds.): *Antologiiia noveishei russkoi poëzii U Goluboi laguny*. Vol. 1. Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 323.
- Sabsai, Anna / Yakovenko, Elizaveta (2025): “Mezhdunarodnaia konferentsiia ‘Ian Satunovskii: nakhal’stvo znat’, chto èto stikhi””, in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 192, 449–456.
- Satunovskii, Ian (2012): *Stikhi i proza k stikham*. Akhmet’ev, Ivan (ed.). Moskva: Virtual’naja galereia.
- Zhuravleva, Anna / Nekrasov, Vsevolod (1996): *Paket*. Moskva: Meridian.

Об источнике текстов:

Во всех случаях, кроме оговоренных отдельно, произведения Яна Сатуновского цитируются по следующему изданию:

Сатуновский, Ян: *Стихи и проза к стихам*. Ахметьев, Иван (сост.). Москва: Виртуальная галерея, 2012.

При цитировании этого издания в настоящем сборнике страницы обозначаются в тексте [в квадратных скобках] без указания источника.

About the source of texts:

In all cases, except where otherwise indicated, Yan Satunovsky's works are cited from the following edition:

Satunovskii, Ian: *Stikhi i proza k stikham*. Akhmet'ev, Ivan (Ed.). Moskva: Virtual'naia galereia, 2012.

When this edition is cited in the present collection, page numbers are indicated in the text [in square brackets] without specifying the source.

Илья Кукуй

Поэтический субстрат Яна Сатуновского

Резюме: В статье на примере однострока 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: «Главное имѣть / нахальство знать / что это стихи». 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 «рубленной 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 пляжy» [399]⁴. Кроме Анненского, в стихотворениях присутствуют Хлебников (№ 938) и Маяковский (№ 939), Грин (№ 945) и Корнель (№ 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 облеченное 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,
опрозаивайся!
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 «опрозаившуюся» 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:

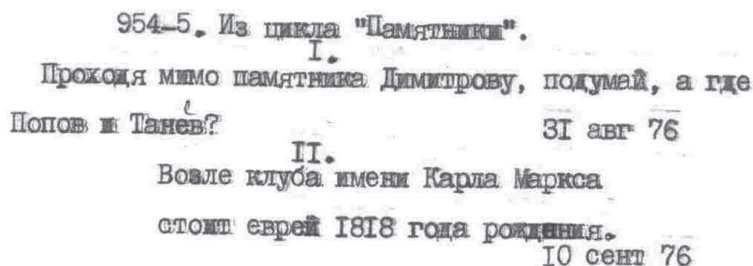
Вот проза про завод:
поступил на завод
знатный кукурузовод,
несмотря, что на заводе
кукурузы нет в заводе.
[581]

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 «опрозаивание» 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:



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 — двустушием. 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 Благодаря И. Ахметьева за предоставленное изображение.

вероятно, стихотворение № 315, заканчивающееся уже процитированным выше призывом к опрозаиванию 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,
опробавайся!
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, опрозаивайся!», 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.

уничижительной 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 дорасти, —
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 «рубленной 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 мычать 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 строфике 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. Всеволод Некрасов особо отмечал эту способность Сатуновского «ловить себя на поэзии»: «Ловится самый миг осознания, возникновения 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. Эту «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

Игорь Герасимович Терентьев¹¹,

вредитель.

[316]

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 одностроок №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 «Крученных 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 бессилён, 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 «Чёрный квадрат», сгущённый 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 Лианозовской 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): «„Лианозовская школа“ и „конкретная поэзия“», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной 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.
- Юсселер, Манфред (1987): *Социолингвистика*. Пер. с немецкого А. Двухжилова под ред. Ю. Жлуктенко. Киев: Издательство при Киевском государственном университете издательского объединения «Вища школа».

Ilya Kukulin

Torn Consciousness: Ilya Selvinsky, Yan Satunovsky and Uncensored Literature as a Deconstruction of the Soviet ‘Covenant with History’

Abstract: This article examines the correspondence between Yan Satunovsky and Ilya Selvinsky, a rare example of systematic and long-term contact between a representative of uncensored poetry and a major, established Soviet poet (though Selvinsky sometimes wrote ‘for the desk drawer’ works that were unacceptable to Soviet censorship). While Selvinsky responded generally favourably to Satunovsky’s children’s poems, he reviewed the latter’s adult poems (now considered classics of uncensored Russian-language literature) negatively and wrote that they demonstrated a “dis-integrated consciousness” (literally: “torn consciousness”). This article clarifies the context and significance of this formulation, which was important to the polemical strategy of literary Constructivism, the movement that Selvinsky headed in the 1920s. Furthermore, the unexpected clash between Selvinsky and Satunovsky demonstrates the incompatibility of two versions of Soviet modernist poetry: teleological and anti-teleological. The former was fundamental to poetry that adhered to official aesthetic and political guidelines, the latter to uncensored poetry.

Keywords: Soviet literary Constructivism, uncensored poetry, literary generations, crisis of the Soviet utopian project

1. Ilya Selvinsky and the young poets of the ‘Thaw’

Compared to other poets who came to the forefront of Russian literature in the 1910s–1920s, Ilya Selvinsky (1899–1968) was perhaps most committed to mentoring young poets. He ran a literary studio, taught at the Gorky Literary Institute, a unique institution designed to train professional Soviet writers,

and in 1939–1940 created an association of young Moscow poets who sought to combine modernist aesthetics with communist belief in its Stalinist variant: the Brigade of Poets at the Goslitizdat literary consultancy (Kukulin 2025). As far as we can tell, Selvinsky was highly respected among literary youth in the 1930s. Nevertheless, immediately after the end of World War II, Selvinsky's relationship with his former students (David Samoilov, Boris Slutsky) began rapidly to dissolve. In the 1950s, Selvinsky was losing the battle for influence on the minds of the younger generation of poets to Boris Pasternak, whom he had admired for many years and at the same time perceived as a rival. (Later, during the 'Pasternak affair', Selvinsky attacked his former friend in the press, which led him to catastrophic reputational loss.)¹

Selvinsky's failure is recounted in Lev Losev's memoir *Meander*, which describes a January 1956 trip to Moscow by three young Leningrad poets (Leonid Vinogradov, Mikhail Eremin, and Aleksei Lifshits, later known as Lev Losev), who became central figures of the so-called 'Philological school' and, more broadly, of uncensored Russian-language poetry. They visited Boris Pasternak and Ilya Selvinsky in turn. Pasternak received the poets but refused to read or listen to either their poems or those of their friend Vladimir Ufliand, and instead spoke to them for more than two hours about his views on Soviet history and contemporary Soviet literature and cinema. Selvinsky, on the other hand, asked them to read poems and particularly singled out Lifshits. Still, the conversation with him disappointed the Leningrad guests: «Выйдя из лаврушинского дома, мы сошлись во мнении, что Сельвинский неумен»² (Losev 2010: 249). Losev emphasizes that he held Selvinsky's poems of the 1920s in high regard even in his mature years, but he believed that Selvinsky later lost his ability to think independently under the influence of the Soviet regime: «Потенциально Сельвинский мог стать кем-то вроде

1 The Pasternak Affair was a campaign of fierce persecution of Boris Pasternak (1890–1960) in the Soviet press and attacks in speeches by literary and party officials. It followed the publication of Pasternak's novel *Doctor Zhivago* in Italy (1957) and Pasternak's award of the Nobel Prize for Literature (1958). According to Kirill Koval'dzhi memoirs, Selvinsky came to the dying Pasternak in 1960, begged his forgiveness on his knees, and was forgiven. However, if this is true, this event was known to a rather narrow circle of people (Koval'dzhi, Kirill: "Eshche o Selvinskom", <https://web.archive.org/web/20211112184150/https://www.vilavi.ru/raz/alisa/4.shtml>, 16.02.2025).

2 "Leaving the house at Lavrushinsky lane, we agreed that Selvinsky was unintelligent". Unless otherwise indicated, the translations are mine. – I. K.

Брехта, но не стал ничем. Он думал, что его сдавливают и несет могучий поток истории, а его, как и многих других, просто придавили и растерли кирзовым сапогом»³ (Ibid.: 248–249).

Losev's memoir demonstrates that for authors of uncensored poetry, which in the 1950s was gradually turning into an autonomous subfield of literature,⁴ the figure of Ilya Selvinsky was both attractive and disappointing. In this article I show that both the desire to gain Selvinsky's approval and the disappointment in him were manifestations of general trends in the evolution of Russian poetry, and not just a fact of the personal biographies of Eremin, Vinogradov, and Losev. A similar path was travelled by Satunovsky, an author different from the young poets of the 'Philological school' in both generational self-definition and aesthetic orientation.

A common reason for this disillusionment could be the political and aesthetic position of Selvinsky, who in the 1950s was perceived as a much greater conformist than Pasternak – and more than Selvinsky himself had been in the 1920s with his striking experiments. However, in my opinion, this was far from being just the “capitulation” that Losev frankly wrote about. Back in the 1920s, when Selvinsky made his major poetic discoveries, he developed – in collaboration with other Constructivists – his own conception of poetry, which he would defend throughout his life. It was this conception that prevented him from understanding not only the individual authors of the new, independent post-Stalin Soviet culture, but this culture as a whole, and this refusal to understand was reciprocated by his younger interlocutors. The purpose of this article is to analyze this mutual misunderstanding through one particular example.

2. Yan Satunovsky and Ilya Selvinsky: a failed dialogue

Satunovsky's relations with the Constructivists in general and Selvinsky in particular have been the subject of special studies by Oleg Burkov (2012) and Kirill Korchagin (2021). In his biographical essay on Satunovsky, Burkov writes

3 “Potentially Selvinsky could have become something like Brecht, but he became nothing. He thought that he was squeezed and carried by the mighty stream of history, but he, like many others, was simply pressed down and crushed with a kirza [army] boot”.

4 For more on this formation, see: Kukulin 2019.

that in the late 1930s Satunovsky asked his brother Piotr, who lived in Moscow, to show his poems to Selvinsky. Selvinsky, who was considered a *maître* at the time, assessed Satunovsky's works with some skepticism. However, it seems that Satunovsky's association with Selvinsky dates to a much earlier time, when he might have participated in some activities of the Literary Center of Constructivists (LTsK), which Selvinsky headed in 1924–1930. On October 21, 1966, Satunovsky wrote the poem "*Pomniu LTsK – literaturnyi tsentr konstruktivistov...*" ("I remember LCC – the literary center of the Constructivists..."; [201]), from which Burkov assumed that during his studies in Moscow in the late 1920s, the young Satunovsky was close to the 'konstromoltsy' (Constructivist Youth members), who gathered in the literary studio of Krasnoe studentchestvo (Red Studenthood) under the leadership of Selvinsky.

An important piece of indirect evidence can supplement this assumption. In his poems and commentaries, Satunovsky repeatedly mentions the poets Georgy Obolduev and Ivan Pul'kin, with whom he was well acquainted. In 1930, Satunovsky and Obolduev went to Vladimir Mayakovsky's funeral together, and Satunovsky mentions this in one of the versions of his poem "*Ta byl iz tekh, zatertykh v tolpe...*" ("I was among those pressed in the crowd..."; [719]). Obolduev and Pul'kin were members of the Union of the Approximately Equal (*Soiuz Priblizitel'no Ravnykh*), an informal group that emerged within the Literary Center of Constructivists but was opposed to its program. In correspondence between the Union's most influential member, Ivan Akse-
nov, and the LTsK leadership, Akse-
nov argues that he is not engaged in any "factional activity", is not the leader of a group, and that the group has not really been properly established (the leaders of the Constructivists, apparently taking their cue from the All-Union Communist Party (Bolsheviks), did not tolerate any organized dissent within the movement).⁵ Nevertheless, poems by the Union's participants have been preserved in the archive of the "konstromolets" Valentin Portugalov and published in a small print run only in 2013 (Isaeva 2013).

The general aesthetic principles of the Union of the Approximately Equal have been discussed very little in critical literature because this group remained "invisible" to researchers for many decades. Now we know that the Union apparently had a consistent, if not fully articulated, aesthetic program,

5 See letters about the Union of the Approximately Equal published in: Akse-
nov 2008, vol. 2.

which indeed polemicized with the program of Selvinsky and the LTsK ideologue Kornelii Zelinsky. It is also clear that the group's participants did not appear to understand at the time of its inception (in 1929) just how radical their opposition to the LTsK program was. Satunovsky's poetry, meanwhile, shows clear traces of dialogue with Oboluev and Pul'kin. I will return to this in more detail later.

Satunovsky corresponded with Selvinsky in the 1940s–1960s. Apparently, the initiative in this communication came solely from the younger poet, Satunovsky. In May 1966, Satunovsky sent Selvinsky his 'adult' poems; before that he had sent only his works for children, which Selvinsky had praised. To the new letter, Selvinsky reacted unexpectedly nervously. He started the letter with the words "Dear Comrade Satunovsky", as if to a stranger, while in previous letters he addressed him "Dear Yakov Abramovich". Further Selvinsky wrote: «Стихи ваши производят странное впечатление. В них несомненно поэтическое чувство, но они очень слабы в смысле единства содержания. Мне кажется, будто в них — разорванность сознания»⁶ (cit. after Burkov 2012).

Despite its brevity, Selvinsky's response is very important. It recalls his statements of the 1920s: Selvinsky reacted as if he had met a very old, long-forgotten opponent. In 1926–27, Selvinsky wrote a novella in verse, *Zapiski poëta* (*Notes of a Poet*), full of thinly-veiled (or not veiled at all, and very personal and overtly biased) commentary about the literary life of Moscow at the time. Its hero, the young modernist poet Eugene Ney, comes to Moscow to make his name and to find new writing friends, and soon falls in with the Constructivists, headed by the Chairman (in this character Selvinsky portrayed himself in a very complimentary way). In his monologue, the Chairman accuses Ney of making his poem too "decentralized", lacking a semantic center.

Но где же контроль? Нет контроля. Абсурд.

[...] Вот здесь и заложен ваш минус. Все превосходно:

6 "Your poems make a strange impression. There is undoubtedly a poetic feeling in them, but they are very weak in the sense of unity of content. It seems to me as if there were a *disintegrated* <literally, "torn". – I. K.> *consciousness* in them". Oleg Burkov cites the document from Piotr Satunovsky's (the younger brother of Yan Satunovsky) archive.

Ритмика, рифмика, образный иконостас,
 Но в целом <ваша> баллада — разрозненное мироздание,
 И той невидимой точки, вокруг которой
 Могла бы организоваться система, — нет.
 Ищите ее — эту точку. В ней-то все дело.
 (Sel'vinskii 1928: 41)

But where's the control? There is no control. It's absurd.
 [...] Here's where your minus lies. Everything is excellent:
 The rhythemics, the rhyme scheme, the figurative iconostasis,
 But as a whole <your> ballad is a disjointed universe,
 And the one invisible point around which
 A system could be organized – does not exist.
 Look for that point. That's what it's all about.

The reproach of a lack of “unity of content” against Satunovsky strongly echoes the Chairman’s criticism. The very expression “razorvannost’ soznaniia” (“disintegration of consciousness”) or, more precisely, “razorvannoe soznanie” (“disintegrated consciousness”) is taken from the first manifesto of the Literary Center of Constructivists, “Znaem” (“We Know”), which was included in their 1924 joint collection *Mena vsekh* (*Swap Everybody*). Judging by the style, the authors of the following passage were Selvinsky and Cornelius (Kornelii) Zelinsky.

Гиблая теория «разорванного сознания» и ублюдыш ее — теория «смещения планов», растлив легковых поэтиков, усугубили в них волевое гниение; в результате ацентрических крошей и оползней развал русской поэзии достиг небывалых размеров. 98% нынешних произведений можно читать вкривь и вкось. Этот распад превратил современных поэтов в спецов узкой квалификации, сующих мандаты и патенты на: звук, ритм, образ, заумь и т. д. безотносительно к целому.
 (Zelinsky/Chicherin/Selvinsky 1924: 8)

The pernicious theory of “torn consciousness” and its bastard child, the theory of “shifting planes”, corrupted the gullible little poets and aggravated the rotting of their will; as a result of these acentric crumbings and landslides, the

collapse of Russian poetry has reached unprecedented proportions. 98 % of the present works can be read this way or that <without any difference>. This disintegration has turned contemporary poets into narrowly qualified specialists, proffering mandates and patents on: sound, rhythm, imagery, zaum, etc., with no regard for the whole.

The Constructivists did not name their opponents, the authors of the ‘pernicious theories’, but their names are easy to reconstruct. “Disintegrated Consciousness” is the title of a 1919 article by Nikolai Punin, which states:

Громадная заслуга подлинного «футуризма» в том, что он сдвинул форму — сознание. Разбил, разломал, разорвал, вывернул, выдубил, вымерил, снова ставил, ломал и рвал. [...] Вот почему мерилом подлинно революционного искусства остается и до сих пор – «разорванное сознание».

(Punin 1919)

The tremendous merit of genuine “futurism” is that it shifted form – consciousness. It shattered, broke, tore apart, twisted, blew, measured, placed again, broke and tore. [...] This is why “disintegrated consciousness” still remains the measure of truly revolutionary art.⁷

7 Punin himself probably took this term from the Russian translation of Hegel’s *Phenomenology of Spirit*: «[...] истинный дух есть единство абсолютно раздельного; он начинает существовать благодаря свободной действительности этих крайних членов, лишенных самости, в качестве их центра. [...] Честное сознание 1) берет каждый момент, как пребывающую существенность, и безмысленно не знает, что оно делает как раз обратное. Но разорванное сознание 2) есть сознание превращения, и даже превращения абсолютного; в нем господствует понятие, связывающее мысли, которые слишком сильно отдаляются от честности, и потому его язык является остроумным» (Gegel’ 1913: 237–238); German original: „Der wahre Geist [...] ist eben diese Einheit der absolut Getrennten, und zwar kommt er eben durch die freie Wirklichkeit dieser selbstlosen Extreme selbst als ihre Mitte zur Existenz. [...] Das ehrliche Bewußtsein 1) nimmt jedes Moment als eine bleibende Wesenheit und ist die ungebildete Gedankenlosigkeit nicht zu wissen, daß es eben so das Verkehrte tut. Das zerrissene Bewußtsein 2) aber ist das Bewußtsein der Verkehrung, und zwar der absoluten Verkehrung; der Begriff ist das Herrschende in ihm, der die Gedanken zusammenbringt, welche der Ehrlichkeit weit auseinanderliegen, und dessen Sprache daher geistreich ist» (Hegel 1907: 339).

The Constructivist term “shifting planes” seems to have been most associated with the Formalists in the 1920s (although it was not coined by them). In this sense, the authors of “We Know”, for all their biases, were historically accurate: Punin, who studied under Heinrich Wölfflin (Murray 2012: 273), can be considered one of the methodological predecessors of Russian Formalism. In his memoir, Punin wrote about the cultural situation in 1915: «Теории еще не родились, хотя Виктор Шкловский и был с нами, этот безумный, неукротимый, тогда еще совсем веселый человек, не успевший еще придумать формалистов»⁸ (Punin 2018: 79). The term “shifting planes” appears, for example, in Tynianov’s 1921 article “Dostoevskii i Gogol’: k teorii parodii” (“Dostoevsky and Gogol (Towards a Theory of Parody)”; Tynianov 1977 (1921): 201). Soon after Tynianov, the term was picked up by Boris Pilniak, who gained great fame in 1922 after the publication of his novel *Golyi god* (*The Naked Year*), his first major prose work about the revolution of 1917. «Революция заставила разорвать в повести фабулу, заставила писать по принципу „смещения планов“»⁹ (Pilniak 1922: 294), Pilniak wrote, explaining his novel.

Nikolai Berdyaev in *Krizis iskusstva* (*The Crisis of Art*, 1918) called the aesthetics of “shifting planes” the main sin of the Futurists. By “planes” Berdyaev meant not the material elements of the text, but metaphysical levels of being. Yet, the argumentation of the Constructivists in the “accusatory” section of their manifesto is unexpectedly close to Berdyaev’s. The philosopher wrote:

Отрицание потустороннего — один из пунктов футуристической программы. Поэтому они отражают лишь процесс разложения в физическом плане. В своем творчестве они воспринимают лишь осколки и клочья старой плоти мира, отражают смещения планов, не ведая смысла происходящего.

(Berdiaev 1918: 14)

8 “The theories had not yet been born, although Viktor Shklovsky was with us, this mad, indomitable, back then still quite cheerful man who had not yet had time to invent the Formalists”.

9 “The revolution forced me to break the story’s fabula, forced me to write according to the principle of ‘shifting planes’”.

The denial of the transcendental is one of the points of the Futurist program. This is why they reflect only the process of decomposition in the physical plane. In their work they perceive only fragments and shreds of the old flesh of the world, reflect the shifting of planes, without knowing the meaning of what is happening.

In the second half of the 1920s, the relations between the Constructivists and the LEFists became increasingly conflicted, and with the Formalists, conversely, more closely aligned. With the Formalists of the younger generation (Lydia Ginzburg, Boris Bukhshtab, and others), the Constructivists even planned to publish a joint literary and philological almanac in the late 1920s (Savitskii 2008: 23). But what is more important for our purposes is not the specific addressees of the polemic, but the counterargument that the authors of “We Know” put forward: art should reintegrate the consciousness of modern man, including in the political sense. For this purpose, Formalists’ “external motivations” (Victor Shklovsky’s term) should be replaced by consciously constructed internal connections.¹⁰

In other words, Selvinsky recognized in Satunovsky’s mature poetry a return of the aesthetics he had once opposed with fellow Constructivists. While he correctly identified Satunovsky’s poetics as opposing his own, he missed the essence of this opposition. To analyze this disagreement, one must briefly trace the origins of literary Constructivism and why Satunovsky opposed it, even as he maintained correspondence with Selvinsky into the 1960s.

3. Reasons for Satunovsky’s interest in Selvinsky: the phenomenology of speech

The basic aesthetic and ideological ideas of the Constructivist manifestos are well known to literary historians. The Constructivists declared their main tasks to be:

10 The aesthetic association between “shifting planes” and explaining the composition only by “external motivations” (according to Shklovsky) becomes clear from Tsiv’ian 2010: 151–163.

1. comprehension of the processes of modernization, poetic analysis of the interaction between man and technology necessary to bring the proletariat closer to “modern high technology and the whole developed system of cultural superstructures”¹¹ (Sel’vinskii/Inber/Zelinskii et al. 1925: 9);
2. the introduction of “non-poetic” elements into poems, such as tables, quotations from documents etc.;
3. increasing role of the plot in verse in contrast to its weakening in the work of the Futurists;
4. the so-called “gruzifikatsiia” (“loadification”, a term invented by Zelinsky), i.e. maximizing the semantic “load” (gruz) on each of the semantic elements of the poem;
5. constructing a poem on the basis of the so-called “localizing device” (“lokal’nyi priem”), i.e. consciously subordinating all levels of the poem, especially metaphor, to its main topic;
6. the development of a special verse structure – “taktovik” (“beat verse”)¹².

Alongside these declared aesthetic discoveries, the central figures of the Constructivist movement promoted another principle – not so much aesthetic as anthropological: the poetic features were intended to help intelligent readers develop personal loyalty to the Bolshevik regime, recognizing its flaws while accepting its historical necessity. However, the movement’s declared principles were not explicitly tied to political loyalty. This tension made Constructivism internally contradictory from the beginning. Its “dissidents” included Alexei N. Chicherin (see Grübel 1987) and Ivan Aksenov (both crucial to the movement’s early formation), as well as Georgy Obolduev.

11 «<K> современной высокой техник<e> и всей развитой систем<e> культурных надстроек».

12 The Constructivists were talking about the peculiarity of their verse already in the early 1920s, but the term “taktovik” was substantiated by Alexander Kviatkovsky only in 1928. In Kviatkovsky’s understanding, it was not only a new meter, but also a specific manner of declamation characteristic of the Futurists and Constructivists. “Beats”, in Kviatkovsky’s interpretation, are isochronous (equal in reading time), regardless of the number of syllables they contain (see, for example: Kviatkovskii 1929; Kviatkovskii 1966). The term “taktovik” was often used in studies of poetry of the 1920s–1960s (by Vladimir Piast, Georgy Shengeli, Ilya Selvinsky), but only at the turn of the 1960s and 1970s did Mikhail Gasparov give it a formal definition which did not involve the criterion of “declamation” (Gasparov 1968).

Another principle that was important for all Constructivists (including Chicherin and Obolduev, and to a lesser extent Aksenov) is a poetic phenomenology of speech, or a poetic version of *skaz*, i.e. a written imitation of oral speech with all its irregularities and ellipses. Selvinsky stylized his poems as Sinti and Roma songs and incorporated ‘phonetic reproductions’ of the voice play of an agitated singer. Other poems were similarly stylized as the narratives of criminals; Selvinsky used the slang of the Odesa gangs, and grammatical constructions characteristic of Odesa Jews, which were being canonized around this time in Babel’s stories about the robber Benia Krik. Consider the following examples from “Tsyganskii val’s na gitare” (“Gypsy waltz on guitar”, 1922), and “Motke-Malkhamoves” (1924):

«Милы-лый мо-й — не? сердься:
 Не тебе моё горико?е сердьце —
 В нем Яга наварила с перы?цем ядыды
 Чёрыну?ю пену любви».
 [...]

Ах, нночь-чи? Сонаны. Прох?ладыда
 Здесь в аллеях загалохше?го сады...
 И доносится толико стон? (эс) гит-тарарары
 Таратин?на
 Таратина
 Тап...
 (Sel’vinskii 1972: 66)¹³

“My de-de-dear one – don’t? be angry:
 My bit-ter-er heart is not for you –
 In it Baba Ya-ga has brewed with spi?-i-ce a poi-poi-son
 The bla-a?-ck foam of love...”

Ah, ni-ights? Drea-eamy. Cool?-ool-ness
 Here in the alle-eyes of an overgro?-own gar-den...

13 The question mark in Selvinsky’s early poems was used not only in its usual function, but also to indicate a raising of the voice, “es” – a pause, a meaningful omission of a syllable.

And only the mo-oans (es) of a gui-ta-ar carry...

Taratin?na

Tara-tina

Tan...

Полчаса назад — усики нафабрены,
По горлу рубчик, об глаз пятно —
Он, как вроде балабус, обошёл фабрику,
Он!.. А знаменитэр ин Одэсс блатной...
(Ibid.)

Half an hour ago – with waxed mustache,
A fresh scar on his throat, a dark spot round his eye –
Like a balabus¹⁴ he walked around the factory,
He! The znameniter¹⁵ gangster of Odesa.

This interest in the ‘phenomenology of speech’ was typical of Selvinsky from his youth. The first two stanzas of another 1922 poem, “Vor” (“The Thief”) was likewise based on criminal slang (in my rough translation, I have tried to convey the degree of its lexical “transgressiveness”, reminiscent of modern English-language rap):

Вышел на арапа. Канает буржуй.
А по пузу — золотой бамбер.
«Мусью, сколько время?» — Легко подхожу..
Дзззызь промеж роги!.. — и амба.

Только хотел было снять часы —
Чья-то шмара шипит: «Шестая».
Я, понятно, хода. За тюк. За весы.
А мильтонов — чертова стая.
(Ibid.: 62)

¹⁴ “Balabus” (or “balebos”) – “master”, “boss”, or “owner” (Yiddish).

¹⁵ The word “znameniter” is a Yiddish-influenced pronunciation of the Russian word “znamenitiy” (“famous” or “notorious”).

фырсь,
 пырсь,
 фортинбрас,
 братцы,
 нас бомблять!
 («В период наступления...», 1943; [24])

...flying
 and flying back again
 the messerers.
 And
 fly-
 ing-
 back again...
 Xi,
 phi, chi, psi,
 omega!
 Birds flying,
 look left, –
 bam,
 crash,
 fortinbras,
 guys,
 them bombs are aimed at us!
 (“During the attack...”, 1943)¹⁶

This poem both depicts and ironically parodies the speech of a soldier stunned by sudden enemy bombing. The series of short Greek letters – “Xi, phi, chi, psi, omega!” – conveys the soldier’s intense emotions through clipped exclamations, or perhaps simply the meaningless cries of soldiers running from their truck to roadside cover. The poem’s ending turns on linguistic ambiguity: ‘bombliat’ means “they are bombing us” in Ukrainian, suggesting either that Satunovsky, who grew up in Ukraine, unconsciously switches to this language in moments of danger, or that he is “quoting” a Ukrainian soldier riding in the

16 I am very grateful to Ainsley Morse for her translation made for this article.

same truck. Yet ‘bombliat’ also resembles the obscene Russian word ‘bliad’, which literally means “prostitute” but functions in colloquial Russian as an emotionally charged filler or intensifier between words and phrases. Like Selvinsky’s poem, Satunovsky’s work employs a skaz-like recreation of everyday speech – illogical, fragmented, and profanity-laden. The crucial difference is that Satunovsky’s narrator, who closely resembles the author himself, includes himself among those he parodies.

The question of why this ‘phenomenology of speech’ interested Satunovsky merits separate analysis, which I will return to shortly. First, however, it is important to discuss what, by contrast, distanced Satunovsky from Selvinsky and the Constructivists in general.

4. Deconstruction of teleologically predetermined unity

For most Soviet poets of the post-revolutionary generation, the horizon for understanding reality was the teleological dimension of history. They wrote poetry from the position of those who had made a religious covenant – as with God – with history, aimed at the achievement of communism. Modernity, or more precisely, the revolutionary transformation of society, was perceived by many as a trial that condemned some to lifelong excommunication from the future, while requiring others to change and become new people. This idea of man’s place in history was reflected most deeply and consistently in the literary and political program of the Constructivists (Gol’dstein 1997; Kukulin 2014).

From the outset, the Constructivists’ guiding principle was the ‘wholeness’ of the work, opposing the ‘discontinuity’ of Cubism, Cubo-Futurism, and modernism in general. In the manifesto “We Know” they wrote:

Конструкция состоит из частей, нами названных КОНСТРУЭМАМИ. [...] каждая констрүэма — законченная форма, принесящая себя в жертву стойкости целого.

Констрүэмы бывают: ГЛАВНЫЕ, ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ и ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ.

ГЛАВНАЯ констрүэма — задание; в ячейке ее находится матка конструкции.

[...] ГЛАВНАЯ или МАГИСТРАЛЬНАЯ КОНСТРУЭМА, в зависимости от характера организуемого, определяет строй всей конструкции. [...] МАГИСТРАЛЬ (ядро бухнувшей матки) влияет на удельный вес остальных. Конструкция держится на упоре в нее. Сдвиг ее изменяет строй конструкции.
(Zelinskii/Chicherin/Sel'vinskii 1924: 8)

A [verbal] construction is made up of parts, which we call CONSTRUEMES. [...] each construeme is a complete form that has sacrificed itself to the stability of the whole.

Construemes are: PRIMARY, SUPPORTING and ORNAMENTAL.

The PRIMARY construeme is the task; its cell contains the womb of the construction.

[...] The PRIMARY or MAIN CONSTRUEME, depending on the nature of what is being organized, determines the structure of the whole construction. [...] The MAIN (the core of the swelling womb) influences the specific weight of the others. The construction is held together by its support. Shifting it changes the structure of the construction.

This wholeness of the work was perceived by the Constructivists – above all by Zelinsky and Selvinsky – as a representation of the unity of the human personality reassembled after the modernist “torn (disintegrated) consciousness” and, moreover, as a tool for *creating* such unity. Let us recall that the authors of “We Know” reproached contemporary poets with “rotting of the will” (“volevoe gnienie”). In the opinion of the Constructivists, expressed in this and subsequent manifestos, art should re-integrate the consciousness of modern man.

In this appeal to ‘wholeness’, the Constructivists, and Zelinsky in particular, drew on the theories of the philosopher and social activist Alexander Bogdanov, who sought to synthesize Marxism, Nietzscheanism, and neo-positivism in his work. In his articles of the 1920s, Zelinsky regularly referred to Bogdanov, while adding the ritual accusations against him following his fall from political grace. Bogdanov had been the object of aggressive criticism in Lenin’s book *Materializm i èmpiriokritsitsizm* (*Materialism and Empirocriticism*, 1909), and in general Lenin regarded Bogdanov’s philosophical activities very negatively. However, Bogdanov’s influence on Zelinsky appears significant, however the latter was mostly conforming to the demands of Soviet

censorship and the atmosphere of political intolerance created in late-1920s Soviet literature by RAPP authors.

Like other major thinkers of the early twentieth century including Edmund Husserl, Henri Bergson, and William James, Bogdanov believed that the unity of the human self was an illusion, that the self was a complex of sensations, and therefore had to be constantly reintegrated. In his view, the liberation of the subject in the absence of a permanent self is the realization of personal will as a 'projection' of the inexorable laws of history discovered by Marx and Engels. A supra-personal historical teleology embodied in the concrete subject is what resists the pressure of rigid, inert society¹⁷.

The Constructivists sought to present the teleological wholeness of the individual (called for by Bogdanov) as the necessary condition of the Russian intellectual who wanted to remain faithful to the revolutionary cause. The Constructivists understood literary creativity as a kind of integral social-psychological technology for the transformation of the self. In their polemics with the Futurists, Selvinsky and Zelinsky insisted that the Futurists did not sufficiently meet the requirements of the Soviet era, since they were only capable of destroying the 'old' culture. It was the Constructivists who could and should accomplish the task of synthesizing a new aesthetics.

The Constructivists understood this new aesthetics as teleologically oriented. All the elements of a poem – the *construemes* – were to be subordinated to the main task of the poem just as all the elements of the psyche were to be subordinated to a single political task. However, in the case of both the poem and psychic life, the Constructivists were talking about assembling initially heterogeneous elements into the 'force field' of a unified end – a concept of the human they appear to have learned from Bogdanov.

The Constructivists were not unique in this understanding of literature, but they were the most consistent and self-reflexive representatives of Soviet literature in its formative stage. Soviet literature, and especially Soviet poetry, was based on the *idea of the teleological self*. The starting point of self-consciousness in Soviet poetry was the author's 'covenant with history', which had to be established before the author could begin to create a work. Any poet who accepted the Soviet rules of the game saw him- or herself as existing in the conditions of the *a priori* meaningful course of history, which opened the

17 See for example: Bogdanov 1905.

road to the future: the goals of the individual had to coincide with the goal of world history.

The Constructivists saw violence as the most important tool for remaking the self and society. They adhered to a system of beliefs that the anthropologist James Scott called “high modernism”, an attitude that presumes that society can be radically changed for the better according to a preconceived plan involving violence carried out and/or supported by a specially trained elite (Scott 1998: 87–102).¹⁸ From a Constructivist perspective, such a remaking of society could be dramatic or even tragic, but necessary and inevitable. The belief in progress gave all events in history a kind of “ideological surplus value” – these events were signs of progress or of resistance to it. In the Constructivist view of things, the state should allow intellectuals individual cooperation and individual interpretation of both progress itself and its contradictions.

In Soviet poetry, and more broadly in Soviet literature, several versions of the ‘covenant with history’ were possible. These versions can be conditionally divided into two groups. The egalitarian version of the covenant assumed that its subject was the ‘proletariat’ or the ‘people’ – a broad social community in which each person was equal to others and could be replaced by another. The Constructivists developed in detail a different, intellectual and elitist version of the covenant: the aesthetics they proposed promoted not the mass but the individual cultivation of the subjects of the covenant, who in this case were allies of the Bolshevik Party, critically-minded and at the same time prepared to self-censor. This aesthetic drew on modernist experiments and became the basis for the poetry of the moderate oppositional intelligentsia of the post-war period: Yevgeny Yevtushenko, Andrei Voznesensky, Robert Rozhdestvensky, and to a certain extent Bella Akhmadulina (Kukulin 2025).

As mentioned, members of the Union of the Approximately Equal resisted the teleological program of the LTsK. Common features of Obolduev’s and Pul’kin’s poems from the late 1920s include unusual rhythms (frequent combinations of elements of free verse and rhymed tonic verse), ironic use of lists and enumerations, and an orientation toward maximally intense yet simultaneously analytical experience of the present moment.¹⁹ For Pul’kin, this

¹⁸ On Lenin’s vision of Bolshevism as an exemplar of high modernism: Scott 1998: 147–179.

¹⁹ Aksekov, at the time of the Union’s creation, was publishing as a critic and translator of poetry but was not publishing original poems – at least, none are currently known.

“present moment” is almost always a moment of passionate attraction to a woman. One suspects that the enormous quantity of erotic poems in Pul’kin’s legacy was determined not by Pul’kin’s own amorous activities, but by the way erotic experience serves him as a kind of model for falling out of teleological time. Similarly, Pul’kin’s unfinished long poem “S.S.S.R (Inventarizatsiia s primechaniiami)” (“U.S.S.R. (Inventory with Notes)”, 1930–1931), apparently inspired by Obolduev’s experiments in style and verse, depicts not so much the “construction of communism” as urban everyday life, the simultaneity of diverse processes unfolding before an enthusiastic observer’s eyes. Thus, not only Obolduev, who was critical of the Soviet regime from the very beginning, but also Pul’kin, who until his arrest in 1934 evinced deep political loyalty, undermined the Constructivist idea of a ‘covenant with history’.²⁰

Beginning with his first mature poem in 1938, “U chasovogo ia sprosil...” (“I asked the guard...”), Satunovsky consistently and quite consciously deconstructed the aesthetics of the intellectual and individual ‘covenant with history’ formed in Constructivism.

У часового я спросил:
скажите, можно ходить по плотине?
— Идите! — ответил часовой
и сплюнул за перила.

Сняв шляпу,
я пошел
по плотине,
овеянной славой,
с левого берега
на правый,

20 Pul’kin was arrested on February 2, 1934, on charges of “homosexuality” (and spent a year in the camps before being released), but – as Ivan Akhmet’ev aptly notes – shortly before this, Georgy Obolduev and the poet Sergei Bobrov (1889–1971), who, like Aksenov, had influenced Obolduev and Pul’kin (in the pre-revolutionary period, Bobrov and Aksenov were friends and members of the Futurist group “Centrifuge”), had been arrested on political charges (Pul’kin 2018: 569). It is possible that the arrest of all these poets was part of a single NKVD campaign to “uproot” authors who might participate in underground literary gatherings after the organization of the Writers’ Union in 1934.

и статью из Конституции прочел.

Так вот он, Днепрострой.
Я вижу
символ овеществленного труда,
а подо мной стоит вода
с одной стороны выше,
с другой стороны ниже.

Сентябрь 1938, Запорожье
[7]

I asked the guard:
Sir, can I walk out on the dam?
“Go ahead!” replied the guard
and spat over the handrail.

Taking off my hat,
I walked
out onto the dam,
wreathed in glory,
from the left bank
to the right
and recited an article from the Constitution.

So here it is, the Dnipro Dam.
I see
a symbol of materialized labor,
while below me there is water,
higher on one side,
lower on the other.

*September 1938, Zaporizhhia*²¹

21 Translation by Ainsley Morse and Philip Redko. Perhaps this entire poem is a polemic with a fragment from Selvinsky's novella in verse *Notes of a Poet*: «Хлесткая пощечина ветра

For Satunovsky's protagonist, the Dnipro Dam (Dneproges) is not a symbol of progress, but only of "materialized labor". This term of Marxist political economy is used here to reduce pathos. The man walking along the dam has taken off his hat, either out of reverence for the building or to prevent it from being blown away by the river wind. He does not feel that he is part of the team that built Dnipro Dam but is trying to rethink the relationship between himself and the object he perceives as an image of official propaganda, which is why he views the dam with a respectful but slightly distancing gaze.

Satunovsky needed to deconstruct the 'covenant with history' in order to overcome the violence that underpinned the Soviet project, to refuse to see this violence as teleologically necessary. The rejection of violence in Satunovsky's poems is accompanied by a rejection of the teleological understanding of progress. Satunovsky's subject exists in history in a different way than the subject of loyal Soviet poetry: each of Satunovsky's poems records the trajectory of an illumination.²² This insight allows everyday experience to be deconstructed and revisited as a transcendence of familiar scenarios and cause-and-effect relationships. In other words, Satunovsky's poems embody a momentary restructuring of consciousness that allows one to suspend everyday human existence and everyday language use, to see them from the outside, to free oneself from them.

сшибла с меня шляпу, / И та, зачерпнув воды, пошла на плотину. / Тут я заметил, что нахожусь у реки, / Куда уверенно шагали хрюкающие галоши. / Мои длинные волосы и красный галстук богемы / Посылали ей прощальный привет. Но я, / Нахлобучив на глазницы мрачную шляпу меланхолии, / И тяжело опираясь на черную трость тоски, / Взошел на мост...» (Selvinskii 1928: 17; "The stinging slap of the wind knocked my hat off, / And it, scooping up water, headed toward the dam. / Then I noticed that I was by the river, / Where my grunting galoshes were confidently striding. / My long hair and the red bohemian tie / Were sending it a farewell greeting. But I, / Pulling down over my eye sockets the gloomy hat of melancholy, / And heavily leaning on the black cane of anguish, / Ascended the bridge..."). Selvinsky replaces Evgenii Ney, a neurasthenic character, with an autobiographical stoic character who does not succumb to the ideological hypnosis even of such a structure as the Dnipro Dam.

- 22 I would use Walter Benjamin's term "profane illumination" (*profane Erleuchtung*), but this would require a critique of the epistemological implication of Benjamin's work for surrealism, which is beyond the scope of this paper. See in detail: Benjamin 2005: 209. For more on Benjamin and illumination in Satunovsky, see Anna Glazova's contribution to this volume.

Selvinsky recognized something disruptive or disjointed in Satunovsky's poetry, but he misunderstood the nature of that disruption. When Punin wrote about "torn consciousness" in 1919, he was talking about the experiments of Velimir Khlebnikov. Selvinsky lacked the analytical tools to distinguish Khlebnikov's "torn consciousness" from Satunovsky's anti-teleological aesthetics. Selvinsky sensed that Satunovsky's poems polemicized with the cause he had served all his life but did not understand how this polemic was set up. Selvinsky recognized Satunovsky's poetics as anti-teleological and based on the reproduction of spoken language and the montage of short fragments and therefore associated it with futurism. However, Satunovsky's poetry was not based on a futuristic analysis of language, but on a post-avant-garde – and post-utopian – analysis of everyday consciousness.

Let us now turn to the question of why Satunovsky remained interested in Selvinsky's work for so long, and what he continued to see as a kinship between their approaches to poetry. The "phenomenology of speech", as practiced by both Selvinsky and his opponents within Constructivism, can be understood in two profoundly interrelated ways. First, the consistent portrayal of different types and manners of speech could form the basis for a 'panoramic' depiction of a vast and diverse country. As with *skaz* prose narrative, this diversity of represented speech stems from a sense of wonder at the variety of thought and expression that spilled into the public sphere during World War I and the Russian Civil War. It also reflects a desire to present this diversity as constitutive of a new unity around a new grand narrative, or mainline (*magistral'*), to use the Constructivist term. Selvinsky used his cult of linguistic hypercompetence for this very purpose.

Secondly, the 'phenomenological', defamiliarizing depiction of oral and literary speech can be understood as a demonstration of a consciousness not subordinated to ideology or any other grand narrative, but striving to coordinate different discourses with each other or living at the intersection of incompatible, contrasting discourses. This was the position held by Obolduev and shared in part by Ivan Aksenov, whose view of history was teleological only during the revolution. It can also be seen in Satunovsky's work. Aksenov had written montage poems even before the revolution, which depicted the coexistence of incommensurable discursive movements in the consciousness of one subject, according to the principle of montage:

[...] Где это сердятся турники?
Сколько морщин в этой улыбке!
А башенные пауки
Шевелят робко
Меловой милый лунь для луны
Проявлять ли теперь этот негатив?

НЕИЗБЕЖНО!

потому что только воздух была песня
(Несмотря на совершенно невыносимую манеру отель-
ной прислуги отворять, в отсутствии, окна в улицу)
Нет! Нет! Нет! Н е п о з д н о
И весть еще дрожит.
И не будет тебе никакого сахара
Пока не уберут, не утолкут трут
Растоптанные войной над землей озими
Жалооконное
О горестной доле,
О канифоле,
О каприфоле
Безграалие на горе.
И не видно ни краю, ни отдыха [...]

(«Мюнхен», февраль 1914; Aksenov 2022: 44–45)

[...] Where do these horizontal bars get angry?
How many wrinkles in this smile!
And tower-dwelling spiders
Timidly stir
A chalky dear kite-hawk for the moon
Should this negative be developed now?

INEVITABLE!

because the song was only air

(Despite the completely unbearable manner of hotel servants opening windows to the street in one's absence)
 No! No! No! N o t t o o l a t e
 And the news still trembles.
 And you'll get no sugar at all
 Until they clear away, until they pound down the tinder
 Winter crops trampled by war above the earth
 Window-lament
 About the sorrowful fate,
 About rosin,
 About honeysuckle
 Holy-Grail-lessness on the mountain.
 And no end or rest in sight [...]

("Munich", February 1914)

By juxtaposing contrasting fragments from different discourses and adding individualized but somewhat ironically employed religious metaphors, Akse-nov aimed primarily at analyzing and (as would be said much later) decon-structing social conventions. Akse-nov needed this deconstruction to expose the commonplaces of language and thought characteristic of the emerging mass society; this inclination toward exposure was characteristic of radical avant-garde authors (e.g., Dadaists and Surrealists). In post-revolutionary society, the analysis of everyday speech or deconstruction of common sense acquired existential significance. Such practices allowed authors of uncen-sored poetry to resist the propaganda-imposed uniform worldview, which was far more powerful and systematized than the various competing forms of bourgeois doxa in pre-revolutionary society. In other words, in Soviet society, the defamiliarization of everyday speech and thought became a means of indi-vidual resistance and reconstruction of personal dignity. Probably the first to follow this path in Russian-language poetry was Obolduev. Satunovsky took the next step. His poems subject his own consciousness to this analysis – con-sciousness as something alien, traumatized, and already inured to everything. Therefore, Satunovsky's poems directly include himself in the picture of soci-ety that they defamiliarize.

Conclusion

Satunovsky's sophisticated irony, intellectualism and use of the grotesque can be partially traced back to Selvinsky's poetics, but Satunovsky used the same elements for very different purposes. Only in 1966, after receiving Selvinsky's letter, did Satunovsky realize how different their tasks in poetry were. This realization was part of a larger-scale process: around this time, Satunovsky, who had recently retired, began to take stock of his own life. On May 6, shortly before he received the letter from Selvinsky, Satunovsky wrote the poem "Prishel rybak..." ("The Fisherman Came..."), in which he ironically and at the same time very seriously deconstructs the Soviet ideology of historical progress and de facto announces – above all to himself – its final collapse.

Друг мой, железный ослик,
мирно ржавеет на базе.
В воздухе есть ядовитая соль —
хлористый натрий.
Бог ли ее сотворил, или чисто случайно
соль появилась на свет — никто не знает.

Может быть, Сталин знал.
Ведь не зря, говорят,
у Берии были компрометирующие материалы
на Карла Маркса.
[193]

My friend, the iron donkey,
calmly rusts on his pedestal.
The air is thick with poisonous salt:
sodium chloride.
Whether God created it, or it was sheer chance
that brought salt into the world, nobody knows.

Maybe Stalin knew.
After all, they do say

Beria had compromising materials
on Karl Marx.

6 May 1966, Yalta²³

Judging by everything we know about him, Satunovsky came to disagree with this ideology as early as the 1930s, but here he voices a ‘final word’ on the topic.²⁴

It is tempting to assume that Satunovsky sent his works to Selvinsky in May 1966 immediately after he had written “The Fisherman Came...” in order to test whether Selvinsky really retained his belief in the teleological nature of history after Stalinism. After Satunovsky received an answer to his question, he apparently pondered it for several months, and on October 21, he wrote “I remember the LCC, the literary center of the Constructivists...” – a poem about the collapse of his hopes for Soviet revolutionary modernism.

In 1975, Satunovsky wrote a poem that demonstrates even greater disillusionment with the poet who had once been significant to him:

Илья Сельвинский, мастер миниатюры,
в 27-м году написал в Коктебеле «Пушторг».
Я в его честь сочинил стихотворение. Вот:
«Комплекс Паниковского (мemento мори!)»
— Топите его! Этот старик сцыт в море!
[381]

Il’ia Selvinsky, master of the miniature,
in ’27 wrote “Pushtorg” in Koktebel’,
In his honor I composed a poem. Here it is:
The Panikovsky Complex (memento mori!)
“– Drown him! This old man is pissing in the sea!”

“Pushtorg” is a long verse novel, but Selvinsky is called “master of the miniature” here because in 1931 he published a poem consisting of a single line – which at that time looked like a provocative gesture:

²³ Translation by Ainsley Morse and Philip Redko.

²⁴ To use Mikhail Bakhtin’s term (for more details see: Kukulin 2021).

АФОРИЗМ КАРАИМСКОГО ФИЛОСОФА БАБАКАЙ-СУДДУКА

«Лучше недо, чем пере».

(Selvinsky 1931: 42)²⁵

APHORISM OF THE KARAITE PHILOSOPHER BABAKAY-SUDDUK

“Better underdo than overdo”.

In his handbook for young authors published in the 1950s, Selvinsky defended the right of poets to write one-line poems, which provoked abuse in print from the well-known Stalinist writer Ivan Shevtsov (Kuz'min 2016).

Mikhail Panikovsky is a character from the popular novel *Zolotoi telenok* (*The Golden Calf*, 1931) by Il'ia Il'f and Evgenii Petrov. A petty swindler and pickpocket, he is depicted in the novel as a caricaturish old man who tries to appear young and complains that “the girls don't love him”. Over the course of the novel, Panikovsky dies while trying to catch up to two younger swindlers.²⁶ This is the Panikovsky that Satunovsky links to Selvinsky.

However, Satunovsky was also thinking ironically about himself in this poem: the poem was written in the same Koktebel' as “Pushtorg”, and in 1975 the 62-year-old Satunovsky also felt that he was no longer young («Никак не запомню, что я старик (старик — такое амплуа)»; from a 1970 poem, [311]).²⁷ Overall, the meaning of this poem can be conveyed as follows: “I, like Selvinsky in his time, have become a ridiculous old man provoking irony from those around me, and I too – like Panikovsky – could suddenly die”. The very idea of poetic dialogue – at least with Selvinsky – is ironically travestied in this poem.

Satunovsky's youthful relationship with the Constructivists and Selvinsky's reaction to Satunovsky's mature poems illuminate a crucial moment in the divergence between loyal and uncensored poetry in the USSR. Like the Constructivists, Satunovsky and other representatives of the Lianozovo

²⁵ In the book, this poem is dated 1921.

²⁶ For more on the significance of this scene, see: Vinitsky 2020.

²⁷ “I can't seem to remember that I'm an old man (old man – such a role)”. For more on Satunovsky and old age, see Golburt's contribution to this volume.

school sought a phenomenological analysis of language and consciousness. However, they refused to incorporate this analysis into teleological historical schemes. This refusal marked a decisive break from the Soviet literary mainstream. Rather than seeing literature as a tool for remaking consciousness in accordance with historical progress, they were interested in how the private individual experienced and responded to a society that was subject to such schemes and controlled through violence. This shift from a teleological to a phenomenological understanding of human consciousness became one of the defining features of uncensored poetry, distinguishing it from the officially sanctioned literary production that remained committed to the ‘covenant with history’, throughout all the changes in the ideological climate over more than seventy years of Soviet history.

References

- Aksenov, Ivan (2022): *Odopisets Ėifelevoi bashni. Polnoe sobranie stikhotvorenii*. Farsetti, Alessandro (ed.). St. Petersburg: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge.
- Benjamin, Walter (2005 [1929]): “Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia”, in: Idem: *Selected Writings*: In 4 vols. Vol. 2/1. 1927–1930. Livingstone, Rodney et al. (trans), Jennings, Michael W. et al. (ed.). Cambridge, Mass. / London: The Belknap Press of Harvard University Press, 207–221.
- Berdiaev, Nikolai (1918): *Krizis iskusstva*. Moskva: Izdanie G.A.Lemana i S.I.Sakharova.
- Bogdanov, Aleksandr (1905 [1904]): “Sobiranie cheloveka”, in: Idem: *Novyi mir (Stat'i 1904–1905)*. Moskva: S. Dorovatovskii i A. Charushnikov, 1–54.
- Burkov, Oleg (2012): *Ian Satunovskii: popytka biografii*. https://imwerden.de/pdf/burkov_ian_satunovsky_biografiya_2012.pdf (20.01.2025).
- Gasparov, Mikhail (1968): “Taktovik v russkom stikhoslozhenii 20 veka”, in: *Voprosy jazykoznanii* 5, 79–90.
- Gegel', Georg Vil'gel'm Fridrikh [Hegel, Georg Wilhelm Friedrich] (1913): *Fenomenologiiia dukha*. Radlov, Ėrnest (trans. supervision). Sankt-Petersburg: Tip. Akts. Obshch. „Brokgauz-Efron“.
- Gol'dshtein, Aleksandr (1997): “LTsK: pokhod na oblomovskii tabor (Sovetskii literaturnyi konstruktivizm kak ideologiiia)”, in: Idem: *Rasstavanie s Nar-*

- tsissom: Opyty pominal'noi ritoriki*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 90–122.
- Grübel, Rainer (1987): “Kan-fun: Konstruktivizm-funksionalizm”, in: *Russian Literature XXII*, 51–62.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1907): *Phänomenologie des Geistes*. Leipzig: Felix Meiner Verlag.
- Isaeva, Tat'iana (ed.) (2013): *Soiuz priblizitel'no ravnykh [Stikhotvoreniia iz arkhiva Valentina Portugalova]*. Moskva: RuPab+.
- Korchagin, Kirill (2021): “Konstrikom, no s novolefovskim uklonom': Ian Satunovskii i èvoliutsiia konstruktivistskoi poëtiki”, in: Zykova, Galina / Kulakov, Vladislav / Pavlovets, Mikhail (eds.): “*Lianozovskaia shkola*”: *mezhdubarachnoi poëziei i russkim konkretizmom*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 547–571.
- Kukulin, Il'ia (2014): “Lirika sovetskoi sub"ektivnosti”, in: Leiderman, Naum / Lipovetskii, Mark / Litovskaia, Mariia (eds.): *Russkaia literatura XX veka: 1930-e – seredina 1950-kh godov: Uchebnik*. In 2 vols. Vol. 1. Moskva: Akademiia, 100–148.
- Kukulin, Il'ia (2019 [2011]): “Dva rozhdeniia nepodtsenzurnoi poezii v SSSR”, in: Idem: *Proryv k nevozmozhnoi sviazi: stat'i o russkoi poezii*. Ekaterinburg/Moskva: Kabinetnyi uchenyi, 31–42.
- Kukulin, Il'ia (2021): “Vid na bereg s ruinami progressa: O stikhotvorenii Iana Satunovskogo ‘Prishel rybak...’ (1966)”, in: Zykova, Galina / Kulakov, Vladislav / Pavlovets, Mikhail (eds.): “*Lianozovskaja shkola*”: *mezhdubarachnoi poëziei i russkim konkretizmom*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 625–637.
- Kukulin, Il'ia (2025): “Nevidimaia repetitsiia shestidesiatnichestva: Il'ia Sel'vinskii i vrozozhdenie sovetskogo modernizma v 1938–1941 gg.”, in: *Slavic Literatures CLVII*, 155–190.
- Kuz'min, Dmitrii (2016): *Russkii monostikh: ocherk istorii i teorii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Kviatkovskii, Aleksandr (1929): “Taktometr (Opyt teorii stikha muzykal'nogo scheta)”, in: Zelinskii, Kornelii / Sel'vinskii, Il'ia: *Biznes: Sbornik Literaturnogo tsentra konstruktivistov*. Moskva: GIZ, 197–249.
- Kviatkovskii, Aleksandr (1966) “Taktovik”, in: Idem: *Poëticheskii slovar'*. Moskva: Sovetskaia Èntsiklopediia, 295–299.
- Losev, Lev (2010): *Meandr: Memuarnaia proza*. Moskva: Novoe izdatel'stvo.

- Murray, Natalia (2012): *The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde: The Life and Times of Nikolay Punin*. Leiden: Brill.
- Pil'niak, Boris (1922): "O knige 'Dva mira'", in: *Pechat' i revoliutsiia* 1, 294–295.
- Pul'kin, Ivan (2018): *Lirika i épos*. Akhmet'ev, Ivan (ed.). Moskva: Virtual'naja galereia.
- Punin, Nikolai (2018): *V bor'be za noveishee iskusstvo (Iskusstvo i revoliutsiia)*. Moskva: Global Expert and Service Team.
- Punin, Nikolai (1919): "Razorvannoe soznanie", in: *Iskusstvo kommuny* 7 (January 19), 2. [The whole article: *Iskusstvo kommuny*, January 7, 8, 19, and 26, 1919].
- Savitskii, Stanislav (2008): "'Zhivaja literatura faktov': spor L. Ginzburg i B. Bukhshtaba o 'Liricheskom otstuplenii' N. Aseeva", in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 89, 8–37.
- Scott, James C. (1998): *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven / London: Yale University Press.
- Sel'vinskii, Il'ia / Inber, Vera / Zelinskii, Kornelii et al. (1925): "Deklaratsiia Literaturnogo tsentra konstruktivistov", in: Sel'vinskii, Il'ia / Zelinskii, Kornelii: *Gosplan literary: Sbornik Literaturnogo tsentra konstruktivistov*. Moskva: Krug, 9–11.
- Sel'vinskii, Il'ia (1928): *Zapiski poëta: povest'*. Moskva/Leningrad: GIZ.
- Sel'vinskii, Il'ia (1931): *Rekordy: Stikhi i novelly*. Moskva; Leningrad: GIKhL.
- Sel'vinskii, Il'ia (1972): *Izbrannye proizvedeniia*. Mikhailov, Igor' (ed.). Leningrad: Sovetskii pisatel'. [Biblioteka poëta. Bol'shaia seriia].
- Tsiv'ian, Iurii (2010): *Na podstupakh k karpalistike. Dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Tynianov, Iurii (1977 [1921]): "Dostoevsky i Gogol' (k teorii parodii)", in: Idem; *Poëtika. Istoriia literatury. Kino*. Chudakova, Mariëtta / Chudakov, Aleksandr / Toddes, Evgenii (eds). Moskva: Nauka, 198–226.
- Vinitiskii, Il'ia (2020): "Chto oznachaet tainstvennaia nadpis' na mogile Panikovskogo – 'chelovek bez pasporta'? O literaturnykh i sotsial'nykh kontekstakh 'Zolotogo telenka'". Gorky.media. September 27. <https://gorky.media/context/chto-oznachaet-tainstvennaya-nadpis-na-mogile-panikovskogo-chelovek-bez-pasporta-rassledovanie-gorkogo/> (31.10.2025).
- Zelinskii, Kornelii / Chicherin, Aleksandr / Sel'vinsky, Èllii-Karl <sic!> (1924) "Znaem", in: Idem: *Mena vsekh. Konstruktivisty poety*. Moskva: 1-ia Obraztsovaia tipografiia, 7–9.

Полина Барскова

«Так мы учились говорить о смерти»: бранная речь Яна Сатуновского

Резюме: Статья анализирует стихотворения Я.А. Сатуновского, в которых бескомпромиссно и виртуозно отражается его военный опыт (1939–1945). Выявляя вначале ряд табу, созданных советской официальной историографией, которые нарушает Сатуновский, статья демонстрирует еще более глубокие нарушения и открытия: в качестве главного достижения поэта выступает не столько стремление показать, что война сеет смерть (рутинную, скучную и жалкую, совершенно не героическую) и плодит убийц и насильников, но способность говорить о войне именно от их лица. Дискурс разговоров о войне у Сатуновского, тем самым, оказывается множественен и пластичен: поэт способен комбинировать различные языковые регистры, примеряя их как маски. Первоочередной задачей стихов Сатуновского о войне является демонстрация военного опыта как исключительно разрушительного в частности для личности и языка того, кто производит это поэтическое высказывание: так посредством провокационной авангардной поэтики Сатуновский поражает свою политическую цель.

Ключевые слова: война, насилие, языковой эксперимент, распад, эротика

1. «Войну зовет противогаз»: время, история, инверсия

Не приходится удивляться тому, что за последнее десятилетие разговор об использовании военной тематики в новейшей русской поэзии стал более интенсивным¹. К этой теме после 2014 года обращаются

¹ Я бы хотела обратить внимание читателя на недавний тематический кластер статей в SEEJ (Vol. 69/1, Spring 2025) "Language in a Coma: Special Cluster Devoted to

поэты самых разных идеологических и стилистических воззрений — однако, в первую очередь, в переработку идет официальная поэзия «Великой Отечественной» войны, хотя бы потому, что с 1941 года она стала неотъемлемой частью советской и постсоветской культуры и сегодня подлежит критической деструкции, но также и реконструкции в провоенном творчестве поэтов Z, воспевающих «Специальную Военную Операцию» (Kukul'in 2023). При этом уроки неофициальной поэзии все еще усвоены и изучены весьма слабо, поскольку частью общего знания она стала относительно недавно.

Одним из первых и острых моих впечатлений от военной поэзии Сатуновского при начальном прочтении было ощущение ее современности, своевременности и уникальности — и это один из основных вопросов и сюжетов данных заметок: является ли это письмо, в самом деле, совершенно обособленным, одиноким? С какими другими текстами той войны мы можем проследить связи и переклички Сатуновского — при всей фрагментарности наших знаний сегодня о неофициальной поэзии военного времени? В последнее время мое исследовательское внимание было привлечено к нескольким текстам о Второй мировой войне, выбивающимся из общего потока легко узнаваемой по своему стилю и пафосу советской военной мемуаристики, — написанным не для печати «интеллигентским» мемуарам, где авторы отчаянно пытаются сопротивляться ретушированию военного опыта «улучшающим» языком государства. Это воспоминания Николая Никулина, Игоря Дьяконова, Ефима Эткинда, Юрия Лотмана, где повествуется об аспектах войны, ушедших (вернее — уведенных) в официальное поле в слепую зону умолчания. Так, *inter alia*, Дьяконов пишет о дебатах вокруг пакта Молотова-Риббентропа 1939 года, Никулин — о сексуальном насилии Красной Армии на завоеванных территориях и собственном трагическом любовном сюжете в этой ситуации, — и все они постоянно пишут о чудовищной бессмысленности жертв и безнравственности властных привилегий (Никулин 2008; Дьяконов 1995; Лотман 1995).

Contemporary Russophone Anti-War Poetry”, включающий исследования Марка Липовецкого, Ильи Кукулина, Юрия Левинга и др.

Во всех этих текстах в вопросе о том, *что* следует говорить о войне, авторы пытаются противостоять идеологическим клише, созданным советской властью для оптимизации собственного исторического нарратива. Однако даже в этих текстах вопрос о том, *как* о войне следует говорить, поднимается с большим усилием. Искусствовед Николай Никулин в своих воспоминаниях наиболее сосредоточенно думает об этом:

Мемуары, мемуары... Кто их пишет? Какие мемуары могут быть у тех, кто воевал на самом деле? У летчиков, танкистов и прежде всего у пехотинцев? Ранение — смерть, ранение — смерть, ранение — смерть и все! Иного не было. Мемуары пишут те, кто был около войны.

Лучшие мемуары я слышал зимой 1944 года в госпитале под Варшавой. Из операционной принесли в палату раненого Витьку Васильева, известного дебошира, пьяницу, развратника, Вот стенограмма его мемуаров: «Пригнали нас на передовую, высунул я башку из траншеи, тут меня и е..уло».

Однажды ночью я замещал телефониста у аппарата. Тогдашняя связь была примитивна и разговоры по всем линиям слышались во всех точках, я узнал как разговаривает наш командующий И.И.Федюнинский с командирами дивизий: «Вашу мать! Вперед!!! Не продвнешься — расстреляю! Вашу мать! Атаковать! Вашу мать!»... Года два назад престарелый Иван Иванович, добрый дедушка, рассказал по телевизору октябрятам о войне совсем в других тонах...

(Никулин 2008: 16)

Военная поэзия Яна Сатуновского кажется мне примечательным соответствием мыслям Никулина о ретуширующем извращении военного опыта в советской официальной печати. Сатуновский разрабатывает радикально разнообразные, противоречивые практические подходы к решению этого вопроса — включая даже парадоксальное отрицание такой возможности, отчаянную констатацию, что только молчание либо нецензурная брань соответствуют реальности военного опыта, могут быть его аутентичным выражением. Наука говорения о смерти в контексте войны и Холокоста становится особой последовательной задачей, проходящей красной нитью через его поэзию.

Хотя я и рассматриваю поэтическое высказывание Сатуновского о войне как категорически противоположное официальной военной риторике, важно отметить, что риторика эта, включая поэзию, была тематически разнообразна, изобретательна и гибка, и включала в себя многие «трудные» предметы: так, например, читая канонические военные тексты О.Берггольц и В.Инбер, мы узнаем о блокадном телесном страдании; читая К.Симонова — об эротическом желании и тоске во фронтовой разлуке; читая И. Сельвинского — о рвах Холокоста и т.д. Дело не только в табуированных темах, но в особенностях языка и целеполагания: причиненное войной страдание не только допускалось в советскую печать, но даже поощрялось, когда изображалось как коллективное и целенаправленное. Целью разделенного всем единым народом, преодоленного им страдания была не только победа над врагом, но и преображение и совершенствование советского субъекта: в тот период стали закаляться на военных заводах и в пекле военных действий. По отношению к этой символической зоне сакрального, которую уже сами советские писатели, писавшие о войне, определяли как *sui generis* «возвышенность», поэзия Сатуновского представляет нам версию *антивозвышенного*². Его задача — подвергать критике, деконструировать советский дискурс войны, как в отношении пропагандистских формул/посланий, так и шире — в прорабатывании «неприкасаемых» тем и интонаций и расшатывании несущих балок — тропов этого дискурса.

Разговор о поэтике Сатуновского является для меня также частью более обширного и общего разговора о модернизме и войне. Теоретики западной поэзии считают войны двадцатого века (в первую очередь — Первую мировую войну) важнейшим толчком для развития современной поэзии: разрушение ткани общественной жизни привело к громадным переменам в ткани литературного языка³.

Является ли это наблюдение верным для советской поэзии? При том что события Первой мировой (включая революцию 1917 года) и Гражданской войн безусловно повлияли на дальнейшее развитие по-

2 Этот термин был предложен К. Фединым в его очерке о посещении блокадного города (Федин 1945: 17).

3 Более подробно см.: Aldritt 1989: 2–23.

этики русского модернизма, эта ситуация становится гораздо более сложной после 1934 года, когда после санкционированного сверху объединения всех литераторов в Союз советских писателей русская литература в целом все более оказывается в тисках идеологии социалистического реализма с навязываемыми им формой и содержанием.

Связь с модернистским потоком, совпавшим с поэтическими откликами на Первую мировую войну и революцию 1917 года, могла происходить в русской/советской поэзии периода Второй мировой войны только в непечатабельных произведениях — важными казусами здесь представляются *Поэма без героя* Анны Ахматовой с ее ретроспективным взглядом на расцвет петербургского модернизма из ташкентской эвакуации, или блокадные пост-обэриуты Геннадий Гор и Павел Зальцман, принявшиеся заполнять черную дыру, образовавшуюся после гибели Даниила Хармса, своими блокадными наблюдениями, выполненными с учетом законов авангардной зауми.

Поэзия Сатуновского о войне кажется еще одним звеном этой цепи явлений. Настаивая на протяженности, актуальности своих связей с футуристами, особенно с Маяковским и литературными конструктивистами, он использует их средства для репрезентации событий, разворачивающихся через десятилетия после кризиса футуризма. Следуя в первую очередь за Маяковским с его садомазохистическим пафосом, Сатуновский создает поэтику, склонную к изображению насилия, но при этом саморазоблачительную. Перед нами один из наиболее продуктивных и болезненных парадоксов этого письма: оно критикует насилие и при этом питается им, от него (см. Sheehan 2013). Что особенно важно, это насилие и над собой — над своим лирическим «я»: многие анализируемые в данной статье тексты демонстрируют надлом, нарушение субъектности, открывающие новые творческие возможности. Сатуновский сосредоточен не на коллективной победе, но на собственной вероятной гибели на войне, поражении, изменении и исчезновении (причем некоторые из самых увлекательных случаев риторики этого *самоисчезновения*, как я покажу ниже, — это игровая работа с личными местоимениями).

Интересно, что значимые компоненты военного письма Сатуновского могут быть обнаружены уже в текстах ожидания и приближения «Большой войны» до 1941 года. Так, в подобном заклинанию усилива-

ющем(ся) повторении — «Войну зовет противогаз. / ВОЙНУ ЗОВЕТ ПРОТИВОГАЗ» [4] — дана инверсия исторической последовательности: создается ощущение, что все то, что предстояло началу Второй мировой войны на территории СССР — террор, яростная милитаризация, Польский поход Красной армии 1939 года, в котором Сатуновский участвовал — только приближало, делало неотвратимым глобальный конфликт, а не защищало от него.

Военное переживание накладывается на поэтический инструментарий, который был у Сатуновского в разработке еще до встречи с катастрофической историей: поэт готовится либо а priori оказывается готов к тому, чтобы (о)писать военное насилие⁴:

Один сказал:

— Не больше и не меньше,
как начался раздел Польши.

Второй

страстно захохотал;

а третий головою помотал.

Четвёртый,

за, за, заикаясь, преподнёс:

— Раздел. Красотку. И в постель унёс.

Так мы учились говорить о смерти.

1940

[12]

Через это свойственное Сатуновскому миниатюрное построение открывается взгляд на историю, для читателя сегодня практически закрытую: из недавно открывшихся источников мы можем получить лишь частичное представление о том, как остро воспринимался пакт

4 Это наблюдение было сделано мною и ранее на другом материале — так Павел Зальцман уже в 1930-х пишет апокалиптические Псалмы, которые позже становятся для него идеальной формой воспроизведения блокадного ужаса. См. Барскова 2018.

Молотова-Риббентропа о ненападении между Германией и Россией 1939 года (Дьяконов 1995: 481–515). Сатуновский исключает и пародирует саму возможность политейи, подчеркивая ее гротескность и абсурдность: (почти) все участники воздерживаются от прямой оценки происходящего либо реагируют «неадекватно»: политический разговор изображен какофонически, как ситуация невозможности прямого высказывания и диалога, отчасти из-за того, что к 1939 году террор и надзор исключили свободный обмен мнениями между согражданами, чье восприятие реальности искажено страхом.

В первую очередь перед нами текст об искажении. Затрудненная речь рассказчика «заики» увеличивает внимание к каждому элементу фразы: так показано, что говорение о смерти — это нечто трудное и неестественное, чему нужно учиться как чужому языку, причем пафос беседы о политической катастрофе саркастически низводится к гротеску заборной непристойной шутки. Особенно эффектно распад языка происходит в игровых строках «[...] за, за, заикаясь, преподнёс: / – Раздел. Красотку. И в постель унёс». На уровне словесной игры/ткани крайнее напряжение между необходимостью и невозможностью высказывания приводит к тому, что язык разрывается, фрагментируется, и из этого морфологического насилия возникает издевательски эротический образ, также обращенный к насилию. Раздел Польши Германией и СССР преподносится как непристойная шутка и как аллегория, традиционно становящаяся основой политической карикатуры: политическому дискурсу придается плоть — с плотью оказывается связано трансгрессивное желание, а значит и насилие: это сочетание оказывается в основании значительной части военных текстов Сатуновского.

Теми же инструментами оперирует другой текст 1940 года, где военное насилие, несущее смерть, соединяется с насилием сексуальным:

О чем мы думали?
«Об жизни; и еще
об кой об чем:
о пушке на лесной опушке;
о воске детских щек;
об оспе, и о кори;

о судорожном отпоре
их мам,
которых я смогу
насилловать, обутый в сапоги».

1940

[13]

Самое главное и самое, возможно, трудновыносимое сегодня для читателя этого стиха — это то, что после вопроса в первой строке перед нами вос/производится от первого лица прямая речь насильника, что может, и должно, и призвано вызывать отталкивание и протест — Сатуновский выступает в важной для него роли провокатора.

Высказывание здесь двусмысленно и двупланово: развивая терминологию Бахтина, слово репрезентируется как свое и чужое одновременно, «мы» включает говорящего в то время, как кавычки остраивают его. Кавычки в этом тексте также могут обозначать сдвиг между временными пластами⁵ — до и во время «Большой» войны, при том что Сатуновский участвовал в военных событиях 1939–1940 гг., в собственном разделе Польши в результате соглашения между СССР и Германией. В кавычках даны представления о войне, которой еще только предстоит наступить.

Наравне с тем, как говорение во время войны о смерти задействует искажение языка и гротескное сопоставление эроса и танатоса, Сатуновский рассматривает и другой вариант — где всеприсутствие и всепроникновение смерти в военной реальности, тотальность насилия и порождаемого им страха и стыда делает речь вообще не нужной и невозможной. Ответом на насилие является молчание, много раз приумноженное, усиленное повторением:

Сейчас, не очень далеко от нас,
идет такое дикое кровопролитье,
что мы не смотрим друг другу в глаза.

5 Я благодарю Ивана Ахметьева и Илью Кукулина за их комментарии об этом приеме исторического сдвига-вспоминания.

У всех — геморроидальный цвет лица.
Глодают соду интенданты.
Трезвеют лейтенанты.
И все молчат.

Всё
утро
было,
а сейчас —
всё
смолкло.

Молча,
разиня рот,
облившись потом,
молча

**пошла, пошла, пошла пехота,
пошла, родимая...**

1944
[26]

Тем самым, по одной версии, язык войны — это десемантизированная общенность, искажение и распад; по другой — это «ноль языка», абсолютное молчание ужаса, в котором утопает и растворяется выделенное автором оптимистическое утверждение о том, что **пехота пошла**.

2. «Пустите меня, я пошутил»: катастрофа и ирония

В своем классическом, но не устаревающем исследовании о языке и памяти на войне Пол Фасселл замечает, что война в самой природе своей содержит глубокую иронию, потому что зиждется на несоответствии заявленных целей и реальности; именно дистанция между возвышенной риторикой и чудовищной действительностью порождает риторику реакции на это несоответствие — то есть фигуры иронии и гротеска (Fussell 1975: 3–36).

Одна из главных задач само/обучения разговору о смерти по Сатуновскому — постоянное разоблачение пафоса. В первую очередь это занижение относится к разговору о смерти как таковой, которая постоянно фигурирует в этих текстах, но не как трагический экзистенциальный абсолют или фигура сакральной жертвы, а как предмет рутины и привыкания, как тот материал, из которого соткана повседневность войны: часто смерть семантически сопряжена с будничностью и усталостью, и, что принципиально важно, — скукой.

[...] Пустите меня, я пошутил,
у меня уже больше нет сил,
мне не надо ничего на свете,
дайте час доспать до смерти.
[15]

Как
я устал!
Устало сердце
кровью
умывать глаза.
[...]
и вот —
уснула кровь.

1945
[34]

Соединение смерти на войне с усталостью, рутиной и скукой создает особую категорию ужасного — принципиальный компонент военного анти-возвышенного по Сатуновскому.

Одно из наиболее последовательных упражнений по деконструкции и занижению формулы фронтовой возвышенности — стихотворение Сатуновского 1942 года:

Как я их всех люблю
(и всех убью).

Всех —
командиров рот:
«Ро-та, вперед, за Ро-о...»
(одеревенеет рот).
Этих. В земле.
«Слышь, Ванька, живой?»
«Замлел.»
«За мной, живей, ё!»
Все мы смертники.
Всем
артподготовка в 6,
смерть в 7.
[19]

Здесь деконструируется стандартный призыв «рота за мной — вперед за Ро(дину)»: сначала Сатуновский разбирает его на звуковые элементы, доводя до заушной глоссолалии: *Ро-та* – *Ро[дину]* – *рот*; затем он проводит игровой, сопоставительный анализ семантики элементов живого и мертвого, связанных с этой формулой, которая таким образом оказывается сродни формуле/заклинанию ритуального убийства. Рот деревенеет, то есть мертвеет в процессе произнесения практически десемантизированного, выхолощенного пропагандистского клише. И пока эта формула призывает двигаться «живей», то есть быстрее и энергичнее, те, к кому она обращена, гибнут. Ирония производится здесь противоречием заявленной цели и результата, и конфликтным употреблением языковых регистров.

Механическому языку военного приказа противостоит простонародное слово *замлел*, переключаясь с зачином стихотворения «Как я их всех люблю»: этот слой текста сигнализирует заботу и сочувствие, выражающиеся совершенно иными языковыми средствами, нежели язык официального приказа/призыва. Очень личный, даже любовный вопрос о своем собрате-солдате приводит к чудовищному ответу — последняя фраза, обрывок формулы призывает двигаться «живее» уже мертвеца. Так бесчеловечной формуле государственного энтузиазма и ободрения противопоставляются любовь, сострадание и смерть во всей их безнадежной неопрятности, неразделимости и запутанности.

Один из важных тропов этой военной поэзии — смешение элементов, производство жизнесмерти. Стирается разница между еще живыми и уже мертвыми, в частности разница темпоральная — теми, кто в окопе, которых убьют в будущем, и теми, кто в могиле, поскольку все они обречены смерти, что тут же еще более занижается идеей смерти по расписанию. Война показана как нечто противоположное различию: это сплошной чудовищный поток, пропитанный смертью — либо ее ожиданием, либо непосредственным столкновением с ней, и способность переживать по этому поводу фактически исчезает, что и является в системе координат Сатуновского одним из тяжелейших результатов войны: война здесь приводит не просто к смерти, но к смерти чувства и смерти языка.

3. «Сматывают связь»: эротические обмены, присвоения и замещения

Секс пронизывает военную лирику Сатуновского: разговор о гибели и разговор о желании здесь постоянно связаны, секс на его войне отвратителен и желанен одновременно, и всегда гипертрофирован. О женщинах (чаще во множественном числе) постоянно мечтают и говорят, их соблазняют, насилуют и покидают. Поэт настаивает на постоянном обращении к одной из наиболее табуированных тем советской военной мемуристики (по степени болезненности и неприкасаемости для официального дискурса ее можно сравнить, пожалуй, только с людоедством и коллаборацией).

Любопытно сопоставить эротическую составляющую военных стихов Сатуновского с тем, как про это в своих воспоминаниях говорит Борис Слуцкий (десятилетиями не решавшийся их публиковать) — автор, с которым Сатуновского нередко сочетают и со/читают⁶:

В Европе женщины сдавались, изменили раньше всех [...]

Наряду с темным страхом, раздвигавшим колени матрон и матерей семейств, были ласковость девушек и отчаянная нежность солдаток, отдававшихся убийцам своих мужей.

6 См.: Grinberg 2023.

Они сводили все дело к нескольким телодвижениям, вызывая обиду и презрение у самых желторотых наших офицеров.

Всеобщая развращенность покрыла и скрыла особенную женскую развращенность, сделала ее невидной и нестыдной.

(Слуцкий 2000: 177–188)

Более этически и психологически изощренный и склонный к более сложным сюжетным построениям и сопоставлениям, Никулин противопоставляет в своих воспоминаниях всеобщую сексуальную разнузданность красноармейцев в Европе и собственную любовную историю, равно платоническую и трагическую (а также, скорее всего, вымышленную):

Отношения наши быстро развивались. Назревал роман, но роман необычный. У меня даже мысли не возникало о возможной близости. [...] Эрика была для меня прежде всего олицетворением того, что стоит за пределами войны, того, что далеко от ее ужасов, ее грязи, ее низости, ее подлости. Она превратилась для меня в средоточие духовных ценностей, которых я так долго был лишен, о которых мечтал и которых жаждал! Эрика вернула мне атмосферу, которой я так долго был лишен. И я отвечал ей чувствами самыми чистыми и самыми светлыми, на какие был способен.

(Никулин 2008: 181)

Пережив самые чистые чувства с повествователем, Эрика погибает после его отъезда: она выбрасывается из окна, подвергшись групповому изнасилованию его однополчан.

В то время как Слуцкий перекладывает ответственность за насилие на женщин Европы, а Никулин исключает, приподнимает себя из общей эпидемии сексуального насилия, у Сатуновского массовые изнасилования, соблазнения, молниеносные фронтовые связи показаны как рутина и повседневность, такие же как массовая гибель, и при этом, что крайне важно, он нередко повествует о насилии от первого лица:

Начало я проспал.
Рев, вопли, взрывы матерщины.
По улице, задрал —
стола, оглобли, выварки, узлы
(тылы!) —
в затылок движутся автомашины.

Девятый час.
Дивизия снялась.
Связисты сматывают связь.

Прощай же, город Штрелен,
где я «стоял» и «был обстрелян»,
где я двое суток протосковал,
а на трети землячку отыскал,

прощай, привал!
Дивизия снялась,
связисты сматывают связь.

1945

[30]

Реальные обстоятельства стояния в западном городке (который тут же становится частью макаронической рифмы) — тоска ожидания боевого действия и ужас при его начале, связь с землячкой, попытка хоть немного передохнуть — противопоставляются официальному языку, отталкивают его от себя. «Стоял» и «был обстрелян» помещаются в кавычки как чужие слова, в то время как реальность обозначается особым идиосинкразическим звукорядом, который представляет аутентичный язык и звукоряд войны: *рев вопли взрывы матерщины*. Взрывы матерщины очевидно соответствуют в этом тексте взрывам снарядов.

Как это бывает у Сатуновского, поиск аутентичного языка войны связан с эротикой и игрой слов — в центре текста оказывается каламбурное повторение и обыгрывание слова «связь». Снова происходит

работа по вычленению, отдиранию официального языка от реальности, которую он камуфлирует; то есть перед нами разные виды иносказания, непрямого аллегорического высказывания — смерть и секс оказываются связаны, в частности как то, что сложнее всего выразить словами; их монтажное сведение — один из центральных приемов военной лирики Сатуновского:

Как оживляешься,
когда вспоминаешь
(и через столько лет)
румынок или, там, славянок.
А вспомни-ка Смоленск!

Как ты лежишь в кювете
и при каждом
взрыве
вздрагиваешь с головы до пят,
а мозг
срабатывает безотказно:
«не в этот,
в следующий раз...»
«не в этот,
в следующий раз...»
«не в этот,
в следующий раз...»
[59]

Воспоминание об обстреле связывается здесь с эротическим воспоминанием: обыгрываются разные коннотации глагола «оживляться»: приходиться в возбуждение — и неназванное «оживать», сопротивляться смерти, приходиться в себя после угрозы, возвращаться к жизни.

Также это стихотворение может быть истолковано как воспоминание о двух периодах войны: поражении начала и двусмысленно победном конце, причем победа, с которой начинается стихотворение, изображается как сексуальная победа.

Именно такого рода завоевание изображает гротескный диптих из жизни советского освободителя/покорителя:

Налево от меня — сам Кныч.
Направо — породистая фрау.
Мари и Аннамари — за винами, визави.

Кныч что-то доказывает,
а я —
яволь, я, я.

Я
пью и не пьянею.

Из гула
я
выуживаю полужнакомые слова:
шмекен — это кушать,
тринкен — выпивать.
Становится всё шумнее.
[...]

И тут я замечаю, что я замечательно
понимаю по-немецки.

Бравый Кныч,
захлёбываясь, провозглашает спич
в честь
многоуважаемого русского солдата.

Мари поднимает розовый стакан
и, поднеся к губам,
пьёт,
и закусывает булочкой и салатом.

1945

[31]

Уже час, по-нашему два.
Кончай чаевать.

Они уже тоже, кажется, догадались,
встают, составляют стулья, гутэнахт,
старуха делает книксен: биттэ, ах,
ауфвидерзэн;
слава Богу, выдворилась;
что же дальше?

Из кухни,
стеклянную дверь открыв,
с эмалированной миской вкатывается Мари.

Ясно.
Я снимаю пояс,
и, кирзовые сапоги разув,
моюсь в эмалированном тазу.
Молча моюсь.

Моюсь до тех пор, пока, нырнув в кровать
и взбивая лохмы на подушке,
Мари
начинает
тихо хохотать.

Угу, такая толстушка хохотушка!
[32]

Перед нами бытовая сцена в конце войны, сочетающая пародийный урок немецкого языка с уроком любви, при том оба урока преподаются с точки зрения извращенной властной динамики — завоеватель приобретает рудиментарные языковые навыки, в то же время одаривая местное население своей снисходительностью. В данном случае язык войны — это немецкий язык, апроприированный у немцев как трофей

в процессе завоевания — вернее, издевательски редуцированная версия этого языка.

В центре этого нарратива — проблемы диалога, обучения и понимания — вернее, их разоблачение и деконструкция. Протагонист-повествователь воображает, что начинает «понимать» язык, ситуацию и свои возможности в побежденной стране и занятом доме — сексуальная связь между победителем и побежденной здесь показана почти как сотрудничество и сближение: сближение языков (русский «наполняется» немецким), а также происходит сближение постояльца-оккупанта с хозяйкой квартиры, готовой сдать победителю как трофей.

Вообще псевдо/согласие на сексуальный контакт — главная тема и пуант этого текста. Примечательно, что русское местоимение первого лица «я» приравнивается к немецкому „ja“, то есть к согласию. Согласие и подчинение здесь показаны как добровольные и даже жовиальные, бесконфликтные, от чего все вместе вызывает еще большее отвращение.

4. «Я уже никого»: разрушение личности как проблема письма у Сатуновского и Гора

В завершение вернемся к вопросу о месте, занимаемом военным поэтом Сатуновским в истории русского и советского *непечатабельного* поэтического модернизма. Перед нами отношения созависимые — категорически не собираясь приспосабливать свое письмо к требованиям культурных властей, сопротивляясь этим требованиям и издеваясь над ними, Сатуновский развивал линию официальных футуристов, в частности, Маяковского и Сельвинского, отрицал насилие и питал от него свои лирические эмоции, презирал нивелирующий язык официальных эвфемизмов и строил на этом отталкивании свои словесные игры.

Есть ли поэтические аналоги такому письму о войне? Наши данные и глубина исследования сегодня все еще ограничены, так как непечатабельное и ненапечатанное военное письмо дошло до нас отрывочно и случайно (любопытными и требующими изучения «аналогами» и параллелями представляются военные стихи Алика Ривина, Мирона

Левина, Ионы Дегена, Николая Панченко, Семена Липкина, *inter alia*)⁷. Здесь же я хотела бы проанализировать моменты конгениальности между некоторыми приемами и интенциями военной лирики Сатуновского и блокадного письма Геннадия Гора, которые близки тем, что реагируют на историческую травму авангардным письмом: и это — примечательная редкость в корпусе советской литературы, начиная с 1930-х годов⁸.

Сатуновский и Гор ищут способы писать о советской военной катастрофе. Используя достижения авангарда, они пишут о болезненной, трудно переживаемой ими истории трудным и болезненным языком поэтического эксперимента. Оба выявляют один общий, безусловно действенный прием для взламывания, возмущения письма о трагической истории, привнося трангрессивный эрос в их версии войны и блокады.

Вот, пожалуй, наиболее провокативный текст Гора:

Я девушку съел хохотунью Ревекку
И ворон глядел на обед мой ужасный.
И ворон глядел на меня как на скуку
Как медленно ел человек человека
И ворон глядел но напрасно,
Не бросил ему я Ревеккину руку
(Гор 2012: 83)

Самый очевидный результат обращения к теме эротики — нарушение мощного социопсихологического табу, причем нарушение одного влечет за собой нарушение и вскрытие других: хохотунья Ребекка будет расчленена и съедена, одно плотское желание заменяется другим, затем за одним преступлением следует другое.

7 При несистематическом характере научной литературы о неофициальной поэзии периода советской Второй мировой войны, можно отметить следующие работы: Левинтон 2017; Сухих 2020; Юрьев 2021.

8 Это обстоятельство любопытно высвечено комментарием Шимона Маркиша: «Мой друг Андрей Егунов так говорил о „Реквиеме“ Анны Ахматовой: „Мне это не нужно. Так писал Некрасов в XIX веке. В двадцатом веке так писать нельзя“» (Маркиш 2021 [1985]: 229).

И при этом крайне важно, что каннибализм, трансгрессивный секс и убийство оказываются здесь связаны со *скукой*, они вызывают скуку. Каким бы тотальным ни был ужас войны, его, как сообщают нам поэтические миры Гора и Сатуновского, невозможно почувствовать, так как разрушен эмоциональный мир производящего лирическое высказывание, он не способен более ни страдать, ни сострадать. Сведение внутреннего мира участника и агента войны к погружению в скорбное бесчувствие объединяют военную поэзию Гора и Сатуновского.

Берусь утверждать, что именно это разрушение личности и, следовательно, разрушение языка как результат военного опыта роднят взгляды и стратегии этих поэтов. Как и Сатуновский, Гор демонстрирует нам личность и язык в процессе распада — таким образом поэзией становится здесь травматическая афазия. Для обоих авторов искажение, распад личности производителя языка так же важны, как и сам этот язык — особенности травматического (военного и блокадного) взаимодействия, напряжения между ними оказываются в центре внимания этих поэтов. Представляется важным вопрос о том, как в их поэзии конструируется лирическое «я», испытывающее воздействие войны и вос/производящее это воздействие в речь о войне.

Личность производящего лирическое высказывание проблематизируется этически. В то время как у Сатуновского речь зачастую идет от лица солдата-насилъника, у Гора говорит блокадник, ставший людоедом и убийцей. Оба автора провокационно отваживаются предоставлять речь *монстрам*, сформированным их исторической ситуацией — последнее, что этих авторов занимает, это нормализация либо рационализация гуманитарных последствий катастрофы. Война здесь — это ситуация, которая производит особый вид личности, основанный на трансгрессии, но также здесь происходит особого вида самореализация, причем именно эрос зачастую проявляет ее. У Сатуновского читаем:

Отвяжись, не вой, на,
вот моя жизнь,
возьми её, война.
Спасибо за довольствие
и за предоставленное удовольствие

повидать родных,
покомандовать людьми,
порассуждать
о мужестве
и о любви.
Прощайте, кадровые командиры,
мы вместе в столовую ходили,
обсуждали, кто какой герой,
а зав кормил нас игогой.
Прощайте, фельдшерицы и официантки,
дрочливые, как обезьянки,
ох и неохота подыхать,
пожить бы ещё, подышать.
Хотя бы всюду уже, что ли,
советская настала власть,
чтобы люди стали
меньше слёз напрасно проливать.

Лето 1942, Запасной полк

[16]

Сюжет высказывания непоследователен, даже капризен: здесь и готовность к гибели, прощание и, напротив, надежда на победу советской власти. Развитие высказывания разворачивается вокруг образа рыдания, воя, слез. Центром здесь представляется вариация на тему аллегорического диалога с безутешным и требовательным партнером, но в брутальном игровом движении стиха этим партнером оказывается сама война, которая утешается и насыщается, лишь поглощая человеческие жизни. Сатуновский в очередном скандальном построении (в разговор с роковой возлюбленной-спутницей, Войной, отнимающей жизнь, внедряется упоминание случайных возлюбленных, «фельдшериц и официанток, дрочливых <то есть похотливых — П.Б.> как обезьянки») формулирует важный и сложный парадокс о том, что война одновременно отнимает жизнь и наполняет ее, придавая ей цели — и даже особого рода экзальтированную радость и удовлетворение, особый вид *jouissance* (по Сатуновскому, каламбурное *удовольствие*).

Это смешение и противоречие смыслов так же важно для этого текста, как смешение языковых регистров: мы вступаем в текст с подобия/пародии высокой любовной лирики, с отправной точкой в блестящей по своей сложности и эффективности составной рифме «вой на» / «война», и доходим до подобия/пародии выполненной на псевдопростонародном языке коды о желательности победы советской власти, которая, наконец, избавит весь мир от слез.

Безусловно, между этими поэтами существуют также и ситуативные, и экзистенциальные различия, так как Гор писал стихи в свою тайную тетрадку в блокадной ситуации (изрядно дисциплинированной и просматриваемой властями) и его интересовала ситуация субъекта истории, казалось бы, совершенно лишённого агентности⁹. Субъект лирики Сатуновского зачастую так же трансгрессивен и хрупок, но он не блокирован, исторически не пассивен и не статичен — и, в частности, может перемещаться в военных пространствах, оказываясь в различных ситуациях — и фронтовых, и тыловых:

У нас был примус.
Бывало, только вспомнишь — он шумит.
Там
мама возится с кастрюлями
и в спешке крышками гремит,
и разговаривает сама с собой
о дороговизне и о себе самой.

У нас был примус.
У нас был примус, чайник, кран.
У нас был свет.
Теперь у нас ничего нет.

Вы — эвакуированные.

1941

[13]

9 При том что мы говорим о *персоне* — сам литератор Гор в худшие месяцы первой блокадной зимы посещал Публичную библиотеку, где был снят кинодокументалистами, этот эпизод вошел в документальный фильм «Ленинград в борьбе» (1942).

В этом тексте обращает на себя внимание не только ироническая и горькая фетишизация примуса, названного трижды, но и то, как этот текст обращается с местоимением: ностальгическое *мы*, символизирующее убогую идиллию в прошлом, внезапно превращается в оскорбляющее отчуждающее *вы*, работающее в последней строке как обвинительный знак инакости и чуждости (причем здесь также под-разумеается внутренняя рифма с ярким разговорным пейоративом военного времени: *выковыренные*).

Нарушение, искажение личности говорящего в таких текстах часто воспроизводится именно на уровне и посредством местоимений — субъектность таким образом дестабилизируется, и здесь мне видится наиболее значимое/интригующее сближение двух этих поэтик. Вот Гор от первого лица пишет о гибели от блокадной бомбежки:

С воздушной волною в ушах,
С холодной луною в душе
Я выстрел к безумью. Я — шах
И мат себе. Я — немой. Я уже
Ничего и бегу к ничему.
Я уже никого и спешу к никому.

1942

(Гор 2012: 47. — *Курсив мой.* — П. Б.)

Расчленение, фрагментация говорящего и невозможность языка для описания блокадной гибели показаны в этом тексте как каламбур и/ли ребус: травматический предел языка выражается через языковую игру. Перед нами, в первую очередь, хроника распада субъектности, как бы совпадающая с подробностями блокадного бытия, выражаемая ими, но к ним не сводимая. Эти общеизвестные теперь подробности (холод, тьма, голод, бомбежки и артобстрел, распад социальных связей, безумие, преступность и преступления находящихся у власти, каннибализм) воспринимаются уже не как внешние обстоятельства, но как элементы внутреннего состояния блокадного субъекта и замечательно полно воспроизводятся на уровне поэтического языка.

Оба поэта преданы задаче показать смерть как событие языка. В то время как *никого* у Гора превращается в *ничего*, то есть утрачивает категорию одушевленности, у Сатуновского возглас/зачин «как я их люблю / и их всех убьют» развивается в пуант «все мы смертники» — то есть смерть включает в себя, поглощает говорящего: перед нами, буквально, поэтический текст как последнее слово, запечатленные гибель и агония. Это приводит нас к вопросу: является ли такая поэтика письмом выжившего? Эти военные стихи написаны также *с позиции погибшего*:

[...]
 – Боже, мы так боялись,
 мы так бежали,
 а вы?
 – А мы жили в Андижане,
 а вы?
 – А мы в Сибири,
 а вы?
 – А нас убили. [...]

<1942?>
 [17]

Также и в блокадных местоимениях Гора проявляется мучительная неопределенность, сродни кошмарному сну:

И буду лживый и живой
 В могиле с мертвою женой.
 Вдвоем, втроем и на полу не будет книг.
 Не будет лампы. Но буду думать я —
 Где ты? И что такое тут лежит?
 (Гор 2012: 48)

Описание сцены блокадной гибели (невыносимое само по себе) превращается здесь в парадоксальное сочетание бытовой сцены и фантазмагии. Как и у Сатуновского, здесь говорят мертвецы, и то, что

происходит в блокадном посмертье, поражает именно нестабильностью и неузнаваемостью субъекта: мертвые размножаются и множатся, третье лицо превращается во второе, категории не/одушевленности также колеблются и мерцают.

Во время одной из первых конференционных дискуссий о блокадной лирике Гора Марк Липовецкий предположил смутившую, но впечатлившую меня тогда гипотезу, что этот автор так тщательно скрывал свои блокадные стихи не только из страха перед советским читательским сообществом, но потому, что они были написаны не для выживших, а для умерших — и с точки зрения умерших¹⁰. Подобное ощущение может возникнуть и при анализе строк Сатуновского «все мы смертники» — хотя в то же время позиция его гораздо агрессивнее, злее и витальнее.

Военная поэзия Сатуновского будет поражать читателя и исследователя советской поэзии всегда — таким невероятным антиподом, противоречием она является колоссу официальной поэзии. Причем ошеломляет именно сочетание бескомпромиссной тематики и виртуозного инструментария. В начале этих заметок был намечен ряд историографических табу, которые нарушает этот автор, но анализ его текстов выявляет еще более глубокие нарушения и открытия: на мой взгляд, главным достижением здесь является способность показывать, что война не только сеет смерть, но уродует и развращает личность, и именно такую личность «научил говорить» Сатуновский.

Литература

Барскова, Полина (2018): *Седьмая щелочь*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха.

Гор, Геннадий (2012): *Стихотворения 1942–1944*. Москва: Гилея.

Дьяконов, Игорь (1995): *Книга воспоминаний*. Санкт-Петербург: Фонд регионального развития Санкт-Петербурга / Европейский дом / Европейский университет в Санкт-Петербурге.

10 Дискуссия во время конференции «Блокадные нарративы» (Мюнхен, 2015).

- Левинтон, Георгий (2017): «Алик Ривин», в: Он же: *Статьи о поэзии русского авангарда*. University of Helsinki, 229–270. (Slavica Helsingiensia, 51).
- Лотман, Юрий (1995): «Не-мемуары», в: Пермяков, Евгений (ред.-сост.): *Лотмановский сборник 1*. Москва: Издательство «ИЦ-Гарант», 5–53.
- Маркиш, Шимон (2021 [1985]): «Пример Василия Гроссмана», в: Он же: *Непрошедшее прошлое. Собрание сочинений*. Том 5: *Русско-Еврейская литература*. Часть 3: *Примеры и выборы*. XX век. Хетени, Жужа (отв. ред.). Budapest: ELTE — МűМű, 55–232.
- Никулин, Николай (2008): *Воспоминания о войне*. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа.
- Слущкий, Борис (2000): *Записки о войне. Стихотворения и баллады*. Санкт-Петербург: Логос.
- Сухих, Игорь (2020): «История Легенды. О стихотворении И. Дегена „Мой товарищ, в смертельной агонии...“», в: *Новый мир* 7. <https://nm1925.ru/articles/2020/07-2020/istoriya-legendy-7513/?ysclid=mfsqvbaj11975796536> (21.09.2025)
- Федин, Константин (1945): *Свидание с Ленинградом*. Ленинград: Военное издательство МКО.
- Юрьев, Олег (2021) (сост.): «Заполненное зияние [О стихотворении Алика Ривина „Вот придет война большая“]», в: Он же: *Ленинградская хрестоматия (от переименования до переименования): Маленькая антология великих ленинградских стихов*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 120–126.
- Aldritt, Keith (1989): *Modernism in the Second World War: The Later Poetry of Ezra Pound, T. S. Eliot, Basil Bunting and Hugh MacDiarmid*. New York: Peter Lang.
- Grinberg, Marat (2023): "'Anecdote in the Vein of Herodotus': Shuttling between Particulars and the Universal in Boris Slutskii's and Ian Satunovskii's War Poetry", in: *Slavic Review* 82/3, 640–647.
- Fussell, Paul (1975): *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press.
- Kukulin, Ilya (2023): "Writing within the Pain: Russophone Anti-War Poetry of 2022", in: *Slavic Review* 82/3, 657–667.
- Sheehan, Paul (2013): *Modernism and the Aesthetics of Violence*. Cambridge et al.: Cambridge University Press.

Данила Давыдов

Ян Сатуновский и «барачная поэзия»

Резюме: В статье творческие стратегии Яна Сатуновского рассматриваются в контексте т. н. «барачной поэзии», которая, в свою очередь, представляет собой важную эстетическую доминанту деятельности «Лианозовской школы» — одного из центральных явлений советской неподцензурной словесности. «Барачная поэзия» сама по себе предстает не столько единообразной практикой, сколько набором художественных установок, по-разному реализующихся у важнейших («ядерных») авторов, которые с ней обыкновенно связываются (Евгений Кропивницкий, Игорь Холин, Генрих Сапгир), а также и формой мифологизации этой линии в андеграундной поэтике (в публикациях Ольги Андреевой-Карлайл, Константина Кузьминского, Эдуарда Лимонова). Анализируются способы взаимной рецепции «барачных» поэтов и Сатуновского, показывается вовлеченность Сатуновского в «барачную» эстетику, но одновременно и переосмысление ее, более широкое, нежели у ее ортодоксальных представителей, понимание и производимая над ней метарефлексия.

Ключевые слова: «барачная поэзия», «Лианозовская школа», неподцензурная поэзия, бедность языка

Поставленная в заголовок этой статьи тема может быть разделена на два вопроса: как оценивал Ян Сатуновский феномен «барачной поэзии» и творчество ее представителей и в какой степени сам Сатуновский может быть причислен к данному явлению. Сатуновский как один из главных представителей «Лианозовской школы» в то же время соотносится (наряду с Всеволодом Некрасовым) с конкретистской линией в ней; «барачная поэзия» представляется при этом то другой лианозовской линией, то отождествляется с «Лианозовской школой» в

целом»¹. Место Сатуновского в этих классификационных ячейках может быть понято как при взгляде на его диалог с другими «лианозовцами», так и при обращении к внутренним интенциям его творчества.

Однако прежде необходимо хотя бы кратко рассмотреть статус самого феномена «барачной поэзии» и понять, можно ли его вообще считать не просто элементом внутрицехового жаргона, но некоторым релевантным историко-литературным понятием².

Понятие «барачной школы» сложилось, скорее всего, во внутреннем андеграундном самоупотреблении; авторство этого определения, приписываемое иногда Игорю Холину, им самим отвергалось: «Вообще же, создателя термина „Барачные“ не существует. Его создали все люди, почитатели (в первую очередь) моих стихов» (Холин 2020: 162). Во всяком случае, фиксацию барачной темы в качестве специфического локуса следует связывать именно с Холиным (хотя родоначальником «барачной школы» назывался обыкновенно Евгений Кропивницкий³); так, Холин отвечает на вопрос В.Кулакова о хронологии его творчества: «[...] первой была бы „барачная“ книга „барачных“ <стихов>. Она писалась с 1952 года и где-то до середины 50-х. В московской книжке „Жители барака“ напечатана лишь часть этих стихов. Есть еще, например, большой цикл — „Барачная лирика“ (Кулаков 1999: 320).

Выходящая за пределы московского андеграундного круга легитимация определения «барачный» связана с публикацией в антологии Ольги Андреевой-Карлайл *Poets on Street Corners. Portraits of Fifteen*

1 О соотношении этих понятий см. содержательную работу: Павловец 2021. Ср. также: «Другие участники лианозовской группы — Ян Сатуновский и Всеволод Некрасов — не были непосредственными учениками Евгения Кропивницкого, как Холин и Сапгир. Ян Сатуновский появился в Лианозово в 1961 году, уже зрелым поэтом. Всеволод Некрасов познакомился с лианозовцами в 1959 году хотя и начинающим, но уже вполне определившимся автором [...]. В дальнейшем лианозовские влияния оказались благотворными и для Сатуновского и для Некрасова, но конкретизм их — особого свойства, во многом не такой, как у Холина и Сапгира» (Кулаков 1999: 25–26).

2 Подробнее я рассматриваю данный вопрос в статье «Игорь Холин и Всеволод Некрасов: заметки к сопоставлению» (в печати); см. также: Давыдов 2021: 99–109.

3 Так, в ответ на вопрос В.Кулакова об истоках «барачной поэзии» Генрих Сапгир говорит: «Началось все со стихов Евгения Леонидовича <Кропивницкого>» (Кулаков 1999: 324). См. также: Холин 2020: 161.

Russian Poets (1968); в этом отношении имела значение и публикация в первом томе *Антологии новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»* (1980) Константина К. Кузьминского. Интересно, что, несмотря на осмысление «барака» как специфического концепта, маркирующего определенные тексты еще в первой половине 1950-х гг., рефлексия, связанная с самой «барачной поэзией», возникает много позже, причем в ответ на публикацию антологии *Poets on Street Corners* у Холина. При этом замечания Холина остаются в его записках, не предназначенных для посторонних глаз и опубликованных только в последнее время (можно уверенно предположить, основываясь на корпусе художественных и биографических текстов, что холинская позиция имплицитно им демонстрировалась, но вряд ли эксплицировалась по причине своей крайней жесткости).

В антологии Ольги Карлайл разделу “The Barachni Poets”, включающему стихи Холина и Сапгира⁴, предпослана вводная заметка, в которой делается попытка объяснить феномен «барачности». Следует отметить, что данный раздел — единственный неавторский в антологии, все прочие представляют поэтов (от Александра Блока до Беллы Ахмадулиной и Иосифа Бродского) индивидуально, а не в составе какой-либо группы. Это можно счесть знаком того, что пред нами попытка представить «барачную школу» как явление не столько эстетическое, сколько социальное; если прочие представленные поэты интересны составительнице как представители некоего поэтического канона, то «барачные» авторы скорее репрезентируют непривлекательные стороны советской действительности. Предлагается взгляд на «барачную поэзию» одновременно как на паралитературу, наследующую неподцензурному фольклору, и как на явление в рамках интернационального протестного движения, включающее поэзию битников:

4 В антологии он представлен как “Henri Sabgir”. Это не ошибка: «Судя по всему, Сапгир и Сабгир — два альтернативных написания одной и той же редкой (особенно в Российской империи) еврейской фамилии» (Шраер/Шраер-Петров 2004: 126) Ранний Сапгир в самом деле часто подписывался как «Сабгир»: см., например, подписанную именно так его подборку в первом номере самиздатского журнала «Синтаксис» (1959); замечания Всеволода Некрасова («[...] писавшим в те поры себя через б — Сабгир [...]») (Зыкова/Пенская 2022: 143); манеру Оскара Рабина, знавшего Сапгира с детства, писать именно Сабгир (Там же: 248) и т. д.

A literary outgrowth of the contemporary oral *blatnoi* trend (that of the thieves' songs), *barachni* poetry is written today primarily by young poets. Like a considerable body of Soviet poetry, it circulates in typescript only. The term *barachni* derives from the word *barracks* (*baraki*) – those of concentration camps and of slum areas surrounding big cities. Marked by a certain urban ultra-realism, *barachni* poetry may be regarded as a manifestation of the vast international movement which reflects the discontent and anxiety of people facing the crumbling of yesterday's values, whether Christian morality or Marxist ideology.

A kind of crude Expressionistic satire, *barachni* poetry is one reaction to the atmosphere of uneasiness and fear which prevailed in Russia during the Stalinist regime. Above all, it satirizes contemporary Soviet life. This same approach may also be found in the prose of such writers as Tertz, as well as in painting. Oscar Rabin, to whom one of the poems quoted below is dedicated, is the best-known among the *barachni* painters of Moscow.

(Carlisle 1968: 350)

В качестве главных представителей «барачной поэзии» и (возможных) кодификаторов самого понятия называются Сапгир и Холин:

Barachni poetry is popular in Moscow literary circles. Thought not anonymous, its poets are relatively obscure. One may hear their verse at small literary evenings held in Moscow by groups of intimates; Sabgir and Holin, for instance, are quite influential among “subterranean” Muscovites. These two, who are close friends, are credited with coining the term *barachni*. Now in their late thirties, they are said to have a following of young poets who for the most part are also unpublished.

(Ibid.: 350–351)⁵

5 Помимо Сапгира и Холина, далее довольно подробно говорится о песенной поэзии Александра Галича: “His lyrics, often employing a grotesque ‘pop’ use of Soviet slogans, are the creations of a real poet. They are apolitical and asocial in a virulent way, poignant, ironic mixtures of contemporary Soviet street talk, of camp lore, and of a pervasive, bittersweet nostalgia typical of Russian folklore. Galich is a good example of the flowering of Soviet folk songs, whose popularity surpasses even that of poetry today, as if, even for intellectuals, songs were a better means of expression for the malaise, the feeling of *nausée* – in Sartre’s sense of awareness of the absurd – so characteristic of contemporary life” (Ibid.: 351).

Говоря о «барачной поэзии», Карлайл одновременно выделяет «школу» (Холин и Сапгир) и пишет о «барачности» как тенденции. В рамках подобной двойственности неизбежно возникает «мерцающее» отношение к называемым авторам как творчески значимым и как к представителям некоего общенародного протестного движения (но в то же время и маргинального по отношению к «большой» поэзии явления).

Эта сочувственно-снисходительная позиция позволяет Холину сформулировать свою концепцию «барачной поэзии», в немалой степени и в целом, и в мелочах полемичную к сказанному Карлайл⁶:

«Барачной школы» на самом деле не существует. Пожалуй, только двоих поэтов можно отнести к этой школе бесспорно: Евгений Леонидович Кропивницкий и я. Галич (статья Ольги Андреевой (Карлайль)) — не барачный поэт, он песенник-сатирик⁷. Генрих Сапгир, если у него что написано, то все это побочно, не основное в его творчестве. Потом он и теперь еще слишком псевдоклассичен для барачного поэта, который должен обладать стилем несколько примитивным, вернее — простым, как и то, о чем он пишет. Но это уже тонкости. Может, я ошибаюсь. Ведь Ольга Андреева (Карлайль) смотрит на это шире: «Барачная поэзия (цитата) может рассматриваться, как проявление широкого интернационального движения, которое отражает недовольство и беспокойство людей — свидетелей разрушения вчерашних ценностей». Вот видите сами, как широко. Может, так всегда и случается: поэты пишут, создают, а критики уже возводят это в определенный ранг, цепляют сержантские или генеральские погоны.

Если смотреть на дело вот с такой точки зрения, то почти всю левую поэзию (и даже Слуцкого, Коржавина и Евтушенко и Вознесенского),

6 Ее антология дошла до представителей московского андеграунда. Сама Карлайл, начиная с 1959 г., бывала в СССР и общалась с представителями неподцензурной культуры, что отмечает и Холин: «Очень толковая женщина. Я с ней знаком. И знаком с ее родителями, Вадимом Андреевым и мамашей» (Холин 2020: 163). Вадим Андреев, сын Леонида Андреева, поэт, прозаик, принял после войны гражданство СССР; оставаясь в США и работая в ООН с советской стороны, он также часто бывал в Советском Союзе.

7 Пример очевидного возражения Карлайл.

можно всех сюда включить. У каждого теперешнего поэта есть «барачные» или, как однажды выразился Степан Щипачев, — черные стихи. (Холин 2020: 161)

Такая широта подхода вызывает у Холина некоторый скепсис:

Одно могу сказать с точностью (многие теперь будут примазываться к новому направлению) <:> Родоначальником подобного рода поэзии является Евгений Леонидович, создателем (строителем этого здания) <—> я и отчасти Генрих Сапгир, и отчасти Сева Некрасов, отчасти Окуджава и Галич (они-то уж об этом и не думали)<,> Юзик Алешковский, Охрименко, Саша Аронов — всё песни. (Там же: 161–162)

Холин (в продолжение уже приведенного высказывания об отсутствии у «термина» автора) несколько тавтологично указывает: «Стихи эти люди называли барачными, поскольку они непосредственно о бараках (не лагерных⁸) написаны и о гражданах, проживающих в этих бараках» (Там же: 162) и дает такое развернутое определение «барачности» как поэтическому свойству:

Вот типичное стихотворение «барачного» направления.

- 1) простота излагаемого материала.
- 2) простота формы и одновременно (в меру) оригинальность.
- 3) место действия — барак или любой другой дом, мещанство, низменные чувства, зверство на уровне квартиры, двора, улицы, вызванное мелочностью, и т. д.

Я рад, что теперь (точка зрения Ольги Андреевой (Карлайль)) все это переросло в нечто большее. Евгений Леонидович, к примеру, называл себя поэтом окраины.

Мы — город, его закоулки, задворки.

(Там же: 162)

8 Еще одна подчеркнутая поправка к тексту Карлайль.

Такого рода теоретические выкладки Холин подкрепляет демонстрацией особого воздействия «барачных» стихов на реципиента:

Помню. Однажды читал я где-то стихи. Одна (во время чтения) женщина воскликнула: «Мне кажется, что на меня (имея в виду мои стихи) выливают помой». Вот высшая похвала «барачному поэту». Чувство низменного существования людей должно быть передано с такой силой, чтобы (если описывается драка) человеку (читателю) казалось, что его самого избивают. Чтобы стихи пахли: клопами, помойкой, обоями, кухней, лестничными клетками, говном, мочой — всем, что окружает простых граждан, живущих в бараках, в общественных квартирах.

(Там же: 163)

В то же время Холин подчеркивает специфичность «барачного» подхода (вновь отказывая даже Сапгиру в праве быть «барачным» поэтом «без оговорок»⁹: «У Сапгира стихи слишком эмоциональны, а нужно чтобы взгляд был несколько со стороны, и не зло». И далее: «Ольга Андреева (Карлайль) точно подметила эту особенность. Жаль, что она живет не в России» (Там же: 163).

По Холину, «барачной» может быть названа поэзия негативности, включающей при этом примитивизм, гиперреализм и, более факультативно, установку на отрицательную реакцию неподготовленного реципиента. Здесь можно вспомнить известный тезис Максима Шапира о прагматике авангарда¹⁰; однако авангардное «неприятие» реципиентом

9 В записях Холина вообще неоднократно встречаются довольно критичные оценки сапгировского творчества; ср., например: «Хотя в какой-то мере Е<вгений> Л<еонидович> прав. Чрезмерная левизна Сапгиру вредит» (Холин 2020: 78).

10 «Не совсем ясно, кто же реагирует действительно адекватно: тот ли, кто понимает, или тот, кто не понимает, тот, кто принимает, или тот, кто не принимает. Поскольку ценность такого искусства прямо пропорциональна силе реакции (идеальный случай — скандал), «правильнее» воспринимает тот, чья реакция сильнее, чья „больше по модулю“ — независимо от ее знака, будь то „плюс“ или „минус“. А так как отрицательные реакции, как правило, сильнее положительных, более „верными“ следует признать именно их. Не приемлющий авангарда обыватель есть его самый адекватный читатель, слушатель, зритель — творчество авангардистов, в первую очередь, обращено к нему и сохраняет свое авангардное качество только до тех пор, пока продолжает вызывать

здесь заменяется скорее «негативной солидарностью» с высказыванием, суггестией, своеобразным «театром жестокости». Другая возможная параллель — с обэриутской установкой на реализацию эстетического жеста как предметного, вещественного («Стихи, ставшие вещью»¹¹) — здесь лишается утопического флера, опять-таки проявляется не просто в негативном, но и сниженном варианте.

Холин задает двойную, а по сути дела и тройную перспективу понимания «барачной поэзии», которая лишь внешне похожа на замечания Карлайл; во втором случае границы явления очерчиваются нечетко и внутренне противоречиво, в первом же предлагается отличать «истинных» «барачных поэтов» (исключительно Кропивницкого и самого Холина, Всеволода Некрасова, ряд поэтов-бардов, но, стоит заметить, не Яна Сатуновского, не упоминаемого в данном контексте вовсе), соотносимых с этой тенденцией лишь отчасти (в том числе и Сапгира, традиционно помещаемого в «ядро» «барачной школы»)¹² и некие отдельные признаки «барачной» тенденции, которые обнаружены «почти у всех» представителей «левой» (в т. ч. более чем легалистской) поэзии.

Такое «расщепленное» понимание «барачной поэзии», очевидно, было присуще не одному Холину (хотя и сформулировано им максимально заостренно); к примеру, Генрих Сапгир упоминает (что характерно — уже в позднем тексте) «астрально-барачные рассказы» Юрия Мамлеева (Сапгир 2023: 628), расширяя пределы «барачности» до прозы (как это сделала Карлайл, с гораздо меньшими основаниями, по отношению к Абраму Терцу / Андрею Синявскому). Постепенно, однако, более конвенциональным стало отождествление «барачной школы» то с «Лианозовской школой» (или «группой») вообще, то с Евгени-

его активное неприятие (более того, именно в этом неприятии и состоит оправдание авангарда)» (Шапир 1995: 136–137). Курсивом заменена разрядка автора.

11 См. подробнее: Кукуй 2010: 165–174. Также: «Не раз говорили о скульптурности, вылепленности вещей Холина; да, бесспорная материальность, очищенность формы от рефлексии придавала стихам качество, о котором говорил Хармс: бросить стихотворение в окно, и окно разобьется. От стихов Холина повывлетали все стекла в парадном дворце советской поэзии» (Кулаков 1999: 157).

12 Следует отметить, что даже биографически Сатуновский и Сапгир, в отличие от Кропивницкого, Холина, Оскара Рабина, не имели «барачного» опыта жизни.

ем Кропивницким и его прямыми учениками Сапгиром и Холиным (при любых практически постхолинских интерпретациях — «ядром» рассматриваемого явления); расширительное толкование оказалось практически отброшенным, а приписывание бардов и даже легальных шестидесятников к «барачной» тенденции забылось¹³. Всеволод Некрасов писал о «барачной поэзии» в различных текстах, меняя смысловые оттенки, но в целом исходил из «ядерного состава»:

Про себя точно могу сказать, что я себя никак не называл и называть не хотел, и не помню, чтобы Холин и Сапгир называли себя «барачными поэтами», хотя, конечно, они таковыми являлись, и название в этом смысле к ним применено очень удачное, и к Евгению Леонидовичу Кропивницкому тоже. Конечно, и к нему это относится — вернее, с него это начинается.

(Зыкова/Пенская 2022: 103)¹⁴

При этом могли особо выделяться либо Сапгир и Холин¹⁵, либо один Холин. «Положим, холинские сильно барачные, сапгировские чер-

13 Впрочем, здесь есть исключения: так, с «барачной поэзией» сопоставлялось творчество Олега Григорьева (Кузьминский/Ковалев 1980: 333); Александра Есенина Вольпина (Там же: 105–106); Александра Величанского: «Конечно, это не барачная поэзия, но с пейзажной лирикой Е. Кропивницкого — певца „слободок“ — или раннего Вс. Некрасова, столь же имманентно игровой, смыкающейся не только с примитивом, но и с детской поэзией, ранние стихи Величанского вполне сопоставимы. Не думаю, что тут были какие-то влияния (хотя Величанский лианозовскую поэзию знал), тут просто жанровое совпадение, но весьма симптоматичное» (Кулаков 1999: 287); Леонида Виноградова: «По поэтике Л. Виноградов очень близок раннему, „барачному“ Холину, тоже весьма „частушечному“. Но, конечно, жанр тут несколько другой. Л. Виноградов не создавал эпоса, он прежде всего лирик» (Кулаков 2007: 206) и других, но, как правило, эти сопоставления производятся с тем, чтобы немедленно указать на принципиальные различия.

14 Ср. также: «Сам Е.Л. Кропивницкий, поэт своеобразный и интересный, был в буквальном смысле слова учителем Г.В. Сапгира и И.С. Холина. Всех троих еще называют „барачные поэты“» (Журавлева/Некрасов 1996: 305).

15 «[...] у них <Холина и Сапгира> была такая — как бы сказать — негативная манифестность: отграничить свою платформу. Не то чтобы утвердить, а отграничить: вот они такие. При помощи чего? При помощи барачности, правды-матки, как ее надо резать, и какие там кишки, и какие потроха, — здорово! К этому я относился с уважением: понимал, что такая операция должна быть произведена, и тогда она еще больше должна была быть произведена, чем сейчас, когда этим все занялись с разрешения» (Зыкова/Пенская 2002: 106). Стоит отметить здесь принцип негативности, который усматривал Некрасов и о котором я писал выше.

но-сюрные <стихи> как они есть, предлагать для детей — нереально» (Журавлева/Некрасов 1996: 2016); «И как только не разоблачали И. Холина. И как неореалиста разоблачали. И как барачного поэта» (Там же: 365).

Значительную роль в окончательном «сращивании» «барачной» и «Лианозовской» «школ» сыграла публикация в антологии Константина К. Кузьминского (Кузьминский/Ковалев 1980)¹⁶. Как известно, претендуя на обзор всей неподцензурной русскоязычной поэзии Советского Союза, Кузьминский так и не собрал специальный московский том¹⁷; тем не менее, уже в первом томе представлен раздел «Барачная школа», включающий «ядро» целиком (Кропивницкий, Холин, Сапгир), но к тому же и подборку Яна Сатуновского, кажется, впервые включенного в этот контекст, а также помещенного особняком Всеволода Некрасова. При этом собственно «барачная» тема поднимается только в принадлежащем Эдуарду Лимонову фрагменте очерка о Кропивницком (названном «барачным дедом»: «Барачная подмосковная Москва разливается в стихах Кропивницкого, гуляет, доступными ей способами веселится, пьяная куражится и в будни глухо и черно работает» (Кузьминский/Ковалев 1980: 271); «Лирический герой Кропивницкого живет рядом, в бараке. Он пока только скептический безвольный наблюдатель нечеловеческой этой жизни» (Там же), и в лимоновском же очерке о Холине: «Игорь Холин в своих первых стихах развернул барачную тему Кропивницкого, перенес ее из Подмоскovie в город, в метро, в кривые переулки, во все эти Текстильщики и Таганки, где испокон веков гнездится рабочий люд» (Там же: 317). В очерках о Сапгире, Сатуновском и Некрасове «барачная поэзия» не упоминается, но создается общая рамка (несколько смещенная композиционным отделением публикаций Некрасова от раздела «барачной школы») и представлены все пятеро «основных» «лианозовцев»; к тому же в очерке о Кропивницком (правда, в цитате из некролога ему, написанного Николаем Боковым) упоминается и «Лианозовская школа» (Там же: 270). Перемещенный в искусственно сконструированную «формальную школу» (где он соседствует с Геннадием Айги, Владимиром Буричем, Генрихом Худяковым), Некрасов в другом месте тома «воссоединен» с лианозовскими

¹⁶ Формально в качестве второго составителя был указан Григорий Ковалев.

¹⁷ См. об этом: Ахметьев 2022.

соратниками, однако же в качестве «барачного поэта»: «[...] трое — Некрасов, Сапгир, Холин — составили основу барачной школы, позднее вошли в группу „Конкрет“» (Там же: 370). История этой мистификационной группы требует отдельного рассмотрения (подробнее см.: Павловец 2021: 41–43, а также: Кукуй 2016: 211), однако важно то, что для Кузьминского в его литературтрегерской практике принципиальными оказываются две, казалось бы, противоположные установки: стремление к полноте обзора, широкому картографированию пространства независимой поэзии и ее классификационное упорядочивание, и одновременно анархистское нежелание исходить из строгих методологических установок. Кузьминский находит общие критерии для выделения тех или иных элементов классификации: в этом смысле реальные сообщества, аморфные соединения авторов под условным обозначением и откровенно вымышленные явления прекрасно укладываются в единую схему:

[...] принцип коллажности торжествует и в том, как распределяются те или иные авторы по направлениям и группам, когда одни поэты идут особняком, другие помещаются в конкретные «школы» («филологическая школа», «геологическая школа» — по месту учебы, «барачная школа» — по локализации, «формальная школа» — в полной мере «по формальным признакам»; по месту общей публикации — «Поэты „Синтаксиса“» и т. п.). Безусловно, такая типологизация далека от научной (хотя обозначение «филологическая школа» вошло в обиход и стало общепринятым), что для составителя Антологии опять же принципиально: его антиакадемизм, видимо, коренится в футуристическом неприятии «тайных пороков академиков» с их известным «объективизмом», деконструируемым Кузьминским.
(Павловец 2022: 347)

Радикальный конструктивизм¹⁸ Кузьминского проявляется в стирании границы между теорией и практикой (что, кстати, вполне укладывается в рамки авангардного утопизма), однако результатом этого становится не только порождение разнообразных историко-литературных

18 Не в искусствоведческом, а в методологическом значении.

фантомов, но и окончательное связывание понятий «барачная» и «Лианозовская школа».

Впрочем, в последующей исследовательской традиции, не выводящей понятие «барачности» за пределы «Лианозовской» школы, эти явления могут пониматься как синонимичные, иногда же речь может идти о «двух фракциях» в «Лианозовской школе», условно «барачных» (Кропивницкий, Холин, Сапгир) и «конкретистских» (Сатуновский, Некрасов, примыкающий к ним Михаил Соковнин¹⁹) поэтах. Разумеется, схематичность любого из этих подходов и в целом традиционный их характер, скорее узуальный, нежели вполне соответствующий реальной истории литературных трансформаций в рамках андеграундной среды, вообще плохо поддающихся фиксации, довольно очевидны. Однако все-таки эти конструкции не полностью произвольны и связаны с очевидными свойствами поэтики рассматриваемых авторов. «Конкретизм» и «барачность» могут восприниматься в качестве разных проявлений некой более сложной эстетической общности, которую разумно понимать как общелианозовскую поэтику, не реализующуюся ни у кого из конкретных поэтов-«лианозовцев» в полной мере, так как у различных авторов стоит говорить о большем тяготении к одному или другому свойству²⁰.

19 В отношении поэтики Соковнина нетривиальны построения Алексея Конакова, который предлагает увидеть «„нежное Лианозово“, феномен которого еще только предстоит проанализировать. Не производственные травмы, не тяжелые пьянки, не мрачная уголовщина, не абсурд повседневного выживания — но какое-то глубинное ощущение уюта, покоя и в хорошем смысле слова „обломовщины“. Слабая сила „нежного Лианозова“ лежит в основе творческой продуктивности Кропивницкого, она наверняка найдется в стихах Некрасова, Сапгира и Холина, но ярче всего она раскрывается при чтении „предметников“ Соковнина» (Конаков 2021: 694). В более ранней работе Конаков «переворачивает» холинскую негативность, предлагая ее понимать не как гиперкритическую, а как освободительную: «Подробное, скрупулезное, тщательное описание барачников позволяет Холину проанализировать материальные предпосылки своего собственного письма и осознать свою собственную антропологическую ситуацию. Ее следствия парадоксальны: всеми порицаемый, многократно обруганный, никогда не любимый барак оборачивается вдруг пространством свободы, уникальным местом, в котором только и способна развиваться человеческая жизнь, практически не ощущающая чудовищного давления „авторитетного дискурса“» (Конаков 2017: 24).

20 См.: Кулаков 1999: 13–34, 80–83, 131–133, 157–160, 169–171; Кулаков 2007: 203–204. 207–210; Павловец 2021; Весенн 2021.

При этом, вопреки наиболее простой интерпретации, «конкретистские» свойства не создают оппозиции с «барачными», но скорее являются различными способами реализации сходных на большем уровне обобщения свойств. Эту ситуацию интересно и важно проследить в отношении Яна Сатуновского, полноправного «канонического» «лианозовца», но в то же время и поэта со специфическим генезисом и творческим путем.

Если проследить за тем, какова была взаимная оценка «лианозовцев», обыкновенно относимых к барачным, и Сатуновского, то можно заметить их неравномерность. Крайне редки упоминания Сатуновского в опубликованных материалах Евгения Кропивницкого²¹. Холин также нечасто упоминает Сатуновского. В его дневниках и записках он возникает лишь дважды (один раз в нейтральном контексте, другой раз и вовсе не без отчасти негативной оценки: «Сатуновский дал в долг 50 рублей. Яна знаю давно. Хороший поэт. Но человеческие качества не весьма: суетлив, энергичен. Активная натура крайне. Он на пенсии. Ему 57 лет будет 23 февраля. Крепкий, среднего роста. Лыс» (Холин 2020: 171). Несколько раз Сатуновский появляется в качестве эпизодического персонажа в «нарративных» поэмах Холина («Узбекский халат», «Рыбина Рабина») и как одно из имен в характерных холинских перечнях (в поэме «Умер Земной шар» в числе друзей Земного Шара, в повести «Памятник печке»: «А что в это время делает Ян Сат? Ты мне брат, я тебе брат!» (Холин 2000: 66).

21 Характерен контекст: «Лично я считаю вашу поэзию высшим достижением среди поэтов наших дней. Даже такие корефеи <sic! — Д.Д.> как Холин, Хвостенко, Сапгир и Сатуновский немного меркнут и звучат уже не так свежо» (из письма Всеволоду Некрасову; Кропивницкий 2021: 777). Вообще, я склонен полагать, что, несмотря на статус «старших лианозовцев», отделяющий их от более молодого поколения поэтов, Кропивницкий и Сатуновский представляют собой максимально противоположные фигуры в этом кругу. Одну из сторон этой проблемы рассматривает Павел Успенский: «[...] стихи Сатуновского сами выходят в поле политического и в нем, прямо или косвенно, но все же достаточно ясно, чтобы это считать, манифестируют разрыв с официальной идеологией и ее речевыми репрезентациями. Кропивницкий, однако, выбирает другую стратегию формирования „Я“, а его стихи последовательно избегают однозначного политического измерения» (Успенский 2021: 235); однако различия, как мне представляется, не ограничиваются политической идентификацией субъекта и касаются всех важнейших аспектов поэтики обоих авторов (о чем, впрочем, стоит говорить отдельно).

Более подробно и гораздо ближе к «барачному» контексту пишет о Сатуновском Сапгир. Сатуновскому посвящен «Сонет о том, чего нет», он упоминается в стихотворении «Ангел Веничка». В очерке «Лианозово и другие» Сапгир подчеркивает «опознание» Сатуновским «барачной» поэзии и живописи как «своей»:

Наш знакомый поэт-переводчик (особенно Лопе де Вега) Володя Бугаевский привел однажды своего приятеля, такого же усатого, тоже лысоватого, Якова Сатуновского. Тот, увидав желтые совершенно живые бараки Оскара и услышав стихи про их население, которые сочинял Игорь Холин, обрадовался, будто встретил близких родственников. Он сказал: «Зовите меня просто Ян». И стал лианозовцем, хотя пришел к своей манере раньше и сам.

(Сапгир 2023: 631)

Примерно это же повторяет Сапгир в заметке о Сатуновском, предваряющей его подборку в антологии *Самиздат века* (Там же: 653–654); в другом тексте, «Поэт Ян Сатуновский», предисловии к книге *Хочу ли я посмертной славы* (1992), воспоминания о «барачной» общности уступают место попытке обрисовать черты авторской поэтики:

Здесь почти нет четверостиший, так называемых «кирпичей» с их обязательной рифмовкой. Рифмы капризны и не сразу обнаруживаются. Слова, в обыденной речи далекие друг от друга, благодаря напряженному ритму, интонации, движению стиха и, главное, смыслу, становятся рифмами, как например: «голуби... сволочи...» Не правда ли, забавно?

(Сапгир 2024: 901)

Небезынтересно и то, что говорит о Сатуновском Оскар Рабин — художник, а не поэт, но важнейшее имя при разговоре о «барачной» эстетике. В автобиографической книге Рабина *Три жизни* (1986) имя Сатуновского не упоминается, но зато появляется в ряде интервью. Так, Рабин говорит: «А Ян Сатуновский появился сам: просто по слухам. Он узнал, что существует такое Лианозово, где можно приехать свободно и почитать стихи. И вот он приехал, представился. Даже безо

всяких рекомендаций» (Богоявленская 2014). В другом интервью, данном Михаилу Сухотину, на вопрос: «Не было у вас впечатления, что Некрасов ближе с Сатуновским, чем с Холиным и Сапгиром?» Рабин отвечает: «Вполне допускаю. Не столько даже как поэт, а по-человечески близок. А Холин с Сапгиром принципиально другие. Вкусы другие, взгляды на жизнь» (Сухотин 2024: 231). Взгляд Рабина не совпадает с сапгировским; появление Сатуновского в «лианозовском» кругу здесь оказывается не столь providentialным, а общность с ядерными фигурами «барачной поэзии» ставится под сомнение, пусть и на уровне не эстетическом, а поведенческом. Близость с Некрасовым (и, следовательно, «конкретистской» линией в «Лианозовской школе») оказывается скорее антропологической. Это свидетельство особенно ценно тем, что исходит от фигуры, одновременно находящейся внутри круга (даже в самой его сердцевине) и отчасти вовне (т. к. не принадлежит стихотворцу).

В свою очередь Сатуновский многократно и разнообразно писал о главных представителях «барачной» эстетики, выстраивая в отношении каждого из них индивидуальную диспозицию. Практически исчерпывающий список обращений Сатуновского в поэтических текстах к другим «лианозовцам» дан в работе Г.Зыковой и Е.Пенской (2021: 594–595), указывающих на дифференцированное отношение: «Холин для Сатуновского чаще всего персонаж, Сапгир — тот, чьи слова (иногда стихи, иногда устные реплики, иногда даже не „слова“, а „интонацию“) Сатуновский цитирует и обсуждает, а Некрасов — тот, к кому Сатуновский обращается непосредственно» (Зыкова/Пенская 2021: 594). Последнее соображение неудивительно ввиду уже отмеченной «антропологической близости», в случае же с Холиным и Сапгиром меня интересует не столько общий принцип взаимной рецепции, сколько внимание Сатуновского именно к «барачной» составляющей творчества и/или литературного поведения того и другого. Так, о Сапгире Сатуновский пишет довольно подробно не только в поэтических текстах, но и посвящает ему развернутый отзыв на поэму «Старики», в котором утверждает:

Если уж вешать на него ярлык, я сказал бы, что Сапгир — реалист с реально существующей в реальных людях тягой к ирреальному. Что это — Гоголь, или сюрреализм, этого я не знаю.

По-моему, Сапгир всегда исходит из жизни.

(Сатуновский 1993: 239)

И далее подчеркивает:

Итак, Сапгир никакой не декадент, хотя и «деформирует действительность», и любит писать о снах, и прочее, и прочее. Характерная черта его поэзии — совершенное отсутствие отчаянного подтекста (часто у Некрасова, Холина, иногда у меня): «а, чорт с ним, со всем на свете!» Наоборот: «интересно, чорт подери!»

(Обратите внимание: у Некрасова «где хочу, там кончу» — злобно, может быть, трагично; а у Сапгира «что хочу, то чучу» — озорно, и, разве что грустновато. Это видно из контекста, конечно, а не из самих цитат). Сапгир — жизнерадостный поэт.

(Там же: 239)

С одной стороны, «жизнерадостность» вряд ли соответствует «барачному» негативизму, но с другой — Сапгир «исходит из жизни»: это в большей степени отвечало бы «барачной» гиперреалистичности (даже учитывая склонность к отмеченным Сатуновским у Сапгира гротескным деформациям), если бы не сама интонационная заинтересованность в окружающей действительности. В этом разборе Сатуновский подробно рассуждает о стихотворной технике Сапгира, но более ничего не говорит о чем-либо, что можно соотнести с «барачной» поэтикой как на уровне тематизации, так и художественной идеологии.

Отличие от Сапгира, у Сатуновского напрямую соотносятся с барачной тематикой Холин и Рабин. В стихотворениях Сатуновского оба они выступают маркерами барачного мира и «барачной» эстетики:

Рабин: бараки, сараи, казармы.

Два цвета времени:

серый

и жёлто-фонарный.
Воздух
железным занавесом
бьёт по глазам; по мозгам.
Спутница жизни — селёдка.
Зараза — примус.
Рабин: распивочно и на вынос.
Рабин: Лондон — Москва
[135]

Кричи не кричи,
Карачарово не при чём,
оно мне ни к чему:
барачный поэт
Игорь Сергеевич Холин
не тю-тю,
а гу-гу,
то бишь
ОБМЕН СОСТОЯЛСЯ! [...]
[283]

Но речь здесь идет не просто о солидарном воспроизведении тех или иных готовых моделей. Обращаясь к каноническим «барачным» мотивам (в данном случае — к картине Рабина, на которой изображена советская монета на фоне барачного пейзажа), Сатуновский (во многом вопреки установленной «барачной» поэтической практике) одновременно актуализирует другое значение понятия «барак», связанное с лагерной темой.

[...]
К раскалённому листу, как пальцы,
прикипают лики безвинно-убиенных:
Хармс. Пильняк. Бабель.
И кровавый — не рубель, и не рупь —
пятак, Оскар —
закатывается

за концентрационный лагерь,
за Бабеля,
за Даниила Хармса,
за барак,
написанный на заднем
или на переднем плане,
пятак, Оскар.
Тоска.
[493]

Такое расширение тематического поля вообще очень характерно для Сатуновского. Даже на поверхностном уровне не вполне отвечает «барачной» эстетике в том ее варианте, который постулирует Холин, самое, вероятно, известное «барачное» стихотворение Сатуновского (и одно из вообще самых известных, часто приводимых в качестве своего рода демонстрации *credo* поэта):

Мне говорят:
какая бедность словаря!
Да, бедность, бедность;
низость, гнилость бараков;
серость,
сырость смертная;
и вечный страх: а ну, как...
да, бедность, так.
[72]

«Барачность» здесь постулируется как свойство поэтического языка, однако это не просто метафора. «Бедность словаря» реализуется в «бедности быта»; присущая вообще Сатуновскому поэтика подтекста (не обязательно, но в том числе и политического) может указывать на саркастически переосмысленную формулу «Бытие определяет сознание». В результате метафора «спрямляется» и становится метонимией (вместо «барака» как образа языковой бедности языковая и житейская бедность уравниваются как явления одного порядка).

В другом тексте Сатуновский вроде бы демонстрирует образцовый пример «барачной» поэтики:

Ходит слесарь по ремонту,
заходит в наш барак.
Лёлька Фирсова,
подруга жизни,
огневая голова!

Измята
рябенькая блузка,
измена в волосах,
слюдянистые
глаза — стрекозы
взлетают — не взлетят.

Плачут, плачут все девчонки,
слесарь слёзы льёт.
Прополаскивает кровью сердце
распроклятая любовь.
[78]

Однако же это стихотворение сложно соотнести, к примеру, с теми двумя регистрами, которые Владислав Кулаков выделяет при разговоре о поэтах «барачного» ядра: у Кропивницкого «ощущается характерная мягкая интонация — „печально улыбнуться“». Холин же совершенно непроницаем. Он не улыбается, не иронизирует. Он информирует, „доводит до сведения“» (Кулаков 1999: 18-19). Здесь принципиально выносятся за скобки отношение субъекта речи к происходящему в нем, но нет в то же время и отчуждения. Внутренний монолог, часто в самом деле присущий многим текстам Сатуновского²²,

22 «Протоколно-стенографический стиль Холина и Сапгира — средство полного устранения авторского голоса. Сатуновский, наоборот, сплошной авторский голос, лирический монолог. Но монолог этот особый. Это всегда разговор, в том числе и разговор с самим собой, размышление вслух» (Кулаков 1999: 26).

здесь будто бы не проявлен, однако он обнаружится при взгляде на более общие поэтические принципы, образующие его поэтику:

Сатуновский нашел способ проблематизировать автономию литературного текста, если можно так сказать, с другой стороны, чем это делали футуристы. По-видимому, он полагал, что человек всегда мыслит в рамках готовых жанров, дискурсов, литературных форм, которые обычно воспроизводятся в сознании приблизительно, как фольклорный текст. (В этом смысле его поэтика соотносима с теорией речевых жанров Михаила Бахтина.) Осколки таких «полусознанных» жанров и дискурсов он и соединял в стихотворении. Можно сказать, что каждую из таких готовых форм Сатуновский «улавливал» на границе отчуждения от сознания.

(Кукулин 2021: 637)

Ореол фольклорных текстов (проступающий даже не на уровне прямых цитат, а на уровне синтагм, опознаваемых как «условно-фольклорные») становится способом отображения драматической бытовой ситуации, но это именно способ перекодировки происходящего в «готовый дискурс», а не имманентное свойство этой ситуации. Анализируя цикл «Завод, завод, ибо зовется...» другой исследователь находит в нем свойства сложноустроенной диалогичности: «Идея коллективной ответственности за выбор исторического пути, адресованная народным массам, не осознающим ее, определяет позицию лирического „я“: единение с голосом хора или отчуждение от него зависит от реакции на коммуникативный посыл» (Кулагин 2016: 140). Такое прочтение подразумевает внутреннюю расщепленность субъекта в некоторых текстах Сатуновского, которую я как раз находил бы скорее у канонических «барачных» поэтов²³. Для Сатуновского вряд ли характерно отождествление с неким коллективным «я» вне зависимости от «реакции на коммуникативный посыл»; скорее, его установка обозначена как дискурсивный театр, включающий различные речевые осколки, причем объем их может быть различен: от буквально одной фонемы до монолога или сцены (в этом, кстати, одно из принципиальных отли-

23 См. об этом: Давыдов 2022.

чий Сатуновского от Некрасова, для которого естественно работать с минимальными единицами, квантами языка).

Нетождественность «барачного» у Сатуновского и «барачных поэтов» может проявляться и в своего рода метарефлексии (или даже самопародии). Скажем в тексте (имеющем подзаголовок «Из цикла „Новые бараки“») вроде бы можно обнаружить иронию по отношению к обывателю, переселившемуся из барака в новый дом, но сохранившего прежнюю сущность:

Всё есть: супруга, сервант, телевизор, магнитофон.

Есть интерес в жизни: чемпионат по хоккею с мячом.

[374]

Это отвечает третьему из признаков «барачной поэзии» по Холину: «место действия — барак или любой другой дом, мещанство, низменные чувства, зверство на уровне квартиры, двора, улицы, вызванное мелочностью, и т. д.»; «зверства» здесь, конечно, нет, но есть «мещанство»²⁴. Заметно, однако, что контркультурный пафос Холина в этом случае совпадает с легальной советской сатирой в духе журнала «Крокодил», также часто целящей в «мещанство». Однако фрагментарность текста, его идиллическая стилистика, отсылка к несуществующему циклу, да и общий контекст позволяют говорить здесь об отсылке не столько к мещанству, сколько к дискурсу о мещанстве (в том числе «барачному»), иронически переосмысливая именно его; в подобных текстах Сатуновский выступает как протоконцептуалист. Сходную позицию Сатуновский демонстрирует в не лишенном загадочности прозаическом отрывке «Рецензия на поэмы Игоря Холина 1968 г.»:

Холин искал себя на Марсе, а нашёл в Марьиной роще, когда хоронили Александра Давыдовича, отца Киры Сапгир.

Что значит — поэт нашёл себя?

24 «Зверства» как маркер «барачности» возникают не только во многих текстах самого Холина, но и, например, у позднего Сапгира в книге *Новое Лианозово* (1997), причем характерным образом «лианозовская» маркировка здесь отсылает именно к «барачной» поэтике как своего рода квинтэссенции раннего Лианозова.

Когда-то Флобер сказал: Эмма — это я.

Поэту среднему достаточно, чтобы читатель узнавал: это Холин.

Большому поэту надо, чтобы читатель узнал: Холин — это я.

Тогда стихи перестают быть предметом эстетической оценки, например, любования: «ах, как это здорово сделано», или «как это ново», или «как интересно», а становятся религией последних дней человечества.

[277]

В одном из интервью Сапгир пояснял:

[...] перед этим Холин писал «космические» стихи — и вот приносит первую свою поэму. Александр Давыдович был мой тесть, и, когда он умер и мы его похоронили, Холин потом написал поэму. Поэма явно была новаторская! Это еще одно движение, которое сделал Холин, — после минималистских стихов он начал писать длинные поэмы, апофеозом которых стала поэма «Умер земной шар». Была поэма на день рождения Овсея Дриза. Они были написаны так, как раньше не писали, просто в упор.

(Кукулин 1999)

В самом деле, цикл «космических» стихов, при всей тематической несхожести, продолжал линию «барачной» поэзии: находясь на позиции техноскептицизма²⁵ и пародируя характерные для эпохи увлечения технологическими утопиями, Холин сатирически переносил быт бараков, «низменных чувств и зверств» в космическое пространство. В своих же «нарративных» поэмах он, по сути дела, обращаясь к тому же материалу, что и в «барачных» стихах, отказывался от критико-сатирической позиции, выдвигая на авансцену гиперреализм и чуть ли не документальность (к которым, на новом витке, в поэме «Умер Земной Шар» вновь добавится гротеск). Именно в этом повороте Сагуновский видит «обретение себя» Холиным, но совершенно не случайно вспоминает при этом известное высказывание Флобера. Эмма Бовари, хрестоматийный образ мещанства, предстает вторым «я» автора; Сагуновский указывает этим сравнением на то, что, отказавшись от то-

25 Подробнее см.: Родионова 2022.

тальной негативности «барачной» поэтики, Холин обнаруживает себя соразмерным своим персонажам. И таким образом выходя из области «эстетической оценки», поэт обретает некую не присущую ему прежде тождественность с материалом. Впрочем, подобная операция не отменяет дистанции, она подразумевает лишь отказ от оценочного суждения. Рецензируя таким образом поэмы Холина, Сатуновский пишет в первую очередь о собственной позиции, которая, как я пытался показать, довольно далека от «барачной» ортодоксии при всем кажущемся множестве связей и сходств.

В поэтике Яна Сатуновского «барачная» составляющая играет значительную, но не определяющую роль, не отсылая ни к гиперреалистическому мимесису, ни к тотальной негативистской установке провокативного характера. «Барачность» у Сатуновского выступает как отсылка к значимым для него авторам, но в то же время и как метонимическое обозначение той языковой «бедности», из которой вопреки всему вырастает новая поэтическая речь.

Литература

- Ахметьев, Иван (2022): «К.К.Кузьминский и Москва. Предварительные выкладки», в: Кукуй, Илья (сост.): *На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов*. Бостон / Санкт-Петербург: Academic Studies Press / Библиороссика, 536–561.
- Богоявленская, Алиса (2014): «Оскар Рабин: „Табу только одно — современное искусство“. Художник о себе: с рождения до настоящего момента». 2 декабря. <https://www.colta.ru/articles/art/5562-oskar-rabin-tabu-tolko-odno-sovremennoe-iskusstvo> (09.06.2025).
- Весенн, Вера (2021): «Наши художники и мы», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 124–152.
- Давыдов, Данила (2021): «„Лианозово“ и примитивизм», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 94–122.

- Давыдов, Данила (2022): «Что за субъект всё-таки говорит в текстах Игоря Холина? „Я“, „Не-вполне-Я“, „Будто-бы-Я“, „Он“, „Они-все“, „Кто-то“, „Никто“, „Любой“, в: Орлицкий, Юрий (отв. ред.): *Восемь великих*. Москва: РГГУ, 576–588.
- Журавлева, Анна / Некрасов, Всеволод (1996). *Пакет*. Москва.
- Зыкова, Галина / Пенская, Елена (2021): «Ян Сатуновский: материалы к изучению творчества и литературного контекста», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 593–624.
- Зыкова, Галина / Пенская, Елена (сост., отв. ред.) (2022): *«Живем словом». Всеволод Некрасов в письмах и воспоминаниях*. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики.
- Конаков, Алексей (2017): *Вторая вненаходимая. Очерки неофициальной литературы СССР*. Санкт-Петербург: Транслит.
- Конаков, Алексей (2021): «Поэтика знаточества: „Предметники“ Михаила Соковнина», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 677–694.
- Кропивницкий, Евгений (2021): «Переписка Евгения Кропивницкого с поэтами „Лианозовской школы“», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 746–788.
- Кузьминский, Константин / Ковалев, Григорий (сост.) (1980): *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*. Т. 1. Newtonville, Mass.
- Кукуй, Илья (2010): *Концепт «вещь» в языке русского авангарда*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 77. München: Verlag Otto Sagner.
- Кукуй, Илья (2016): «Там- и сямиздат: Лианозово на немецких рельсах», в: Ичин, Корнелия / Кукуй, Илья (ред.-сост.): *От авангарда до соц-арта. Культура советского времени. Сборник статей в честь 75-летия Ханса Гюнтера*. Белград, 209–218.
- Кукулин, Илья (1999): «Развитие беспощадного показа. Илья Кукулин беседует с Генрихом Сапгиром о творчестве Игоря Холина (1920–1999)». <https://ruthenia.ru/60s/lianozovo/sapgir/interview.htm> (09.06.2025)

- Кукулин, Илья (2021): «Вид на берег с руинами прогресса: О стихотворении Яна Сатуновского „Пришел рыбак...“ (1966)», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 625–637.
- Кулагин, Олег (2016): *Циклизация в поэзии Яна Сатуновского: «100 стихотворений из 10 циклов» как книга стихов*. Дисс... канд. филол. наук. Москва.
- Кулаков, Владислав (1999): *Поэзия как факт. Статьи о стихах*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Кулаков, Владислав (2007): *Постфактум. Книга о стихах*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Павловец, Михаил (2021): «„Лианозовская школа“ и „конкретная поэзия“», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 32–59.
- Павловец, Михаил (2022): «Антология Константина Кузьминского и Григория Ковалева „У Голубой Лагуны“ как авторский жанр», в: Кукуй, Илья (сост.): *На берегах Голубой Лагуны: Константин Кузьминский и его Антология. Сборник исследований и материалов*. Бостон / Санкт-Петербург: Academic Studies Press / Библиороссика, 336–359.
- Родионова, Анна (2022): «„У нас не автоматическая станция“: фильтры технического воображения в поэзии Генриха Сапгира и Игоря Холмина», в: *Новое литературное обозрение* 176, 254–269.
- Сапгир, Генрих (2023): *Собрание сочинений. Т. 1: Голоса*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Сапгир, Генрих (2024): *Собрание сочинений. Т. 3: Глаза на затылке*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Сатуновский, Ян (1993): «Поэт Генрих Сапгир и его поэма „Старики“», в: *Новое литературное обозрение* 5, 236–246.
- Сухотин, Михаил (2024): «Интервью с Оскаром Рабиным», в: *Зеркало. Литературной художественный журнал. Тель-Авив*. № 64 (184), 230–242.
- Успенский, Павел (2021): «Появление нового поэтического субъекта: Поэзия Евгения Кропивницкого конца 1930-х — 1940-х годов», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.):

- «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом. Москва: Новое литературное обозрение, 212–242.
- Холин, Игорь (2000): *Избранная проза*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Холин, Игорь (2020): *С минусом единица: Повесть. Дневник. Записки*. Вологда: Библиотека московского концептуализма.
- Шапир, Максим (1995): «Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм», в: *Philologica* 2/3–4, 135–143.
- Шраер, Максим Д. / Шраер-Петров, Давид (2004): *Генрих Сангир — классик авангарда*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Carlisle, Olga (ed.) (1968): *Poets on Street Corners. Portraits of Fifteen Russian Poets*. New York: Random House.

Marat Grinberg

Yan Satunovsky's Jewish Poems: Contexts, Poetics and the Sapgir/Driz Connection

Abstract: The essay analyzes the pervasiveness and centrality of Jewishness in Yan Satunovsky's oeuvre beyond clear themes and reactions to antisemitism. It examines Satunovsky's poems from the 1960s and 70s and their contexts as emblematic of his approach to Jewishness and reflective of his overall poetics. The essay's second part is devoted to uncovering Satunovsky's relationship with Genrikh Sapgir (1928–1999) and Ovsei Driz (1908–1971) as a missing link and a pivotal aspect of these poets' creative biographies and the connection between Soviet Yiddish poetry and Russian underground verse which refashions our understanding of Jewish creativity during the late Soviet period.

Keywords: Jewishness, Yiddish, Holocaust

In 1996, *The Jewish Street* (Evreiskaia ulitsa / Di Yidishe Gas), a successor to *Soviet Homeland* (Sovetish Heymland), the only Soviet Yiddish magazine, published a selection of Yan Satunovsky's poems in Russian, almost all of them united by a Jewish theme. The selection was accompanied by a short essay by German Getseвич (1961–2021), a poet, prose writer and translator in his own right, who stated: "The Jewish theme lies at the very core of Satunovsky's poetic worldview. He turned to it from one poem to the next, directly and indirectly" (Getseвич 1996: 45). This was a keen assessment, especially considering its early date among critical responses to Satunovsky. Indeed, Satunovsky's writings are a landmark on the map of Jewish creativity in Russian. His Jewish subject matter encompasses responses to the Holocaust and daily antisemitism, but it also goes beyond such clear expressions, themes, and immediacy. To untangle and illuminate for the first time in the emerging Satunovsky studies the complexity of his Soviet/ Russian/Ukrainian-Jewish voice and imagery, this essay will start

by examining how in the poems of the 1960s and 70s, Satunovsky positions himself, his family and native city vis-à-vis the breadth of Jewish history and Judaism, inviting parallels with other Jewish poets, from Boris Slutsky to Avraham Shlonsky. The essay's second part will unpack Satunovsky's dialogue with two other major Jewish figures of the late Soviet period: Genrikh Sapgir (who wrote in Russian) and Shike (Ovsei) Driz (who wrote in Yiddish). Satunovsky's personal and creative friendship with Sapgir and Driz created a fascinating fusion of Russian and Yiddish, marked by a dynamic exchange of borrowings, substitutions, and influences between their poetics and artistic identities. Thus, the essay will not only show the multidimensional significance of Jewishness in Satunovsky's poetry and the intricacies of his relations with other poets, but also begin to redraw the broader map of Jewish creativity in Russian and Yiddish during and after the Thaw and its relation to Jewish literature in the twentieth century at large.

A Jewish poet moving through time

Satunovsky's most conspicuous lyrical position is one of ironic yet sober acceptance of reality and of quiet resignation. I call it his philosophy of matter-of-factness, as is evident in the poem, "How do I live?":

Как я живу?
Живу наяву.
Давным-давно
было мне тяжело.
А сейчас всё равно.
Всё равно, ничего.
[39]¹

How do I live?
I live awake.
A long, long time ago
I had it rough.
But now it's all the same to me.
All the same, just OK.

¹ Unless otherwise indicated, all translations are mine. – M. G.

Presented as the speaker's internal dialogue – the super-ego interrogating the conscious or the id – these six lines place him straight in the here and now, awake and visible. He acknowledges the trauma of the past, likely alluding to the war, the Holocaust or the post-war antisemitic campaigns. There's the sense of submission to reality here: he neither dwells on it nor takes it too seriously. The last “just OK” – *nichego* – can stand as a sign of emptiness and depression, but also, and this is much more in tune with Satunovsky's sensibility, as stoic acceptance and a strategy of survival. The speaker here is a paradigmatic Jewish character – a *shlemiel* – who while being a perpetual weakling survives despite all odds.

With its folkloric connotations, the elusive “a long, long time ago” reveals Satunovsky taking a long view of history and inhabiting the persona of his ancestor or in fact his ancestor waking up in the Soviet present, which is corroborated by “I live awake”. Satunovsky insists that Jewish history is always one and the same, which means that the past trauma can refer equally to the Holocaust or a turn of the century pogrom. There's a correspondence here between Satunovsky and Boris Slutsky, who was, as I have argued, one of his main Jewish and poetic interlocutors (Grinberg 2013: 355–376). In Slutsky's verse, “davnym davno” is a frequent marker of time, whose chronology is misplaced, which enables the speaker to transform the cataclysms of his age – the terror of the 1930s, the war, the Holocaust, and Stalin's post-war assault on the Jews – into new sacred archetypes. Satunovsky does not create such archetypes, but he moves easily in and through time as a Jewish figure.

His native city of Ekaterinoslav, the Soviet Dnepropetrovsk (now Dnipro), with its rich, often violent and traumatic Jewish history, is repeatedly a locus of such temporal transformations. Satunovsky was attached to this place, writing in his autobiographical fragment: “I was born in 1913 in Ekaterinoslav-Dnepropetrovsk. I studied in this city, finished the secondary school, the university there, left from there to fight ‘the German’”.²

The Jewish element is a main aspect of Satunovsky's envisioning and recollection of the city. The poem, “Here the fields used to be in stripes like a tales”, dated August 30 1963, states:

2 «Я родился в 1913 году в Екатеринославе — Днепропетровске. В этом городе я учился, окончил школу, Университет, отсюда пошёл „на немца“» [3].

Здесь были поля полосаты, как талес.

Здесь

даже кладбищ не осталось.

[138]

Here the fields used to be in stripes like a tales.

Here

there are even no cemeteries left.

Remarkably, Satunovsky presents this Ukrainian city in the Russian and later Soviet empire as a central element of Judaic practice: Jewish prayer shawls with their either black and white or white and blue stripes resemble plowed fields. Such imagining of fields – a paradigmatic Ukrainian/Russian/Soviet space – finds parallels in modern Hebrew poetry. Avraham Shlonsky (1900–1973), a key Hebrew modernist and translator of Russian poetry and prose into Hebrew, writes in his programmatic 1928 poem, “Toil”: “My land is wrapped in light as in a / prayer shawl” (Carmi 1981: 534). Both Satunovsky and Shlonsky use the same word for prayer shawl; the only difference is that Satunovsky presents it as “tales” in the Ashkenazi version and Shlonsky provides “talit” in the Sephardic one.³ Satunovsky’s image, however, is more radical for while the Hebrew poet sacralizes the Land of Israel which he toils to fulfill the Zionist ethos, Satunovsky applies this central Jewish religious object to a non-Jewish space. Unlike Shlonsky who celebrates the Jewish revival, Satunovsky mourns the obliteration of Jewish presence and memory: “here/there are even no cemeteries left”.

The rest of the poem turns desperately erotic, as the speaker recalls the city’s flirtatious and deceiving native women. Upon his return, he ceaselessly and deliriously wanders the streets, silently pleading that at least one of them would look at him which would justify his return to the place he can no longer recognize. There’s a sense of guilt and self-reproach in his encroachment into this foreign and sinful town, once a sacred Jewish realm.

Satunovsky’s usage of *tales* complicates the little information we possess about his Jewish knowledge and upbringing. According to his younger brother Piotr Satunovsky, theirs was a typical assimilated urban family, where no Yid-

3 While the Sephardic version has been adopted for modern Israeli Hebrew, Shlonsky still writes with the Ashkenazi one in mind for his early poems.

dish or Hebrew were spoken (Bychkov 2010: 381). At the same time, he also notes that their father, Abram, was an observant Jew who turned away from God and tradition after his daughter died of scarlet fever in 1925. Thus, it's evident that Satunovsky grew up in a Jewish atmosphere with Jewish observance at least in the background and was unavoidably exposed to Yiddish and Hebrew. Historically, "Jews were the second largest religious and ethnic group in Katerynoslav" (Portnov 2022: 78). The city was also one of the centers of the Zionist movement in the Russian Empire. Satunovsky seems to have been fascinated with this Jewish past and its breach both by the pre-Soviet antisemitic violence and the Soviet erasure of Jewishness.

In the undated poem, "To live! – That's not for old men...", composed during the postwar antisemitic campaigns, Satunovsky again takes a long view of Jewish history, linking his experience with that of his predecessor:

Жить! — Не для стариков.
Им всё равно: а! скоро в гроб
самим.
И не потому, что СТРАШНО
помирать:
а жить, что, слаще?

Но как вы узнаете, когда я умру,
всё, что я думаю,
и никому не говорю, никому?
И что и не думаю,
а в себе имею?

«В давно прошедшие времена,
когда ещё на свете не было меня,
когда, как в морге иодоформом,
воздух пах юдофобством,
в это время
в Екатеринославе жил еврей.
Еврей, еврею,
под евреем, на еврее...»

To live! – That's not for old men.
It's all the same to them: ah, soon it'll be
our turn for the coffin.
And it's not because it's SCARY
to die:
to live is no picnic either, right?
But how will you find out, when I die,
everything that I'm thinking
and telling to no one, no one?
And what I am not thinking,
but have deep within?

“During the times that passed a long time ago,
when I was not even in this world,
when the air smelled of Judeophobia
like a morgue smells of disinfectant,
during that time
there lived in Ekaterinoslav a Jew.
A Jew, to a Jew,
under a Jew, on a Jew...”

Satunovsky's sense of dread amidst the terror directed at Jews is similar to Slutsky's assessment of it. Slutsky wrote:

До первого сообщения о врачах-убийцах оставалось месяц-два, но дело явно шло — не обязательно к этому, а к чему-то решительно изменяющему судьбу. [...] надвигалось нечто такое, что никакого твоего участия не требовало. Делать же должны были со мной и надо мной. [...] Надежд не было. И не только ближних, что было понятно, но и отдаленных. О светлом будущем не думалось. Предполагалось, что будущее у меня и у людей моего круга не будет никакого. Примерно в это же время я читал стихи Илье Григорьевичу Эренбургу, и он сказал: «Ну, это будет напечатано через двести лет».
(Slutskii 2005: 194)

A month or two remained until the first announcement about the killer doctors, but everything was definitely moving – if not necessarily in that direction, still toward something life-shattering... Something was approaching that demanded no participation on your part. Things were going to happen to me and to be done to me. There was no hope. Not only no immediate hope, which was understandable, but also no remote hope. There was no thought of a bright future. It was presumed that for me and the people of my circle there wasn't ever going to be any future. Around that time I read my poems to Il'ia Grigor'evich Ehrenburg; he said in response: "Well, this will be published in two hundred years".

Satunovsky's earlier encounter with Ehrenburg at the end of the war in Prague contains a similar, though a more daring and explicitly Jewish intervention. While Ehrenburg liked Satunovsky's poems, he told him not to return to Russia, adding: "You're not a Party member and you're a Jew. And also the type of poems you write... They won't publish you". Satunovsky protested, "But they do publish you". "I'm a different matter; with my standing, there's nothing they can do but publish" was Ehrenburg's retort.⁴

The second section of the poem abruptly switches temporal register and is presented as a quotation. Do the words in it belong to the speaker who now addresses the reader from beyond the grave? The intent in the first line – "during the times that passed a long time ago" – is similar to "a long, long time ago" from "How do I live?" The speaker traverses years to convey the unity of Jewish history. Is a Jew who lived in Ekaterinoslav his father, grandfather or uncle or indeed his own previous self? All these options are plausible, since they're links in the chain of generations exposed to the same menace. Furthermore, in the last two lines, where Satunovsky declines the noun Jew, the Jew becomes an object to whom (dative case), as Slutsky put it, "things were going to happen..." He becomes an instrument of derision and oppression, like in an antisemitic ditty, and an actual part of speech, suggesting that antisemitism is woven into the very grammatical fabric of the Russian language.

4 «Вам не надо ехать в Россию. Вас там ничего хорошего не ждет. Вы и беспартийный, и еврей. Да еще стихи такие... Печатают вас там не будут. — Но вас же печатают? — возразил брат. — Я — другое дело, — ответил Илья Григорьевич, — я уже в таком положении, что не печатают меня они не могут» (Burchkov 2010: 389).

Satunovsky revisits his family history in yet another poem:

Приснились

двоюродные дядьки — дядя Леопольд и дядя Мўлле
(оба с маминой стороны); они варили мыло
из ничего, — дивное было время!..

В будущем клубе швейников еще функционировала
хоральная синагога,
но мы не верили в Бога, —
мы, дети Карла Либкнехта и Розы Люксембург,
верили в Красную кавалерию и мировую Революцию.

Дядю Мулле

я знал только по фотокарточке, но дядя Леопольд
погиб ещё не скоро...

[334]

I dreamt

about my second uncles – uncle Leopold and uncle Mullya
(both on my mother's side); they made soap
out of nothing, – it was a marvelous time!..

In the future garment workers' club there still functioned
a choral synagogue,
but we did not believe in God, –
we, the children of Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg,
believed in the Red Cavalry and the universal Revolution.

Uncle Mullya

I knew only from his photograph, but uncle Leopold
wouldn't be killed for a while...

Using the more conventional frame of a dream, Satunovsky transports himself to pre-Soviet Ekaterinoslav. His reimagining of it is detailed and familial. The temporal meandering in the poem is vertiginous, resembling the fluid nature of a dream. Past, present, and future exist here simultaneously. Consider the lines,

"In the future garment workers' club there still functioned / a choral synagogue", where the speaker recounts the events from within the past he never actually lived through, portrayed as the ongoing present ("still functioned"). The use of the bureaucratic "functioned" betrays the speaker's uneasiness about the religious past from which he feels estranged. At the same time, Satunovsky romanticizes pre-Soviet Jewish life, calling it a "marvelous time", which intensifies the bitterness of his – the future – generation's abandonment of it.

The poem's last three lines return to the beginning and the deeply familial. The temporal misplacement takes place here again with "but uncle Leopold / wouldn't be killed for a while", referring to his death during the Holocaust. Through "eshche" (wouldn't be) the past is presented once more as the ongoing present while "ne skoro" (for a while) delays the moment of destruction. As Viktor Ivaniv perceptively comments, "the recollections of uncles" remove their lives and deaths from linear time to momentarily "resurrect" and then abruptly "dissolve" back into a state of memorial non-being, as if washed away with soap (Ivaniv 2005). The soap is a multilayered image in the poem. It is a Holocaust referent due to the widespread belief that the Nazis made soap out of Jewish flesh. It is also a testament to Jewish inventiveness and family tradition. Piotr Satunovsky confirms in his memoirs that their father made soap during the Civil War (Bychkov 210: 382).

The poem, "Here they massacred aunt Liza...", written just a year and a half later, on the night of September 10, 1973, returns to the family history in the most painful fashion:

Здесь расстреляли тётю Лизу, тётю Соню, тётю Лену.
Полжизни спустя меня привели и ткнули носом в Место казни.

Ночь на 10 сентября 1973, Днепрпетровск
[351]

Here they massacred aunt Liza, aunt Sonya, aunt Lena.
Half a life later they brought me here and shoved my nose
into the Site of execution.

The night of September 10, 1973, Dnepropetrovsk

The poem is situated in the precise time and place both in terms of its composition and the events it describes. Thus, along with the date, Satunovsky specifies that it was written in Dnepropetrovsk. The poem's grammar – the parallel third-person plural construction lacking a definite subject – is pregnant with many potential meanings. The unnamed “they” who take him to the place of the execution and shove his nose into the site may refer to family members or other members of the community, but precisely because they're unnamed there's a sense that the whole community, the living and the dead, forcefully brings him there. Conversely, because there's violence involved in the act, it's as if he's reliving the execution, dragged here by the perpetrators, which is intensified by the unnamed they who massacred the aunts in the first line. The speaker – a symbolic survivor – must experience guilt for not coming to the memorial spot all these years.

It is revealing that Satunovsky does not just note the date of the composition, but marks it as the night of. In other words, he demarcates the visit to the site of the murder as a sacred occasion, similarly to how Jewish holidays or the Sabbath begin after sundown on the day before. By capitalizing “mesto” (the Site), he also marks it as sacred. These choices convey Satunovsky's awareness of the Jewish calendar and how Judaism thinks about time and place.

Satunovsky does not indicate if there're any monuments at the site. According to Yad Vashem,

Shortly after the liberation of the city, at the end of 1943, Jewish Red Army soldiers who had participated in the liberation of Dnepropetrovsk erected a memorial shield at the Krasnopovstancheskaya ravine, where Jews were murdered in October 1941. The inscription on the shield, in Yiddish and Russian, reads as follows: “Here many thousands of Jews: men, women, children, and infants, who perished at the hands of the Fascist murderers (in the autumn of 1941) were murdered and buried. Rest in peace on your death bed. May the earth rest lightly on you. We will take revenge on the Fascist villains for the blood they shed – this is our oath”.

(Dnepropetrovsk – Commemoration of Jewish Victims)

In accordance with Soviet practice to erase the specificity of Jewish victims of the Nazi occupation, this monument was replaced in 1945 with a new one that stated: “To the civilian residents <of the city> who were victims of fascism in

October 1941". Another monument was put up in the late 1960s near the Jewish cemetery which was demolished during the same decade; recall the line, "here/there are even no cemeteries left" in "Here the fields used to be in stripes like a tales". Satunovsky's sparse yet deeply evocative verse does not include these details, but its very meaning and symbolic weight feed off this context and the exchange of information between the poems.

As I will examine in the subsequent section, Satunovsky's engagement with the verse of Genrikh Sapgir deepens this exchange and his stance as a Jewish poet in Russian.

"The rhythm of conscious poetic speech": the Soviet Heine

The poem "Kholin speaks..." provides Satunovsky's sharp assessment of his peers in the Lianozovo circle: Igor' Kholin and Genrikh Sapgir. To remind us of the literary history, in the early 1960s, Satunovsky began to frequent poetic gatherings in Lianozovo, a suburb of Moscow. These informal meetings formed the basis of what became known as the Lianozovo group, a center of the post-war Soviet literary and visual avant-garde.⁵ The poem reads in full:

Холин говорит — никому:
кому-то, на кого ему,
в сущности,
абсолютно плевать.

Я говорю: сам себе;
без свидетелей;
с закрытым ртом.

Генрих — заговорил: всем.

Всем, имеющим уши.
Всем, не имеющим ушей.
Слушайте — не ухом, так брюхом!

5 For a detailed account of Satunovsky's relationship with the Lianozovo poets, see Danila Davydov's article in this volume.

Спинным плавником!
 Панцирем!
 Окаменевшим стволom!
 Углекислым кальцием!

Странная,
 непостижимая для меня вера:
 в обреченность поэта —
 быть услышанным!

20 мая 1965
 (после чтения Псалмов
 в Ялте, на ул. Фр. Рузвельта, д. № ...)
 [502]

Kholin speaks – to no one:
 to someone who,
 in all honesty,
 he cares absolutely nothing about.

I speak: to myself alone;
 with no witnesses;
 with mouth shut.

Genrikh – when he started to speak: to everyone.

Everyone who has ears.
 Everyone who has no ears.
 Listen – if not with your ear, then your belly!
 The fin on your back!
 Your shell!
 Your petrified trunk!
 Your calcium carbonate!

It's a strange
 faith, incomprehensible to me:

that the poet is doomed –
to be heard!

May 20, 1965

(after the reading of Psalms

in Yalta, Fr. Roosevelt street, house #...)

Satunovsky delineates three distinct positions of the poet's reach toward the reader, which constitutes a major theme in Russian poetry in general. First, there's Kholin's open speech, predicated on not caring about reaching anyone. Indeed, as pointed out by Ainsley Morse and Bela Shayevich, "Among the poets of his circle, he was known for his particular crudeness, simultaneously respected and condescended to for his lack of education" (Kholin 2018: 6). This crudeness is reflected in "he cares absolutely nothing about" or the original *naplevat'* – spitting at what others make of him. Second, there's Satunovsky's own position, which betrays both privacy and fear: he speaks with his "mouth shut", which makes his poetry an internal dialogue and a secret recording. Finally, there's Sapgir's radically different stance: he reaches out to everyone and everything, believing that as a poet, he's destined to be heard. The speaker is in awe of this faith in the poetic vocation which he himself is incapable of grasping.

The poem's date is significant: "May 20, 1965, after the reading of Psalms in Yalta". Because the text is about Sapgir, the reference to the Psalms clearly points to Sapgir's cycle, *The Psalms* (1965–1966). The "reading" may denote Satunovsky's reading of the cycle on paper or perhaps Sapgir's reading of it to an audience. Satunovsky presents Sapgir as a psalmist – a poet of prophetic stature, steeped in the sacred and the truly universal in his embrace of the natural world and beyond.

There was a feeling of great personal and poetic camaraderie between Satunovsky and Sapgir, predicated, especially for Satunovsky, on their Jewish bond. In several allusions to Sapgir in his oeuvre, Satunovsky singles out Sapgir as a Jew [479]; addresses him as a fellow Jew with the Hebrew/Yiddish "sholom"; and creates a poem in Sapgir's style – a ditty about Jewish gangsters which includes Yiddish ("Five Poems about Poetry"; [485–489]). He prays that Sapgir can become the Soviet Heine, Heine being the paradigmatic modern Jewish poet in a non-Jewish language. Via Sapgir, Satunovsky also presents

Joseph Brodsky as a Jewish figure [167]. Thus, Satunovsky acts as a chronicler of Jewish literature in Russian and pinpoints the poets who, in his view, represent it.

Within this literature, as Satunovsky has it, the younger Sapgir discovers the older Satunovsky ("Five Poems about Poetry"). Revealingly, Sapgir's later definition of Satunovsky's poetry as containing "absolute unusualness" (*absoliutnaia neobyknovennost'*) and "a flair for the Truth" (*istina*) would introduce a prophetic element into his portrait of the older poet (Sapgir 1992). In "Five Poems about Poetry", Satunovsky diverted, however, from the prophetic and defined Sapgir's method as making poetry out of an anecdote/joke. He elaborated most extensively on Sapgir's poetics in his essay on Sapgir's poem, "Stariki" ("The Old Men").⁶ The poem was written in 1963 and the essay one year later.

In the essay, Satunovsky's task is "to figure out the phenomenon [of] the poet Sapgir" ("*khochu razobrat'sia v iavlenii – poet Sapgir*"; Satunovskii 2009: 45). In describing Sapgir's voice as "the intonation of a person who relates in a confidential manner what he is now intently listening to or examining with his eye what he's now describing",⁷ Satunovsky seems to be in fact denoting his own poetic method. Sapgir, however, Satunovsky continues, takes this penchant for observation in another direction: like in a surrealist dream, he distorts reality. Satunovsky refuses to pigeonhole Sapgir as either a modernist or a surrealist. He emphasizes his rationality and via it his kinship with Satunovsky himself and the poets important to him. He writes:

Несмотря на всю свою тягу к ирреальному — к деформации действительности, галлюцинациям, снам — Сапгир, в сущности, очень «умственный», рациональный поэт. Он как бы пропускает сквозь мозги, осмысливает ирреальное. Ирреальное служит лишь предметом для осознания, и в этом смысле Сапгир ближе к Ходасевичу, к Сельвинскому и Слуцкому, чем к Блоку и Пастернаку, или, скажем, к Ахмадулиной и Вознесенскому. Вообще — его ритм — никакого шаманства, ни

6 This essay is also discussed in Mikhail Pavlovets' article on Satunovsky as literary critic in this volume.

7 «[...] интонация человека, доверительно рассказывающего о том, к чему он вот сейчас прислушивается, или присматривается, к тому, что он вот сейчас открывает» (*Ibid.*).

намека на сомнамбулизм. Это ритм сознательной поэтической речи. Я лично тоже отношу себя к числу сознательных поэтов [...].

(Satunovskii 2009: 48)

Despite all his drive toward the unreal – toward the deformation of reality, hallucinations, dreams – Sapgir, in essence, is a very “cerebral”, rational poet. It's as if he processes the unreal with his mind, contemplates it. The unreal serves merely as a topic for contemplation and in this regard Sapgir is closer to Khodasevich, Selvinsky, and Slutsky than to Blok or Pasternak or, let's say, Akhmadulina and Voznesensky. In general, his rhythm has no shamanism, not a trace of somnambulism. It's the rhythm of conscious poetic speech. I personally also think of myself as a conscious poet [...].

Satunovsky concludes that Sapgir's “conscious poetic speech” ultimately always remains in the present and functions like an anecdote/joke.

Satunovsky comments on the formal aspects of Sapgir's poetry as well, namely his switch from traditional versification to free verse. His detailed formalist analysis of “The Old Men” reveals how Sapgir “transformed poetry into prose” (“prevrashchaet prozu v poëziiu”; *ibid.*: 50) by creating a series of “associative chains” (“assotsiativnyi riad”; *ibid.*) which preserve the text's poeticity. For our purposes, it is significant that Satunovsky deduces the core of Sapgir's “phenomenon” by dwelling on “The Old Men” which integrates Jewishness into the non-Jewish traditions through weaving a conglomerate of images, from Greek philosophers to priests in the Jerusalem temple to Leo Tolstoy to rabbis to the “old philosophers of our time”.

Satunovsky is particularly struck by the significance of the double image of a transparent rabbi and a wall in the following line, “a transparent half / is visible – of the rabbi / and the wall is/a dark alien back”.⁸ He explains, “This is a very significant image. Personally, it reminds me of the Wailing Wall, the statues by contemporary French masters, “full of holes”, which I saw at the Moscow exhibit. It reminds me of the destroyed Jerusalem and Zadkine's Rotterdam”.⁹ Satunovsky puts the Jewish heritage (the Wailing Wall and the

8 «видна половина / прозрачная — раввина / и стена — / чужая темная спина» (*Ibid.*: 51).

9 «Очень значительный образ. Мне лично он напоминает и о стене плача, и о „дырявых“ статуях современных французских мастеров, которые я видел на московской выставке.

destroyed Jerusalem) in dialogue with European modernist art, thus making the sacred Jewish realm and geography speak the cataclysmic modernist language; he judaizes the latter and makes the former one presciently relevant. In the Soviet context, which derided both Judaism and Israel, the inclusion of the Wailing Wall, at that point, a few years prior to the reunification of Jerusalem during the Six-Day War, not yet under Israeli control, is especially daring. Satunovsky uses the Wailing Wall, which he might have known through depictions in art, such as Vasily Polenov's painting in the Tretyakov gallery, "Jews by Solomon's Wall" (1881–1882), as a symbolic stand-in for Judaism and Israel. We shall yet return to the importance of Jerusalem for Satunovsky.

The mention of Zadkine's statue in Rotterdam is instructive as well. According to Ivan Akhmetiev's commentary to Satunovsky's poems, the lines in the poem, "I'm Moysha from Berdychiev", "I'm a stinking kike stuffed with rot and dung. / A monument to me stands tall in Rotterdam",¹⁰ refer to the French Jewish sculptor Ossip Zadkine's monument, *The Destroyed City*, a bronze copy of which was part of the Moscow exhibit of French artists mentioned by Satunovsky in the essay on Sapgir [649]. Created in 1951–1953, *The Destroyed City* depicts a man without a heart and commemorates the destruction of Rotterdam by the German air force in 1940. In light of this commentary, Lev Oborin notes in a conversation with Linor Goralik that a general war monument becomes for Satunovsky a symbol of Jewishness ("Mezhdu strok"; October 15, 2021).¹¹ Thus, like Sapgir, Satunovsky creates a series of his own associative links through which he renders the non-Jewish Jewish. Satunovsky's reading of Sapgir becomes an entryway not only into Sapgir's Russian Jewish poetics, but Satunovsky's as well.

I return now to the poems which began this section, Sapgir's *Psalms*, and Satunovsky's contemplation of them. There's a tension in Satunovsky's appraisal of Sapgir. While in parts of the essay and "Five Poems about Poetry", Satunovsky emphasizes the immediacy and anecdotal nature of Sapgir's poetry, in "Kholin speaks...", he marvels at Sapgir's unreachable prophetic/messianic stance. In the essay too, of course, Sapgir's imagery is hardly the stuff of an

Напоминает о разрушенном Иерусалиме и Роттердаме Цадкина» (Ibid.).

10 «Я Мойша з Бердычева»; «Я жид пархатый дерьмом напхатый. / Мне памятник стоит в Роттердаме» [141].

11 <https://polka.academy/podcasts/807> (07.10.2025).

anecdote/joke, but the ancient/modernist Greek/Jewish/Russian mishmash, which sends Satunovsky in the direction of Jerusalem.

According to David Shroyer-Petrov and Maxim Shroyer, Sapgir's *Psalms* are a meeting point between the American Pop art aesthetics, on the one hand, and metaphysics, on the other. In Sapgir's own description, "In the Psalms, [...] there are quotations from the Bible, my phone number, recipes, and side notes which I inserted into the text. This was a collage, which is what post-modernism is all about. It was the American Pop artists who taught me how to do this".¹² In the context of twentieth-century Jewish literature, Sapgir's *Psalms* should be seen as a postmodern midrash, an example of radical creative betrayal. As shown by David Roskies, via "creative betrayal", modern Yiddish writers "challenged the traditional values of the very traditions they were reclaiming" (Roskies 1996: 17). Similarly, Sapgir both destabilizes the canonical sacred text – drastically challenges it – and at the same time renders it indispensable and relevant for his poetry. He transplants the biblical Psalms' precepts and images, including their concept of the divine, onto Soviet reality with its Party meetings, communal apartments, and empty propagandism. He sovietizes the sacred and sacralizes the Soviet, but this ostensibly grotesque game does not nullify his earnest plea to God to be saved. Thus, in "Psalm 69", he begs that God literally phone him:

5. Боже! поспеши ко мне

253. 71. 47.

Господи! не замедли —

2 звонка

(Sapgir 2004: 154)

5. Dear God! Hurry – I'm waiting!

253. 71. 47.

Lord! Do not tarry –

2 rings

12 «В „Псалмах“ [...] есть и цитаты из Библии, и мой номер телефона, и рецепты, и надписи, которые я вставил в стихи. Это был коллаж, который и есть постмодернизм. Но научили меня всему этому американские поп-артисты» (Sapgir 2004: 29).

We cannot know for sure which of the *Psalms* Satunovsky was responding to in “Kholin speaks...”, since not all of them were written by May 1965. It is striking, however, that, as evidenced by this poem, he recognizes them precisely as products of creative betrayal: prophetic, messianic, and cosmic while at the same time absurdist and deeply personal. They convey sacredness almost in spite of themselves. Satunovsky’s identification of Saggir’s voice in “Kholin speaks...” as transcending the human in its desire to contain the prehistoric and all parts of the natural and animal worlds corresponds most closely to “Psalm 150”, which reads:

1. Хвалите Господа на тимпанах
на барабанах
... .. (три гулких удара)
2. Хвалите Его в компаниях пьяных
..... (выругаться матерно)
3. Хвалите Его на собраниях еженедельно
..... (две-три фразы из газеты)
4. Нечленораздельно
..... (детский лепет пра-язык)
5. Хлопая в ладоши
... .. (три раза хлопнуть в ладоши)
6. Хвалите Его по-собачьи
... .. (три раза пролаять)
7. По-волчьи
... .. (три раза провыть)
8. Молча ликуя
..... (молчание)
9. Все дышащее да хвалит Господа

..... (кричите вопите орите стучите —
полное

освобождение)

Алилуйя!

(12 раз на все лады)

(Saggir 2004: 160–161)

1. Praise the Lord with timblers

with drums

... .. (three loud beats)

2. Praise Him in the assembly of drunkards

..... (swearing obscenely)

3. Praise Him in the weekly factory meetings

..... (two or three phrases from the newspaper)

4. Inarticulately

..... (childish babble adamic language)

5. With a clapping of hands

... .. (clap hands three times)

6. Praise Him a like a dog

... .. (bark three times)

7. Like a wolf

... .. (howl three times)

8. Silently exulting

..... (silence)

9. Let everything that has breath praise the Lord

..... (shout cry wail knock –

Complete

Liberation

Halleluiah!

(12 times in all keys)

(Shrayer 2007: 720)

The idea of “childish babble pre-language”, “childish babble adamic language”, in Gerald Janecek’s translation, is at the core of Sapgir’s poetics and his notion of Jewish language, in particular. In the later poem, “A Jewish Melody”, he describes it through a series of sounds – “shur-shur-shur” and “svel-svol-sval” – and their variations which are produced by rubbing a polished wooden block against an unpolished one. Sapgir provides an explanation as part of the poem, which links it to Psalms: “This is a true Jewish melody / it was sung once by the young David in front of King Saul [...]”.¹³

Sapgir’s notion of the exchanges between the sacred and the profane and of poetic language as in fact pre-language finds parallels in a seminal 1915 essay by national Hebrew poet Hayim Nahman Bialik, “Revelment and Concealment in Language”. In it, Bialik formulates the basis of poetry as “the profane turns sacred, the sacred turns profane. Long established words are constantly being pulled out of their settings, as it were, and exchanging places with one another” (Bialik 2000: 25). He adds:

So much for the language of words. But, in addition, “there are yet to the Lord” languages without words: songs, tears, and laughter... These languages begin where words leave off, and their purpose is not to close but to open. They rise from the void. They *are* the rising up of the void.

(Bialik 2000: 26)

Sapgir’s poetry seems to rise from the same void which reaches, in Satunovsky’s formulation, “To all in possession of ears./ To all who possess no ears”.

Throughout the *Psalms*, in a way evocative of the Futurist tradition, Sapgir plays with creating new words, both sound clusters and borrowings from Yiddish, Hebrew, and German. He does so most complexly and consequentially in “Psalm 136”:

13 «Это настоящая еврейская мелодия / ее пел когда-то юный Давид перед царем Саулом [...]» (Sapgir 2004: 471)

Овсею Дризу

1. На реках Вавилонских сидели мы и плакали
— О нори-нора!
— О нори-нора руоло!
— Юде юде пой пой! Веселее! —
смеялись пленившие нас
— Ер зангт ви ди айниге Нахтигаль
— Вейли башар! Вейли байон!
— Юде юде пляши! Гоп-гоп!

2. Они стояли сложив руки на автоматах
— О Яхве!
их собаки-убийцы глядели на нас
с любопытством
— О лейви баарам бацы Цион
на земле чужой!

3. Жирная копоть наших детей
оседала на лицах
и мы уходили
в трубу крематория
дымом — в небо
4. Попомни Господи сынам Едомовым
день Ерусалима
Когда они говорили
— Цершторен! приказ №125
— Фернихтен! Приказ №126
— Фернихтен! №127

5. Дочери Вавилона расхаживали среди нас
поскрипывая лакированными сапожками —
шестимесячные овечки
с немецкими овчарками
— О нори-нора! руоло!
Хлыст! хлыст! —
Ершиссен

6. Блажен кто возьмет и разобьет

младенцев ваших о камень.

(Sapgir 2004: 156–157)

For Ovsei Driz

1. By the streams of Babylon we sat and wept

– O nori-nora!

– O nori-nora ruolo!

– Juden juden sing sing! More joyfully! –

Our captors laughed

– Er zangt vid di einige Nachtigal.

– Veili bashar! Veili baoin!

– Juden juden dance! Hop-hop!

2. They stood with hands on automatics

– O Yahweh!

their dogs – the killers – looked at us

with interest

– O leivi baaram batsy Tsion

in a foreign land!

3. The fatty soot of our children

Settled on their faces

as we departed

up the crematory chimney

as smoke – to the sky

4. Remember o Lord against the children of Edom

the day of Jerusalem

When they said

– Zerstören! Order No. 125

– Vernichten! Order No. 126

– Vernichten! No. 127

5. The daughters of Babylon walked among us
scraping their lacquered boots –
six-month-old lambkins
with German shepherds
– O nori-nora! ruolo!
Whip! whip! –
Erschiessen

6. Happy the man who shall seize and smash
your little ones against a rock.
(Shrayer 2007: 718–719)

It's likely that Satunovsky had this text in mind when writing "Kholin speaks..." I would also argue that it bears an imprint of Sapgir's bond with Satunovsky. It is significant that in this, his most elaborate response to the Holocaust, Sapgir turns to Satunovsky, one of the very first to address the Holocaust in Russian (Grinberg 2020: 309–314). The lines, "The daughters of Babylon walked among us/ scraping their lacquered boots ..." bring to mind Satunovsky's poem written in 1943. It takes place in the liberated Kharkiv, where the jubilant and also "liberated" women greet and ogle the Red Army soldiers and officers:

Приезжаем в Харьков.
Слезаем с машины.
Возле памятника Шевченко
смех и слёзы жизни.
Масса вольных женщин
гуляет по саду,
подсаживается на скамейку,
заводит беседу [...]

[23]

We've just arrived in Kharkov.
Getting out of the car.
By the monument to Shevchenko
there is laughter and tears – life.
A host of liberated women

walks around the garden,
sits on the edge of a bench,
and starts to chat [...]

Satunovsky's "liberated" Kharkiv women (recall their depiction in "Here the fields used to be in stripes like a tales" with its post-Holocaust devastation) are reminiscent of Sapgir's "daughters of Babylon" – the German women walking around the camp. Both are oblivious to Jewish suffering and in fact participate in the destruction of Jews, even if indirectly. Satunovsky's poem continues with the speaker asking the women, "Say, can it be / that / all the Jews have been killed?" to which they respond, "Oh, we've even forgotten/that they used to be here".¹⁴ Both Satunovsky's and Sapgir's poems are permeated with bitter irony about first the murder of Jews and later the erasure of memory about them.

Whether Satunovsky recognized this reference to his own poem or not (or at least the similarity between the two), he, to reiterate, had Sapgir's "Psalm 136" in mind when writing "Kholin speaks..." I would propose that, struck by its play with Hebrew, he responded to it with his own psalm of a sort: a poem written just a few months later, in December 1965.

This poem provides a single explicit instance of the inclusion of a sacred Hebrew source into Satunovsky's verse:

Всё, что я пишу,
это, в сущности, комментарии.
Петит. От силы —
курсив (*курсив — мой!*)

А где же Канон?
Где — Борух Ато,
Адэной Элеейнэ,
Ад<э>ной Эход?
[514]

14 «Скажите, а неужели / всех / евреев убили? / О, мы уже и забыли / когда они были» (Ibid.).

Everything that I write
 is in essence commentaries.
 A Petit font. At best –
 italicized (*the italics are mine!*)

And where is the Canon?
 Where is – Borukh Ato,
 Adenoi Eleheine,
 Adenoi Ekhod?

In departure from his usual stance as an observer of and commentator on the everyday, Satunovsky characterizes himself as a hermeneutic author. His poetic “commentaries” are in the petite font typically used for footnotes and annotations. Thus, they’re literally a commentary to some other larger main text – the canon – or an italicized insertion into or under that text.

Satunovsky provocatively frames this canon through Judaism and thus, becomes what I would call a poet/rabbi. There is a parallel between Satunovsky’s poem and “the most famous story in all of Rabbinic literature” in which “a certain heathen” asks the sages Hillel and Shammai to explain to him “the entire Torah” as he’s standing on one foot. While Shammai chases the heathen away, Hillel says, “That which is hateful to you, do not do to your neighbor. This is the entire Torah; the rest is commentary – go and learn it” (Holtz 1984: 11). The notion of commentary as a premier moral, intellectual, spiritual, and artistic activity links Satunovsky’s and rabbinic imaginations.¹⁵

There’s a good chance Satunovsky was familiar with this episode, since it was retold in Lion Feuchtwanger’s novel about Josephus, *The Judean War*, though it appeared there without “the rest is commentary” coda (Feichtwanger 1965: 235–236). Other places in the novel, however, did describe “commentaries” as the core of rabbinic Judaism (Ibid.: 385). As I have argued elsewhere, Feuchtwanger’s works were the main installments within the “Soviet Jewish bookshelf” and functioned as the Soviet Jewish scripture, nourishing the Soviet Jews’ identity and supplying them with knowledge about Judaism and Jewish history (Grinberg 2023: 13–29). *The Judean War* came out in 1965 in the seventh volume of Feuchtwanger’s collected writings. Satunovsky’s poem is

15 I’m grateful to Harriet Murav for first suggesting this parallel.

dated December 3–4, 1965. These correspondences are meaningful and enter Satunovsky into the specifics of Soviet Jewish cultural history, proving that “Feuchtwanger’s types should be seen as often the main sources for the Soviet Jewish artistic imagination” (Ibid.: 23).

As Soviet Jewish literacy in general, Satunovsky’s was fragmented and makeshift. Hence the poem’s Hebrew quotation is imprecise and consists of two parts. First, there’s the liturgical beginning of the blessing formula – *Blessed are You Lord Our God* – and second, the scriptural line from Shema, Deuteronomy 6:4–9 – “Hear, O Israel: The Lord is our God, the Lord is One” – of which Satunovsky presents the last two lines. Shema is also, of course, the main part of Jewish liturgy and as close as Judaism gets to a credo. It is what Jews are supposed to say when they wake up, go to sleep, and before they die. It’s possible that these are the bits Satunovsky remembers from his childhood, but there seems to be also a more deliberate design. On the one hand, Satunovsky replicates the Hebrew words phonetically, how he heard them in his bastardized Ashkenazi rendering; on the other, his spelling of “eleheine” with the Latin -h- for the Hebrew -hey- indicates his actual familiarity with Hebrew. The only Hebrew-Russian dictionary of the Soviet era, edited by Felix Shapiro and published in 1963, presents -hey- as -he- with the Latin -h- (Shapiro 1963: 12). Thus, Hebrew literacy appears to have been part of Satunovsky’s knowledge base and suggests at least some exposure to Jewish observance. His pulling of the quote from the liturgical and scriptural sources is purposeful and succinctly presents Judaism as both practice and text.

In the poem, Satunovsky spells out that his connection to the canon is missing. He does not specify where the canon is, leaving the reader to ponder: is it in the “no longer audible semi-legal / synagogue / clamor” (“ne slyshno i polulegal’nogo / sinagokal’nogo / galdeniia”; [126]), as he described in the earlier poem the barely remaining Jewish religious life in the Soviet Union? Or in Jerusalem? Or in Feuchtwanger’s novels? Or in the type of associative links drawn by Sapgir in his *Psalms* and by Satunovsky in his commentary on Sapgir? Whatever the answer is, these remarkable eight lines, to reiterate my argument, are provoked in part by Satunovsky’s dialogue with Sapgir, which appears in this case to be also polemical.

Unlike Sapgir, whose *Psalms* are both an elaborate and complex midrash on the Biblical Psalms and an actual rewriting of them, Satunovsky’s posture is one of extreme humility and thus more evocative of the actual rabbis’ reverence toward canonical authority. This explains why in “Kholin speaks...”,

he found Sapgir's prophetic desire to be heard by everyone unfathomable. Satunovsky admires Sapgir's radical poetic inventiveness, but instead of his Hebrew-sounding gibberish of "– O nori-nora! / – O nori-nora ruolo!", he offers a literal sacred quote. Sapgir's "Psalm 136" is dedicated to Ovsei Driz which introduces another pivotal link in Satunovsky's relationship with Sapgir and Satunovsky's overall Jewish worldview. We will examine this link in the essay's next parts.

Living next to and mourning the Yiddish Orpheus

One of the very few writers to have survived Stalin's purge and essential demolition of postwar Yiddish culture in the Soviet Union, Driz was already a published Yiddish poet in the 1930s. While there wasn't anything subversive in his early poetry in terms of content, it was modernist verse with some formal experimentation. Driz continued to write all through the war – he served in the Soviet border troops – and began to publish again in the 1960s, when *Sovetish Heymland* began its run in 1961. A collection of his Yiddish poems came out in 1969 and another one posthumously (Driz 1978).

Similarly to Sapgir and Satunovsky, Driz's mature poetry is divided between poems for children, which retained the playfulness and inventiveness of his pre-war verse, and poems for adults, so to speak. Among the latter are the poems dealing with the Holocaust and the destruction of Yiddish culture. There's pathos in these texts as well as eeriness and detailed horror.

Sapgir befriended Driz in the early 1950s, when they both worked in the sculpture workshop of the Art Fund in Moscow. Sapgir eventually became the main translator of Driz's poetry, both children's and adult. Published in enormous print runs throughout the 1960s, 70s, and 80s, Driz's collections for children brought fame and success to the Yiddish poet. Sapgir's dedication of his "Psalm 136" to Driz is significant, especially in terms of its play with Hebrew and Yiddish. Driz frequented the gatherings at Lianozovo and was often the heart – the drunken heart – of the party. As pointed out by Klavdia Smola, "[t]he underground invented its own Jew, Driz" and "'translated' the Jewish poet into its own cultural language" (Smola 2018: 14). A fellow Lianozovo poet, Igor' Kholin, wrote an ode to Driz, which reimagined Yiddish and infused its "sound" into late Soviet avant-garde Russian verse:

Шика бен Шика Дриз
 Поэт
 Патриарх
 Иудейский царь Соломон
 Поющий
 Свои песни без слов
 [...]

Стукнемся лбами
 В честь
 Великого еврейского Поэта
 [...]

Оооо агауооооо
 Силима шима
 Силима шима
 Агауооооооо
 Лима о Лима
 Ишута Осама
 Шиоа шиоа шиииии

(Kholin 1994)

Shika ben Shika Driz
 A poet
 A patriarch
 King Solomon of Judea
 Singing
 His songs without words
 [...]

Let us bump foreheads
 In honor
 Of this great Jewish Poet
 [...]

Oooo agauooooo
 Silima shima
 Silima shima
 Agauooooooo
 Lima o Lima
 Ishuta Osama
 Shioa shioa shiiiiii.

Kholin presents Driz as an eternal Jewish figure, neither a fossil nor a relic, but someone constantly alive. His imitation of Driz's recitation of his poems in the original brings to mind Sapgir's "– O nori-nora! / – O nori-nora ruolo!" and his "Jewish melody". How do we square Sapgir's actual translations of Driz with this notion of Yiddish (or some essential Jewish speech) as primordial babble and language without words? The answer to this question leads us back to Satunovsky and his relationship with Driz.

Most likely, Satunovsky came to know Driz through Lianozovo; the Yiddish poet quickly became an important figure for him and the anchor of Satunovsky's sense of Jewishness and his Jewish knowledge. While Driz throws a large shadow over much of Satunovsky's oeuvre (Satunovsky even retroactively dedicated one of his earliest poems dealing with his Jewish identity and antisemitism to Driz, "In the country that has nearly forgotten..." ("V otvyk-shei bit' zhidov strane...", 1939; see Shrayner 2007: 746), he references Driz explicitly in a few of his poems. Via Driz, Satunovsky reenters the lost Yiddish universe and becomes its idiosyncratic chronicler. One such poem, written in 1970, states:

Смотрюсь в это зеркало
 как в подстрочник.
 Глазомер жизни
 оживляет глаза.

Да, старик Дриз
 остался ребёнком.
 Только замаскировался.
 Только мохом оброс.

[303]

I gaze into this mirror
 As if into a crib.
 The life's eye gauge
 livens up the eyes.

Yes, old man Driz
 Has remained a child.
 He just camouflaged himself.
 He just grew moss all over.

Satunovsky contemplates his old age through Driz and the practice of translation. He imagines the mirror like a “podstrochnik”, a “crib” or literal translation of a poem. These cribs, to be reworked into a literary version, were a key part of the Soviet translation industry, especially with “minor ethnic languages” like Yiddish. Satunovsky’s reflection in the mirror appears as Driz’s *podstrochnik* which contains the Yiddish poet’s childish essence. The two poets are analogous to each other.

This poem was written almost a year before Driz’s passing, which would devastate Satunovsky. In another poem composed just a month after Driz’s death, at the end of the traditional Jewish thirty-day mourning period, Satunovsky writes:

Стою перед дверью,
 стучу, кричу на всю лестничную клетку
 — Овсей! —
 Он был старше меня на пятилетку.
 [316]

I’m standing in front of his door,
 bang into it and yell through the whole floor
 “Ovsei!”
 He was older than me by a five-year plan.

Like an open wound, the four lines scream with the speaker’s agony and closeness with Driz. Seven months after Driz’s death, Satunovsky recasts this pain in different terms in the poem dated August 9, 1971:

Думал ли я,
что Дриз умирает?

Думал ли Дриз,
что он умирает?

Думал ли он,
что Дриз умирает?
[321]

Did I think
that Driz was dying?

Did Driz think
that he was dying?

Did he think
that Driz was dying?

Satunovsky is shattered by the loss of Driz in both texts, but if in “I’m standing in front of his door...”, he thinks concretely through Driz’s and his own life spans, presented through the Soviet economic calendar, in “Did I think...”, he makes the Yiddish poet’s death a puzzle and a surprise, which does not diminish the speaker’s anguish over it.

Satunovsky persists in keeping Driz alive and outside of time’s finitude. In a poem composed five years later, he muses:

Пока не меряешь давления,
ну да, пока не измеряешь,
здоровье вроде как в доверии,
и болен или нет — не знаешь.

Но листья жёлтые осыпались,
зелёных мало остается.
И Овсей, строфу дописывая,
с лишней болью расстается.
[405]

Until you start taking your blood pressure,
 well, right, until you've taken it,
 your health is as if under control,
 and whether you're seriously ill – who knows.

But the yellow leaves have fallen,
 there are few green ones left.
 And Ovsei, finishing up his stanza,
 departs from his unneeded pain.

Once again there's an analogous relationship here between the speaker and Driz, who continues to write in the present, overcoming his pain. He's unaffected by mortality – “his unneeded pain”. It's hard to read “Ovsei” and not think of Orfei, Orpheus in Russian. I would suggest that Satunovsky paints Driz as the eternal Yiddish Orpheus who transforms the pain and passage of time into a completed stanza.

Translating Driz through Satunovsky

In translating Driz Sapgir required a *podstrochnik*, likely provided by Driz himself. According to one memoirist, the poet and writer David Shrayer-Petrov (who was Sapgir's friend), Driz would translate his poems into Russian right on the spot after reciting them in Yiddish. Shrayer-Petrov writes about one such occasion at Sapgir's dacha in 1965:

Овсей Дриз читал свои стихи на идиш. И сразу же — по-русски. Давал свои версии переводов. [...] Он читал и читал. Иногда останавливался, чтобы растолковать особый смысл той или иной метафоры или ситуации. [...] Овсей читал неприглаженные подстрочники, как будто бы тесал камень могильных памятников. Тесал камень памяти.
 (Shrayer/Shrayer-Petrov 2004: 180)

Ovsei Driz read his poems in Yiddish. And then immediately – in Russian. He provided his versions of translations... He read and read, sometimes stopping in order to explicate a special meaning of this or that metaphor or situation... Ovsei read his rough *podstrochniki* as if he was chiseling headstones for a cemetery. He chiseled the stone of memory.

At the same time, there are also Saggir's translations done after Driz's death in 1971 as well as the translations which did not have a published Yiddish original, such as, most famously, the "Wise Men of Chelm" ("Khelemskie mudretsy") cycle, which raises the question of who the original author of these texts actually was (Dymshits 2008). This is where, I would argue, Satunovsky's role in his relationship with the two poets becomes especially important and intriguing. Yiddish, as I've claimed, was undoubtedly part of Satunovsky's life in Dnepropetrovsk. He inserts Yiddish words in some of his poems and, considering his familiarity with the Hebrew alphabet, it is possible that he could parse an actual Yiddish text, including Driz's poetry. There's one published translation of Driz's poem by Satunovsky, a playful children's verse, "Komu chto kazhetsia" ("Whatever anyone imagines") (Driz 1975: 125–126). Satunovsky mused on it in the following poem from 1967:

Переводы — пересказы,
перекройки, перифразы;
сунься не умеючи —
загубишь Стих — Овсеича!
[534]

Translations, versions,
remakings, periphrases;
if you dive in without the skills –
You'll spoil the Poem – of Ovsei!

In order to possibly signal that Satunovsky is translating from the original Yiddish the poem doesn't mention *podstrochnik*.

In Saggir's translation of the poem "At Dawn" (1941), it is as if Satunovsky and Driz merge in Saggir's mind:

Огромный город —
Уснувший улей —
Молчал.
У настезь
Открытого
Окна
В легких челноках
Покачивались
Подсиненные сновидения.
Вдруг
Это глухонемое торжество
Прорезал
Надсадный крик:
— Ва-а-нъку за-ре-за-ли!
И сразу
Алым пожаром
Вспыхнул небосклон.
(Driz 1975a: 127)

An enormous city
that fell asleep like a beehive
kept silent.
By the wide
Open
Window
In light canoes
Swayed
bluish dreams.
Suddenly
an annoying scream
pierced
this deaf-mute celebration:
“Va-a-nka’s be-en sta-b-bed!”
And at once
the sky flared up
With crimson fire.

it is also an indirect mourning of the destruction of Yiddish culture during Stalin's last years and condemnation of the regime's refusal to put up a monument at Babi Yar. The poem's speaker – the mother – describes the types of cradles she would fashion for her children – one cradle to be hoisted on her braids – and the impossibility of doing so, since her children had been killed and her house and possessions demolished. The poem ends with her devastating plea to all the mothers to rock the entire ravine with their song. The Yiddish original was included in the collection, *Di Ferte Strune* (The Fourth String), in 1969 (Driz 1969: 135–136).

Sapgir's masterful translation is largely faithful to the original, but he shortens the poem and alters the children's names: in Yiddish, it's two boys – Yankel and Shleymel – which he turns into a boy and a girl – Yankel and Elka. Why? The answer, I would argue, points to Satunovsky and his poem, "There's no one in the world...", dated March 1, 1965. One of Satunovsky's most poignant reflections on the Holocaust, it reads:

Нет никого на свете
желанней
этой дурнушки,
золушки нашей, Эльки.
Взял бы
и съел бы
изюмины-веснушки
с элькиной шейки.
А где её дом?
За бродом.
А чем она пахнет?
Мёдом,
Элька-Конопелька.

Играйте, жидовские дети!
На скрипке!
На флейте!
Ещё не зажгли
для вас

ОСВЕНЦИМСКИЕ
СВЕЧКИ.
[173]

There's no one in the world
more desirable
than this plain looking
Cinderella, our Elka.
I'd take
and eat
all the raisins-freckles
from Elka's little neck.
And where is her house?
Beyond the ford.
And what does she smell like?
Like honey,
Elka-hemplá.

Play, Yid children!
On the violin!
On the flute!
The Auschwitz candles
have not yet
been lit
for you.

Sounding like a folkloric ditty, the poem seems to be an imitation of children's poetry and hence of Driz. Violin is a significant image for both Driz and Satunovsky. A number of Driz's poems feature a violin, including a 1944 eulogy for Driz's mother titled "Skripka" ("A Violin", translated by Sapgir) and the poem "Ballada o skripke" ("Ballad about a Violin", translated by A. Revich). The first collection of Driz's poetry in Russian translation (Driz 1961) had a black silhouette of a Jewish fiddler on the front page. There's also an earlier reference to the violin by Satunovsky as a sign of Jewishness in the poem, "How repulsive I must seem to them!.." (Kak ia im dolzhen byt' otvratiteln!..), where the speaker contrasts his affinity with the "biblical boys with violins" –

the reincarnations of King David with his harp – with the antisemitic hatred toward him from the soldiers in his barracks [29].

If Driz writes a lullaby for the murdered children of Babi Yar, Satunovsky writes a ditty for the Jewish children who will perish in Auschwitz. He wants to preserve them in the pre-destruction present. The usage of the pejorative “zhidovskie” – Yids’ – instead of *evreiskie* for Jewish children makes it more intimate and raw, canceling out the antisemitic intent. Saggir’s translation of Driz pays homage to both Driz’s and Satunovsky’s Holocaust responses.

Conclusion: Back to Jerusalem

The final Satunovsky text examined in this essay is a short poem which suggests another significant context for the dialogue between these poets and the overall parameters of Satunovsky’s Jewish imagery and vocabulary. It reads:

...Голод не довод.
Надо быть сильным.
Музыка, принеси мне
могиндовид
из Иерусалима.
[333]

...Hunger is no reason to despair.
I’ve got to be strong.
Music, bring me
a mogindovid
from Jerusalem.

The ellipses at the start point to the missing context: this is a fragment, a thought or conversation beginning in *medias res*. The hunger here is clearly of an emotional or psychological nature – it’s a hunger for someone or the feeling of traumatic emptiness because of the loss of someone dear. I would propose that this someone is Driz. The poem is dated February 11, 1972, almost a year after Driz’s death on February 14, 1971. With this text Satunovsky marks Driz’s *Yahrzeit*, the one-year anniversary of his demise.

The poem's images – music, the six-cornered Jewish star, *mogindovid* in Satunovsky's Yiddish rendition, and Jerusalem – point to Driz. In 1959, Nekhama Lifshits (Lifshitsaite), a legendary Yiddish singer, performed a song to the lyrics of Driz's "Babi Yar" in Kyiv. It was a daring act for which she was reprimanded by the authorities and prohibited from ever giving concerts in the Ukrainian capital again. Just a year prior, in May 1958 in Moscow, Driz took Lifshits to the composer Rivka Boyarskaya, who sang the poem to them. As Lifshits remembered:

Ривка Боярская уже тогда была прикована к постели. Без надрыва, но с невыносимой глубиной, от которой окаменевают на месте, она «про-выла» этот Плач. Я сидела [...] в ее убогой квартирке [...] напротив Московской консерватории [...] Я не могла подняться с места. Дриз почти вынес меня на улицу.
(Baukh 1981: 95–98)

The bedridden Rivka Boyarskaya "howled" out this lament, without tears, but with the unbearable depth which turns one into stone. I sat in her tiny apartment across from the Moscow Conservatory, and couldn't get up. Driz almost carried me outside.

Lifshits saw the song as *kina* – a traditional Jewish lament, "neither a sound nor a word, but a continuous pain which only grows stronger with touch".¹⁶ Satunovsky likely knew this story from Driz and perhaps even heard Lifshits's performance of it.

In 1969, Lifshits made aliya to Israel where she was greeted as a hero. On February 3, 1970, just a few days before Driz's death, the newspaper *Soviet Culture* (Sovetskaia kul'tura) published a piece, "Regarding Madam Lifshitsaite's 'Basic Decency'" (Grigorovich 1970). While berating Lifshits for selling her soul to the Zionists and decrying her life in the Jewish state, the article also quoted from her interview to an American Yiddish newspaper, where she described the Soviet Union as a "country of Jewish culture that grew silent" (*stranu zamolknushei evreiskoi kul'tury*). Thus, this propagandist piece man-

16 «Это невозможно назвать ни звуком, ни словом, это как сплошная боль, которая еще усиливается от прикосновения» (Там же).

aged to convey the truth about the Jewish condition in the Soviet Union which a reader like Satunovsky would have seized upon.

I have attempted to fill in the ellipses for this poem and reconstruct its contexts to show how Satunovsky returns sound to the “Jewish culture that grew silent”. Devastated by his “hunger” for Driz, Satunovsky wants to persevere and wishes for Lifshits’s music – her *kina* – now in Jerusalem to bring him a *mogindovid* – a symbol of Zion, Yiddishkayt and thus, of Driz. In mentioning Jerusalem, he might have also hearkened back to the Wailing Wall in his commentary on Sapgir’s “The Old Men”. Indeed, as this essay has striven to demonstrate, the depth of Satunovsky’s Jewish identity and voice must be fathomed through the dialogue he creates around Jewishness with Sapgir and Driz: the Soviet Heine and the Yiddish Orpheus.

References

- Baukh, Efrem (1981): *Babii Iar*. Tel’-Aviv: Moria.
- Bialik, Haim N. (2000): *Revelment and Concealment: Five Essays*. Jerusalem: IBIS.
- Bychkov, Sergei (2010): “Zhizn’ i stikhi: Zametki, razmyshleniia, vospomnaniia o lane Satunovskom”, in: *Toronto Slavic Quarterly* 33, 368–402.
- Carmi, T. (Ed.) (1981): *The Penguin Book of Hebrew Verse*. New York: Penguin Books.
- “Dnepropetrovsk – Commemoration of Jewish Victims”. <https://collections.yadvashem.org/en/untold-stories/commemoration/14625031> (05.01.2025)
- Driz, Ovsei (1961): *Vershina leta*. Moskva: Sovetskii pisatel’.
- Driz, Shike (1969): *Di Ferte Strune*. Moskva: Sovetskii pisatel’.
- Driz, Ovsei (1975a): *Chetvertaia struna*. Moskva: Khudozhestvennaia literatura.
- Driz, Ovsei (1975b): *Semitsvetnaia strana. Stikhi i skazki*. Moskva: Detskaia literatura.
- Driz, Shike (1978): *Herbst*. Moskva: Sovetskii pisatel’.
- Driz, Ovsei (1990): *Beloe plamia*. Moskva: Sovetskii pisatel’.
- Dymshits, Valerii (2008): “Ili ili... K stoletiiu Ovseia Driza”, in: *Narod knigi v mire knig* 73 (April). http://narodknigi.ru/journals/73/ili_ili_k_stoletiyu_ovseya_driza1/ (25.08.2025).

- Feikhtvanger, Lion (1965): *Sobranie sochinenii v dvenadtsati tomakh*. T. 7. Moskva: Khudozhestvennaia literatura.
- Getsevich, German (1996): "Posmertnaia slava Iana Satunovskogo", in: *Evreiskaia ulitsa* 6, 44–46.
- Grigorovich, V. (1970): "Po povodu 'elementarnoi poriadchnosti' gospozhi Lifshitsaite", in: *Sovetskaia kul'tura* 14 (4138): 4.
- Grinberg, Marat (2013): *I Am to Be Read not from Left to Right, but in Jewish: From Right to Left: The Poetics of Boris Slutsky*. Boston: Academic Studies Press.
- Grinberg, Marat (2023): "'Anecdote in the Vein of Herodotus': Shuttling between Particulars and the Universal in Boris Slutsky's and Ian Satunovsky's War Poetry", in: *Slavic Review* 82/3, 648–656.
- Grinberg, Marat (2020): "Poetry of Witness and Poetry of Commentary: Responses to the Holocaust in Russian Verse", in: Aarons, Victoria / Lassner, Phyllis (Ed.): *The Palgrave Handbook of Holocaust Literature and Culture*, 307–326.
- Grinberg, Marat (2023): *The Soviet Jewish Bookshelf: Jewish Culture and Identity between the Lines*. Waltham: Brandeis University Press.
- Holtz, Barry (Ed.) (1984): *Back to the Sources: Reading the Classic Jewish Texts*. New York: Simon & Schuster.
- Ivaniv, Viktor (2005): "Vospominanie i zabvenie sobytia v poetike Iana Satunovskogo", in: *Topos*, September 6. <https://www.topos.ru/article/3685> (25.12.2024).
- Kholin, Igor (2017): *Kholin 66: Diaries and Poems*. Brooklyn: Ugly Duckling Presse.
- Kholin, Igor' (1994): "Pesnia bez slov", in: *Arion* 4. <http://www.arion.ru/mcontent.php?year=1994&number=129&idx=2478> (25.12.2024).
- Portnov, Andrii (2022): *Dnipro: An Entangled History of a European City*. Boston: Academic Studies Press.
- Roskies, David (1996): *A Bridge of Longing: The Lost Art of Yiddish Storytelling*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sapgir, Genrikh (1992): "Poët Ian Satunovskii", in: Satunovskii, Ian: *Khochu li ia posmertnoi slavy*. Moskva: Biblioteka al'manakha "Vesy". <https://www.vavilon.ru/texts/satunovsky1.html> (25.12.2024).
- Sapgir, Genrikh (2004): *Stikhotvoreniia i poetry*. Shraer-Petrov, David / Shraer, Maksim (Ed.). Sankt-Peterburg: Akademicheskii Proekt.

- Satunovskii, Ian (2009): *Literaturovedcheskie i kriticheskie stat'i*. München: ImWerden Verlag. <https://imwerden.de/publ-2025> (07.10.2025)
- Shapiro, Feliks (1963): *Ivrit-russkii slovar'*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannykh i natsional'nykh slovarei.
- Shrayer, Maxim D. / Shrayer-Petrov, David (2004): *Genrikh Sapgir. Klassik avangarda*. Sankt-Peterburg: Dmitrii Bulanin.
- Shrayer, Maxim D. (Ed.) (2007): *An Anthology of Jewish-Russian Literature: Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry. Volume 2: 1953–2001*. Armonk: M. E. Sharpe.
- Slutskii, Boris (2005): *O drugikh i o sebe*. Moskva: Vagrius.
- Smola, Klavdia (2018): "Communication and Medial Frontier Crossings in the Jewish Underground Culture", in: *East European Jewish Affairs* 48/1, 5–22.

Марк Липовецкий

Стихи с газетой: политическая поэзия Яна Сатуновского

Резюме: В статье стихотворения Яна Сатуновского 1960-80-х годов анализируются через их связь с публикациями в советских газетах. Исследование показывает, что Сатуновский не деконструирует политический дискурс, а ищет возможности для политического самовыражения, органичного для контекста его повседневной жизни. Он находит такой язык для высказывания политических суждений, который определяется его конкретным экзистенциальным и историческим пониманием актуальных ситуаций. Постоянная дискуссия Сатуновского с газетой позволяет ему сформировать политическую сторону своего индивидуального и в то же время типичного опыта и таким образом установить политическую агентность за пределами советского политического дискурса.

Ключевые слова: политическая поэзия, конкретизм, поэтика умолчаний, советская субъективность

В 1974 году Ян Сатуновский писал:

... я не люблю «эзоповского
языка», не применяю.
Даже позднего Заболоцкого
Как-то не воспринимаю.
[358]

И действительно, Сатуновский не прибегает к «эзопову языку», когда пишет о сталинском и послесталинском терроре, о замалчивании Холокоста, о советском антисемитизме, о преследовании диссидентов, о вторжении в Чехословакию, о советских зверствах во время войны.

Без оглядок и обиняков он пишет и о поэтах, убитых или преследуемых режимом. В его стихах политические высказывания, как правило, окрашены злым сарказмом. Нередко в них звучит иронический сказ — передающий голос «народа», к которому Сатуновский относится без всякого пиетета. Как и все взрослые стихи Сатуновского, они не предназначались для печати, и он себя в них не сдерживает.

Сатуновский настаивает:

Меньше всего я хочу загадывать загадки.

Но я хочу говорить

то,

что я хочу говорить:

оха́пывать по́хма,

обтисывать гримсы,

двумерный, а то и одно,

как призрак отзовизма.

30 октября 1969

[287]

В этом стихотворении отказ от загадок в первой строфе резко сталкивается с загадочностью (и даже зауемью) второго четверостишия, порождая неразрешимый парадокс. К тому же, почему вторая строка начинается с «Но» — разве ее смысл противоположен смыслу первой? Казалось бы, нет, «хочу говорить то, что я хочу говорить» — и говорю без загадок. Однако из-за «но» слышится другое: я говорю без обиняков, но почему-то загадываю загадки, хотя и не хочу этого делать — о чем и свидетельствует вторая строфа.

Еще больше усложняет мысль Сатуновского о загадочности поэзии стихотворение, написанное в том же году, но несколькими месяцами раньше:

Бессмыслица, двусмыслица, считалка,
начну сначала, чтобы зашипало в горле
как от ангины,
загану загадку,

которую разгадывать не надо,
которую нельзя не угадать —
поэзию...

10 февраля 1969

[284]

Сатуновский отрицает загадочность (своей) поэзии, но утверждает, что загадочность — она же «бессмыслица, двусмыслица, считалка» — лежит в основе поэтического аффекта. Ее не надо разгадывать, но ее необходимо загадать.

В этих парадоксах можно усмотреть отголоски формалистических идей Виктора Шкловского, который, начиная со статьи «Искусство как прием», говорил о загадках как о традиционной форме остранения, а значит, и устойчивом качестве поэтического языка. У Сатуновского «загадочность» является обратной стороной прозрачности и прямоты его стиля. Среди его текстов встречается немало таких, которых иначе как «темными» не назовёшь. Их довольно много, и они откровенно загадочны. Например, вот такое стихотворение:

Все думают одно и то же
и говорят одно и то же,
но говорят одно,
а думают другое.
[167]

Смысл этого стихотворения прояснится, если обратить внимание на дату под стихотворением: 16 октября 1964 года. Заглядываем в «Известия» за эту дату и прямо на первой полосе видим следующее:

чему за снежком и ледком в четвертой строке вырастает «ледяная страна»?

Ради эксперимента заглядываем в те же «Известия» и находим на четвертой полосе статью Владимира Орлова, известного литературоведа и главного редактора «Библиотеки поэта», под названием «Весомое слово — поэзия». В этой элегантно и умно написанной статье Орлов обрушивается на «формализм» в поэзии. Свои выпады против молодых «новаторов» с их корневыми рифмами и свободным стихом — «зачастую настолько свободным, что он разваливается» — Орлов обосновывает цитатой из письма Блока — «стихи в большом количестве вещь невыносимая»:

Переизбыток такой по внешности «настоящей» поэзии, в которой, казалось бы, «все на месте», начинает оглушать и сбивать с толку человека, даже имеющего некоторый опыт обращения со стихами. Все чаще ловишь себя на сомнении: а для чего, собственно, этот нарядный бенгальский огонь, что и не светит и не греет? А дальше, глядишь, начинаешь уже верить, что «стихи в большом количестве вещь невыносимая»¹, как сказал однажды один умный литератор, а вслед за ним повторил Александр Блок. И вот ведь что: при всем разнообразии «формальных приемов» такие стихи в сущности безлики.

(Орлов 1964: 4)

А в финале статьи, похвалив Ярослава Смелякова как образец органической «партийной поэзии» без формалистических «выкрутасов», Орлов без указания имени крамольного автора приводит строку из поэмы Пастернака «Волны»:

Настоящий поэт ищет и всегда находит в каждом случае самое нужное, «единственное» слово и, как правило, это самое простое слово. Таков был путь Блока, Маяковского, Асеева, Заболоцкого. Все они, каждый по-своему должны были извлечь уроки из собственного «опыта больших поэтов», чтобы обрести ту естественность, которая отличает их

1 Цитата из статьи А. Блока «Без божества, без вдохновенья» (1921). Впервые эта фраза появляется в записной книжке Блока за 1911 год.

зрелое творчество. И, заметьте, у каждого из них своя простота, потому что за стихами каждого стоит индивидуальность поэта, его личность, его характер, его сердце.

(Там же)²

Этот контекст, думаю, не является натянутым, поскольку ссылка на Пастернака в то время была более чем редким явлением, а в сочетании с Блоком, да еще в день написания стихотворения... Такое совпадение кажется невероятным.

Цитата из Пастернака в 1964 году — почти крамольный жест, которым Орлов смягчает ортодоксальную атаку на формализм и прославление «простоты». Помещенное в диалогические отношения со статьей Орлова стихотворение Сатуновского воспринимается как политический текст. Снятие Хрущева напоминает о революции, говорит он, цитируя «Двенадцать» Блока, но эта революция ведет не к оттепели, а к еще большему похолоданию. Если Орлов превращает Блока и Пастернака в поборников «простоты», то для Сатуновского оба — жертвы обмана; поверив в революцию (в случае Пастернака — в оттепель), поэты ошиблись: под снежком «очистительной» метели скрывался ледок; «ледяная страна» осталась неизменной.

Возникает предположение, что не только эти стихотворения, но и многие другие содержат в себе подобные отсылки к советским газетам. Впервые Сатуновский строит поэтический текст на диалоге с газетой

2 Фраза «опыт больших поэтов» отсылает к строфам Пастернака из цикла «Волны» (1931; Пастернак 2004: 321):

Есть в опыте больших поэтов
Черты естественности той,
Что невозможно, их изведав,
Не кончить полной немотой.

В родстве со всем, что есть, уверясь
И зная с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

в раннем стихотворении «Вчера, опаздывая на работу...» (1939)³. По словам критика Владислава Кулакова:

Лирический жанр Сатуновского точно определил Геннадий Айги: «острые, как перец, стихотворения-реплики». Действительно, стихи Сатуновского — это прежде всего реплики, выхваченные из непрерывного разговора — без начала и конца. Реплики негодующие, обличающие, протестующие, обращенные к неназываемому, но всегда узнаваемому оппоненту, или реплики — размышления, наблюдения, обращенные к самому себе.

(Кулаков)

В порядке гипотезы выскажу следующее предположение: «реплики» Сатуновского обращены именно к газете (позднее ТВ, официальному дискурсу в целом). Разумеется, полная проверка этой гипотезы предполагает длительное и кропотливое исследование. Я же ограничился стихами 1960–80-х годов. В качестве материала для сопоставлений я использовал только одну газету — «Известия», которую Сатуновский читал регулярно и вездливо. Разумеется, результаты этого исследования носят предварительный, а вернее, разведывательный характер — вопрос в том, просматривается ли здесь особый поэтический «метод», характеризующий политическую поэзию Сатуновского? Или же перед нами вариант «нормальной» для поставангарда интертекстуальности?

Соотношения с газетой важны для стихов Сатуновского как их «материал» и одновременно «расширитель». Сатуновский отталкивается от газетного текста, используя его как трамплин для свободных размышлений и ассоциаций, для полемики и критики. При этом сам газетный текст, как правило (хоть и не всегда), исчезает в поэтическом тексте Сатуновского. Однако Сатуновский расставляет «флажки» — сигналы, которые указывают на связи, уходящие за пределы текста. Важнейшей из таких связей является датировка стихотворения — она вписывает поэтический текст в конкретный социополитический контекст, который и образует невидимую глубину, казалось бы, совершенно не суггестивного текста.

3 См. об этом: Липовецкий 2023: 374–378.

Так, стихотворение 1971 года —

Удивляйтесь,
что Межелайтис...?
Не удивляйтесь.

Удивительное
не удивительно.
Удивительно
Неудивительное.
[315]

— по-видимому, отсылает к статье Эдуардаса Межелайтиса «Верность», напечатанной в «Известиях» за 26 марта 1971 года⁴ и посвященной Андреасу Булоте-мл. (1907–1974). Булота участвовал в покушении на жизнь Аугустинаса Вольдемараса (1883–1942), премьер-министра Литвы, пришедшего к власти в результате военного переворота и закончившего жизнь в тюрьме НКВД. Вольдемарас был националистом с фашистскими симпатиями, а Булота — антифашистом, воевавшим в Испании, а затем устанавливавшим советскую власть в послевоенной Литве. Межелайтис, в свою очередь, пользовался репутацией модернистского поэта-интеллектуала, и его публикацию панегирической статьи о просоветском коммунисте в «Известиях» Сатуновский воспринимает скептически как конформистский жест.

Насколько необходима эта информация для понимания стихов Сатуновского? Ясно, что для Сатуновского важна рифма: «Межелайтис — не удивляйтесь», которая порождает пару: «удивительное — не удивительно / удивительно — не удивительное» (в свою очередь созвучную с названием популярной передачи «Очевидное — невероятное»). Сатуновский говорит о дезинтеграции ценностной иерархии, когда разрушение сложившихся в оттепель репутаций происходит каждый день и уже не поражает; зато аномальным становится их сохранение: уди-

4 В книге Сатуновского это стихотворение датировано месяцем раньше — 27 февраля 1971 года. Ничего вокруг этой даты обнаружить не удалось. Возможно, описка у Сатуновского?

вительно — неудивительное! Как именно скомпрометирован персонаж стихотворения — информация для комментария или сноски, не более того.

Но это лишь один тип работы Сатуновского с газетным материалом. У него довольно много стихов, в которых газетные публикации являются *тематическими триггерами* для его стихов. Так, например, передовая статья «Гарантия законности» («Известия», 6 декабря, 1967, с. 1), в которой кратко излагается история советского суда, но ни разу, даже косвенно, не упоминается роль суда в сталинских репрессиях, становится триггером для следующего стихотворения:

Кто помнил,
того зарыли,
а мы,
а мы забыли
 о Тайне
 открытых процессов,
 когда не доцент,
 не профессор,
 не вырванный с мясом
 крестьянин,
 а Каменев, Рыков, Бухарин,
 кто помнил,
 того зарыли,
 а кто забыл —
 в Нарыме.

7 декабря 1967

[233]

Стихотворение «Опять чего-то гомонят из-за границы — / какой-то Сахаров, какой-то Солженицын...» [351] от 9 сентября 1973 года может быть реакцией на статью в «Известиях» от 8 сентября «Быть ученым — значит быть патриотом» (с. 3), направленной против Сахарова. Стихотворение «...расстрелян Николай / сыпняк на всем на свете...» [417] от 19 ноября 1977 года перекликается с рецензией А. Плахова на новые

художественные фильмы о Матэ Залка и Котовском в «Известиях» за тот же день (с. 4).

Таких примеров, разумеется, довольно много. Гораздо реже встречаются примеры *вербальных триггеров*, когда Сатуновский пишет стихотворение как реплику, отвечающую на конкретный словесный оборот в газетной публикации.

Вот, например, стихотворение времен Шестидневной войны Израиля с Египтом и другими арабскими государствами (5–10 июня 1967 года):

Громыко сказал:

«местечковый базар».

– Так и сказал?

– Да, так и сказал.

– Он можбыть сострил?

– Да, можбыть сострил.

– А больше он ничего не говорил?

– Нет, больше он ничего не говорил.

6 июля 1967 года

[219]

Перед нами прямая цитата из речи советского министра иностранных дел на сессии ООН, обсуждающей результаты Шестидневной войны: «Израиль хотел бы превратить наше высокое собрание в местечковый базар, отвлечь Генеральную Ассамблею от рассматриваемого ею главного вопроса — о выводе войск агрессора». Речь Громыко опубликована в «Известиях» 4 июля, а стихотворение Сатуновского помечено 6 июля — и этот временной интервал становится компонентом семантики стихотворения. Сатуновский как бы спрашивает: а что осталось от многословной речи Громыко через два дня? Остался только антисемитский выпад. И он в полной мере выражает существо этой выдающейся речи: «А больше он ничего не говорил? Нет, больше он ничего не говорил». Форма стихотворения, основанная на вопросах и ответах с повторением одних и тех же глаголов: сказал/сказал, сострил/сострил, не говорил / не говорил — звучит как окончательная формулировка советской «позиции» по израильскому вопросу. Тавтологичность формы

здесь соответствует тавтологическому смыслу: главным аргументом в пользу советского антисиионизма является советский антисемитизм.

Не менее недвусмысленна отсылка к газетной публикации в следующем стихотворении:

А теперь изобрели:
 «евреизация Иерусалима»,
 Которой так не доставало
 великому русскому языку.

6 марта 1971

[547]

Абсурдная «евреизация Иерусалима» — это прямая цитата из редакционной статьи «Враждебный акт», опубликованной на первой странице «Известий» от 5 марта 1971 года:



Илл. 2

Более сложный, хотя и менее очевидный пример представляет собой стихотворение «Пустые стоят коровники»:

Пустые стоят коровники,
 о которых Есенину пелось.
 На лицах у колхозников

МОЛОЧНО-ВОСКОВАЯ СПЕЛОСТЬ.

А жить-то ведь

каждому хочется,

а не жмыхать газетное сено.

Het,

не скоро, видать,

ОКОНЧИТСЯ

кровополюная эта система!

13 марта 1962

[128]

НОВЫЕ ПОЛЯ ЖДУТ ТЕБЯ, ЗЕМЛЕДЕЛЕЦ!

«**ПЛАНУМ** ЦК КПСС осуждает траповую систему как неэкономичную с научной точки зрения, социалистического сельского хозяйства переносит от тропных систем земледелия, на копродуктивных пропащих кукурузы, сахарной свеклы, бобов, — дающих разом улучшить использование кормов, производство мяса, молока и траповую систему надругу, целенаправленную рассекционку на получение мелких продуктов с наименьшими затратами труда и».

ВМЕСТО ТРАВ, МАЛОУРОЖАЙНЫХ КУЛЬТУР И ЧИСТЫХ ПАРОВ—
КУКУРУЗА, САХАРНАЯ СВЕКЛА, ГОРОХ И БОБЫ

**НЕОБЫЧНЫЙ ДЕНЬ
В КАЛЕНДАРЕ**

Старый учитель, спелеолог, коммунист Виктор Ефимович Писарев начал свое дело в мартовском номере ЦК КПСС «Образование сравнения». «Когда я еду на выставку доказал Никите Сергеевичу Хрущеву, что атеистами мне пришлось на Гамбург закончить».

В своем труде «Травяные и
розовые» Д. Н. Прянишников ука-
зывает:

«Полосчатые же видные у
материнского заплата трава
была бы только армянки или не
различимую алмазию на анти-
балес, так и прежде всего на
му, что это вышло бы сорочка
алмази балес, в особенности в
том (наиболее ценна по больш-
ею части) улитке границе;
в армянки, и алмазию бы

В то время, как сторонники основного метода не прислушивались к мнению В. В. Вильямса касательно своей политики, Олени, будучи подкуплены погрязшими в долгах жителями, отказались от своего первоначального плана. Они требовали, чтобы жители отдали для работы лесные земли, а также, выдвигая для установления прав на территории, принадлежавшие различным племенам, различные районы страны.

Обожествляя травы, Вильямс не имел такой удивительной, как

...иногда, когда в жизни случаются перемены, приходится переосмысливать прошлое. Вспомнить, что было, и что не было. И тогда, когда в душе возникает потребность в перемене, хочется вернуться к тому, что было раньше. И тогда, когда в душе возникает потребность в перемене, хочется вернуться к тому, что было раньше.

путь, но
Дело не
в (спасе-
нии) жизни
и смерти,
а в кате-
строфе, по-
лученности
и в том, что
она была
неизбежна
и Кувейта.

Вот чем привлекает кургузов голубое серое оперенье с черной окантовкой. Вспомните, как в детстве вы любили наблюдать за этими птицами, когда они сидели на ветках, выжидающе поглядывая на вас. А теперь представьте, что вы можете разводить их в своем хозяйстве. Это не фантастика, а реальность. Кургузы — это не только красивые птицы, но и отличные компаньоны. Они легко привыкают к человеку, любят сидеть на плече и даже спать в постели со своим хозяином. Если вы хотите завести пернатого друга, который будет радовать вас своим внешним видом и поведением, кургуз — это идеальный выбор. Они не требуют особого ухода, легко адаптируются к условиям жизни в квартире и могут стать настоящим украшением вашего дома.

ВЫСШЕГО ЧАСТИЦЫ ЗАРАМОВЕ ПА
СТАКТАРОВ, ИЗН ПРОЦЕНТОРОВ ПА
ВЫСШЕГО ЧАСТИЦЫ ЗАРАМОВЕ ПА
СТАКТАРОВ, ИЗН ПРОЦЕНТОРОВ ПА

...и могут дать эти
указания.

— В это время тра-
кторы и машины
показали в мас-
штабе, как строили
эти сооружения —

гектаров

■

■

■

«П. ЛЕНУМ ЦК КПСС
осуждает травополь- ВМЕСТО ТР

ную систему как несоответственную с научной точки зрения, непригодную для социалистического сельского хозяйства. Надо решительно переходить от травополья к более интенсивным системам земледелия, широко внедрять посевы высокопродуктивных пропашных и бобовых культур — кукурузы, сахарной свеклы, моркови, гороха, кормовых бобов, — дающих возможность коренным образом улучшить использование земли, обеспечить обильное кормовое производство необходимого количества зерна, мяса, молока и других продуктов. Мертвой травопольной схеме надо противопоставить живую, целенаправленную структуру посевных площадей, рассчитанную на получение максимума сельскохозяйственных продуктов с каждого гектара земли, при наименьших затратах труда и средств на единицу продукции».

(Из постановления мартовского Пленума ЦК КПСС).

Помимо «газетного сена», прямо указывающего на «источник вдохновения», обращает на себя внимание «молочно-восковая спелость» и «кровопольная эта система». Первое выражение, как напомнил Илья Кукулин во время обсуждения моего доклада на конференции о Сатуновском в Дартмуте, связано с пропагандой кукурузы и употреблялось исключительно в связи с этим сельхозпродуктом. Второе выражение переиначивает сельскохозяйственный термин — «травопольная система», в свою очередь, связанный с теориями Т.Д. Лысенко. В «Известиях» за тот же день, которым датировано стихотворение (13 марта 1962 года), опубликованы материалы пленума ЦК КПСС по сельскому хозяйству, на котором главным виновником всех бед объявлена травопольная система. Иначе говоря, в газетной статье сообщается (хоть и не прямо) о том, что власть Лысенко, знаменитого своим влиянием на Хрущева и своей «борьбой» с генетикой и генетиками, окончательно пошатнулась⁵.

В контексте газеты стихотворение Сатуновского приобретает ярко выраженный полемический смысл. Если газетная статья начинается с осуждения «травопольной системы как несостоятельной с научной точки зрения», то Сатуновский заключает свое стихотворение диагнозом: «не скоро, видать, / окончится / кровопольная эта система!» Иначе говоря, попытки «исправить» положение в сельском хозяйстве путем внедрения более прогрессивных методов и избавления от «злодейского» влияния Лысенко заведомо обречены на провал, поскольку порочны не методы сева и не их научные обоснования, а сама колхозная система, которую никакая кукуруза с ее «молочно-восковой спелостью» не спасет.

Отношения стихов Сатуновского с газетными «триггерами» носят явно диалогический характер. Сатуновский никогда не «иллюстрирует» газету, но всегда полемизирует с ней — он неизменно критически интерпретирует официальный дискурс, выявляя его ядро, обнажая его

5 Этот пленум приводит к окончательному снятию Лысенко с поста председателя ВАСХНИЛа. Возглавлявший эту влиятельную организацию с 1938 года и ответственный за разгром советской генетики и аресты генетиков, после критического письма трехсот ученых Лысенко был снят с поста председателя в 1956 году. Однако в 1961-м Хрущев восстановил его, и только в 1962 году Лысенко был снят окончательно, и Пленум фактически завершил его карьеру.

ничего другого
я не жду от своего
народа.

11 ноября 1963

[146]

Я полагаю, что такое сопряжение возможно, хотя прямых доказательств этой связи нет. Разве что газетная публикация пестрит названиями городов, откуда присланы однообразно-умилительные «письма читателей» — Москва, Новокузнецк, Усть-Каменогорск, Ленинград, Горький. Как переключка с этой «жанровой» меткой звучат строки стихотворения Сатуновского: «Мой народ смоленский, курский, тульский, пензенский, великолуцкий». (Замечу, что эти топонимы не связаны с биографией поэта). Но сама поэтическая инвектива по отношению к тошнотворно-умилительным рассказам о доброте и взаимопомощи «простых людей» — контрастна, и именно эта аффективная связь представляется наиболее сильной.

У Сатуновского есть несколько ярких стихотворений, посвященных советскому вторжению в Чехословакию 21 августа 1968 года. Мне пока не удалось установить прямые газетные триггеры — возможно, в данном случае большую роль, чем обычные «Известия», играли передачи «Голоса Америки» или «Радио Свобода». Одно стихотворение из этого необозначенного цикла, от 15 сентября 1968 года — меньше, чем через месяц после советского вторжения — звучит как абстрактный философский текст:

Знаю, что люди — звери,
только не знаю, все ли.
Может быть, эти — не звери?
Может быть, дети — не звери?
Знаю, не знаю,
верю, не верю.

15 сентября 1968

[266]

«снятую» реакцию на противоположные этические интенции, вырисовывающиеся за материалами об оккупации, помещенными на одной и той же газетной странице: «Знаю, не знаю, / верю, не верю».

Разумеется, это только отдельные примеры тех гораздо более сложных и многоуровневых связей, которые соединяют стихи Сатуновского с советскими газетами и шире — с официальными дискурсами. Эти связи иногда переходят на уровень интуитивных прозрений, рационально не объяснимых резонансов между стихами Сатуновского и политическим или социальным контекстом. Например, 19 августа 1968 года, за день до советского вторжения в Чехословакию, Сатуновский пишет следующее стихотворение:

Какая тишина, какая благодать!
Не надо тратить сил на мимику,
всё ясно,
и кажется, что душу оставляет, бередя,
свобода
выбраться из необходимости.
[263]

Опять-таки абстрактное философское стихотворение, но оно звучит совершенно иначе в сопоставлении с близящимся разгромом Пражской весны, который внутри СССР будет воспринят как окончательное поражение попыток либерализации, ассоциируемых с «оттепелью» и критикой «культа личности». Фраза «свобода / выбраться из необходимости», перефразирующая формулу Энгельса «свобода — осознанная необходимость», становится здесь метонимией всей квази-марксистской риторики и шире — советской модели социализма. Стихотворение, оказывается, передает ироническое облегчение, которое постигает лирического героя, когда окончательно и бесповоротно умирает надежда освободиться от тоталитарной «необходимости», надежда на перемены в социалистическом блоке и СССР. Однако, повторяю, написано это стихотворение за два дня до вторжения. Только читатель с опытом Сатуновского, постоянно «включенный» в политический контекст, интенсивно интерпретирующий «межстрочные» сигналы, разбросанные тут и там, мог угадать, куда движутся события.

Разумеется, было бы нелепо сводить к одним «Известиям» весь поток информации, приходящей к Сатуновскому. 19 августа о скоплении советских войск на западных границах могли сообщать западные «голоса»; до поэта, вероятнее всего, доносились и иные слухи. Иначе говоря, тщательный поиск может выявить более или менее реалистические триггеры стихотворения «Какая тишина, какая благодать!» и подобных ему.

Всеволод Некрасов писал о стихах Сатуновского:

Ловится самый миг осознания, возникновения речи, сама его природа, и живей, подлинней такого дикого клочка просто ничего не бывает — он сразу сам себе стих [...] Оказывается, тут дверь. Открылась — и вот оно, что я говорю *на самом деле*. Почти классическая конкретистская регистрация речевого события — только речь внутренняя — и еще чуть глубже. Само событие как момент выхода в иномерность, точка нарушения.

(Некрасов 1985: 50)

По-видимому, говоря о регистрации речевого события, Некрасов имеет в виду приемы немецкого конкретизма, и в частности, *found-poetry*⁶. Но если Сатуновский регистрирует «речь внутреннюю — и еще чуть глубже», чем такой «конкретизм» отличается от «нормальной» модернистской лирики? От Пастернака или Мандельштама?

Работа с газетой придает конкретизму Сатуновского гораздо более материальные черты. Если немецкоязычные поэты-конкретисты 1950–70-х годов создавали коллажи из газетных текстов, то Сатуновский пишет стихи как дневник поэтических реакций на медийные «раздражители». При этом сами газетные тексты он как бы *вырезает*, оставляя на их месте пустоту, окруженную диалогическим комментарием. В сущности, этот прием вполне вписывается в понимание конкретной поэзии, по Херману Кортэ: «Конкретная поэзия стала синонимом всех

6 См. подробное обсуждение вопроса о конкретизме «лианозовцев» в статье: Павловец 2021.

литературных опытов [...], в которых процессы комбинирования, редукции, конструирования, игры, коллажа и монтажа становятся значимыми в качестве принципов создания текста» (Korte 2004: 72)⁷.

Одновременно в стихах Сатуновского можно увидеть и полемику с «литературой факта» 1920-х годов. Для футуристов и конструктивистов той эпохи газета воплощала недостижимую для традиционной литературы высоту эстетического и философского сознания. Сергей Третьяков, например, писал: «Одиночке-писателю смешно и думать о своей философской гегемонии рядом с этим коллективным мозгом революции [...]. Нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос. Наш эпос — газета» (Третьяков 2000: 31). Обычно лефовский подход интерпретируется как поиски объективности и культ фактов, впрочем, нередко оборачивающийся иллюзией объективности и фальсификациями⁸. Однако в 1960–70-е такой взгляд совершенно немыслим. Для Сатуновского и людей его круга и образа мыслей газета практически не имеет отношения к реальности, но зато является зеркалом, в которое смотрится власть. По газете можно видеть, как меняется саморепрезентация власти, а за ней опытный наблюдатель угадывает и невидимые сдвиги, происходящие во властных институциях, — так по официальной фотографии с какого-нибудь партийного торжества «народные аналитики» вычисляли карьерные перестановки в верхах и связанные с ними политические перемены.

Михаил Айзенберг считает, что у Сатуновского практически отсутствует критика языка и идет поиск возможностей для лирического высказывания между девальвированным идеологическим словом и умершей (убитой) поэтической традицией (Айзенберг 2005: 19). Подобный подход развивали и Георг Витте с Сабиной Хэнсен (писавшие под псевдонимами Гюнтер Хирт и Саша Вондерс): они подчеркивали, что у лианозовцев «цитаты речи и текста отсылают к каким-то реальным жизненным ситуациям и ситуативному контексту [...] При этом семиотическая ориентация лианозовской поэзии не ограничивается абстрактной критикой языка, а всегда остается конкретной в смысле

7 Цит. по Павловец 2021, 43.

8 См., например: Papazian 2009: 3–28, 37–45.

соотнесенности с повседневными жизненными ситуациями» (Хирт/Вондерс 2021: 711).

Вероятно, в этом состоит главное отличие политической поэзии Сатуновского от соц-арта: Сатуновский не деконструирует политический дискурс как таковой, подобно концептуалистам. Он ищет возможности для политического высказывания в конкретных жизненных ситуациях и на языке, органичном для его поэтической личности. Нельзя также сказать, что он остается в рамках советского политического дискурса. Сатуновский произносит политическое суждение на *не-всеобщем* языке, а на языке ситуативном и конкретном, обусловленном его личным, конкретным экзистенциальным и историческим опытом.

В этом смысле политические стихи Сатуновского вписываются в общую логику его поэтики, в которой, по замечанию И. Кукулина, «„центром кристаллизации“ [...] являются не какие-то маркированные или сильные чувства, но *любое* переживание, особенно такое, в котором человек вырывается из плена идеологически навязанных и общественно привычных структур существования» (Кукулин 2019: 186). Люба Гольбурт считает, что Сатуновский “shows the historical as everywhere impinging upon the personal, making the personal story unavailable to discourse” (Golburt 2023: 647). Однако политические стихи позволяют уточнить эту формулировку: хотя действительно личный опыт субъекта остается у Сатуновского невыразимым, реакции этого субъекта (максимально приближенного к автору) на политические новости позволяют поэту высказать свой опыт косвенно как угадываемый источник критического дискурса. Газета как бы облепляет «невидимого» субъекта.

Иначе говоря, полемика с газетой позволяет Сатуновскому артикулировать политическую составляющую его индивидуального — но в то же время и вполне типического — опыта и тем самым вернуть агентность политическому субъекту за пределами советской политической риторики. Крайне важно и то обстоятельство, что политические стихи Сатуновского вписаны в его поэтический дневник, наполненный деталями повседневности — разговорами с друзьями, посещением поэтических чтений, наблюдениями за соседями, играми с внуком, походами в магазин за продуктами, воспоминаниями о войне и жертвах террора... Это и есть та повседневность и тот опыт, политическим

голосом которого становится лирический субъект Сатуновского. Из этой точки он возражает официальному дискурсу и насмешничает над официальными формулировками.

В то же время невидимые, но разнообразные отсылки к газетным (медийным) текстам служат осязаемым «мостиком» между лирическим и политическим. Не только потому, что таким образом политика вписана в жизненную рутину поэта — чтение свежей газеты и ее обдумывание оказываются важными составляющими повседневности. Более того, если по Рансьеру, политическое вообще возможно только там, где есть несогласие — *dissensus* (Rancière 2016), — то Сатуновский возвращает политическое сознание, отличное от агрессивной лояльности, в советскую повседневность и вписывает это сознание в советский экзистенциальный опыт. Таким образом, критика идеологического языка и является основой лирического высказывания Сатуновского. Лирического — и одновременно остро-диалогического, политически-полемиического.

Однако не менее важен и жест исключения первоисточника. Благодаря этому приему политические стихи Сатуновского приобретают большую многозначность, «вмещая» в себя реакции на события, отличные от тех, которые возбудили поэта. В текстах Сатуновского поэтика умолчаний и пропусков — в данном случае газетных текстов-триггеров — не скрывает значение поэтического текста, а углубляет его, создавая подтекст, как в модернистской прозе. Стихотворение, таким образом, становится верхушкой идиоматического айсберга, оснащенной сигналами и символами, которые указывают на контексты и события, скрытые «под водой», вне прямого зрения. Углубление подтекста сопровождается в стихах Сатуновского интенсификацией внутренней структуры поэтического текста, пронизанного по разным направлениям созвучиями, параллелизмами, аналогиями и раскавыченными цитатами — именно эти и подобные приемы играют роль «сигналов». Их густая сеть опутывает кажущуюся простой и непритязательной «разговорность» стихов Сатуновского. Через них и через их отношения с подтекстом выражает себя политический субъект Сатуновского — носитель критической позиции по отношению к официальной советской идеологии, политике и языку.

Литература

- Айзенберг, Михаил (2005): *Оправданное присутствие*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Кукулин, Илья (2019): *Прорыв к невозможной связи: Статьи о русской поэзии*. Екатеринбург/Москва: Кабинетный ученый.
- Кулаков, Владислав (б. д.): «Ян Сатуновский: „Я — не поэт...“». <http://www.ruthenia.ru/60s/satunovskij/kulakov.htm> (07.10.2025)
- Липовецкий, Марк (2023): «Две заметки о (не)насилии», в: *Новое литературное обозрение* 6, 367–383.
- Некрасов, Всеволод (1985): «Объяснительная записка», в: *А/Я* 1, 48–50.
- Орлов, Владимир (1964): «Весомое слово — поэзия», в: *Известия*, 26 ноября, 4.
- Павловец, Михаил (2021): «„Лианозовская школа“ и „конкретная поэзия“», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 32–60.
- Пастернак, Борис (2004): *Полное собрание сочинений с приложениями в 11 томах*. Т. 2. Москва: Слово/Slovo.
- Третьяков, Сергей (2000): «Новый Лев Толстой», в: Чужак, Николай (ред.): *Литература факта* [1929]. Москва: Захаров, 29–33.
- Хирт, Гюнтер / Вондерс, Саша (2021): «Из предисловия [к изд. Лианозово-92 и тура поэтов по Германии]», перевод Ольги Денисовой, в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 707–718.
- Golburt, Luba (2023): “Ian Satunovskii: Identity and Biography, from the War to the Lyric”, in: *Slavic Review*, 2/3 (Fall), 640–647.
- Korte, Hermann (2004): *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Papazian, Elizabeth Astrid (2009): *Manufacturing Truth: The Documentary Moment in Early Soviet Culture*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Rancière, Jacques. (2016): *Ten Theses on Politics*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Ainsley Morse

Widen the Circle: Translingual Poetics & Children's Poetry in the Work of Yan Satunovsky

Abstract: This paper addresses multi- and translingual aspects of the work of Soviet unofficial poet Yan Satunovsky. It considers biographical, professional, creative and emotional factors contributing to multilingualism in Satunovsky's work, including his childhood in early-Soviet Ukraine, his Jewish identity, his status as an unofficial poet and his work as a translator and author of children's poetry. Examples from children's and adult poems elucidate the different languages Satunovsky worked in and the difference between multilingual and translingual poetics. The article concludes with a reflection on the larger significance of multi- and translingual poetry for Satunovsky and his time.

Keywords: unofficial poetry, multilingualism, translingual poetry, Soviet children's literature, friendship of peoples

Yan Satunovsky was born in 1913 into a Jewish family in Ekaterinoslav (later Soviet Dnepropetrovsk and now the Ukrainian city of Dnipro), in the Russian Empire's Pale of Settlement. He grew up speaking primarily Russian: almost no one in the family spoke Yiddish.¹ While his family likewise did not speak Ukrainian, Satunovsky's youth coincided with the period of Ukrainization and he was familiar with the language and with contemporary literature; he

¹ Cf.: "Ours was a Europeanized family of urban assimilated Jews, typical for early twentieth-century Ekaterinoslav. No one spoke Yiddish and certainly not Hebrew. [...] our native language was always Russian with an admixture of Ukrainian neologisms" («Это была европеизированная семья городских ассимилированных евреев, типичная для Екатеринослава в начале XX века. Никто не говорил на идише, а тем более, на иврите, [...] родной язык был всегда русский с примесью украинских неологизмов»; Burkov 2012: 1). Burkov quotes Piotr Satunovsky, the poet's brother.

would later translate Ukrainian poems into Russian.² Viktor Ivaniv refers to Satunovsky's first-hand familiarity with "the Ukrainian-Polish-Yiddish language environment", asserting that this "mix of idioms, words with ephemeral lifespans, and vernaculars would accompany him for his entire life".³

While Satunovsky's diverse ethnic, linguistic and cultural heritage impacted his life in various ways, this article specifically identifies Satunovsky as a translingual poet and examines multilingual and translingual aspects of his published work for children and unpublished work for adults. In addition to illuminating the wide-ranging significance of the translingual for Satunovsky's poetics, I also examine the place of multilingualism in 1960s–1970s Soviet children's literature and why this phenomenon matters in the Soviet context.

First, let me make the case for Satunovsky as a translingual poet. The non-Russian languages of his childhood milieu – Yiddish, Hebrew and especially Ukrainian – appear occasionally in his adult poems; further contact with German, Czech, Polish and possibly French and English occurred during his years of fighting in WWII. Indeed, Ivaniv points to the inherent multilingualism of wartime experience, describing Satunovsky's speaking voice as the "vital and unitary 'I' of a contemplator isolated in his thoughts, whose hearing is criss-crossed by squadrons of prisoners-of-war and the speech of the great migration of peoples".⁴ As a freelance writer and translator living outside of Moscow in the post-war years, Satunovsky translated from Ukrainian, Czech, Polish, and other Slavic languages.

All 1300 poems in Satunovsky's collected works have Russian as their "base language". In recent work on translingual poetry, Eugene Ostashevsky suggests that one way to think about the difference between multilingual and translin-

2 The 2012 volume contains more than twenty references to Ukrainian writers and cultural phenomena. To take one example, the commentary to the short poem "Perevozhу Vinogradovskogo..." indicates that Satunovsky worked on multiple translations of the Ukrainian poet's children's poems [688].

3 «[...] украинско-польско-еврейская языковая среда была знакома поэту не понаслышке. Смесь наречий, слов, которые живут веком мотылька, народных говоров будет сопровождать его всю жизнь» (Ivanov 2013: 244). This and subsequent translations are mine unless otherwise indicated. – A.M.

4 «[...] живая единица „я“ уединенного в своих помыслах созерцателя, сквозь слух которого проходят эшелоны с военнопленными и слышна речь великого переселения народов» (Ivanov 2013: 244).

gual poems is the extent to which the two (or more) languages are interacting with and coloring one another (Ostashevsky 2023: 178–179). For instance, nearly half of Satunovsky's children's books fall into what can be called the “friendship of peoples” genre: these are collections of play and counting rhymes from various Soviet and non-Soviet peoples, which call attention to language and languages while not troubling what Suresh Canagarajah might call the monolingual (Russian) paradigm.⁵ Most of these poems are multilingual – they include place and proper names and selected other words in languages other than Russian – but the foreign words are carefully boxed off and kept separate, serving as the linguistic equivalent of “national costumes” but not impacting the (socialist) content or/and the deep structures of language. Even while it privileges linguistic (and cultural) difference, this kind of multilingualism, like monolingualism, implicitly supports translational equivalence and the idea that mostly everything can be easily understood between all people (Yildiz 2012: 2-19). Some of Satunovsky's children's poems, however, inch closer toward the boundary of legibility and comprehensibility – I will return to them shortly.

Satunovsky has some adult poems that are “multilingual” in this easily legible sense, including some early anti-Nazi poems published in the lead-up to and during the Second World War.⁶ Actual translingualism is evident in other adult works by Satunovsky in that other languages interpolate Russian-language texts in ways that are semantically significant. The form of these interpolations ranges widely, and the linguistic interpolations are not even necessarily non-Russian. The following example demonstrates the incorporation of dialects, i.e. the acknowledgement of non-“standard Moscow” Russian:

Город говорунов. Говор на О.

Горьковский, нижегородский: кОрoва; твОрoг.

5 Quoted in Ostashevsky 2023: 174.

6 Satunovsky ran the humor page in the Dnepropetrovsk daily *Zvezda (Star)* in 1937–38; he continued this work in the frontline paper *Patriot rodiny (Patriot of the Motherland)*, with poems like this one about Hitler: «Он, собрав своих прохвостов, / Об'яснил им очень просто / Нет капута, есть блиц-криг, — / Айн-цвей-дрей, — победа вмиг!» (“He collected all his scoundrels / Laid out his plan nice and simple: / No kaput now, only blitzkrieg, / Just eins-zwei-drei to victory!”; L. Satunovskii 2009: 4).

Говорят: Ока́; говорят: пОка́.

Ну, а чего посущественней, не говорят пока.

26 ноября 1966, Дзержинск

[204]

A commune of communicators. The idiom of O.

Gorky-argot, Nizhny-lingo: *kOrOva*; *tvOrOg*. [cow, farmer cheese]

They say: *OkA*; they say: *pOkA*. [the river Oka, bye]

Well, and beyond that, they don't say much so far.

26 November 1966, Dzerzhinsk

Satunovsky also pays attention to speech variations such as stuttering, as in the wartime poem “One said...” (“Один сказал...”, 1940; [12]), which also includes punning – it is highly characteristic that these two speech phenomena would be combined.

Один сказал:

– Не больше и не меньше,
как начался раздел Польши.

Второй

страстно захохотал,
а третий головою помотал.

Четвёртый,

за, за, заикаясь, преподнёс:
– Раздел. Красотку. И в постель унёс.

Так мы учились говорить о смерти.

[12]

One said:

“The long and short of it is,
Poland's getting split.”

The second
laughed til he turned red;
the third just shook his head.

The fourth,
stut, stut, stuttering, came out ahead:
“Split. Her pretty legs. And off with her to bed.”

And so we learned to speak of death.⁷

The poem highlights the abstraction of language with its pointed pun that juxtaposes the division of Poland (“razdel Pol’shi”) with the undressing of the pretty lady (“razdel krasotku”). But it also models the breakdown of language per se through the stuttering fourth speaker, who produces the pun with some difficulty: “The fourth / stut, stut, stuttering [...]” The final line “And so we learned to speak of death” moreover introduces the idea that, while all the figures in the poem are evidently competent speakers of Russian, the war is requiring them to learn a different way of speaking – almost a different language that they will all need to master in order to talk about (or avoid talking about) what they are witnessing.

Even without the inclusion of non-Russian words, this heightened attention to the variations within one language serves to break down the illusion of neutral monolingualism. Ostashevsky writes:

While the choice of language in a monolingual text is usually semantically neutral, the choice of one language in a bilingual text always takes place at the expense of another language [...]. Consequently, consideration of what language is used to say what things (and by whom and in what manner) adds extra dimensions to the poem as a semantic construction.

(Ostashevsky 2023: 178)

He points specifically to punning as the premier device for translingual poetry, understood broadly as poetry that slows down perception and foreground thinking about language alongside whatever other messages it may be keen to

7 Translation by Ainsley Morse and Philip Redko.

convey (Ostashevsky 2025: 168).⁸ (Ostashevsky also points out that Formalists like Tynianov and Jakobson thought that this was the primary task of *all* poetry.)

The presence of other languages in a poem – even relatively comprehensible languages – has a defamiliarizing and thus destabilizing effect on the reader. It recalls what Tynianov says about Osip Mandelstam’s peculiar ability to make ordinary Russian words sound foreign: “This highly responsive verse culture needs only a small foreign implantation for ordinary Russian words like ‘parting,’ ‘long-tressed’ and ‘waiting’ to become as Latinate as ‘vigils,’ and for ‘sciences’ [nauki] and for ‘pants’ [briuki] to become *chebureki*” (Tynianov 2019: 209). Tynianov describes a process whereby the firm connection between the shape and sound of a word and its meaning becomes looser. While the Futurists invented new words without fixed meanings (*zaum*), Mandelstam slightly destabilizes the meaning of apparently well-known words, bringing about defamiliarization on the level of the individual word rather than phrase or image.

Tynianov thus characterizes Mandelstam’s work as “work on the literary language by a near-foreigner” (Ibid.). Many of Satunovsky’s poems, although written entirely in Russian, perform a distinctive distancing of the self from “Russianness”. Some poems don’t beat around the bush, addressing the everyday racism and discrimination toward non-Russian Soviet minorities:

ИХ понятия.
Еврей это оскорбительно.
Поэтому говорят: еврейчик.

Армяшка, хохлушка, чучмек —
дружба народов.

21 октября 1966
[528]⁹

THEIR concepts.
Jew [evrei] is insulting.

8 Note that Gerald Janecek dubbed Vsevolod Nekrasov a “poet of paronomasia”. Nekrasov has multiple cycles that play with foreign-language insertions and the nearly macaronic collection *Doiche Bukh* (2002).

9 Cf. a 1965 poem about fitting in and not fitting into Ukraine, “Мое – не мое – nebo...” [177].

So they say: lil' Jew [evreichik].
 Cute lil' Armenian [armiashka], lil' Ukie girl [khokhlushka],
 darkie [chuchmek] –
 the friendship of peoples.

21 October 1966

The critique can also be more explicitly language-related, as in the following poem that problematizes the “great Russian language” as the medium for Soviet poetry and the Soviet state:

Эта видимость смысла в стихах современных советских поэтов —
 свойство синтаксиса,
 свойство великого русского языка
 управлять государством;
 и ты
 не валяй дурака,
 пока
 цел,
 помни об этом!

12 июля 1967

[220]

This illusion of meaning in the poems of contemporary Soviet poets –
 is a propensity of the syntax,
 a propensity of the great Russian language
 to run the state;
 you too
 don't you forget it,
 while you're
 still intact,
 remember that!

*12 July 1967*¹⁰

10 Translation by Ainsley Morse and Philip Redko.

Here, the speaker (and his addressee, evidently – himself) are pointedly left outside the bounds of all the entities named: the great Russian language, its syntax and capacity for running the state, and its status as the medium for the apparently meaningful content of contemporary Soviet poetry. Of course, the most obvious instances of translanguaging in Satunovsky's work are poems that engage actively with words and phrases from other non-Russian languages. Yet even without including non-Russian words, this poem, like the previous one, exemplifies Sarah Dowling's definition of translanguaging poetry as "self-consciously situated between languages and <attending> to the complex processes of domination and refusal that can be observed and interpreted from the discursive context of each" (Dowling 2018: 6). While the examples I give here use Russian to spell out Satunovsky's outsider status more and less explicitly, other translanguaging adult poems allow a few select words or phrases in non-Russian languages to enact that distance more implicitly.

Considering discursive contexts, the "illusion of meaning" poem furthermore suggests that Satunovsky's translanguaging can be connected to his status as an unofficial poet. Mikhail Pavlovets points to a direct connection between Satunovsky's Jewish and Ukrainian identity in the Soviet context and his status as an unofficial writer: "We recall that Satunovsky's complicated ethnic self-identification, as someone born in Ekaterinoslav, included not only Russianness and Jewishness, but also Ukrainianness, and the two latter identities serve as a sort of metaphor for his semi-legal position in Russian literature".¹¹ While officially-published poets of the late Soviet period were quite explicitly bound to support the Russocentric monolingual paradigm (something reflected quite consistently in Satunovsky's children's books, as we will see), Satunovsky's unpublished status arguably released him from this obligation and encouraged him to experiment with a translanguaging that embraces a degree of illegibility, one that points toward the free-standing, idiosyncratic existence of other languages (within and without the poet) while questioning the possibility of translational equivalence.¹² I would go so far as to say that

¹¹ Quote from his article in this volume.

¹² Considering translanguaging in a North American postcolonial setting, Dowling highlights the critical power of poems which "refuse to presume or to perform translational equivalence; rather, translanguaging poetics relies upon and produces effects of untranslatability, opacity, and noncomprehension" (Dowling 2018: 6).

Satunovsky's translingualism almost always has a (culturally, politically, or/and literarily) subversive function.

Children's poetry

Like his fellow unofficial Lianozovo poets Igor' Kholin, Genrikh Sapgir, Vsevolod Nekrasov and Ovsei Driz, Satunovsky made part of his living as a children's writer and translator, as well as a literary critic writing about children's poetry.¹³ He published at least fourteen children's books under his name, in addition to numerous publications in anthologies and periodicals. As mentioned, in the late 1930s Satunovsky had written for the Dnepropetrovsk daily *Zvezda* (*Star*) (the "Kidding / Not Kidding" ("V shutku i vser'ez") rubric); these columns and his children's books were the only Soviet publications of poetry he saw during his lifetime, though he tried for decades to get his adult poems into print as well (L. Satunovskii 2009).¹⁴ In addition to the children's poetry, in the 1960s and 1970s Satunovsky published a few essays in professional journals dedicated to children's literature including *Doshkol'noe vos-pitanie* (*Preschool Education*) and *Detskaia literatura* (*Children's Literature*), which focus on the form and history of children's poetry and its intersections with folklore.¹⁵ Many of Satunovsky's children's books are multilingual (if not translingual).

To hark back to the "THEIR concepts" poem, many of these children's books fall into what could be called the "friendship of peoples" genre. In accordance with Soviet nationalities policy, different nations are identified by a limited selection of specific features. Terry Martin notes that in the mid-1930s there was a significant shift from the metaphor of "socialist brotherhood" to "friendship of nations", which entailed an embrace of kitschy exoticization:

13 See the article by Marat Grinberg in this volume for Satunovsky's writing on Sapgir and Driz.

14 Vsevolod Nekrasov quotes Satunovsky's snarky-editor poems as proof of his ongoing efforts to make it into print. Cf. Nekrasov 1982–1983.

15 See the article by Mikhail Pavlovets in this volume.

In the brotherhood campaign, the exoticization of national culture – the excessive and uncritical use of the folkloric – was one of the chief sins attributed to both nationalists and especially great-power chauvinists. In the friendship campaign, this concern disappeared entirely and the folkloric and exotic were celebrated uncritically.

(Martin 2001: 443)

The charming local features should ideally include a national language, although – also by the late 1930s – the subordination of national languages to Russian was also enshrined in the law.

To the extent that Soviet children's literature accurately reflects union-wide cultural norms, the model for "friendship of nations" established under Stalin did not appreciably change over the subsequent decades and even after the dictator's death in 1953. Satunovsky's 1971 *U medvedia vo boru* (*In the Bear's Lair*) offers a neat distillation of this attitude toward nationalities. In it, different peoples of the RSFSR are represented by a short description of a locally popular game (like tag, blindman's bluff, etc.) as well as a brief rhyme. The rhyme meanwhile is not a translation of some kind of children's folk song or play rhyme; instead, it is an original work offering a summary of "what you need to know" about the given culture (as Martin puts it, "a highly clichéd essentializing rhetoric of national character"; *ibid.*). In a highly typical example, the rhyme for the Bashkir game focuses on the name of an industrial center in the Soviet Bashkir Republic (Ishimbai), its primary export product (petroleum), the name of a major Muslim holiday (Bairam) and an important cultural figure (the bard Buranbai). For good measure, some common proper names in Bashkir (Yamilya, Kamilya, Bibinur, Fazilya) are thrown in.

Что под нами
Под ногами
Под железными столбами?

Это нефть под Ишимбаем,
Это мы по ней шагаем.
Ямиля, Камиля, Бибинур и Фазиля,
И Байран, и Буранбай,

Прилетайте
В Ишимбай!
(Satunovskii 1971: 5)

What's beneath us
'Neath our feet
Underneath these iron struts?

Oil lies under Ishimbai,
Under us as we walk by.
Yamilya, Kamilya, Bibinur and Fazilya,
Bairan and Buranbai,
Come to visit
Ishimbai!

Meanwhile, even this superficial degree of “national specificity” is unusual for the book – in most of the poems, various other peoples are represented, at best, by a reference to a regional capital (of Mordovia, Komi, Kalmykia, Chuvashia) or even just the name of a river, as in the Udmurt rhyme – words you might look up on a map rather than in a dictionary:

Дождик, уходи,
солнышко, води,
чтобы коромысло
над землей повисло:

Одним концом
над рекой Чепцом
[...]

(Satunovskii 1971: 18)

Rain, rain, you're out,
sun, sun, you're it
make it so the big arc
hangs over the earth:

With one end, hurrah
 O'er the river Cheptsa
 [...]

Other nationalities get no specific features at all. In the rhyme for Chechnya-Ingushetia, in place of national specificity there is some monolingual Russian soundplay: the poem's characters have names that evoke the standard openings for fairy tales, *Zhildabyl* (Onceuponatime) and *Byldazhil* (Uponatimeonce). The repeating *zh* and *y* sounds are perhaps meant to vaguely evoke the sounds of Caucasian languages (or at least the stereotypical Russian perception of them), but the poem fails to engage with any cultural specificity at all:

Жил на свете
 Жилдабыл,
 С Былдажилом
 он дружил.
 Жилдабыл
 без Былдажила
 дня бы, верно
 не прожил.
 (Satunovskii 1971: 19)

Onceuponatime
 once lived
 and was friends
 with Uponatimeonce.
 Without Uponatimeonce
 Onceuponatime
 couldn't live
 a single day.

Despite the book's apparent commitment to multiculturalism, most of the rhymes, like this one, implicitly support the monolingual (Russian) paradigm, with its Romantic nationalist "ideal of linguistic purity – of speaking a language free of the interference of the lexicon and syntax of other languages" (Ostashevsky 2023: 174). It is also worth noting that while all the children in

the illustrations are wearing pointedly non-modern national costumes, less effort has been made to depict ethnicity: thus the page devoted to Yakutia prominently features a white-blond little girl, suggesting either sloppiness on the editors' part, the triumph of Soviet Russian colonialism, or both (Satunovskii 1971: 21). That these books are written in Russian, in the Cyrillic alphabet, is unacknowledged; instead, "Russian" as a culture is always allotted its own spot, usually first.

This book must have gone over well because the following year Satunovsky published *From Niko to Suliko* (*Ot Niko do Suliko*. Moskva: Detskaia literatura, 1973). This book features children from Soviet republics and autonomous regions (the Ishimbai rhyme is reproduced), other socialist countries (Romania, Hungary), as well as the capitalist countries Finland and France. Two years later the same publishing house Fizkul'tura i sport (Athletics and Sports) put out yet another one, *Shire krug* (*Widen the Circle*), this time featuring peoples of the USSR.

In *Widen the Circle*, the references are again superficial and essentially monolingual: the Estonian rhyme features only the vaguely Germanic name "Marta", the Turkmen – "Fatimushka", and the Kazakh – "Chingiz-traktorist" ("Genghis the tractor-driver"). The Armenian rhyme refers to the republic's capital city of Yerevan, lake Sevan and the river Razdan (evidently because they all rhyme). Interestingly, the Russian rhyme does not come first, as is typical, but in the middle; meanwhile, only in the illustration to the Russian rhyme do you see some kids wearing "ordinary", non-ethnic or folkloric clothing (one kid dressed in a Red Army hat, another wearing modern-day worker clothes). All the other kids are scrupulously attired in national costume and are given "appropriate" ethnic features.

Also in 1974, Satunovsky worked with another Moscow publishing house, Malyshevskii (Little One), to put out the collection *Khorovod* (*Circle Dance*), also featuring a selection of peoples of the USSR. While the emphasis here is the same as in the other books (in fact, the "Russian" and Uzbek poems are both just duplicated from *In the Bear's Lair*), the Latvian poem diverges from the others with some actual literary code-switching:

У дороги —
Даргс, даргс!
Сторож строгий —

Сарҕс, сарҕс!
 Запер он ворота — вarti.
 Как попасть нам
 К тете Марте?
 (Satunovskii 1974: 8)

By the road –
Dargs, dargs!
 A stern guard –
Sargs, sargs!
 He has locked the gate – *varti*.
 How can we reach
 Auntie Marti?

The poem includes the Latvian words for “road”, “guard” and “gate”, placing them in rhyming position and without translation; perhaps Satunovsky, or his editors, thought that their morphological and phonological similarity to the Russian words justified the absence of a gloss. Yet similar exercises are not done in poems engaging with languages like Ukrainian or Polish that are morphologically closer to Russian, and the word “Latvian” does not even appear anywhere on the page. The poem thus “counts” as translingual: monolingual Russian-language readers do not have access to all codes, opening up a range of possible misunderstandings. This can be contrasted to the more explanatory Tajik poem in the same volume, which opens with a straightforward gloss:

Поглядите, что за диво прилетело в наш кишлак?
 По-таджикски это диво называется лякляк.
 Это аист,
 Белый аист!
 (Satunovskii 1974: 15)

Hey look, what’s this wonder that’s flown into our *kishlak*?
 In the Tajik tongue this wonder can be called a *liakliak*.
 It’s a stork,
 A white stork!

The 1967 counting-rhyme book *Raz dva tri* (*One Two Three*) is, like the Latvian poem, bolder in its free incorporation of foreign words into the poems, although each poem is carefully entitled “in French”, “in Turkish”, etc. All told the book offers counting rhymes in 15 world languages, ranging from Bengali to Swedish. It helps that the non-Russian words are all numbers; meanwhile, Satunovsky only uses the numbers that help him put together a rhyming poem, so while the Vietnamese poem gives you the full range from 1–10 (“Mot / khai / Ba, bon, nam / Polivaite chaiu nam! [Pour us some tea!] // Vot / Stakan, / A vot – drugoi. [Here's / A cup / And here's—another.] / Sau, bai, / Tam, khin, muoi”), in Polish you don't get past six (“[...] P'ench, sheshch, / Tra-ta-tai, / Ty, teteria, / Vyletai! [Fly away!]”). Although Russian remains the neutral base language, in some of the poems a *zaum*-like effect is achieved, with unfamiliar abstract sounds overshadowing the usually banal situation of the poem (drinking tea, going hunting, playing). Many of the foreign number words constitute units of meaning or partial meaning in Russian, as in the first stanza of the Korean number poem:

Иль, и, сам,
Иль, и, сам,
На лужайке
Шум и гам.
(Satunovskii 1967: 17)

Il, i, sam,
Il, i, sam,
In the fields
Noisy bedlam.

A curious translingual *zaum* effect is attained here, where the repeating first line seems almost meaningful (*il', i, sam* in Russian sounds something like “shall I do it myself or not?”), even as the title explains that these sounds mean “one, two, three” in Korean.¹⁶

16 See the subsequent discussion of the Polish phrase ‘ile lat’ in the poem “Kak russkii...” The poem was written in 1966, around the same time as *Raz, dva, tri*.

Satunovsky's engagement with counting rhymes and rather prolific work with them has a complex pedigree. On the one hand, several of the other Lianozovo poets played around with counting rhymes in a parodic vein, connected to their often reluctant work in children's literature.¹⁷ But Satunovsky devoted several critical articles to counting rhymes, which he found fascinating both in and of themselves (as "children's folklore"), for their connection to actual folklore, and for the free creative potential of their soundplay.¹⁸ In the Soviet children's literature tradition, folkloric connections were prized for their authenticity, proximity to "the people" and distance from undesirable children's production of a religious-proselytizing or bourgeois-imperialist nature. Kornei Chukovsky famously exhorted children's writers to "learn from children, learn from the people" in his programmatic guide *Ot dvukh do piati* (*From Two to Five*).¹⁹ Satunovsky writes admiringly about Chukovsky's folkloric verse forms, and is clearly intrigued by the latter's controversial assertion that children "liberate their song from the unnecessary weight of sense" (Chukovskii 1928: 107).²⁰

Books like Satunovsky's *Raz dva tri* are emblematic of the confused late-Soviet politics around nationalism and internationalism. Satunovsky offers counting rhymes with foreign content that could ostensibly broaden

17 Cf. Genrikh Sapgir's *Schitalki* (Moskva: Malysh, 1965), one of many collections about letters, words and numbers; Vsevolod Nekrasov's 1961 poem "Schitalochka" ("Zima – leto / Zima – leto") is dedicated to Sapgir.

18 In his article on the relationship between Mayakovsky's poems and the folkloric counting-rhyme genre, Satunovsky refers to the "beyonsensification" (*ozaumlenie*) of Latin roots in some counting rhymes.

19 First published in 1928 as *Malen'kie deti* (*Little Children*), Chukovsky's popular guide to children's language and instructions for children's poets was republished (and rewritten) many times over the subsequent decades. «Учиться у народа – учиться у детей!» is the first in his list of "Commandments for Children's Writers" ("Zapovedi dlia detskikh pisatelei"). See Chukovskii 2012: 334.

20 Chukovsky writes this in *Little Children*. In several subsequent editions of the book he repudiated this position, asserting that "further observations convinced me that children never intentionally aim for meaninglessness <bessmyslitsa>. As we have seen, children on the contrary strive mightily to give meaning to every word they hear [...] In the original case, what the child liberated his song from was not meaning at all, but difficult sounds" («[...] позднейшие наблюдения убедили меня, что у детей никогда не бывает нарочитого стремления к бессмыслице. Как мы уже видели, дети, напротив, стремятся во что бы то ни стало осмыслить каждое услышанное слово [...]. В данном случае ребенок освободил свою песню совсем не от смысла, а от затруднительных звуков»; Chukovskii 2012: 283).

Soviet children's linguistic and cultural horizons – an internationalist value – while the literature on counting rhymes emphasizes their connection to Russian or Slavic folklore. In a diary entry on counting rhymes Satunovsky writes: «Я когда-то подумал — но ведь мы вспоминаем стихи — без слов — один ритм: „м м м-м м м“ и т.д. Нет, мы вспоминаем ритм-интонацию известного нам (но с забытыми словами) стиха» [618].²¹ Seen in this light, the foreign words Satunovsky inserts into the various “ethnic” or foreign poems would seem to be properly read as almost entirely *zaum*, gobbledygook.²² On the other hand, as Satunovsky writes in a 1966 letter to Vsevolod Nekrasov (in which he asks Nekrasov to bring him counting rhymes from Czechoslovakia): “I am quite sure that contemporary poetry arises to a very great degree out of counting rhymes. Like you, for instance”.²³

Child / Adult

The “friendship of peoples” books clearly adhere to the typical quota-driven production of Soviet children's literature. Meanwhile, the proportion they make up in Satunovsky's children's oeuvre (nearly half) seems worthy of notice. For the most part, in the children's poems Satunovsky sticks with a superficial employment of foreign words and phrases that corresponds to correct (superficial) manifestations of national identity in the Soviet context.

21 “I had this thought – after all, we remember poems – without words – only the rhythm: ‘m mm-m mm’ and so on. That is, we remember the rhythm and intonation of a poem we’ve heard (but have forgotten the words to)”.

22 In his 1914 article on the early Futurists in the journal *Shipovnik*, Chukovsky compares Khlebnikov's *zaum* in “Bobebobi” to the Kalevala and Longfellow's “Hiawatha”, written in the same meter: “After all, in both places we have this gourmand's enjoyment of exotic, foreign-sounding words. For the Russian ear bobebobi are just as ‘zaum-like’ as the Chocktaws and Shoshones, as ‘gzi-gzi gzei’ <from “Bobebobi”, A.M.>. And when Pushkin wrote ‘From Rushchuk to old Smyrna, / From Trebizond to Tulcea’, isn't he enjoying a similarly enchanting range of zaum-sounding words?” [«Ведь и там, и здесь гурманское смакование экзотических, чуждо звучащих слов. Для русского уха бобэоби так же „заумны“ как и чоктосы-шошоны, как и „гзи-гзи-гзеи“. И когда Пушкин писал: „От Рущука до старой Смирны, / От Трапезунда до Тульчи“, разве он не услаждается той же чарующей инструментовкой заувно-звучающих слов?»; quoted (approvingly) in Shklovski 1919: 25).

23 «Я уверен, что современная поэзия в очень большой степени растет из считалок. Например, ты» (Penskaia/Zykova 2016).

He has adult poems that incorporate foreign words in a similar way, like the following poem that I think of as “late Soviet consumerist internationalism”:

Ел филе.
Пил «біле».
И болел за Пеле.

2 февраля 1973
[341]

Ate *file*.
Drank „*bilé*“.
And cheered on Pelé.

2 February 1973

In its laconic adult way, this too is a “friendship of peoples” poem; meanwhile, like the Latvian poem, it does not gloss its references, leaving readers to either know about the French origin of the common word “fillet” (филе) or guess about the meaning of the punctuating rhyming words (if you can drink *bile* – Ukrainian for white (wine) – it might be *beloe* (Russian: white), and the date probably helps as far as legendary soccer star Pelé is concerned).

Similarly, albeit in a different emotional vein, this bitterly ironic poem uses German words and phrases (e.g. *Fräulein*, “auf Wiedersehen”) that would be familiar to most monolingual Russian readers in the post-war period and not require glossing:

[...]
Все дороги ведут в Москву.
Все народы по ним пойдут.
Изнасилованные фрейлен Ильзе,
ауфвидерзеэн в социализме.
[60]

[...]

All roads lead to Moscow.
All the peoples walk them.
O violated fräulein Ilses,
aufwiedersehen in socialism.

As is usually but not always the case for Satunovsky, in these examples (as always in the children's poems) all foreign words are transliterated and given in Cyrillic. The multilingual but not translingual nature of this last poem is furthermore clear in the requirement that readers understand the ironic reference made in the last line: "see you in socialism", with socialism framed as an ideal location toward which "all peoples" are striving. The poem also acts out the fact that when "all the peoples" and "all the roads" lead to Moscow, it also means switching to Russian. This poem thus functions further as a wry affirmation of being stuck in the monolingual paradigm, even if the experience of the poem's "victims" is very far from that of the poem's author.

Like many of his Lianozovo comrades, Satunovsky makes use of formal features of children's poetry in poems which are obviously written for adults in terms of theme. The following short poem from 1972 might at first glance resemble a children's poem, with its repetitive address to a cute animal. It does not, however, use end rhyme, as would be expected in a children's poem, and its exhortations are ruefully adult:

Улитка, улитка,
*ховай*²⁴ свою душу,
не высовывай рожки,
держи язык за зубами.

5 мая 1972, Евпатория

[336]

Little snail, little snail,
tuck away your soul,

24 Italics are mine. – A. M.

don't stick out your tentacles [little horns],
hold your tongue.

5 May 1972, Yevpatoria

The poem engages implicitly with the grown-up problem of linguistic politics. The verb *khovat'* (translated here as “tuck away”) does appear in Russian dictionaries, but as a dialecticism; here, it is patently an assertion of the Ukrainian verb *khovaty*, to hide. (The location of the poem is furthermore given as Yevpatoria, a city in Western Crimea.) The grammatical and sound repetition of *khovai/vysovyvai* further emphasizes the political nature of the sentiments expressed, by pairing the common phrase “ne vysovyvat'sia” (don't stick your neck out; stay inconspicuous) with the non-standard *khovaty*, it draws a parallel between the need to stay under the radar and the use of non-standard, i.e. non-Russian or dialectal, language. The poem's final line drives the point home with its reference to language (tongue), combined moreover into the standard expression for holding one's tongue (keeping mum), which in Russian is “hold your tongue behind your teeth” – this last is especially conspicuous since snails don't have tongues, or teeth.

This poem is legible to monolingual Russian readers (particularly of Satunovsky's underground milieu, considering its themes of hiding and self-censorship), but its translingual gesture adds an additional layer of meaning for readers with access to multiple languages/dialects. To further complicate things, the use of Ukrainian does not indicate pro-Ukrainian sentiment, especially since the “snail”/“soul”/“hiding” collocation appears in another poem in an explicitly Jewish context: “[...] took off for a hiding place / the sniffing little snail / Jewish soul” (“v ukrytie ushla / soplivaia ulitka / evreiskaia dusha”; [237]).

In a somewhat earlier poem (from 1965), the first of two stanzas is entirely in Ukrainian; the language difference is visually underscored by words including the letter ‘i’, whereby Ukrainian is instantly distinguishable from Russian (in the snail phrase, the word “khovai” is written the same way in Russian and Ukrainian). In this poem, the theme is pointedly memorial, and the language politics are again underscored:

А кому — на, на,
 а кому — ні, ні,
 а Миколу Хвильового
 розстріляли, чи ні?

А кому таторы,
 а кому лятory,
 а Бориса Пильняка
 к ёхсиной матери?..

2 июля 1965
 [180]

To some it's – here, here
 to some it's – *ni, ni* [no, no]
 and Mykola Khvylevoi
 was shot dead, *chi ni* [wasn't he]?

To some *tatory*,
 to some *liatory*,
 and Boris Pilnyak
 dammit it all to hell?..

2 July 1965

The first two lines contrast those to whom things are given (*na, na* – here you go, take this) and those who are refused (the Ukrainian *ni, ni* – no, no). This is followed by a reference to the early twentieth-century poet and political figure Mykola Khvylevoi. Khvylevoi was in fact not shot but driven to suicide, an early victim of the terror campaign against Ukrainian intellectuals in the 1930s (which would come to be called the Executed Renaissance). After the first, Ukrainian-language, stanza, the second shifts its attention to more famous Russian executions, focusing on the prominent early-Soviet prose writer Boris Pilnyak (who was indeed killed by firing squad in Moscow in 1938); this resembles other memorial poems by Satunovsky which refer to

figures like Osip Mandelstam, Isaac Babel, Daniil Kharms and other writers killed under Stalin.

What is going on in this poem, which switches languages halfway through and makes linguistic jokes while keeping the focus on brutal state repression? Much of the poem's Russian is non-standard. The lines involving *tatory* and *liatory* comes from a joke about a semi-literate guy misreading a car-parts sign, which serves as the epigraph to Pilnyak's 1924 *Naked Year* (*Golyi god*).²⁵ Without knowing the meaning of the (actually nonsensical) words "tatory" and "liatory", the misreader concludes that some kind of unjust, unequal distribution is being perpetrated – a sentiment borne out in Pilnyak's chapter. At the linguistic level, these lines further underscore the language ambiguity since they replicate the "a komu" (to whom?) phrase of the first stanza: this phrase is the same in Russian and Ukrainian. Satunovsky throws a different kind of language variation in the last line, the mild oath "k iokhsinoi materi" – attentive readers of his poetry might remember this phrase from a 1946 poem in which it is attributed to Vania Batishchev, "младший сержант / родом из глухомани сибирской / павший в бою / за свободу Чехословакии" ("a junior sergeant / born in a distant Siberian province / fallen in battle / for the liberation of Czechoslovakia"; [105]). By including this quotation, Satunovsky makes another linguistically destabilizing gesture, in effect inserting his old Siberian army buddy into an argument about the indiscriminate slaughter of the Stalinist period. The overall effect is a wry reflection on the inequalities of language politics crossed with a rather more equal distribution of political repression.

Satunovsky's interpolation of Ukrainian is one of the more significant instances of translanguaging in his poetry, since it reflects both a dimension of the poet's linguistic reality and of Soviet linguistic politics. The relationship between Ukrainian and Russian is fundamentally different than that between Russian and, say, Bengali or English. "Language choice is always itself an argument", writes Ostashevsky: "Language choices lie at the intersection of the

25 «В Москве на Мясницкой стоит человек и читает вывеску магазина: „Коммутаторы, аккумуляторы“. / – Ком-му... таторы, а... кко-му... ляторы... – и говорит: – Вишь, и тут обманывают простой народ!» ("On Miasnitskaya Street in Moscow a man stands reading a shop sign: 'Igniters, batteries [Ru: Kommutatory, akkumuliatory]. Some... gets... iters [tatory], and some... gets... ries [liatory]...' and says: 'Man, even here they're a-cheatin the common folk!'" (Pil'niak 1924: 125),

personal and the social in that they emphasize power asymmetries among communities of speakers and foreground historical, cultural, and economic change" (Ostashevsky 2025: 170). Satunovsky's pithy, hard-to-translate multilingual designation for Ukrainian – "dvoiurodnaia *mova iazyka rodnogo*" ("the cousin/once-removed *language* of my native tongue"; [424], italics are mine. – A.M.) – sounds almost like a gnomic distillation of Soviet nationalities policy into one phrase.

This phrase constitutes the last line in a late (1980) poem that opens with the title of a classic late-nineteenth-century Ukrainian novel, *Khiba revut' voly, iak iasla povni?* (*Do Oxen Low When Their Mangers Are Full?*) by Panas Myrny (Rudchenko) and his brother Ivan Bilyk. In the English, the words translated from Ukrainian are given in italics.

«Хіба режуть воли,
як ясла повні?»
Но мы и не «ревли»,
а молча мёрли, —

напомнила мне снова
двоюродная мова языка родного.

19 февраля 1980
[424]

"Do oxen low
when their mangers are full?"
But we didn't "*low*",
we died off in silence, –

so I was reminded again
by the once-removed *language* of my native tongue.

19 February 1980

I made a reference earlier to the connection between Satunovsky's Jewish and Ukrainian identity vis-à-vis the "great Russian" literary and social context he

ended up in (spending his post-war decades on the outskirts of Moscow). This poem, meanwhile, asks which of the possible “we” might Satunovsky have in mind. Myrny’s novel is famous for its assertion of Ukrainian independence against Russian colonial/imperial power, but it also depicts the tragic decline of its characters in the face of that power, and their venal and occasionally antisemitic behavior. The final line of Satunovsky’s poem, which explicitly discusses Ukrainian in relation to Russian, could suggest a reading sympathetic to Ukrainian as a repressed language. Meanwhile, in light of the little snail poem (and many others that directly address Jewish experience), Satunovsky’s “we” might make more sense to read as Jewish (Jews in Myrny’s novel, as in Satunovsky’s twentieth century, are the victims of cruel violence). The Ukrainian evoked in the final line could then be read as bringing up traumatic associations. Is it possible that both (ostensibly mutually exclusive) readings are permissible? Satunovsky himself remarked, “I suppose writing poems in a slightly Rozanov style (roughly speaking, both ‘for’ and ‘against’ – that is, one little poem ‘for’ and another ‘against’) is typical for me. But I’m not to blame – it just worked out like that, practically without my even wanting it”.²⁶

In addition to Ukrainian, Satunovsky brings other languages into his poems as well, particularly ones that he translated from and from places where his army service took him during the war.²⁷ The 1959 poem “Ne umeiu po-tarabarski...” (“I don’t know how to speak mumbo-jumbo...”) refers affectionately to “my fine little dictionaries” – Polish, Czech, Serbo-Croatian:

Не умею по-тарабарски
тары-бары растабарывать.
Чешский, польский, сербохорватский
словари мои, словарики,
вы стоите кладкой тесной,
с вами мне легко и родственно.

26 «Кажется, писание стишков слегка по Розановски (грубо говоря и „за“ и „против“ — т. е. один стишок „за“, другой „против“) — мое характерное свойство. Но я в нем не виноват — так получалось почти без моего желания» [621].

27 The children’s book *Chto za koni!* (*What Horses Are These!*) (Moskva: Malysh, 1972) is a collection of counting-rhymes “po motivam raznykh narodov” (“inspired by various peoples”), but unlike the other ones examined here, this book features only places Satunovsky fought his way through in WWII: Russian, Ukrainian, Lithuanian, Polish, Czech, Slovak, German.

А что «пасека»
по-чешски «просека» —
это даже интересно.

4 января 1959
[98]

I don't know how to speak blah-blah
to blather my blah-blah judiciously.
Czech, Polish, Serbo-Croatian
my dictions, my fine little dictionaries,

like a tight clutch of eggs on the shelf,
with you I feel at ease, like myself.

And the fact that an apiary – 'paseka'
is 'proseka' – cross-cut – in Czech –
is really quite interesting.

4 January 1959

The speaker uses the word *rodstvenno* – like family – to describe the sense of ease generated by the proximity of these “little books”. Satunovsky could just be referring to the “familial” connections between Slavic languages; he might also be ruefully acknowledging social awkwardness and a preference for the company of books (in response to the first lines’ references to “blah-blah”). There is also a way to read the poem that suggests Satunovsky might feel particularly at ease in the space translation creates in between languages, the mysterious and evocative difference between *paseka* and *proseka* heralded in the final stanza.

Other “translation” poems are patently translingual in that they use other languages to think about the base language. The following poem from 1945 refers more to Satunovsky’s recently completed army tour than to his work as a middle-aged translator:

По-чешски «жизнь» — жажда.
 Жажда быть
 так же естественна,
 как, скажем, «пить».
 Пей, только без дешёвых афоризмов;
 ведь, если на то пошло,
 так даже «спать» —
 это тоже жажда — жажда вспять,
 в смерть;
 а ты говорил — поговорим о жизни.

Надо исходить из жизни.
 Взять пример: жил и умер; чехи говорят «земжёл».
 Взял, допустим, и земжел;
 и фиг с ним.
 [37]²⁸

In Czech *žízeň* means thirst.
 The thirst to be
 is just as natural
 as, say, *to drink*.
 Drink, but skip the cheap aphorisms;
 after all, if we're going there,
 then even *to sleep* –
 is a kind of thirst – thirst in reverse,
 toward death;
 and you said we should talk about life.

One must draw on life to write.
 Like, for example: he lived and died; the Czechs say *zemřel*.
 Like, say, he up and *zemřel*;
 and who cares.

Like the children's poems, the first line glosses its foreign word, but this is not meant to answer a question as much as to pose one. Interpreting the Czech

28 The poem is undated but sandwiched between other poems from 1945.

word *žízeň* (thirst) through its Russian homophone *zhizn'* (life), Satunovsky plays around with the idea of an innate logic in language and across languages, which takes him in a wide circle through other phenomena understood as “natural” like sleep and death. Acknowledging that this circle has led to a kind of armchair (or really, barstool) philosophizing, the speaker concludes the first long stanza with the “life” (actually, thirst) of the first line. In the short final stanza, the tone shifts, with the “life” theme appearing in the sententious “Nado iskhodit' iz zhizni” – which sounds like a commonplace of socialist realist aesthetics.²⁹ The formality is quickly dispelled with the no-nonsense and irreverent line “for example, he lived and died”, which brings Czech back in: the past tense of ‘to die.’ Yet another irreverent register lower, we get the translingual phrase “up and died” (“vzjal i zemřel”) – and finally the dismissive conclusion in Russian, rhyming with the “life” (“iz zhizni”) of the stanza’s first line: “who cares” (“fig s nim”).

This highly translingual poem signals its interest in translation directly, but also models thinking about and between languages: we see this in intralingual punning, when “sleep” (*spat'*) is equated with “going backward” (*vspiat'*), as well as in the simultaneous connections and non-equivalence of “false friends”, like *žízeň* and *zhizn'*. This kind of literary code-switching points to the limits of a single, sole language. Satunovsky’s poem about translating thereby resists and problematizes translation, even denying its possibility (as my translation shows).

In another poem from the mid-1960s, Satunovsky defines and identifies the foreign (Polish) phrase *ile lat* (in an authorial footnote), but leaves the significance of the phrase obscure:

Как русский, любящий
«зачем», «куда» и «вот»,
порой я сплю и слышу:
йля лят!*

Пан, йля лят!

И я смеюсь,
смеюсь вовсю,

29 Ivan Akhmet'ev refers to it as “not a commonplace [*shtamp*], but the shadow of a commonplace [*ten' ot shtampa*]”. Private correspondence, 17 March 2025.

как той весной,
когда мне в первый раз
приснился
этот сон.

* Сколько лет (польск.)

24 ноября 1966
[204]

As a Russian who loves
'why,' 'where to' and 'look here,'
sometimes I hear in my sleep:
*ilya lat!**
Pan, ilya lat!

And I laugh,
laugh out loud,
like that spring,
when for the first time
I dreamed
that dream.

* How many years (Polish)

24 November 1966

On the one hand, this poem sees the speaker – unusually – identifying as “a Russian” (in contrast to the speaker’s position in poems discussed earlier – this poem is dated only a month later than the one about “THEIR concepts”). Russianness here is associated with the speaker’s fondness for three common words (two questions and one emphatic particle). Many of Satunovsky’s poems are indeed made using mundane bits of language, but here they are given in direct contrast to a foreign phrase that, meanwhile, signifies little on its own (“how many years” or “how long”). All we can know about the phrase’s significance is the speaker’s wildly joyful reaction to it. Here, Polish clearly functions

as a trigger for a specific memory (evidently, of a time in Poland – incidentally, the identification as “Russian” may have to do with being identified as one of a group of Soviet soldiers, “Russians”). This is moreover a memory perhaps buried deep enough that it only surfaces in sleep. Sleep carefully brackets the memory, but the close relationship between memory and dreams points to a euphemistic interpretation to the lines “I dreamed / that dream”. The memory-triggering function of the Polish phrase in this poem furthermore suggests that the foreign words in other poems, such as “in Czech *žízeň* means thirst”, might add a similarly significant layer on top of the more intellectual considerations discussed. Just as the seemingly random words *zachem / kuda / vot* create a kind of skeletal plot in combination with *ile lat*, the words *thirst* and *died* in Czech might call up specific past (romantic) associations that reach far beyond the dictionary meaning of the words.³⁰ This is another, more personal kind of subversive function performed by non-Russian language in the poems.

Conclusion

Satunovsky's work as a translator from Polish, Czech and other languages makes another appearance in a poem from 1967 (as we have seen, for him the late 1960s were a time of significant engagement with both children's literature and translation). Many of the charming “Ilyusha” poems, dedicated to Satunovsky's first grandson, beg to be examined through a translingual lens – with a view to the different languages of children and adults and their many points of mutual incomprehension. This poem addresses that problem alongside problems of translation and translational equivalence:

Внук — он и по-польски «внук»,
и по-чешски «внук», и по-словенски, и по-болгарски.

А, например, дисциплина —
по-чешски — казэнь!
по-польски — карность!

30 Other poems approximately dated to the same time as “In Czech...” and “Kak russkii...” refer more directly to amorous exploits.

Внук, это тебе понятно?
Да? Понятно?

Тогда, пожалуйста,
выплюнь пуговицу изо рта!

25 июня 1967
[535]

Vnuk [grandson] – is *wnuk* in Polish too,
and *vnuk* in Czech, and in Slovenian, and in Bulgarian.

But discipline, for example –
in Czech is *kázeň*!
in Polish is *karność*!

Grandson, *vnuk*, do you get that?
Yeah? You get it?

In that case, please
spit out the button!

25 June 1967³¹

This poem begins by modeling a kind of “friendship of (Slavic) nations” evocative of Satunovsky’s children’s books: imagine, the same word for grandson in all these languages! Again as in the children’s books, all the foreign words are glossed, with no demand that readers know any of the Slavic languages mentioned (Czech, Polish, Slovenian, Bulgarian). The poem then contrasts the harmlessly Latinate Russian word *disciplina* (discipline) to the ominous-sounding Czech *kázeň* and Polish *karność* – which evoke, respectively, the death penalty (*kaznʹ*) and divine punishment (*kara*, or just the punitive

31 Translation by Ainsley Morse and Philip Redko.

karatel'nyi) to the Russian ear.³² In this sense, the foreign words in the poem are only important insofar as they are misheard as words in Russian; they also serve to dissolve the fantasy of East European unity suggested by the word *vnuk*. But the significance and potential threat of these insights are immediately dispelled by the humor of the situation: the infant addressee of the poem obviously does not share in the sense of alarm, and the grandfather's efforts to discipline him are hardly effective. The child's preverbal state is further emphasized by the fact that he has a button in his mouth and cannot participate in these linguistic games. Even the request for the grandson to literally "spit it out" sounds a bit like ironic commentary on the linguistic ruminations of the preceding stanzas. Despite the overall silliness of the situation and the phonetic and semantic play that drives the poem, an undercurrent of trauma remains. The linguistic and life experience of the doting and doltish grandfather, totally inaccessible to his infant audience, nevertheless peeks through the gaps and non-equivalences among the multiple languages.

Despite the mostly monolingual Russian environment of his later years, Satunovsky was until his dying day a multilingual person. As a poet, he spent his life paying attention to language (as he writes in his short autobiographical note: "Stikhi – moia zhizn'" ("poems are my life") [4]. It stands to reason that some of his poems would be translingual: drawing attention to and inspiration from the peculiar clashes and harmonies of different languages, including the Ukrainian- and Yiddish-inflected Russian of his family, the Yiddish of Ovsei Driz, or the non-standard Russian of people from Siberian villages, like Vanya Batishchev, or with no formal education, like Igor' Kholin. As can be seen in his children's poems, Satunovsky's relationship to the multilingual Soviet project was ambivalent. His interpolations of non-Russian languages are often in a subversive and critical key: a witness to the varied forms of state violence, Satunovsky was clear-eyed about the limits of Soviet "friendship" vis-à-vis minorities like himself and so many of his compatriots. Of no lesser importance are the meanings and destabilizing effect created by the very inclusion or incursion of different languages in a poem: translingualism is a key formal, even formative, element of Satunovsky's poetics.

32 Ivan Akhmet'ev's note reads: «Карточка с правкой. Сначала соответствующие слова были написаны латиницей: *wnuk, vnuk, kázeň, karność*» ("The card has been corrected. At first the corresponding words were written in Latin script: *wnuk, vnuk, kázeň, karność*") [707].

References

- Burkov, Oleg (2009): "Ian Satunovskii: popytka biografii", <https://imwerden.de/publ-1881> (8.10.2025)
- Chukovskii, Kornei (2012): *Sobranie sochinenii v piatnadsati tomakh*. Tom 2. Moskva: Agentstvo FTM.
- Chukovskii, Kornei (1929): *Malen'kie deti*. Leningrad: Priboi.
- Dowling, Sarah (2018): *Translingual Poetics: Writing Personhood Under Settler Colonialism*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Ivanov [Ivaniv], Viktor (2013): "Stanovoi khrebet russkogo avangarda", in: *Novoe literaturnoe obozrenie* 119, 243–248.
- Martin, Terry (2001): *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Nekrasov, Vsevolod (1982–1983): "O Ia. Satunovskom" [Manuscript ~1982–1983]. <https://philology.hse.ru/vnekrasov-archive/archive/727940647> (08.10.2025)
- Ostashevsky, Eugene (2023): "Translingualism: A Poetics of Language Mixing and Estrangement", in: *boundary 2* 50/4, 171–194.
- Ostashevsky, Eugene (2025): "L≠A≠N≠G≠U≠A≠G≠E: Puns and Translation in Translingual Poetry", in: *Forum: Reflections and Debates in Literary Multilingualism Studies. Journal of Literary Multilingualism* 3, 160–171.
- Penskaia, Elena / Galina Zykova (Eds.): (2016): "Ia. A. Satunovskii and Vs. N. Nekrasov: perepiska i vospominaniia", in: *Tsirk Olimp + TV* 23 (56). <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/709/yaa-satunovskii-i-vsn-nekrasov-perepiska-i-vospominaniya> (8.10.2025)
- Pil'niak, Boris (1924): *Golyi god*. Tom 1. Nikola-na-Posad'iakh: Izdanie avtora.
- Satunovskii, Ian (1967): *Raz, dva, tri*. Moskva: Detskaia literatura.
- Satunovskii, Ian (1971): *U medvedia vo boru*. Moskva: Fizkul'tura i sport.
- Satunovskii, Ian (1973): *Shire krug*. Moskva: Fizkul'tura i sport.
- Satunovskii, Ian (1974): *Khorovod*. Moskva: Malyshev.
- Satunovskii, Leonid (2009): "Neizvestnye stranitsy tvorchestva Iana Satunovskogo", https://imwerden.de/pdf/satunovsky_neizvestnye_stranicy_tvorchestva.pdf (8.10.2025).
- Shklovskii, Viktor (1919): "O poezii i zaumnom iazyke", in: *Poëtika: Sborniki o teorii poëticheskogo iazyka*. Ed. by Osip Brik et al. Petrograd: 18-aia gosudarstvennaia tipografiia, 13–26.

Tynianov, Yuri (2019): "Interlude", in: Idem: *Permanent Evolution: Selected Essays on Literature, Theory and Film*. Morse, Ainsley / Redko, Philip (trans.). Boston: Academic Studies Press: 173–216.

Yildiz, Yasemin (2012): *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press, 2012.

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 неровнослужной 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 навеяла 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, друженчики, / 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 немислимо 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 значение, 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 мамини 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 партсобрá
(я ви́дел это по телеви́-зо-ру).

Внутренние рифмы «с при́ / в самокри-», «игра / мартоб́ря / партсобрá», «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, / Пё́ки, / 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,
Оц,
Клоц,
Заяц

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 «Уволяли 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/kristallichesij-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): «„Первоначал“ 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.]

Lev Oborin

Yan Satunovsky and the Genre of “Definition of Poetry”

Abstract: The article examines the genre of “definition of poetry” in the poetic oeuvre of Yan Satunovsky (1913–1982). Analyzing Satunovsky’s poems that define or characterize poetry, it traces his engagement with questions of poetics and his continued dialogue with the Russian poetic tradition, including such authors as Boris Pasternak, Georgy Obolduev, and especially Boris Slutsky, one of the few officially recognized contemporary poets whose work Satunovsky admired. Satunovsky’s definitions of poetry engage with broad questions about the nature, purpose, and possibilities of poetry itself – with some key ideas summarized in his famous monostich, “The most important thing is to have the audacity to know that this is poetry”. They also reflect both his avant-garde heritage and his position as an unofficial poet. The analysis reveals how Satunovsky’s definitions of poetry often combine elements of that legacy with a distinctively ethics-inflected approach to poetic material.

Keywords: poetry, poetics, Lianozovo school, Boris Slutsky, Georgy Obolduev

From audacity to poverty: a scatter of definitions

Like many other poets, Yan Satunovsky often reflected in his poems on his craft, its philosophical and ethical implications. Perhaps the ethical dimension was the most important for him. During his lifetime, Satunovsky was an unpublished poet (except children’s books), which sometimes comes out as bitterness in his works. Since his poetry was a continuation of Russian avant-garde poetics, he found it necessary to compare his self-perception as a poet with those recorded by the avant-garde poets of the past, including Mayakovsky, Pasternak, and the circle of Constructivists – despite not enjoying even a fraction of their recognition. At the same time, he remained in dialogue with his contemporaries whom he knew personally or at least admired as a

reader. The result of these dialogues and reflections was a significant broadening of the “definition of poetry” – a type of poem that can be said to constitute a separate genre in the Russian tradition (Oborin 2015).

An anthology of Russian metapoetic statements, published in the 2000s (Shtain et al. 2002–2006), comprises four large volumes – and, of course, does not encompass this phenomenon in its entirety: one glaring omission is the works of Satunovsky, although fellow Lianozovo poets Evgeny Kropivnitsky and Genrikh Saghir are represented. In various literary systems, the definition of poetry constitutes an aesthetic creed that typically corresponds not only to the author’s own axiology but also to their position in that literary system: by saying that poetry is one thing and not another (“a suburb, not a chorus”, to take an example from Pasternak)¹, poets assert their stance within the literary landscape and offer their perspective on the work of their fellow poets.

As Stephanie Sandler writes, the Russian tradition, especially in the twentieth century, “elevates poems about poetry making; it potentially orients poetry, poets, and readers toward the past” (Sandler 2024: 21–22). However, in the twentieth century the definitions of poetry themselves were often not as elevated, both semantically and stylistically, as had been the case in previous centuries, e.g. in the poetry of Gavriil Derzhavin or Nikolai Nekrasov. David Burliuk, a Russophone Ukrainian poet who was one of the founders of Russian Futurism, calls poetry a “worn-out floozy” (“istrepannaia devka”; D. Burliuk / N. Burliuk 2002: 170). For Anna Akhmatova, famously, poetry grows from trash; for Vladimir Mayakovsky, it’s “radium mining” (“dobycha radiia”; Maiakovskii 1955–1961: VII, 121) – something that could be taken as an honorable and even sacred work if not for the poet’s obvious irony. Meanwhile, in his article “Kak delat’ stikhi?” (“How to make poetry?”), one of the most significant Russian examples of *ars poetica* in the twentieth century, Mayakovsky bluntly states: “Poëziia – proizvodstvo” (“Poetry is production”; *ibid.*: XIII, 116). For Satunovsky, with his Constructivist background, the idea of poetry as industry is also important – but, as this article will demonstrate, it is prone to subversion: for example, he can compare poetry to a prosthetics factory (see below). It is worth recalling that the flip side of the industrial life, emphasizing its emaciated anti-lyricism, is the subject of Satunovsky’s fellow Lianozovo poet Igor’ Kholin’s most famous cycle “Zhiteli baraka” (“Barrack Dwellers”). These

1 «Ты пригород, а не припев» («Поэзия», 1922; Pasternak 1977: 230).

examples suggest that while modernism reconsiders poetry’s traditional status as a sublime, sacred occupation, the very scope of poetry’s definitions expands along with its creative possibilities. While this shift might seem to desacralize poetry, it could also be viewed as elevating the mundane – a trend that can be traced back to Pushkin’s poetry.

In his work on “definitions of poetry” in the 1990s–2010s, Aleksandr Zhitenev analyzes the work of such poets as D. A. Prigov, Mikhail Aizenberg, Maria Stepanova, and Evgenia Suslova, and demonstrates that today’s “definition of poetry” is associated precisely with the idea of crossing borders, transgression, moving away from normativity – understood in terms of formal limitations or in terms of the stereotypical lyrical attitude (Zhitenev 2022). It can be said that Yan Satunovsky was one of the poets who established this trend for the next generation. His 1976 monostich «Главное иметь нахальство знать, что это стихи» (“The most important thing is to have the audacity to know that this is poetry”; [399])² is an example of a radical break with normative poetics – something quite characteristic for the practice of the Lianozovo poets. The group persistently problematized its underground status and its juxtaposition to “official” poetry and poetics. Satunovsky was perhaps the most active in this regard. «Поэзия, её значение, её природа, суть – вот любимейшая тема для размышлений и исследований у Яна Сатуновского», writes Olga Lebedinskaia in her essay about the poet (Lebedinskaia 2013: 13).³

Among Satunovsky’s collected poems (Satunovsky 2012), we encounter several distinct cases of “definitions of poetry”. This article examines several of the most significant examples, beginning with the aforementioned famous single-line poem:

Главное иметь нахальство знать, что это стихи.

The most important thing is to have the audacity to know that this is poetry.⁴

2 In the recent translation by Ainsley Morse and Philip Redko, the poem goes, “The main thing is to have the chutzpah to know this is poetry”. For a detailed analysis of this monostich, see Kukuj’s article in this volume.

3 “Poetry – its meaning, nature, and essence – is Satunovsky’s favorite subject of reflection and inquiry”.

4 Unless otherwise indicated, all translations are mine. – L. O.

It was written in 1976, six years before Satunovsky's death. By that time, he had already written most of his oeuvre; thus, one is tempted to read this monostich as a kind of self-definition, a poet's creed. Quoting this poem in his book on the Russian monostich, Dmitrii Kuz'min describes the strong tension "between its obvious self-referential character – and equally obvious non-poetic nature, freedom from any metrical or sound organization, absence of any tropes, etc.: all this takes on the character of a negative device".⁵ However, in a subsequent short publication, Kuz'min would argue that a kind of implicit, loose trochaic rhythm can still be discerned in Satunovsky's monostich (Kuz'min 2016b).

Satunovsky's aphoristic text is constructed so that the word *stikhi* ("poem" or "poetry"), standing seemingly in a highlighted position (it is at the end of the poem and looks like the purpose of its creation), is overshadowed by at least three words, each of which has its own self-referential property. *Glavnoe* ("the most important thing") serves as the subject of the statement. *Nakhal'stvo* ("audacity", or "chutpah") is a word which throughout the history of Russian poetry changed its connotations several times: from the purely negative ones in the Neoclassical era to more positive ones in the Romantic era, then to the ironic one in the mid-nineteenth century, and again pejorative in the twentieth century; it is worth noting that the rhyme to *nakhal'stvo* in the overwhelming majority of cases is *nachal'stvo*, "authorities", and one can assume that with his *nakhal'stvo*, Satunovsky refutes the authoritative settings of poetic normativity. Finally, there is the word *znat'* ("to know") – according to Kuz'min, this verb presupposes the truthfulness of the assertion in advance, reinforcing the poet's confidence: "these are poems".⁶

But what is "this" (*это*)? Of course, it's not just about the monostich – a minimalistic form, the belonging of which to poetry has been debated more than once. Perhaps "this" is not only the poetry of Satunovsky or those close to him. Perhaps "this" can be anything – and in that case, this poetic creed can be read as the advice of an author who has successfully overcome the boundaries of poetic possibilities: poetry is what you know to be poetry. The entire poem, then, can be read as a justification for such a technique as ready-made (and

5 «[...] особенно сильное напряжение возникает между его очевидным автореферентным характером — и столь же очевидной „непоэтичностью“, свободой от какой-либо метрической и звуковой организации, отсутствием каких-либо тропов и т. д.: все это приобретает характер минус-приема» (Kuz'min 2016a: 229).

6 Kuz'min references the linguist Elena Paducheva (Kuz'min 2016a: 229).

"ready-made" phrases are often incorporated into Lianozovites' poetry). This orientation recalls the metapoetic ideas of LEF and the Constructivists; at the same time, it leads us toward the theory of Conceptualist art. In much Conceptualist art, the act of declaring something art enacts its actually becoming art; or the idea behind the art (including the idea of art-making itself) is the driving force behind the art's viability, provoking thought processes that are, effectively, art: "In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. [...] The idea becomes a machine that makes the art" (LeWitt 1999: 13). A possible parallel to Satunovsky's poem is another aphorism, by Marshall McLuhan: "Art is anything you can get away with" (McLuhan/Fiore 2001: 132–136). "In my opinion, this is simply a definition of conceptualism, after which no special theories (and conceptualists are very fond of them) are needed", Vladislav Kulakov comments on Satunovsky's *monostich*.⁷ And in a 1966 poem, Satunovsky himself seems to anticipate McLuhan: «Поэзия – это то, что я себе позволяю» ("Poetry is what I allow myself"; [198]).⁸ He immediately adds, suggesting that restrictions in poetry are no less important – or at least they are something to bear with: «Что я позволяю себе, / и чего / не доз-во-ляю» ("What I allow myself / and what / I dis-al-low"; *ibid.*). Although in one of his poems Satunovsky states that "Everything is being told into verse" («Всё выговаривается в стих»; [56]), there are limits to this "everything": Satunovsky is not an "encyclopedic" poet. In one of his most important metapoetic texts that can be read as a credo and an answer to the criticism from his acquaintances, he writes:

Мне говорят:
какая бедность словаря!
Да, бедность, бедность;
низость, гнилость баракров;
серость, сырость смертная;

7 «По-моему, это просто определение концептуализма, после которого никаких особых теорий (а на них концептуалисты очень горазды) уже и не требуется» (Kulakov 2009).

8 Satunovsky's statement can be read in various ways, with different sociological and metapoetic implications: "Poetry is whatever I allow myself"; "Poetry is the only thing I can allow myself"; "Poetry is what I (as opposed to everyone else) allow myself". I would like to thank Luba Golburt for this observation.

и вечный страх: а ну, как...

да, бедность, так.

[72]

They tell me:

what poverty of lexicon!

Yes, poverty, poverty;

misery, rot of the barracks;

grayness,

deathly damp;

and constant fear: well, so..

yeah, poverty, that's right.

(Transl. by Ainsley Morse and Philip Redko)⁹

This poem deserves a close reading. The first thing that grabs our attention is the construction in the beginning: “They tell me” or “I am told”. Who, exactly, reprimands Satunovsky for the “poverty” of his vocabulary? As mentioned above, Satunovsky’s poems were not published (tamizdat publications would happen only near the end of his life), and the only aesthetic evaluation he could get was from the few people whom he showed his poetry (e.g., in 1945 he met Ilya Ehrenburg, who approved of the poems; Burkov 2009: 4). The poem under consideration was presumably written in the 1950s¹⁰, before Satunovsky’s first contacts with the Lianozovo group (which didn’t exist yet) and long after his pre-war acquaintance with the Constructivist and IFLI¹¹ circles (some of these poets were killed in combat). Of course, he could have shown his poetry to friends – but Katia Kompaneets, the daughter of one of Satunovsky’s friends, states in her memoirs that his poetry was unknown to

9 The translations by Morse and Redko, henceforth quoted in this article, will be published in the forthcoming collection of Satunovsky’s poems *Prosthetics Factory*.

10 It is published among the 1950s poems in Satunovsky 2012; the editor of the volume, Ivan Akhmet’ev, presumes that it was written no later than mid-50s. I would like to thank Akhmet’ev for this clarification.

11 IFLI (Moscow Institute for Philosophy, Literature, and History) was a short-lived but influential humanities college that separated from the Moscow State University in 1931 and merged back into it ten years later. IFLI was the *alma mater* for dozens of Soviet poets; some of them fought and were killed in the World War II.

the circle of his youth (Kompaneets 2009: 2). It is, therefore, more likely that he implies an imaginary figure of a collective critic. There is a kind of "subaltern" attitude to his poetry of the 1950–1960s: he feels the need to justify his method (the unapologetic idea about the "audacity to know that this is poetry" would crystalize later). As we will see, this attitude can be traced back to his earliest literary connections. Meanwhile, the "constant fear" that Satunovsky references is biographical: the poet's brother, Piotr, recalled that in the late 1970s Satunovsky specifically asked the Lianozovo painter Oskar Rabin, who had by then emigrated to France, to halt the publication of his book: «[...] он боялся; боялся провокаций, погрома, боялся за своих взрослых дочерей [...]» (Burkov 2009: 9–10).¹² Vladislav Kulakov cites the juxtaposition of fear and protest as Satunovsky's poetic position (Kulakov 1999: 30). The word "fear" (*strakh*) can be found in yet another Satunovsky "definition of poetry": «[...] стих – / Это смех со страха [...]» ([234]; "[...] a poem / is laughter induced by fear [...]").

Satunovsky's justification of his method of "poverty" should be placed in a broader context (see Vitte 2021). As Grigory Starikovskii argues, "the dominant state of Satunovsky's poetry is contemplation of the 'surrounding environment', however terrible it may be".¹³ We might compare this with a poem by Satunovsky's fellow Lianozovo poet Evgenii Kropivnitskii: «Да, певец я нищеты / И голодных и холодных: / Умирающих старух, / Обездоленных, убогих [...]» (Kropivnitskii 2004: 504).¹⁴

Satunovsky in the 1960s: Dialogue with the First Avant-Garde

In the 1960s, during Satunovsky's creative peak associated with his close contacts with the Lianozovo group, he produced the greatest number of "definitions of poetry"; he even wrote a specific poetic cycle titled "Piat' stikhotvorenii o poezii" ("Five Poems About Poetry"; [485–489]), where he, with a grain of ironic nostalgia, recalls the times when the "elders", the Futurists and

12 "[...] he was afraid; afraid of provocations, of a pogrom, he was afraid for his grown-up daughters [...]"

13 «Основное состояние поэзии Сатуновского — созерцание «окружающей среды», какой бы страшной она ни была» (Starikovskii 2013).

14 "Yes, I am a poet of poverty / And the hungry, and the freezing: / Of dying old women, / Helpless, wretched [...]"

Constructivists, now virtually extinct, “tried to tailor poetry to the growth / of labor productivity”. Satunovsky counters this rationalism with a more contemporary poetic credo:

Цели поэзии неисповедимы.
 Форма — свободна.
 Содержание: ничто не запрещено.
 Противопоказано одно —
 жажда поражать,
 как цель поэзии. [...]
 [487]

The purposes of poetry are unfathomable.
 Its form, free.
 Its content: nothing is forbidden.
 Only one thing is contraindicated –
 the urge to astonish
 as poetry's aim. [...]

This “urge to astonish” also extends to *poëtichnost'* (“a poetic quality”) – perceived as a stylistic quality and external effect. Such a “poetic quality” inherits its theme from conventionally understood lyricism – a subject of special antipathy for Satunovsky: «Один поэт, довольно симпатичный, / Сказал: / — Стихи должны быть антипоэтичны»; [542].¹⁵ Satunovsky is likely referring to the officially published authors of the 1960s who, in his eyes, aligned with the official and benign discourse of “pure lyrics”, “flyweights” (e.g. «Вот мелкая козявка — Кушнер. / Среди чухонцевых он Пушкин»; [255]¹⁶). In another mocking dedication to Aleksandr Kushner (1974), Satunovsky would blame him for disguising the official heaviness with lightness (in contrast to the unofficial heaviness disguised as lightness – the “real” heaviness that is genuine, hard-earned, elevated into a method).

Still, Satunovsky's own “definitions of poetry” during this period range from the conditionally romantic, reminiscent of his Constructivist youth,

15 “One poet, quite likable, / Said: / Poetry must be anti-poetic”.

16 “Here is a petty bug, Kushner, / a Pushkin among the chukhontsevs”.

to the more stoic, laconic, and paradoxical. An example of the former can be found in the 1961 poem "Svoim potainym fonarikom..." ("With your secret flashlight"; [115]), describing the process of writing: «А сами стихи не пишутся. / Их пишут, как землю пашут».¹⁷ The poet here speaks of the effort of writing – which is curiously linked to the clandestine, almost thief-like nature of this activity:

Своим потайным фонариком
иной раз — всю ночь — до рассвета,
знай, шарить,
светя,
по словарикам,
по закромам,
по сусекам [...]

With your secret flashlight,
sometimes – all night – until dawn,
you go rummaging,
lighting up
lexicons,
grain stores,
the bottom of the barrel [...]

(*Transl. by Ainsley Morse and Philip Redko*)

This might be read as a parallel to Osip Mandelstam's idea of poetry being like "stolen air" ("vorovannyi vozdukh"; Mandel'shtam 1994: 171) – a quote possibly known to Satunovsky; at the same time, it is yet another indication of the "poverty of vocabulary": Satunovsky references the fairy tale *Kolobok*, where an elderly peasant couple bake the round bun (*kolobok*) out of the last edible scraps they could find in their "nooks and crannies".

A more modernist "definition of poetry", possibly hinting at Mayakovsky, can be found in the poem "Khochetsia napisat' stikhotvorenie..." ("I'd like to write a poem..."; [147]).

17 "Poems don't write themselves. / They get written, as the earth gets tilled".

Хочется написать стихотворение
не по замыслам старого времени,
а
попикассистей,
посовременнее,

хочется
в ямб или хорей
вставить
вечернее огнеоконие,
хочется
лабануть
симфамфонию
в сопровождении фонарей,

но,
уважаемая публика,
поэзия — каверзная музыка;
носится в воздухе,
а в руки не даётся.

I'd like to write a poem
not following the old-time ideas,
but
more Picasso-esque,
more contemporary,

I'd like
to insert
an evening's window-fire
into iambs or trochees,
I'd like
to jam
a sym-pham-phony
accompanied by streetlights,

but,
 dear audience,
 poetry is treacherous music;
 it hovers in the air,
 but you can't quite grasp it.

Satunovsky likely recalls Mayakovsky's "Iubileinoe" ("The Anniversary", 1924), a satirical commemoration of Pushkin: «Но поэзия – пресволочнейшая штукавина: / существует – и ни в зуб ногой» (Maiakovskii 1955–1961: VI, 49).¹⁸ Unlike Mayakovsky, who ironically diminishes the status of his craft, Satunovsky, after summarizing the history of Russian poetry from *The Tale of Igor's Campaign* to Futurism in just a few lines, acknowledges the elusive nature of poetry. The speaker in his poems sometimes scolds himself for writing poems that are created "without the slightest effort" ("bez maleishei zatraty sil"; [278]) and sarcastically congratulates poetry scholars who assume that Tyutchev could have "miscalculated" (*obschitat'sia*) when creating a poem (Ibid.: 296). This elusiveness, paradoxically, gives rise to the special tension of poetic labor, inaccessible to the reader:

Читатель — чего он хочет?

Он хочет,
 насколько я выяснил,

по — э — зии,
 то есть неясных мыслей

и звуков клокочущих,
 в ухе щекочущих
 [228]

18 "But poetry is such a scoundrelish thing: it exists – and you can't make heads nor tails of it".

The reader – what does he want?

He wants,
as far as I could understand,

по – е – try,
i.e., some vague thoughts

and some sounds, gurgling,
ear-tickling

The pursuit of “vague thoughts” may turn out to be so exhausting that in a poem written on the same day (August 17, 1967), Satunovsky, while elaborating on the “leftist” (Futurist/Proletkult/Constructivist) idea of poetry as industry, immediately travesties it:

[...] Но поэзия — это ведь
не консервный завод?
Нет, поэзия — это
протезный завод! [...]
[228]

[...] But look, poetry
is hardly a canning factory?
No, poetry is
a prosthetics factory! [...]
(*Transl. by Ainsley Morse and Philip Redko*)

There may be several explanations as to why poetry is described by Satunovsky as a “prosthetics factory”. One idea that seems apt is that, instead of producing “semi-finished”, “convenience”, “mass-market” goods, poetry rather makes something that is gruesome, yet, in the end, can save a life; or, rather, something that can help a person return to a relatively fulfilling life while indicating permanent trauma. For the generation of World War II veterans in which Satunovsky belonged prosthetics were a constant part of reality.

Overall, it looks like in the 1960s, Satunovsky was composing his "definitions of poetry" along a certain narrative line. After the "prosthetics factory", there appears a "med-tent" from the poet's war recollections, reintroducing the motifs of disability and injury experiences that are, in a way, more authentic than the elusive and inadequate poetry (here we once again encounter the poet's "stoic" side):

Поэзия гиблое дело,
дерьмо, и — какое мне дело?

В санбате, на прелой соломе
мы думали думу о доме.
[246]

A dead-end deal, that's poetry,
a pile of shit, and – what's it to me?

In the med-tent, on musty straw,
we thought our thoughts of home.
(*Transl. by Ainsley Morse and Philip Redko*)

In this grim context, Satunovsky's notion of "chopped prose" ("rublenaia proza") voiced in a 1968 poem can be seen in a new light (the poet uses this term for free verse – once again with reference to Mayakovsky; [663]). Finally, the coda of this macabre line of reasoning can be found in a 1969 poem titled "Poëziia" ("Poetry") that seems to be written from the perspective of poetry itself:

Я вам говорю: чудес не бывает.
Меня
ветрянкой называют.
А я не ветрянка,
а Черная Оспа.
Когда вы поймете, будет поздно.
[280]

I say to you: there's no such thing as miracles.

They

call me chickenpox.

I'm not chickenpox.

I'm Smallpox.

When you figure it out, it'll be too late.

(Transl. by Ainsley Morse and Philip Redko)

Comparing poetry to illness, Satunovsky suggests that it is not a light, trivial illness, something “caught from the wind” (a notion felt in the Russian name of chickenpox, literally “wind-pox”), but the dreadful smallpox, which leaves its marks forever. As seen earlier, in the poverty-of-vocabulary poem, Satunovsky in his definitions of poetry often constructs someone else’s viewpoint with which to argue. We can’t say for certain who exactly called poetry “chickenpox”, but Satunovsky seems to have needed this claim in order to amplify the idea of poetry’s subversive power. Perhaps here he engages in a dialogue with the classical “definitions of poetry” coined by Boris Pasternak – beginning with his long poem *Vysokaia bolezn'* (*A Lofty Illness*) dedicated to the work of poetry and describing it in detail, and continuing in: «О, знал бы я, что так бывает, / [...] / Что строчки с кровью — убивают, / Нахлынут горлом и убьют!» (Pasternak 1977: 303)¹⁹ The fatal and accidental nature of poetry was important for Satunovsky. In one of his later poems, he quotes Mykola Vinhranovskyi, a Ukrainian poet whom he translated: «Поэзия — это неожиданно открытая Правда» [412].²⁰

Contemporaries and acquaintances: Slutsky and Obolduev

A comparison with Satunovsky’s contemporaries sheds further light on his understanding of poetry. The first poet to be drawn to such comparison is Boris Slutsky, a fellow war veteran, an author who, like Satunovsky, was deeply influenced by Constructivism, and one of the few officially recognized Soviet poets whom Satunovsky admired. Although “we know nothing about the per-

19 “If I only knew that so it happens, / [...] / That the lines with blood can kill, / They will flow down your throat and kill you!”

20 “Poetry is the accidentally discovered Truth”.

sonal relationship between Slutsky and Satunovsky”,²¹ the connection between their poetics has been noted many times.²² Satunovsky mentioned Slutsky repeatedly in his poems, always in a highly praiseful manner, addressing him as a comrade-in-arms:

Борис Абрамович Слуцкий,
товарищ эксполитрук,
случился такой случай,
что мне без Вас, как без рук
(случился — такой — случай!)

Что мне не Фет,
не Тютчев,
не Бунин-Сологуб
и не Случевский,
а
Слуцкий,
Ваш
стих,
раздражающий слух,
понадобился вдруг.

Сознательное стихотворение,
снаряженное как на войну,
понадобится в наше время
не мне одному.

[118]

Boris Abramovich Slutsky,
comrade ex-politruk [political officer],

21 «[...] о личных отношениях Слуцкого и Сатуновского ничего не известно» (Korchagin 2021: 564).

22 A comprehensive study on this connection that has some biographical context has been published by Kirill Korchagin (Korchagin 2021). Important ideas about the parallels between Slutsky and Satunovsky, particularly in their treatment of their Jewish identities, can be found in Marat Grinberg’s book on Slutsky (Grinberg 2011: 355–377).

such a case has taken place –
without you, I'm helpless²³,
(a case – has taken place!).

Not Fet,
not Tyutchev,
not Bunin or Sologub,
not Sluchevsky –
it was
Slutsky,
your poetry,
grating to the ear,
that suddenly became what I needed.

A conscious poem,
equipped as if for war,
in our time will be needed
not by me alone.

Characterizing this connection in the afterword to the collection of Satunovsky's poems *Rublenaia proza*, Gennadii Aigi writes:

Слущкий оголяет слово, лишает его поэтизмов. Сатуновский же, на мой взгляд, гораздо многограннее. У него есть та же прямота и оголенность, что и у Слущкого, но также он идет и с другой, «хлебниковско-крученовской» стороны, он наслаждается природной данностью русского слова, наслаждается тем, что это слово само по себе прекрасно, что это Богом данная человеку игра.

(Aigi 1994: 308)

Slutsky strips the word bare, deprives it of its poeticism. Satunovsky, in my opinion, is much more multifaceted. He has the same directness and nakedness as Slutsky. But he also is coming from another lineage, a “Khlebnikov-Kruchy-

23 Literally, “as if without hands” – note the continuation of the “prosthetics” motif.

onykh" one. He finds delight in the natural gifts of the Russian word, enjoying the fact that this word itself is beautiful, that it is a game granted to humanity by God.

Aigi's description confirms the idea of Satunovsky's allegiance to the avant-garde principles that underlie Constructivist poetry – and allows us to distinguish between Slutsky's and Satunovsky's poetics. Both poets use military metaphors to speak about poetry. Satunovsky's word "snariazhennoe" ("equipped for war") refers to arms, to the sharpening of rhetoric, to the use of makeshift items as weapons. Similar metaphors are constant in Slutsky's "definitions of poetry": «Только ямбы выдержат бомбы» (Slutsky 1991: II, 101)²⁴; «<Стих> доведу до кондиций, / чтоб стал лихим и стальным, / чтоб то, что мне годится, / годилось всем остальным» (Slutsky 1990: 288);²⁵ «Похожее в прозе на анекдот, / Пройдя сквозь хорей и ямб, / Напоминает взорванный дот / В соцветьи воронок и ям» (Slutsky 1991: I, 349)²⁶. This quality made Anna Akhmatova call Slutsky's poems "made of tin" ("zhestianye"; Ronen 2013: 339) – possibly referring to their discordant, "metallic" sound. Yet the trochees and iambs that Slutsky refers to are standard in poetry. Satunovsky would go much further, as in his 1965 poem:

По пулемету!
Гранатой!
Взрыватель осколочный!
Заряд нормальный!
Вот он,
первоисточник моих стихов.
[517]

At the machine gun!
With a grenade!

24 "Only the iambs can withstand the bombs".

25 "I'll refine it [the verse] to the perfect condition, / make it sharp and steely, / so that what suits me / will suit everybody else".

26 "What in prose would resemble a joke, / will, after passing through trochee and iamb, / look like a bunker blown apart / amidst the flowering of craters and pits".

Fragmentation fuse!
 Standard ammo!
 This is
 the primary source of my poetry.

Satunovsky here is not just speaking about his military experience: he is showing how ready-made syntagms turn into poetic lines. In another 1960s poem, he writes: «Поэзия, / опрозаивайся!» (“Poetry, / prose yourself!”; [159]).

There is an intriguing twist in the story of Slutsky’s “tin allegiance”. Around the time when Satunovsky wrote his poetic address to Slutsky, Slutsky himself offered the following “definition of poetry”:

Поэзия — не мертвый столб.
 Поэзия — живое древо,
 А кроме того — чистый стол,
 А кроме того — окна слева.
 Чтоб слева падал белый свет
 И серый, темный, вечеровый, —
 Закаты, полдень и рассвет,
 Когда, смятен и очарован,
 Я древо чудное ращу,
 И кроной небу угрожаю,
 И скудную свою прашу
 Далеким камнем заряжаю.
 (Slutsky 1991: I, 480)

Poetry is not a lifeless post.
 Poetry is a living tree,
 Besides, it’s a clean table,
 Besides, it’s windows at the left.
 So white light would fall from the left,
 Or gray light, dark light, evening light;
 Sunsets, noon, and sunrise,
 When, embarrassed and enchanted,
 I grow a wondrous tree,
 And I threat the sky with its crown,

And I load my meager sling
With a distant stone.

This poem looks very uncharacteristic for Slutsky, who previously would proudly claim that amidst the versatility of Russian poetry he was "simple as barley porridge" and "the one without chimes" («простой, как ячная каша, / [...] один, чтоб звону без»; *ibid.*: 503). Admiration for sunsets and sunrises, combined with exquisite enjambments, just doesn't fit the "tin" paradigm. For Satunovsky, admiring sunsets by way of defining poetry was almost impossible. In one of his early poems, he is openly skeptical about the luxury of a poet's own table, a poet's own window, a poet's own view of the sunset:

Так что же — стать советским Фетом
и наслаждаться светом, цветом неба?
Но, во-первых, человек
сейчас на это и не смотрит,
а смотрит в землю.
Во-вторых,
Фет, как-никак, был крепостник,
а я, я? — чем я обеспечен? Чем?
.....
[51]

So what – should I become a Soviet Fet
and take pleasure in sky's light and hue?
But, firstly, a man
doesn't look at all that now,
rather he looks at the ground.
And, secondly,
Fet, after all, was a serf-owner,
but what about me? What am I provided with? What?
.....

I've already mentioned Satunovsky's disdain toward his officially published contemporaries who exploited the tradition of "quiet lyrics" and "art for art's sake". For Satunovsky, just as for other Lianozovites (especially Vsevolod

Nekrasov), such polemics mixed ethical and metapoetic aspects. This does not mean that the association of nature with poetic sensation was taboo for Satunovsky or Nekrasov. In a number of poems – notably, in “Poliubil ia poslednee vremia...” (“Lately, I’ve grown to like...”, 1958; [90]) – Satunovsky explores this association. Characteristically, in such poems, he expresses his fondness for the motifs of grayness and dullness, where nature merges with the mundane communal atmosphere – consistent with the idea of “poverty of vocabulary”.

The “concrete” metapoetic ideas of both Slutsky and Satunovsky can be traced back to the poets of the Union of Approximately Equal (Soiuz priblizitel’no ravnykh: Ivan Aksenov, Georgy Obolduev, Ivan Pul’kin). Following the declarations of the Literary Center of the Constructivists, they called for a “local method” or the method of the “localized device” («[...] применение к образованию тропов — элементов речевого материала, образующего словесную среду субъекта изложения»; Korchagin 2021: 556).²⁷ Satunovsky was personally acquainted with Obolduev, perhaps the best-known member of the Union, and very possibly was influenced by his ideas. In Obolduev’s poems, we encounter “definitions of poetry” more than once. In his 1946 poem “Poèziia” (“Poetry”), Obolduev actually refuses to give a direct definition:

Не знаю я, что такое стихи,
Кому это надо, кому нужно,
Кому понадобятся — тихи,
Как взоры, как взгляды, —
Тихи, как очи ночи южной.
(Obolduev 2005: 65)

I don’t know what poetry is,
Who needs it, who requires it,
Who will make use of it, quiet,
As glances, as gazes,
Quiet as the eyes of a southern night.

As suggested by Galina Zykova (2020: 142–144), a direct response to this passage can be found in Satunovsky’s poem dedicated to Obolduev:

27 “[...] the application of the elements of speech material that form the verbal environment of the subject to the construction of tropes”.

Я тоже думал,
что это стихи,
что это
ха-ха
да хи-хи,
а это
не хи,
и не ха,
и не хо,
и мне не до смеха,
и не до стихов,
и весь ваш Фет — пустяки
[52]

I also thought
that this was poetry,
that this was
ha ha
and hee hee,
but this
is not
hee,
not ha,
not ho,
and I'm not up to laughs
and not up to poems,
and all your Fet is nonsense.

In Obolduev's long cycle "Mysli do vetru" ("Thoughts on Wind"); the title is a pun on the Russian expression, meaning "to relieve oneself", "to take a leak"), written in the 1930s, some parts – especially the ones that employ quotations – already look almost like Satunovsky's poetry. In one of the fragments, he suggests the equation: "poetry = juxtaposition" ("poëziia = sopostavlen'e"; Obolduev 2005: 254). In the preceding fragment, he states:

Поэзия — ощущение возможности этого и того,
 Что птицы хлопьями просыпаны в сад,
 Что карта еле-еле, едва-едва, чуть-чуть,
 Всего в каких-нибудь несколько миллионов раз
 Увеличивает и уменьшает действительность.
 (Ibid.)

Poetry is the sense of the possibility of this and that,
 of birds spilled like flakes into the garden,
 of a map that, barely, ever so lightly, ever so slightly,
 magnifies and shrinks reality
 by just a few million times.

Obolduev's poem becomes a critical treatise of sorts, while partially remaining a commentary on everyday language, including the language of love. This is the point where the difference between Obolduev's and Satunovsky's approaches to "definitions of poetry" becomes visible. The motif of love is quite important for Obolduev's metapoetic texts; for example, the poetic and the amorous merge in his monumental poem *Ia videl (I Saw)*: «Поэзия, как акт / Любви и лени, / Даёт прознать, как так / Клонить колени [...]» (Ibid.: 451).²⁸ On the contrary, in Satunovsky's work, while love and poetry are also the key subjects, they never merge, never form a synthesis. While Satunovsky's love poems oscillate between self-irony and suffering, talking about poetry, in his opinion, requires different emotional qualities: seriousness, even harshness. Satunovsky felt very strongly that poetry could not be discussed in frivolous or romantic terms. Living in difficult conditions, being afraid of repressions, seeing the success of those authors whose impact he considered superficial, he held to this conviction which in his case was hard-won – and continued to write uncompromising poetry.

The comparison of "definitions of poetry" by Satunovsky and Obolduev thus points toward an important conclusion. Both poets engage in indirect

28 "Poetry, as an act / Of love and laze, / Lets you understand / What it feels like to bend the knee [...]"

dialogues with the same poets (the Constructivists and Pasternak²⁹). Both speak apophatically about the elusiveness and indefinability of poetry, yet at the same time they constantly attempt to grasp and define it. I would argue that Satunovsky went farther than either Obolduev or Slutsky by keeping a unique approach toward poetics: at once morally rigoristic – at least in relation to his “flyweight” peers – and formally innovative. By engaging in dialogue and polemics with his predecessors and contemporaries, Satunovsky created a space for himself as a theorist and practitioner of poetry, and there was considerable pride in the position that he occupied – a pride even more poignant if we recall the fate of Satunovsky’s texts during his lifetime, as well as the fear of the state and the constant perception of social animosity in the Soviet Union. These themes blend in Satunovsky’s poetry, imparting his meta-poetical texts with the qualities of ethical and political statements.

References

- Aigi, Gennadii (1994): “Letopis’ vsei nashei zhizni. O poëzii Iana Satunovskogo”, in: Satunovskii, Ian (1994): *Rublenaia proza*. München: Verlag Otto Sagner, 307–308.
- Burkov, Oleg (2009): “Ian Satunovskii: popytka biografii”. https://imwerden.de/pdf/burkov_yan_satunovsky_biografiya_2009.pdf (23.03.2025).
- Burliuk, David / Burliuk, Nikolai (2002): *Stikhotvoreniia*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt.
- Grinberg, Marat (2011): “*I Am to Be Read Not from Left to Right, But in Jewish: from Right to Left.*” *The Poetics of Boris Slutsky*. Boston: Academic Studies Press.
- Kompaneets, Katia (2009): “[Iakov Abramovich Satunovsky]”. https://imwerden.de/pdf/kompaneec_o_yane_satunovskom_2009.pdf (23.03.2025).
- Korchagin, Kirill (2021): “Konstrikom, no s novolefovskim ukonom: Ian Satunovsky i èvoliutsiia konstruktivistskoi poëtiki”, in: Zyкова, Galina / Kulakov, Vladislav / Pavlovets, Mikhail (eds.) “*Lianozovskaia shkola*”:

29 Obolduev directly polemicalizes with Pasternak in *I Saw*, stating that he has “lost his theme” (“poterial temu”; Obolduev 2005: 254–255).

- mezhdru barachnoi poëziei i russkim konkretizmom*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 547–571.
- Kropivnitskii, Evgenii (2004): *Izbrannoe: 736 stikhotvorenii + drugie materialy*. Moskva: Kul'turnyi sloi.
- Kulakov, Vladislav (1999): *Poëziia kak fakt: stat'i o poëtakh*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Kulakov, Vladislav (2009): "Ian Satunovsky: 'Ia ne poët...' O stikhakh Iana Satunovskogo." http://www.litkarta.ru/dossier/kulakov-o-iane-satunovskom/view_print/ (15/2/2025).
- Kuz'min, Dmitrii (2016a): *Russkii monostich: Ocherk istorii i teorii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Kuz'min, Dmitrii (2016b): "Ian Satunovskii". <https://arzas.academy/micro/monostih/8> (15.02.2025).
- Lebedinskaia, Ol'ga (2013): "Smelyi poët. K 100-letiiu Iana Satunovskogo". https://imwerden.de/pdf/lebedinskaya_smely_poet_k_100_letiyu_satunovskogo_2013.pdf (15.02.2025).
- LeWitt, Sol (2013): "Paragraphs on Conceptual art", in: Alberro, Alexander / Stimson, Blake (Ed.): *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 13–16.
- Maiakovskii, Vladimir (1955–1961): *Polnoe sobranie sochinenii: v 13 tomakh*. Moskva: GIKhL.
- Mandel'shtam, Osip (1994): "Chetvertaia proza", in: Idem: *Sobranie sochinenii v chetyrekh tomakh*. Tom 3. Nerler, Pavel / Nikitaev, Aleksandr (Ed.). Moskva: Art-Biznes-Tsentr Moskva, 167–178.
- McLuhan, Marshall / Fiore, Quentin (2001): *The Medium is the Massage*. Berkeley, CA: Gingko Press.
- Obolduev, Georgii (2005): *Stikhotvoreniiia. Poëma*. Blagin, Aleksandr / Akhmet'ev, Ivan (Ed.). Moskva: Virtual'naia galereia.
- Oborin, Lev (Ed.) (2015): "Chto takoe poëziia?", in: Arzas.academy. <https://arzas.academy/materials/735> (15.02.2025).
- Pasternak, Boris (1977): *Stikhotvoreniiia i poëmy*. Ozerov, Lev (Ed.). Leningrad: Sovetskii pisatel'.
- Ronen, Omri (2013): *Zaglaviiia: Chetvertaia kniga iz goroda Ènn*. Sankt-Peterburg: Zhurnal "Zvezda".
- Sandler, Stephanie (2024): *The Freest Speech in Russia: Poetry Unbound, 1989–2022*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- Satunovsky, Ian (2012): *Stikhi i proza k stikham*. Akhmet'ev, Ivan (Ed.). Moskva: Virtual'naia galereia.
- Shtain, Klara et al. (Ed.) (2002–2006): *Tri veka russkoi metapoëtiki: Legitimiatsiia diskursa*. Vols. 1–4. Stavropol': Stavropol'skoie knizhnoe izdatel'stvo.
- Slutskii, Boris (1990): *Ia istoriu izlagaiu... Kniga stikhotvorenii*. Boldyrev, Iurii (Ed.). Moskva: Pravda.
- Slutskii, Boris (1991): *Sobranie sochinenii v trekh tomakh*. Boldyrev, Iurii (Ed.). Moskva: Khudozhestvennaia literatura.
- Starikovskii, Grigorii (2013): "Bednost' slovaria", in: *Novyi Mir* 4. <https://nm1925.ru/articles/2013/201304/bednost-slovara-840/> (15.02.2025).
- Vitte [Witte], Georg (2021): "Vmesto priblizitel'noi tochnosti – tochnaia priblizitel'nost": 'Bednaia poëzii' Iana Satunovskogo", in: Zykova, Galina / Kulakov, Vladislav / Pavlovets, Mikhail (eds.) *"Lianozovskaia shkola": mezhdubarachnoi poëzii i russkim konkretizmom*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 572–592.
- Zhitenev, Aleksandr (2022): "Opredeleniia poëzii i poëtologiiia transgressii", in: *Filologicheskii Klass* 27/2, 30–42.
- Zykova, Galina (2020): "G. Obolduev i Ia. Satunovsky: k voprosu o tvorcheskikh kontaktakh", in: *Russkaia literatura XX–XXI vekov kak edinyi protsess (problemy teorii i metodologii izucheniia)*. *Materialy VII Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Moskva, 17–19 dekabria 2020 g.* Moskva: MAKSPress, 141–144.

Анна Глазова

«Может, я и заслужил благословение Господне». Следы религиозности в стихах Яна Сатуновского

Аннотация: Для поэзии Яна Сатуновского характерны лаконичный стиль и емкие, точные изображения реальности в ее неприкрашенном, материалистическом виде. Тем более удивительным оказывается значительное количество отсылок к религии в его творчестве. Некоторые из них связаны с иудаизмом, другие — с христианством. Хотя Сатуновский пишет с позиции неверующего, во многих его стихах религиозные темы предстают не просто значимыми, но и необходимыми для конструирования смысла. В статье рассматриваются некоторые из таких стихотворений и предпринимается попытка объяснить роль религиозного остатка в творчестве Сатуновского при помощи философско-теологического понятия «профанное озарение» Вальтера Беньямина.

Ключевые слова: неофициальная поэзия, иудаизм и христианство, секуляризм, Вальтер Беньямин, Франц Кафка

В корпусе стихотворений Яна Сатуновского есть одно, включающее в себя слова на иврите в русской транслитерации и напрямую отсылающее к иудаизму. В нем цитируется Шма, центральная молитва иудаизма, загрязненная с литургическим благословением из Сиддура:

Всё, что я пишу,
это, в сущности, комментарии.
Петит. От силы —
курсив (курсив — мой!)

А где же Канон?
Где — Бóрух Атó,

Адэно́й Эле́ейнэ,

Ад<э>но́й Эхóд?

[514]

Это единственное стихотворение, в котором Сатуновский эксплицитно обращается к иудаизму как своду религиозных текстов. О своей еврейской идентичности он неоднократно пишет, касаясь самых болезненных тем — Холокоста, бытового и системного советского антисемитизма, травматического ощущения себя в обществе как другого. В данной статье речь, однако, пойдет не столько о еврейской идентичности Сатуновского¹, сколько о присутствии в его поэзии религиозных элементов и о текстовой практике поэта как своеобразной «религиозности». Именно для такого прочтения процитированное стихотворение будет центральным.

Когда Сатуновский говорит, что «пишет комментарии», он несомненно отсылает к практикам комментирования Танаха и Талмуда, без которых непредставима религиозная жизнь и история иудаизма. Он сравнивает свое поэтическое письмо с ситуацией не просто верующего, но комментатора, для которого в основе религиозности лежит не непосредственно молитва или мистическое чувство, а свод текстов. В их отношении он осуществляет действие, позволяющее ему коснуться не самого священного, а его языкового выражения. Язык комментария достаточно отдален от Божественного откровения, чтобы в нем можно было опереться на традицию чтения, подтверждая святость канона, но не претендуя ни на произведение собственно канонического текста, ни на мистический опыт².

1 О еврейской идентичности Сатуновского в сравнении с другими русско-еврейскими авторами часто пишет Марат Гринберг (Grinberg 2020a, Grinberg 2020b). Этой темы также касаются Горалик и Оборин (2022), Golburt (2023).

2 Наиболее известный свод комментариев к Танаху — *Микраот Гдолот* — был впервые опубликован в 1517 году в Венеции и продолжает издаваться по сей день. Труды, собранные в Талмуд, комментарии к Мишне, не представляли собой канонического текста в полном смысле, в отличие от библейского канона, однако со временем Вавилонский и Иерусалимский Талмуд были кодифицированы и, таким образом, приобрели также каноническую форму. Об истории Талмуда см. статью в Краткой еврейской энциклопедии (Орен/Прат 1996: 706–736), а к вопросу о канонизации, в особенности: Там же: 727–728.

Однако же знание текстов иудаизма у Сатуновского в силу биографии могло быть лишь самое фрагментарное. Большой роли в его семье религия не играла. Брат Яна Пётр Сатуновский вспоминает об их отце Авраме: «[...] говорят, многие годы, особенно до революции, <он> соблюдал традиции, ходил в синагогу, но в 1925 году, когда от скарлатины умерла моя сестричка, сказал: „Если Бог меня не услышал, когда я так просил его, значит Его нет“» (цит. по: Бурков 2009: 1). Тем не менее, на вопрос «а как же Канон?» автор отвечает в стихотворении цитатами из молитв, которые так или иначе были ему известны. Более того, обозначенные на письме ударения и отсутствующий в русском звук 'h', переданный латиницей, говорят о том, что эти слова были знакомы ему со слуха. Элементы памяти о вере предков сохранились, несмотря на то что религиозные практики и знание языка были практически утрачены. Таким образом, в стихотворении утверждается парадоксальная связь с иудаизмом: с одной стороны, само существование канона ставится под вопрос; с другой стороны, всю свою поэзию автор определяет как некую производную от него. «Вторичность», зависимость своего письма от традиции иудаизма Сатуновский определяет и через сравнение с петитом, ведь петитом дается не основной текст, а, как правило, сноски или комментарии. Однако сноски к основному тексту, как и комментарии к каноническим религиозным писаниям, предполагают самое близкое знакомство автора с ними. Здесь же автор, (почти) не зная основного текста, знает только, что иудаизм — тот далекий референт, на который опирается его профанное письмо. Свои стихи он вписывает в историю иудаизма, при этом снижая регистр и переводя разговор на редакторские практики текстов светских, не религиозных: «курсив — мой!» Выделить курсивом значит сделать акцент на части цитаты, то есть Сатуновский здесь утверждает, что его собственные стихи — это часть всего корпуса еврейской литературы, принадлежащая ему в той степени, в которой он может выделить себе в ней место самым жестом присвоения — «мой». Ставя под вопрос существование канона (для себя), он все же отвечает в конечном счете тем, что присоединяет собственные тексты к сфере его действия, пусть и в самой отдаленной ее части.

Жест одновременно и присвоения традиции иудаизма, и ухода от нее свойственен, конечно, не одному Сатуновскому. Чувство принад-

лежности, связанное с идентичностью и историей семьи, вступая в противоречие с утраченными языком и религией, создает ситуацию, типичную для ассимилированных евреев. Об этом пишет Пётр Сатуновский: «Это была европеизированная семья городских ассимилированных евреев, типичная для Екатеринослава начала XX века. Никто не говорил на идише, а тем более на иврите, родной язык был всегда русский с примесью украинских неологизмов» (Бурков 2009: 1). Под неологизмами Пётр Сатуновский здесь подразумевает диалектизмы. В схожей языковой ситуации, с поправкой на местный контекст, жили евреи всех европейских городов в том смысле, что их язык со временем становился языком стран, в которых они жили, а идиш маргинализировался и сохранялся в их языке в форме отдельных вкраплений. Но и от этого влияния авторы литературных текстов старались отдалиться. Говоря об ассимилированных еврейских авторах, писавших по-немецки, Франц Кафка, со свойственной ему лаконичностью и пристрастием к парадоксам, описал их дилемму так:

Weg vom Judentum, meist mit unklarer Zustimmung der Väter (diese Unklarheit war das Empörende), wollten die meisten, die deutsch zu schreiben anfangen, sie wollten es, aber mit den Hinterbeinchen klebten sie noch am Judentum des Vaters und mit den Vorderbeinchen fanden sie keinen neuen Boden. Die Verzweiflung darüber war ihre Inspiration [...]. Sie lebten zwischen drei Unmöglichkeiten [...]: der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, der Unmöglichkeit, deutsch zu schreiben, der Unmöglichkeit, anders zu schreiben, fast könnte man eine vierte Unmöglichkeit hinzufügen, die Unmöglichkeit zu schreiben.

(Kafka 1966: 337)

Уйти от иудаизма, обычно с неявного согласия отцов (вот эта неявность и возмущала), хотело большинство из тех, кто начал писать по-немецки, они этого хотели, но задние лапки у них всё ещё увязали в отцовском иудаизме, а передними лапками они не могли нащупать новую почву. Отчаяние от этого было для них вдохновением [...]. Они жили между тремя невозможностями [...]: невозможностью не писать, невозможностью писать по-немецки, невозможностью писать по-дру-

гому, и тут почти можно было бы добавить четвертую невозможность — невозможность писать³.

Кафка отправляет это письмо своему другу, писателю Максу Броду, в 1921 году, во времена, когда ассимиляция евреев в немецкоязычном пространстве еще не была забытым прошлым, а до времен фашизма еще было довольно далеко, хотя антисемитизм был очень реальной угрозой. Ситуация Сатуновского, жившего в СССР и воевавшего на фронте в польскую кампанию и потом в Великую Отечественную войну, была, конечно, иной. Он знал, какого убийственного масштаба может достигать антисемитизм, уже приведший к Шоа в Европе, а сам жил в стране, в которой выражение «пятая графа»⁴ со стоящей за ним дискриминацией было знакомо каждому еврею послевоенного времени. Однако с ситуацией довоенных немецкоязычных евреев Сатуновского все еще роднит чувство разорванности между ассимиляцией и традицией еврейской культуры. Сатуновский, писавший по-русски, атеист по убеждениям⁵, все же, как видно из стихотворения о каноне, сохранял связь как с еврейской культурой вообще, так и с иудаизмом. В его стихах эта связь выражается на смысловом уровне, когда он пишет о вещах, связанных с религиозным чувством, хотя отсылки к иудаизму нередко соседствуют с отсылками к христианству. Не в меньшей степени, однако, эта преемственность выражается в отношении

3 Перевод здесь и далее мой. — А. Г.

4 Пятая графа — пункт о национальности в советских документах, который со временем стал символом скрытой этнической дискриминации, особенно антисемитизма. Обычно такая дискриминация проявлялась в отказах еврейским абитуриентам при поступлении в ВУЗы под предлогом недостаточных баллов на вступительных экзаменах, а также в барьерах, негласно возводимых для евреев на рабочих местах, особенно в отношении продвижения по службе.

5 Сложно утверждать наверняка, что Сатуновский не был верующим, и примеры из его стихов, приводимые в этой статье, говорят о том, что вера оставалась для него важной экзистенциальной составляющей. Однако практикующим иудеем он не был, и, по свидетельству его брата, вера не играла роли в семье его родителей. Возможным указанием на то, что он не видел для себя места в иудаизме (или другой организованной религии), можно считать строки в его стихотворении 1972 года: «[...] мы не верили в Бога, — / мы, дети Карла Либкнехта и Розы Люксембург, / верили в Красную кавалерию и мировую Революцию» [334]. Это, правда, не отменяет ни возможности, что его позиция за время жизни менялась, ни наличия зазора между автором и его текстом.

к самому процессу поэтического письма как своего рода откровению или озарению. Эта черта, вероятно, скорее характерна для традиции иудаизма, чем христианства, поскольку иудаизм более текстоцентричен. Сатуновский не ходил в синагогу и иешиву, не изучал иврит и Танах, но отношение к слову как проводнику другой, проникающей повседневную реальности он сохранил.

Сравнение профанной литературы с религиозным откровением встречается в произведениях немецко-еврейских авторов — не только писателей, как Кафка, но и философов. Кафка однажды сравнил литературу немецких евреев с «новой тайной доктриной, каббалой (*Diese ganze Literatur... hätte sich leicht zu einer neuen Geheimlehre, einer Kabbala, entwickeln können*)» (Kafka 1967: 398), настолько всё их существование было сосредоточено на одной только языковой практике. О литературе как подобии религии говорили также, среди прочих, философы Вальтер Беньямин и Герхард Шолем. Обсуждая произведения Кафки с Беньямином, Шолем использует в их отношении понятие «Ничто откровения» (*„das Nichts der Offenbarung“*), поясняя, что такое откровение опустошено от религиозного содержания, но все еще продолжает действовать в мире (*„sich behaupten“*; Scholem 1980: 175). Беньямин же, в свою очередь, использует термин «профанное озарение» в значении «материалистического, антропологического вдохновения» (*„profane Erleuchtung, [...] eine materialistische, anthropologische Inspiration“*) (Benjamin 1991b: 297). Беньямин и Шолем по-разному проводят аналогию между религиозным откровением или озарением и написанием литературного, художественного текста, но к позиции Сатуновского, наверное, наиболее приложимо «профанное озарение» Беньямина: так философ называет письмо, которое возникает как вспышка мысли и ясности, превращающая сказанное в языковое событие, а автор переживает это событие как некоторую другую, более насыщенную реальность.

О том, что для Сатуновского поэзия была чем-то вроде озарения, проницательно пишет Михаил Айзенберг:

«Почти тысячу раз я чувствовал себя счастливым, когда мне случилось написать стихотворение», — сказал Сатуновский в крохотном предисловии к рукописному собранию сочинений. Это невозможно

не почувствовать. Его стихи — в первую очередь угаданная счастливым озарением ситуация, при которой и слова, и вызывающие их обстоятельства преодолевают свою природу, становясь фактами другой, счастливой реальности.

(Айзенберг 2005: 40)

Эта другая реальность текста возникает внезапно и стоит в стороне от прочих речевых ситуаций, причем Сатуновский очень щепетилен во всем, что касается отделения таких моментов-вспышек от речи вообще, но главным образом — от привычных поэтизмов, которые он, как и другие члены Лианозовской группы, отвергает, ища непривычных форм, особенно в воспроизведении разговорной речи и повседневных ситуаций. То, что переносит речь в особую реальность, сложно описать точнее, чем языковое событие. Об этом свойстве стихов Сатуновского пишет также его ближайший единомышленник Всеволод Некрасов⁶, подчеркивая его особое умение регистрировать внезапную вспышку поэтического в речи:

[...] регистрация речевого события, явления (как, скажем, вывесок, заголовков и т. п.) — только речь внутренняя — и ещё чуть глубже. Само событие как момент выхода в иномерность, точка нарушения. Не так кристалл, как сучок. Не знаю, кто ещё так умеет ловить себя на поэзии. [...] «Не откровение, а всего лишь наглядное пособие»<,> сказал про глобус Кассиль, кажется. Что ж, сказал неплохо. Вопрос только — а точно ли, что пособие никак не может оказаться откровением?

(Некрасов 1991: 40)

С одной стороны, поэзия Сатуновского оперирует лишь самыми обыденными и ясными словами, соотносящимися с окружающей реальностью трезво и точно. Трудно представить себе поэзию, более далекую от любой мистики и эзотерики. С другой стороны, Некрасов — настолько же далекий от религиозной практики, насколько и Сатуновский — точно ухватывает суть, говоря о превращении в ней «пособия»

6 О родстве поэтик и отношении друг к другу как к собеседникам Некрасова и Сатуновского см. Зыкова/Пенская 2021.

в откровение. Глобус — предмет научный, профанный, доступный для понимания любого минимально грамотного человека, и тем не менее он может превратиться в вещь почти священную, если его коснется поэтическая «аура» (еще одно понятие Вальтера Беньямина). Событие превращения обыденной речи в поэтическую, непосредственно ощутимое только для автора, оставляет след в фигуре самого стихотворения, но след невещественный, ощутить который можно лишь как индивидуальность авторского голоса — это, по Беньямину, и есть аура, присущая поэзии, как и другим произведениям искусства. Аура делает стихи притягательными для читателя, но момент откровения или озарения, дающий начало тексту, доступен только для автора. Это для него стихотворение — языковое событие, о котором можно «иметь нахальство знать, что это стихи» [399]. Для читателя знание об этом событии дается только через эстетическое восприятие, позволяющее разделить с автором пережитое им языковое событие — или не позволяющее, если стихи не вызывают в нем отклика. Таких событий не может быть много, иначе они бы не выделялись на фоне обыденной речи. Потому Сатуновский и нумерует свои стихотворения, ведет счет моментам, когда он, по его свидетельству, был счастлив от их возникновения.

Превращение языка в событие озарения, откровения — та правда стихотворения, в которой должен и может быть уверен автор, но она трудно уловима в читательских отчетах или литературоведческих разборах. Более вещественны с филологической точки зрения тематически затронутые в стихах отсылки к языку религий. В корпусе текстов Сатуновского их немало, хотя стоит еще раз подчеркнуть, что его поэзия пишется из позиции секулярной и ничто из того, что известно об авторе, не говорит о том, что он когда-либо практиковал или хотел практиковать иудаизм или христианство. Евгений Лобков пишет в своем эссе о Сатуновском, не смущаясь парадоксальностью своего высказывания: «Правоверный иудей. Иудаизм — единственная религия, исповедуя которую можно оставаться атеистом» (Лобков 2005). Не вдаваясь в размышления о том, как можно быть одновременно правоверным и атеистом, хочется отметить, что в поэзии Сатуновско-

го достаточно религиозных мотивов⁷, чтобы не считать его атеистом советского образца. Вероятно, дело не только в том, что религиозный слой языка рутинно сохраняется повсеместно в секулярном словоупотреблении, но и в том, что Сатуновский включает в свои стихи религиозные мотивы по идеологическим соображениям. Как отмечали исследователи, он намеренно формировал свою поэтику как несоветскую, и быть поэтом неофициальным было его сознательным выбором (Кукулин 2019: 35–42, Успенский 2021: 212–213). Поэтому отсылки к религии могли быть продиктованы желанием отделить себя от советского атеизма, оказать ему сопротивление. Ощущение, что на месте религии осталась незаполняемая лакуна, особенно сильно проявлено в стихотворении 1962 года:

Если нет
ни ада,
ни рая,
так куда же
все умирают?
Соглашаюсь
на вечные муки,
не философ я,
и не сектант,
отрубите мне
ноги
и руки,
не хочу умирать навсегда!
[133]

Здесь интересно, как поэт характеризует себя в отношении к смерти — «не философ и не сектант». Отказываясь от отстраненной позиции философа и избегая образа сектантства как формы религиозного

7 Об одном стихотворении Сатуновского, в котором религиозный контекст сочетается с секулярными разговорными оборотами («слава Богу», «прости Господи»), см. Зыкова/Пенская 2021: 615–616. Исследовательницы осторожно предполагают, что Суд, упомянутый в стихотворении, соотносится скорее с иудейским представлением о Судном Дне, чем с христианским Страшным Судом.

протеста или убежища, поэт выбирает задаваться прямым вопросом о жизни после смерти и восставать против атеистического отвержения бессмертия души. Причем утверждение «нет ни ада, ни рая» воспринимается не столько как внешне навязанное убеждение, а скорее как констатация собственного взгляда на это. С точки зрения формы, противопоставление атеистического представления об окончательности смерти и религиозного обещания бессмертия наиболее ярко выражается в сложной рифме «рая»/«умирают», в которой «рай» звучит в середине глагола «умирать»: «уми-рай-ют». Можно ли, исходя из этого стихотворения, утверждать, что Сатуновский верил в существование загробного мира? Едва ли, скорее, желание «не умирать навсегда» и было для него одним из остатков религиозного чувства.

Такой остаток бессмертия, ощутимый на посюстороннем, секулярном уровне, в нескольких стихотворениях появляется в образах, связанных с природой, особенно с растениями. Весенний рост травы и цветов противопоставляется смерти, человеческой конечности.

Ха и Вэ —
Хармс
и Введенский.
Пасха.
Воскресает лес.
Ржавый пень —
и тот воскрес.
Но эти двое —
не воскреснут.

4 июля 1967
[218]

Я умираю.
[...]
А на будущую весну
из-под земли полезет всякая зелень.
Илюша,

пошевели мне траву,
пошевели траву,
Илюша...

24 января 1965 и 21 апреля 1968
[249–251]

Господи, ад и рай!
Господи, я твой раб!
Разные на земле цветы,
в марте мимоза это ты.
Господи, не погуби, смилуйся!
Господи, погоди...

25 марта 1980
[427]

Особенно яркий образ из этой серии — обращение к внуку Илюше. Сцена стихотворения расположена в будущем, когда поэт уже умер, а весной внук приходит на его могилу. Строка «пошевели мне траву» удивительна употреблением в ней слова «мне», как если бы трава была подобием волос на голове, но вместо тела остается только заросшая могила, которая и превращается в «меня». Умерший словно бы возрождается вместе с травой и может ощутить ее движение. Если и можно говорить здесь о жизни после смерти, то не о воскресении души. Жизнь человека продолжается в следующих поколениях, а также в ежегодном весеннем обновлении природы. «Пень воскрес» — такое возможно в этом мире, где от религии остается только след, продолжающий влиять на языковую реальность таким образом, что у слова «воскресенье» остается прежнее значение, но оно уже лишено метафизического содержания, поскольку не обещает воскресения душ. Тем не менее, нельзя сказать, что Сатуновский использует религиозный словарь только метафорически. Воскресение пня — не метафора, а некоторая конкретная реальность, не менее осязаемая в мире, чем трава, проросшая на могиле. Однако сама мысль о воскресении, ассоцииру-

ющемся с весной, отсылает не к еврейской, а к христианской Пасхе. В этом отношении та остаточная религиозность, которую чувствует Сатуновский, ближе к христианству. Однако, думая о человеческой смерти, он не переходит к размышлениям о бессмертии души, его внимание сосредоточено на вещах посюсторонних — траве, пне, цветах и конечности жизни. В весеннем «воскресении» пня или «загробной жизни» умершего в траве на могиле нет мессианского спасения, но есть — возвращаясь к Беньямину — «слабая мессианская сила»⁸, что-то, что ощущается как чудо возрождения, хоть и далекое от религиозных доктрин. Напротив, такое возрождение конкретизируется в предельно мирских, доступных органам чувств вещах.

«Лианозовцы» всегда стремились к конкретному языку, и слово «воскресать» у Сатуновского тоже конкретно — оно называет нечто вещественное, непосредственно наблюдаемое: весеннюю поросль. Тем более интересно, что в таком овеществленном мире след религиозности непосредственно ощутим. Когда Сатуновский говорит, что Бог — это мимоза, цветок не изображает Божественное ни эмблематически, ни символически. Напротив, март, мимоза, скоротечная весна и составляют ту секулярную реальность, которая заступает на место праздника Пасхи и, хоть и не стирает его из памяти, лишает его содержания. Вера в таком мире не выходит за рамки вещественного, что делает сам вопрос веры, по сути, проблематичным. Это особенно ясно выражено в стихотворении, которое Сатуновский написал предположительно еще в конце сороковых годов:

Всё выговаривается в стих:
жизнь выговаривается,
и страх
смерти,
и стыд,
и смех.

Жаль,
что единым жив человек

8 Ключевое понятие в «О понятии истории» Беньямина (Benjamin 1991a).

хлебом;
и что единой жив
верой: не в храм, так в хлев.
[56]

Стихотворение полемизирует с расхожей библейской цитатой — «не хлебом единым жив человек, но и каждым словом, исходящим из уст Господа», — встречающейся как в Ветхом, так и в Новом Завете⁹, но ассоциирующейся главным образом с христианством. Уже сделав противоположное утверждение, что человек жив именно единым хлебом, поэт добавляет, что жив он и верой. Однако вера здесь остро проблематизирована. Аллитерационная троица «хлеб – храм – хлев» ставит эти три слова и вещи на одну ступень, и если «вера в храм», очевидно, соответствует жизни религиозной, причем не просто религиозной, а включающей в себя присутствие на службах, то как следует понимать «веру в хлев»? Верить в хлев не значит не верить ни во что, это значит верить в то, что насущно и материально — казалось бы, такая вера излишня, даже абсурдна, ведь хлев, как и хлеб, существует безотносительно религии. Если в храм идут, чтобы примкнуть к литургическому сообществу, то в хлев — по будничным, материалистическим людским нуждам. По мысли Сатуновского, материализм и религия не исключают друг друга. Кроме того, «вера в хлев» может быть неодобрительной отсылкой к коммунистической вере в труд, а хлев — метонимией колхоза. При этом собственное отношение к вере также проблематизировано — «жаль, что человек жив верой». И от храма, и от хлева автор отдаляется, а его убеждения описывает не вторая, а первая строфа, в которой речь идет о вещах исключительно посюсторонних.

Часть библейской цитаты, касающаяся материальности жизни, обдумывается во второй строфе и бросает свет на сказанное перед этим. Кроме хлеба, по Библии, человеку необходимо и другое — исходящее из уст Бога слово. В начальных строках речь идет именно о словах, только слова здесь — не из священных текстов, а из поэзии. Все, что «выговаривается» в стих, касается базовых экзистенциальных вопросов, которые не требуют религиозного объяснения для атеиста, но от-

9 Втор. 8:3, Мф. 4:4

веты на которые может давать религия, позволяющая справиться со «страхом смерти». Аллитерационная цепочка «страх – смерть – стыд – смех» (с которой во второй строфе «рифмуется» цепочка «хлеб – храм – хлев») дает ответ на вопрос, какой верой жив поэт. Сама логика аллитерации подсказывает переход от страха к смеху путем трансформации, и так поэтическая форма несет в себе освобождающий потенциал. Для поэта на место Божественного слова заступает слово поэтическое, профанное, даже смеховое, но все же не полностью утратившее связь со священным, а только перешедшее на материалистический план. В материализме этого стихотворения, при всей дистанции к вере, пролегает глубокий след религиозности.

Противопоставление культа труда с одной стороны и религии с другой дано в еще одном стихотворении из перспективы не просто критической, но даже нигилистической. Оно состоит из трех небольших частей и рассказывает о людях, работающих на заводе — «шарашкиной фабрике». Возможно, имеется в виду химическое предприятие в Электростали, где работал Сатуновский,¹⁰ или металлургический завод в том же городе, но, вероятно, топоним шире — это совокупность разных советских предприятий. Уклад жизни рабочих не оставляет места для надежды:

[...]

Шарашкина фабрика,

трави рабочий класс!

Здесь два христовых праздника —

получка

и аванс.

[...]

¹⁰ Научно-исследовательский институт закрытого типа, ЭНИТИ. Об этом см. указание И. Ахметьева [644]. В сообщении из личной переписки от 2 февраля 2025 г. Ахметьев пишет также: «Ян Сатуновский ещё до войны работал в Научно-исследовательском трубном институте в Днепропетровске. После войны в ЭНИТИ — Электростальский научно-исследовательский технологический институт. В принципе и там и там при НИИ могли быть какие-то производства».

где бог?¹¹ нет его,
и винить некого,
сами замесили,
сами
тесто квасили,
сами раскусили [...]

27 сентября и 1 октября 1963

[143]

Речь снова идет как о хлебе, так и о вере, но хлеб здесь — метонимия секуляризации, обратное превращение плоти Христа в метафорическое «тесто» жизни без религии. А на смену литургическому календарю с его праздниками приходит обыденный материализм «получки и аванса» с сопутствующим пьянством. К временам, когда христианство играло роль в жизни обычных людей, автор относится без сентиментальности: уже тогдашние «христовы праздники» синонимичны поводу выпить, в этом смысле больших изменений не произошло. Однако отсутствие Бога все же делает жизнь тяжелее, причем строка «винить некого» может означать как то, что люди сами виноваты в потере религии (и приносимого ей утешения), так и то, что вину за тяготы существования теперь нельзя переложить на Бога и провидение. В этом тексте советский материализм изображается как безуспешная попытка заполнить потерю священного, «неба», рутинным трудом: «дырку в небе заткнув, / торчит труба». Жизнь рабочих в этом дырявом и сквозящем мире так безысходна, что язык для адекватного ее описания — нецензурная брань (в этом стихотворении, кажется, рекордное для всего сборника количество бранных слов, замененных на точки).

Однако у Сатуновского есть другие тексты, в которых переход от священного к материалистическому не ведет к отчаянию, а напротив — к надежде на обновление, как в примерах, приведенных выше — сти-

11 Обращает на себя внимание то, что здесь — вполне оправданно — «бог» написан со строчной буквы, в то время как в большинстве стихотворений — с прописной (включая идиомы, где это излишне). По сообщению Ахметьева, написание слова «Бог» во всех стихотворениях авторское.

хотворениях о воскресшем пне и о траве на могиле. В одном из таких стихотворений Сатуновский использует игру слов с помощью одноко-ренных когнатов из разных славянских языков. Ветхий Завет уподо-бляется еще не совсем иссохшему дереву:

На сетчатке глаз — сухое дерево.
Сигналы, сигналы.
Буровят, муравят.
Окисляясь, обращаться в прах.
Нет, не хочу.

Лучше так: ствол — ветхий завет —
снова дал зелёный свет.
Славки бормочут
на семи языках:
свят свет с веток!
Svit! Swet! Świat!

9 ноября 1966
[203]

Представив себе совершенно сухое, источенное насекомыми дерево, автор думает и о собственном превращении в прах, но затем находит утешение в мысли о том, что иудаизм (Ветхий Завет) еще имеет в себе жизнь, как старое дерево, распускающееся весной. Новая зелень освещает старый ствол, и этому продолжению жизни поется что-то вроде осанны, но только не самим поэтом, а птицами, славками, чье имя напоминает вознесение славы, славословие. Славки — не люди и не ангелы, но в их щебете материалистическое «свет» превращается в «свят» по-польски, и по-русски это начинает звучать как отсылка к святости¹². Тогда как в человеческом языке на месте святости осталась лагуна, в языке птиц ее еще как будто можно расслышать.

12 Исследованием роли транслингвальности в поэтике Сатуновского сейчас занимается Энсли Морс. Этой теме касались ее доклад на симпозиуме, посвященном Сатуновскому и прошедшем в Дартмутском колледже в 2024 году, и лекция “Widen the Circle:

Когда Кафка писал о четырех невозможностях, с которыми сталкиваются немецко-еврейские писатели, он знал, что невозможен для них был сам литературный язык, который им приходилось изобретать заново. Сатуновскому тоже потребовался новый язык. В приложении к нему формулу Кафки можно переписать так: для поэта невозможно писать от лица верующего, но он не может ни уйти от мыслей о вере, ни отказаться от попыток совместить материалистический образ мыслей с моментами профанного озарения. Оголенный язык советской действительности в его стихах хранит лакуну на месте ушедшей в прошлое веры предков.

Литература

- Айзенберг, Михаил (2005): «Точка сопротивления», в: Он же: *Оправданное присутствие: Сборник статей*. Москва: Baltrus / Новое издательство, 35–45.
- Бурков, Олег (2009): *Ян Сатуновский: попытка биографии*. <https://imwerden.de/publ-1881> (12.10.2025)
- Горалик, Линор / Оборин, Лев (2022): «Я Мойша з Бердычева...» Яна Сатуновского. <https://polka.academy/podcasts/807> (15 октября 2022)
- Зыкова, Галина / Пенская, Елена (2021): «Ян Сатуновский. Материалы к изучению творчества и литературного контекста», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): «*Лианозовская школа*»: между барачной поэзией и конкретизмом. Москва: Новое литературное обозрение, 593–624.
- Кукулин, Илья (2019): *Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии*. Екатеринбург/Москва: Кабинетный ученый.
- Лобков, Евгений (2005): «Инженер из Электростали», в: *Зеркало. Литературно-художественный журнал. Тель-Авив*. 25. <https://zerkalo-litart.com/?p=1761> (12.10.2025)
- Некрасов, Всеволод (1991): «Объяснительная записка», в: Он же: *Справка. Стихи*. Москва: Постскрипtum, 38–41.

“Translingual Poetics & Children’s Poetry in the Work of Yan Satunovsky”, прочитанная в университете Питтсбурга в 2025 году. Статья Морс о транслингвальности Сатуновского также включена в настоящий номер Венского славистического альманаха.

- Орен (Надель), Ицхак / Прат, Нафтали (сост.) (1996): *Краткая еврейская энциклопедия. Том 8: Сирия – фашизм*. Иерусалим: Общество по исследованию еврейских общин / Еврейский университет в Иерусалиме.
- Успенский, Павел (2021): «Появление нового поэтического субъекта. Поэзия Евгения Кропивницкого конца 1930-х – 1940-х годов», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (ред.): *«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и конкретизмом*. Москва: Новое литературное обозрение, 212–242.
- Benjamin, Walter (1991a): „Über den Begriff der Geschichte“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 691–706.
- Benjamin, Walter (1991b): „Der Surrealismus“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften. Band 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 295–310.
- Golburt, Luba (2023): “Ian Satunovskii: Identity and Biography, from the War to the Lyric”, in: *Slavic Review* 82/3, 640–647.
- Grinberg, Marat (2020a): “Hate in Soviet Jewish War and Holocaust Writing”, in: *AJS Perspectives: The Hate Issue*, 56–57.
- Grinberg, Marat (2020b): “Poetry of Witness and Poetry of Commentary: Responses to the Holocaust in Russian Verse”, in: Aarons, Victoria / Lasser, Phyllis (Eds.): *The Palgrave Handbook of Holocaust Literature and Culture*. Cham: Palgrave Macmillan / Springer Nature, 307–327.
- Kafka, Franz (1966): *Briefe 1902–1924*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Kafka, Franz (1967): *Tagebücher 1910–1923*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Scholem, Gershom (Hrsg.) (1980). *Walter Benjamin / Gershom Scholem. Briefwechsel 1933–1940*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Luba Golburt

“Mal’chik-Starchik”: The Biohistorical Subject of Yan Satunovsky’s Poetry

Abstract: This article identifies and analyzes a corpus of poems on old age and aging in the works of the unofficial Soviet-era poet Yan Satunovsky (1913–1982). Focusing especially on Satunovsky’s experiments with short poetic form, e.g. with quoted language, parataxis, ellipsis, and numerical shorthand, the article discovers in these texts sites of the poet’s sustained reflection on subjectivity, history, biography, and temporality. The lyric subject that emerges from these texts represents himself and his embeddedness in history through oblique interiority, often intuited from third-person descriptions, and makeshift temporalities that are ironically assembled from citational fragments and narrative omissions. These readings are contextualized through reference to Soviet biopolitical conditions.

Keywords: aging, lyric subjectivity, poetry and temporality, biopolitics, unofficial literature

In characterizing Yan Satunovsky’s distinctive lyric subject, scholars have noted two interrelated features: a reliance on external, borrowed speech and a detached, observational mode of perception, including that trained on the subject himself (e.g., Korchagin 2021: 564; Kazarina 2004: 330–331). This lyric speaker achieves a fractured self-positioning by ironically absorbing official rhetoric and everyday Soviet vernacular, alongside and as part of his own speech.¹ Readings of Satunovsky’s oeuvre have focused especially on poems about war, Jewish experience, and Soviet daily life. Little attention has been paid to his many poems on aging and old age, which, as this essay shows, form a crucial and revealing part of his oeuvre, one that might allow us to finetune, or even revise the notion of Satunovsky’s subject’s externality or detachment

and shift attention to his physiological embodiment and biographical embeddedness in a temporality that is both personal and historical.

As any student of Satunovsky's corpus quickly discovers, his work returns repeatedly to certain thematic preoccupations, producing constellations of poems around specific topics. These clusters sometimes emerge within a short span, forming loosely chronological cycles; in other cases – as with “old age” – they accrue across decades, suggesting a long-term, recursive engagement.¹ This tendency toward cyclization or, rather, elaboration of theme through variations, often characterizes poets working in the short lyric form, going back to Fyodor Tiutchev and Afanasy Fet in the nineteenth century, and particularly abundant among poets in Satunovsky's Lianozovo milieu (especially Igor' Kholin and Vsevolod Nekrasov). Attending to the accretion of such poems, rather than isolating individual texts, can illuminate persistent creative habits and help describe the structure of a lyric subject and temporalities shaped less by a narrative arc or *Bildung* than by patterned repetition and thematic recurrence.

Old age and aging constitute one such thematic node in Satunovsky's work, appearing across dozens of poems.² This article brings together a representative selection of these texts to trace conceptual through-lines that frame Satunovsky's lyric subject as a *biohistorical* construct. By “biohistorical,” I mean to draw attention to the dense entanglement of biological and historical time in Satunovsky's short form. While this reading implicitly draws on biopolitical theory – as making visible the management of life and the curtailment of agency under state socialism – my primary focus lies elsewhere: on the internalized, subjective dimensions of that pressure, and, most centrally, on how Satunovsky's lyric configures experience through specific formal mechanisms. The thematic focus on aging, as a temporal and experiential category, thus brings into sharper relief such qualities of Satunovsky's short lyric as the split subject, parataxis, ellipsis, and numerical shorthand, as well as an intonational inflection that constitutes the subject indirectly, through voice rather than extensive biographical detail. In this context, Soviet biopolitics emerges not simply as a shaping force, but as a condition that Satunovsky's lyric form renders legible – whether through witness and ironic inhabiting, or

1 On cyclization in Satunovsky, see Kulagin 2016, who calls him a “cyclical” author (“tsikli-cheskii avtor”; *ibid.*: 30).

2 Cf. Oleg Burkov on the theme of old age in Evgeny Kropivnitsky's work (Burkov 2012: 116–126). Most of Kropivnitsky's old age poems, by my count a smaller corpus than Satunovsky's, adopt a parodic tone.

more obliquely through understatement, euphemism, and resistance. More broadly, then, this essay contributes to discussions of both life-writing in postwar Soviet literature – by demonstrating how non-narrative, compressed forms can function as biographical practice – and of Satunovsky's distinctive poetics, here read at the intersection of lyric voice, historicity, and biography.

Life Stories

Satunovsky's poems that take old age as their starting point tend to imply a life already lived yet left largely unnarrated. The result is a curious deflection of autobiographical content: a self whose potential for story is hollowed out, or deemed too trivial or common to recount, yet whose presence – fragmented and ironic but clearly shaped by lived experience – is unmistakably felt. This is a subject who is both forgetful of his past and insistently marking the lacunae his memory or speech cannot fill. Consider first this pair of poems that explicitly signal the omissions involved in any, but here particularly Soviet, life-narration. One is a first-person lyric statement; the other, an ironic synopsis of a humdrum Soviet life belonging to another character:

Забываю, куда пошёл,
забываю, зачем пришёл,
жизнь
была
или не была,
забелило,
заволокло,
очереди за молоком,
очереди за хлебом;
прозеваю очередь за хлебом,
вспоминаю,
кого не следовало,
а кого любил,
тех
давно забыл.

4 декабря 1963

[150, no. 291]

I forget where I was going,
 I forget why I came here,
 life
 was
 or wasn't,
 things have all
 gone white and fuzzy,
 lines for milk,
 lines for bread;
 I blink and miss the line for bread,
 I call to mind
 the ones I shouldn't,
 while those I loved
 I've
 long forgotten.³

4 December 1963

Рассказать вам всё?
 Не сказать ничего?

Были два партнёра,
 два монтера
 в нашу Любку влюблены.
 Стала Любка
 тётей Любой,
 слабой и беззубой,
 взрослые дочери
 у матери-одиночки,
 космос,
 климакс —
 всё
 слилось
 воедино,

3 The author is grateful to Ainsley Morse for contributing all poetic translations in this article.

рассказать вам всё —
не сказать ничего.

22 сентября 1964
[164; no. 323]

Tell you everything?
Say nothing at all?

Once there were two partners,
two repairmen,
both in love with our Lubka.
Our Lubka turned
to Auntie Luba,
weak and toothless,
grown-up daughters,
single mother,
outer space,
menopause –
all
became
one,
telling you everything –
says nothing at all.

22 September 1964

Both poems originate in commonplace colloquialisms and, correspondingly, sketch lived life as taken over by banal, everyday activity.⁴ This is an ordinary Soviet life: queues for milk and bread, single motherhood, space exploration

4 The second poem recalls the matter-of-fact, paratactic structure of the epitaphs in Igor' Kholin's *Zhiteli baraka* (*Barrack Dwellers*), which tally up the meager facts of disfigured Soviet proletarian lives with wry detachment. In contrast to Satunovsky's portraits of the living, Kholin's poems offer a kind of final life summation. The record of one such life, selected here for its brevity, reads as follows: «Умерла в бараке 47 лет. / Детей нет. / Работала в мужском туалете. / Для чего жила на свете?» (Kholin 1999: 24) ("She died in the barracks

rendered as rote public discourse. As past, these deflated, unheroic experiences blur together (*zabelilo, zavoloklo; vsë slilos' voedino*) and obscure the stuff of lyric poetry: love (*kogo liubil*) and life (*zhizn' byla ili ne byla*). The narratives are bare for many reasons: they resist the heroic teleology of Soviet biography, underscore the eroding force of Soviet *byt*, mark the texts' circulation in milieux where things must remain un- or under-stated, and acknowledge the shared and ordinary content of the lives that are so familiar they need not be told.

While the poems flirt with fragmentation and erasure – through drifting paratactic syntax, colloquial diction, weakened confessional force, and the overall negation of transcendence – they are also encircled by framing refrains that suggest coherence. Each poem's end loops back to its beginning, that is, poetically remembers the past while thematically foregrounding the failures of memory and storytelling: “I forget where I was going, / I forget why I came here [...] I call to mind / the ones I shouldn't, / while those I loved / I've / long forgotten” and “Tell you everything? / Say nothing at all? / [...] telling you everything – / says nothing at all”. Though the life narratives surface primarily through absence, the poems assert their own formal wholeness. Their frames perform a meta-lyric function. They reach for disclosure while simultaneously withdrawing from it, acknowledging both the excess that lies beyond memory or articulation and the impossibility of full recall, even as they enact the impulse to speak. In this way, they reconstitute the lyric in a skeletal, ironic mode at the site of narrative's collapse, shifting attention from life's particular content to its bare form, a short poem.

A still more ironic and minimalist takedown of life narrative is performed in the 1968 poem “Chem dal'she k starosti i smerti...” (“The closer to old age and death...”, no. 562):

Чем дальше к старости и к смерти
(алаверды, алаверды),
тем ближе плач в Генисарете
и вопли Синей Бороды:

at age 47 – / No kids. / She was a men's bathroom attendant. / Why did she live?"; Kholin 2017: 67).

— жили не мы —

— мы не жили —

— нас женили —

— нежели вы —

19 марта 1968

[242]

The closer you get to old age and death
(allaverdi, allaverdi),
the closer the weeping in Gennesaret
and the Bluebeard screams:

– lived not we –

– we lived not –

– we were wed –

– in your stead –

19 March 1968

The approach of old age and death is associated here not with the accretion of experience, but with the recognition of foreclosed possibilities: healing that will not come (the cries from Gennesaret, evoking both the skepticism and longing of those who witnessed Jesus's miracles) and desires that will grow more ravenous yet remain unsatisfied (the frustrated outbursts of Bluebeard). *Allaverdi* – a word used to pass the turn to speak at a Caucasian feast – casts the entire poem in ironic quotation marks, turning it into a shorthand for ritualized speechifying and festal drunkenness, but also highlighting the formulaic nature of what is being said, its shared and well-rehearsed quality and maudlin sentimentality. The dashes in the poem's second half turn the fragments of life narrative that they enclose (*we didn't live, it is not we who lived, we were married off*) into a collective lament and serve as placeholders: both for the hollowed-out lives they gesture toward and strike through, and for the ritualized, clichéd discourse that need not be repeated in full. The lives Satunovsky captures thus contain much, but amount to little, at least when it comes to unique plots, self-expression, lyrical reflection, or other forms that

agency might take and life narrative record. Life happens elsewhere⁵, and marriage in particular is cast as an imposition by others: *we were married off* or, as in another poem, «[...] 30 лет принудиловки брака, 33 [...]» (“30 years of marital drudgery, 33”; [162]). Similarly, life is something that befalls Luba, the protagonist in poem no. 323, who, in a paratactic sleight-of-hand, transforms from the youthful Lubka into the aging “auntie” Luba, her experience accumulating not as *Bildung*, but only as name adjustment and visible biological decline – weakness, toothlessness.

Reflecting in 1954 on the transformed pace of modern life and her contemporaries’ experience of old age, Lydia Ginzburg, Satunovsky’s older contemporary and one of the most incisive chroniclers of Soviet experience, draws an illuminating distinction between biological and social aging. The twentieth-century subject, she argues, lives according to fixed life scenarios that delay or even foreclose the arrival of maturity:

Если зрелости не будет, если сознание стабильно, совершается только биологический процесс одряхления. [...] Загадочность будущего — основной признак молодости, по понятиям XIX века. Человек XX века, не знающий, что именно случится с ним завтра, представляет себе зато, что ждет его через год, через десять и двадцать лет. В его развитии предвидимо все — образование, предприятие, учреждение, местопребывание. Теоретически учреждение и местопребывание пожизненны (места ведь меняют не от хороших причин).

(Ginzburg 2002: 191–192)

5 A later poem returns to the theme of life happening elsewhere – this time in a political register – recasting the Soviet pastime of tuning in to Western radio as a search for extraterrestrial life that underscores the absence of life at home. That the seeker is a retiree marks him as already removed from active life, but also implies a backward glance at a Soviet life devoid of agency, a life he can neither locate nor recognize as having occurred: «Целый день / крутит радио / домодед-пенсионер. / И чего ему, спрашивается, надо? / Жизни / нет / и на Луне» (“All day long / stay-at-home gramps / plays the radio. / And what does he do it for, you might ask? / No / life / on the Moon either”; [305]).

If there is to be no maturity, if consciousness remains static, then there transpires only the biological descent into decrepitude. [...] The mystery of the future is the defining characteristic of youth, according to 19th-century notions. A person of the 20th century, not knowing what exactly will happen to him tomorrow, nevertheless has a good idea what awaits him in a year, in ten or twenty years. Everything in his development is predictable – education, employment, institution, place of residence. In theory, both the institution and the place of residence are determined for life (after all, people don't change places for good reasons).

While presented as an observation about the twentieth century generally, the stasis that Ginzburg describes sums up particularly the postwar Soviet reality and its bureaucratically framed milestones: *obrazovanie, predpriiatie, uchrezhdenie, mestoprebyvanie*. (Satunovsky might have added marriage to this list.) Under the conditions of monotony, a young person's future becomes predictable and static, and old age arrives as an external phenomenon, exposing the discrepancy between man's biological and social being.

The same temporal suspension that flattens lived experience and thwarts the twentieth-century subject's maturity also stunts creative life when it is forced underground. Ginzburg, speaking in general philosophical terms but no doubt including herself, turns briefly to the fate of the "unrealized man" ("nerealizovavshiisia chelovek") and the uncanny decay of unofficial writing when left without a reader:

Написанное в стол, к сожалению, не лежит там спокойно. Время, отказавшее этой продукции в нормальной социальной жизни, не отказывает ей в смерти, в распаде. Пятидесятилетний, скажем, автор насчитывает уже несколько периодов творчества в стол — раннее, зрелое, позднее... Он может следить, как написанное, лежа в столе, теряет своевременность; как в нем проступают черты наивности или безвкусицы; как загнивает нежившая материя.

(Ibid.: 189)

What is written "for the drawer", unfortunately, does not lie there peacefully. Time, which has denied this work a normal social life, does not deny it death and decay. A fifty-year-old author, for instance, may already tally several peri-

ods of work for the drawer – early, mature, late... He can observe how the work, lying in the drawer, loses its timeliness; how traces of naïveté or vulgarity begin to show through; how matter, never having lived, begins to rot.⁶

In this poignant fragment, historical time passes the drawer-bound work by while inevitably dating it. Withheld and bounded, the private is nevertheless imprinted with public history. It is the recognition of both the disjunctures and the complex mutual imprinting between public and private time that motivates the split subject of Satunovsky's lyric and the many ellipses in his construction of biography. Satunovsky's lyric subject is, in this sense, the unofficial subject *par excellence*. Being unofficial doesn't require being an underground writer. It names a condition of unrealizability, where life unfolds out of sync with official time and gets told through ironic gaps rather than coherent narrative. This subject exists between public and private time, constantly marking the contradictions and acts of withholding that define this double temporality.

Satunovsky's lyric takes up, and makes formally palpable, the same insight that Ginzburg articulates philosophically: the paradox of time denied as development yet still unfolding as chronology, delay, and senescence. A New Year's poem (no. 302) captures this predicament with stark simplicity:

Вот уже
в шестьдесят четвёртом году
я иду
по снежной Остоженке.

Вот уже
в шестьдесят четвёртом году
я стою
у стоянки автобуса.

И чего я
таюсь?

6 Cf. Satunovsky's declaration that the meaning of poetry is "to live without going stale" ("chtob zhit' ne zalezhivaia"; [302]).

И чего я
жду
вот уже в шестьдесят четвёртом
году?

2 января 1964

[152]

And now
in nineteen sixty-four
I walk
along snowy Ostozhenka.

And now
in nineteen sixty-four
I wait
at the bus stop.

And why am I
hiding?
And what am I
waiting for,
now, in nineteen
sixty-four?

2 January 1964

Here, the steady march of calendar time only accentuates the subject's own inertia and resignation. Contrasting with the imperfective verbs of his daily routines and habits of self-censoring and hiding, the refrain “vot uzhe” (“and now”) conveys the poem's structuring temporal tension. It creates a sense of both change and stasis, immediacy and belatedness, as if the timestamp of 1964 and the arrival of the new year should carry meaning but instead do not register anything new.

A complication of this contrastive temporality can be discerned in one of Satunovsky's better-known poems (no. 594), written the day after the Warsaw Pact troops entered Czechoslovakia in August 1968:

Какое крестьянство?!
 Какая интеллигенция?!
 Какой рабочий класс?!

Еще вчера по-чешски:
 — Pozor! Pozor!
 Сегодня по-русски...

Когда же я буду жить?!
 Мне уже за тридцать!
 Я ошибся!
 Мне уже под шестьдесят!

21 августа 1968

[264]

What peasantry?!
 What intelligentsia?!
 What working class?!

Just yesterday in Czech:
 – Pozor! Pozor!⁷
 Today in Russian...

When will it be my turn to live?!
 I'm already over thirty!
 I'm wrong!
 I'm already almost sixty!

21 August 1968

7 'Pozor' means 'attention!' in Czech; the same word means 'shame' in Russian.

In his overview of Russian literary responses to the invasion, Tomáš Glanc identifies in the final stanza of Satunovsky's poem the same suspension, or even reversal, of *Bildung* that Ginzburg theorizes:

Происходит некая негативная инициация. Если инициация знаменует переход индивидуума на новую ступень развития, подъем, то здесь имеет место противоположная тенденция к упадку. Потеря перспективы, надежды или иллюзий — это повторяющийся лейтмотив в репрезентации событий 1968 года.

(Glanc 2011: 82)

A kind of negative initiation takes place. If initiation typically marks an individual's transition to a new stage of development, a rise, here we see the opposite tendency toward descent. The loss of perspective, hope, or illusions is a recurring motif in representations of the events of 1968.

While the discrete statements made in each of the poem's three parts are more or less legible on their own, it is crucial to unpack the dialectical relationship implied in their sequence. The idealism of class unity questioned in the first stanza is fully discredited by the Soviet military intervention, a political rupture that the second stanza renders poetically through code-switching: "*Pozor!*", the Czech cry of warning, morphs into its Russian echo – a false gesture of pan-Slavic affinity, where phonetic kinship only sharpens semantic and political estrangement, becoming instead an admission of shame. If the third stanza functions as a kind of synthesis or *pointe*, delivering the upshot of the collision between ideology and practice staged in the first two, then the despair it voices is strikingly personal, retreating from historical event into autobiographical reckoning, a space of lyric utterance. An entire life – from Satunovsky's arrival in Czechoslovakia as a young officer in the Soviet liberating army ("I'm already over thirty" – note the insistent "already," *uzhe*) to his involuntary complicity in the 1968 invasion as an aging Soviet citizen ("I am already almost sixty") – is both invoked here and shown to be indefinitely deferred. Again, this life remains to be read between the lines but not narrated. If the contrast between "eshche vchera" ("just yesterday") and "segodnia" ("today") marks an event, the Soviet regime's final fall from grace, the analogous contrast between the speaker's own past and present (at thirty and

sixty) is conspicuously elided. In the transfer of public history into the private domain, the event of the invasion is exposed not as a singular crisis, but as a symptom of a chronic condition, one in which life and agency are repeatedly thwarted. That the speaker can so drastically misstate his own age implies, moreover, a still more radical realization: the unspoken equivalence between the two wars, mirroring the equivalence suggested by the homonymic irony of “Pozor!” The speaker’s deferred life becomes a sacrifice to a permanent state of exception mandated by the entirety of Soviet history. The “state of exception” fits this poem uncannily well: its coda shows the speaker suddenly recognizing that his personal agency and meaning have been endlessly suspended in the name of ideological emergency, whether it be the battle against Nazism in 1945 or the defense of state socialism in 1968.

We begin to see that Satunovsky’s short form generates a temporality that corresponds neither to an individual lyric moment nor to a more diffuse impressionism. Rather, in their minimalism, the subject’s mundane, colloquial observations – once realized as finished poetic gestures – open onto multiple co-present timelines. Originating in a specific speech situation, as all the poems discussed here do, these texts also replicate (often via conspicuous ellipsis) the layered assumptions, background knowledge, unspoken contexts, and spatiotemporal and historical coordinates that structure any act of speech and any life story. Far from being externalized or sidelined, the lyric subject and lyric utterance are compressed and in fact consolidated by these frames.

Ginzburg’s analytical humanism is grounded in the prepositional logic of generalization and universalizes individual experience, invoking *chelovek* (Man) as a theoretical construct. Satunovsky offers only brief vignettes toward a theory of constrained life – a theory that might be ironically intimated between the lines, but whose pathos finds no place in his lyric, or one might argue, in the lyric more broadly, as he understands it. His economical poetic form, by contrast, is committed to the particular and, specifically, to its verbal, intonational contour. In a much-cited commentary, Vsevolod Nekrasov captures this interplay between the individual and the universal in Satunovsky’s work:

Он-то знал. И на том стоял. И уже лет тридцать, как это делал: высказывание — всегда частность. Частный случай, единичный. Стихотворение — частное лицо. Партикулярное явление. Личное и индивидуальное. [...] А максимально своё личное — оно и есть всеоб-

щее. Старый фокус лирики: чем больше я — я, тем больше я — всякий. Вот каким мне представляется кредо С<атуновского>.

(Zykova/Penskaia 2016)

He knew. And insisted on it. He’d been doing this for thirty years: the utterance is always a particularity. An individual case, singular. A poem is a private citizen. A particular phenomenon. Personal and individual. [...] And what is most one’s own, most personal – that is the universal. The old trick of lyric poetry: the more I am ‘I,’ the more I am ‘anyone.’ That, as I see it, was S<atunovsky>’s credo.

All the poems discussed so far formally enact a constrained life and a censored biographical narrative. Their lyric speakers, at once idiosyncratic and representative, inhabit multiple chronologies: from the personal to the various forms of collective time. Their syntax elides cause or development, stripping narrative to its structural scaffold, locating remnants of narrative in the intonational habits of everyday speech, and leaving the short lyric form to contour these lacunae. In these texts, the individual comes into view through the inflection of ordinary language by poetic form; both ordinary and poetic language are here understood as residue and distillate of experience. This layering of temporalities reflects the fractured existence, temporal dislocation, and suspended agency of the unofficial subject, whose symptomatic condition, in turn, renders legible the more diffuse predicament shared across postwar Soviet life.

Old Age Personae

Most of “40 let stikhov. Kratkaia avtobiografiia” (“40 Years of Poems. A Brief Autobiography”, 1979), a page-long sketch Satunovsky penned as preface to a manuscript compilation of his selected works, focuses on enumerating the wars of the first half of the twentieth century that the author experienced and the dislocations they entailed. But when the sketch reaches the more than three decades of his postwar life, it runs out of steam. Satunovsky turns instead to the poetic language of others, quoting Mayakovsky and Pasternak in a staccato, trivializing succession, as if briefly to inhabit the retrospective lyric posi-

tions borrowed from these others before finally referring the reader to his own verse as a substitute for what the narrative cannot capture.

[...] Дальше уже ничего не было — «жил, работал, стал староват» (Маяковский). «И жизнь прошла, успела промелькнуть, как ночь под стук обшарпанной пролётки» (Пастернак).

Много лет как автор на пенсии по старости. Вот, пока, и вся биография. Кроме того, что есть в стихах, писать почти что нечего.

[4]

[...] After that [his return from WWII] nothing happened – “I lived, I worked, I became rather old” (Mayakovsky). “And life passed by, allowing just a glimpse, like night to the clatter of a shabby old carriage” (Pasternak).

For many years now the author has received an old-age pension. And that’s it so far for the biography. Besides what’s in the poems, there’s almost nothing to write.

The final paragraph marks out two spaces of elision: the narrative of a life in which nothing is worth writing about and the lyric which reconstitutes that life, but, as we have come to expect, in a patently non-narrative sparing form. The switch to referring to himself as “author”, together with the sketch’s title and Satunovsky’s practice of diary-like numbering and dating of poems, gesture toward an uninterrupted, continuous totality of the poetic career and locate the subject’s more substantive life story and identity outside narrative structures.

In the context of this disavowal of life-writing and its recuperation in the lyric, it is revealing to recall the roles and life-myths that Satunovsky was rejecting: the teleological biographies of socialist realism, the more compact but still progress-driven service records of Soviet employees (a genre most directly echoed in the sketch), the concept of retirement as “deserved rest” (*zasluzhennyi otdykh*), and indeed the entire culture of what scholars have described as the autobiographical boom starting in the Thaw era (Klots/Romashova 2018: 581). Summing up more than a decade of his life in retirement, Satunovsky’s sketch ends not in a heroic highpoint, but in a narrative void: “pisat’ pochtu chto nechego” (“to write there is almost nothing”, if we preserve the word order of the Russian). The text retreats into the publicly invisible pri-

vate sphere, which is immediately marked as the domain of poetry. Equally instructive, from a retrospective vantage, is how sharply Satunovsky's elliptical mode diverges from the autobiographical writing, in both memoir and lyric, that surged after perestroika. These later texts, made possible by the lifting of censorship, are animated by a drive to bear witness, reclaim suppressed histories, and impose narrative coherence on lives previously distorted by ideology. For Satunovsky's witnessing subject, suspended in the Soviet present, such testimonial narrativization is both impossible and stylistically alien. As he writes in poem no. 585 (1968): «Я помню, / я ничего не помню, / я видел, / но мало сказать — я видел» [258].⁸ A reader who shares Satunovsky's historical coordinates may intuitively fill in the blanks, but also registers them as deliberate lacunae, where the constraints on speech originate as much from historical circumstance as from the pressures of lyric form.

Satunovsky's elliptical strategies become still more historically specific when we consider how Soviet institutions defined the very category of "old age" that he inhabited. "40 Years of Poems" mimics the official language of Soviet employment records (*trudovye knizhki*), which, as in Satunovsky's own file, stated: «Уволен из института в связи с уходом на пенсию по старости» [704].⁹ Due to the nature of his employment at a research institute, Satunovsky retired earlier than the state-mandated age of sixty: he was fifty-four at the time he received this stamp of "old age" in March 1967, with his pension already assigned in November 1966. The comprehensive retirement pension system, adopted in 1956, inadvertently created a new social category – the able-bodied retiree, a figure somewhat at odds with the guiding Soviet slogan, "from each according to his ability, to each according to his needs" (Klots/Romashova 2018; Neumeyer 2023: 204). Thus, the new policy effectively institutionalized inconsistencies between bureaucratic and biological old age, as well as between the ideology and practices of labor and care. It is the former discrepancy that is of particular interest to us as we consider the lyric subject of Satunovsky's old-age texts. On the biographical level, it is captured in Igor' Kholin's terse description of Satunovsky in his memoirs: «Активная нагура

8 "I remember, / I remember nothing, / I saw, / but it's hardly enough to say – I saw". For other poems explicitly marking memory lapses and omissions, see nos. 872 and 882.

9 "Dismissed from the institute in connection with retirement due to old age".

крайне. Он на пенсии. Ему 57 лет будет 23 февраля» (Kholin 2020: 171).¹⁰ Other accounts mention that Satunovsky might have experienced retirement as a kind of liberation, a chance to devote himself fully to writing (Bychkov 2010). Hence perhaps the cessation of the language of public life in “40 Years of Poems”, where retirement quite literally becomes an occasion for ending life’s prose summary and turning to the collected poetic works.

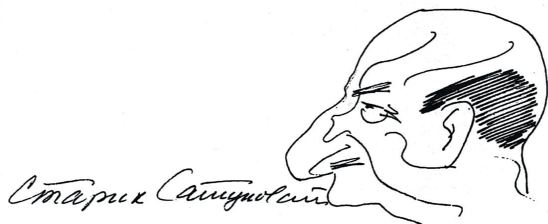


Fig. 1: Satunovsky’s drawing “Old Man Satunovsky” (1967; [609])¹¹

Even by the newly adopted 1956 pension standards, Satunovsky’s change of status was early, feeding (as his post-retirement poems suggest) his characteristic sensitivity to the impositions of discourse, here experienced on the biopolitical level.¹² Although Satunovsky’s poems begin noticing aging well before his retirement, initially musing over the subject’s ability to fall in love “на старости лет” (“in his old age”)¹³, only in the mid-sixties, as his retire-

¹⁰ “Extremely active by nature. He’s retired. He will be 57 on February 23”.

¹¹ I am grateful to Ivan Akhmet’ev for sharing this image and its dating. This drawing appears on the last page of the manuscript of “Tri romansa” (“Three Songs”). It is remarkable that Satunovsky gives this self-portrait (one of many that he sketched throughout his life) this particular inscription in the same year that he retires.

¹² Stephen Lovell cites the following official age classification in effect when Satunovsky retired: “In 1960, the Soviet medical classification of age was changed to take account of the increased life expectancy of Soviet people. Middle age was now extended to 60, those between 60 and 75 were considered ‘elderly’, old age proper began at 75, while those older than 90 were ‘long-livers’ (*dolgozhiteli*)” (2007: 211).

¹³ E.g., nos. 146 (1958); 184 (1959): «Неправда, она не меняется, — / на старости лет / как и встарь / волнуется и влюбляется / душа, / которая — пар» (“It’s not true, it doesn’t change — / in one’s old age / as in days of old / it is stirred and falls in love, / the soul, / which is vapor”; [101]); 308 (1964): «Признак, известный в медицине: / с приближением старости / мужчине / хочется любить всех женщин, / а молодых — в особенности» (“A symptom, known in medicine: / with the approach of old age / a man wants to love all women, / and young ones — especially”; [15]).

ment takes effect, does he begin representing old age as a role that never quite fits. This performative experience is summed up starkly in poem no. 693:

Никак не запомню, что я старик
(старик — такое амплуа) — никак,
никак не запомню.

6 октября 1970
[311]

I just can't remember that I'm an old man
(‘old man’ is a stock character) – I just can't,
just can't remember.

6 October 1970

While this poem displays the split between the “stock character” of old man and the interiority of the “actor” perhaps most explicitly, many others cast old age as the site where the lyric subject becomes most aware of the discrepancy between external appearance (the signifier) and inner experience (the never fully articulated signified). But in this poem one also detects irony in the speaker's inability to remember the role – a lapse that belies his presentation of old age as merely a social performance.¹⁴ The old man's stock part is ironic rather than tragic.

Another poem (no. 575), written two years earlier, dramatizes this same slippage between social labeling and self-image in a more comical mode:

А ну, кому там вздумалось,
что Ян ещё дитя?
Он дед уже,
он дед уже,
он дед уже,
хотя
красотки в парикмахерской,

14 Cf. similarly functioning lapses of memory in poems nos. 785 and 872.

которые стригут,
его ещё не дедушкой —
папашей зовут.

5 мая 1968

[253]

Come now, who got in their head
that Yan is still a child?
he's a grandpa,
he's a grandpa,
he's a grandpa,
although
the beauties at the hair salon,
the ones who snip and trim,
still don't call him grandpapa –
daddy, they call him.

5 May 1968

If the name Yan and the pronoun 'he' denote a consistent identity, the third person also suggests a degree of role play and alienation implicit in any association between person and age. The resulting subject is assembled from a makeshift temporality, patched together from others' perceptions and the context-dependent markers of "eshche" (still) and "uzhe" (already). The string of generational labels – *ditia*, *ded/dedushka*, and *papasha* with its dubious erotic capital – function not merely as chronological signposts, but as citational fragments of everyday speech, each bearing specific social scripts and relational expectations.¹⁵ These monikers are overheard or inferred through others' address, and the subject's ironic distance from them highlights their social contingency. His life story and even his "I" omitted, this subject is shaped

15 Cf. Satunovsky's closing line and doodle from a 1974 letter to Vsevolod Nekrasov: «Ваш „дядя Яша“ (лучше бы уж „дед“, но, конечно, дело ваше, как хотите, так зовите). Я» (Zykova/Penskaia 2016; "Your 'Uncle Yasha' (though 'Grandpa' would be more fitting – but of course, it's up to you; call me whatever you like). Ya/I").

by exposure; his interiority, hidden behind the third person and the lack of explicit self-reflection, reveals itself obliquely, as self-consciousness.

Written two years earlier, "Kusocheck Sochi..." ("A Piece of Sochi...", no. 457), is one of several poems commenting explicitly on the erotic stakes of age's social legibility, a recurrent preoccupation in this corpus. If the previous poem casts age as a matter of social address and nomenclature, the Sochi poem relocates this tension to the sphere of libidinous looking, where the aging subject's desire collides with his diminished capacity to be desired in return¹⁶:

Кусочек Сочи.
Вот женщина, предел твоих мечтаний:
с бесстыдными мешками под глазами,
с бесстыдными глазами над мешками.
Она в неоновом нейлоне
на лоне новой гостиницы Магнолия.

Ещё кусочек.
Ещё по Сочи
ходит старичонок,
заглядывая в глаза девчонок,
отворачиваясь от старух,
так непохожих на его когдатошних подруг.

Спи, мальчик-старчик.

6 октября 1966, Сочи
[200]

16 Other poems (nos. 441, 577, 670) also associate resort-town settings with bodily display and casual desire. In the context of aging, I will only cite the finale of no. 441, written in Yalta: "Мне уже за 50 лет. / Видимо, / мне уже не получить / на половой вопрос / половой ответ" ("I'm over 50 now. / It doesn't look like / I will ever get / any sexual answers / to the question of sex"; [196]).

A slice of Sochi.

Here's this woman, the acme of your dreams:
with shameless bags beneath her eyes,
with shameless eyes above the bags.
She basks, swathed in neon nylon
on the banks of the new Hotel Magnolia.

Another slice.

Around Sochi
minces a little old man,
peeking into all the girlies' peepers,
reeling back from the old women
so unlike the girlfriends of yesteryear.

Sleep, little boy-old boy.

6 October 1966, Sochi

The lyric speaker presents himself as both the contemplating subject in the first stanza and the observed object in the second. The stanza break enacts the very gap between interiority and externality that the old-age poems make so visible in Satunovsky's lyric generally. The uncomfortable merger between the experiencing consciousness and the social spectacle is performed in the poem's lullaby *pointe*: the compound *mal'chik-starchik*. The phrase is prepared by the contrasts between young girls and old women, and women of the present and the past of the previous stanza. But if the language of age categories recognizes and names *devchonki* (girlies) and *starukhi* (old women) as separate entities and objectifies them into a typology, the subject's account of himself apprehends this same categorical language as an ironic deadlock. As with the generational categories in the previous poem, these age nouns designate fixed ontological properties, reductive for the subject's temporal complexity. The hyphen in *mal'chik-starchik* functions simultaneously as marker of fusion and division, of biographical coherence and crisis. At the same time, "Spi, mal'chik-starchik" reworks this existential split as an ironic rather than tragic predicament, not only through its playful diminutives, but by casting the poem's finale

as mockingly citational. The imperative "sleep!" – suggestive of a range of meanings, from the deflation of sexual arousal to the anticipation of death's final sleep – points to any number of lullabies, Valery Briusov's 1919 "Kolybel'naia" ("Lullaby"; Briusov 1955: 442) perhaps most immediately. And the entire line puns on the name of the fairy-tale character *Mal'chik-s-pal'chik* (Tom Thumb), further reducing the subject to a diminutive man of folklore and picaresque adventure.

In a more solemn, later poem (no. 917), whose opening anticipates the autobiographical list of milestones in "40 Years of Poems", interiority again emerges only indirectly – this time framed as a borrowed line from a novel and staged, simultaneously, as if part of a play:

— Детство, отрочество, война, —
«разговаривая с самим собой, как с посторонним»,*
входит старик,
жалкий, как черновик.
Так что давнее сдаётся давешним.

* Из переводной прозы
15 января 1976
[390]

– Childhood, boyhood, war –
"talking to oneself as if to a stranger",*
enter an old man,
pathetic as a rough draft.
Thus the long-ago seems recent.

* From translated prose
15 January 1976

The opening line – both the old man's direct speech and a quotation from Leo Tolstoy – disrupts the familiar progression of *Детство. Отрочество. Юность* (*Childhood. Boyhood. Youth*, 1857) with the harsh incursion of "war", itself only a common milestone of many Soviet life stories. The next line adds another layer of quotation by alluding to Albert Camus' *The Stranger* (*Postoronnii*, likely in

Nataliia Nemchinova's 1969 translation), a text that is, as the poem's footnote underscores, both foreign and in prose – hence doubly estranged from Satunovsky's lyric subject. The third line theatricalizes the scene by framing it within a stage direction and thus reinforcing the sense that the subject, a self-alienated, implicit 'I', who performs the stock part (*amplua*) of an old man, is an assemblage of borrowed scripts (recall, too, the *allaverdi* poem in the previous section of this essay).¹⁷ The final textualizing layer is the comparison of old man to a rough draft, where the draft can be understood as provisionally inscribing different historical moments (childhood, boyhood, war) and borrowed texts (Tolstoy, Camus, dramaturgy) into a single text. This simile ironically recasts old age as a point where no self-coherence has been achieved. In this way, it anticipates the final line's epigrammatic shuttling from "davnee" to "daveshnee".

As we will see in the next section, this kind of telescoping reflection, whose nimbleness is enabled by the short form, is characteristic of Satunovsky's historical thinking. For now, it is important to register this poem's integration of interiority and externality. This merger of inner experience and outside point of view constitutes Satunovsky's lyric subject as one interpellated by multiple, often disjointed discursive formations. Paradoxically, lyric subjectivity emerges through its apparent dissolution into the ironic third person and borrowed scripts. The third person contains the shadowy presence of the first. The "old man" character, just like the previous poem's "mal'chik-starchik", becomes a displaced site of lyric interiority.

Measuring Time

Satunovsky's retirement coincided with, and was perhaps precipitated by, the birth of his grandson Ilya in 1966. Satunovsky wrote several poems on this occasion; among other instances, the play with the appellation "grandpa" in "Come now, who got in their head" (no. 575) no doubt responds to his new role. Other poems stage playful dialogues with the infant, sometimes recalling the style of the nursery rhymes that Satunovsky was so fond of and the

¹⁷ I am grateful to Ilya Kukulin for helping me identify this reference. The relevant passage most likely appears at the end of Chapter 2, where the narrator realizes that the voice he hears is in fact his own, speaking to himself as if to a stranger. On citationality as the structuring principle of Satunovsky's verse, which speaks in ready-mades that are "half-appropriated and half-estranged", see Kukulin 2021: 637.

children's poetry that he wrote.¹⁸ These encounters often prompt reflections on aging and time. Thus, in a poem titled "Vremia" ("Time", no. 499), an exchange with the grandson frames a meditation on generational succession and a philosophical proposition about the nature of time itself.

Время

Илюшка!
 Мальчишка, запустивший в деда фонтаном!
 Мужчина!
 Через 50 лет тебе будет меньше,
 чем мне сейчас.

Полвека!
 Какая это громада — вон там, впереди!
 Какая это малость — там вон, позади...

25 марта 1967

[213]

Time

Ilyushka!
 The little boy who aimed his fountain at grandpa!
 Man!
 In 50 years you'll be younger
 than I am now.

Half a century!
 What a colossus – over there, still ahead!
 What a speck of nothing – all over, back behind...

25 March 1967

18 For more on Satunovsky's poetry for children, see Ainsley Morse's article in this volume.

The poem recounts an ordinary situation of a grandfather's early encounter with his newborn grandson, and the arithmetic the speaker performs is as commonplace as its cooing rhythmic intonations. The speaker spatializes time, making it more material and thus imaginable for a young child. The spatial deixis of the final two lines and the stress marks (not obviously needed for a single-syllable word) in "вон там, впереди! [...] там вон, позади" replicate the demonstrative gestures of nursery rhymes.¹⁹ Two words that would be similarly conventional on this occasion encapsulate the boy's identity: *mal'chishka* (little boy) marking his current age and *muzhchina* (man) pointing admiringly and jokingly to any number of more lasting traits that manhood might connote in a culture that essentialized gender (hence, too, the admiration for the "fountain"). Here, however, the sequencing of the two words serves also to project time's passage; it is a telescopic form of measurement (just like the switch from Lubka to auntie Luba, or the hyphenation in "mal'chik-starchik"). The perfectly pitched mimesis of the mundane allows philosophical illumination to emerge. The poem's meditation on physical versus psychological time, on clock time versus duration, on arithmetic (50 years), history (half a century), and language (*mal'chishka* – *muzhchina*, *von tam* – *tam von*) as well as on past and future is delivered as a first lesson to a little boy whose own communication (the "fountain") is at this point still endearingly immediate and non-verbal, unaware of anything but the present.

A similar domestic scene unfolds in poem no. 619 as internal dialogue, in which the aging speaker catches himself in the confusion of his own nostalgic and vaguely erotic reverie. Here, too, the poem's insight arises from a seemingly trivial moment – and from the persistent lure of analogy, which unsettles the generational distinctions he otherwise recognizes.

Похожа на Лёльку Шувалову.
Какая Лёлька Шувалова?
Лёльки Шуваловой можбыть уже на свете нет.
Лёлке Шуваловой сто лет в обед.

19 Cf. for example, the exaggerated vowel in this birthday song: "Каравай вот такой вышины, вот такой ширины". Just as children use their bodies to measure the imaginary bread ("this big, this wide"), the grandfather uses spatial deixis to help his grandson imagine temporal duration. The "громада" ahead and "малость" behind become measurable through the same gestural logic as the *karavai*.

Старик, ты опять за своё? Опять штучки-дрючки?
 У тебя — хвороба,
 у дочки подружка,
 сидят, разговаривают.
 Выдумал: Лёлька Шувалова, Лёлька Шувалова.

8 января 1969
 [278]

She looks like Lyolka Shuvalova.
 What Lyolka Shuvalova?
 Lyolka Shuvalova is probly no longer with us.
 Lyolka Shuvalova's old as the hills.

Old man, are you at it again? Again with your shenanigans?
 You've got your ills and chills,
 your daughter has a friend over,
 they're having a nice chat.
 And you come up with: Lyolka Shuvalova, Lyolka Shuvalova.

8 January 1969

This poem works with colloquialisms – *mozhbyt', sto let v obed, opiat' za svoe, shtuchki-driuchki*. In this colloquial environment, "starik" activates its secondary slang meaning as a term of address, equivalent to English "old man", "dude", "buddy", or "pal", alongside its literal meaning of "old man".²⁰ The word *starik* thus becomes another hyphenated identity akin to *mal'chik-starchik*, carrying both the casual familiarity of the younger generation's slang address and the biological fact of old age. The same linguistic doubling of casual address and biological reality underwrites the speaker's perception of the young girl, in whom he discovers a similar hybrid, part flesh-and-blood contemporary, part

20 The slang meaning was in wide circulation in the 1960s; thus, the corpus of Russian language records instances of this usage in a range of texts from Vasily Aksenov's *Pora, moi drug, pora* (*It's Time, My Friend, It's Time*, 1963) to Eldar Ryazanov's 1969 film *Zigzag udachi* (*Fortune's Zigzag*).

a girl from his own youth, Lyolka Shuvalova.²¹ The diminutive “Lyolka” implies young age and familiar relations, and the name therefore, while anchoring the speaker’s memory, proves equally inadequate for the impossibly old “original” Lyolka and for the young girl who is not Lyolka at all.²² The signifier, albeit meaningful for the speaker, cannot attach to a specific signified. As it vacillates between memory and perception, the sign (constituted in the relationship between name/age and person) is revealed as deeply unstable. This layering of memory and perception makes it difficult to tell time, and only the speaker’s own physical decline (*khvoroba*) can serve as a reminder.

Generational time structures both “Time” and other grandson poems, as well as this one. At once linear and cyclical, it trains the speaker’s attention on measuring duration even as it in fact catalyzes the slippage or ironic lack of distinction between past, present, and future. Ilyushka’s future maturity, at slightly over fifty, is measured against the speaker’s present age; by virtue of their kinship, the grandson hypothetically replicates the grandfather’s trajectory. But only imperfectly: the boy’s prospective fifty years differ greatly, if here only quantitatively, from the grandfather’s retrospective lived life. One might say that the daughter’s role in the Lyolka Shuvalova poem is in part to act as a placeholder for the speaker, who daydreams of insinuating himself into the pseudo-Lyolka’s company or, more importantly, of being her contemporary, of being young. Yet, it is now the daughter’s turn to be the young girl’s peer, and the encounter with the original Lyolka cannot be relived.

More broadly, Satunovsky’s thinking about generational time as duration and cyclicity is, I would suggest, connected to his play with semiotic instability that we have seen in many of these poems. A limited repertoire of terms of familial relation come to signify an expansive and ever-aging cast of referents. These slippages are pithily summed up in a poem marking the death of

21 In the *Sochi* poem we also find this doubling, though it is not reconciled at the level of the word or sign. *Mal'chik-starchik* is conjoined by a hyphen that maintains the discrete hypotases of the subject, and *devchonki* and *starukhi* are presented as separate entities, though the developmental link between them is implied. The slippage between *mal'chishka* and *muzhchina* in “Time” works similarly.

22 An elaboration of this point is found in this later poem: «Как странно — в 40, 60 и 80 / мы остаемся Мишами, Володями, / хотя для взгляда постороннего, / но, впрочем, это ведь не ново» (“Isn’t it strange – at 40, 60 and 80 / we are still Mishas and Volodyas, / even though others might see, / well, anyway, this is nothing new”; [548]). Note, too, Satunovsky’s use of a numerical shorthand that we have already seen in “Time” and will analyze further.

Satunovsky's father in 1965 (no. 401) and likely also registering the news of his daughter's pregnancy: «Второй месяц, / как мы схоронили „деда“. / И теперь я стал „дедом“» ("Two months now / since we buried 'grandpa.' / And now I'm the 'grandpa'"; [182]). This foreshortened elegiac fragment compresses the transformation from son to grandfather. As the sole, intonational eruption of lyric interiority, the emphatic, stressed «я» ('I') comes to recognize itself as a new referent denoted by a borrowed, defamiliarized signifier "ded". The stress on the "ia" and the repetition and scare quotes around "ded" capture a moment between mourning's refusal to release the old referent and succession's demand for a new one.²³ Generational time creates the conditions for semiotic slippage, and Satunovsky's minimalist form captures both the mechanical nature of this process and the subjective shock of living through it, just like everyone else, but for the first time.

The generational strain in Satunovsky's poetry can be traced from the late 1950s onward. While the poems analyzed thus far approached aging on a personal and familial scale, others take it up on the level of literary and political history. One of the earliest such texts probes the subjective nature of aging even as it reconstructs the history of Soviet generations. The objective age (30, 40, 45) and subjective agedness are here plotted on the hidden temporal axes of pre-war past and post-war present.

Вы были для нас стариками,
нам было сколько же? —
от силы 30, а вам —
вам уже под 40,
а то и все, пожалуй, 45.

23 Remarkably, in the commentary to this text, Ivan Akhmet'ev notes that the card following the one on which this poem was written, states: «„Дед? а, дед?“: / А где он, где?» ("Grandpa? Hey, grandpa?" / Where is he now, where?"; [652]. If the poem treats "ded" as a signifier adopted by changing signifieds, this one asks a more metaphysical question about the father's disappearance or persistence beyond death. Cf. poem no. 219 on the passing of Satunovsky's mother that figures death as erasing the relational (familial, generational) signifiers: «Вот / и месяц прошёл. / Месяц, как мы опустили в яму / маленькую старушонку. / Чужую. / С поджатыми губами. / Которая / в жизни была совсем другая./ Которая была / наша мама» ("Now / it's been a month. / A month since we lowered into the earth / A tiny old woman. / A stranger. / With pursed lips. / Who / was someone else entirely in life. / Who was / our mama"; [117]).

Вы были для нас стариками,
 мы смотрели на вас, как на обречённых,
 и мычали, что, мол, старость не радость.
 А теперь нам самим за 40,
 и мы старики,
 пусть не для себя — для других.

2 июня 1959

[461]

You were old men to us,
 and how old were we? –
 30 at most, while you –
 you were almost 40,
 or as much as, maybe, 45.
 You were old men to us,
 in our eyes you were all condemned,
 we'd mutter: old age is no picnic.
 But now we're all ourselves past 40,
 and we are old men,
 if not to ourselves, then to others.

2 June 1959

Presented as a mundane, everyman's reflection, the poem's spare numerical references – “almost 40”, “maybe 45” – function as historical markers, situating the speaker, his peers, and his older and younger contemporaries within specific Soviet generational cohorts. The term *starik*, which we have already noted for its layered connotations in Satunovsky's verse, emerges here as a key category in Soviet generational thinking. As Marietta Chudakova observes, *starik* was ubiquitous in the Soviet lexicon of the 1920s–30s. It carried not only age but also class associations and was applied both to *byvshie liudi* – members of the “former” classes rendered obsolete and even undesirable by the revolution – and to old Bolsheviks, the party's old guard or “old timers” (Lenin

himself was nicknamed *starik* within the party).²⁴ While the term circulated broadly, its semantic instability allowed it to denote, depending on context, political obsolescence or revolutionary legitimacy (Chudakova 2023: 552–553). Symbolic, discursive superannuation of different cohorts for ideological or other reasons not having directly to do with biological age continues into the post-war period. This relegation of particular social and generational strata to the past went hand in hand with the celebration of youth and the future – a hallmark of Soviet teleological discourse more broadly, and especially pronounced in the 1920s and again during the Thaw, which is no doubt the immediate context for Satunovsky's old-age poems.

In this poem, the *stariki* recalled by the speaker were born at the turn of the century, in contrast to his own generation, born in the early 1910s. Both generations went to war – the older men when they were in their forties, the Satunovsky generation in their thirties; there the older generation seemed "condemned" to perish. Neither, however, belonged to the cohort most often associated with wartime heroism and postwar poetic authority: the *frontoviki*, or frontline generation, born in the late 1910s and early 1920s – figures such as Satunovsky's younger contemporaries Boris Slutsky (1919–1986) and David Samoilov (1920–1990), whose early adulthood was shaped directly by the war.²⁵ The older generation of poets who joined the war effort in their forties included writers likewise significant to Satunovsky, such as Ilya Selvinsky (1899–1968) and Georgy Obolduev (1898–1954).²⁶ The poem even anticipates, perhaps only intuitively, the further supersession of Satunovsky's own generation – as well as Slutsky's – by the poets of the 1960s, the post-war generation. What seem at first glance minor generational gaps – mere years – emerge here as historically and aesthetically charged distinctions, refracted through the Soviet idiom of aging, utility, and survival. Yet, this fine-grained vision is made to coexist with the sense that things merely repeat themselves, and that

24 Cf. a remarkable monostich from 12 October 1979, where Satunovsky marvels at the continued survival of these party old timers, so many of whom had perished in the purges and the war that their deaths only in the late 1970s seem nothing short of a miracle: «...ещё умирают члены КПСС с 1916-го года...» ("...there are CPSU members since 1916 who are only now dying..."; [570]). Note again, just as in "You were old men to us", how much is accomplished through the juxtaposition of numerical shorthand within the poem and its precise dating.

25 Both poets are explicitly mentioned by Satunovsky elsewhere.

26 Ilya Kukul'in retraces the relationship between Satunovsky and Selvinsky in the present volume.

experience that had seemed unique invariably falls into an ironic pattern. This deeper historical layering is intimated beneath the speaker's casual generational musings and the faux rationalism of arithmetic.²⁷

By now we have seen that, similarly to ellipsis and parataxis, numerical shorthand becomes a characteristic strategy of Satunovsky's minimalist lyric, coarticulating personal and historical experience within a seemingly rationalist epistemology of dates and ages. This approach finds its most theoretically explicit and complex expression in a 1975 prose poem, no. 903, that takes Henri Bergson, the philosopher of subjective temporal experience, as its point of departure.

...философ Анри Бергсон умер в 41-м году, Франция уже два года воевала, а я думал — это что-то такое, что ещё ДО 13-го года! Потому что до 13-го, ДО моего рождения. ДО моей жизни — это абсолютно не то, что в 41-ом или, допустим, 21-ом году. В 21-ом у нас во дворе в сортире повесился какой-то дяденька, на Украине был голод, до сих пор помню, какая это вкуснятина — макуха или «жмых по-русски сказать». Мы боялись заскакивать в уборную, в низком ящике у входа жрали что-то свиноподобные крысы, мы хлопали и хлопали дверью, мы кричали: — пошли вон! — а они не уходили, только зырили на нас. Ещё через десять лет я в Университете проходил Канта и Лавуазье, а в 41-ом осенью драпал через Херсон до Мелитополя со всем своим взводом на грузовике.

30 сентября 1975

[386]

27 Satunovsky is given to similar elliptical reflections about the succession of poetic generations elsewhere. The most striking for our purposes is the short piece from 24 June 1976, in which Satunovsky overlays his own life-frame onto that of Fyodor Sologub (1863–1927): «Мне было пять месяцев, когда Фёдор Сологуб — а ему было пятьдесят лет уже — написал такие стихи [...]. А умер он шестидесяти четырех лет (и мне сейчас шестьдесят четвертый)» (“I was five months old when Fyodor Sologub – and he was already fifty – wrote these verses [...]. And he died at sixty-four (and I’m in my sixty-fourth year now”; [559]).

...The philosopher Henri Bergson died in '41, France had been at war for two years already, and I thought – that's something that came even BEFORE 1913! Because before 1913 meant BEFORE my birth. BEFORE my life – that's something completely different from something in '41 or, say, '21. In '21 in the outhouse in our courtyard some guy hung himself, there was famine in Ukraine; I still remember how incredibly tasty makukha was, or "oilcake [zhmykh], to say it in Russian". We were scared during our forays to the outhouse, the low crate by the entrance was full of piglike rats gnawing on something, we would flap the door on its hinges, yelling "get outta here!" – but they wouldn't leave, they'd just sit there gawking at us. Ten years later at university I was reading Kant and Lavoisier, and in '41 I was getting the hell out of Kherson toward Melitopol in a truck with my whole platoon.

30 September 1975

It is unclear whether, at what point in his career, and how much Bergson Satunovsky had actually read. What we can assert with some certainty is that he knew of Bergson's considerable influence on Russian modernism, of Soviet Marxism's harsh critique which cast Bergson as a dangerous idealist, and of the philosopher's significance for Marcel Proust whose *A la recherche* Satunovsky was reading at about the time this prose poem was written.²⁸ That the connection of Bergson and Proust is crucial to this text becomes apparent in the image of *makukha* or *zhmykh* – a Holodomor madeleine. Its sudden coming into focus both instantiates the image-remembrance mechanisms of the Bergsonian/Proustian involuntary memory and ironizes the self-indulgence of its bourgeois Parisian origins. But the poem betrays a deeper engagement with Bergson as well, one structured by the same push-and-pull of appropriation and subversion as the image of *makukha*.

28 See, for example, a slightly later letter to Vsevolod Nekrasov: «Что ещё? У меня ничего. Колось, глотаю порошки и капли, в промежутках пытаюсь читать Пруста. Не знаю никаких подробностей: кто-то (знаю) где-то (тоже) что-то (не знаю) сказал — вот так Пруст. Пруститутка, как сказал Дюма-сын» ("What else? Not much to report. I do my injections, swallow powders and drops, and in between I try to read Proust. I don't know any of the details: someone (I know who) somewhere (also) said something (I don't know what) – that's Proust for you. A Proustitute, as Dumas-fils said"; Zyкова/Penskaia 2016). For a useful overview of Bergson's Russian reception in the early twentieth century, see Fink 1999.

Ironically, it is the speaker's subjective perception of time that condemns the philosopher to premature death in the speaker's consciousness. This perception, which Bergson championed as more experientially accurate than mechanical chronology, is signaled here by the emphatic "before 1913 meant BEFORE my birth. BEFORE my life".²⁹ On the other hand, the quantified, spatialized, rational clock time – whether as dates in this poem (1913, 1921, 1941) or numbers marking age in the previous one and elsewhere – function as madeleine-like sensory cues, each unleashing its own cascade of involuntary memory, in seeming contradiction to Bergson's critique of clock time as a distortion of true, durational consciousness. Thus, "1921" immediately conjures the hanged man, the famine, the taste of *makukha*, the ravenous rats. As a poetic shorthand, each number carries a hefty experiential cargo, and thus Satunovsky playfully weighs in on one of the most artistically significant philosophical debates of the twentieth century, that over clock and lived time (Canales 2016). Similarly, on the one hand, the poem maintains the discreteness of past experiences, arranged by decade in the speaker's personal timeline, and suggested in the mention of Kant and Lavoisier whose study is presented as an exercise in the history of science rather than in anything possibly contemporary. On the other hand, all these experiences and figures are co-present in the speaker's experiential flow and in the space of the poem; and the very realization of this co-presence is enabled by the discovery of Bergson's preternatural contemporaneity to the speaker's life. The irony of course is that the list of the Soviet man's experiences is hard to narrate as continuous: what kind of duration, narrative, life, or consciousness can hold within it the unimaginable mixture of famine and rats, highbrow university studies, and flight from the enemy in yet another war? How can this all have happened in the speaker's, let alone Bergson's lifetime? Thus, on the surface the poem establishes Bergson's irrelevance in the world of a Soviet subject born on the eve of the revolution, arguing for the radical non-synchronicity of Bergson's and the speaker's own life. At the same time, it thinks through simultaneity, duration, and lived time – all, as we have seen, Satunovsky's consistent preoccupations – alongside Bergson, though everywhere ironically.

29 Many accounts starting as early as the 1920s evidence similar surprise at Bergson's continued survival and intellectual activity past the 1910s (Canales 2015: 5, 31).

We need not overstate Bergson's centrality to Satunovsky's poetic work. If anything, the prose poem's surprise at Bergson's continued survival well into the twentieth century suggests a discovery of the persistence of aesthetic habits that had seemed obsolete, if not altogether deposed by the turbulent history starting with World War I. It might well be that the poem also implicitly pushes against the official Soviet dismissal of the philosopher as an idealist hack, thus engaging first and foremost with the discourse contemporary to Satunovsky rather than with Bergson's philosophical system.³⁰ Still, Satunovsky's short, seemingly perfunctory form and the ostensible spontaneity of his colloquial style belie the steadiness with which his oeuvre meditates on subjectivity and temporality.

The unlikely affinity between Bergson and Satunovsky comes through in their shared and continued preoccupation with subjective time. In Satunovsky's case, this engagement emerges not in opposition to clock time, official history, or biopolitical constraint, but precisely in proximity to them, within a heightened awareness of their pressures and in the interstices of borrowed units of measurement and borrowed language. Most importantly, this engagement with temporality manifests in the corpus I have sought to describe in a form radically different from the associative prose narrative engendered by literature's engagement with philosophy of time in the twentieth century, from Proust to Joyce to Mandelstam (of *The Noise of Time*) and Pasternak (of *Doctor Zhivago*). Satunovsky – a kind of anti-Proust – embeds temporal consciousness in lyric utterances characterized by a radical compression: of narrative arc and the space of the subject. With their telescoping effects and ironic entrenchment of interiority in the cracks between borrowed language and outsider perspective, his poems on aging demonstrate how the minimalist lyric can function as a mode of life-writing and constitute the subject not through extensive articulation but through various forms of shorthand.

More than any other thematic cluster in Satunovsky's oeuvre, the old age poems thus bring to the fore several key aspects of his poetics. We have seen Satunovsky achieve lyricism (indeed lyric intensity) through consistently par-

30 One place Satunovsky might have encountered this discourse is the preface to the 1973 Khudozhestvennaia literatura edition of *Du côté de chez Swann*, translated by Nikolai Liubimov. Its author, the prominent literary scholar and official Boris Suchkov, rehabilitated Proust for a Soviet readership by casting him as a realist in contrast to the ideologically fraught subjectivism of Bergson – a strategic but overstated dichotomy.

ing back lyrical self-expression. Old age becomes an index of a life and of a life-story that enter the domain of language and narrative only partially, if at all. Furthermore, the subject who thus remains outside narrative is experienced by readers of his poetry as simultaneously omnipresent and underarticulated. This subject is profoundly split – not externalized or detached, as some scholars claim, but intensely aware of his own interiority: youthful, desirous, critical, piercing, striving outward (sexually, politically, poetically). At the same time, he is also conscious of his external manifestation: aging, unattractive, constrained, and composed from borrowed or incidental language. This figure is, at core, a *mal'chik-starchik*, an unofficial subject, an “unrealized man”, shaped at once by clock time and lived time – a biohistorical construct.

The author is thankful to Anna Muza for her careful reading and feedback.

References

- Briusov, Valerii (1955): *Izbrannye sochineniia v dvukh tomakh*. Tom 1. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury.
- Burkov, Oleg (2012): *Poëziia Evgeniia Kropivnitskogo: primitivizm i klassicheskaia traditsiia*. Novosibirsk: Novosibirskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet. (Diss.)
- Bychkov, Sergei (2010): “Vstrechi s Ianom Satunovskim”, in: *Zerkalo* 35. <https://magazines.gorky.media/zerkalo/2010/35/vstrechi-s-yanom-satunovskim.html> (1.07.2025)
- Canales, Jimena (2015): *The Physicist and the Philosopher: Einstein, Bergson, and the Debate that Changed Our Understanding of Time*. Princeton: Princeton University Press.
- Canales, Jimena (2016): “Clock/Lived”, in: *Time: A Vocabulary of the Present*. Burges, Joel / Elias, Amy J. (Eds.). New York: New York University Press, 113–128.
- Chudakova, Mariëtta (2023): “Zametki o pokoleniiakh v sovetskoi Rossii”, in: Chudakova, Mariëtta: *Novye i noveishie raboty, 2002–2011*. Moskva: Vremia, 548–575.
- Fink, Hilary (1999): *Bergson and Russian Modernism, 1900–1930*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

- Ginzburg, Lidiia (2002): *Zapisnye knizhki. Vospominaniia. Èsse*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb.
- Glanc, Tomáš (2011): “Pozor. O vospriiatii vvoda voisk v Chekhoslovakiuu v literaturnykh i gumanitarnykh krugakh”. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 111, 76–90.
- Kazarina, Tat’iana (2004): *Tri èpokhi russkogo literaturnogo avangarda*. Samara: Samarskii universitet.
- Kholin, Igor’ (1999): *Izbrannoe. Stikhi i poëmy*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Kholin, Igor’ (2017): *Kholin 66: Diaries and Poems*. Morse, Ainsley / Shayevich, Bela (transl.). Brooklyn: Ugly Duckling Presse.
- Kholin, Igor’ (2020): *S minusom edinitsa: Povest’. Dnevnik. Zapiski*. Vologda: Biblioteka moskovskogo kontseptualizma.
- Klots, Alisa / Romashova, Maria (2018): “Lenin’s Cohort: The First Mass Generation of Soviet Pensioners and Public Activism in the Khrushchev Era”, in: *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 19/3, 573–597.
- Korchagin, Kirill (2021): “Konstrikom, no s novolefovskim uklonom”: Ian Satunovskii i èvoliutsiia konstruktivistskoi poëtiki,” in: Zykova, Galina / Kulakov, Vladislav / Pavlovets, Mikhail (Eds.): “*Lianozovskaia shkola*”. *Mezhdū barachnoi poëziei i russkim konkretizmom*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 547–571.
- Kukulin, Il’ia (2021): “Vid na bereg s ruinami progressa: O stikhotvorenii Iana Satunovskogo ‘Prishel rybak...’ (1966),” in: Zykova, Galina / Kulakov, Vladislav / Pavlovets, Mikhail (Eds.): “*Lianozovskaia shkola*”. *Mezhdū barachnoi poëziei i russkim konkretizmom*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 625–637.
- Kulagin, Oleg (2016): *Tsiklizatsiia v poëzii Iana Satunovskogo: “100 stikhotvorenii iz 10 tsiklov” kak kniga stikhov*. Moskva: Institut mezhdunarodnogo prava i èkonomiki im. A. Griboedova. (Diss.)
- Lovell, Stephen (2007): “Soviet Russia’s Older Generations”, in: Lovell, Stephen (Ed.): *Generations in Twentieth-Century Europe*. New York: Palgrave Macmillan, 205–226.
- Neumeyer, Joy (2023): “Leonid Brezhnev and the Elixir of Life”, in: Porter Jilian / Vinokour, Maya (Eds.): *Energy Culture: Work, Power, and Waste in Russia and the Soviet Union*. Palgrave MacMillan, 195–223.

Zykova, Galina / Penskaia, Elena (2016): "Ia. A. Satunovskii i Vs. N. Nekrasov: perepiska i vospominaniia", in: Tsirk „Olimp” + TV, No. 23 (56), 16 December. <https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/709/yaa-satunovskii-i-vsn-nekrasov-perepiska-i-vospominaniya> (10.07.2025)

Иван Ахметьев

Из архива Я. А. Сатуновского

Резюме: В статье излагаются история подготовки и принципы составления книги Яна Сатуновского *Стихи и проза к стихам*, а также намечается возможный план будущего полного собрания сочинений поэта. Статья сопровождается факсимильной публикацией ряда стихотворений из архива Сатуновского.

Ключевые слова: текстология, архив Я. Сатуновского, история публикации наследия Я. Сатуновского

Стихи Сатуновского¹ я впервые прочитал в тамиздате, в «Ковчеге» Николая Бокова № 4 (1979).

И была возможность познакомиться с Яковом Абрамовичем.

Я подружился с Всеволодом Некрасовым где-то около 1981 года. Однажды он предложил съездить в Электросталь и навестить «дядю Яшу», но, к сожалению, этот разговор не имел продолжения, мы не сошлись, а в 1982 году ЯС скончался.

Помню вечер памяти в Союзе литераторов. Владимир Глоцер, с которым Сева не ладил (а я потом поладил, когда мы делали книгу Оболдуева 2005), Владимир Лапин... Глоцер однажды сказал: «Жаль, что мы с вами вместе не сделали книгу Сатуновского». Он умер в 2009 году, как и Некрасов.

От Некрасова я получил в начале 80-х так называемый «трехтомник», самиздатский машинописный свод, подготовленный Сергеем Бычковым. Оттуда частью переписывал, частью перепечатывал стихи. Потом к этому подключился мой друг Илья Симонов, с которым мы одно время жили вместе, снимали квартиру.

¹ Далее ЯС.

В 1991 Анатолий Лейкин предложил подготовить книгу ЯС, сказав, что за это взялся Глоцер, но не делает. Я, конечно, согласился, еще бы, книга любимого поэта! В это время, правда, готовилась книжка моих стихов, которую обещал издать тот же Лейкин. Но я это отложил, говоря: «Пусть будет контекст для восприятия моих стихов — Некрасов уже есть, а ЯС пока нет».

И книга вышла: ЯС, «Хочу ли я посмертной славы...» (М., 1992. 128 с.). А через год и моя: ИА, «Стихи и только стихи» (М., 1993. 96 с.).

На презентации Некрасов проскрипел (сквозь зубы): «Книга сделана гораздо лучше, чем могла бы». Он понимал, насколько это сложная работа. Было ожидание большого успеха, но рецензий было мало...

Составителями книги там указаны П. А. Сатуновский (младший брат ЯС) и я. Впоследствии некоторые авторы называли ее «книга брата», не упоминая меня, как будто мое участие было фикцией². Но это не так, я сделал основную работу, учтя и пожелания со-составителя.

В 1994 году вышла «Рубленая проза» (РП), об ошибках и странностях которой мне пришлось написать целую статью, опубликованную в НЛО № 14 (1995). Недавно я републиковал ее в своем блоге, снабдив современными комментариями³.

В 2001 году в поэтической серии издательства ОГИ, которую курировал Михаил Айзенберг, вышла книжка избранных стихов «Среди бела дня», составленная мной и Михаилом.

На презентации 14 мая 2001 я сказал: «Следующим изданием должна быть книга в формате „Большой библиотеки поэта“»⁴.

Примерно такой и стала книга «Стихи и проза к стихам» (СПС).

Хронология ее подготовки:

– 2007: договоренность с Петром Аврамовичем Сатуновским⁵ (1919–2014), начало работы (но можно сказать, что работа над стихами ЯС началась еще во времена самиздата);

– 2008–2010: отвлекло участие в составлении антологии «Русские стихи 1950–2000»;

2 А то еще писали некоторые авторы, что книга подготовлена «усилиями его брата и дочерей».

3 <http://ayktm.livejournal.com/216592.html> (здесь и далее дата просмотра 3.10.2025).

4 <https://www.vavilon.ru/lit/mai01.html#1405>

5 Отчество П. А. согласно с именем отца – Аврам; у его старшего брата более привычное.

– 2010–2012: основная работа.

Петр Аврамович волновался, торопил, но дожил. 31 августа 2012 года, полистав привезенный ему экземпляр, сказал: «Это вы сделали памятник себе, Ваня».

Конечно, в такой большой книге неизбежны ошибки. Поправки и уточнения — в моем блоге⁶.

В настоящее время все книги ЯС есть в сети: обе книги избранного, 1992 и 2001, на «Вавилоне»⁷; и много всего в электронной библиотеке «ImWerden»: есть *РП* и *СПС*, еще детские книжки, авторское чтение, статьи ЯС и разные тексты о нем⁸.

Хранительницы архива Всеволода Некрасова Г. В. Зыкова и Е. Н. Пенская пишут: «Все, написанное Яковом Абрамовичем Сатуновским и уцелевшее, необходимо найти, сохранить и весьма желательно опубликовать» (Зыкова/Пенская 2021: 624). На с. 611–612 они написали: «[...] где именно находятся источники, легшие в основу СПС, из текстологического послесловия к изданию не вполне ясно».

Но на с. 634 СПС можно прочесть: «За помощь в работе над книгой благодарю хранителей архива ЯС В. Я. Пашковскую <это старшая дочь. — И. А. > и П. А. Сатуновского». Вот у них и были основные источники. Большую помощь оказывал упомянутый там же Леонид Александрович Сатуновский (1947–2024).

О предыдущих публикациях

Начнем с того, что ЯС неоднократно пытался опубликоваться в СССР. И сразу после войны, заручившись поддержкой Маршака, и в 50-х отправлял стихи Эренбургу, и в 60-е годы отправлял стихи в «Новый мир», а в 70-е — в «Юность». В подборке для «Нового мира» есть одно из его лучших стихотворений «Андрей Платонов», оно заканчивается так: «Возчик, / смазчик, / желтоглазый мужик, / видишь, / как теперь

6 <http://ayktm.livejournal.com/140390.html>

7 <https://www.vavilon.ru/texts/satunovskyo.html>

8 <https://imwerden.de/author-270>

всё стало ничто?» [241]. И он готов был испортить это потрясающее стихотворение ради того, чтобы все-таки оно было опубликовано, и придумал другой конец: «Видишь в космосе след правнука твоего» (Илл. 1). На той же странице облегченный вариант стихотворения про Бабеля. Но это все равно не прошло.

То есть система отторгала, чувствовала, что он чужой.

О самиздатском собрании рассказывает Сергей Бычков:

В 1972 году вместе с Николаем Боковым мы издали в самиздатском варианте книгу Геннадия Айги... Мой друг, сотрудник издательства МГУ, мастерски переплетал Самиздат, используя грубую ткань, напоминающую мешковину, которая у портных называлась «бортовкой». Он и переплел машинописный томик «Избранного» Геннадия Айги...⁹

Узнав, что стихи Яна Сатуновского никогда не издавались, я решил восполнить этот пробел и при его жизни издать его «Избранное». Это было в конце 1973 года... Моя работа едва не была прервана допросами в КГБ и угрозой обыска в январе 1974 года. Пришлось перепрятьывать уже подготовленные к изданию стихи Сатуновского. И все же в середине 1974 года его «Избранное» в трех томах тиражом... в семь экземпляров, отпечатанное на папиросной бумаге, увидело свет.

(Бычков 2010: 398–399)

При жизни автора в тамиздате было несколько публикаций его взрослых стихов:

- «Аполлонъ-77» (Париж);
- Антология русской поэзии XIX–XX веков (Белград, 1977);
- «Левиафан», № 2, апрель 1979. Публ. М. Гробмана;
- «Ковчег», № 4 (1979). Публ. Н. Бокова;

9 Ср. у В. Некрасова: «В 70–73 выпускали свои „Бортовки“ Н. Боков и С. Бычков: вышли Сатуновский, Айги, я» (Стреляный и др. 1997: 420).

- Антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны». Т. 1 (Ньютонвилл, Мэсс., 1980);
- «Поэт-переводчик Константин Богатырев» (Мюнхен, 1982).

Историю книги, не вышедшей тогда в тамиздате, рассказывает П. А. Сатуновский:

В 1978 году мы с женой были в Париже и встречались с высланным из Союза художником Оскаром Рабиным. [...] к Рабину у меня было личное поручение от брата. Дело в том, что в Париже при участии Оскара, кто-то (возможно, Глезер) издавал книжечки стихов поэтов-лианозовцев. Уже вышла первая книжка — старейшины династии — Евгения Леонидовича Кропивницкого; на очереди, в наборе — стихи Сатуновского. И брат через меня просил приостановить работу, не печатать сборник; он боялся; боялся провокаций, погрома, боялся за своих взрослых дочерей.

Оскар расстроился, но выполнил просьбу Яна, и книжка в Париже не была издана. Ну а брат немного успокоился.

(П. Сатуновский 2004: 10)

Обзор источников и принципы издания СПС

– *МС*: авторский/авторизованный машинописный свод формата А5, где присутствуют стихотворения с номерами от 2 до 1005¹⁰, а также некоторые без номера; отметим, что *МС* несет на себе признаки многолетнего личного использования¹¹ (Илл. 2–4);

– чистовая правленая рукопись 14 с. на листах А5 со стихами 1980-х годов (Илл. 5). В *РП* написано, что в распоряжении составителя были «последние стихи начала 80-х, перепечатанные также самим Сатуновским». Тексты этих стихов, представленные в *РП*, совпадают с нашей рукописью.

¹⁰ Часть нумерованных стихотворений в него не входит; их довольно много в разделе II, несколько в разделе IV, и 14 пропавших. В СПС все это изложено на с. 632–633.

¹¹ Перед составлением *СПС* я сначала всё отсканировал (а кое-что было снято и при-
слано Л. А. Сатуновским).

Два вышеуказанных источника целиком вошли в I раздел СПС. Это то, что я предлагаю считать авторским «каноном» Сатуновского.

Иные источники:

- рукописный свод на библиотечных карточках (Илл. 6–7); основной источник для разделов II–IV, но и для раздела I тоже (Илл. 8–9)

- *РИ*: рукопись избранных стихотворений на 25 страницах А4 (все есть в *МС*; Илл. 10);

- несколько машинописных подборок формата А4, некоторые, очевидно, предназначались для редакций различных журналов, а также разрозненные листы такого же формата;

- подборка «Сто стихотворений из 10 циклов» (1939–1962) — в рукописном и машинописном вариантах;

- рукопись «Вторая сотня» на листах А4 (Илл. 11–13);

- записная книжка, которую автор называл *Тетрадь 1* (Илл. 14–15);

- записная книжка, которую автор называл *Тетрадь 2* (Илл. 16–17);

- рукописные подборки, отдельные листы, в т.ч. вложенные в обложку с надписью «Стихотворные заготовки» (Илл. 18–21).

- магнитофонные записи авторского исполнения стихов (к сожалению, далеко не всех): *МЗ*.

- собственно, *РП*.

Расположение стихотворений хронологическое во всех разделах книги.

Недатированные стихи располагаются согласно указаниям автора в *Примечаниях к Списку*, номерам и другим признакам — характер написания, рядом с чем находятся в рукописи и пр. Здесь могли быть не бесспорные решения (на сегодняшний день я бы кое-что переставил).

Стихографику (см. также в *СПС*, с. 634) воспроизводил по машинописи, когда она была, или по рукописи, если там была стихографика. Стихи на карточках и в *РИ* ЯС записывал часто прозаически, лишь иногда отмечая границы строк и строф. В тех случаях, когда карточки были единственным источником, стихографика устанавливалась по аналогии с тем, как ЯС делал это в машинописи. Понятно, что и здесь могли быть не бесспорные решения.

В общем, как мы видим, архив ЯС в части, касающейся взрослых стихов, многосоставен; в книге я постарался все это учесть. Я был

ограничен тем, что хранилось у родственников, хотя это, скорее всего, почти полное собрание.

ЯС, можно сказать, позаботился о будущих публикаторах, составив список стихов (Илл. 22) и МС, в котором 853 стихотворения 1938–1978. К ним мы добавили в СПС еще 46 более поздних стихотворений. В сумме получается 900 стихотворений I раздела, что как бы противоречит его заявлению «Почти тысячу раз я чувствовал себя счастливым — когда мне случалось написать стихотворение» [3]. Это он ориентировался на список, часть стихотворений из которого он не включил в канон, а некоторые и вовсе уничтожил.

Насчет канона.

Автор не может быть вполне объективным к своим вещам; так и ЯС не включил в «канон» ряд вполне замечательных, на наш взгляд, стихотворений.

Избранное, которое составил бы я, не совпадало бы с каноном ЯС; в это избранное вошли бы некоторые стихи из II и III разделов, а часть стихотворений I раздела я бы не включал.

Периодизацию творчества ЯС можно представить так:

Начало и конец: первые 20 лет (1938–1958) и последние 4 года — не совсем ясны.

Промежуток — 20 лет с 1958 по 1978 — достаточно ясен.

Особая история — со стихами 1979 года. На первой странице рукописи стихов 80-х написано «а где же 79 год?»

Т.е. тут какой-то разрыв: похоже, что он забыл про часть стихов 1979 года, которые опубликованы во II разделе, но по уровню они вполне могли бы попасть в I-й.

Поэтическое сознание продолжало работать до последнего года жизни (последнее известное стихотворение датировано 2 мая 1982), но ЯС, видимо, не успевал свести, пронумеровать, может быть, доделать стихи этого периода, последних 4-х лет.

Если обратиться к первому двадцатилетию, мы видим там много недатированных стихотворений; несовпадение нумерации с хронологией и т. п. Эти неясности, конечно, связаны с войной, неустроенностью быта после войны; затем работа в НИИ, к которой, судя по нескольким авторским свидетельствам, ЯС относился весьма серьезно.

Роальд Пратусевич, сын Марка Пратусевича, фронтового товарища Яна Сатуновского, с которым они работали в армейской газете «Патриот родины», рассказывает:

Сатуновский в Электростали разрабатывал специальные присадки или покрытия антикоррозионные... И работа, которую он возглавлял, была представлена на Сталинскую премию. По мере того, как эта работа продвигалась по инстанциям, сверху дописывались начальственные фигуры, а фамилия Сатуновского съезжала вниз до тех пор, пока не исчезла вовсе. Это нам Яков Абрамович с юмором рассказывал. Это было в конце 40-х годов, еще при Сталине¹².

Эти обстоятельства описаны в пьесе ЯС «Скверная девчонка» (Сатуновский 2013), означающей, можно предположить, переломный момент в самосознании автора. ЯС постепенно охладел к науке и сосредоточился на стихах.

Если говорить о полном собрании сочинений ЯС, то оно должно состоять из «взрослых» стихов, вошедших в книгу СПС, с добавлением немногих туда не включенных. Кроме этого, там должны быть газетные и детские стихи, переводы детских и взрослых стихов, две пьесы, литературоведческие статьи¹³, письма, рисунки и картины.

После выхода книги появились публикации ЯС из архива Всеволода Некрасова, благодаря которым уточнились некоторые моменты.

12 «Я рифмую дождь и плащ...» О книге «Стихи и проза к стихам» // Радио Свобода, 31.10. 2012. <https://www.svoboda.org/a/24757247.html> (3.10.2025).

13 А были и научные статьи по химии; возможно, и на эту часть творчества ЯС когда-нибудь найдутся исследователи, а пока их желательно учесть в полной библиографии.

Будущим исследователям нужно будет изучить также архивы Владимира Глоцера, Вольфганга Казака и, вероятно, некоторые другие.

И остается надежда найти ранние стихи, которые не «получились».

Ну, и, как правильно отмечают наследницы Вс. Некрасова (Зыкова/Пенская 2021: 624), нужна максимально подробная биография, тогда можно будет соотнести даты и реалии стихотворений с обстоятельствами жизни автора.

Литература

- Бычков, Сергей (2010): «Жизнь и стихи. Заметки, размышления, воспоминания о Яне Сатуновском», в: *Toronto Slavic Quarterly* 33, 368–402.
- Зыкова, Галина / Пенская, Елена (2021): «Ян Сатуновский: материалы к изучению творчества и литературного контекста», в: Зыкова, Галина / Кулаков, Владислав / Павловец, Михаил (сост.): «Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом. Москва: Новое литературное обозрение, 593–624.
- Сатуновский, Петр (2004): *Посмертная слава*. <https://imwerden.de/publ-1857> (4.10.2025)
- Сатуновский, Яков (2013): «Скверная девчонка: Комедия в 3-х действиях, 9-ти сценах, с двумя интермедиями, с прологом и эпилогом». [Ахметьев, Иван (публ.)], в: *Театр* 11–12, 193–223.
- Стреляный, Анатолий и др. (сост.) (1997): *Самиздат века*. Минск/Москва: Полифакт.

- и -

БАБЕЛЬ

544

Всё убито тишиной.
 Закинувшись навзничь.
 Синяя кровь лежит в его бороде.
 Как кусок свинца.

Благословенна скудная свеча,
 бредущая ~~из~~ из потёмок в потёмки
 под чёрной снастью неба,
 под дырявой крышей, пропускающей звёзды.

Четырежды благословенна Революция,
 избравшая нас между народами земли,-
 писал Люттов, Исаак-пророк
 Учения о Тачанке.

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ

555

Даже ночью светились цветы.

555

Мужик с жёлтыми глазами,
 прибежавший откуда то
 из полевой страны.

Как заочно живущий,
 наравне с забвенной травой,-
 сон ведь тоже вроде зарплату считается,
 а люди нынче дороги, наравне с матерьялом.

Остановите этот звук!
 Дайте мне ответить на него!
 Возчик,
 смазчик,
 желтоглазый мужик,-
 видишь космический корабль правнука своего?

5
—
—
У часового я спросил:

скажите, можно ходить по плотине?

— Идти! — ответил часовой

и сплел за перила.

Сняв шляпу,

я прошёл

по плотине, овеянной славой,

с левого берега

на правый

и статью из Конституции прочёл.

Так вот он, Днепрострой!

Я вижу

символ овеществлённого труда,

а подо мной стоит вода

с одной стороны выше,

с другой стороны ниже.

Сент. 38

Запорожье

По фн. + Л 5

и первое стихотворение, написанное во время командировки из Вн. к-та в Тирасполь. ЖН-19

6
X X
X

Вчера, спазывая на работу,
я встретил женщину, ползавшую по льду,
и поднял её, а потом подумал: - Ду-
рак, а вдруг она враг народа?

Вдруг! - а вдруг наоборот?

Вдруг она друг? Или, как сказать, / обы-
ватель?

Обыкновенная старуха на вате,
шут её разберёт.

Диспропорция ~~Диспропорция~~, 39

Несомненно 16

1003

~~Жили-были...~~
...жили-были...

Павел Радимев... Павел Дружинин...
 издавались... как же, печатались...
 назывались: братья писатели...

Только нет их... ни Павла, ни Павла...
 а ведь, помнится, вроде, недавно...

7 апр 78

1004

В апреле прилетают хаворонки,
 взгляду на небо голубое,
 а по утрам бывают заморозки,
 глаза и зубы обезболю.

Может быть, я еще в лес похожу, на елей
 может быть, я еще двенадцать, ну, тридцать ^{печалью,}
 чувствую: в жизни моей перелом наступил,
 хрусткуло; на меня ^{вспыхив} ~~констремел~~ наступил.
^т ^{жестоким}

8 апр 78

1005

Что я, ненормальный, что ли,
 сейчас на улицу идти?

Там хиллят охломони,

там зубы чешут бодрень.
 И гонят мама да беришница,
~~там~~ по этой улице вчера
 с лицом, застегнутым на все пуговицы,
~~престурили~~ в забой врача.

30 апр 78

⑤/③ x x x

② и, как в себе же как будто,
Жизни

мне раздвинула:

— Солнце всходит — заходит,
а как тебе тогда?

x x x

17 февр 80

"Хиба ревует воли,
"Аи яма подни?"

Но мы и не "ревли",

а молча мёрли, —

наполнила мне снова

двоякая моя языка редного.

19 февр 80

x x x

"... Не в среду... можешь ведь, во вторник,
в субботу, в воскресенье...
А, может, в пятницу... Не выполнишь..."

Когда-то, тогда... Должно быть, вправду,
тогда, когда... Давным-давно...

20 февр 80

348 Лёгкость в мысли
 тая необыкновен-
 ная; о, Багда-с,
 неужели это не
 про нас?
 Неужели не по-
 ручкой ищешь,
 потихой дрог -
 то за дочкой, то
 за матенькой?
 И под занавес,
 под занавес: ~~Уд~~
~~Наши трансы в джунгли~~ Лабардан-с!
 Bravo bis, о, Баг-
 да-с!
 3 янв 65

348
 Лёгкость в мысли необыкновенная;
 о, Багда-с,
 неужели это не про нас?
 Неужели
 не мы
 Ручкой ищешь,
 потихой дрог -
 то за дочкой,
 то за матенькой?
 И под занавес, под занавес:
~~Судьбы джун-с!~~
~~Лабордан-с!~~
 Лабардан-с!
 Bravo bis,
 о, Багда-с!
 3 янв. 65

- 18—
692. [Поговорили с тобой как магнитофон с магнитофоном, глупая думка, Некрасов Николай-вич Всеволод, русский этонец.
693. [Никак не запомню что я старик (старик — такое амплуа) — никак, никак не запомню.
703. [Появилась онкологичка. Мля-мля. Мля-типаемая, без шипов ходит, а жжи! — косит.
707. [Удивилесь, что мечтающие? Не удивляйтесь. Удивительное не удивительно. Удивительно не-удивительное.
718. [Струдом [сплюнул. [Потом [долго смотрел [в урну. [О чём он думал?
722. [Думал ли я, что Фриз умирает?
[Думал ли Фриз, что он умирает?
[Думал ли он, что Фриз умирает?
725. [Исследуйте меня как космонавта
[провода шланги
[газота строк интerviдение
[завинтите бы голову в скарандр.
746. [Добрый вечер, издройй вечер, — и, минуточку погодя, — кваиня, говори, старика мсит (это, верно, про меня).
756. [Приснились
[дворянские дядюхи — дядя Леопольд и дядя Мюрле (оба с материнской стороны); они верили много
[из ничего, — живное было время!..
- [В дуэщент клубе швейников еще функционировала харашная синагога,
[но мы не верили в Бога, —
[мы, дети Карла Либкнехта и Розы Люксембург,
[верили в красную кавалерию и мировую Революцию.
- [Дядю Мюрле
- [Я знаю только по фотокартонке, но дядя Леопольд
[погиб еще не скоро...

Остальные стихи (Вторая сатир)
(перепишью без какого либо порядка
если успею, потом пропущу по цини-

пост. № 34

Х Х
Х
перепишу
Деревьями не интересуюсь.
Наверное,
как бы
на их -

стволы и листья -
я смотрю на вас сатир.

Узатио.

По есь,
до того узатио -
передано движение мышц.
Лицо как бы одухотворенное.
И даже
какая то просветляет мысль.

Смотрит -
он скручивает сигарету.

Ого, ого,
облизывает языком.
Что то рыганы, облокачась, соединяю.
Затягивается.
Воспыхает дым.

- 2 -

Что есть,
у него и дождики в носу есть.
Он почти как человек.
Почти.

Как дерево.
Дерева эти не интересуюсь.

Навзное,
как вы на их -
стволы и листья -
я смотрю на вас сатир.

х х
х перемину
№106 Я, как дурак, в деревне.
В ономнессе,
анадоссе,
напесни.

Я,
как слепой, копаюсь в огороде,
ни в огурцах не разбизаюсь,
ни в моркови.

Староретинский,
смигивательный кокет,
о чем напечатывается он,
того он хочет?

- 3 -

Я не пойду.

И городок,

и гражки —

мне просто так,

как в линейку тетрадки.

x x

W 231 x Керемшан

Пустые стаи коровники,

о которых

Есенину

непов.

на пшар

у колхозников

молочно-

военная спелость,

а лишь то ведро

каждому хочется,

а не жмыха

газетное

сено.

Нет,

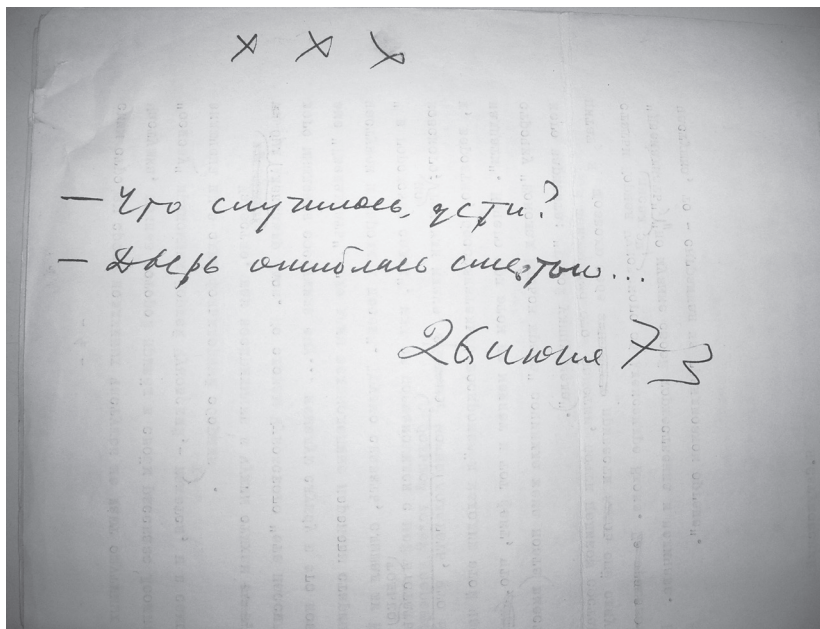
не скажу, видав,

окончилось

жировая эта суета!

13 марта 62

Полн "Вас-то мне
мне с пшаром..."



Илл. 19

... как руководство к деятельности...
 ... отдала мной сияе тов. Ахметьев...
 ... а я еще помню Михайлову...

xxx

Сва пишет мне о срахе, где мы
 все *)

*) то еще больше.

8 июня 78

Никто так не терпит холода и зимы, как
 мы, все же с нами братцы.

xxx

Там, как всегда, и много сраж,
 Я, как всегда, и подумал о брате,
 Что сажа не сажа, и расвет не расвет,
 Братец мой "тра-та-та" гоним нас на расвет.
 25 сент. 78

О поздней осени. А. Сатуновский
 написан Е. Л. Кропоткинским
 Наступит осень поздняя,
 ненастная пора,
 задует ветер сиверко,
 замаячет дятлова.
 Ситу, тити в уютии,
~~преследует~~ ~~неприятный~~ страх.
 на небо бледно-синее
 в мимовых ~~мимиках~~ ^{мимиках}
 22 окт. 79.
 В СССР сегодня день Утои. Се-
 годня их ретиф, полунотро-
 ша и воебравевои на кре-
 лави по два с полемием за ки-
 лограмми.
 22 окт 79

- Список стихов, вошедших (принесено по
времени написания) (выделены по
1953)
1. — Так о зем. х? В. 38. Вспомни — земля, раскв... В
 2. — У меня в груди... В. 39. — В период, как, у меня... В
 3. — Охарактер, неслучайно... В. 40. — В период, неслучайно... В
 4. — Мой брат, сараи... В. 41. — Как же об этом — сам был... В
 5. — У твоего, а сараи... В. 42. — У же так, по камешку да... В
 6. — Вера, опаздывая... В. 43. — Наша берег... В
 7. — У тебя же в... В. 44. — Как я, у... В
 8. — Один сказал: не бойся... В. 45. — Я забыл еще забаву... В
 9. — Как же, неслучайно это... В. 46. — Как я живу?.. В
 10. — О зем. мы думали... В. 47. — Через года земли... В
 11. — Но мы же неслучайно... В. 48. — У меня об этом... В
 12. — Дима, все в период... В. 49. — Но тем же жилось... В
 13. — У нас был период... В. 50. — Как же не для стариков... В
 14. — Мама, мама, мама... В. 51. — Маме, это, что в зем... В
 15. — Кто там? Ах, это... В. 52. — Вспомни, что... В
 16. — В т. я. не, не дай, не... В. 53. — Хорошо с... В
 17. — У меня в... В. 54. — Да, дворянина... В
 18. — Кто вы? Репартир... В. 55. — Сашка, неслучайно, неслучайно... В
 19. — Сердце мое, дурная... В. 56. — Как же это так случилось... В
 20. — У же в Рязани... В. 57. — Как же это случилось... В
 21. — Сейчас, не о чем думать... В. 58. — Как же это случилось... В
 22. — Как же все так было... В. 59. — Ах, вот, да, дворянина... В
 23. — Но, всего хныкала... В. 60. — Ах, вот, да, дворянина... В
 24. — Мне случилось: а что... В. 61. — У же, вот, да, дворянина... В
 25. — У же, вот, да, дворянина... В. 62. — Всегда со мной была... В
 26. — У же, вот, да, дворянина... В. 63. — Я не хочу все знать... В
 27. — С тобой? Не слез... В. 64. — Верю, назову, во всем... В
 28. — С тобой, на нивах... В. 65. — Все, вот, да, дворянина... В
 29. — Ты же не... В. 66. — Все, вот, да, дворянина... В
 30. — Хотел в сад... В. 67. — Дик... Так, так, так... В
 31. — Пристали в ха... В. 68. — Не говорю, мне, не... В
 32. — Хотел, неслучайно... В. 69. — Так, что же, стар... В
 33. — Ах, не неслучайно... В. 70. — Я же думал... В
 34. — Деревьями не... В. 71. — Фамилия — ту, дурная... В
 35. — Как же, вот, да, дворянина... В. 72. — У же, вот, да, дворянина... В
 36. — Как же, вот, да, дворянина... В. 73. — Звук, враз, так... В
 37. — Как же, вот, да, дворянина... В. 74. — Во всем, вот, да, дворянина... В

Иллюстрации из архива Я. А. Сатуновского. Копии И. А. Ахметьева

Илл. 1 — Из маш. подборки для журнала «Новый мир»

Илл. 2–4 — Из основного машинописного свода (МС)

Илл. 5а и 5б — Из рукописного свода стихотворений 1980-х годов

Илл. 6–7 — Из рукописного свода на карточках

Илл. 8–9 — Стихотворение «Легкость в мыслях необыкновенная...» (№ 348); карточка и машинопись из свода МС

Илл. 10 — Из рукописной подборки избранных стихотворений (РИ), с. 18

Илл. 11–13 — Из рукописной подборки «Вторая сотня», с. 1–3

Илл. 14–15 — Из записной книжки (*Тетрадь № 1*)

Илл. 16–17 — Из записной книжки (*Тетрадь № 2*)

Илл. 18–21 — Из подборки «Стихотворные заготовки»

Илл. 22 — Список из 853-х стихотворений 1938–1978 годов (с. 1)

Abstracts and Keywords in English for Russian-language Articles

Ilja Kujuk

Yan Satunovsky's Poetic Substrate

Abstract: This article examines Yan Satunovsky's one-line poem, "The main thing is to have the audacity to know that these are poems" (1976), in an attempt to identify the objective characteristics of poetry in Satunovsky's artistic system and to trace their sources. Using an immanent analysis of the text, its contextualization in Satunovsky's poetic corpus, and the poet's own theoretical reflections based on Boris Eichenbaum's *Melody of Russian Verse* (1922), the article demonstrates the significance of the intonation of colloquial speech in the system of Russian verse in the second half of the twentieth century. It shows that the renewal of this poetic system was made possible primarily thanks to the experiments of Satunovsky and other poets of the Lianozovo School.

Keywords: definition of poetry, intonation, one-line-poems, colloquial speech, poetic analysis

Polina Barskova

"And So We Learned to Speak of Death": Yan Satunovsky's Offensive Poetry

Abstract: The article analyzes poems by Yan Satunovsky, which reflect his military experience (1939–1945). By first identifying a number of taboos created by official Soviet historiography and violated by Satunovsky, the article demonstrates even deeper violations, transgressions, and discoveries. It shows how Satunovsky lays bare the erotic in military experience, and reads his poetry

side-by-side with another poetics of transgression, that of Gennady Gor. Satunovsky not only shows that war sows death and breeds murderers and rapists; he depicts war and death as routine, boring, pitiful, and completely unheroic. Satunovsky's discourse on war is thus multifaceted and flexible: the poet combines different linguistic registers, trying them on like masks. The primary task of Satunovsky's poems about war is to demonstrate military experience as exceptionally destructive, in particular for the personality and language of the person producing this poetic statement. Thus, through provocative avant-garde poetics, Satunovsky hits his political target.

Keywords: war, violence, language experimentation, the erotic, decay

Danila Davydov

Yan Satunovsky and "Barracks Poetry"

Abstract: This article examines Yan Satunovsky's creative strategies in the context of so-called "barracks poetry", which in turn represents one of the aesthetic dominants of the Lianozovo school, one of the central phenomena of Soviet unofficial literature. "Barracks poetry" itself is not so much a homogeneous practice as a set of artistic positions articulated in different ways by the core authors associated with the group (Evgeny Kropivnitsky, Igor Kholin, Genrikh Sapgir); the term also serves to mythologize this tendency in underground poetics (in publications by Olga Andreeva-Carlisle, Konstantin Kuzminsky, Eduard Limonov). The article analyzes the mutual reception of the "barracks" poets and Satunovsky and demonstrates Satunovsky's engagement with the "barracks" aesthetic. Satunovsky understands this aesthetic more broadly than that of the orthodox representatives of "barracks poetry," and offers a reinterpretation of and meta-reflection on this aesthetic.

Keywords: barracks poetry, Lianozovo school, uncensored poetry, language poverty

Mark Lipovetsky

Poetry and the Newspaper: Reading Satunovsky Politically

Abstract: The article analyzes Satunovsky's poems from the 1960-80s through their "relationship" with publications in Soviet newspapers. Satunovsky does not deconstruct political discourse but seeks opportunities for the political self-expression organic to his everyday life context. He does not stay within the bounds of Soviet political discourse either. His political judgments are pronounced using a non-universal language that is defined by a specific existential and historical understanding of the world. Satunovsky's ongoing debate with the newspaper allows him to articulate the political side of his individual and yet highly typical day-to-day life experience, and thus to establish political agency outside of Soviet political discourse.

Keywords: political poetry, concretism, omissions in poetry, Soviet subjectivity

Mikhail Pavlovets

"The Rhythm of the Conscious Poetic Work": Yan Satunovsky's Theoretical and Critical Articles and His Poetic Practice

Abstract: This article examines Yan Satunovsky's literary-critical and theoretical body of work. Although relatively small, this corpus is significant. Satunovsky's analysis of the poetics of children's folklore, specifically counting rhymes, as well as the works of his predecessors and contemporaries (Vladimir Mayakovsky, Korney Chukovsky, Genrikh Sapgir, and others), helps the poet formulate his own creative principles. The poet identified and drew attention to the "Korney stanza", analyzing its genesis in Chukovsky's works for children and tracing the origins of this stanza to the works of Chukovsky's predecessors and Russian folklore. Satunovsky's application of a tactometric approach to the rhythmic organization of verse clarifies not only the importance of this aspect of verse form for the poet, but also the influence of the poetic theories of Alexander Kviatkovsky and Ilya Selvinsky – theorists of poetic constructivism. Additionally, the article helps refine the interpretations of some of Satunovsky's poems.

Keywords: children's folklore, constructivism, literary criticism, the tactometric poetic system

Anna Glazova

“Perhaps I have Earned God’s blessing”. Traces of Religiosity in the Poems of Yan Satunovsky

Abstract: Yan Satunovsky’s poetry, known for its laconic style, deals with materialistic matters and tends toward minimalist imagery and stark depictions of unembellished reality. All the more surprising, then, is the significant number of references to religion in his work. Some of these references are connected to Judaism, others – to Christianity. Although written from a secular, profane perspective, his poems suggest that religion was not entirely unimportant for the poet. This article follows some of these references and probes the religious remnant in Satunovsky’s body of works.

Keywords: non-official poetry, Walter Benjamin, Franz Kafka, Jewish and Christian references, secularism

Ivan Akhmetiev

From Yan Satunovsky’s Archive

Abstract: The article relates the history of the preparation and principles behind the compilation of Yan Satunovsky’s book *Stikhi i proza k stikham* (2012) and outlines a possible plan for a future complete collection of the poet’s works. It is accompanied by a facsimile publication of a number of poems from Satunovsky’s archive.

Keywords: textology, Yan Satunovsky’s archive, history of the publication of Yan Satunovsky’s legacy

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBÄNDE

Gegründet und bis 2020 herausgegeben von
Aage A. Hansen-Löve und Tilmann Reuther

Ab 2021 herausgegeben von
Ilja Kukulj, Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr (Literaturwissenschaft)
und Tilmann Reuther (Sprachwissenschaft)

104. Didier Dupuy / Volodymyr Dubichynskyi: Русско-французские лексические параллели / Les parallèles lexicaux russes-français: Теоретическое обоснование и словарь / Fondements théoriques et Dictionnaire, 2024. 655 S.
103. Nikolaj Plotnikov: Konzepte der ‚Person‘ in der russischen Ideengeschichte. Studien zum interkulturellen Begriffstransfer, 2024. 324 S.
102. Svetlana Efimova / Philipp Kohl (Hg.): Sehen, Hören, Berühren: Multisensorische Perspektiven auf Medialität in Osteuropa, 2024. 400 S.
101. Leonid Iomdin, Jasmina Miličević, Alain Polguère (Hg.): Lifetime Linguistic Inspirations: To Igor Mel'čuk from Colleagues and Friends for His 90th Birthday, 2022. 529 S.
100. Elena Tolstaja: Aleksej Tolstoj v uragane vremeni (1910-e – 1920-e gody), 2022, 307 S.
99. Volodymyr Dubichynskyi / Tilmann Reuther: Lexikografie lexikalischer Parallelen: Theoretische Grundlagen und ukrainisch-deutsches Wörterbuch. Monografie, 2020, 415 S.
98. Evgeny Soshkin: Bottlenecks. Hypotextual Levels of Meaning in Russian Literary Tradition, 2020, 213 S.
97. Salvatore Del Gaudio (Hg.): Італійсько-Українські Контрастивні Студії: Мовознавство, Літературознавство, Переклад Studi Contrastivitalo-Ucraini: Linguistica, Letteratura, Traduzione – Italian-Ukrainian Contrastive Studies: Linguistics, Literature, Translation, 2019, 240 S.
96. Ingeborg Jandl / Gernot Howanitz (Hg.): Ich-Splitter. (Cross-)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen, 2019, 408 S.
95. Anja Schloßberger-Oberhammer: Leonid Lipavskij's Gedankenwelten. Zum paradoxalen Diskurs der russischen Dichter des Absurden, 2018, 387 S.
94. Salvatore Del Gaudio: An Introduction to Ukrainian Dialectology, Wien/Leipzig 2017, 110 S.

93. Lea Pil'd (Hg.): Ideologiĉeskie konteksty russkoj kul'tury XIX–XX vv. i poetika perevoda, Frankfurt 2017, 210 S.
92. Michał Mrugański / Schamma Schahadat (Hg.): Theory of Literature as a Theory of the Arts and the Humanities, Wien/Leipzig 2016, 321 S.
91. Sonja Koroliov / Andrea Zink (Hg.): Muße – Faulheit – Nichts-Tun. Fehlende und fehlgeschlagene Handlungen in der russischen und europäischen Literatur seit der Aufklärung, Frankfurt 2017, 293 S.
90. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom vos'moj. Gedichte No. 1820–2220 (1965–1975). Herausgegeben von Alexei Kassian, Wien/Leipzig 2016, 450 S.
89. Gennadij Zel'dovič: Diskursivnye otnošenija v liřiĉeskoj poezii, Wien/Leipzig 2016, 213 S.
88. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom sed'moj. Gedichte No. 1439–1819 (1983). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien/Leipzig 2016, 428 S.
87. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom šestoj. Gedichte No. 1143–1438 (1982). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien/Leipzig, 2015, 335 S.
86. Elena Graf / Imke Mendoza / Barbara Sonnenhauser (Hg.): Dekonstruktion und Konstruktion. Zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Festschrift für Ulrich Schweier zum 60. Geburtstag, Wien/Leipzig, 2015, 340 S.
85. Valentina Apresjan / Boris Iomdin (Hg.): Meaning-Text Theory: Current Developments. München/Berlin/Wien, 2013, 295 S., mit Tab.
84. Jeanette Fabian: Poetismus. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis der tschechischen Avantgarde, München/Berlin/Wien, 2013, 635 S.
83. Ursula Doleschal / Imke Mendoza / Tilmann Reuther / Alois Woldan (Hg.): Österreichische Beiträge zum Internationalen Slawistenkongress Minsk 2013, München/Berlin/Wien, 2013, 190 S.
82. Johannes Reinhart (Hg.): Hagiographia Slavica, München/Berlin/Wien, 2013, 299 S.
81. Brigitte Obermayr (Hg.): Jenseits der Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma, München/Berlin/Wien, 2013, 417 S.
80. Nadežda Grigor'eva / Schamma Schahadat / Igor' P. Smirnov / Irina Wutsdorff (Hg.): Konzepte der Kreativität im russischen Denken. Literatur und Philosophie II, München/Berlin/Wien, 2012, Geb., 200 S.
79. Bettina Lange / Nina Weller / Georg Witte (Hg.): Die nicht mehr neuen Menschen. Russische Filme und Romane der Jahrtausendwende, München/Berlin/Wien, 2012, 321 S.
78. Gun-Britt Kohler (Hg.): Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel, München/Berlin/Wien, 2010, 511 S.
77. Il'ja Kukuj: Koncept „vešč“ v jazyke russkogo avangarda, München/Berlin/Wien, 2010, 223 S.
76. Nadežda Grigor'eva / Schamma Schahadat / Igor' P. Smirnov / Irina Wutsdorff (Hg.): Das Konzept der Synthese im russischen Denken. Künste – Medien – Diskurse. Philosophie und Literatur I. München/Berlin/Wien, 2010, Geb., 290 S. mit Literaturverz.

75. Salvatore Del Gaudio: On the Nature of Surżyk: a Double Perspective, München/Berlin/Wien, 2010, 328 S. mit CD.
74. Björn Hansen / Jasmina Grković-Major (Hg.): Diachronic Slavonic Syntax. Gradual Changes in Focus, München/Berlin/Wien, 2010, 208 S.
73. Tilman Berger / Markus Giger / Sibylle Kurt / Imke Mendoza (Hg.): Von grammatischen Kategorien und sprachlichen Weltbildern. Die Slavia von der Sprachgeschichte bis zur Politsprache. Festschrift für Daniel Weiss zum 60. Geburtstag, München/Berlin/Wien, 2009, 650 S.
72. Björn Wiemer / Vladimir A. Plungjan (Hg.): Lexikalische Evidenzialitäts-Marker in slavischen Sprachen, München/Wien, 2008, 400 S.
71. Anke Hennig / Georg Witte (Hg.): Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, München/Wien, 2008, 511 S.
70. Veronika Halser: Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič, München/Wien, 2008, 330 S.
69. Kim Gerdes / Tilmann Reuther / Leo Wanner (Hg.): Meaning – Text Theory 2007. Proceedings of the 3rd International Conference on Meaning-Text Theory. Klagenfurt, May 20–24, 2007, München/Wien, 2007, 471 S.
68. Tanja Zimmermann: Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde, München/Wien, 2007, 380 S.
67. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom pjatyj. Gedichte No. 864–1142 (1979–1981). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, München/Wien, 2009, 362 S.
66. Ursula Doleschal / Edgar Hoffmann / Tilmann Reuther (Hg.): Sprache und Diskurs in Wirtschaft und Gesellschaft: Slawische Perspektiven, München/Wien, 2007, 323 S.
65. Johannes Reinhart / Tilmann Reuther (Hg.): Ethnoslavica. Festschrift für Professor Gerhard Neweklowsky zum 65. Geburtstag, München/Wien, 2006, 361 S.
64. Anna Brodsky / Mark Lipovetsky / Sven Spieker (Hg.): The Imprints of Terror. The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture. In memoriam Marina Kanevskaya, München/Wien, 2006, 286 S.
63. Anke Hennig / Brigitte Obermayr / Georg Witte (Hg.): Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde, München/Wien, 2006, 393 S.
62. Nadežda Grigor'eva / Schamma Schahadat / Igor' Smirnov (Hg.): Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur, München/Wien, 2005, 508 S.
61. Julia Kursell: Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde, München/Wien, 2003, 344 S.
60. Jurij D. Apresjan (Hg.): Novyj ob"jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka. 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akad. Ju. D. Apresjana, München/Wien 2004, LXVIII + 1418 S.

59. Aleksandr V. Isačenko: Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovackim. Morfologija. Čast' 1. Čast' 2. Reprint. Nachdruck der Ausgabe Bratislava, 1965–1960. Predislovie Tilmann Reuther, Ľubomír Ďurovič, Moskau/Wien, 2003, 570 S.
58. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom četvrtij. Gedichte No. 660–845 (1978). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien, 2003, 229 S.
57. Gerhard Neweklowsky (Hg.): Bosanski – Hrvatski – Srpski (Bosnisch – Kroatisch – Serbisch). Međunarodni skup „Aktuelna pitanja jezika Bošnjaka, Hrvata, Srba i Crnogoraca“, Beč 27.–28. Sept. 2002, Wien, 2003, 326 S.
56. Mirjam Goller / Susanne Strätling (Hg.): Schriften – Dinge – Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne, München 2002, 430 S.
55. Jiřina van Leeuwen-Turnovcová / Ursula Doleschal / Franz Schindler (Hg.): Gender-Forschung in der Slawistik. Beiträge der Konferenz „Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur“. 28. April bis 1. Mai 2001. Institut für Slawistik, Friedrich Schiller-Universität Jena, Wien, 2002, 644 S.
54. Wolfgang Weitzlaner (Hg.): Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien 3.–5. Dezember 1999, München/Wien, 2001, 512 S.
53. Elena Zemskaja (Hg.): Jazyk russkogo zarubež'ja. Obščie processy i rečevye portrety (kollektivnaja monografija), Moskau/Wien/München, 2001, 492 S.
52. Nirman Moranjak-Bamburac (Hg.): Bosnien – Herzegovina. Interkultureller Synkretismus, Wien/München, 2001, 310 S.
51. Mirjam Goller / Georg Witte (Hg.): Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess, Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999, München/Wien, 2001, 521 S.
50. Irina Sandomirskaja: Kniga o Rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik, Wien/München, 2001, 281 S.
49. Svetlana Grigor'eva / Nikolaj Grigor'ev / Grigorij Krejdlin, Slovar' russkich žestov. Wien/Moskau, 2001, 256 S.
48. Dmitrij A. Prigov: Sobranie stichov. Tom tretij. Gedichte No. 402–659 (1977). Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien/München 1999, 341 S.
47. Il'ja Kabakov: 60-e – 70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve, Wien/München, 1999, 267 S.
46. Gennadij M. Zel'dovič: Russkie vremennye kvantifikatory, Wien/München 1998, 190 S.
45. Vladimir V. Dubičinskij: Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikografija, Wien/Char'kov, 1998, 160 S.
44. Aage A. Hansen-Löve (Hg.): „Mein Russland“. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.–6. März 1996 in München, München, 1997, 526 S.

43. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom vtoroj. Gedichte No. 154–401 (1975–1976)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien, 1997, 334 S.
42. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom pervyj. Gedichte No. 1–153 (1963–1974)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr, Wien 1996, 230 S.
41. Rolf Fieguth (Hg.): *Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie. Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen. Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Friebourg*, Wien, 1996, 411 S.
40. Natal'ja N. Percova: *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova*. Eingeleitet von Henrik Baran, Wien/Moskau, 1995, 560 S.
39. Igor' A. Mel'čuk: *Russkij jazyk v modeli „Smysl <=> Tekst“*. *Sbornik statej*, Wien/Moskau, 1995, 684 S.
- 38/1. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Vvedenie. Čast' 1*, Wien/Moskau, 1997, 392 S.
- 38/2. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii, Čast' 2*, Wien/Moskau, 1998, 544 S.
- 38/3. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 3. Čast' 4*, Wien/Moskau, 2000, 368 S.
- 38/4. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 5*, Wien/Moskau, 2001, 584 S.
- 38/5. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 6. Čast' 7*, Wien/Moskau 2005, 542 S.
37. Uwe Junghanns (Hg.), *Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich. II. JungslawistInnen-Treffen (Leipzig 1993)*, Wien, 1995, 295 S.
36. Viktor Ju. Rozencvejg (Hg.): *Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII–XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII–XIX siècles*. Einleitende Artikel von Ju. M. Lotman und V. Ju. Rozencvejg, Wien/Moskau, 1994, 454 S.
35. Andrej Nikolev (Andrej N. Egunov): *Sobranie proizvedenij*, hrsg. von Gleb Morev, Valerij Somsikov. Reprint des Romans „Po tu storonu Tuly“ (Leningrad 1931) sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik, Wien, 1993, 364 S.
34. Walter Koschmal: *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Re-deformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts*, Wien, 1992, 218 S.
33. Tilmann Reuther (Hg.), *Festschrift für V. Ju. Rozencvejg zum 80. Geburtstag*, Wien, 1992, 293 S.
32. Lev. A. Mnuchin (Hg.): *Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty*, Wien, 1992, 252 S.
31. Aage A. Hansen-Löve (Hg.), *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“ (München 1991)*: Wien, 1992, 574 S.
30. Svetlana El'nickaja, *Poetičeskij mir Cvetaevoj. Konflikt liričeskogo geroja i dejstvitel'nosti*, Wien, 1991, 396 S.
29. Vladimir N. Toporov: *A. S. Puškin i Goldsmith v kontekste russkoj Goldsmithiany (k postanovke voprosa)*, Wien, 1992, 222 S.
28. Igor' P. Smirnov: *O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikie i logike istorii*, Wien, 1991, 196 S.
27. Boris M. Gasparov: *Poetičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*, Wien, 1992, 396 S.

- 26/1. Jurij K. Ščeglov: Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja. 2 toma. 1-yj tom. Vvedenie. „Dvenadcat' stul'ev“, Wien, 1990, 377 S.
- 26/2. Jurij K. Ščeglov: Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja. 2 toma. 2-oj tom. „Zolotoj telenok“, Wien, 1991, 336 S.
25. Gerhard Neweklowsky: Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch, Wien, 1989, 228 S.
24. John E. Malmstad (ed.): Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin, Wien, 1989, 212 S.
23. Lev A. Mnuchin: Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910–1941 gg. i 1942–1962 gg., Wien, 1989, 151 S.
22. Jerzy Faryno: Poetika Pasternaka („Putevye zapiski“, „Ochrannaja gramota“), Wien, 1989, 316 S.
21. Konstantin Kuz'minskij / Gerald Janeček / Aleksandr Očeretjanskij (Hg.): Zabytyj avangard. Rossija – pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov, Wien, 1988, 355 S.
20. Wolf Schmid (Hg.): Mythos in der slawischen Moderne. Symposium 3.–5. September 1986 in Hamburg, Wien, 1987, 421 S.
19. Gerhard Neweklowsky / Károly Gáal (Hg.): Totenklage und Erzählkultur in Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und Deutsch. Zum 200. Geburtstag von Vuk Stefanović Karadžić (1787–1864), Wien, 1986, XLVII + 315 S.
18. Jerzy Faryno: Mifologizm i teologizm Cvetaevoj („Magdalina“ – „Car'-Devica“ – „Pereuločki“), Wien, 1985, 412 S.
17. Igor' P. Smirnov: Poroždenie interteksta. Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. L. Pasternaka, Wien, 1985, 205 S.
16. Igor' A. Mel'čuk: Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij, Wien, 1985, 509 S.
15. Ivan Martynov (Hg.): Gumilevskie čtenija. Vypusk vtoroj, Wien, 1984, 214 S.
14. Igor' A. Mel'čuk / Aleksandr K. Žolkovskij: Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka. Opyty semantiko-sintaksičeskogo opisanija russkoj leksiki. Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian. Semantico-Syntactic Studies of Russian Vocabulary, Wien, 1984, 992 S.
13. Gerhard Neweklowsky / Rudolf Neuhäuser / Herta Lausegger / Klaus Detlef Olof / Martina Orožen / Ljubinica Črnivec (Hg.): Protestantismus bei den Slowenen. Protestantizem pri slovincih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983, Wien, 1984, 280 S.
12. Boris Gasparov: Poëtika „Slova o polku Igoreve“, Wien, 1984, 406 S.
11. Wolf Schmid / Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität 3.–5. Juni 1982, Wien, 1983, 404 S.
10. Gerhard Neweklowsky / Károly Gáal (Hg.): Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und Deutsch, Wien, 1983, LXX + 339 S.

9. Thomas Lahusen: Autour de „l'homme nouveau“. Allocution et société en Russie au XIXe siècle. Essai de sémiologie de la source littéraire, Wien, 1982, 338 S.
8. Savelij Senderovič: Aleteja. Elegija Puškina „Vospominanie“ i problemy ego poëtiki, Wien, 1982, 280 S.
7. Marina Cvetaeva: Krysolov – Der Rattenfänger. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Marie-Luise Bott mit einem Glossar von Günther Wytrzens, Wien, 1982, 326 S.
6. Elizaveta Mnacakanova: Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov, Wien, 1982, 216 S.
5. Alice Stone Nakhimovsky: Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij, Wien, 1982, 191 S.
4. Igor' P. Smirnov: Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov, Wien, 1981, 262 S.
3. Horst Lampl / Aage A. Hansen-Löve (Hg.): Marina Cvetaeva. Studien und Materialien, Wien, 1981, 310 S.
2. Aleksandr K. Žolkovskij / Jurij K. Ščeglov: Poetika vyrazitel'nosti. Sbornik statej, Wien, 1980, 256 S.
1. Jurij D. Apresjan: Tipy informacij dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli „Smysl–Tekst“, Wien, 1980, 125 S.

