

# Геннадий Айги: На границах речи

Антон Азаренков

## «Музыка Молчания» Геннадия Айги<sup>1</sup>

Anton Azarenkov

Gennadiy Aygi's "Music of Silence"

**Антон Азаренков** (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), доцент; кандидат филологических наук) aazarenkov@hse.ru.

**Anton Azarenkov** (PhD; Lecturer, HSE University (St. Petersburg)) aazarenkov@hse.ru.

**Ключевые слова:** поэтология, интермедальность в литературе, поэзия и музыка, фоносемантика, семантический ритм, семантическая рифма

**Key words:** poetology, literary intermediality, poetry and music, phono semantics, semantic rhythm, semantic rhyme

УДК: 82.14

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_190\_6\_256

UDC: 82.14

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_190\_6\_256

В статье идет речь о концепции «словесной музыки» в творчестве Геннадия Айги. В первой части статьи описывается авторская поэтология Айги, выделяются и систематизируются соответствующие трансмузыкальные топосы. Во второй части статьи анализируются фоносемантические эффекты лирики Айги, в том числе активно дискутируемый в последние десятилетия феномен «семантической рифмы». В творчестве Айги теория и практика «словесной музыки» оказываются тесно переплетены между собой и укоренены, с одной стороны, в европейской поэтологической топике, а с другой — в современной поэту лингвистике.

The article deals with the concept of “verbal music” in the work of Gennady Aygi. The first part of the article describes Aygi’s authorial poetology, identifies and systematizes the corresponding transmusical topoi. The second part of the article analyzes the phono semantic effects of Aygi’s lyrics, including the phenomenon of “semantic rhyme”, which has been actively discussed in recent decades. In Aygi’s work, the theory and practice of “verbal music” are closely intertwined and rooted, on the one hand, in European poetological topology and, on the other hand, in linguistics contemporary to the poet.

1 В статье отражены результаты исследования, выполненного по проекту «Сравнительное изучение метрического стихосложения на фоне языковой просодии: цифровая аналитическая платформа “Прозиметрон”», поддержанного РНФ, проект № 24-18-00913.

Как иногда хочется поэту не говорить неотменимым словом-логосом, а *завзвучать!* — завзвучать некоею «самою» красотой прекрасного! — как в музыке.

Г. Айги. *Листки — ветер праздника. К столетию Велемира Хлебникова* [Айги 2019: 237]

Эта статья посвящена месту музыки в поэзии Геннадия Айги. Подчеркну, что я практически не буду говорить здесь о музыке как о *музыкальном искусстве*. В XX веке трудно найти крупного поэта, которого не занимала бы эта тема, кто не учился бы у музыки, особенно академической, искусству композиции. Вот и у Айги найдутся стихи, так или иначе отсылающие к музыкальным формам — «мадригалы», «реквиемы», самые разнообразные «пения», от хорального до народного; сюда же следует отнести книгу вариаций на темы поволжского фольклора «Поклон — Пению». Другими словами, музыка как *тема* у Айги представлена довольно широко — этому вопросу, в частности, посвящено обстоятельное эссе Татьяны Грауз [Грауз 2018]. Меня же будет интересовать иное бытие музыки в творчестве Айги: во-первых, «музыка» как метафора поэзии (то, что иногда называют дискурсом трансмузыкальности), а во-вторых, «музыка стиха», то есть поэтическая фоника. Как я попытаюсь показать, теория и практика «словесной музыки» у Айги крепко связаны и во многом созвучны европейской поэтологической топике и некоторым течениям современной поэту лингвистики.

## 1

Центром музыкальной поэтологии Айги становится, собственно, антимузыка — *молчание, тишина*. Итогом многолетних размышлений Айги над этой темой стало его эссе 1992 года «Поэзия-как-Молчание» — настоящая апология «слушания вместо говорения» [Айги 2019: 518]. Айги рассуждает не только о метафизике, но и о *практике* тишины, то есть о *поэтике* (у)молчания, основанной на стиховой паузе. Разрабатывается целая типология подобных пауз: отдельные строки-двоеточия, отточия-«шуршания», умолчания со значением и бессмысленные лакуны и др. Такая поэтика противопоставляется Айги «многоговорению» современной поэзии, в чем можно усмотреть заочную полемику с Бродским, который был склонен сближать поэзию и риторику:

Поэзия не есть искусство умолчания — это искусство красноречия, утверждения. Если поэт хочет быть скрытным, он может с тем же успехом сделать следующий логический шаг и полностью загкнуться. Безнадежно семантическое искусство, поэзия должна быть дискурсивной даже при самой интровертной чувствительности [Бродский 2001: 166].

Айги, скорее всего, не читал этих слов, впервые опубликованных в 1991 году по-шведски в предисловии к книге переводов Дерека Уолкота, но с общей интенцией Бродского, очевидно, был хорошо знаком. Верно и обратное: еще в 1979 году в интервью Джону Гледу Бродский весьма негативно отзывался об

Айги, говоря о том, что такая поэзия никак не способствует «восстановлению гармонии просодии» [Бродский 2000: 118].

Противопоставляя молчание «самым значительным словам» [Айги 2019: 519], Айги из своих современников ближе всего подходит к Вс. Некрасову, призывавшему не «сотворять» поэзию из «инерции речевого потока», а «открывать» ее заново при помощи «молчания, паузы, того, что за речью». Об этом Некрасов говорит в своей «Объяснительной записке» 1979 года [Некрасов 1991: 38–39], а еще через десять лет в предисловии к первой официальной публикации Некрасова в России (Дружба народов. 1989. № 8) Айги напишет об «изъятых из скоростного автоматизма обычного стиха» словах Некрасова, что, по сути, почти дословно повторяет некрасовскую программу. Производимый стихами Некрасова эффект Айги определяет как *эффект тишины*, правда, этот абзац оказался исключен из журнальной публикации и воспроизведен только в Собрании сочинений поэта [Айги 2019: 186–187].

Тишина для Айги не только цель поэзии, но и ее причина — «пред-Слово» [Там же: 318]. Поэт определяет такую тишину как зону потенцирования смысла, состояние интенсивного поиска, а не как «безопасную “нетронутость” абсолюта» [Там же: 407]. Таким образом, *тишина* помещается Айги в ту область, где в европейской поэтике обычно располагается сигнальный *звук* («шум», «гул», «звон» и т.п.) — некая довербальная энергия, вызывающая к жизни стихотворение. В одном тексте Айги даже назвал периоды поэтического безмолвия «Гулом-Накоплением» [Там же: 114].

К образу «гула» Айги прибегает еще несколько раз, в основном в стихах. Во-первых, это «гул» как нарушение первозаданной тишины, знак тревожных изменений:

и гул — в тебе — распадов: в е т е р - х р а м  
(«Человеко-переводы», 1967)<sup>2</sup>

все — гул беды!  
как быть — чтоб переждать?  
(«Продолжение-гул», 1986)

И вновь, призывая  
в поле — для нового гула труда,  
в небе резвятся  
белые кони грозы  
(«Тридцать шесть вариаций на темы чувашских  
и марийских народных песен», 1998–1999)

Этот «гул» чаще всего ассоциируется с образами ветра и времени, эпохи. В основе этого, вероятно, лежат такие расхожие метафоры, как «ветер перемен» и «шум времени», который Айги однажды сравнил с «шевелившимся месивом человеческих боен» [Там же: 407].

Другое значение «гула» более привычно — это представление о смутном замысле, предшествующем стихотворению:

---

2 Все поэтические тексты в статье приводятся по изданию: [Айги 2009].

как сон звучит?  
идеей-гулом  
в словах не бывшего еще  
какого-то «о-есть-уже-готовится»

(«И вновь: начиная со сна», 1969)

Связь поэзии, сна и таинственного «первозвука» — один из сквозных мотивов поэтологии Айги. В наиболее явном виде этот мотив присутствует в эссе «Сон-и-Поэзия» 1975 года. Эссе начинается с попытки определить сущностное различие между поэзией 1970-х годов и предшествующей ей поэзией оттепели. В первую очередь Айги отмечает смену способов бытования текста:

Меняется «схема» связи поэта с читателем. Теперь это — не от трибуны — в зал, в слух, а от бумаги (часто — и не-типографской) — к человеку, в зрение. Читателя не ведут, не призывают, с ним — беседуют, как с равным [Там же: 509].

По мысли Айги, ориентация поэзии на слух не только неизбежно обедняет ее в смысловом отношении, но и делает ее инструментом риторической манипуляции. Здесь Айги сталкивает два старых поэтологических топоса: античный, сравнивающий поэзию с «оружием», «поражающим» читателя помимо его воли, и средневековый, позже подхваченный романтизмом, осмысляющий поэтический акт как диалог «двух сердец», то есть равного с равным [Европейская поэтика... 2010: 53]. Именно такое, доверительно-интимное, бытие поэзии Айги и сравнивает со сном и относит к области зрения. Однако сон, в котором обычный слух перестает работать, дает представление и о другой, не риторической *музыкальности*: «Прибой его волн печет кое-что и для слуха, названного “поэтическим”... звуко-сгустки из тьмы» [Айги 2019: 511]. Появляющиеся из глубины человеческой самости «звуко-сгустки» — «гул», «шепот» и «ритм» — и составляют, по Айги, основу стихотворения [Там же: 512]. Этому находят подтверждения из классики, в частности упоминается предсмертный сон Пети Ростова, в котором он дирижирует невидимым оркестром [Там же: 514]<sup>3</sup>.

В своем эссе и ряде перекликающихся с ним стихов Айги разворачивает сложную метафору *поэзии как сна и как звука*, представляемого часто как звук музыкальный, гармонический. Впрочем, похожая метафора появляется еще у ранних романтиков. Так, например, Новалис призывал уподоблять логику стихотворения логике сна. Однако айгианская программа существенно расходится с романтической в плане отношения к поэтическому слову. Для Новалиса, как и для многих романтиков, «стихи-сны» должны представлять собой нерасчленимый поток образов, «понятный лишь в отдельных строфах» и вызывающий, подобно музыке, скорее к ассоциативному, чем рациональному мышлению [Новалис 2014: 278]. Установка Айги прямо противоположна: поэт разводит понятия *напева*, или «пения слов», то есть речевой суггестии, и *слова-логоса*, или «Иоаннического слова», то есть поиска самого точного определения из возможных, преодоления инерции не только стиха, но и обыденной речи [Айги 2019: 223, 471, 524]. Иначе говоря, «сон» в поэтологии Айги — это

---

3 Любопытна переключка с поэтологической элегией Ольги Седаковой «Музыка», в которой по этому же поводу цитируется то же место из «Войны и мира».

не бессознательное, а *надсознательное* состояние, позволяющее не просто пассивно сливаться с мирозданием, но и активно его познавать. Об этом свидетельствует и работа Айги над своими черновиками, часто довольно долгая и кропотливая, порой уводящая поэта очень далеко от первоначального впечатления [Житенев 2023], в то время как для романтиков очень важна была идея спонтанности. С другой стороны, у Айги найдется множество принципиально экспромтных текстов (кстати, то же эссе «Сон-и-Поэзия» снабжено подзаголовком «Разрозненные записи к теме»). В одном интервью поэт также признается, что «слышит» свои ненаписанные стихотворения как «литургический напев», оговаривая, правда, что за этим следует трудоемкий процесс письма, который сравнивается с возведением здания [Айги 2019: 312—313].

Тема бессловесного напева довольно часта и в стихах Айги:

опять поются! есть! опять они  
звучащие — везде — одновременно!

(«Снова: места в лесу», 1969)

Однако «пение» все же не становится для Айги последним «пред-Словом» — это место отведено непостижимой Божественной тишине. Продолжу цитировать стихотворение:

боярышник — при пении молчащий  
как бог молчащий — за звучащим Словом.

Но в отличие от трансцендентной тишины (если как-то и являющей себя, то в таинственном, почти мистическом *шуришани*), «гул-пение» все же постижимо, потому что оно имманентно природе, в том числе и природе человеческой. В этом случае оно именуется *мелосом*:

и снова тот же гул — но в превращенье новом  
далеким мелосом горит

(«Осенняя прогулка дочери», 1987)

Это понятие включает в себя и индивидуальный стиль (например, «моцартовский мелос» в стихах Вагинова [Там же: 152] или «по-младенчески чистый звук» поэзии Хлебникова [Там же: 243]), и просодию того или иного языка (например, «древнеславянский звук» в «мелосе» Божидара [Там же: 207—208]), и коллективное бессознательное целого народа. Айги называет это «Мелосом-Отечеством» [Там же: 316], который каждый национальный поэт призван воплотить в своем творчестве. Таков, например, Перец Маркиш, сумевший передать в своих стихах «всю глубину души еврейского народа» [Там же: 449], или чувашский поэт Константин Иванов, чей поэтический голос, «как наш общий голос... исходит из “народо-отца”» [Там же: 222]. Все это довольно близко подходит к тому, что А.Н. Веселовский писал о мифологическом периоде развития поэзии:

Древний поэт не творит, собственно говоря, ничего такого, что бы не существовало в представлении его современников как знание или чаяние. Оттого он не поет *для* них, потому что не в состоянии передать им ничего, что бы они в известной мере уже не знали; но он поет *от* лица всех, за всех [Веселовский 2011: 122].

«Ртом» чувашского народа, выговаривающим в стихах его обций «крик», называет Айги и Михаила Сеспеля. Айги определяет чувашский «мелос» как шаманический «гул», находя отголоски этого «гула» и в самом себе, подчеркивая, правда, что старается не пускать его в свои русские стихи [Айги 2019: 475].

Представление о народном «мелосе» как основе поэзии могло сложиться у Айги еще в раннем детстве: поэт вспоминает, что первые стихи, которые он услышал в жизни, а именно стихи Пушкина, Лермонтова и Крылова, ему почувашски *пел* отец, причем на собственные мелодии [Там же: 463]. Но все-таки в словах Айги о «Мелосе-Отечестве» и «пении» лесов нетрудно распознать преломление традиционной поэтологической топики. Так, еще Боэций в трактате «Основы музыки» выводит сущность «нрава» того или иного народа из музыкального «лада», присущего его культуре [Боэций 2012: 5]. Также Боэций с опорой на античных философов разделяет понятия инструментальной, мировой и человеческой музыки; если первая, производимая музыкальными инструментами, предназначена для слуха, то две остальные — для ума. Мировая музыка представляет собой гармонию четырех стихий, а человеческая — душевное и телесное согласие [Там же: 11–13]. Позже эти понятия трансформировались, с одной стороны, в идею *естественной музыки*, или музыки природы, у которой поэтам и композиторам то и дело предписывалось учиться, а с другой стороны — в концепцию *музыки души*, индивидуального *тона* чувств и мыслей, который и призвано передавать высокое искусство поэзии [Махов 2005: 36–71].

Топос «музыки души» предполагает согласованность творчества поэта и его моральных качеств и поступков. Вполне в русле этой традиции Айги делит поэтов на тех, кто «берет гармонию напрокат», то есть безотчетно перенимает у великих предшественников лишь стиль, и тех, кто ищет гармонию в самом себе, в собственных экзистенции и нравственности. В пределе такое искание должно привести человека в резонанс с «колоссальным миросмыслом» — к состоянию, напоминающему святость (Айги даже называет поэтов «несостоявшимися святыми») [Айги 2019: 473–474]). Интересно сравнить эту мысль с тем, что пишет в своих «Наставлениях науках божественных и светских» Кассиодор: «Музыка — это наука, разлитая по всем поступкам нашей жизни. <...> Когда грешим, то музыки не имеем» (цит. по: [Махов 2005: 51]).

У Айги можно найти еще немало перекличек с традиционной трансмузыкальной топикой, порой весьма точных. «Самое небывало-“дикое” произведение, если оно подлинное, непременно имеет свою внутреннюю гармонию, любое “недопустимое” средство будет в нем “к месту”», — говорит поэт в интервью [Айги 2019: 316], полностью совпадая со средневековым пониманием музыкальной и словесной гармонии как так называемого *согласного несогласия*. Но сейчас мне важнее показать, что для Айги характерен сам язык описания поэзии не только как словесного, но и как музыкального искусства.

Звуковое измерение имеет, пожалуй, и самый главный концепт айгианской поэтологии — *свет*. Понятие «света поэзии» как ее последней глубины связывается Айги с общим представлением о некоем сияющем метафизическом пространстве-поле, на фоне которого постепенно проступают слова и образы. На первый взгляд, этот сюжет гораздо логичней соотносится с живописью, чем с музыкой. И действительно, знаток авангардистского изобразительного искусства, музейный работник, Айги то и дело сравнивает свой поэтический метод с творчеством Малевича и даже называет себя «малевичанцем».

Однако в живописи для Айги на первый план выступают не пространство и цвет, а, если можно так выразиться, ее «фоносемантика». «Картина — также слово», — заявляет Айги [Там же: 346—347]. Живопись самого Малевича поэт сравнивает с «грохотом», а его философские и искусствоведческие штудии — с инструментом, которым «делается Слово, музыка делается»; основополагающими для себя Айги считает слова Малевича о поэзии как «распределении звуковых масс в пространстве» [Там же: 135—139]. Эти «звуковые массы» в разных местах связываются то с крученыховской зауемью как формой «пра-звука» [Там же: 218], то с музыкой Бетховена [Там же: 405—406], то с особой эвфонией русского свободного стиха [Там же: 495]. Иначе говоря, айгианская программа поэтического супрематизма более «музыкальна», чем «живописна».

Понятие «света» Айги прилагает не только к живописи, но и к другим искусствам, музыкальному в том числе. «Морем света, бездонным, в вечном движении» называет Айги музыку Карла Бельмана [Там же: 276]; в чувашском песенном фольклоре поэт также различает «таинственный свет народной этики» [Там же: 331]. В поэтологии Айги понятия «мелоса» и «света» как метафизической основы искусства вообще довольно близко подходят друг к другу. Об этом, в частности, говорится в стихотворении «Просьпаясь от пенья» 1976 года:

отлита дуда — скреплена всем извечным  
свеченьем души всех проживших  
на родине Малой.

Стихотворение посвящено украинским художникам Валерию и Алине Ламахам, и образ «дуды родины Малой», или, как сказано выше — «Малой России», отсылает, очевидно, к украинскому «мелосу». Этот «мелос» можно не только «услышать», скажем, в народном напеве или академической музыке<sup>4</sup>, но и «увидеть» — в «свечении души» и «белизне холста» национального художника. О «свете звука» говорится и в другом дружеском послании Айги — филологу Константину Эрастову и его жене Татьяне («Дом друзей», 1960).

«Свет» поэзии соотносится не только с ее «мелосом», но и с ее «тишиной», начальной и конечной точками развития текста. Так, Айги называет искомое им «Иоанническое», то есть рожденное Божественным безмолвием, слово «тихим Светилом» [Там же: 292], а целью своей поэзии — «нелюдскую тишину и свет» [Там же: 316]. Этот «свет» выступает знаком невербально смысла, «музыки Молчания» [Там же: 522], совпадая с белизной не заполненной текстом страницы.

Однако «молчание» Айги включает в себя не только трансмузыкальный и метафизический смыслы, но и социальное измерение. Поэт говорит о «молчании» и как о замолченности, непризнании неподцензурного автора со стороны литературного официоза [Там же: 423], и как о способе «жизневыдерживания» в идеологически ангажированной среде [Там же: 311—312]. В поэзии этот мотив становится особенно заметен в стихотворениях 1970-х годов («глухого времени», как определяет этот период Ольга Седакова [Седакова 1990: 257]):

4 «Поющей душой человека», музыкой, передающей «известные качества напевности культуры его родной Украины», называет Айги и творчество композитора Валентина Сильвестрова [Айги 2019: 484—487].

и вихрь — как смерти тишина  
мы сами — не слышнее этого  
<...>  
все уезжают  
мы одни  
страна — как место где умолкло Слово  
(«Снег с перерывами», 1973)

Именно этот аспект — историзм, вернее, принципиальный *аисторизм* поэта — больше всего интересует автора единственного в своем роде систематического описания айгианской поэтологии А.А. Житенева [Житенев 2022: 41—90]. Исследователь особенно подчеркивает *новизну* суждений Айги о поэзии. Нисколько не умоляя новаторства Айги и достоинств посвященной ему работы, отмечу только, что в ней совсем ничего не говорится о «словесной музыке» поэта, которая, как я попытался показать, во многом опирается на вполне привычную топику.

## 2

Далее речь пойдет о том, как концепция «словесной музыки» Айги соотносится с его стихом. Сам поэт считал, что пишет верлибром, хотя, строго говоря, это не так — основу его поэтики составляет гетероморфный стих на силлаботонической основе [Орлицкий 2020: 683—710]. Как видно из черновигов Айги, варианты текста могут до неузнаваемости отличаться друг от друга в лексическом плане, но практически всегда сохраняется исходный метр.

Поэт делит верлибры на три «жанра»: «повествовательно-рассказовые», «умственно-риторические» и те, что содержат в себе «стихию музыкальности», которая складывается из «словесного звучания разной временной протяженности» и пауз; прообразом такого стихотворения Айги называет камерно-инструментальную музыку [Айги 2019: 319—320]. Под таковой имеется в виду, очевидно, музыка неклассическая. По мнению Айги, до атонального переворота поэзия играла по отношению к музыке второстепенную роль (поэтому для своих переложений композиторы выбирали, как правило, посредственные стихи, не отвлекающие слушателя от мелодии); новая же музыкальная эпоха открыла возможности равноправного взаимодействия слова и музыки [Там же: 488—490]. Говоря о «музыкальности» верлибра, Айги особо отмечает роль сложного ритма, который называет «главной силой» своего стиха и связывает с малевичеанским определением поэзии как организации «звуковых масс» [Там же: 493—495]; паузировку же подобной ритмической конструкции Айги, по собственному признанию, отчасти перенимает у Веберна [Там же: 442]. Соотнесение айгианской поэзии и новой музыки, особенно минималистской, давно уже стало общим местом — первым из филологов об этом заговорил, кажется, Джеральд Янечек [Янечек 2006]. И действительно, присутствие музыкального дискурса в рассуждениях Айги о стихе довольно заметно: так, например, поэт сравнивает свою новаторскую пунктуацию с музыкальной нотацией, а собственное чтение стихов — с литургическим напевом [Айги 2019: 394—395] (отмечу в скобках, что Бродский также называл свою манеру чтения «литургической» [Бродский 2000: 459] — и не он один; в целом это довольно расхожая мысль в русской неподцензурной среде).

Но все же для Айги «музыка» стиха связывается прежде всего не с музыкой инструментальной и даже не со словесной эвфонией, а с метрикой и ритмикой:

Я нуждаюсь не в музыке, а в наличии «толкающего» меня ритма. Он — не звучащий, но почти биологически ощутимый. Если он отсутствует, мне вообще «не на что опереться», и творение немислимо [Айги 2019: 294–295].

На первый план выходит пауза, разделяющая «звуковые массы» стихотворения. Такая пауза может заменять собой текст целиком, как в случае с так называемыми стихотворениями-названиями, или энигматическими «текстами», например написанными на березе и для публикации не предназначенными [Житенев 2023: 242–243]. Также это может быть включение в текст принципиально непроизносимых элементов: музыкальных (глухой стук, звучание флейты) или визуальных (символ креста, собственные «иероглифы»). Примечательно в этом плане стихотворение «Без названия» 1965 года, завершающее книгу «Степень: остоики». Оно состоит из заглавного комплекса (собственно «Без названия») двух красных квадратов разных площадей, стихотворной строки между ними и прозаического текста в финале, где говорится, в частности, что эти квадраты, или «тихие места», представляют собой «опоры наивысшей силы пения». В авторском пояснении к стихотворению («О чтении вслух стихотворения “Без названия”») подробно расписано, с какой интонацией произносить вербальный текст, а также приведена музыкальная нотация для исполнения «тихих мест». Все это, очевидно, отсылает к супрематизму Малевича.

Пауза для Айги — это инструмент замедления и разрушения «напева» стиха, акцентирование «логосной», суверенной природы поэтического слова. Для этого поэт использует всякого рода отточия, увеличенные пробелы и отбивки, а также ненормативную пунктуацию, где одну из главных ролей играет знак тире («молчанка», как издавна его называют) — прием, найденный уже в ранних стихах:

— и — трансзабытье —  
 — оползни — косо — и жалко —  
 — чужие — вдруг — ресницы — оторваны —  
 — отнимается — все —  
 — косо — и жалко — и нет —  
 — лишь красные — во всех —

(«Женщина на улице», 1961)

Особенно это показательно при работе с чужим словом, как, например, в стихотворении «Казимир Малевич» 1962 года, где взятый эпиграфом стих из народного песнопения «...и восходят поля в небо» в самом тексте передан как «и — восходят — поля — в небо».

Пауза-молчание в стихах Айги также проявляется в «световом» пространстве белого листа. На этом строятся «вакуумные» тексты поэта, включая самый известный из них — «Спокойствие гласного» 1982 года, состоящий из заглавия, даты и одинокой буквы *a*, расположенной по центру страницы. Это «стихотворение» демонстрирует такую характерную черту айгианской фонетики, как *звуковой символизм*. Фонема *a*, пожалуй, самая главная для Айги: это и акроним его родового имени, и первое вышедшее из вселенской тишины «Иоанническое слово» (в одном черновике звучание «aa» даже названо «стихотво-

рением Бога» [Айги 2014: 9]), и передача крика — одного из важных мотивов-символов Айги, означающих ужас существования. Фонема *a* становится не только *темой* целого ряда стихотворений, но и элементом их инструментовки — «напева». Так, многие тексты начинаются непосредственно с союза «а»:

а как? — да с «а»! —

а сон-то здесь

а сон-то в летнюю

(«Розы в начале цветения», 1976)

Ассонансы на *a* также приобретают особенное значение, как, например, в стихотворении «Прогулка: гвоздики на могиле Владимира Соловьева» 1969 года. К тексту предпослано два эпиграфа, библейский («глас хлада тонка») и соловьевский («вот веет тонкий хлад»); как широко известно, этот стих в славянской библии заканчивается так: «...и тамо Господь» (3 Цар. 19:12). В самом стихотворении Айги цитирует только славянский вариант, потому что в нем «трубят» «все *a* по очереди», то есть это «Иоанническое» звучание больше подходит для манифестации Божественного, чем не ассонированный соответствующим образом вариант Соловьева.

Впрочем, не только *a* обладает в поэзии Айги символическим потенциалом — практически все гласные фонемы (реже — согласные) наделяются тем или иным смыслом, например цветовым («Хуану Миро: пузыри гласных», 1969) или литургическим («Утро: метро: утешение», 1968). Встречаются и стихотворения, которые, подобно знаменитому сонету Рембо, полностью построены на этом приеме:

#### ПЕСНЯ ЗВУКОВ

о (Солнце Некое)

в *a*-Небе (тоже Неком)

*e-u-y-ы*-Другим (Мирам)

и *a-э-у*-Другие

деревьям-ю букашкам-*e a*-детям

6 июля 1983

Айги семантизирует не только отдельные фонемы, но и их простейшие нелексические сочетания. Это могут быть переданные кириллицей слова другого языка, как правило, взятые из песенного фольклора (литовск. *лелюмай*, евр. *хайя*), детский лепет (*ляля, нося*), окказиональные междометия (*ойй, ай-ии*). В этом ряду также следует рассматривать излюбленные Айги неологизмы-концепты типа *йех* и *бла*, с помощью которых поэт описывает жизнь «блатного» социального дна. Временами встречается и «классическая» заумь крученыховского типа (*вэай вьюзавый сда*). Следующий этап — введение в фонический состав стихотворения лексических неологизмов, например:

и **царсово-садо** бело на юру

**сарабанда**-пространство

(«Поле — до ограды лесной», 1962)

Еще один прием — это деформация звучания вполне конвенциональных слов. Почти всегда это растягивание гласных на манер пения (*меня-яаа-огня, река-а-о-женщина*) — так фоника становится на службу поэтической деривации. Ближе к этому подходит акцентирование фоносемантики имен собственных: например, Тиль Уленшпигель становится звукоподражанием *тиль-тиль* («При посылке роз», 1966), а Крученых — *крч*, хрустом от столкновения бытия и небытия («КРЧ — 80 (К 80-летию А.Е. Крученых)», 1966). И наконец, последним уровнем работы со словом как звучащим элементом стиха для Айги становится деавтоматизация звучания конвенциональных слов; этому способствуют разного рода разрядки, курсивы, кавычки, начертания прописными буквами, прямая и несобственно-прямая речь. В таком случае слово русского языка как бы изымается из «скоростного автоматизма стиха» — его фонический облик остраниается, отдалается от денотата и становится самостоятельным образом стихотворения:

а слово девочки «инъекция»  
 при шепоте при шелка шорохе —  
 Поэзия-Стихи-на-Впередь  
 («Маска быка из военной формы», 1965)

выше возможностей звука:  
 «с т р а н а !» —  
 как — сквозь ключицы! — сквозь лица:  
 даже не образом смысла и звука —  
 скорее пространством идеи-отчаянья  
 («Место: пивной ларек», 1968)

Сюда же следует отнести довольно частый для Айги прием фонического обыгрывания цитаты. Так, взятый эпиграфом к стихотворению «И: последняя камера» 1979 года неологизм Норвида «мраморея» повторяется и в самом стихотворении, включаясь в систему его звуковых повторов:

в мраморе с т л а н и к — навеки-кровавом-и-мерзлом  
 (в том что уже — **м р а м о р е я**)  
 и глухо в **каморке**  
 как **мышь** (шевеленье ползущих по снегу)  
 что это — **п о с л е д н я я к а м е р а**

На этом примере хорошо видно то, что можно назвать *парадигматической фоникой* — образование вертикальных паронимических цепочек, тяготеющих к правому краю стиха, что может служить своего рода компенсаторным механизмом в безрифменном тексте. «Я не рифмую», — отвечает Айги на вопрос, что для него значит свободный стих [Айги 2019: 471], однако в его поэзии встречаются, пусть и достаточно редко, как рифмы в строгом значении этого слова, так и рифмоподобные элементы — нерегулярные позиционно закрепленные созвучия:

белизной нашатыревой **мучая**  
 шиворотом открывая пути  
 от шеи к тайне **цимбальной**

зная о провиденном **случае**  
быть тонкой для **бала**  
операционно-**бела**  
(«Прощание на юге», 1964)

Отмечу в этом стихотворении также и параллельную паронимическую аттракцию по левому краю стиха. Или:

овес  
зернами тебе подражающий  
красным пятном отражался  
на пару с тобой  
когда в облике мысли нас видел **сперва**  
**Спас**  
(«Коломенская церковь», 1964)

Наравне с парадигматической фоникой Айги активно пользуется и *синтагматической*, то есть аллитерацией:

сила соловья создающая  
словно в словах исключение смерти:  
сердце — сечение — север  
(«Заморская птица», 1962),

парономазией:

там: **плачу-и-платья** — как чаши в сугробе...  
там: я-и-смеются...  
(«Праздник в детстве», 1965)

и в целом — звуковым повтором в бриковском смысле:

теперь — когда уже отдалено  
все — **словно с ризной белизной — в слезах!**  
(«Ты — немного — в весне», 1968)

Впрочем, интенсивность подобных созвучий от ранних стихов к поздним постепенно снижается. Это может быть объяснено все большим отдалением Айги от метрической инерции силлабо-тонического стиха, которая, по всей видимости, предполагает и повышенную фоническую интенсивность, в том числе и «память о рифме». То, что остается с поэтом на протяжении всего творчества, — это стремление к унификации клаузул. У Айги насчитывается немало текстов, сплошь написанных с применением одного типа окончаний (чаще женских, реже — дактилических и еще реже — мужских) или их более-менее регулярного альтернанса. Строго говоря, это сугубо *метрическое* явление. «Я не рифмую, — продолжим цитировать Айги. — А вот работа над ритмом для меня очень много значит» [Там же]. Однако на клаузулу одного типа закономерно могут приходиться одинаковые части речи или схожие грамматические

формы, тогда возникает грамматическое созвучие, или *гомеотелевтон*, одна из самых частых фигур в поэзии Айги:

Когда нас никто не **любит**  
**начинаем**  
любить **матерей**

Когда нам никто **не пишет**  
**вспоминаем**  
старых **друзей**

(«Путь», 1958)

а там за мостом  
**завершающе-дальнее** —

просто — «душа!» — будто что-то имея от нас  
**внутренне-зрящее**

(«Завершение поля», 2002)

Как писал С.С. Аверинцев совсем по другому поводу, гомеотелевты могут применяться не только как риторическое украшение, но и как

знак словесной геральдики, выделяющий привилегированные слова, удостоверяющий их логико-синтаксическую параллельность и подчеркивающий их смысловое сближение или противоположение [Аверинцев 2004: 231].

Ровно этот процесс можно наблюдать и у Айги. Такое понимание краегласия вполне соотносится с яacobсоновской концепцией рифмы как звуко-смыслового единства [Яacobсон 1975: 216]. Французское стиховедение идет еще дальше и развивает учение о чисто *семантических* рифме и ритме. В этой связи особенно примечательна книга Анри Мешонника «Рифма и жизнь». Мешонник основывает свою теорию на представлении о единстве поэтической речи и «жизни», то есть биологии, психологии и политики. При таком подходе рифма и метр из просодических элементов стиха превращаются в способы передачи «жизненного» смысла, неизбежно присутствующего даже в самом герметичном стихотворении. Вместо формального определения рифмы как разновидности звукового повтора Мешонник предлагает функциональное: рифма должна выявлять и накапливать семантику ритмического ряда, а также смещать привычную языковую логику («плутать»). Отказ европейской поэзии от регулярной формы, по Мешоннику, только подчеркивает функциональную, то есть сущностную, природу рифмы, которая из созвучия превращается в означивание. Так открывается путь к изучению «рифмы» в безрифменном свободном стихе [Мешонник 2014: 219—240].

Можно предположить, что, уходя от рифмы как созвучия, Айги акцентирует ее семантическое измерение, а излюбленные поэтом слова-понятия, особенно позиционно закрепленные в стихе, становятся своего рода функциональными «рифмами», элементами его «музыки Молчания» — того, что в европейской поэтике со времен Гердера обычно называлось стихотворной «мелодией мысли» [Махов 2005: 79—82]:

И: КАК БЕЛЫЙ ЛИСТ

в прахе нет гласного... смерть — это **звук**:

к богу ли — **крик**?

он — в поверхности праха:

что же — **просвет**?

о не жертвы сокровище:

не представленья!., не звуки и **песнь**:

а — ослепни и прими:

и откройся — коль **есть** обнаружится:

**о тишина - и исус!..**

1967

Поэтология Айги (которого, кстати, Мешонник упоминает как наиболее близкого «западным поэтикам» русского поэта [Там же: 234]), довольно близко подходит к французскому «семантическому стиховедению». Общее место айгианских размышлений — это соотнесение поэзии и «жизни», понятой как экзистенция и телесность: «Поэзия — это дыхание и человек — дыхание. Дыхание и вдохновение идут от одного корня» [Айги 2019: 494]. Поэтическое, таким образом, отделяется от стихотворного и располагается в сфере природного, то есть бессловесного; задача поэта состоит в том, чтобы *миметически* передать эту природность в соответствующей стиховой форме:

Для меня нет техники, потусторонне поджидающей, когда ее «применят». «Техника» возникает в «огне» и «теле» самой работы. Сегодняшнее стихотворение я чувствую «свободным», то есть собирающим в себя любые ритмы и «размеры», не чурающимся и рифмы, легко обходящимся и без нее... — такое стихотворение как бы похоже на *природу*: это — вольное поле и лес, а не «классический парк» [Там же: 316—317].

Для передачи этой естественной гармонии (*musica mundana, musica naturalis*) и изобретается особый стих, совмещающий в себе области *тишины* (паузировки) и *напева* (метрико-фонических эффектов), а также среднюю область семантической «ритмики» и «рифмовки».

\*

Говоря о поэзии, Айги стремится избегать расхожих трансмузыкальных формул: в его статьях и интервью мы не найдем практически ничего о «гармонии сфер», «музыке души», «звуках вдохновения» и тому подобного, однако идея «словесной музыки» занимает одно из центральных мест в системе айгианских поэтологических понятий, более того, она становится настоящей программой его поэтического творчества. На первый взгляд, Айги как будто игнорирует эвфоническое измерение русского стиха, отдавая предпочтение его семантичес-

ким и графическим возможностям, да и сам его поэтический стиль — по знаменитой дихотомии В.М. Жирмунского — явно бежит от суггестивной «напевности» в сторону «смыслового заострения» [Жирмунский 1977: 59]. Но фоника стихов Айги, чужающегося приемов школьной «звукописи», остается весьма богатой и выразительной, а напряжение между «песней слов» и «музыкой Молчания» естественным образом порождает метаязыковой конфликт, который и становится основным содержанием многих айгианских стихотворений.

## Библиография / References

- [Аверинцев 2004] — *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-Классика, 2004.
- (*Averintsev S.S.* Poetika rannevizantiyskoy literatury. Saint Petersburg, 2004.)
- [Айги 2009] — *Айги Г.Н.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2 / Сост. Г.Б. Айги. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2009.
- (*Aygi G.N.* Sbranie sochineniy: In 4 vols. Vol. 2 / Comp. by G.B. Aygi. Cheboksary, 2009.)
- [Айги 2014] — *Айги Г.Н.* Расположение счастья: Книга стихов / Реконстр. Н. Азаровой и Т. Грауз. М.: Книжное обозрение; АРГО-РИСК, 2014.
- (*Aygi G.N.* Raspolozhenie shchast'ya: Kniga stikhov / Reconstr. by N. Azarova, T. Grauz. Moscow, 2014.)
- [Айги 2019] — *Айги Г.Н.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4 / Сост. А.П. Хузангай. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2019.
- (*Aygi G.N.* Sbranie sochineniy: In 4 vols. Vol. 4 / Comp. by A.P. Khuzangay. Cheboksary, 2019.)
- [Бозэций 2012] — *Бозэций А.М.С.* Основы музыки / Пер. с лат. С.Н. Лебедев. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2012.
- (*Boethii A.M.S.* Institutio musica. Moscow, 2012. — In Russ.)
- [Бродский 2000] — *Бродский И.А.* Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000.
- (*Brodsky J.A.* Bol'shaya kniga interv'yu. Moscow, 2000.)
- [Бродский 2001] — *Бродский И.А.* Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. Т. 7 / Сост. В.П. Голышев, Е.Н. Касаткина, В.А. Куллэ. СПб.: Пушкинский фонд, 2001.
- (*Brodsky J.A.* Sochineniya Iosifa Brodskogo: In 7 vols. Vol. 7 / Comp. by V.P. Golyshev, E.N. Kasatkina, V.A. Kulle. Saint Petersburg, 2001.)
- [Веселовский 2011] — *Веселовский А.Н.* Избранное: Историческая поэтика. СПб.: Университетская книга, 2011.
- (*Veselovskiy A.N.* Izbrannoe: Istoricheskaya poetika. Saint Petersburg, 2011.)
- [Грауз 2018] — *Грауз Т.* О неподцензурной музыке в поэзии Геннадия Айги // Интерпоэзия. 2018. № 3 (<https://interpoezia.org/content/o-nepodcenzurnoj-muzyke-v-poezii-gennadiya-aygi/> (дата обращения: 08.08.2024)).
- (*Grauz T.* O nepodtsenzurnoy muzyke v poezii Gennadiya Aygi // Interpoeziya. 2018. No. 3 (<https://interpoezia.org/content/o-nepodcenzurnoj-muzyke-v-poezii-gennadiya-aygi/> (accessed: 08.08.2024)).)
- [Европейская поэтика... 2010] — Европейская поэтика от Античности до Просвещения: Энциклопедический путеводитель / Ред. Е.А. Цурганова, А.Е. Махов. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2010.
- (*Evropeyskaya poetika ot Antichnosti do Prosveshcheniya: Entsiklopedicheskiy putevoditel' / Ed. by E.A. Tsurganova, A.E. Makhov. Moscow, 2010.*)
- [Жирмунский 1977] — *Жирмунский В.М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977.
- (*Zhirmunskiy V.M.* Teoriya literatury. Poetika. Stilistika. Leningrad, 1977.)
- [Житенев 2022] — *Житенев А.А.* Современная российская поэтология и проблема экфрасиса. Berlin u.a.: Peter Lang, 2022.
- (*Zhitenev A.A.* Sovremennaya rossiyskaya poetologiya i problema ekfrasisa. Berlin, 2022.)
- [Житенев 2023] — *Житенев А.А.* Геннадий Айги: поэтика черновика. СПб.: Jaromír Hladík press, 2023.
- (*Zhitenev A.A.* Gennadiy Aygi: poetika chernovika. Saint Petersburg, 2023.)
- [Махов 2005] — *Махов А.Е.* Musica Literaria: идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005.
- (*Makhov A.E.* Musica Literaria: ideya slovesnoy muzyki v evropeyskoy poetike. Moscow, 2005.)

- [Мешонник 2014] — *Мешонник А.* Рифма и жизнь / Пер. с фр. Ю. Маричик-Сьоли. М.: ОГИ, 2014.  
(*Meschonnic H.* La rime et la vie. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Некрасов 1991] — *Некрасов В.Н.* Справка: Стихи. М.: Постскриптум, 1991.  
(*Nekrasov V.N.* Spravka: Stikhi. Moscow, 1991.)
- [Новалис 2014] — *Новалис.* Фрагменты / Пер. с нем. А.Л. Вольский. СПб.: Владимир Даль, 2014.  
(*Novalis.* Fragmente und Studien. Saint Petersburg, 2014. — In Russ.)
- [Орлицкий 2020] — *Орлицкий Ю.Б.* Стихосложение новейшей русской поэзии. М.: Изд. дом ЯСК, 2020.  
(*Orlitsky Y.B.* Stikhoslozhenie noveyshey russkoy poezii. Moscow, 2020.)
- [Седакова 1990] — *Седакова О.А.* Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов) // Вестник новой литературы. 1990. Вып. 2. С. 257—265.  
(*Sedakova O.A.* Muzyka glukhogo vremeni (russkaya lirika 70-kh godov) // Vestnik novoy literatury. 1990. Iss. 2. P. 257—265.)
- [Якобсон 1975] — *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика / Пер. с англ. И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против»: Сб. статей / Под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 193—230.  
(*Jakobson R.* Closing Statement: Linguistics and Poetics // Strukturalizm: "za" i "protiv": Sb. statey / Ed. by E.Ya. Basin and M.Ya. Polyakov. Moscow, 1975. P. 193—230. — In Russ.)
- [Янечек 2006] — *Янечек Д.* Поэзия молчания у Геннадия Айги // Айги: материалы, исследования, эссе: В 2 т. Т. 2. М.: Вест-Консалтинг, 2006. С. 140—153.  
(*Janecek D.* Poeziya molchaniya u Gennadiya Aygi // Aygi: materialy, issledovaniya, esse: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 2006. P. 140—153.)