

Александр Житенев

«Графография» рукописей Г. Айги и история текста «Без названия» (1964)

Aleksandr Zhitenev

“Graphography” of G. Aygi’s Manuscript and the History of the Text “Untitled” (1964)

Александр Житенев (Воронежский государственный университет, профессор кафедры издательского дела, доцент; доктор филологических наук) zhitenev@phil.vsu.ru.

Aleksandr Zhitenev (Dr. habil.; Associate Professor, Professor of Department of Publishing, Voronezh State University) zhitenev@phil.vsu.ru.

Ключевые слова: генетическая критика, графография, поэтика черновика, современная поэзия, Геннадий Айги

Key words: genetic criticism, graphography, poetics of the rough draft, contemporary poetry, Gennady Aygi

УДК: 82.0+82-1+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_189_5_95

UDC: 82.0+82-1+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_189_5_95

Работа с черновиком для Айги — это медитативная практика сосредоточения и самоорганизации. Для поэта существен не столько результат, сколько протяженная жизнь с текстом. Текст-для-себя и текст-для-других, таким образом, часто оказываются разными текстами. Черновик предстает более аутентичной формой существования стихотворения, чем опубликованный текст. Стихотворение «Без названия» (1964) является, возможно, самой показательной иллюстрацией этих положений. Редкий у Айги пример сочетания словесного, визуального, музыкального и перформативного компонентов, это стихотворение построено на идее авангардного слова как «лиминального», уходящего в зоны молчания. «Потустороннее» существование слова связывается с супрематическими формами — квадратом, крестом, кругом. Контекст черновика, в котором явным образом соотносятся идеи П. Флоренского, В. Хлебникова, К. Малевича, в окончательный текст не попадает. Тем самым поэт намеренно ограничивает читателя в возможностях аутентичного понимания.

It is a meditative practice of concentration and self-organisation for Aygi to work with a draft. For a poet, it is essential not so much the result but the extended life with a text. Therefore, text-for-oneself and text-for-others often turn out to be different. A draft appears to be a more authentic form of a poem’s existence than a published text. The poem “Untitled” (1964) is perhaps the most representative illustration of these points. A rare example of Aygi’s combination of verbal, visual, musical and performative components; this poem is built on the idea of the avant-garde word as “liminal” retreating into areas of silence. The ‘otherworldly’ existence of a word is associated with Suprematist forms, square, cross and circle. The context of the draft, which explicitly relates the ideas of P. Florensky, V. Khlebnikov and K. Malevich, does not make it into the final text. Thus, the poet deliberately limits a reader’s possibilities for authentic understanding.

1. Методологические подходы к описанию материальной стороны рукописей

В текстологических работах основное внимание, как правило, уделяется трансформациям авторского замысла, образно-смысловому плану текста. Но черновик способен рассказать не только о становлении текста, но и о логике креативности в ее соотнесенности с особенностями медиа. Восприятие автором

материальности письма косвенным образом сказывается и на тексте — не предопределяя его поэтики, разумеется, но иногда подсказывая те или иные решения.

В генетической критике, более других текстологических традиций приближившейся к исследованию креативности в черновике, было предложено несколько подходов к исследованию материального плана рукописи. Все они решают разные задачи описания творческой работы писателя.

Пьер-Марк де Биазы, описывая логику составления «досье рукописного свода», связывает с ней типологизацию рукописного материала «в соответствии с техническими параметрами», относя к последним «характеристику бумаги (размер листа, качество, цвет, плотность, тип, филигрань, наличие водяных знаков и т.д.), чернил (возможно, карандаша...), графических показателей (определение и подтверждение времени написания) и т.д. [Биазы 1999: 69]. Цель этого подхода — создание документальной базы для последующего анализа «досье».

Жан Бельмен-Ноэль ставит задачу собрать и обобщить «сведения о процессе письма» и его «технических возможностях»:

Процесс письма (scription) — это не почерк (почти всегда связываемый с рукой пишущего), это не работа над текстом (процесс реализации замысла), его, конечно, нельзя обозначить и как письмо... Это скорее совокупность условий работы над текстом, которые относятся к записанным на бумаге текстовым величинам так, как процесс высказывания относится к самому высказыванию, т.е. к самопроявлению пишущего субъекта. <...> Вначале мы видим графическое проявление пишущего: тщательность, небрежность, ясность, резкость, усердие, усталость... но это не индивидуальная графика, характерная для того или иного автора... речь идет о непосредственном, сиюминутном проявлении письма, отраженном в графическом оформлении рукописи, — откажемся, хотя бы ради шутки, на термин «графография» [Бельмен-Ноэль 1999: 106].

«Графография», по Бельмену-Ноэлю, обращена к реальности, существующей в сдвиге между описанием технических характеристик рукописи и описанием работы с ее содержанием. Исследование «жестикюляционных следов» позволяет различать «рабочие» и «текстовые» единицы рукописи: «Рабочие единицы — это фрагменты текста, которые были написаны на одном дыхании или в ходе одного сеанса работы, тогда как термин “текстовые единицы” отсылает к некоей завершенности, к смысловым структурам, не зависящим от способа их создания» [Там же: 105].

Раймонда Дебре-Женетт, стараясь описать «инсценированный процесс письма», предлагает исследователю обратить внимание на «систему, свойственную каждому писателю, в рамках которой развивается его рукопись» [Дебре-Женетт 1999: 152]. Здесь на первый план выдвигается ситуативная логика организации записей на листе и принципы соотнесения листов. Исследование «сценографии страницы» направлено на «содержание страницы с ее форматом, центрированностью или центробежностью письма, сдвигом строк вверх или вниз по горизонтали, пустыми строками внизу, добавлениями на полях» и т.д.; «макроструктуральное направление» предполагает анализ «отношения страниц между собой», выявление условий, при которых письмо «служит способом *аккомодации*» [Там же: 153]. Этот подход, в отличие от подхода Бельмена-Ноэля, предлагает видеть в графике черновика не столько

спонтанные «жестикюляционные следы», сколько более-менее устойчивые принципы организации пространства рукописи.

Попробуем применить эти методические соображения к материалу, представленному в личном архиве Г. Айги в Исследовательском центре Восточной Европы в Бремене¹.

2. «Графография» рукописей Г. Айги: общие замечания

Наиболее представительная часть рукописного корпуса поэта 1960—1980-х годов — это черновики, записанные карандашом на желтоватой хрупкой бумаге формата А4. Практически вся правка делается поэтом в карандаше. С 1960-х по 1980-е распространенной является работа с машинописью, в которую вносятся карандашные исправления; в отдельных случаях для различения правок разного времени используются шариковые ручки разных цветов.

Рукописи рубежа 1950—1960-х годов, сохранившиеся, как правило, в виде разрезанных фрагментов, создавались на разнотипной бумаге с использованием перьевой ручки. В 1990-е годы преобладающей практикой становится работа с использованием шариковой ручки на случайных бумажных листах.

Текст, как правило, располагается по центру и предполагает использование полей — слева обычно более выраженных, справа — близких к нулевым. Поля активно задействованы для вариаций отдельных поэтических формул и подбора разных версий заглавия. Крайне редко — для замечаний или пояснений, связанных с обстоятельствами рождения текста. При этом заполнение полей не является равномерным — текст обычно появляется только рядом с нюансируемым фрагментом. Текст почти всегда располагается с небольшим наклоном, при этом правая сторона обычно выше левой. Обычно используется только одна сторона листа, но и двустороннее размещение текста — не редкость.

Очень распространенной является практика ситуативного членения пространства страницы с помощью отчеркиваний, прямоугольных скобок, выделяющих тот или иной фрагмент, а также прямоугольных блоков, в которые помещаются «готовые» варианты заглавия или устойчивые образно-смысловые формулы. Их расположение в черновике часто уточняется с помощью стрелок. Текст внутри таких фрагментов обычно располагается горизонтально, но возможны и альтернативные варианты, самый частый из которых — снизу вверх.

Интервалы между строками не урегулированы; не всегда очевидно, насколько значительным должен быть отступ. Для необходимых уточнений поэт ставит слева от текста знак >. Практика зачеркиваний единообразна почти во всех черновых листах: текст зачеркивается параллельными косыми линиями, создающими крестообразные пересечения, реже — просто крест-накрест. Отдельные слова или строки зачеркиваются тремя-четырьмя чертами. Иногда в случае напряженной работы могут образовываться целые ряды выстроенных друг под другом близких по виду зачеркнутых строк. Нередко степень «окон-

1 Archiv Forschungsstelle Osteuropa an der Universitat Bremen, FSO 01—218. Далее все цитаты по рукописи приводятся по этому источнику. На момент работы с ним автора статьи (2013 год) архив не был разобран, поэтому в тексте не указывается конкретная единица хранения и лист в ней.

чательности» того или иного слова маркируется карандашным нажимом. Подчеркивание обычно сопровождается заглавие; прерывистая линия обычно указывает на разрядку текста.

Обязательный маркер законченности в рукописи — дата, как правило, включающая не только год, месяц и день, но и час (обычно ночь или раннее утро), а также иногда — место написания текста. Достаточно регулярно в рукописях встречается еще один маркер законченности — росчерк с переплетающимися петлями, функционально близкий к перечеркнутому знаку z в документах, защищенных от дополнений. Рисунки для рукописей для Айги не характерны.

Стоит упомянуть и о специфическом способе хранения рукописей. В архиве Айги рукописные материалы упорядочены в серии, вложенные в газеты (как правило) или папки (иногда): «Наброски иркутского периода», «Октябрь 1975», «В.Л. Май — июнь 1980», «Октябрь 1980», «Стихи для работы. Сентябрь — октябрь 1993. 1994», «Р-1999», «Август 1997», «Срочное. Лето 2002. Лето 2003» и т.д. Даты на таких папках не всегда соотносятся с датами в рукописях, заставляя предположить, что таким образом обозначается время работы с текстами, а не время их создания.

Почти все «досье» проектов, над которыми поэт работал длительное время, хранятся компактно, но встречаются и исключения. Нормальной практикой является сохранение большинства черновых листов; история почти каждого текста детально документирована. Утрата отдельных листов, связывающих разные варианты, является исключением.

Соотнесение этих общих замечаний с выводами, сделанными ранее о принципах поэтики черновика [Житенев 2023: 245—249], позволяет интерпретировать «графографию» рукописей Г. Айги в нескольких тезисах.

Работа с черновиком для Айги — это медитативная практика сосредоточения и самоорганизации. Импульсивные записи в корпусе черновиков имеют меньшее значение, чем опыты направленного поиска. Творческий процесс — это рационально контролируемая работа, связанная с альтернированием, нюансированием, развитием ассоциативных возможностей наброска. Протяженные ряды зачеркиваний идентичных или минимально различающихся строк позволяют говорить о строгой дисциплине даже в условиях писательского блока.

Подчеркнутое внимание к объемам затраченного времени, связанного, как правило, с ночными вигилиями, интерпретация письма как «бдения» привносит в творческую практику элементы ритуальности. Работа с отдельным листом приобретает характер творческого «сеанса», а сам лист — вид «этюда». Существенное значение получают паратекстуальные пометы, указывающие на внешние обстоятельства экзистенциального характера. Стихотворный черновик помещается в ряд жизненных событий и сам приобретает вес такого события.

Множественность возвращений к черновику, нередко предполагающих переформулирование написанного с нуля, равным образом как и бережное отношение ко всем этапам творческой работы, позволяет предположить, что для поэта существен не столько результат, сколько протяженная жизнь с текстом, а наиболее аутентичной репрезентацией «поэтического» оказывается многовекторная развертка всех пройденных поэтом путей.

«Сценография страницы» у Айги — это сценография раздвигающегося и пребывающего в состоянии постоянных трансформаций умоглядного про-

странства, в котором важна нацеленность не только на «схватывание» предмета, но и на работу со «свернутыми» блоками значений, связи между которыми постоянно перестраиваются. Черновик — это автокоммуникативное пространство; детализация образа в нем, как правило, заменена указанием на ассоциативный вектор.

Переход к итоговому варианту обычно означает «прописывание» одной из образно-смысловых линий и изъятие остальных. В результате текст не просто предполагает сокрытие связей между элементами, но изменение ракурса, с которого преподносится лирическая ситуация. Текст-для-себя и текст-для-других, таким образом, часто оказываются разными текстами. Черновик в этом смысле предстает более аутентичной формой существования стихотворения, чем текст опубликованный, вынесенный поэтом в культурное поле.

3. Интерпретация рукописей и реконструкция аллюзивного фона стихотворения «Без названия»

Стихотворение «Без названия», примечательное единственным в своем роде сочетанием текстового, визуального (разноразмерные красные квадраты), музыкального (два нотированных фрагмента) и перформативного компонентов (инструкция о порядке чтения)², представляет собой яркий пример, иллюстрирующий описанные выше закономерности.

В бременском архиве поэта сохранились девять листов с черновиками стихотворения. Все листы формата А4, почти все они выцвели и потемнели по краям, на некоторых края с разрывами и заломами. Текст на восьми листах карандашный, на одном — машинописный; на двух листах, близких к опубликованному тексту, рисунки квадратов выполнены красным карандашом.

На всех листах текст расположен по центру; в большинстве случаев парные строки, составляющие «рабочую единицу» и отделенные друг от друга отступом, размещены правее, чем строки выше. Возникает условная, непоследовательно выдерживаемая «лесенка». В черновике используется нажим, подчеркивающий окончательность той или иной формы слова, и стрелки, размечающие связи между отдельными строками и словами. Особенностью черновика именно этого текста оказывается выразительное использование отточий, которые на нескольких листах располагаются в несколько строк, материализуя паузу, а на одном листе образуют векторы, маркируя несемантические связи между словами.

На трех страницах в финале текста используются элементарные фигуры — квадрат, крест, круг, треугольник. В листах, близких к окончательной версии текста, остаются только квадраты.

Точкой отсчета, с которой началась работа, была, насколько можно судить, мысль о средствах перевода цветовой интенсивности в звуковую, и о том, что эти средства являются дорациональными. Первый черновой набросок крайне далек от окончательного текста, но в нем уже есть мысль о цветовой интенсивности, способах ее передачи и принципах чтения текста:

2 Если, конечно, рассматривать его в комплексе в текстом-пояснением «О чтении вслух стихотворения “Без названия”» (1965).

инструменты неназванные
для озвучивания белого
есть

инструменты неназванные
для озвучивания белого

«я не знаю» — это видимость твоя
«чувствую» — близкая белизна

«я не знаю» — это то что ты существуешь
«чувствую» — близкая белизна
«боюсь» — догадка

Попытка конкретизировать образ «инструментов» далее, как можно предположить, с одной стороны, вызвала идею эффекта, который они могут производить (выворачивание пространства), а с другой — мысль об условности знакового оформления «озвучивания» (символичность графем):

а — эль

ярче меня
и сердца дерева

:

и если
от дна луга

уменьшающегося
воронкой

по ту сторону выйти

—

— искрою быть

в конце

и там начинается

1964

Упоминание о спуске в «воронку», по ту сторону которой — выход в иную реальность, заставляет вспомнить образ, который в своей работе «Мнимости в геометрии» (1922) использует П. Флоренский:

Итак, припомним путь Данта с Вергилием. <...> Оба поэта спускаются по кручам воронкообразного Ада. Воронка завершается последним, наиболее узким кругом

Владыки преисподней. <...> Но, когда поэты достигают приблизительно поясницы Люцифера, оба они внезапно переворачиваются, обращаясь ногами к поверхности Земли, откуда они вошли в подземное царство, а головою — в обратную сторону [Флоренский 1922: 46—47].

Флоренский — значимая для Айги фигура. В интервью И. Врубель-Голубкиной он упоминает о весьма раннем знакомстве с его работами: «Знакомство с кругом Красовицкого показало мне, как это важно для меня — русская боль и русские переживания. Я от них впервые услышал о Флоренском» [Айги 2019: 514]. В другом разговоре Айги прямо возводит свое понимание поэтического слова к идеям Флоренского:

Я вообще, в смысле понимания слова, себя считаю последователем отца Павла Флоренского. Его понимание слова мне очень близко. Так вот, он слово рассматривает как маленькую Троицу. Слово — это смысл, звук, но в слове есть еще третья «инстанция». Это сила, которая связывает одно слово с другим. Вот такая «троица» и работает. Само по себе слово ничего не может, оно мертво, оно ничего не может и, только действуя, оно начинает работать [Там же: 501].

Формула «а — эль», с которой стихотворение начинается, особенно в соотношении с нарисованной в черновике вертикалью и упоминанием о водоеме посреди луга («дно луга»), заставляет вспомнить В. Хлебникова с его «Словом об Эль» (1920), особенно образный ряд в финале:

Нить ливня и лужа.
Эль — путь точки с высоты,
Остановленный широкой
Плоскостью.
В любви сокрыт приказ
Любить людей,
И люди — те, кого любить должны мы.
Матери ливнем любимец —
Лужа-дитя.
Если шириною площади остановлена точка — это Эль.
Сила движения, уменьшенная
Площадью приложения, — это Эль.
Таков силовой прибор,
Скрытый за Эль.

[Хлебников 1986: 121]

Уместно вспомнить и другой хлебниковский фрагмент, связанный с теоретизацией заузного языка в «Нашей основе»:

Значение *Л* — «переход тела, вытянутого вдоль оси движения, в тело, вытянутое в двух измерениях, поперечных пути движения». Например, площадь лужи и капля ливня, лодка, лямка. <...> Возьмем ловца на лодке: его вес распределяется на широкую поверхность лодки. Точка приложения силы разливается на широкую площадь, и тяжесть делается тем слабее, чем шире эта площадь. Пловец делается легким. Поэтому *Л* можно определить как уменьшение силы в каждой данной точке, вызванное ростом поля ее приложения [Там же: 627—628].

О пересечении Хлебникова и Флоренского в интересе к мнимостям писал В.П. Кузьменко:

Синхронность и созвучность открытий Андрея Белого и Павла Флоренского объясняется довольно просто тем фактом, что отец первого — математик и философ Н.В. Бугаев — автор книг по монадологии и аритмологии в духе идей Г.В. Лейбница, был учителем второго в стенах МГУ... Несколько иные основные истоки открытия сущности мнимости у Велимира Хлебникова, который был непосредственным учеником одного из наиболее ярких представителей казанской математической школы — А.В. Васильева [Кузьменко 2003: 181].

Рассуждения Флоренского и Хлебникова совпадают в пункте, связанном с осмыслением трансформаций пространства в некой «лиминальной» точке. Именно точка перехода в иной мир и связанные с ней изменения поэтического языка и поэтического субъекта интересуют Айги. Оборванность фразы («и там начинается...») заставляет предположить неизбежность выхода за пределы конвенционального языка, а избранная для субъекта метафора («искрою быть») позволяет допустить изменение его физической природы. Образом, маркирующим границы бытия, становится все заливающий свет («ярче меня и сердца дерева»).

На последующих листах поэт предпринимает попытку найти какие-то средства для выражения «потустороннего» опыта. Такие средства предлагает «малевичанский» язык элементарных геометрических форм. Трансформации текста идут далее в нескольких направлениях.

Во-первых, на одном из черновиков появляется указание на значимый для поэта медитативный «жанр» — «страницу»: «Гале. “Страница пустоты и благоговения”. Примечание автора. В кавычках — слова Хлебникова». Во-вторых, яркость как знак «лиминальности» отрывается от конкретных реалий и соотносится с бытийственностью, «есмостью» вещей: «ярче меня / и сердца есмости (есмь)». В-третьих, сама проговоренность идеи предела как предполагающей глубинные трансформации языка и говорящего субъекта кажется исчерпавшей лирический порыв, в связи с чем в черновике появляется маркер завершенности — дата, на одном листе — даже с именем поэта: «16 сент. 1964», «~~16 сентября 1964 айги~~».

Но самое главное — в последующих листах переход по ту сторону связывается с появлением супрематических фигур, актуализирующих новый — малевичанский — контекст. «Пульсирующий» квадрат, размер которого и расположение на странице вариативны, оказывается способом выразить то «там начинается», для которого не находится обычных слов:

Гале

«Страница пустоты и благоговения»

Примечание автора. В кавычках — слова Хлебникова

а — эль

ярче меня
и сердца-дерева

и если

от дна луга

уменьшающегося
воронкой

по ту сторону выйти

(то)

искрою быть
в конце



и там начинается

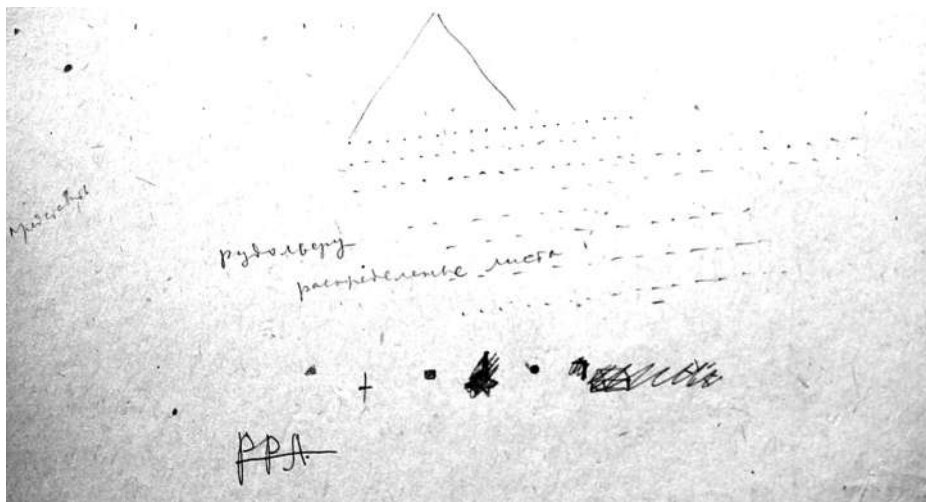
и там начинается

и там начинается

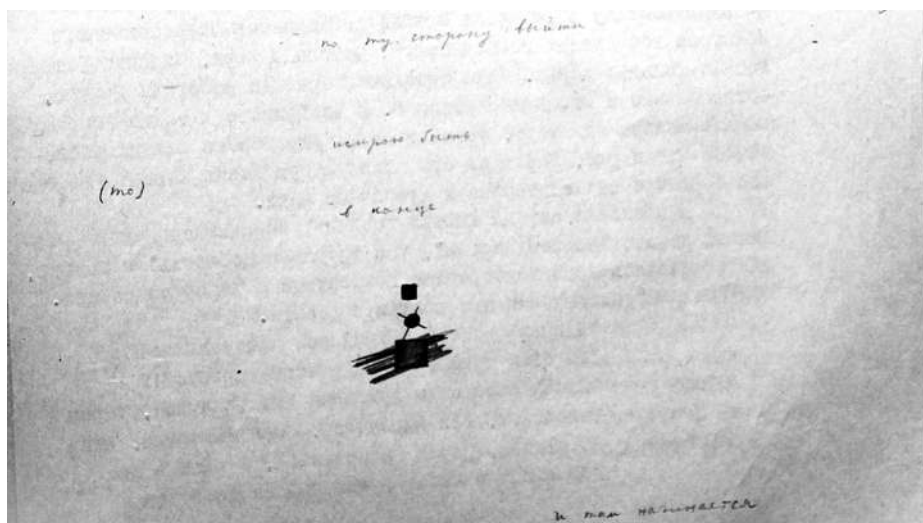
16 сентября 1964 айги

Интересно, что в черновике Айги последовательно перебирает разные супрематические формы, варьируя и сам их набор, и способ расположения на странице, и их последовательность. В то же время логика обращения к ним при всех различиях деталей неизменна: для «потусторонности» не находится слов, и это единственно аутентичные ей формы.

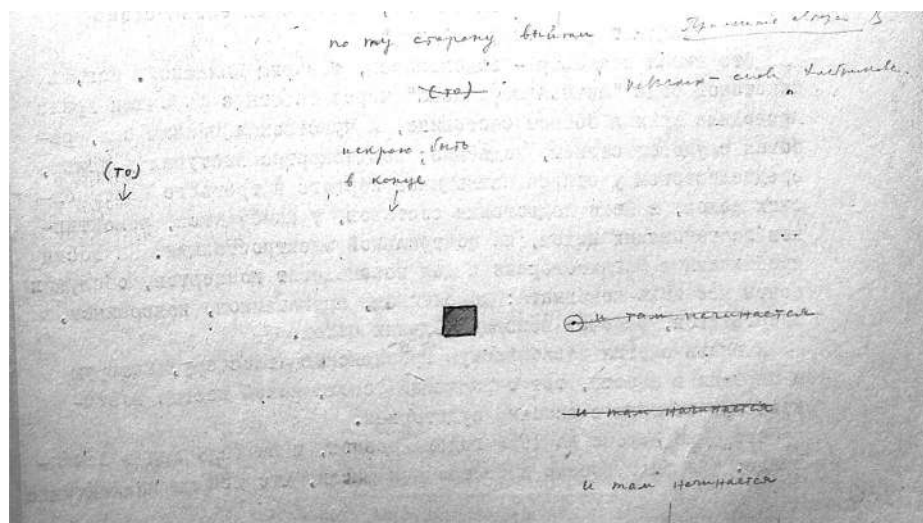
На одном из листов в ряд расположены крохотные треугольник, крест, квадрат и круг (ил. 1); на другом друг под другом — маленький квадрат, зачеркнутый круг и более крупный квадрат — тоже зачеркнутый (ил. 2); на третьем — небольшой квадрат (ил. 3). Два цветных листа позволяют отметить колебание в художественном решении: в более раннем варианте было два красных квадрата одного размера, и они были расположены один под другим, позднее нижний квадрат был стерт и заменен на квадрат меньшего размера, расположенный выше и сдвинутый вправо (ил. 4).



Ил. 1



Ил. 2



Ил. 3

Появление супрематических форм обуславливает радикальную трансформацию черновика: описание лирической ситуации («луг», «воронка», выход «по ту сторону») оказывается изъято, заменено «конспективной» формулой, в которой зафиксировано качество интенсивности в соотнесенности с природным пространством с выраженным центром-«сердцем» («ярче сердца любого единого дерева»). Тем самым черновой текст не просто оказывается сжат до наиболее выразительного элемента, но изменен таким образом, чтобы скрыть от реципиента сам лирический повод, оставив на первом плане только описание характера переживания (с маркерами исключительности, интенсивности, центрированности). «Малевичанство» Айги тем самым оказывается весьма существенным фактором, определяющим и содержательные, и формальные трансформации текста.

Без названия



архе сердца и любого единого дерева



и:

(Тусклое место - споры наибольшей
силы перья. Она отменяет там
внимательность, не выдерживая себя.
Место немыслимо, - если попытка
»нет").

1964

4. Айги-«малевичеанец»: «потусторонняя» семантика супрематических форм

О «малевичианстве» Айги уже достаточно много написано, но тема, кажется, по-прежнему требует конкретизаций и уточнений. Самая выразительная самоаттестация Айги как последователя Малевича появляется в цитирувавшемся выше интервью И. Врубель-Голубкиной: «Настоящим хлебником я так и не стал. Я — малевичеанец. Мое постижение Хлебникова продолжалось очень долго, мне многое было чуждо» [Айги 2019: 514]. О смысле этих и других «малевичеанских» контекстов у Айги существуют разные мнения.

К. Дедедиус в одной из первых работ на эту тему высказался очень развернуто:

У Айги мы встречаем тот же, «архаический, медитативный и почти мистический» звук, что и у Малевича. Оба они по-серьезному, почти по-жречески относятся к своему искусству, понимая его как долг достижения абсолютной формы. Их рефлексии и рефлексии трансцендентны и суть «иконы» некоего состояния сознания... Малевич хотел все заставить «пылать в красках», Айги — «пылать в речи». Живопись Малевича иконографична, поэзия Айги литургична (цит. по: [Ракуза 2006: 43]).

И. Ракуза, принимая без возражений эти соображения, старается конкретизировать их, установив более точные содержательные пересечения:

Что касается Айги, то он разделяет эстетические воззрения Малевича по всем пунктам. <...> Определение Геннадием Айги поэзии как «мышления ритмами» соответствует малевичеанскому определению беспредметности как «чистого ритма возбуждения». Аналогично Малевичу, который единственно «возбуждение» признает как реальное восприятие... Айги обозначает поэтический объект как силовую точку... В то время как Малевич проявление «первичной силы возбуждения» называет абстракцией... языковое проявление «силового поля» понимается Айги как... выявление «существенного» [Там же: 44–45].

О. Соколова, комментируя стихотворения Айги, посвященные Малевичу, выявляет широкий спектр пересечений, не совпадающий с уже отмеченными выше чертами:

Среди художественных открытий и эстетических идей Малевича, оказавших влияние на Айги, можно назвать обоснование и поэтическое развитие верлибра, установку на «свободный стих», модификацию плана выражения; акцентирование белизны у Малевича, которое воплощается в поэтике «цветописи» у Айги... супрематическая концепция Малевича, направленная на целостное выражение бытия через прорыв за грань формы, знака и цвета, дополняется направленностью на попытку воплощения онтологии у Айги [Соколова 2008: 78].

Разбираемый пример позволяет существенно сузить поле научного поиска, сведя исследование «малевичеанства» в данном конкретном случае к ответам на три вопроса: какие именно супрематические элементы используются Айги в черновиках? почему эти элементы сменяют друг друга? почему из всех вариантов поэт останавливается на двух красных квадратах?

Проще всего, исходя из знания контекста, дать ответ на последний вопрос. Красный квадрат в контексте рассуждений К. Малевича связан с динамикой и радикальными средствами переустройства мира:

Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений. Белый квадрат, кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения, является еще толчком к обоснованию миростроения как «чистого действия», как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве «всечеловека». В общезитии он получил еще значение: черный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие [Малевич 1995: 188].

В сознании Г. Айги супрематический квадрат рассматривается как знак человеческой реальности:

Почему он не с круга начал? Ведь Вселенная состоит из кругов — звезды, Солнце, Луна. Бог создал их круглыми. А что человек делал на свете для того, чтобы жить? Он делал кирпич, он дом стал класть. Это первый элемент человеческого творения. Малевич, видимо, тщательно это обдумывал. Он как бы говорил: с этого началось. Он возвращает к самой, самой основе [Айги 2001: 287].

Производным от этого значения оказывается трактовка квадрата как эмблемы авангардной креативности: «Известный “квадрат” Малевича, “врезавшись в небеса”, стал творить новое представление о времени и пространстве. Поэзию творит не инертный мелос, хранящийся в языке, а по-новому, “с треском” поворачиваемое фактурное Слово Строителя-Мастера» [Айги 2019: 145].

А.П. Хузангай, комментируя семантику белого в поэзии Айги, связывал ее с традиционной семантикой цветов в чувашской культуре [Хузангай 2006: 218]. Если исходить из этого принципа, можно попробовать выявить круг релевантных значений красного цвета квадратов в стихотворении.

А. Трофимов, исследуя символику цвета в традиционной чувашской вышивке, замечает:

В анализе нагрудных медальонов кёскё мы пришли к тому, что красный цвет является признаком красивого, цветом огня, светил, жизни и т.д. С ним связано все прекрасное, возрождающее. <...> С этим связано, стало быть, и изображение «поверхности земли», «гор», птиц, стоящих у Древа познания, «свода неба» и т.д. — всего мира, помещенного мастерицей на небольшом куске домотканого белого холста. Итак, красный цвет в вышивке выступает вообще как средство образной характеристики. Вместе с тем символическая сторона его по сравнению с другими цветами прослеживается очень четко, и он в узорах держится выкристаллизованно [Трофимов 1974: 115].

В исследованиях, посвященных языковой семантике цветообозначений, при характеристике разных лексем неизменно акцентируется «огненная» составляющая красного. Л.Л. Габышева констатирует:

Слово *quzuł ‘красный’ имеет в чувашском языке переносные значения ‘солнечный’, ‘яркий’; этимология имени *quzuł связана не с цветом, а с идеей сильного нагревания и накаливания; функционируя в системе геосимволики в качестве обозначения солнечной южной стороны, оно, вероятно, символизировало солнечный жар и тепло [Габышева 2019: 59].

Близкими к этому выводу оказываются и наблюдения Е.Е. Калининой:

Красный цвет ассоциируется с огнем и пожаром, что актуализируется в следующих загадках: *самки хура, чёлхи хёрлэ* 'лоб черный, язык красный' (дымовое окно); *аслак айёнче хёрлэ автан хирёлсе автатъ* 'под навесом красный петух заливается' (топка печи); *пёрт синчен пёрт сине хёрлэ автан сиксе сурет* 'с избы на избу скачет красный петух' (пожар) [Калинина 2021: 142].

Очевидно, что устойчивая связь «красного» и «огненного» вполне соотносима с логикой стихотворения Г. Айги, в котором акцентируется световая интенсивность, «яркость» и «озаренность». Разноразмерность квадратов и их смещенность друг относительно друга, в свою очередь, могут быть истолкованы как пульсация, перебой ритма, репрезентация перехода от одного состояния земного мира к другому, между которыми уместается строка-реплика, отражающая лирическую затронутость («ярче сердца любого единого дерева»).

При этом квадраты в итоговой версии стихотворения одновременно соотношены и насыщенной природной тишиной, и с интенсивностью музыкальных аккордов («О чтении вслух стихотворения “Без названия”», 1965): «Тихие места — опоры наивысшей силы пения».

Об эквивалентности визуального и музыкального и о расшифровке нотной записи существует свидетельство Т. Грауз:

Как заметила композитор Ираида Юсупова, когда я попросила ее уточнить, что за музыкальную фразу использует в этом стихотворении Айги: *«Это не фразы. Это один и тот же аккорд, по-разному ритмически оформленный. Гармония довольно современная»*. Позже, благодаря помощи Г.Б. Куборской-Айги и композитора И.Г. Соколова выяснилось, что эти два музыкальных отрывка написал... композитор Андрей Волконский... *«Вместо плоских квадратов из стихотворения “Без названия” (1964 года) появились два аккорда, состоящие из шести нот. Это своеобразный тетраэдр, создающий новое — многомерное — измерение. Оба музыкальных отрывка — сумрачные, суховатые; первый отрывок чуть больше второго, как и красные квадраты, первый — чуть больше второго»*, — так прокомментировал этот нотный текст Иван Соколов [Грауз 2016: 205].

Если после этих замечаний вернуться к заданным ранее вопросам о том, какие супрематические фигуры использовал Айги в черновиках и какова логика их смены, то ответы, видимо, будут такими. На одном из черновых листов на одной линии помещены треугольник, крест, квадрат и круг (см. *ил. 1*). Маленький размер и выстроенность в ряд заставляет видеть в этих рисунках знаки, своего рода алфавит, абстрактный набор возможностей. Использование таких форм просто маркирует смену языка. Позднее было принято решение о необходимости выбрать какую-то одну форму, сделать «высказывание», с этим связаны колебания между кругом и квадратом (см. *ил. 2, 3*). Логика выбора квадрата была объяснена выше: круг — небесная форма, квадрат — земная. Последующее появление двух квадратов, уточнение их размера, цвета и расположения стали шагами по конкретизации исходной «земной» интуиции.

Библиография / References

- [Айги 2001] — *Айги Г.Н.* Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. СПб.: Лимбус Пресс, 2001.
- (*Aygi G.N.* Razgovor na rasstoyanii: Stat'i, esse, besedy, stikhi. Saint Petersburg, 2001.)
- [Айги 2019] — *Айги Г.Н.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4 / Сост. А.П. Хузангай. Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 2019.
- (*Aygi G.N.* Collected works: In 4 vols. Vol. 4 / Ed. by A.P. Khuzangai. Cheboksary, 2019.)
- [Бельмен-Ноэль 1999] — *Бельмен-Ноэль Ж.* Воссоздать рукопись, описать черновики, составить авантест / Пер. с фр. О. Торпаковой // Генетическая критика во Франции. Антология / Ред. Т.В. Балашова, Е.Е. Дмитриева, А.Д. Михайлов, Д. Феррер. М.: ОГИ, 1999. С. 93—114.
- (*Bellemin-Noël J.* Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte // Geneticheskaya kritika vo Frantsii. Antologiya / Ed. by T. Balashova, K. Dmitrieva, A. Mikhailov, D. Ferrer. Moscow, 1999. P. 93—114. — In Russ.)
- [Биази 1999] — *Биази Пьер-Марк де.* К науке о литературе. Анализ рукописей и генезис произведения / Пер. Е. Дмитриевой // Генетическая критика во Франции. Антология / Ред. Т.В. Балашова, Е.Е. Дмитриева, А.Д. Михайлов, Д. Феррер. М.: ОГИ, 1999. С. 58—92.
- (*Biasi P.-M. de.* Vers une science de la littérature. L'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre // Geneticheskaya kritika vo Frantsii. Antologiya / Ed. by T. Balashova, K. Dmitrieva, A. Mikhailov, D. Ferrer. Moscow, 1999. P. 58—92. — In Russ.)
- [Габышева 2019] — *Габышева Л.Л.* Символические значения имени красного цвета в языках и культуре тюркских народов // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова. 2019. № 6 (74). С. 57—75.
- (*Gabyshева L.* Simvolicheskie znacheniya imeni krasnogo tsveta v yazykakh i kul'ture tyurkskikh narodov // Vestnik of North-Eastern Federal University. 2019. No. 6 (74). P. 57—75.)
- [Грауз 2016] — *Грауз Т.* О стихотворениях «Без названия» Геннадия Айги // Волга. 2016. № 5—6. С. 203—208.
- (*Grauz T.* O stikhotvoreniyakh "Bez nazvaniya" Gennadiya Aygi // Volga. 2016. No. 5—6. P. 203—208.)
- [Дебре-Женетт 1999] — *Дебре-Женетт Р.* Эскиз метода / Пер. М. Ариас // Генетическая критика во Франции. Антология / Ред. Т.В. Балашова, Е.Е. Дмитриева, А.Д. Михайлов, Д. Феррер. М.: ОГИ, 1999. С. 142—168.
- (*Debray-Genette R.* Esquisse de méthode // Geneticheskaya kritika vo Frantsii. Antologiya / Ed. by T. Balashova, K. Dmitrieva, A. Mikhailov, D. Ferrer. Moscow, 1999. P. 142—168. — In Russ.)
- [Житенев 2023] — *Житенев А.* Геннадий Айги: поэтика черновика. СПб.: Jaromir Hladik press, 2023.
- (*Zhitenev A.* Gennadiy Aygi: poetika chernovika. Saint Petersburg, 2023.)
- [Калинина 2021] — *Калинина Е.Е.* Цветовая лексика в чувашских загадках // Russian Linguistic Bulletin. 2021. № 4 (28). С. 141—144.
- (*Kalinina E.E.* Tsvetovaya leksika v chuvashskikh zagadkakh // Russian Linguistic Bulletin. 2021. No. 4 (28). P. 217—222.)
- [Кузьменко 2003] — *Кузьменко В.П.* Синхронное открытие физической сущности мнимости Велимиром Хлебниковым, Андреем Бельм и Павлом Флоренским // Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века: VIII Международные хлебниковские чтения: В 2 ч. / Сост. Н.В. Максимова. Ч. 1. Астрахань: Изд-во АГУ, 2003. С. 180—188.
- (*Kuzmenko V.P.* Sinkhronnoe otkrytie fizicheskoy sushchnosti mnimosti Velimirom Khlebnikovym, Andreev Belym i Pavlov Florenskim // Tvorchestvo Velimira Khlebnikova v kontekste mirovoy kul'tury XX veka: VIII Mezhdunarodnye khlebnikovskie cheniya: In 2 pts. / Comp. by N.V. Maksimova. Pt. 1. Astrakhan, 2003. P. 180—188.)
- [Малевич 1995] — *Малевич К.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1 / Ред. А.С. Шатских. М.: Гилея, 1995.
- (*Malevich K.* Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1 / Ed. by A.S. Shatskikh. Moscow, 1995.)
- [Ракуза 2006] — *Ракуза И.* Лирический супрематизм Геннадия Айги // Айги Г. Материалы. Исследования. Эссе: В 2 т. / Сост. Ю.Б. Орлицкий и др. Т. 2. М.: Вест-Консалтинг, 2006. С. 42—52.
- (*Rakuza I.* Liricheskiy suprematizm Gennadiya Aygi // Aygi G. Materialy. Issledovaniya. Esse: In 2 vols. / Comp. by Yu.B. Orlicskiy et al. Vol. 2. Moscow, 2006. P. 42—52.)
- [Соколова 2008] — *Соколова О.В.* «Беспредметная живопись» К. Малевича и «беспредметная поэзия» Г. Айги // Вестник

- Томского государственного университета. Филология. 2008. № 1 (2). С. 67—79.
(*Sokolova O.V. "Bespredmetnaya zhivopis"* K. Malevicha i "bespredmetnaya poeziya" G. Auyi // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. 2008. Vol. 1 (2). P. 67—79.)
- [Трофимов 1974] — *Трофимов А.П.* Цвет в чувашской вышивке // Чувашское искусство. Вып. 3. Чебоксары: Чувашский НИИ языка, литературы и истории, 1974. С. 99—126.
- (*Trofimov A.P. Tsvet v chuvashskoy vyshivke* // Chuvashskoe iskusstvo. Iss. 3. Cheboksary, 1974. P. 217—222.)
- [Флоренский 1922] — *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. М.: Поморье, 1922.
- (*Florensky P. Mnimosti v geometrii.* Moscow, 1922.)
- [Хлебников 1986] — *Хлебников В.* Творения / Общ. ред. и вступ. ст. М.Я. Полякова; сост., подгот. текста и коммент. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса. М.: Советский писатель, 1986.
- (*Khlebnikov V. Tvoreniya* / Ed. and introd. art. by M.Ya. Polyakov; comp., prep. and comments by V.P. Grigoriev and A.E. Parnis. Moscow, 1986.)
- [Хузангай 2006] — *Хузангай А.П.* Вопрошание о божестве // Новое литературное обозрение. 2006. № 3. С. 217—222.
- (*Khuzangay A.P. Voproskanie o bozhestve* // Novoe literaturnoe obozrenie. 2006. Vol. 3. P. 217—222.)