

Юрий Орлицкий

Вертикальная композиция лирики Геннадия Айги

Yury Orlitskiy

Vertical Composition of Gennady Aygi's Lyrics

Юрий Орлицкий (РГГУ, ведущий научный сотрудник лаборатории мандельштамоведения; доктор филологических наук) ju_b_orlitski@mail.ru.

Yury Orlitskiy (Dr. habil.; Leading Researcher, Laboratory of Mandelstam Studies, Russian State University for the Humanities) ju_b_orlitski@mail.ru.

Ключевые слова: Геннадий Айги, стихотворная поэтика, свободный стих, гетероморфный стих, вертикальная композиция, строфика

Key words: Gennady Aygi, verse poetics, free verse, heteromorphic verse, vertical composition, stanza

УДК: 82.09

DOI: 10.53953/08696365_2024_189_5_111

UDC: 82.09

DOI: 10.53953/08696365_2024_189_5_111

В статье на материале анализа особенностей вертикального строения лирики Г. Айги доказывается оригинальность поэтики автора, заключающаяся прежде всего в создании им особо изощренной системы фиксации и разграничения пауз, фиксирующих авторскую ритмику и интонацию. В этом Айги следует за характерными для мастеров свободного стиха принципами свободной (смысловой) строфики, развивая и детализируя ее. В связи с этим в статье поднимается также вопрос о разграничении в новейшей русской лирике свободного и гетероморфного стиха.

In the article, based on the analysis of the features of the vertical structure of G. Aygi's lyrics, the originality of the author's poetics is proved, which consists primarily in his creation of a particularly sophisticated system of fixation and delimitation of pauses that fix the author's rhythm and intonation. In this, Aygi follows the principles of free (semantic) stanza, characteristic of masters of free verse, developing and detailing it. In this regard, the article also raises the question of the distinction between free and heteromorphic verse in modern Russian lyrics.

Если попробовать определить важнейшие особенности стихотворной поэтики Геннадия Айги, то в первую очередь бросятся в глаза две черты, отличающие его стихи от произведений подавляющего большинства современников: принципиальное отсутствие в них рифмы и столь же принципиальный отказ от строгого строфического упорядочивания вертикального строения текста. Именно эти внешние признаки нередко провоцируют исследователей (особенно далеких от стиховедения) относить всю его поэзию к свободному стиху.

Однако в действительности дело обстоит значительно сложнее: используя приметы современного верлибра, Айги одновременно не отказывается в большинстве своих произведений от силлабо-тонической метрики, используя, правда, чаще всего ее нетривиальные формы: различные, чаще всего вольные варианты традиционных метров и стихи с переменной анакрусой, то есть подразумевающие осознанное смешение строк различной природы, причем как двух-, так и трехсложниковой, а также сочетание силлабо-тонических и дольниковых строк. Все это позволяет трактовать большинство произведений поэта как факты так называемого гетероморфного стиха [Орлицкий 2005], о чем нам уже приходилось писать [Орлицкий 2006; 2009а; 2019].

При этом в современной науке о стихе — вслед за Ю. Лотманом, М. Гаспаровым, О. Федотовым, С. Кормиловым — сложилось понимание свободного стиха (верлибра) как самостоятельного стихового типа, обязательным для которого является принципиальный отказ от всех вторичных признаков стихотворной речи: силлабо-тонического метра, рифмы, регулярной строфики, изотонии и изосиллабизма [Орлицкий 2002: 321—330]. То есть в свободном стихе всех перечисленных способов организации стихотворного текста нет и не может быть. Во всех остальных случаях перед нами не свободный стих в строгом смысле слова, а его переходные формы, большинство из которых вписываются в рамки гетероморфного стиха.

У Айги собственно свободного стиха очень мало: в основном это ранние опыты конца 1950-х — начала 1960-х годов, а также отдельные тексты в композициях более позднего периода и некоторые поздние опыты. Отдельно стоит выделить написанные свободным стихом «вариации на темы народных песен Поволжья» «Поклон пению», создававшиеся поэтом с 1988-го по 2000-й, но опубликованные только в 2001 году [Айги 2001]; выбранная для этих демонстративно модернизированных стилизаций форма несомненно соотносилась поэтом, часто имевшим в своей творческой практике дело с переводной поэзией (в том числе французской), с переводами традиционных типов стиха верлибром, как это принято во многих европейских странах.

Прежде чем перейти к цитированию произведений Айги, необходимо обосновать выбор издания, по которому приводятся ниже все цитаты из его произведений. Это второй том выходящего в Чебоксарах Собрания сочинений поэта (вышло четыре тома, сейчас готовится пятый), выходящего под научной редакцией А.П. Хузангая [Айги 2009]. Этот том, составленный вдовой поэта Г.Б. Айги, представляет собой наиболее полное собрание его стихотворений, написанных на русском языке (604 названия), и содержит указания на первые публикации произведений и минимальные комментарии к ним. Пока это единственный опыт издания наследия поэта, приближенный к научному.

Соответственно, мы принимаем предложенное составителями деление тома на разделы, ориентированное на рукописи поэта и его книги, несмотря на то что это деление носит относительный характер, что особенно заметно при публикации ранних произведений¹.

Теперь, прежде чем перейти непосредственно к вертикальной композиции стихотворений Айги, напомним основные случаи его отступлений от классического канона силлаботоники — как раз те, которые нередко принимаются за свободный стих, но им не являются: без понимания специфики горизонтального ритма невозможно понять особенности вертикального.

Это могут быть стихи, написанные одним метром, но в нерифмованном вольном (то есть имеющем разное количество стоп в строке) варианте, причем нередко с неупорядоченными окончаниями. Например, вольным белым ямбом, как стихотворение «Снег в саду» (1965), строки которого колеблются по длине от одной до четырех стоп этого размера (в схемах знаком «0» обозначается безударный звук, «1» — ударный):

1 Поэтому после цитат в скобках указывается только номер страниц, на которых они напечатаны в указанном томе.

чиста проста	0101
глубоко и почти без места	010001010
и тих и незаметен	0100010
светлы и широки	010001
сплю весь	01
и — сейся	010
мерцать замешиваться взорами	0101000100
и сеется	0100
и суть (149).	01

Перед нами — белый разностопный (1—4) ямб с неупорядоченными окончаниями (клаузулами, от 0 до 2 слогов) и такой же нерегулярной строфической структурой (строфоиды 4—2—1—1—1). Таким же размером написано и более позднее стихотворение «Дождь» (1977; 300) — вольным белым ямбом 46733.

Другим размером — вольным белым дактилем — написано стихотворение Айги «Поле: в разгаре зимы» (1970; 229). Эти варианты традиционного русского стиха довольно часто встречаются в русской поэзии разных веков, ничего специфически «свободного» в них нет.

Следующая ступень раскрепощения метрики, активно практикуемая Айги — так называемые стихи с переменной анакрусой (СПА), то есть состоящие из строк разных силлабо-тонических размеров. Чаще всего это трехсложники (соответственно ТПА), которыми писал, например, Лермонтов. Правда, у него все они были равностопными, то есть выровненными по количеству стоп в строке.

У Айги встречаются СПА как на трехсложниковой, так и на двухсложниковой основе, причем всегда нерифмованные и чаще всего — вольные. Более того: в рамках одного стихотворения могут встречаться как трехсложниковые, так и двухсложниковые строки — как в стихотворении 1976 года «Образ: клен»:

в воздухе	100
каракули бога-дитяти	010010010
взрагивая	0100
от Дуновенья	00010
(292).	

Здесь короткая первая строка может интерпретироваться как хорейческая или дактилическая, вторая — как амфибрахическая, а третья и четвертая — как одно- и двустопный ямб; то есть три из четырех строк написаны двумя разными двусложниками (хорей и ямб), а одна — трехсложником (амфибрахий).

Надо сказать, что именно таких, смешанных СПА у Айги подавляющее большинство, тогда как в русской поэзии их всегда были единицы, только в конце XX века ими начинают писать младшие современники поэта С. Стратановский и Е. Шварц. Вообще же, этот тип стиха встречался уже в поэзии Серебряного века (например, У Волошина), но очень редко, и именно его В. Брю-

сов называл в свое время «свободным стихом французского типа» [Брюсов 1919: 119].

В нескольких стихотворениях находим еще один (тоже восходящий к Волошину) вариант стиха на переменной силлабо-тонической основе — стих, распадающийся на полустрочия разных метров. Например, в стихотворении 1962 года «Без названия» («Все так же с тех пор...») так устроена третья строка (после схем сокращенно указаны размеры и стопность строк: Я — ямб, Амф — амфибрахий, Амф2 — двустопный амфибрахий и т.д.):

посредником было окно слуховое	010010010010	Амф4
между душою и небом!	10010010	Дак3
а окольное зрение без крапинок глаз!	00100100/01001	Ан2+Амф2
тревожило детскую память	010010010	Амф3
как золотистую женскую стенку	00010010010	Дак4
меж нами и миром	010010	Амф2
и тогда зафиксировались	001001000	Ан2
беспамятством мысли	010010	Амф2
в лете четвертом увиденные	1001001000	Дак3
тени ладоней	10010	Ан2
заовражных существ	001001	Ан2

(64).

Стихотворение написано, как видим, вольным белым ТПА, кроме третьей строки, которое очевидно распадается на два полустрочия разных метров (кстати, тоже трехсложников). Это тоже образец довольно редкого отклонения от канонической силлаботоники, появившийся в Серебряном веке и получивший определенное распространение в новейшей русской поэзии (кроме Айги, например, у А. Альчук [Орлицкий 2009б]).

Нередко в гетероморфном стихе Айги встречаются также стихотворения, в которых, наряду с силлабо-тоническими строками, появляются отдельные неметрические строки, которые можно интерпретировать как имеющие тоническую природу (то есть дольники (чаще всего), тактовики или акцентный стих). Например, в стихотворении 1966 года «К свадьбе друга» основу составляют амфибрахии (их 8) и дактили (7), еще одна строка — ямбическая, а еще одна строка полностью выпадает из силлаботоники и может рассматриваться как вставная — акцентного стиха; при этом стопность силлабо-тонических строк колеблется от 2 до 4:

друзья,	01	Я1
сегодня серебряный день	01001001	Амф3
будто по снегу Очакова	100100100	Дак3
слезы тюленьи струятся	10010010	Дак3
счастье мучительно	100100	Дак2
день намекает на образ его:	1001001001	Дак4
оно чтобы длительным быть	01001001	Амф3
удерживает себя от прозрачности —	010000100100	Акц3
как от конца!	0001	Я2 или Дак2

позвольте же к ней не стремиться	010010010	Амф3
позвольте взглядеться	010010	Амф2
сквозь это ненастье сегодняшнее	01001001000	Амф3
в вашу судьбу удаляющуюся —	10010010000	Дак3
что — ей желать?.. — прояснения длительного:	1001001001000	Дак4
лишь — к завершению жизни! —	10010010	Дак3
да скоры не будут	010010	Амф2
и радость и горе —	010010	Амф2
в содействии этому	0100100	Амф2
(153).		

Читая все перечисленные стихи, приходится для каждой строчки определять ее размер, что заметно замедляет скорость чтения и усложняет его процесс. Однако в основе таких стихов все равно остается силлабо-тонический принцип, только в той или иной мере реформированный автором. Однако называть их свободными не имеет смысла — как раз наоборот, они требуют от читателя не расслабленности, а особой ритмической работы, причем в рамках традиционной версификации. Описанными типами стиха написано у Айги более 90% произведений.

Однако особый интерес представляет используемая поэтом строфика. В свое время М. Гаспаров утверждал, что свободный стих не знает строфики, имея в виду, скорее всего, вертикальную организацию стихотворной речи в традиционном понимании, — то есть охватывающее текст целиком регулярное членение его на одинаковые (или соизмеримые) отрезки: именно такое понимание закреплено в большинстве существующих описаний структуры русского стиха (Холшевников, Федотов, Кормилов, Гаспаров; основательный обзор этой проблемы см.: [Федотов 2002: 4—18]). Тем не менее понятие «строфика», как и многие другие основные категории теории стиха, до сих пор принадлежит к числу наиболее спорных: единственное, с чем соглашаются по сути дела все исследователи, что критерием строфичности (в отличие от астрофичности) является авторское деление стихотворного текста на соизмеримые по объему фрагменты, отделяемые друг от друга пробелами; но и тут есть определенная проблема: например, до сих пор нет окончательного решения, как быть со стихами, отчетливо разделяемыми на строфы благодаря системе рифмовки и упорядоченности окончаний, но не разделяемыми при этом пробелами.

При этом в случаях, когда вертикальные единицы стиховой композиции не поддаются процедуре упорядочивания, выручает понятие «строфоид», обозначающее в теории стиха любое объединение строк, отделенное от соседних пробелами. Именно из таких единиц строился, в частности, ранний русский свободный стих (далеко не всегда являющийся верлибром в строгом понимании), в том числе разного рода переходные формы этого типа стиха, которые использовали М. Кузмин, В. Хлебников, М. Волошин.

Таким образом, применительно к свободному стиху действительно правильнее говорить не о строфической, а о строфоидной композиции — или, по крайней мере, всегда помнить, что здесь мы имеем дело именно с ней.

Новый способ вертикальной организации стихотворной речи, напрямую связанный с появлением и развитием свободного стиха (например, Гейне, Уитмена, Рембо, французских поэтов рубежа XIX—XX веков), возникает в русской

поэзии уже в творчестве первых авторов, сознательно работавших с этим новым способом ритмической организации речи: Александра Добролюбова, Владимира Гишпиуса, позднее — Федора Сологуба, Александра Блока, Михаила Кузмина. Поскольку здесь главную роль играет не формальная конвенция, требующая завершения одной вертикальной единицы (строфы) и перехода к другой, а представление автора о завершенности одного высказывания и перехода к следующему, такую композицию имеет смысл называть смысловой и говорить, таким образом, о «смысловой» или свободной строфике [Орлицкий 2022].

Семантическая мотивация строфodelения нередко используется и в силлаботонике, однако именно в верлибре, свободном от диктата формальных конвенций, она становится одной из характерных особенностей нового типа стиха — кстати, одновременно формирующей и его «свободный», принципиально нерегулярный визуальный образ.

Напомним, как это работает, например, в хрестоматийном примере раннего русского верлибра — стихотворении Александра Блока «Она пришла с мороза...» (1905):

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов,
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

Она немедленно уронила на пол
Толстый том художественного журнала,
И сейчас же стало казаться,
Что в моей большой комнате
Очень мало места.

Все это было немножко досадно
И довольно нелепо.
Впрочем, она захотела,
Чтобы я читал ей вслух Макбета.

Едва дойдя до пузырей земли,
О которых я не могу говорить без волнения,
Я заметил, что она тоже волнуется
И внимательно смотрит в окно.

Оказалось, что большой пестрый кот
С трудом лепится по краю крыши,
Подстерегая целующихся голубей.

Я рассердился больше всего на то,
Что целовались не мы, а голуби,
И что прошли времена Паоло и Франчески.

6 февраля 1908
[Блок 1997: 199]

Комментаторы новейшего академического Полного собрания сочинений поэта свидетельствуют, что эта стройная композиция, предполагающая последовательное уменьшение объема строфоидов (7—5—4—4—3—3), была нарушена Блоком только однажды, в разрозненных листах наборной рукописи книги 1912 года², где пропущен (нельзя определить, вольно или неволью) пробел между четвертым и пятым строфоидом, что, однако, не было зафиксировано ни в одной в публикации [Там же: 501, 886]. Указанная особенность композиции этого стихотворения была неоднократно отмечена как содержательно важная во многих разборах его композиции (см., например: [Жовтис 1976] и др.).

Однако Айги идет намного дальше поэтов-верлибристов, разделяя пробелами не только смысловые блоки, но и минимальные ритмические единицы, создавая таким образом максимально подробную партитуру членения и, соответственно, «правильного», авторского чтения текста.

Так, его стихотворение 1966 года «Образ в устремлении (Н.А.)» выглядит в книге следующим образом:

безумье птицы —
бьющейся о стекла!..

всегда:

в воспоминании:

красно!

как струйка крови
это смешано
с серебряным простором в воздухе! —

когда-нибудь:

в лицо направленное:

разрушит! —

и тогда увижу:

глаза лесной крестьянской девочки:

и лоб инфанты —

в двадцать лет
(121).

Однако, если отказаться от дробного авторского членения, стихотворение можно записать как вполне традиционный ямбический текст, который интерпретируется как два катрена нерифмованного разностопного ямба, в первых двух строках — пятистопного, в остальных — четырехстопного:

2 Блок А. Собрание стихотворений: В 3 кн. Кн. 3. Снежная ночь (1907—1910). М.: Музагет, 1912.

безумье птицы — бьющейся о стекла!..
всегда: в воспоминании: красно!
как струйка крови это смешано
с серебряным простором в воздухе! —

когда-нибудь: в лицо направленное:
разрушит! — и тогда увижу:
глаза лесной крестьянской девочки:
и лоб инфанты — в двадцать лет.

Нерегулярность традиционного размера проявляется здесь в нарочитой неупорядоченности окончаний: два из них — мужские, два — женские, три — дактилические и одно — гипердактилическое, причем расположены они в тексте совершенно бессистемно. Однако, с другой стороны, первые две строки условного первого четверостишия воспринимаются как вполне традиционное по структуре первое полустиише обычного пятистопноямбического катрена с соблюдением правила альтернанса, а предпоследняя строка — как такой же образцовый пример строки четырехстопного ямба (заметим — демонстративно не подвергшейся авторскому членению).

Следует отметить и еще одно явное движение поэта в сторону традиционного стиха — рифмоподобное созвучие второй и третьей условных строк, правда, неравносложное. Таким образом, Айги умело балансирует между традицией (использованием в качестве метрической основы стихотворения двух наиболее традиционных метров русской силлаботоники) и авангардной формой ее письменной реализации.

Вертикальная организация текста, предлагаемая поэтом, выражается прежде всего в использовании различных средств, используемых для обозначения пауз. О том, что характер и протяженность пауз имели для поэта важное значение, свидетельствует, в частности, его заметка 1965 года «О чтении вслух стихотворения “Без названия”» (имеется в виду произведение 1964 года, состоящее из двух красных квадратов, помещенной между ними одиночной строки, еще одной строки, состоящей из одиночного «и» с двоеточием и прозаического комментария, помещенных после второго квадрата); в заметке читателю предписывается:

Спокойно и негромко объявляется название.

После продолжительной паузы следует:

(идет нотный фрагмент — ЮО)

Пауза, не превышающая первую.

Строка: «ярче сердца любого единого дерева» произносится четко, без интонирования.

После длительной паузы:

(снова ноты — ЮО)

Снова длительная пауза.

Строку: «и» следует произнести с заметным повышением голоса.

После паузы, вдвое превышающей предшествовавшую, прочитывается прозаическая часть: медленно, с наименьшей выразительностью (107—108).

Нередко для ритмической разметки текста Айги использует пробелы разной величины — условно говоря, одинарные, двойные, а иногда и более протяженные (особенно в текстах, содержащих пиктограммы разного рода):

СНОВА:
ВОЗДУХ В ВЕРШИНАХ — БЕРЕЗ

светлее:

свобода:

(давно)

1987
(483).

Достаточно часто Айги использует для удлинения пауз также строки, состоящие из отточий; причем у него также встречаются одиночные и сдвоенные строки такого типа. Приведем пример таких строк из стихотворения 1976 года «Ветка вербы в окне» (Памяти Константина Богатырева):

<...>
.....
...а золотится душа и задерживается
живая
в окне... —
.....
(и чистые в днях и ночах
только ветер да свет! —

не-текущее время — застывшее поло-бесцветно
пустым монументом победы Не-жизни:

время которое высосано
до пустоты
где проклятье не действует) —
.....
(друг — знавший начало безмолвия друга) —
.....
.....
...тьма
я
на ощупь...

как в поле сыром... —
.....
(273).

Иногда же ряды отточий, наоборот, занимают только часть строки, представляя собой своего рода удлиненное многоточие:

СНОВА — СПЯЩАЯ

вновь
тишиной беспокоя
особою
(будто
из духа).....и дорога мне
как рана.....склоняюсь....и рдеет
перекрещением
Склона — как Матери.....вея трюичностью
Боли.....воздушный тот Склон
чуть
на меня
излучая

1983, июль
(434).

Еще один авторский типографский знак, появляющийся в позднем творчестве поэта для обозначения протяженности и особого характера межстрочной паузы, — занимающее отдельную строку двоеточие, причем «зависающее» (используя приведенное выше выражение самого поэта) между пробелами — как это происходит, например, в стихотворении 1977 года «К розам моим у порога (Сон с Поэтом — II)»:

светоломкостью и ветроломкостью
тронул под утро:

(с сыном — таким же как мой — где-то рядом
— моложе меня — здесь играл мой отец:

Карелия: год 41-й) —

тронул — час утра
как свет — разрываемый — сна! —

:

днем — так молчаще-белели — как будто
слова — как в уме — берегли они
сдержанно-грустно:

«в сон это было...» —

(и был — этот сон):

:

(я...) —

ведь молчит и земля!.. —
<...>
(299).

Использование именно этого знака для обозначения паузы важно для Айги еще и потому, что он вообще обращается к нему очень часто, причем как внутри текста, так и максимально сильных позициях заглавия — как правило, это ненормативное, чисто авторское понимание возможностей и семантики довольно редкого у других русских поэтов знака препинания.

Можно также заметить, что в обозначении горизонтальных паузировак именно двоеточие как разъединяющий знак противопоставляется у Айги дефисам, соединяющим слова в единое смысловое и интонационное целое; как писал поэт в автокомментарии к стихотворению 1964 года «Ты с конца»: «Несколько слов, связанных дефисами, следует рассматривать как одно имя существительное» (95). Интересно, что в свое время этот же прием наглядной демонстрации тыняновских «единства и тесноты стихового ряда» [Тынянов 2002] предложил В. Третьяков, назвав дефисы, «обозначающие слитное произношение слов, объединенных общей интонацией» «единитными палочками» (см.: [Тимофеев 1963: 28]).

Сюда же, к средствам постоянной актуализации читательского внимания, следует добавить регулярное использование Айги шрифтовых выделений (прежде всего курсива и разрядки), ненормативных тире и «незаконных» объединений разных знаков препинания — все это, наряду с выражением смысловых оттенков текста, служит также замедлению чтения, появлению у читателя неосознанной рефлексии по поводу неожиданных пауз.

Таким образом, в распоряжении поэта оказывается достаточно широкий — по крайней мере, в сопоставлении с нормативной пунктуацией — спектр средств, призванных обозначать различные по природе и продолжительности паузы, причем как в горизонтальном течении текста, так и в его вертикальной композиции, интересующей нас сегодня.

Возвращаясь к ней, мы должны хотя бы приблизительно наметить классификацию авторских единиц вертикального ритма, используемых Айги на протяжении всего его творчества.

Тут в первую очередь, как мы уже говорили, обращает на себя внимание особый интерес поэта к сверхкратким однострочным строфоидам, нередко представляющим собой, как мы уже показали, аналогичные «ступенькам» «лесенки» начала XX века фрагменты вполне традиционных строк, чаще всего силлабо-тонических. Однако из-за частого использования Айги разного рода эллипсисов и нарочитых нарушений линейного протекания речи в большинстве случаев простая реконструкция «правильного» линейного смысла представляется сильно затрудненной, а иногда и принципиально невозможной.

Особенно это касается «зависающих» между строками служебных слов, образующих отдельные строки-строфы и выступающие как своего рода указатели, лишённые — в отличие от нормативных строк и слов — самостоятельного вербального смысла.

Следующими после строфоидов-полустроков единицами вертикального ритма в лирике Айги оказываются строфоиды, равные одной полной строке — они в произведениях поэта встречаются чаще всего и распределяются по тексту достаточно равномерно, однако имеют тенденцию к сосредоточиванию их в сильных позициях: в начале и особенно в конце стихотворения.

Убедительный пример такого распределения строфоидных объемов — стихотворение 1965 года «Приближаемся к лесу»:

в дневном — сияющем — девичьем сне:

рассеянно прослеживаешь
сырость облачную:

как за висками:

тени-жемчуга! —

подобно
этой смеси нежной:

туманный леса край:

распределяя по себе движения
себя тревожит:

изнутри! —

и: как душа чиста лишь тени есть и много
неясно только от чего над чем:
о удиви утешь из них одна! —

такие
острова темнеющие:

другим для зрения
не указуемые:

не торопясь друг друга ищут:

по краю леса

вверх

(113).

Надо сказать, что у раннего Айги на короткие строфоиды делятся практически все стихотворения. При этом однострофоидные композиции в это время встречаются у него крайне редко, и в основном это очень короткие стихотворения: «Сад ноябрьский — Малевичу» (1961, 8 строк; 136); «Дерево: набросок» (1963, 6 строк; 139); «Белые розы для Ханны» (1966, 6 строк; 157); «Запись» (1967, 4 строки; 160), «Деревья в мае за окном» (1970, 3 строки; 175).

Однако даже самые короткие свои ранние стихи поэт нередко делил на строфоиды: «В честь А.» (1964, 6 строк (4+2); 134); «Январь: с кутежа» (1964, 5 строк (3+2); 140), «К стихотворению “Окно=сон”» (1965, 4 строки (1+2+1); 145).

Позднее Айги нередко обращается, наряду с полистрофоидами, к нерасчлененным на вертикальные блоки монострофоидным стихам большого объема («Снова — ивы» (1980, 21 строка; 336), «Подступы к подсолнухам» (1980, 27 строк; 340), «Маки этого года» (1985, 24 строки; 466).

В отличие от стихотворных произведений большинство прозаических миниатюр, нередко включавшихся Айги в его стихотворные книги, представляют

собой вполне традиционные по структуре тексты (в чебоксарском томе их 49; еще 22 содержат, как писал сам поэт, наряду со стихотворной «прозаическую часть», то есть это прозиметрические композиции [Бурич 1989]). Однако среди них можно выделить два, условно говоря, «стихотворения в прозе» («Озеро и птица» (1976) и «Стланник на камне» (1982), прозаические строфы (абзацы) в которых дополнительно отделяются пробелами — по образцу французской прозаической миниатюры, в русской традиции активно использовавшемуся, например, Вадимом Козовым (подробнее об особенностях прозы Айги см.: [Орлицкий 2016]).

Вот пример такого отделения, безусловно ориентированного на традиции стиховой культуры:

СТЛАНИК НА КАМНЕ

Землю и почву — более суровую знал он, чем ту, в которую ныне хороним.

Прощаемся с Шаламовым.

Тело Литературы, мясо Поэзии, при «градусах» ада колымского, оторвать от железа, с кусками железа, с его плотью! — такое он совершил.

Был — как умерший при жизни для жизни. Говорил — Абсолют: свет, из костей выжимаемый, более верный, чем если бы было — из «душ».

(Живые? — да были — «постольку поскольку»: строили комбинаты-«романы» — говоря об освенци-ме-мире; а было: пожарите —на месте что «было!» — с замерзшим-в-незримость кайлом-«языком».)

Мало уже значит, что тело его — мертвее земли. (С ним это было и раньше, я знал, что бывало с рукой, которую он подал мне дважды; прочтите в его томе, что бывало — с умом.)

Оставляем здесь то, из чего было выжато — все, ставшее Геометрией (не видим, но знаем) Трагедии.

Вернемся в город — в Провинцию Живых. Где будет иное отныне — пространство-и-тело Поэзии: живые для жизни не владеют Ее языком.

19 января 1982

(377)

Наконец, несколько слов необходимо сказать о любимых Айги в последние годы сверхкоротких (однострочных) текстах — удетеронах, по определению В. Бурича. По мнению этого исследователя, такие произведения (обычно не совсем точно называемые моностихами) неправомочно относить ни к стиху, ни к прозе («Законченный текст, состоящий из одной авторской строки, называется удетероном (от греческого “удетерос” — ни тот, ни этот)» [Бурич 1989: 144], то есть эти минимальные тексты представляют собой совершенно самостоятельную, независимую группу произведений, занимающую особое место на оси «стих — проза» — точнее говоря, вне этой оси.

В чебоксарском томе удетеронами (целиком или по большей части) написано четыре из пяти больших текстов, составивших условную книгу «Листики — в ветер праздника» (1991–1997): «Мир Сильвии» (1992), «Лето с анге-

лами» (1992), «Лето с Прантлем» (1997) и «Что забредает в сломанную флейту» (1995).

Эти произведения правильнее всего определить как циклы удетеренов, безусловно имеющих особую выразительность и с точки зрения их вертикальной композиции. С одной стороны, они могут рассматриваться как своеобразные аналоги однострочных строф, изъятые из стихотворного (или прозаического) контекста, однако с другой — это безусловно самостоятельные произведения, хотя и объединенные в циклы, что дополнительно подчеркивается их сквозной нумерацией («Лето с Прантлем», «Что забредает в сломанную флейту») или нумерацией в сочетании с заглавиями («Лето с ангелами»).

Несомненно, все эти циклы обладают особой выразительностью, в том числе и благодаря своей вертикальной организации: для того чтобы показать самостоятельность составляющих цикл текстов, автор разделяет их несколькими пробелами, так что на книжной странице помещается всего по три строчки (или по шесть, считая заглавия, в «Лете с ангелами»); только в «Мире Сильвии» 32 удетерона размещены на трех страницах. Таким образом, пробелы во всех случаях занимают большую часть каждой страницы, образуя, как и в некоторых других стихотворениях Айги («Спокойствие гласного», «Нет мыши», «Снова: воздух в вершинах — берез») обширный пустотный фон для минимального вербального сообщения.

Приведенные примеры, как нам представляется, достаточно убедительно показывают, что в организации вертикального строения своей лирики Геннадий Айги в значительной степени опирался на строфический опыт свободного стиха, на его смысловую, свободную строфику, развивая ее принципы, что позволило ему создать уникальную систему ритмической организации вертикальной составляющей стихового целого.

Библиография / References

- [Айги 2001] — Айги Г.Н. Поклон — пению. Сто вариаций на темы народных песен Поволжья М.: ОГИ, 2001.
- (Aygi G.N. Poklon — peniyu. Sto variatsiy na temu narodnykh pesen Povolzh'ya. Moscow, 2001.)
- [Айги 2009] — Айги Г.Н. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Чебоксары: Чувашское кн. изд-во, 2009.
- (Aygi G.N. Sbranie sochineniy: In 4 vols. Vol. 2. Cheboksary, 2009.)
- [Блок 1997] — Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 2. Кн. 2: Стихотворения (1904—1908) / Отв. ред. А.В. Лавров, З.Г. Минц. М.: Наука, 1997.
- (Blok A.A. Polnoe sbranie sochineniy i pisem: In 20 vols. Vol. 2. Bk. 2: Stikhotvoreniya (1904—1908) / Ed. by A.V. Lavrov, Z.G. Mints. Moscow, 1997.)
- [Брюсов 1919] — Брюсов В.Я. Наука о стихе. Краткий курс науки о стихе. Ч. I (и единств.). Частная метрика и ритмика русского стиха. М.: Альциона, 1919.
- (Bryusov V.Ya. Nauka o stikhe. Kratkiy kurs nauki o stikhe. Pt. I (and only one). Chastnaya metrika i ritmika russkogo stikha. Moscow, 1919.)
- [Бурич 1989] — Бурич В.П. Типология формальных структур русского литературного текста // Бурич В.П. Тексты. М.: Советский писатель, 1989. С. 143—156.
- (Burich V.P. Tipologiya formal'nykh struktur russkogo literaturnogo teksta // Burich V.P. Teksty. Moscow, 1989. P. 143—156.)
- [Жовтис 1976] — Жовтис А.Л. Верлибры Блока // Проблемы стиховедения. Ереван: Изд-во Ереванского ун-та, 1976. С. 125—147.

- (Zhovtis A.L. Verlibry Bloka // Problemy stikhovedeniya. Erevan, 1976. P. 125—147.)
- [Орлицкий 2002] — Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002.
- (Orlitskiy Yu.B. Stikh i proza v russkoy literature. Moscow, 2002.)
- [Орлицкий 2005] — Орлицкий Ю.Б. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 187—202.
- (Orlitskiy Yu.B. Geteromorfnyy (neuporyadochennyy) stikh v russkoy poezii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2005. No. 73. P. 187—202.)
- [Орлицкий 2006] — Орлицкий Ю.Б. О стихосложении Геннадия Айги // Айги Г. Материалы. Исследования. Эссе: В 2 т. / Сост. Ю. Орлицкий и др. Т. 2. М.: Вест консалтинг, 2006. С. 154—173.
- (Orlitskiy Yu.B. O stikhoslozhenii Gennadiya Aygi // Aygi G. Materialy. Issledovaniya. Esse: In 2 vols. / Comp. by Yu. Orlitskiy et al. Vol. 2. Moscow, 2006. P. 154—173.)
- [Орлицкий 2009а] — Орлицкий Ю.Б. Гетероморфность как основной принцип стихотворной поэтики Геннадия Айги // Творчество Геннадия Айги: литературно-художественная традиция и неоавангард. Материалы международной конференции: Тезисы, статьи, эссе. Чебоксары: Чувашский гос. ин-т гуманитарных наук, 2009. С. 19—21.
- (Orlitskiy Yu.B. Geteromorfnost' kak osnovnoy printsip stikhotvornoy poetiki Gennadiya Aygi // Tvorchestvo Gennadiya Aygi: literaturno-khudozhestvennaya traditsiya i neoavangard. Materialy mezhdunarodnoy konferentsii: Teziy, stat'i, esse. Cheboksary, 2009. P. 19—21.)
- [Орлицкий 2009б] — Орлицкий Ю.Б. Заметки о «свободном стихе» Анны Альчук // Дети Ра. 2009. № 11 (61). С. 16—18.
- (Orlitskiy Yu.B. Zametki o "svobodnom stikhe" Anny Al'chuk // Deti Ra. 2009. No. 11 (61). P. 16—18.)
- [Орлицкий 2016] — Орлицкий Ю.Б. Проза поэта Геннадия Айги // Russian Literature. 2016. № 79—80. P. 196—205.
- (Orlitskiy Yu.B. Proza poeta Gennadiya Aygi // Russian Literature. 2016. No. 79—80. P. 196—205.)
- [Орлицкий 2019] — Орлицкий Ю.Б. Еще раз о так называемом «свободном» стихе Геннадия Айги // Поэтическое и культурное пограничье/безграничье творчества Геннадия Айги / Сост. и отв. ред. И.Ю. Кириллова. Чебоксары: ГИГН, 2020. С. 11—18.
- (Orlitskiy Yu.B. Eshche raz o tak nazyvaemom "svobodnom" stikhe Gennadiya Aygi // Poeticheskoe i kul'turnoe pogranich'e/bezgraniich'e tvorchestva Gennadiya Aygi / Comp. and ed. by I.Yu. Kirillova. Cheboksary, 2020. P. 11—18.)
- [Орлицкий 2022] — Орлицкий Ю.Б. Свободная строфика свободного стиха: случай Алексеева // Восемь великих: [Сборник докладов] / Отв. ред. Ю.Б. Орлицкий. М.: РГГУ, 2022. С. 110—120.
- (Orlitskiy Yu.B. Svobodnaya strofika svobodnogo stikha: sluchay Alekseeva // Vosem' velikikh: [sbornik dokladov] / Ed. by Yu.B. Orlitskiy. Moscow, 2022. P. 110—120.)
- [Тимофеев 1963] — Тимофеев Л.И. Василий Кириллович Третьяковский (1703—1769) // Третьяковский В.К. Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1963. С. 5—52.
- (Timofeev L.I. Vasilii Kirillovich Trediakovskiy (1703—1769) // Trediakovskiy V.K. Izbrannye proizvedeniya. Moscow; Leningrad, 1963. P. 5—52.)
- [Тынянов 2002] — Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М.: Аграф, 2002. С. 29—166.
- (Tynyanov Yu.N. Problema stikhotvornogo yazyka // Tynyanov Yu.N. Literaturnaya ehvolyutsiya: Izbrannye trudy. Moscow, 2002. P. 29—166.)
- [Федотов 2002] — Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2 кн. Кн. 2. Строфика. М.: Флинта; Наука, 2002.
- (Fedotov O.I. Osnovy russkogo stikhoslozheniya. Teoriya i istoriya russkogo stikha: In 2 vols. Vol. 2. Strofika. Moscow, 2002.)