

К 83.39(=Чув)6-8

Е42

К -51014

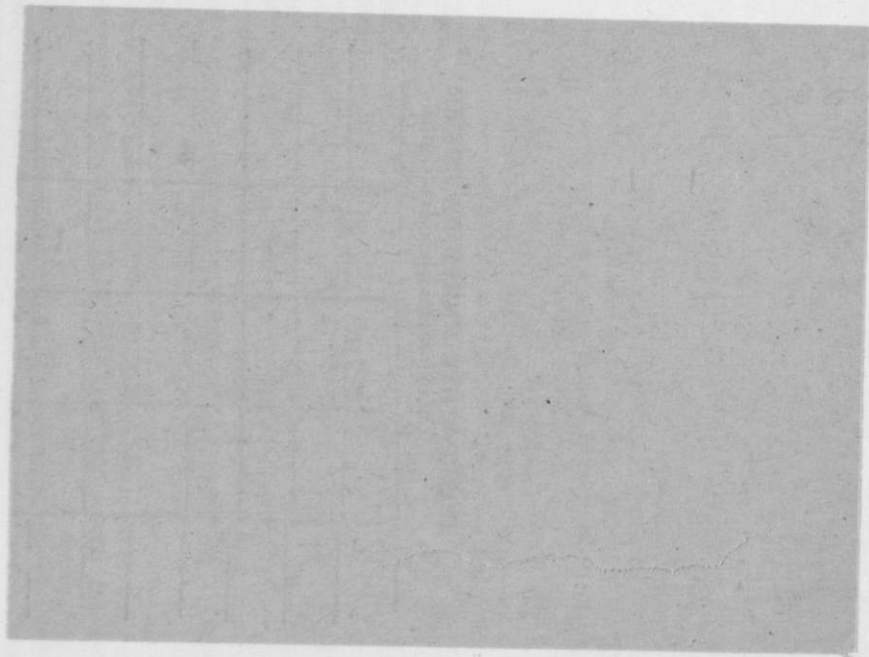
Г. А.Ермакова

**Айги
и
Бодлер**

Национальная библиотека ЧР



k-051014



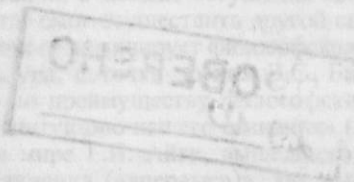
УДК 83.39(=Уд)6-8

Ермакова Г.А.

Е 72

Айги и Бодлер

Уд



Чебоксары
2009

УДК 82/821.0:821.512.111.0
ББК 83.3+83.3(2Рос =Чув)
Е 72

Рецензенты:

Метин П.Н., доктор филологических наук, профессор кафедры чувашской литературы Чувашского государственного университета им. И.Я. Яковлева.

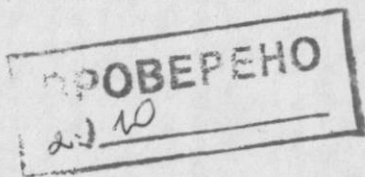
Васильева Ф. И., старший преподаватель кафедры культуры Чувашского государственного университета им. И.Н.Ульянова.

Айги и Бодлер

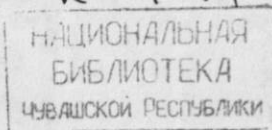
Ермакова Г.А. Айги и Бодлер. – Чебоксары: Новое Время, 2009. – 168 с.

Монография посвящена сопоставительному анализу художественных миров Айги и Бодлера, состоит из пяти глав, в первой представлены эстетические концепции поэтов, во второй – взаимоотношения произведений художников слова с живописью, в третьей – созвучие мотивов, отдельных образов, идей; в четвертой – размышления о стиле, в пятой – мотивы философии экзистенциализма в творчестве художников слова.

Порядок интервалов и знаков в текстах Г.Айги соответствует источникам.



К-57014



ISBN 978-5-902891-63-5 ✓

© Ермакова Г.А., 2009

Предисловие

Поэзия Айги в контексте творчества Бодлера

Настоящая поэзия – это точка сосредоточения «хаоса – в космос». «Кручение хаоса» постоянно ощущали в себе как Данте, Бодлер, Лермонтов, Маяковский, Мандельштам, Пастернак, так и поэты, представляющие мировидение чувашского этноса, — Константин Иванов, Михаил Сеспель. Продолжил их традицию в XX веке Геннадий Николаевич Айги. Он, как вышеназванные поэты, представил образцы духовной силы через образы Бодлера, Шаламова, матери, предков, бога, поля, леса, поляны, дома, креста, дерева, цветов, света.

Сила их художественно-философского мышления в том, что они пытались войти в «начало», осмыслить его, как это желали сделать до них Платон, Аристотель, Николай Кузанский, Декарт, Спиноза, Данте и многие другие.

Они уникальны, уникальность, с точки зрения В.С. Библера, — это «не данность, но трудный акт формирования своего мира, формирование своего всеобщего» (15,350). Формируя себя как поэта, как личность, они входили «во всеобщее». Приняв его, сохранили в мировидении эстетические основы своего этноса.

Поэты смогли соединить в себе два сознания – индивидуальное, человеческое, и вечное, бесконечное, они шли от себя в мир и из мира («Всеобщего») – к себе, это дало им жизненную силу, которая помогла рождению нового космоса из «хаотической стихии», ибо, с точки зрения В.С. Библера, «чрезмерное продление сроков жизни одного космоса есть его вырождение» (15, 361).

В начале XX века, как мы видим из истории литературы, культуры в целом, наступил «момент...сгущения хаоса в космос», нового рождения... поэзии» (15, 361), в этот момент творил один из родоначальников чувашской литературы, автор поэмы «Нарспи» Константин Иванов, сумевший в момент «сгущения хаоса» сотворить свой космос. В XX веке это смог осуществить другой сын чувашского народа – Г.Н. Айги, у которого доминирует философская интуиция.

Назревающая культура, с точки зрения В.С. Библера, «имеет своей доминантой разум по преимуществу философский, даже более всеобщее – философскую интуицию нашего сознания» (15, 375), что и видим в художественном мире Г.Н. Айги, вышедшего на грань, на «точку философского начинания («впервые»)), как выходили на эту точку в свое время Бодлер, Лермонтов, Пастернак и многие другие.

Цель данного исследования – показать художественно-философский мир поэта из Чувашии в контексте с всеобщим. Научная проблема, на решение которой направлена данная монография, – это проблема взаимодействия художественно-философских миров Айги, Бодлера. Актуальность проблемы – в отсутствии фундаментальных трудов, освещающих типологическую общность художественно-философских миров указанных авторов, в необходимости их культурфилософского изучения, в осознании того, каким образом эстетическая система Бодлера нашла отражение в лирике чувашского

поэта, в необходимости анализа типологических параллелей указанных поэтов с целью осознания глубин чувашской литературы, ее своеобразия.

Наше время, по мнению Н.И. Конрада, является эпохой «национальных литератур» (38, 294), эпохой «литературных общностей». В данном исследовании речь пойдет о международных литературных связях. С одной стороны, остановимся на литературных связях Айги и Бодлера, с другой – на схождениях, типологических аналогиях, размышлениях о стиле Луи де Бюффона, Айги и Бодлера; коснемся эстетических принципов восприятия мира указанных поэтов. Наша задача – обнаружить связи между творчеством Айги и Бодлера, раскрыть последствия этих связей, остановиться на типологических соотношениях между идеями Бюффона и исследуемого поэта, так как «гений одного народа... всегда нуждается в соприкосновении с гениями других народов» (38, 296); рассмотреть эстетический объект поэта, остановиться на тех сторонах творчества, которые развились у него под влиянием Бодлера, ибо думаем, что Айги, соприкоснувшись с его творчеством, приобрел «новую силу для своего развития» (38, 296).

Считаем, что тема света, являющаяся основной в художественном мире творца, идет от Пушкина, мотивы же философии экзистенциализма – от Кьеркегера, новая форма – от футуристов: Маяковского, Хлебникова, мотив «мировой скорби», ощущение трагичности бытия восходит к Бодлеру, Лермонтову, Сеспелю.

Данные элементы, имеющие место в творчестве Айги, появившиеся под влиянием указанных авторов, «переплавились» в свой, глубоко индивидуальный стиль, имеющий в своей основе мировосприятие чувашского народа, сыном которого и является Геннадий Николаевич Айги.

Позицию Айги по отношению к Бодлеру мы будем рассматривать как «принимающую», позицию Бодлера – как «дающую».

Отталкиваясь от того, что сравнительное литературоведение является дисциплиной, которая изучает отношения, складывающиеся между жанрами литературы, использующими различные средства выразительности, между произведениями литературы, написанными на разных языках, будем исследовать влияние жизни и творчества Бодлера на жизнь и творчество Айги. Сходство между «литературными фактами» Айги и Бодлера будет рассматриваться нами, во-первых, на фоне сходства общественного развития России 40-80 гг. и Франции периода жизни Бодлера, во-вторых, на фоне литературного контекста Айги с творчеством Бодлера, ввиду этого частично остановимся на типологических аналогиях литературного процесса периода жизни и творчества двух указанных поэтов, но больше будет сказано о литературном влиянии творчества Бодлера на творчество Айги, в основном — на его содержательную часть. Считаем, что литературное влияние творчества Бодлера на Айги осуществлялось по той причине, что в России и Франции периода творчества данных поэтов были аналогичные общественные и литературные процессы, т. к. литература, «образно познавая

действительность», развивается синхронно с социально-историческим процессом.

«Историко-типологические явления или конвергенции» (37,138) между Францией 30-60 гг. XIX в и Россией 40-80 гг. XX в.в, считаем, являются теми предпосылками, на фоне которых будем находить «типологические аналогии» между творчеством поэтов, в ходе исследования рассмотрим сходства, остановимся частично на различиях в их творчестве, так как Айги, являясь сыном чувашского народа, впитал мировосприятие своего этноса, чем и обусловил национально-историческое своеобразие своего творчества, проявляющееся в национально-мифологическом сознании поэта, впитавшего особенности мировосприятия чувашского этноса, в основе которого лежит общность людей своего рода, которая исходит из круговой модели мира. По этой причине увидим постоянную тягу поэта из Чувашии к своему дому, роду, матери и отцу, хранителям заветов предыдущих поколений, чего не увидим в творчестве Бодлера, почти разорвавшего связь с отчимом. В ходе сравнительного анализа выйдем на общие мотивы, имеющиеся в творчестве поэтов, на их мировосприятие, в то же время остановимся на национальном своеобразии творчества Айги.

Одинаковое идейное содержание Айги и Бодлера – быть при любых обстоятельствах; общие мотивы – мотивы боли, покинутости; подобные ситуации – поклонение красоте; схожие жанровые композиции – сборники, созданные по подобию рапсодии (сшивных кусочков); типологические сходства в стиле – философичность, психологизм позволили провести сравнительный анализ их творчества и сделать вывод о имеющихся историко-типологических сходствах.

Глава 1. Соприкосновение эстетических концепций Айги и Бодлера

В данной главе рассмотрим эстетические концепции Айги и Бодлера, укажем на точки их соприкосновения. Эстетика Айги, как и эстетика Бодлера, сложилась в тот период, когда служение власти было превыше всего, но поэтов волновал вопрос отношения искусства к действительности. Бодлер считал, что идеал недостижим, по его мнению, ни одной «совершенной окружности не существует» (19,95), хотя «вселенский принцип един, природа не даёт ничего абсолютного, ни даже завершенного» (19, 95), каждый индивидуум – это «своего рода гармония» (19, 95), искусство, «совершенствуясь, восходит к своим истокам» (19, 96). Об этом говорит и Айги, в статье «Разговор на расстоянии» он говорит о том, что в его «интонациях есть что-то от «сельско-народного оплакивания» (9,35).

Говоря об эстетических концепциях художников слова, мы рассмотрим, во-первых, их отношение к обществу, во-вторых, – к жизненному поведению, в-третьих, – к природе, в четвёртых, – к творчеству.

Произведения Айги, как и произведения Бодлера, создавались «далеко не в светлый период» русской истории. В России процветал тоталитаризм, во Франции – период Второй империи Наполеона III, и в России, и во Франции говорилось об интересах народа, но интересы народа никто не учитывал, подлинное искусство шло вразрез с идеологией правительства (в России Б. Пастернак вынудили даже отказаться от Нобелевской премии, во Франции же правительство поддерживало «полуидиллическую – полупорнографическую безвкусицу»), творения подлинного искусства не замечались, таким образом, в общественной жизни России и Франции обнаруживаются сходства, что даёт почву для установления типологических аналогий между творчеством указанных поэтов.

В.М. Жирмунский в статье «Литературные течения как явление международное» замечает о том, что «сходство между литературными фактами, рассматриваемыми в их международных взаимоотношениях, может быть основано, с одной стороны, на сходстве в литературном и общественном развитии народов, с другой стороны, на культурном и литературном контакте между ними» (40,138).

По мнению В.М. Жирмунского, литературное влияние становится возможным при «наличии внутренних аналогий литературного и общественного процесса» (40,138). Влияние творчества Бодлера на творчество Айги стало возможным по той причине, что в России создалось аналогичное Франции общественное состояние, поэтому в творчестве Айги, как и в творчестве Бодлера, преобладают «горько-критические» (Н.И. Балашов) тона, «отчуждение» от окружавшего их общества, замкнутость, одиночество, покинутость.

Остановимся на общественно-культурной обстановке России второй половины XX века.

К началу пятидесятих годов XX века культура в целом рассматривалась как сфера идеологической борьбы; искусство – средство идеологического воздействия на массы, оно прежде всего должно было выполнять воспитательную функцию. Айги это время назвал временем «опасного движения», так, в стихотворении «Путь» (1959) он заметил:

И слова произносим уж лишь потому
что молчанье нам страшно
а движенья опасны

(Айги. Путь. Здесь. 1959. С. 16.)

Прямое вмешательство высшего партийного руководства в дела художественной культуры создавало предпосылки для появления «лакировочных» бесконфликтных произведений. Вот как оценивает результат жестокой регламентации художественного творчества тех лет театральный критик К. Рудницкий: «Сочинять, ставить, играть – всё равно, что гулять по заминированному полю, шаг вправо – взрыв, шаг влево – взрыв и гибель» (54,428.). Произведения, явно выходявшие за рамки нормативного социалистического реализма, не доходили до читательской аудитории. Борьба с «формализмом», ставшим синонимом

антинародности, продолжалась. Подобная обстановка негативно сказывалась на творческой атмосфере, и пути искусства той поры были нелёгкими, нелёгким был и путь Айги в искусстве. Годы 58, 59-ые поэт называет «кошмарными», в диалоге с Галиной Гордеевой он замечает:

«Потом пошли эти кошмарные 58-й, 59-й...» (6,269).

Это время для поэта было временем страха, холода, о чём сказано в стихотворении «В декабрьской ночи»:

и в страхе

как будто в декабрьской ночи...

в страхе – как в зимней ночи...

(Айги. В декабрьской ночи. Здесь. 1957. С. 12-13.)

Поэт набирается терпения, о чём замечено в этом же стихотворении:

всю полноту образуя

невидимого ныне терпения...

Напряжённость общественной атмосферы во многом была обусловлена столкновением противоположных тенденций. Оптимистические надежды народа всё больше и больше становились несбыточными в связи с усилением политического режима.

Творческие поиски во всех видах искусства были ограничены теми требованиями, которые предъявлялись к художественному произведению: современность и злободневность темы, жизнеподобные формы, следование традициям реализма, доступность массовому потреблению, наличие положительного идеала, оптимистический пафос. Айги не мог вписаться в эти требования, поэтому он выбрал позицию молчания, когда «жизнь уходит в себя»:

и жизнь уходила в себя как дорога в леса

Во всех видах искусства сохранялись наметившиеся ещё в предвоенное десятилетие тенденции. В силу возникшей «теории бесконфликтности» сюжетные коллизии художественных произведений строились на противоборстве «хорошего с лучшим». Создалось огромное число произведений узкосоциальных по тематике и заштампованных по форме. Противостоя ложной романтике и героике, художники пытались преодолеть кризисную ситуацию на пути поиска новых тем и форм, в числе которых был и Айги.

Попытки преодолеть кризисное состояние художественной культуры предпринимались и руководством. В одном из апрельских номеров газеты «Правда» в 1952-м году была опубликована передовая статья «Преодолеть отставание драматургии», в которой осуждалась теория бесконфликтности; в октябре того же года Г.М. Маленков обратился к деятелям художественной культуры с призывом «смело показывать жизненные противоречия и конфликты». На практике борьба с бесконфликтностью обернулась конъюнктурной кампанией.

Период социальных реформ, начавшихся в 1953-м году, получил образное определение – «оттепель» – по одноимённому названию повести Ильи Эренбурга, опубликованной в журнале «Звезда» в 1954-м году. В эти годы началось восстановление культурной преемственности и международного культурного обмена.

Активный читательский отклик вызвала статья литературного критика В. Померанцева «Об искренности в литературе», опубликованная в 1953-м году в журнале «Новый мир», редактором которого был А.Твардовский. Мнение читательской аудитории, поддержавшей автора, разошлось с позицией критики, указывавшей на то, что В. Померанцев игнорировал ленинский принцип партийности литературы. В результате развернувшейся дискуссии А. Твардовский был отстранён от должности редактора журнала «Новый мир».

В годы «оттепели» сформировалось поколение, названное впоследствии «шестидесятниками». Им было свойственно стремление к искренности, именно это качество входило в оценку художественного произведения.

Однако несмотря на внешнюю демократизацию системы управления культурой, на творческие союзы возлагались задачи политико-идеологического контроля, их деятельность была подчинена партийно-государственному аппарату. С одной стороны, активизировалась деятельность по реабилитации доброго имени таких деятелей художественной культуры, как В.Э.Мейерхольд, Б.А.Пильняк, О.Э.Мандельштам, И.Э. Бабель и др., был снят запрет с публикацией А.А.Ахматовой и М.М. Зощенко, открыт доступ к поэзии С.А. Есенина, произведениям западноевропейских и русских композиторов конца XIX – первой половины XX в., работам русских художников 1920-30-х годов, с другой же стороны, не были отменены ждановские постановления от 1946-1948-х гг., в 1958-м году жертвой публичной проработки стал Б.Л. Пастернак за опубликованный на Западе роман «Доктор Живаго».

Айги вспоминает о боли Пастернака: «Как-то я пришёл по его зову, он сидел, обхватив голову руками, поднял навстречу мне лицо. Он был чёрный от горя и унижения, этот светлый человек! Страшные были дни... 1958-го года... Меня исключили из института, а через день состоялось заседание кафедры, там оскорбления Пастернака дошли до невозможного» (15, 270). Айги же на это обвинение заметил: «Я... никогда не разделял – большой народ, малый, большая страна, малая, для меня это было и есть одно» (15, 270).

В годы «оттепели» в разных видах советского искусства появляются художники, активно противостоящие официальной художественной политике. Творчество этих художников, пытавшихся создать свой язык для выражения в художественном образе собственной души, позже и получило определение «другое искусство». (Андеграунд (англ.) – «подпольная» культура, составная часть контркультуры). Оно образовало противоположный соцреалистическому искусству полюс. Между этими крайними полюсами и протекала творческая жизнь, основу которой составили поиски путей обновления изобразительно-выразительных средств во всех видах искусства. Представителем «другого искусства» был и Айги.

Несмотря на драматизм эпохи шестидесятых годов, на покинутость, оставленность художников властью, всё же вектор света присутствует в творчестве поэта, он обращается к тишине, в его

«атласе страстей» сохранена энергия света, в произведениях присутствует чистота. Несмотря на то, что кругом «сажа», его «ворота» обращены в «божье пространство»:

но знающий ясно разрезы во мне чистоты в чистоте
(Поле – до ограды лесной. Здесь. 1962. С. 36.)

Его энергия не иссякла, его девиз этих лет:

и быть и смотреть и болеть
и тайное что-то иметь непременно
особое что-то иметь
(Поле – до ограды лесной. Здесь. 1962. С. 36 -37.)

Об энергоёмкости литературы тех лет говорит и Н. Степанян.

«Драматизм судеб советских «шестидесятников» известен, но эпоха, начатая разоблачением «культы личности», наделила культуру энергией и перспективой. Высказывание художников прозвучало как слово нового поколения и выражало черты меняющегося кругозора общества», – так оценивает историческую миссию «шестидесятников» современный искусствовед Н.С. Степанян (57, 242).

Однако концепция культурной политики и в период «оттепели» оставалась неизменной: культура – это «участок коммунистического строительства», а деятели культуры – «бойцы идеологического фронта». Произведение искусства рассматривалось как мощное средство коммунистического воспитания.

В необратимой поляризации творческих сил роковую роль сыграла печально известная политическая акция. В декабре 1962-го года в Манеже состоялась выставка, посвящённая 30-летию Московской организации Союза художников, на которую были приглашены заранее определённым образом настроенные группы художников-реалистов старшего поколения, члены советского правительства и Политбюро ЦК КПСС, возглавляемые Н.С. Хрущёвым. Творчество художников-новаторов было раскритиковано, истоки их экспериментов в искусстве были рассмотрены как влияние Запада. В итоге на все течения в «другом искусстве» был наложен запрет.

Этому времени Айги даёт своё определение, он уподобляет его «саже», в стихотворении «Предзимний реквием», посвящённом Б.Л. Пастернаку, читаем:

провожу и останусь как хор молчаливый
я в божьем пространстве как день предуказанный
с движениями зимнего чёткого дня
словно с сажею рядом
(Предзимний реквием. Здесь. 1962. С. 32.)

Поэт видит «знаки распада». «Хор» заставили замолчать, но люди искусства продолжали творить, в числе которых был и Айги,

постигавший тайны «божьего пространства», как постигал его в своё время и Пастернак.

В этом произведении зашифрована параллель: Пастернак – Айги. «В божьем пространстве» не запрещено творить участникам «хора», в нём слышны голоса многих, в том числе и голос Пастернака, и голос поэта из Чувашии, в интонациях которого слышится боль:

провожу и останусь как хор молчаливый
а год словно сажа коснётся домов

Имеется в виду, вероятно, 1962-й год, в котором и создано выше указанное произведение. Век XX Айги в этом стихотворении называет веком «старым», вероятно, по той причине, что «свежее дыхание» нового было запрещено официальным «голосом»:

в веке старом где будто разорваны книги...
где холод где рядом окно а за ним
сугробы ворота дома

Книги «разорваны», «холод» вновь воцарился, «оттепель» завершилась, поэту больно, он называет себя «одиноким» (см. ст.: «Поле-до ограды лесной» сборника «Здесь». С. 36.), но он знает и другое – то, что «уровень века уже утверждён» творчеством таких писателей, как Пастернак, и этот «уровень» требует слова:

и уровень века уже утверждён
и требует уровень слова
(Предзимний реквием. Здесь. 1962. С. 32.)

В 1961-м году благодаря помощи композитора А. Волконского и известной певицы Нины Дорлиак, Айги устроился на работу в Музей Маяковского, здесь он познакомился с Н.И. Харджиевым, вместе с ним устраивал выставки, стремился расширить культурное пространство, по этому поводу он вспоминает: «Мы с ним (Н.И. Харджиевым) в тяжелейшие хрущёвско-брежневские времена делали в течение десяти лет выставки Малевича, Таглина, Ларинова, Филонова, Гончаровой, Чекрыгина, Елены Гуро... это были события крупного масштаба, они имели общеевропейский резонанс, а для московской культурной жизни – это явления, не имеющие аналогов в то время. А я отвечал за эти выставки со стороны музея...». (44, 34).

Середину 1960-х годов принято считать концом «оттепели». Окончательно ясным это стало после того, как советские войска вошли в Прагу (1968). В литературе конец «оттепели» ознаменовался судебным процессом по делу писателей А. Синявского и Ю. Даниэля в 1966 году. Опубликовавшие несколько своих сочинений на Западе, они были обвинены в антисоветской деятельности. В Москве состоялась демонстрация протеста против обвинительного приговора, было подготовлено коллективное письменное обращение к правительству с

просьбой отменить решение суда. Однако данная часть общества была малочисленна и не имела широкой общественной поддержки. Айги откликнулся на эти события рядом произведений.

В 1966 году он создаёт стихотворение «И: отцветают розы», где с болью говорит о том, что людей, подобных розам, уничтожают:

так: розы были

так:

их нет

(Айги. И: отцветают розы. Здесь. 1966. С. 86–87.)

При помощи анафоры, организованной через обстоятельство «так», высвечивается поэтом то «страшное» время, повтором слов «Эли!» «Эли!...» создаётся созвучие со словом «Даниэль», тем самым обозначается, вероятно, история, произошедшая с Синявским и Даниэлем:

так: «Эли! Эли!..» не было бы сказано!

так: розы были

так:

их нет

(Айги. И: отцветают розы. Здесь. 1966. С. 87.)

Поэту одиноко, в этом же стихотворении он замечает:

и одиноко:

до провала:

В период 1960-1980-х годов проблемы культурной жизни усугубились финансовыми трудностями: средства на культурное строительство выделялись государством на основе остаточного принципа, принятого ещё в довоенное время. Результатом пренебрежительного отношения к материальным проблемам в сфере культуры стало закрытие на ремонт многих культурных центров, в том числе Дома Гоголя. Айги с болью в сердце откликнулся на это, в стихотворении «Дом Гоголя: Ремонт» он время после «оттепеля» называет временем «тьмы»:

а в полночь

знаки выступают

из укрываемых – как под плащом – порезов:

(они и в мыслях

здесь – всегда):

подобно каплям крови птичьей! –

и в вяло-брошенной душе московской тьмы:

«РЕМОНТ

ДОМ ГОГОЛЯ

РЕМОНТ» –

как лампы красное миганье

(ДОМ ГОГОЛЯ: РЕМОНТ. Теперь всегда снега. 1966. С. 68.)

Одновременно закрыты на срочную реставрацию в середине 80-х годов такие культурные центры, как Третьяковская галерея и Государственная библиотека им. В.И. Ленина – главное государственное книгохранилище.

В 1978 г. в среде литераторов возник спор, связанный с самодеятельным изданием литературно-художественного альманаха «Метрополь». В числе авторов, принявших участие в издании альманаха и выразивших таким образом свой протест против бюрократических запретов в искусстве, были В. Аксёнов, А. Битов, Ф. Искандер.

В эти годы страну покинули многие художники, писатели, музыканты. Так, например, за границей оказался главный режиссёр Театра драмы и трагедии на Таганке Ю.Любимов, остался работать за рубежом кинорежиссёр А.Тарковский, эмигрировали художники И.Кабаков, М.Шемякин, поэты И.Бродский, Н.Коржавин, писатель В.Некрасов, был выслан из страны А. Солженицын. Они и многие другие составили «третью волну» русской эмиграции. В связи с позицией внутреннего неприятия происходящего некоторыми творческими деятелями, не покинувшими родины, возникло понятие «внутренней эмиграции», в их числе был и Айги. Он не покинул Россию, считал своей обязанностью быть в ней, по этому поводу заметил следующее: «У меня ответственность перед русской поэзией личная, никого не касающая... это неотменимо. Моя обязанность – быть в России. Это мой личный долг как поэта» (4, 276).

В 1990-е годы вектор искусствоведческих дискуссий сменился с политического на эстетический. Предметом полемики учёных и критиков оказалось понятие соцреализма. Ставшие фактом общественно-культурной жизни этих лет художественные произведения мастеров андеграунда, развивавших традиции модернизма и авангарда, послужили поводом к серьёзному разговору и о разнообразных направлениях в искусстве, которое прежде объединялось понятием соцреализма.

К 1991-м году взаимоотношения художественной культуры и власти коренным образом изменились. Исчезла централизованная система управления, распался монолит «советской культуры». Искусство в лице государства утратило своего гарантированного заказчика и постоянный источник финансирования.

Выбор путей культурного развития в целом стал делом самого общества, идейные ориентиры которого колебались в двух диаметрально противоположных направлениях: от следования западному образцу до изоляционизма. Одни глубоко переживали отсутствие общей социокультурной идеи, другие, напротив, воспринимали культурный плюрализм как норму существования цивилизованного общества, в числе их был и Айги.

Пользуясь терминологией Ю.М. Лотмана (Лотман Юрий Михайлович (1922-1993) – литературовед и культуролог), можно сказать, что отечественная культура на рубеже 1980-1990-х годов оказалась в ситуации «взрыва». Причём ситуация взрыва – это длительный по времени процесс.

Распад монолитной советской культуры, активизация разных субкультур, долгое время развивавшихся в условиях андеграунда, наконец, общественно-экономическая переориентация России, всё это не просто нарушило привычные социальные связи, но как бы проиллюстрировало несостоятельность человеческих представлений о гармоничной целостности окружающего нас мира. В этой обстановке всё чаще предметом философских дискуссий становится такое понятие, как постмодернизм.

Под постмодернизмом подразумевается определённая мировоззренческая система, характерной особенностью которой является признание разнообразной множественности общественно-политических, духовных, нравственных, эстетических ценностей. В понимании постмодернистов история человечества предстаёт как хаотическое нагромождение случайностей, человеческая жизнь оказывается лишённой всякого здравого смысла, а вера, идеалы, общество, законы не имеют статуса абсолюта, поскольку мировоззренческий плюрализм в масштабах всего человечества выявляет их относительность.

Таким образом, общественно-культурная жизнь России на протяжении XX столетия была сложной. Надежды на историческое развитие общества по восходящей не оправдались. Иерархически упорядоченная классическая картина мира разрушилась. В конце века россияне опять оказались в ситуации идеологического и эстетического плюрализма. Исходя из вышесказанного, мы можем сказать, что творение Айги происходило в сложную эпоху, но, несмотря на это, ему удалось сохранить свой стиль, своё Слово.

Время Бодлера и Айги вынудило их писать о «цветах зла». Общество отворачивалось от них, вынуждало их говорить о зле, существующем в этом мире. Во «Вступлении» к «Цветам зла» (Les Fleurs du mal) Бодлер возмущённо произносит:

Безумье, скарედность и алчность и разврат
И душу нам гнетут, и тело разъедают...
(Вступление. Цвета зла. С. 25. Перевод Эллиса (Л.Кобылинского).)

Душа поэта разрывается от того, что видит вокруг: от «безумья», «скаредности», «алчности», «разврата». Город для него – это ржущая, ревучая громада, которой нет дела до человека:

Ты, город, ржущая, ревучая громада!
(Слепцы. Цвета зла. С. 173. Перевод С. Петрова.)

В смраде разврата, по мнению Бодлера, многие даже «не начинали жить»:

А, впрочем, многие вовеки, может быть,
Не знали очага, не начинали жить!
(Вечерние сумерки. Цветы зла. С. 179. Перевод В. Брюсова.)

«Не начинали жить», значит, не задумывались об истинных ценностях бытия. Поэт остаётся один в этом городе:

Один, вдали от всех, безмолвный, равнодушный...
(Игра. Цветы зла. С. 180. Перевод В. Левика.)

Айги в этом мире, как и Бодлер, «вдали от всех», себя он сравнивает со сторожем на «кладбище города»:

Как на кладбище города
бессонница сторожа
(В рост. Здесь. 1954-1956. С. 11.)

В городе Айги, как и в городе Бодлера, «ревучая громада» направлена «на бойню людей»:

на бойню людей
моего же века
(Родное. Здесь. 1958. С. 15.)

По мнению Н.И. Балашова, «Цветы зла» были восприняты Второй империей Франции «как пощёчина», Бодлера осудили, ему в вину ставился «грубый и оскорбляющий стыдливость реализм» (26,7.). Таким образом, историко-типологические аналогии (конвергенции) между Францией 30-60-е гг. XIX в. и Россией 50-80-х гг. XX в явились предпосылками для возникновения одинаковых мотивов (боли, страдания, покинутости, одиночества) у Айги и Бодлера, схожих поэтических образов (города, поэта-творца, природы как храма), художественного стиля (интеллектуальная, философская лирика). Бодлер и Айги являются мастерами философской лирики. «Принцип сцепления», положенный в основу построения «Цветов зла», лег в основу всех сборников Айги. Предельная искренность, лирическая исповедь с анализом философа, точная детализация и метафоризация, символика – основа их поэтической конструкции. Синтез прошлого, настоящего и будущего, стремление к духовности, гармонии, видение трагизма мира и человека, мысль о единстве всего сущего в этом мире роднит их художественные миры.

Бодлера и Айги не понимали окружающие, но с одной разницей: Бодлера не понимали и самые близкие ему люди – мать, отчим, Айги же близкие ему люди – сестры, мать – понимали и принимали.

Упадок духа одинаково остро восприняли поэты, от духа растленья у них болит душа:

Как по канве, по дням бессилья и позора,
Наш дух растлением до сей поры объят!
(Бодлер. Вступление. Цвета зла. С. 26. Перевод Эллиса.)

лишь видимость теперь
(Айги. Завершение: флоксы. Здесь. 1979. С. 191.)

Они достойно приняли боль времени, и это не случайно, ибо, с точки зрения Н.Ф. Овчинникова, «высокое назначение поэта – принимать на себя боль времени и вместе с тем искать и погружаться в вечное природы и самого себя» (53, 7).

И Бодлер и Айги достойно вынесли свои духовные драмы, так как и тот и другой принадлежат к тому типу творцов, которые «не столько эволюционируют», сколько «раскрывают заложенный в них заряд», начав создавать текст, они вкладывали в него себя без остатка, растворяясь в нём, так как процесс творения считали процессом бытия, основная цель поэзии, по мнению Айги, – это «развитие собственных поэтических средств» (9,33).

Несмотря на непонимание, отторжение, они продолжали работать; Бодлер в качестве художественного критика («Салонь» 1845, 1846), переводчика Э. По. Айги – в качестве переводчика, в 1968 году он выпускает в переводе антологию «Поэты Франции», где представлены стихи 77 –ми авторов XV–XX вв. Несмотря на запрет, их поэзия завоевала пространства: с 1962 стихи Айги стали публиковаться в переводах на иностранные языки, сначала в газетах и журналах, а с 1967 г. – книжными изданиями в Чехословакии, ФРГ, Швейцарии, Франции, Англии, Польше, Венгрии, Югославии, Нидерландах, Швеции, Дании, Финляндии, Болгарии, Турции, Японии. За границей же Айги впервые побывал лишь в 1988 году (Венгерская народная республика).

Одним из основных качеств творца они считают терпение:

Будь мудрой, Скорбь моя, и подчинись Терпенью.
(Бодлер. Раздумье. Цветы зла. С. 152. Перевод М. Донского.)

В 1996-м году Айги спросил исследователя:

– Какое качество для человека самое нужное в этом мире?

– Умение любить, – был ответ. На эти слова он тихо заметил: «Самое главное – это умение терпеть». Поэт учился этому качеству у матери, знаменитого поэта Чувашии Васлея Митты, Бодлера, Пастернака и многих других.

Страшные дни 1958-го года Айги перенёс с достоинством. Его исключили в тот год из комсомола, он вспоминает: «Меня исключали шесть часов, оскорбляли по-всякому: и меня, и Светлова, и Пастернака. Пришлось уехать из Москвы. Я уехал в Иркутск, пытался устроиться на работу, ничего не вышло. Уехал в Чебоксары – то же самое. Там оставаться стало опасно. И я вернулся в Москву. Я год на вокзале ночевал, на Главпочтамте, пока не познакомился с кругом «подпольных» художников. Это был круг, откуда вышли художники Владимир Яковлев, Икорь Вулох, сплывающим создателем-теоретиком был Александр Васильев (4, 270-271).

В этот год появляется стихотворение «Родное», где имеются строки, говорящие о духовном сопротивлении режиму, об умении терпеть;

быть в цельности разъединений
гореньем швов
о терпеливого же мира! –
(Айги. Вдруг от флоксов. Здесь. 1986. С. 272.)

любить, верить:

и полюблю я её и руками моими и губами
и молчаньем и сном и улицами моих стихов
и ложью – для государств
и правдой – для жизни
(Айги. Родное. Здесь. 1958. С. 15.)

Мотивы неподчинения власти просматриваются в стихотворении Бодлера «Непокорный», оно пронизано бунтарским духом. Ангел, упавший с неба, стал просить людей быть милосердными, чтоб заслужить любовь бога, но грешник ответил ангелу: «Не хочу»:

И ангел, грешника терзая беспощадно,
Разит несчастного своей рукой громадной,
Но отвечает тот упорно: «Не хочу!»
(Бодлер. Непокорный. Цветы зла. С. 148. Перевод В. Брюсова.)

Бодлера, вероятно, интересовала не столько историко-религиозная суть легенды, сколько богоборческая тема, восстание простого смертного против всемогущего и всесильного. Поэта привлекло неподчинение лицемерной морали, попытка сопротивления тому, что сильнее. Идея борьбы роднила его с настенной живописью Делакруа, воспроизведшего из Ветхого завета («Сотворение мира») сцены борьбы Иакова с посланцем бога, настенная живопись Делакруа побудила Бодлера создать стихотворение (сонет) «Непокорный».

Бодлеру важно было показать упорство, неподчинение грешника, поэтому основное смысловое ударение падает на слова «Не хочу!» Мотивы неповиновения грешника подаются сквозь призывы и мольбу ангела о смерти. Такая композиция характерна для философской лирики поэта.

Мотив неподчинения власти, существующему режиму встречается и в лирике Айги. Сборник «Здесь» (1991) открывается стихотворением «В рост», в котором обозначается данный мотив следующими стихотворными строками:

знаю ненужность...
и знаю что эта ненужность

стране от меня и нужна...
однако молчанье – дань, а себе – тишина...

Основное смысловое ударение падает на слова «однако молчанье – дань»; поэту, как и Бодлеру, важно показать неповиновение тоталитарному режиму. Если мотивы неповиновения у Бодлера подаются на фоне мольбы ангела о смирении, то у Айги эти мотивы подаются на фоне обращения поэта к своему роду, народу.

Через весь сборник «Здесь» проходят мотивы рода, народа, являющиеся спасителями души поэта, родные поля помогают превозмочь «тему века»:

виденье – поле и ничтожны
давно мне никакая тьма
(Деревня. Здесь. 1986. С. 274.)

В этом поле его деревня, а в ней — «народ-дитя», их объединяет боль: боль от отсутствия свободы, от режима, уничтожающего людей:

во тьме снегов ты будто много раны! –
и в поезде я бездна – чёрен
и один

Много ран у деревни, от этого душа поэта превращается в бездну, чернеет, горит, болит:

горя – я в тамбуре – а ты в снегу

Поэт и деревня «сгорают» от боли, но художник слова всё же видит и свет, идущий от того же поля – рода, народа:

– а сила – вдруг:
(Вдруг – от флоксов. Здесь. 1986. С. 272.)

...в свете долин-перекрёстков
казалось – что дети среди трав просыпались
и пенёе искало слова – где-то рядом
будто
оттуда казалось –

в тумане сияния мира
жемчугами остались островами остались:

больнее чем в жизни – сиять
(Леса – вспять. Здесь. 1985. С. 266.)

Формула Айги и Бодлера одна – сиять. Сравним, развивая эту мысль, стихотворение Бодлера «Маяки» со стихотворением Айги

K-57 ач

«Бодлер». Как не случайно имя Делакруа попадает в стихотворение Бодлера «Маяки», так совсем не случайно Айги создаёт стихотворение «Бодлер» (1957). Искусство, по Бодлеру и Айги, неотделимо от истории человечества, творцы, как «маяки», освещают «поле жизни человечества, они не того «поля», им свыше дан дар говорить, писать, творить, они приносят свою жизнь на алтарь человечества. Образно характеризует Бодлер великих художников Микельанджело, Леонардо, Рубенса, Гойю, Делакруа (последнего сравнивает с Вебером через слово Фрейшиц. Фрейшиц – распространённый вариант передачи на русский язык названия опоры Вебера «Вольный стрелок» (61, 30):

Вот крови озеро; его взлюбили бесы,
К нему склонила ель зелёный сон ресниц.
Делакруа!.. Мрачны небесные завесы
Отгулом меди в них отзвучал Фрейшиц.
(Бодлер. Маяки. С. 38–39. Перевод Вяч. Иванова.)

Также весьма выразительно говорит в девятнадцати стихотворных строках о Бодлере Айги:

Не вы убивали не вы побеждали
не вашего поля

Недаром вы слушать его не умели
диктовало откуда-то что-то
места своего не имея

и не было будто ни губ ни бровей ни висков
кроме далёкого голоса
и неожиданных рук

И даже законы движенья и роста
искали иного служенья ему:

непредвиденным было то место под небом
где всё утверждалось как тяжесть

и от всех эта тяжесть его отделяла
как падающее что-то
отделяется от воздуха в воздухе

– И цвета испанского табака
были живы глаза перед смертью
тоскующие по чистоте:

рождаемой только разрывом и гибелью
(Айги. Здесь. 1957. С. 14.)

Включение имён Делакруа (у Бодлера) и Бодлера (у Айги) говорит «о прозорливости» поэтов. Стихотворение «Маяки» Бодлера датируется 40-м годом XIX века, стихотворение Айги «Бодлер» – 1957-м годом, и тому и другому нужна была определённая смелость, чтоб представить их имена в качестве «маяков» в искусстве. Поэтами руководили не только вкус и эстетические требования, они этими именами обозначили своё понимание человека-творца: этот человек, по их мнению, должен быть голосом неба:

диктовало откуда-то что-то
места своего не имея.

Одна из основных тем поэтов – трагедия творца в этом мире. Эта тема ярко высвечена в стихотворении (сонет) Бодлера «На картину Эжена Делакруа». У Делакруа имеются две картины (1824, 1827), посвящённые Тассо, итальянскому поэту, обе известны под названием «Тассо в доме сумасшедших». Сонет Бодлера обращён к картине от 1827-го года, где Тассо (в отличие от первой картины, где показан в богатых одеждах, кои свидетельствуют о его принадлежности к высшим слоям общества) изображён в лохмотьях, кои едва прикрывают его тело:

Бедняга, в страхе озирающий темницу,
Большой, покинутый, над ворохом тряпья...
Борьба закончена... Воспламённый взглядом
Он видит бездну, ту, куда он упадёт

В стихотворении «На картину Эжена Делакруа», как у Айги во многих его произведениях, представлена трагедия поэта в современном ему мире, как Айги в Бодлере, так и Бодлер в Тассо почувствовали своего собрата – человека «не вашего поля». Бодлер – в итальянском поэте эпохи Возрождения, Айги – во французском поэте XIX века почувствовали бездну, «бездной» себя называет и Айги:

и в поезде я бездна – чёрен
и один
(Дервня. Здесь. 1986. С. 273.)

Мотив покинутости – мотив философии экзистенциализма – основной в данном стихотворении Айги. У поэта из Чувашии, как и у французского поэта, имеются произведения, где звучит тема маленького человека. У Бодлера в стихотворении «Старушки» из цикла «Парижские картины» представлена эта тема через образ старушки, у Айги данная тема встречается в сборнике «Здесь», когда он говорит об умирающей матери, о времени своего детства:

В этой
ничьей деревне

нищие тряпки на частоколах...

(Облака. Здесь. 1960. С. 20.).

Айги, как и Бодлера, поражает многообразие мира. О бесконечности этого мира Бодлер мудро и философично сказал в стихотворении (сонете) «Соответствия» (1855). Говоря о «соответствии» цвета и звука, автор утверждает мысль о богатстве, бесконечности, единстве, многообразии мира.

О.В. Тимашева указывает на то, что цитата о «соответствии» взята Бодлером из «Крейслерианы» Гофмана, он, говоря о соответствии цветов, запахов, звуков, использовал её в статье «О цвете» «Салона 1846». В качестве доказательства О.В. Тимашева сравнивает стихотворение Бодлера «Соответствия» с цитатой из «Крейслерианы» Гофмана о соответствии цветов, запахов, звуков, обращает внимание на единство идеи цитаты и стиха, на одинаковое словоупотребление. Сопоставляя общий смысл цитаты и сонета, говорит, что Бодлер при создании стихотворения «Соответствия» выражения эти взял у Гофмана. Опираясь на мысль О.В. Тимашевой, мы вправе предположить, что мысль о соответствии бесконечности мира объединяет Гофмана, Бодлера и Айги. Айги стремится понять сущность мировой гармонии, переживает Вселенную как нечто единое (6, 279.). В сущность мировой гармонии стремятся проникнуть и Бодлер, о чём говорится в стихотворении «Соответствия», оно выводит нас на бодлеровскую поэтическую теорию «соответствий» между звуками, красками, запахами.

Бодлер не оставил стройной эстетической системы, «он был противником эстетических систем», — отметил В.В. Левик во вступительной статье к книге Шарля Бодлера «Об искусстве» (43, 5-16). В статье «Всемирная выставка 1855-го года» Бодлер заметил: «Я не раз пробовал замкнуться в стенах какой-либо системы и проповедовать оттуда. Однако любая система есть проклятие, которое толкает нас к постоянному самообречению». Но у Бодлера всё же вырисовывается эстетическая система, есть она и у Айги. В этой системе много и от Бодлера. Целью данного исследования, как мы сказали, является поиск точек соприкосновения эстетических систем Бодлера и Айги. Что же является основой их эстетических систем?

Смолоду Бодлер увидел свой человеческий и эстетический идеал в дендизме. В этом отношении он не был одинок. Многие выдающиеся умы Европы, начиная от Байрона и кончая Уайльдом, отдавали дань увлечению дендизмом, но в бодлеровском понимании дендизма было нечто высокое и благородное, хотя у него увлечению дендизмом есть и такое объяснение: «Это нечто вроде культа собственной личности, способного возобладать над стремлением обрести счастье в другом, например, в женщине. Это горделивое удовольствие удивлять, никогда не выказывая удивления» (43, 8).

Но наряду с этим, бодлеровская философия дендизма соприкасается и с философией стоиков: «Денди может быть пресыщен, может быть болен; но и в последнем случае он будет улыбаться, как

улыбался маленький спартавец в то время, как лисёнок грыз его внутренности... Дендизм — последний взлёт героинки на фоне всеобщего упадка» (43, 8).

В этом суждении мы находим точки соприкосновения эстетических установок Бодлера и Айги. Айги, как бы его «внутренности ни грыз «лисёнок», принимал этот мир. Об этом говорят его произведения, в частности, стихотворение «Тишина», которым открывается сборник «Теперь всегда снега», изданный в Москве в 1992-м году:

бьют

в зреньи другие раскальванья

и в криках как будто годами

во мне утопанных

связей ишу как прожилек

когда продвигаясь облещен насмешками

словно репейником

где-то в овраге

один

(о как это было

когда-то

одинок и чисто

лишь я и поле

как мир)

(Тишина. Теперь всегда снега. 1955-1956. С. 8.)

Поэт один, но он светел в своём одиночестве, внутренняя улыбка его не покидает, об этом говорится и в стихотворении «Солнце августа». Поэт восклицает: «есть смерть — неубийца и есть полу-смерть, это люди-убийцы...», но есть и

Солнце душевное как некогда селения родины с сиянием ясно-людским

(Солнце августа. Теперь всегда снега. 1976. С. 156.)

«Смерть» не раз приходила к поэту, но она убийцей поэта не стала. Он находил силы для «солнца душевного», то есть для внутренней улыбки. Эстетические позиции Бодлера и Айги здесь схожи. Как бы ни была тяжела жизнь, они смогли сохранить свет души и остаться «рыцарями духа», несмотря на то, что «репейник» людской злобы желал уничтожить их. «Подлинное отличие» Айги удалось сохранить, не растеряв света и «внутренней улыбки», о чём говорится в произведении: «Поле: Куст вербы»:

и в Сияньи Золотого Часа Мира:

Куст-Один:

в том Часе золотящийся:

(ведают иль нет? —

само сиянье-веденье):
Куст-как-час
(из края Поля – вширь)
(Поле: Куст вербы. Теперь всегда снега. 1975. С. 134.)

Через образ куста поэт обозначил суть художника. Художник «золотится», то есть «внутренне» «улыбается», как это делал Бодлер.

Творчество Бодлера родилось из романтизма. Он понимал романтизм как одухотворённость. Стремление к одухотворённости объединяет поэтов.

Айги, говоря об искусстве, заметил, что «искусство – это прежде всего и по глубинной сути творение духа» (6, 278). О духовной мощи поэта говорят многие его произведения, но особенно сильно сказано об этом в стихотворении «Без названия» от 1978 года:

Какой же Мощью надо быть
чтоб так Безмолвствовать как будто перед бурей
в столь скудном существе как я
(Без названия. Теперь всегда снега. 1978. С. 172.)

Стихотворение с подобным названием встречается в указанном сборнике («Теперь всегда снега») от 1983 года; в нём говорится об умении поэта сохранять достоинство, равное достоинству Творца:

кто – молчанием
говорит о достоинстве равном – покоя
перед Творцом? – это слабо-алеющие
секунды – шиповников
клонят догадку спокойную: мы
тоже – могли бы включиться... – но только безмолвием
рода – того же... – но там: лишь в пустотах мы тонем
где смыслы всегда – не ответы!.. – и снова к молчанию
собственному
мы возвращаемся
как к самому верному Слову
(Без названия. Теперь всегда снега. 1983. С. 270.)

Поэзия вернулась к своему источнику – молчанию, равному молчанию Творца. Поэт устремляется в беспредельность, в «бесконечность», желает быть равным Творцу. Это стихотворение есть одна развёрнутая метафора, говорящая о поэте, который «мог бы включиться в процесс творения Вселенной» (3, 12) при помощи Слова-Логоса, несмотря на то, что поэт не признавали и не принимали. Поэты смогли остаться чистыми, сохранив достоинство.

У Айги, как и у Бодлера, мы видим устремлённость к бесконечному, одухотворённость. Обратимся к стихотворению «Страницы дружбы» (Стихотворение – взаимодействие), напечатанное в книге «Разговор на расстоянии».

«Стихотворение – взаимодействие» имеет на первый взгляд простое название — «Страницы дружбы», но это не простое, а весьма глубокое название: автор приглашает на разговор о вечности, он обращается к читателю с просьбой: «Вложить между следующими двумя страницами лист, подобранный во время прогулки». Стихотворение имеет обложку и две страницы.

Автор просит оживить стихотворение листом. Нам кажется, что первая страница представляет философию «двоемирия», философию христианских икон: вверху представлено небо («звёзды имеют поверхность»), внизу – земля и человек («как Я»), небо проникнет в человека при том условии, если он притронется к нему – небу, частью которого является и природа – храм, лист же принадлежит храму-небу, если человек притронется к нему – он притронется к бесконечному – к небу, с ним тогда заговорят звёзды, бесконечность – Вселенная придёт к человеку; откроет ему свои тайны: между читателем и поэтом настанет миг духовной близости.

У Бодлера в «Салоне 1859-го года» в разделе «Могущество воображения», говорится о силе воображения, о том, что человек создан по образу и подобно божию, эти слова, как сообщает Бодлер, заимствованы им из печатного издания «Ночной лик природы», принадлежат госпоже Кроу, Бодлер говорит о счастье встречи с ней, восторгается её способностью верить, приводит парафраз её слов. Мы сочли нужным привести текст полностью, так как подобная мысль встречается и в статье Айги «Как бы это громко ни звучало» (3,12). «Под воображением я разумею не только общий смысл, который обычно вкладывается в это столь истасканное слово и означает просто-напросто фантазию, но прежде всего творческое воображение, дар куда более высокий и – поскольку человек создан по образу и подобию Божию – хранящий отдельное сходство с тем всемогуществом, с коим Творец замышляет, созидает и хранит вселенную» (23,194).

При внимательном прочтении статьи Айги «Как бы это громко ни звучало» обнаруживаем аналогичные мысли, что позволяет сделать вывод о том, что отдельные идеи Бодлера нашли отражение в мировосприятии Айги, поэт в статье также говорит о том, что «мы созданы по образу и подобию божию», эти слова взяты в кавычки, что говорит о том, что они являются чьими-то словами, чьими, Айги не сообщает, но наше исследование вывело на источник этих слов, им, как нам кажется, является Бодлер, У него: «человек создан по образу и подобию божию», у Айги: «мы созданы по образу Его и подобию».

Бодлер считает, что «воображение создало мир, оно правит им» (23,194). Мысли о воображении (у Айги это слово написано с заглавной), встречаются и у Айги, он даёт своё толкование (см. ст.: «Как бы это громко ни звучало»), по мнению Айги, «человек обладает Воображением» (3,12) осуществляя его, становится творцом, орудием человека в акте творения становится слово. Поэт замечает, что «миросозидание продолжается», относит слова художника к творящим силам, рассуждает о первичной функции слова, «о функции Мироупорядывающего Слова», отводит слову гармонизирующую роль

между «высшими человеческими силами», о чём сказано, как нам видится, в стихотворении «Страницы дружбы».

«Высшие силы» (силы неба) представлены верхней строкой: «звёзды имеют поверхность», человеческие – нижней строкой: «как Я». Словом же, расположенным поэтом на обложке книги-стихотворения «с просьбой вложить между следующими двумя страницами лист, подобранный во время прогулки» отведена роль «Мироупорядывающего Слова», то есть того слова, которое, направив человека на определённое действие, создаст гармонию между силами «высшими» и «человеческими».

«Хотя вселенский принцип один, природа не даёт ничего абсолютного, ни даже завершенного... Дуализм, противоречия единству, является одновременно его следствием. Бесконечность разнообразия с особо устрашающей силой проявляется в роде человеческом. (...) Каждый индивидуум – это своего рода гармония...» (19, 95).

Бодлер говорит, что нет ничего завершенного, Айги думает так же. В статье «Как бы это громко ни звучало» он заметил, что творение продолжается. По Бодлеру, идеала конечного нет, но он есть у каждого индивидуума: «Каждый индивидуум восходит к своему идеалу» (19,95), «каждый образ есть творчески претворённый образ самого художника» (19, 96) Бодлер говорит, что «в душе художника живёт столько же идеальных образов, сколько он видит индивидуумов» (19, 96). Значит, образ поэта, как художника, присутствует в тексте его произведений. А если присутствует образ поэта, значит, присутствует и его философия, то есть его миропонимание. В стихотворении «Озеро и птица» (1976) Айги восхищается неправильной формой озера: «Озеро – столь восхитительно-неправильно круглое, столь отдалённо-прозрачное, что проявление наше пред этим – лишь Благоговение» (Озеро и птица. 1976. Теперь всегда снега. С. 150).

В природе, по Бодлеру, совершенной округлости не существует, Айги любитесь неправильным кругом: определяет его словом «восхитительно», то есть «восхитительно-неправильное». Айги, всматриваясь, как и Бодлер, в этот мир, видит его бесконечность, изначальную гармонию, в этом суть идеала поэтов.

Они, как мы заметили, видят мир в его бесконечности, для них «каждый индивидуум – это своего рода гармония» (19, 95), то есть идеал, поэтому Айги задерживает свой взгляд на «восхитительно-неправильной» форме озера, говоря, «что проявление наше пред этим – лишь Благоговение» (Теперь всегда снега. С. 151), не каждому дано увидеть истоки мироздания, не каждому дано восхищаться отдельным штрихом Вечности (в данном случае – озером неправильной формы), не каждому дано проявиться, но если проявление пришло, как оно пришло к художникам слова, то и наше Благоговение перед их творчеством должно состояться.

Стихотворения Айги, показывая нам «краски» жизни сегодняшнего дня, излучают свет, этим они близки поэтике Бодлера. Он работы, лишённые духовности, относил к холодным, был сторонником «самобытного» искусства.

Эстетика Бодлера, отразившаяся в его собственном творчестве, была подхвачена молодыми поэтами и открыла дорогу символизму. «В этом плане приходится говорить о теории «соответствий», нашедшей своё поэтическое выражение в одноимённом сонете «Соответствия». Природу он воспринимает как «некий храм»:

Природа – некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фаз исходят временами,
Как в чаше символов, мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, тёмный смысл обретшие в слиянье.
Есть запах чистоты. Он зелен, точно сад.
(Бодлер. Цветы зла. С. 35. Перевод В. Левика.)

Айги также Природу (это слово прописано им с заглавной буквы) воспринимает как Храм, об этом говорится во многих его произведениях, в том числе и в приведённом нами «Страницы дружбы», где лист, являясь частью неба-храма, способствует соединению человека с небом.

С точки зрения Бодлера, «этот восхитительный, этот бессмертный инстинкт красоты заставляет нас видеть в Земле и в её зрелищах как бы кратное повторение, как бы соответствие Небу. Ненасытная жажда всего, что находится там, за пределами, и только приоткрывается нам жизнью, – это самое живое доказательство нашего бессмертия» (43,14.). Бодлер считает, что «мало кому дан талант видеть, но ещё меньше таких, у кого есть талант выразить увиденное. Художник – человек большого света, человек толпы и дитя» (25, 291). Талант видеть, увиденное представить на суд читателя дано художникам слова. По мнению Бодлера, «всё увиденное им (то есть творцом) вновь оживает на бумаге... как душа самого художника» (25, 291). Поэты являются «летописцами вечности, отражённой в преходящем» (25, 286).

Айги также в своих произведениях говорит о соответствии земного небесному, остановимся на двух строфах стихотворения «Теперь всегда снега»:

как снег Господь что есть
и есть что есть снега
когда душа что есть
снега душа и свет
а всё вот лишь о том
что те как смерть что есть
что как они и есть

(Теперь всегда снега. Теперь всегда снега. 1978. С. 175.)

На земле – снега, эти снега подобны Господу Богу, снега, как небеса, сошедшие на землю, чисты, душа от неба-снега светлеет, и разговор у поэта лишь о том, что произошло воссоединение земного и небесного. Стихотворение интересно и с точки зрения формы – по форме оно похоже на трансформированную речь, слово «есть» говорит о высшем смысле, пришедшем на землю в виде снега. По мнению Айги, высший смысл «есть», Бог существует первоначально от неё, он приходит на землю, знаками его присутствия являются снежинки-снега.

Мысль светлая, говорящая о бесконечности бытия, пронизывает начало стихотворения, далее поэт представит «Муляж-Страну», «эпоху-труп», «Мертвизну-Страну», то есть «тьень», «прискорбное время» семидесятых годов, когда «рычало современное чванство», извергая «плоды новейшей философии», «вторгаясь в искусство», уничтожало его:

о есть Муляж-Страна
вопроса нет, что есть
когда Народ глагол
который знает нет

Стихотворение построено на антитезе «есть-нет»: есть Небо – есть Страна, нет Неба – нет Страны. Завершается же стихотворение вновь словом-аккордом «есть»:

о Бог опять снега
и есть что снег что есть

«Страдание и торжественность», звучащее в религии, присутствуют и в поэзии Айги и Бодлера. Небо-Бог существует, по Айги, независимо от нас, пребывает в этом мире и в виде снега. Высший смысл, по мнению поэта, не отменим, он «есть».

Айги, вторя Бодлеру, сказавшему, что «основа и цель моральных поисков – прекрасное – единственное устремление, исключительная цель Вкуса» (43,14.), также говорит своим творчеством, что на Земле имеется прекрасное как знак присутствия Бога – это снег, яблоня в цвету, смех ребёнка, свет полян, цветок, ива как знак памяти рода. Поэт прикасается к ним: «родней... – не бывать».

От прикосновения светлеет душа, отчего «Мёртвенность-Страна» отходит, на смену ей приходит свет – «есть». Бодлер считает, что поэзия наряду с тем, что она призвана облагораживать нравы, не должна смешиваться с моралью, но творческая практика самого Бодлера далеко не во всём совпадает с его теорией. Если не считать нескольких стихотворений эстетического характера, книга его стихов «Цветы зла» дышит огромной нравственной силой, бичует пороки буржуазного общества. С точки зрения В.В. Левики, и в стихотворениях, и в критических эссе он выражал своё отношение к «душе буржуазии»: «Я вижу перед собой душу Буржуазии, и, поверьте,

я бы охотно... запустил чернильницей ей прямо в лицо, если бы не боялся замарать несмываемыми брызгами стены кельи». (43, 15).

Поэты считали, что политика не должна присутствовать в поэзии, и критиковали мир, где не ценится индивидуальность.

Айги в личной беседе в 1994 году в школе № 37 г. Чебоксары заметил: «Мой стихи должны будить мысль». Бодлер в «Салоне 1859 года» в главе «Могущество воображения» говорил о том, что от настоящего искусства «веет дыханием вечности» (21, 200). Творцы показывают мир через человека, через его восприятие мира.

В своё время Айги открывал для себя Бодлера, сегодня мы открываем Айги. Читатели экспериментальных групп ЧГУ испытывали каждый раз прилив сил и вдохновения после соприкосновения с творчеством Айги, так как испытывали «радость открытия».

Бодлер в своё время дарил миру неизвестные ещё в то время имена: например, Делакруа. В. Левик во вступительной статье к книге Бодлера «Об искусстве» сообщает: «... кто не был понят современниками, предрёк будущность».

Бодлер первый по достоинству оценил и во всей полноте представил читателю мощный гений Делакруа. Он приветствовал его могучий талант. В «Салоне 1859 года», в разделе «Современная публика и фотография» Бодлер заметил: «Наша же публика, странным образом неспособная испытывать радость мечты или восторга (верный признак душевного убожества), желает, чтобы её удивляли с помощью чуждых искусству средств» (24,188). Под словами «чуждых искусству» Бодлер подразумевает копирование действительности, он выступает против копирования, он поэт мечты, сумевший в своё время поддержать людей мечты. Айги, следуя тезису Бодлера, не копирует действительность, у него, как и у Бодлера, развит дар воображения:

(где сиянье и что оно значит

от Кого для чего –

знаем мы исходящие сердцесвечением)

(Солнце Августа. Теперь всегда снега. 1976. С. 155.)

Бодлер называл дар воображения «божественным даром» (24,190). Айги чувствует исходящее на него «сердцесвечение», то есть воображение. Здесь опять находим точки соприкосновения Айги и Бодлера: и тот, и другой приветствовали дар художника – дар воображения. Бодлер восклицает: «Счастлив тот, кому дано творить мечту» (24, 190).

Айги, как истинный поэт, пишет о том, что видит и чувствует, он верен своей собственной природе:

Я

больше не

найду тебя

Ни в ком (...)

есть мы...

(Солнце Августа. Теперь всегда снега. 1976. С. 155.)

В стихотворении «Солнце Августа», посвящённом Константину Богатырёву, он говорит об индивидуальности человека. «Поэт, – пишет Бодлер, – должен пуще бояться заимствовать видение и чувства другого художника, каким бы значительным тот ни был» (22, 191).

Подобного мнения придерживается и художник слова из Чувашии, он самобытен, самодостаточен, «преодолеваем традиции в целях собственной поэтики»: «А «традиции», скажем Пушкина, я могу учесть, как раз не подчиняясь им, преодолевая их в целях собственной поэтики (при этом одному мне известно, где и за что я могу быть благодарным тому же Пушкину). В литературе меня воспитало нечто другое. Много и часто, в труднейшие периоды жизни, я мысленно обращался к Ницше, Бодлеру, в последние годы – к Циприану Камиллю Норвиду, – обращался как будто к ним самим больше, чем к их литературным и иным «концепциям», например, духовно-интеллектуальный, экзистенциально-мученический образ Бодлера. Бодлер – как – Образ был для меня важнее любых «традиций» (в том числе и его собственных – литературных)» (9, 29).

Бодлер и Айги выступают за сохранение поэтом (в широком понимании) своей индивидуальности, за умение сохранять «божественный дар» (22,191). «Как таинственен этот божественный дар! Он накладывает отпечаток на все другие способности человека; он одушевляет их и побуждает к бою», – восклицает Бодлер в статье «Божественный дар» («Салон 1859 года»). Воображение, по мнению Бодлера, должно царствовать «в безграничных владениях истины. Его возможности беспредельны» (22,192). Бодлер, как и Айги, считает, что писатель является «сгустком жизненной энергии мира» (22, 193).

Возможности воображения, с точки зрения Айги, беспредельны, убедимся в этом, прикоснувшись к отдельным его произведениям:

пенье:

в прекрасном – такие

шажки: не уловишь! – о Шуберт!

он так: продвиженьем прекрасного-малого

будучи (в силу того же)

просторно-прекрасным

(Дух ли самой?)

ускользает

(Воспоминание на поляне. Теперь всегда снега. 1981. С. 219.)

Для Айги поляна – это место Бога, очищения. Будучи на поляне, он воображением своим видит и слышит Шуберта. Для Айги Шуберт – «просторно-прекрасный», «ускользает», но всё же воображение поэта успевает уловить его «шажки», «прекрасно-малое» продвижение».

Луг.
(Чтобы запомнить. Чтобы запомнить.)
Девочка-бабочка.
Храм.
Девочка-бабочка.
Луг.
(Мелькает Людочка. Теперь всегда снега. 1981. С. 226.)

Луг для Айги – это место, где очищается Душа. На лугу поэт видит девочку, в его воображении она превращается в бабочку, в храм, то есть поэт хочет нам сказать, что душа девочки, как храм, чистая, что она ещё не запятналась, что она ещё легка, как бабочка, светоносна, как храм.

это
как будто
в Боге была голова
а оставшись потом одинокой
обнаружилось: День затемнялся (и были дела)
также сиял – раскрываясь!
происходящее было сознанием – должно быть
таяло малостью-мною
в Том – облака открывающем словно ворота
ум заставляя – блистать! – а границы
временем были: разрывами
в ярко-едином
(касясь Земли)
(Облака. Теперь всегда снега. 1982. С. 232.)

В воображении поэта облака превращаются в ворота, их открывает сам Бог, заставляя «блистать» ум художника слова, он сознаёт, как его «малость» тает «в том» – в Большом – в Боге, поэтому у него появляются такие строки:

это
как будто
в Боге была голова...

* * *

вес
ребёнка
(а там – за калиткою – тот
ветром колеблемый
над
озером)
вес
бутона
розы (а в комнате рядом -- тот

*топотом
лёгоньким
по полу)*

(Дитя и роза. Теперь всегда снега. 1984. С. 286.)

В воображении поэта возникает сравнение ребёнка с бутонем розы, «топот ребёнка» («по полу») сравнивается с колеблемым ветром бутонем. При касании ветром бутона розы возникает звук, он в воображении поэта уподобляется лёгонькому топоту ребёнка, а вес ребёнка уподобляется весу бутона розы.

Воображение интуитивно и безошибочно угадывает правильный путь; поэт, отдаваясь ему, находит точные сравнения:

ребёнок = бутон розы
облака = ворота к небу (т. е. к Богу)
девочка = храм (т. е. сама чистота)
звуки на поляне = звуки музыки Шуберта

Айги, одарённый богатым воображением, открывая тайники своей души, отражает суть вещей, его творчество говорит о его самобытности. Оно приобщает к бесконечности, запечатленной в конечном:

без начала
как времени
ниоткуда они пребывают
без происхождения мирные
вольные не иметь и отдельное что-то и общее
не проявляя места и подобия
быть знаемыми иль возможными
о просто они и они пребывая
миром одним
тишиною
(Тишина снега. Теперь всегда снега. 1985. С. 306.)

Снег идёт. Мы все видели это явление в жизни, но поэт видит это по-своему, в этом явлении открывает увиденную им суть вещей:

без начала
как времени
ниоткуда они пребывают

Снежинки становятся частицей вечности; в конечном (снеге) он видит бесконечность («без начала» – «ниоткуда пребывают»). Бодлер, рассуждая о воображении истинного мастера, замечает: «Я имею в виду не те беспорядочные видения, что греются по ночам, но образы, порождённые напряжённым размышлением». Художник, по мнению Бодлера, прежде всего «пишет душу в её высокие часы» (21, 205).

Айги тоже пишет, как сказал Бодлер, «душу в её высокие часы». Прочтём его стихотворение «Помня о лесе за городом»:

долго
среди
бумаг и хозяйственных тусклых вещей
передвигаясь ночами
и сыро безвыходно-сыро
и некою твердо-пространством тревожным
(будто вводи
из смутной окраины близкой
всю – безграничную – тьму головную)
всё тяжелей – наполняя – темнеет в глазах (и болит называемая
где-то
как ветром
«душа»)
(Помня о лесе за городом. Теперь всегда снега. 1985. С. 305.)

Айги представляет образ души:

где-то
как в ветре
«душа»

Поэт «пишет свою душу», она болит, наполняя своею болью пространство.

Бодлер в главе «Поэт современной жизни», говоря о поэте, замечает: «(...) любя красоту обобщённую, выраженную классиками-поэтами и художниками, – вовсе не следует пренебрегать красотой частной, красотой нынешних времён и теперешних нравов» (20, 288). «Удовольствие, получаемое нами от изображения настоящего, простирается не только от красоты, в которую оно облачено, но и от его современной сущности» (20, 285). Айги, говоря о частном, говорит об общем, всечеловеческом.

Если прочтём его стихотворение «Продолжение-гул» (Теперь всегда снега. С. 307), то окунёмся в нашу современность, а наше время, где «гул – беда» слышен постоянно:

всё – гул беды!
как быть – чтоб переждать? –

молись иль не молись – но так или иначе
дай Бог (или сама твоя усталость) –

Хоть кто – хоть что – да хоть в какую бездну
проваливая! – дай
укрытым в промежутках быть –

притихшестью твоею собственной!.. –
хоть скоро вздрогнешь – более разрушенным –

(ещё сегодня же... – не раз)

(Продолжение – гул. Теперь всегда снега. 1986. С. 307.)

Здесь удовольствие, о котором говорит Бодлер, получаем не от красоты, а от современной сущности, представленной поэтом. Айги погружает нас в 90-е годы XX века, заставляя ещё раз услышать надвигающийся гул беды, сам поэт «вздрагивает» от разрушения, заставляя и нас вздрагивать, в этом проявляется сила его искусства, здесь он выступает как «гражданин большого света, как гражданин мира» (25, 288), он понимает мир, его таинственные законы, желает его очищения, выздоровления, поэтому и заставляя нас задуматься о дне сегодняшнем.

Фарид, один из читателей, после прочтения данного произведения рассуждает: «Айги заставляя меня услышать гул надвигающейся беды, я и до прочтения знал, что в жизни происходит что-то некрасивое, но услышал гул надвигающейся беды только сейчас, в ходе чтения. Хочется, чтоб этот гул утих, что же делать? Айги зовёт меня к действию... Я понял одно: надо нести добро в мир, надо быть «гражданином этого мира», чтоб «гул беды» не снёс нас всех. Мысль Айги – выздоровление через Добро».

Процесс выздоровления, считает Бодлер, можно сравнить с «возвратом к детству»: «Выздоровливающий, как ребёнок, способен с необычайной остротой увлекаться всем. Ребёнку всё внове, он находится в состоянии опьянения. Ничто более не выводит на вдохновение, чем радость, с которой ребёнок впитывает форму и цвет» (25, 289). Творящего Бодлер сравнивает с выздоравливающим: «Талантливый художник обладает крепкими нервами, у ребёнка они слабые. У первого интеллект занимает большее место, у второго – во всём преобладают эмоции. Талант и есть вновь обретенное детство, но детство, вооружённое мужественной силой и аналитическим умом, который позволяет ему упорядочить в процессе творчества сумму непроизвольно накопленного материала» (25, 289).

Айги – гений детства, для которого «ни одна грань жизни не потускнела» (25,289). Многие взял он из жизненной установки Бодлера: его «лендизм», сдержанность, терпение, мужество, веру в свет, быть, несмотря на «гул беды». Он одержим страстью видеть и чувствовать, его «золото мозга пылает», о чём сказано в стихотворении «Круг» (1989):

золото мозга пылает –
в мире – живого-меня –

Это «золото мозга», обладая «гением детства», всё увиденное пропускает, как дитя, через свою душу, через своё сердце:

быть – вселенной-ребёнком:

был – ибо пелось и было

(Дом – в роще мира. Теперь всегда снега. 1987. С. 308.)

Художник слова из Чувашии в стихотворении «Дом – в роще мира» даёт установку быть «вселенной-ребёнком», чтобы «пелось»:

дом – или мир

где я в погреб спускался

белый был день – и я

за молоком – это долго держалось

спускаясь со мной: это был

день – как река: наплывающего

расширения света

в мир перекидываясь: я

события был – творцом

в возрасте

первотворений –

– в погреб – давно – это просто и длительно было –

роща белела в тумане

а этот

с криком ребёнок – глаза ведь вселенною были – и небо

пело всей ширью – как пенье особое

в мире распластывают

женщины – просто лучась переходом

своей белизны – в расширение поля

где голосом я начинался –

быть – вселенной-ребёнком

был – ибо пелось и было

(Дом – в роще мира. Теперь всегда снега. 1987. С. 308.)

В зрелые годы поэт вновь обретает детство:

в возрасте

первотворений – (...)

с криком ребёнка...

«Ребёнку» (1934 год – год рождения поэта, 1987 год – год написания произведения) 53 года, он, как дитя, остро и чувственно впитывает мир:

глаза ведь вселенною были – и небо

пело всей ширью – как пенье особое

На каждому в 53 года дано смотреть на мир глазами ребенка, но Айги дано «особое пенье», поэтому он себя называет «творцом в возрасте первотворений».

Здесь мы находим точки соприкосновения Бодлера и Айги – они были «вселенной-ребёнком». Бодлер в выше указанной главе «Поэт современной жизни» в статье «Художник – человек большого света, человек толпы и дитя» говорит о том, что настоящий гений – это человек с вновь обретенным детством» (25, 289). Айги себя называет «вселенной-ребёнком», поэтому день ему кажется «рекой» «наплывающего света», поэтому его дом – это мир. Айги относит себя к Гражданину Мира, он причастен ко всему, что происходит на этой земле и к тому «гулу-беде» он тоже отношение имеет, но ему, несмотря на гул, «поётся», то есть живётся, он несёт Свет, такая установка есть основа эстетики Айги и Бодлера.

Мы позволим их назвать философами, так как они всматриваются в бытие: «Жить вне дома и при этом чувствовать дом повсюду, видеть мир, быть в самой его гуще и остаться от него скрытым – вот некоторые из радостей этих независимых, страстных и самобытных натур» (25, 291).

Айги увидел свой дом в «роще мира», выразил это увиденное, дом Айги – этот мир, сам поэт – гражданин этого мира, ему дано видеть многообразие жизни: «поле весной, где чудо покрывает ум», «дом в роще мира», «бабочку-девочку», «девочку-храм», «вздорг ромашки», «бутон розы, равный весу ребёнка», «пылающий круг», «хор сосен», «тень берёзы среди сосен», он любит неправильной формой озера, целомудрием, полем, поляной, лесом, малинником, где слышалось в детстве «молчание Бога», «дорогой из леса», вечером, костёлом, храмом, это его душа плачет, видя, как «визжит Частушка – Человечество» (Теперь всегда снега. С. 283).

О трагедии сегодняшнего дня говорили многие поэты и писатели: А. Солженицын, В. Распутин, В. Астафьев, но Айги сказал о ней по-своему, только ему присущему почерку:

Пенья – нет:
проснусь – визжит Частушка – Человечество

Пенья нет, оно исчезло, превратилось в пение-гниение, в самогниение, так как родное поле, где когда-то звучало пенье «землепашца», заросло чертополохом», в это поле, где высылось пенье, не похоронили, а «втоптали», то ли «синие», то ли «оранжевые» землепашца. Поэт эту трагедию пропускает через своё сердце:

проснусь – хожу как ветер слабый

Поэту видится, как «втоптывали» ногами лучшие тела:

всем-телом как-единым-светом певшие! –

Поэты, как дети, воспринимают боль земли: остро, сильно. Их боль передаётся читателю. Их стихи полны «духом современности». Бодлер считал, что куда удобнее заявить, что «всё уродливо, чем попытаться извлечь таящуюся красоту» (20, 292). Айги, как и Бодлер, кроме показа трагических картин, о которых мы сказали выше, извлекает «таящуюся» в мире красоту, остается на позиции «гражданина мира», старается увидеть красоту Жизни.

Живой интерес к явлению творчества, к месту художника и человека в этом мире обусловили темы произведений Бодлера и Айги. Мир человека интересует Айги так же, как и Бодлера, они видят его трагическую суть – это и объединяет двух художников, даёт ключ к постижению их творчества.

В данной главе, рассмотрев отношение Бодлера и Айги к обществу, власти, к жизненному поведению, природе, творчеству, мы попытались представить отдельные линии эстетической мысли поэтов,

В своей эстетике Бодлер и Айги, сочетая движение к народу, отрицают тот образ жизнеустройства, который унижал и уничтожал человека как индивидуума, как носителя целого мира, Вселенной.

Их сближает жизненное поведение: сдержанность, сосредоточенность, максимальное напряжение духовных, внутренних сил, умение оставаться вне политики, творя Словом «подтирку», «жизневыдерживание» и «жизнестойкость». Сближает их и отношение к природе, как к храму, и к творчеству, как к творению духа, стремлению к идеалу.

Идеальным для художников слова является такое искусство, где торжествует индивидуум, воссозданный другим индивидуумом и с помощью кисти или резца (мы скажем – слова) возвращённый к ослепительной истине своей изначальной гармонии» (19, 96). М. Нольман в труде «Шарль Бодлер», говоря о хрупкости эстетической истины Бодлера, указал на «два полюса» его системы: материальный и духовный, «божественный» и «сатанинский», которые разрушали «цельность поэтического восприятия мира Бодлера, уводили от реального к абстрактно-мистическому» (51, 159).

Это проявилось в том, что в Бодлере, по мнению М. Нольмана, неразрывно стремление к современному содержанию, наиболее полное выражение современной манеры чувствовать с «декадентскими чертами его чувствования» (51, 159).

Мы считаем, что у Айги эстетическая система цельная, основанная на мировидении своего народа, но Бодлера и Айги объединяет то, что они представили в своём творчестве как «шири земли», так и горе отдельного человека, у них «эстетика горя», трагедии, направленная против догматизма, в своей основе она конкретна, реальна, светоносна. Истинное «соответствие» между Айги и Бодлером в том, что они «маяки» благородного и гордого страдания.

Глава 2. Взаимоотношения произведений художников слова с живописью

В этой части исследования будем касаться эстетической проблемы – проблемы отношения произведений Айги, Бодлера с живописью, нам видится, что многие произведения их схожи с живописными полотнами. Исследователь пришёл к выводу и о том, что многие произведения Айги схожи с архитектурными сооружениями. Поэт в статье «Разговор на расстоянии» (9,27-37) говорил о схожести его произведений со строениями, объясняя это тем, что он родился и вырос в деревне, где все сооружения имели определенную форму. Этьен Сурьо в статье «Французская поэзия и живопись» (58,12-92), говоря о поэзии завтрашнего дня, заметил о том, что она «в большей степени приблизилась бы к архитектуре» (58,80). Выявляя глубокие связи между философией, наукой, искусством, практикой, думал, что искусство есть «учреждающая мудрость» (58,123); это сближает его с Айги. Сближает его с ним и мировидение – восприятие мира в его постоянном движении, развитии.

Ключевое слово сурионовского словаря «инстаурация».

Это понятие, с точки зрения Сурьо, предполагает «бесконечное и непрерывное движение, зарождение, развитие, становление» (58,123). Э. Сурьо связывает это бесконечное движение не только с обществом, живой природой, но и с миром неодушевленных предметов и со сферой идеального.

В данном исследовании мы будем пользоваться статьей Э.Сурьо «Французская поэзия и живопись», которую перевел К.З.Акопян, для перевода использовал два доклада, прочитанные Э.Сурьо в Лондоне в 1965 году, включил их в книгу «Рапсодия в духе BEAUX-ARTS».

Нам кажется, что отдельные мысли, изложенные французским философом в своих докладах, имеют отношение как к Айги, так и к Бодлеру в том плане, что многие их произведения схожи с живописными полотнами. В первом докладе «От средних веков к символизму» мыслитель говорит о возможных взаимоотношениях поэзии с живописью. Он, представляя мышление поэта и живописца, замечает о том, что поэт «мыслит и выражает себя при помощи слов», живописец – «мыслит цветами, линиями, светом и тенью» (58,16). Все средства мышления живописца мы встречаем в поэзии Айги: цвет, линии, свет и тень, значит, мы можем сказать, что он мыслит не только как поэт, но и как живописец, но кроме средств мышления живописца, мы встречаем в его поэзии и средства мышления, присущие архитектуре; видим силуэты зданий: храма, хижины, небоскрёба.

Значит, Айги пользуется средствами мышления поэта, живописца, архитектора, но кроме того он пользуется и средствами мышления музыканта; значит, Айги – синтетический поэт, сумевший соединить в своём творчестве многие искусства.

По мнению Э.Сурьо, поэт, говоря о внешних по отношению к читателю вещах, показывает их не непосредственно, а «вызывает их в нашем воображении, как в сновидении» (58, 17). Айги в статье

«Разговор на расстоянии» говорит о том, что многие его произведения создаются как бы во сне, он их видит визуально, в пространстве.

Айги создаёт визуально воспринимаемое изображение, отличающееся изяществом, напоминающим стиль прерафаэлитов (прерафаэлиты – англ. художники и поэты, составившие возникшую в 1848 г. во главе с Д.Г. Россетти группу «Прерафаэлитское братство»), воплощавшее в своём творчестве художественные принципы, характерные как для живописи дорафаэлевской эпохи, так и для поэзии Данте и английских романтиков (культ красоты, мистические мотивы) (58, 18), обладающее живописным характером.

Для Айги характерно не столь «рационально изложить» увиденное, как создать картину: визуально воспринимаемое изображение. В докладе «От средников веков к символизму» Этьен Сурьо, анализируя связь между поэзией и живописью, замечает то, что в средние века «живопись и поэзия почти что не имели связей друг с другом» (Указ. соч. С. 43), поэзия считалась изящнее живописи.

К началу эпохи Ренессанса все виды искусства стали равными, «каждая под знаком какого-либо органа чувств – зрения, слуха, осязания» (58, 43), в эпоху классицизма, по мнению Э. Сурьо, поэзия и живопись оставались равными, не проникали друг в друга, в эпоху романтизма, с точки зрения философа, этот порядок нарушился: в живописи начинают обнаруживаться характерные для литературы «задние планы», поэзия же начинает поиски живописных полотен, от коих можно почерпнуть вдохновение.

Смещение усиливается с возникновением школы парнасцев – от Леконта де Лиля до Эредиа, сонеты Эредиа были заимствованы, считает Сурьо, у художников Жерома (Ж-Л Жером (1824-1904) – французский живописец и скульптор, Поплэна (К. Поплэн (1825-1892) – французский художник-эмальер, учёный, поэт. Поэзия парнасцев была, с точки зрения Сурьо, «визуальной, холодной» по той причине, что лишь «визуальная поэзия», какой бы яркой она ни была, «остаётся в то же время холодной» (58,43).

Попытка поэта взять верх над живописью усиливается к концу XIX века вместе с возникновением символизма, Сурьо приводит знаменитый тезис авторитетного представителя Малларме («Все существует на земле для того, чтобы стать книгой»), чтобы доказать, что поэзия времён возникновения символизма берёт верх над живописью. Символизм, как думает Сурьо, предлагая зрителю картины, «составленные из форм и цветов, уверяет нас в том, что «вызванная в нашем представлении картина является лишь средством, видимостью» чтобы «ввести нас в реальность», загадочную и таинственную.

Сурьо считает, что символическая школа жива и сейчас, что она, начавшись с Малларме, Бодлера, Жерара де Нерваля (Ж. де Нерваль (Лабрюни) 1808-1855) – французский писатель) продолжается через Анри де Ренья (1864-1936) – (французский писатель) и Метерлинка до Поля Валери. Символизм, как считает Сурьо, полностью отказывается «от разделительного принципа» (58, 44), о чём заметил Бодлер в

известном стихотворении «Соответствия»: отвечают друг другу цвета, ароматы, звучанья.

Мы считаем, что эстетический принцип Бодлера – принцип «соответствия» присутствует в творчестве Айги, так как в его творениях присутствуют цвет, звуки, пространство, он сочетает цвет со звуком, звук с пространством, как в своё время попытался сочетать цвет со звуком великий музыкант Скрябин. Остановимся на анализе нескольких произведений Айги.

«Конвейер»: яблоня в цвету

Памяти Ф. И. Р.

1. А в пылании яблонь
2. ещё *вот* такое цветение.
3. «Окна были открыты. Была духота.
4. Яблони были в цвету».
5. Во время «конвейера»
6. в открытом окне
7. на четвёртые сутки
8. «дети – по веткам – пошли»:
9. в платьицах – красных и белых. «Десятки,
10. может быть – сотни. Все – в детях.
11. Новый – сменившийся – что-то орал. А в окне
12. так и ползут и ползут...» –
13. о мозг мой! О как же
14. кричать? (Это древо
15. будет, – клянусь). Из эпохи исчерпанных
16. криков
17. в реке безмолвия всё облучающего
18. *древом опознанным*
19. будет – пылать.

(Конвейер: яблоня в цвету. 1978. Теперь всегда снега. С. 178.)

«Цветным витражом», «занавесью», как выражается Сурьо, в данном стихотворении Айги является яблоня, на первый взгляд кажется, что речь идёт о яблоне в период цветения, но картина цветущей яблони является лишь видимостью, это лишь «прихожая» (58,44) для реальной картины – реальная же картина – это «древо» поэта Айги из эпохи «исчерпанных криков», кричащее в эпоху «всё – облучающую».

Поэт выводит нас на идею всего его творчества: быть, то есть пылать, цвести, творить, в процессе творения жить – быть, как это делает яблоня. Это содержание стихотворения. Нас же интересует использование поэтом звуков, красок. Мы считаем, что Айги не подражает живописи, он становится живописцем, гением эскиза цветущей яблони, литературного наброска из девятнадцати стихотворных строк, благодаря интенсивности манеры письма (манеры живописца) создаёт яркую картину цветущей яблони. Картина живая, напоминает колоритное полотно художника.

Произведение литературы создано как произведение живописи – яркие мазки («пылание яблонь» – «дети в платящих – красных и белых» – в «окна ползут»). Мы вправе задать вопрос: подражает ли Айги какому-либо художнику? Думаем, что он не подражает. Такие художники, как Казимир Малевич, Владимир Яковлев, Анатолий Зверев, Игорь Вулох, Владимир Вейсберг, Михаил Шварцман сформировали в некоторой степени его поэтические взгляды, о чём говорят слова поэта по отношению к указанным творцам: «беседа с ними обогащала, развивала, формировала его дух» (44,99).

Айги в беседе с Галиной Гордеевой, называя себя «яковлевцем» (6, 271), относит себя к кругу живописцев-авангардистов (А.Зверев, И.Вулох, В.Яковлев), «теоретиком и спланивающим создателем которых был Александр Васильев, сын одного из постановщиков фильма «Чапаев», но любимым живописцем оставался для Айги К.Малевич. Поэт говорит, что определённый период своего творчества он считает малевичианским, ему он посвятил отдельные произведения, одно из них называется «Образ – в праздник», написанное в день 100-летия со дня рождения К. Малевича:

со знанием белого
вдали человек
по белому снегу
будто с невидимым знаменем

(Образ – в праздник. 26 февраля Разговор на расстоянии. 1978. С.229.)

Стихотворение как живописное полотно, мы видим человека, шагающего по белому снегу, которому ведомы «белые», то есть чистые знания. Для чувашского народа белый цвет является первоцветом, цветом чистоты, мета-бытия, духовности. Белый цвет представляется Айги через гласную (А), она равна у него белому квадрату Казимира Малевича. Агнер Хузангай считает фонему и букву (а) «первоэлементом» и «сияющей точкой» (65,39).

Считаем, что фонема (а) в творчестве Айги идёт не только от его имени (Айхи), как считает Агнер Хузангай (65,39), но и от влияния Малевича, от духовного единения, в основе которого тяга к чистоте и свету, что является также основой мировидения чувашского народа.

Айги в личной беседе с автором исследования неоднократно говорил ей, что философ, которым он увлекается, – это Тайер де Шарден, умеющий чутко вслушиваться в явления природы. Помогли ему тонко почувствовать природу такие учителя, как мать и односельчане, свой народ, они научили замечать, видеть малейшие нюансы природы, восхищаться ими, замирать перед ними и воссоздавать их.

Данное стихотворение, как и многие его творения, музыкально, оно говорит о том, что он умеет не только видеть, но и слышать, в данном случае поэт слышит звук появляющегося цветка яблони:

новый – сменившийся – что-то орал

Явно видно сравнение с появившимся на свет младенцем, как младенец издаёт свой первый чистый звук (а – а – а), так и цветок яблони издаёт эти чистые звуки народившейся жизни (Орёт: а – а – а).

Ассонанс на (а), (о) создаёт особый ритм, музыкальность, звуки (а), (о) присутствуют в каждой из 19-ти стихотворных строк, кроме 16-ой. Получаются сквозные линии из звуков (а), (о), пронизывающие всё произведение:

1. а а а ь
2. о о о о
3. о ь а а а а
4. а ь
5. а а а а
6. а ь а
7. о
8. а ь а
9. а ь а а
10. о о о а
11. о а о а а а а
12. а а а
13. о о о а а
14. а о о
15. а о ь
16. ь
17. о о а а ь
18. ь а о ь
19. а

Одиннадцатая стихотворная строка включает ключевой глагол «орал», к этой строке звук (о) расширяется, он слышен в 10-ой (3 раза), 11-ой (2 раза), затем покоряет пространство 13-ой строки (3 раза), в 14-ой (2 раза), он как бы расшифровывает глагол «орал», задаёт хор из звука (о), говорящего о бесконечности бытия.

Айги мастерски влетает звуки (а), (о) в канву произведения, придавая тем самым мелодичность и музыкальность произведению: мы начинаем не только видеть яблоню в цвету, начинаем слышать цветущую яблоню, и Айги это удаётся.

Но мы не только видим, слышим, начинаем ощущать и аромат цветущей яблони через слова «такое цветение», «конвейер» не только цвета, звука, но и аромата. Мы можем сказать, что бодлеровский принцип «соответствий» Айги смог претворить в жизнь, используя выразительные средства живописца (краски), поэта (точные слова), музыканта (чистые первозаданные звуки, звуки появившегося на свет младенца: (а).

Тонко используя цвета (мыслят цветами), линии, шифры, наклоны букв, количество слов в строках, Айги, мысля как живописец, смог создать изящное стихотворное полотно, пленящее своей красотой

и необычностью, таким образом представил внешний мир, но поэт – это человек внутренних миров. Представляя яблоню в цвету (внешний мир), автор тонко, едва уловимо, но всё же уловимо представляет и свой внутренний мир, полный восхищения перед увиденным, и скорби от того, что эпоха, в которую он живёт, – это «эпоха исчерпывающих криков», это «век безмолвия», облучающий, то есть уничтожающий всё чистое, необычное, не желающее служить «власть имеющим».

Айги, говоря о внешнем мире (о яблоне), не может показать её нам непосредственно, но мы её видим, потому что он так гениально выстроил своё произведение, что читатель уловил дух внешнего мира. Он вызвал в нашем воображении, как в сновидении, образ яблони в цвету. Вызвав этот образ в нас, он заставил, используя выразительные средства художника, музыканта, увидеть, услышать яблоню, уловить её аромат, но это не всё, есть ещё что-то. Вот это что-то и является новаторством Бодлера и Айги, это психологизм, глубинное слияние вербального и невербального миров. Употребляя вербальный способ, Айги использует его в манере живописца, стихотворное полотно населяет «умозрительными образами» (58,69), мыслит как художник, создаёт стихотворение таким образом, что перед нами возникает картина, составленная из внезапно возникших и «умственно воспринимаемых образов, подобно молниеносно вспыхивающих видений» (58, 69).

Э. Сурью подобные стихотворения называет «стихотворениями – западнёй» (58, 69). Он замечает, что такой «стих является ловушкой, картиной-ловушкой, которая стремится пленить душу посредством и при помощи образов» (58, 69).

Айги и сам говорит о том, что он, как живописец, сначала видит стихотворение: «Словесный текст – как тело... Предварительно я вижу его, может быть, и не на бумаге, а в некоем сотворённом «небумажном» пространстве... как некий куст, тянущийся к небу» (9, 27).

Айги ввёл в это произведение два цвета: белый – символ чистоты чувашского народа (чувашская женщина, собираясь в церковь, обязательно повяжет белый платок), красный – цвет крови, красный цвет создаёт драматическую напряжённость, которая усиливается при помощи глаголов «орать», «кричать», значит, в целом, это стихотворение, говорящее о драме в душе поэта, которую поэт смог представить через развёрнутую метафору (кричащая яблоня) ёмко, зримо, как истинный художник и музыкант.

Мы видим ритмическую смену образов (яблоня – цветение – окно – отдельные «дети яблони» – всё «в детях» – эпоха – век). В каждой последующей стихотворной строке представляется новый образ. В целом, основных в стихотворении три образа (яблоня – внутреннее Я поэта – внешний мир (эпоха – «труп», «всё облучающая»). Первый занимает 12 стихотворных строк, второй – (13, 14, часть 15, 18, 19), третий – 15, 16, 17 строки, но все девятнадцать строк пронизывает внутренний голос поэта: быть = пылать = творить. Первая часть (1-12) противоположна второй и третьей части (13-19 строки).

В период символизма, считает Сурь, искусство отказалось от разделительного принципа, художник, по его мнению, не являлся более «единовременным властелином цвета», о чём свидетельствуют и произведения Айги, насыщенные цветом. Кожура тишины у него «золотого» цвета:

Бледное лицо –
золотая кожура тишины!..
(Любимое. Теперь всегда снега. 1960. С. 15.)

Разорванность и собранность у поэта «красного» цвета:

мне снится – красная – разорванность – и собранность
(Окна весной. Теперь всегда снега. 1961. С. 19.)

В комнате «белое», то есть чистое:

а белое в памяти
(Астры на столе. Теперь всегда снега. 1962. С. 31.)

Дождь у поэта «золотистого» цвета:

за сердцем – далёким дождя золотого
(Девочка в детстве. Теперь всегда снега. 1963. С. 24.)

Дождь символизирует детство далёкое – чистое, «золотое», светносное, солнечное.

Себя поэт также называет «золотым», что значит, чистым, светлым, сохранившим тепло солнца:

«как жить? да шкурой на базаре торговать своею
золотой»
(Зимний кутеж. Теперь всегда снега. 1963. С. 36.)

Воздух у поэта с красными досками, поле цветов – красного цвета, восходящее к горе, цветы – цвета крови:

где красное поле глубоким накатом
восходит к горе
и нежного дела одевается дух уже третий
в кровь ли цветка словно там индийский
(Весть в терцинах. Теперь всегда снега. 1963. С. 39.)

Позволим привести всё произведение «Рябины – возглас»:

о, лепета ярко-прозрачного: в небо направленного –
буря! – о в крапинках крови широкое знамя! – о возглас:
шумяще – алеющий воздух!..

(Рябины – возглас. Теперь всегда снега. 1965. С. 58.)

Как на картине художника, мы видим рябину в красках ягодных, устремившуюся ввысь, текст так подан, что он провоцирует у нас видение рябины, но не только видение, мы ещё и слышим «лепет», «возглас» рябины, Айги «написал» живописное полотно, посвящённое рябине, и озвучил его, он тонко соединил в этом произведении такие виды искусства, как поэзию, живопись, музыку, о музыкальности говорят ассонансы на (е), (а), (о), которые придают тексту музыкальное звучание.

Поэзия в творчестве Айги становится живописью, она наполнена визуальными образами поля, полян, цветов, сосен, берёз, вербы, младенца, как в стихотворении «Дом за городом»:

а из Родины-Жизни

иной

затаённой –

душа

золотится

в квадрате окна:

верба

цветёт –

– лепечет

младенец! –

тайная встреча (цветенье и говор) –

в той – незапятнанной – Родине

(Дом за городом. Сыну Константину. Теперь всегда снега. 1977. С. 164.)

Мы наглядно видим образ вербы, золотящийся в «квадрате окна», видится и младенец, протягивающий руку к вербе. Айги, удачно используя двойное сравнение (вербу уподобил младенцу, младенца – вербе), смог тонко и изящно сказать о своей боли, о затаённой «незапятнанной» Родине, по которой тосковал.

По мнению Сурьо, французская поэзия XIX века носила визуальный характер, была живописью посредством слов. Касаясь творчества Поля Элюара, Марселя Пруста, Жана Тардьё, Гюстава Кана (1859-1936 – французский поэт-символист, теоретик свободного стиха), Сурьо не коснулся творчества Шарля Бодлера, считаем, что поэзия Бодлера, как и Айги, носит визуальный характер, что их и объединяет. Остановимся на стихотворении Шарля Бодлера «Прохожей» (перевод В. Левика):

Я встретил женщину. Среди уличного гула
В глубоком трауре, прекрасна и бледна,
Придерживая трен, как статуя стройна –
Само изящество, – она в толпе мелькнула.

Я вздрогнул и застыл, увидев скорбный рот,
Таящий бурю взор и гордую небрежность,
Предчувствуя в ней всё: и таинственность и нежность,
И наслаждение, которое убьёт.

Взаимный взблеск – и ночь... Виденье Красоты,
Твои глаза на миг мне призрак жизни дали.
Увижу ль где-нибудь я вновь твои черты?

Здесь или только там, в потусторонней дали?
Не знала ты, кто я, не ведаю, кто ты,
Но я тебя любил – мы оба это знали.
(Прохожей. Цветы зла. С.174. Перевод В. Левика.)

Мы видим живописное полотно, как и в творениях Айги, созданное при помощи слова: женщину, подобную статуе, стройную, прекрасную, бледную, в трауре. Сравнение со статуей, использованное Бодлером, создаёт визуальный образ красивой, статной женщины, детали «скорбный рот», «гордая небрежность», завершая описание портрета, помогают увидеть целостный портрет «прохожей», покорившей поэта, поэтому он и называет это видение «видением Красоты».

Идеал Красоты, представший перед творцом, предстоит и в нашем воображении, поэт так построил свой текст, что портрет женщины видится. Стихотворение называется не «Прохожий», а «Прохожей», оно посвящено «прохожей», на миг лишь увидел её художник, но этот миг был уловлен и визуально представлен.

В поэзии Айги слышится музыка, слышится она и в лирике Бодлера, в данном стихотворении музыка улицы передаётся через гул улицы (в переводе В. Левика).

К первой четверти XX века, с точки зрения Э.Сурьо, «каждое искусство укрылось в своей раковине», все виды искусства отстаивали «чистое искусство» (58, 51), однако произошла вещь, как считает Сурьо, «парадоксальная»: никогда ещё поэзия и живопись не были соединены друг с другом столькими связями, как в современной художественной жизни» (58, 52). Мы попытаемся установить параллель между французской поэзией XX века и поэзией Айги. Для этого обратимся к фактам.

Э.Г.Элюар (Поль, 1895-1952) – один из крупнейших французских поэтов, создавал произведения, посвящённые художникам – Макс Эрнсту, Дали, Кирико, Пикассо. У Айги также множество стихотворений, посвящённых художникам, но до этих поэтов, подобные явления мы видим у Бодлера, у него имеется стихотворение «Маяки»,

посвящённое художникам (Рубенсу, Леонардо, Рембранту, Гойе, Делакруа).

Манера, имеющая быть у Бодлера, встречается у французских поэтов XX века и Айги. Начало же этому, по мнению Сурьо, было положено ещё в XVI веке, и с того времени и по сегодняшний день оно имеет место. Философ говорит, что художники школы Фонтенбло (Фонтенбло – художественное направление, основу которого заложило творчество художников Д.Б. Россо (1495-1540), Ф. Приматиччо (1504-1570), Н. дель Аббате (1509/12-1571) изображали «Диану и её нимф так же, как об этом позже станут петь поэты Пляядь» (58, 22). (Пляеда – группа из семи поэтов, в которую входили П. де Ронсар (1524-1585), Ж. Дю Белле (1525-1560), П. де Тиар (1521-1605), которая оформилась к 1549-му году). Сурьо приводит пример того, как Ронсар в своей элегии обращается к художнику Клуэ (Клуэ – сын (ок. 1510-1572), прозванный Жанэ).

Отсюда следует вывод, что, начиная с XVI века, живопись была представлена в поэзии, но смешение искусств там отсутствует. Э.Сурьо считает, что там присутствует «сопоставление» (58, 23). Анализируя творчество Айги на фоне творчества Бодлера, следует заметить о поисках ими некоей общей для этих искусств глубинной природы, что мы обнаружили как в творчестве Айги, так и Бодлера. Французский философ считает, что причина «не довольствоваться сегодня только одним художественным языком» (58,58) кроется в том, что творцы ощущают «недостаточность любого способа выражения, каким бы он ни был» (58, 58), поэтому синтезируют способы выражения, что мы и видим в поэзии Бодлера, Айги. Сурьо считает этот факт симптоматичным для XIX-XX веков.

Айги, позаимствовав манеру мышления художников, сжав слова, строки, расширил их за счёт иероглифов – таких, как крест, знаков: двоеточие, тире, скобки, сочетания разных знаков: скобки, многоточия, тире (... –), (! ... –), использования разного шрифта, написания слова курсивом, с заглавной буквы, использованием пространств – пустот и многого другого.

Э.Сурьо, вероятно, прав, заметив о том, что в последнее время проводятся выставки полуживописные – полупоэтические, их частота, по мнению философа, является симптомом «альянса живописи и поэтики, такого тесного и настолько актуального» (58, 58).

Следует отметить, что подобная выставка была проведена в Чувашской республике, в Чебоксарах, с 11 ноября по 14 декабря 1997 года. Она была посвящена творчеству Айги и художников, иллюстрировавших произведения поэта. Экспозиция выставки была представлена более чем 130-ю именами, в том числе известными всему миру: И.Вулох, Н.Гончарова, А.Зверев, И.Макаревич, А.Миттов, О.Розанова, А.Шевченко, Б.Эндер, В.Яковлев, известными в Чувашской республике и за её пределами: Н.Балтаев, М.Вдовичев, М.Гурин, В.Егоров (Аванмарт), Ю.Зайцев, О.Ксенофонтов, И.Куколкина, Л. Лисина-Юманка (сестра поэта) и многие другие.

Центром выставки авангардного искусства было искусство 60-х годов, вдохновленное экспериментами художников и поэтов начала

XX века, «явившее пример смелости и внутренней свободы» (47, 7), как заметила А. Мордвинова во вступлении к книге «Мир этих глаз — 2: Айги и его художественное окружение».

Частью экспозиции была поэзия Айги, его лучшие произведения, значительное место занимала экспозиция художников московского авангарда и зарубежья, из фондов музеев произведения Н.Гончаровой, П.Кузнецова, А.Тишлера, А.Фонвизина, А.Шевченко, экспонировались произведения русского «классического авангарда» — В.Вейсберга, В.Яковлева. Творчество Айги явилось для этих художников примером высочайшего художественного уровня.

Увлечение Айги художниками начала века, считает А. Мордвинова, было «предопределено» тем, что он рано начал увлекаться поэзией В.Хлебникова и В.Маяковского (47, 9.). В период творения футуристов — «будетлян» живопись и поэзия были «переплетены, почти все поэты-футуристы занимались живописью», в том числе: В.Хлебников, В.Маяковский, А.Кручёных, Д.Хармс, Е.Гуро, О.Розанова.

Как «чердак» Малларме для символистов, «салон президентши» для первых парнасцев, «мастерская» Макс Эрнста (М. Эрнст (1891-1976, художник-авангардист, гравер, скульптор, писатель) для художников и поэтов течения сюрреализма, так круг Александра Васильева, теоретика левого движения художников, группа Евгения Кропивницкого, как говорит Айги, «патриарха левого движения» (10, 271), были для Айги местом обретения духа. «Катализатором» указанных групп в России был, как мы уже заметили (10, 271), музыкант и композитор Андрей Волконский. Он, считает Геннадий Николаевич, «поднимал» их, «развивал», «вытаскивал на свет». Андрей Волконский помогал устраивать тогда первые домашние выставки так называемых «левых» художников, первой была выставка картин Е.Кропивницкого.

Авангардные круги г. Москва и Ленинграда общались между собой, связь осуществлялась, указывает Айги, через Илью Цирлина, рассказывает о его трагической судьбе, столь характерной для многих творчески одарённых людей того времени (50-80 гг.), погиб от разрыва сердца, «затравленный», как пишет Айги, «фельетонами, исключениями отовсюду, осуждениями, проклятиями, разного рода тасканиями». Айги называет свой круг художников, поэтов, композиторов «нервными узлами новой художественной системы» (10, 272).

«Художественная система» Айги окрепла, обрела силу во время его работы в музее имени В. Маяковского, этот период работы в музее Маяковского (1961-1971 гг.) был важным для поэта, встречу с ним он называет кардинальной», важной, говорит, что его «определение как поэта» связано с именем Маяковского: «С Пастернаком... у меня связана скорее философия, духовная сторона... интерес к русской философии, к христианству. Экзистенциальная сторона, космическое ощущение, когда душа, как спинной хребет, трещит, болит... чувство трагедии связано с Маяковским» (10, 272).

Переезд Айги в Москву (в 1960 году) открывает новый период в его биографии. Встречи с Б. Пастернаком, которые имели большое

значение для духовного становления поэта, есть начало периода его поэтической зрелости. В период работы в Музее Маяковского вполне определилось кредо поэтической манеры Айги, который выражал свое отношение к миру и эмоциональное состояние, используя свой стиль письма, работая в жанре рапсодии, где тонко и плотно представлял мир в красках, звуках, словах, где ему удавалось переводить предметы в понятия, таким образом, выйти на вечные философские мотивы: жизни и смерти, света и тени, добра и зла, мига к вечности. Чувство любви к миру, порыв к гармонии, красоте, истине, трагичность бытия, мучительные поиски света нашли воплощение в его произведениях, в том числе и посвящённых художникам, так как они его окружали всегда, в них он находил духовную поддержку.

Круги, где встречались поэты, художники, композиторы авангардистского плана, Айги называет «подпольными», говорит о том, что там царил дух дружбы, взаимопонимания, взаимоподдержки, считает, что подобные взаимоотношения внутри авангардистского круга – характерная черта всемирного авангарда (испанец Пикассо, итальянец Модильяни, поляк Аполлинер, еврей Шагал). Айги Малевича считает «национальной гордостью России, мощный силой, проявлением созидательного духа нации» (10, 273).

Как отметили, Бодлера и Айги объединяет то, что они отдельные произведения посвящали художникам, но ни Айги, ни Бодлер (в стихотворении «Маяки») подробно не описывают произведения живописцев, (правда, у Бодлера в «Маяках» есть мазки-слова касательно содержания картин указанных художников). Они мыслили как художники, которым посвящали свои произведения. Сурьо по поводу этого пишет, что он «в таких случаях обнаруживает эссе о психологии художника, попытку мыслить именно так, как он, и вместе с ним» (58,59).

Айги, посвящая свои произведения художникам, поэтам, композиторам, не описывает их произведения, он мыслит вместе с ними, это то новое, что ни классицисты, ни романтики не делали (58, 59). Причиной возникновения произведения, посвящённых творчеству людей искусства, являются не столько их произведения, сколько личности творцов, их духовные устремления. Попробуем сопоставить отдельные произведения французских поэтов и Айги.

Среди французских поэтов следует отметить произведения Жака Превра, посвященные Ван Гогу. Превр (Prevert) Жак (1900-1977) – французский поэт. Первые его поэмы «Семейные воспоминания, или Ангел-охранник» (1930), «Попытка изобразить обед голов в Париже, во Франции» (1931) отмечены печатью сюрреализма, говоря об абсурдности бытия, они имеют антибуржуазную направленность. В годы Национального фронта он создаёт антифашистские поэмы («Штык в землю» (1936), «События»(1937). Издал сборники «Слова» (1946), «Истории (1946), «Сказки» (1947), «Зрелище» (1951), «Дождь и ведро» (1955). Особенно популярна его философская лирика, анализируемый нами отрывок относится к ней. В стихотворении «Жалоба Винсента» (перевод Аюпяна) поднимаются философские проблемы. Обратимся к нему:

В Арле где Рона струится
В свете безжалостном полдня
С телом из фосфора с кровью
Стонет мужчина надрывно
Как роженица в мученьях
Красными простыни стали
С воплем он диким несётся
Солнцем жестоким гонимый
Солнцем пронзительно жёлтым...

Как апельсин сумасшедший в мёртвых песках безымянных
Солнце с рычаньем и воем
Мчитса кругами над Арлем.
(Цит. по: 58, 61.)

Превек показывает стонущую душу художника Ван Гога. Сравнивая солнце с жёлтым апельсином, а солнце – с Ван Гогом, Превек говорит о душевной драме Ван Гога, с помощью красного цвета сообщает о трагической судьбе художника (Ван Гог (Van Gogh) Винсент 30. 3. 1853, Голландия, 29. 7. 1890, Франция, голландский художник). Развивая традиции критического реализма, соединил их с эмоционально-психологической напряжённостью образов, болезненно чутким восприятием страданий людей.

В стихотворении упоминается Арл, в Арле Ван Гог попадает в психиатрическую больницу, его жизнь осложняется приступами начавшейся душевной болезни, образ «безжалостного полдня» говорит об иступленном отчаянии художника, которое поэт представил в полотнах «У врат вечности», 1890 (Государственный музей Креллер-Мюллер, Оттерло), «Дорога с кипарисами и звёздами, 1890 (там же). Образ «стонущего мужчины» «с телом из фарфора с кровью» – это образ художника Ван Гога, у которого уже начинается душевная драма. Превек, по мнению Сурью, стремится показать в стихотворении «Жалоба Винсента» через «сцену членовредительства начавшееся безумие» (58, 61), которое привело художника к конфликту с Гогеном, также приехавшим в Арл, к самоубийству в 1890-м году.

Образ «дикого вопля» представляет корчащуюся в муках душу Ван Гога, мы не только видим красные простыни, несущегося мужчину, ощущаем безжалостный полдень, мы и слышим его. Как Айги в стихотворении «Конвейер: яблоня в цвету» (1978) удалось представить не только цвет яблони, рождающей «детей», но и звук «рождения детей», так и Превек удалось представить трагедию не только в цвете (красном), но и в звуках.

«Кричит» мозг Айги, значит, душа:

О как же
кричать?

Кричит и у Превера душа Ван Гога. В целом, творчество Ван Гога отразило сложный, переломный момент в истории европейской культуры, оно проникнуто любовью к жизни, к человеку, оно же отражает истоки буржуазного гуманизма и реализма XIX века, болезненно-мучительные поиски духовных, нравственных ценностей, что так характерно для всего творчества Ван Гога. Преверу удалось сказать сжато, плотно, ярко, он смог представить душу «агонизирующего художника с ощущением абсурдности жизненной драмы» (58,61). Порывистая экспрессия и трагический пафос, столь характерные для Ван Гога, представлены Превером в стихотворении «Жалоба Винсента», отрывок из которого мы привели в переводе Акоюна.

Жан Превер мыслит, как Ван Гог, экспрессивно, порывисто, он не представляет картины Ван Гога («Мост через Сену», 1887, фонд В. Ван Гога, Амстердам, «Портрет папаша Танги, 1887, Музей Родена, Париж), где тёмная палитра «уступила место сверканию чистых голубых, золотисто-жёлтых и красных тонов, где мазок становился свободнее и динамичнее» (31, 285).

Превер не описывает эти картины, но он так же динамично, как художник, представляет их цвета: золотой (через образ солнца), голубой (через струящуюся Рону), красный (через красные простыни), он не воспроизводит мир Ван Гога, как это делали художники времён классицизма, он мыслит как Ван Гог – это и есть то новое, которое принесли в мир искусства следующие поэты: Бодлер (вторая половина XIX века), Луи Эмиз, Далеас, Превер, Элпоар, Айги (XX век). Когда они создавали произведения о художниках, они ставили себя на их место, мыслили их образами.

В одних картинах Ван Гога («Жатва. Долина Ла-Кро», «Рыбачьи лодки в Сент-Мари, 1888, фонд В. Ван Гога, Амстердам) видно стремление к гармонии, красоте, в других («Ночное кафе», 1888, частное собрание, Нью-Йорк) представлены зловещие образы страшного мира, где человек «подавлен одиночеством» (31,285) и «беспомощностью» (31, 285).

Превер, мысля подобно Ван Гог, в указанном стихотворении представляет кусочек природы, где царствует гармония («Рона струится»); Рона не «плачет», она тихо струится», представляя своим движением гармонию мира, но в мире не только гармония, в нём присутствует «страх», «одиночество», «жестокость». Ван Гог видит это, ощущение трагичности бытия Ван Гогом представляет Превер и через «красный» цвет, и через образы «рычащего солнца», «стонущего мужчину».

Мировидение Ван Гога Преверу удалось представить, как это удалось сделать и Геннадию Николаевичу Айги в отношении чувашского художника Анатолия Миттова (1932-1971) и многих других, окружавших поэта, но мы остановимся в своём исследовании более подробно на представленном Айги мироощущении Анатолия Миттова, известного чувашского художника, так же, как и Айги, не признанного в своё время, несвоевременно ушедшего из жизни.

Анатолий Миттов из зарубежных художников ценил более всего Ван Гога, Пикассо, Гогена, из чувашских – Григорьева, Зайцева,

Сверчкова (см.: Анатолий Иванович Миттов: Воспоминания, стихотворения. Очерки, художественно-критические статьи. Дневниковые записи, рассказы, стихи художника; сост., прим. и коммент. О.В.Таллеровой – Миттовой) (60,99). Объединяю Ван Гога и А. Миттова – ощущение зыбкости этого мира, его трагической сути, о первом сказал французский поэт Жак Превер, о втором – чувашский поэт Айги, обратимся к произведению Геннадия Николаевича:

«Ночью: вздрагивая»:

А. М.

Ночью, внезапно,
вижу я, вздрагивая, – между лицом и подушкой – лицо похороненного друга:

оно – как бумага обёрточная (содержимое вынули):

черты – как стигбы... не вынести этих следов исковерканных!.. –
безжизненно горе само! – всё – как будто из вещи – всё более мёртвой... –

и боль отменима – бесследно – лишь новою болью: её неживой очердностью!.. –

существование – как действие? – скомканья – словно рассчитанного!.. –

«всё» – как понятие? – есть – как обёртка!.. – чтобы шуршать и коверкаться..

(Ночью вздрагивая. Теперь всегда снега. 1971. С. 113.)

Стихотворение написано в год смерти А. Миттова, одного из глубоких художников чувашского народа. Айги в этом произведении не описывает картин художника («Хоровод» (вокруг костра). Из серии «Чувашская старина», 1965; «Хоровод» (в два круга). Из серии «Чувашская старина», 1965; «Лес» (Пни), 1967; «Лес» (Крестьяне в лесу), 1968-67; Иллюстрации к произведениям Михаила Сеспеля («Далеко в поле жёлтый зной», 1968; «Голубой псалом», 1968, «К морю», 1968 и другие), картин из серии «По мотивам «Нарспи»: «Жених и невеста», 1967, «Подруги невесты», 1967; картин, посвящённых чувашским обычаям, традициям: «Пашня». Из серии «Чувашская народная песня «Асран кайми аки-сухи», 1965 и многие другие; картин из серии «По мотивам стихотворений чувашских поэтов К. Иванова, М. Сеспеля, В. Митты, 1967-1968), не воспроизводит мир Анатолия Миттова, он рассказывает нам о горе, постигшем его в связи с уходом друга.

Анатолий Миттов (1932-1971гг.) родился в селе Тобурдаево Канашского района Чувашской республики, персональные выставки проводились лишь после ухода из жизни художника: 1972 (Чебоксары); 1973 (Москва); 1983 (Чебоксары); 1984 (Новочебоксарск); 1990 (Лана, Академия языков и искусств, Италия; 1993 (Силькеборг, Музей современного искусства, Дания; 2003 (Чебоксары).

Все произведения А. Миттова, как и произведения Айги, пронизаны светом, одухотворённостью – это их объединяет, роднит, в произведении чувствуется трогательное отношение поэта к художнику. В стихотворении «Ночью: вздрагивая» Айги мыслит подобно Миттову: сущностно, он, как и Миттов, является реалистом «сущностного, глубоко, трагически им пережитого и выраженного духовным видением»(2,147). Поэту больно за судьбу художника, се он сравнивает с «бумагой обёрточной», «содержимое» которой «вынули», существование Миттова и Айги – это, по словам поэта, – «рассчитанное действие» – «скомканье», художник слова, как и Миттов, глубоко переживает негативное к себе отношение, поэтому ему понятны трагические мотивы полотна художника.

В указанной статье («Задумываясь о друге») Айги говорит о том, что главной чертой А. Миттова была «полная отдача», что творчество для него – «религиозный долг». Поэт считал Миттова сродни Ван Гогу. Мы считаем, что у Миттова и Айги, как и у Бодлера и Ван Гога, тот же творческий накал, верность своему пути, одиночество, тяжёлые душевные муки, они чувствовали предначертанность своей судьбы, её трагическую суть. Бедность, отчаяние, чувство лишь «посмертной нужности» роднит этих художников.

Айги и Миттова объединяет многое: у того и другого трагическая судьба, одиночество, тот и другой создали свой художественный язык – язык духовной сущности, основанной на архетипах чувашского мироздания (поле, дом, земля), оставили миру одинаковое духовные ориентиры (любить свою землю, народ, помнить традиции, чтить память), они шли трудным путём исканий в период застоя, непонимания, неприятия, плохо вписывались в концепцию деятелей культуры, ориентированную на бюрократический аппарат. Как Миттов в своих миниатюрах в темпере, в серии работ с архаичными ритуалами и празднествами («Чувашская старина», «Чувашская народная песня «Асран кайми аки-сухи», «Земля наших дедов»), так и Айги всем своим творчеством смогли представить дух своего (чувашского) народа, его светоносную душу.

Ни Миттов, ни Айги не добивались никаких жизненных благ для себя; Миттов не имел мастерской, все свои работы сотворял в скромной коммуналке, у Айги никогда не было собственного кабинета, они с достоинством и терпением переносили тяготы бытия.

Как А. Миттов иллюстрировал произведения поэтов трагической судьбы – К. Иванова, М. Сеспеля, В. Митты (К. Иванов – гений дореволюционного периода развития чувашской словесности, скончавшийся в 25 лет, Михаил Сеспель – «огненный ангел» новой чувашской поэзии 20-х годов уходит из жизни в 22 года, Василь Митта – поэт, прошедший через сталинские лагеря, сохранивший свет, чистоту, веру в добро), так и Айги посвящает свои произведения людям трагической судьбы (А. Миттову, Б. Пастернаку, Ш. Бодлеру, В.Шаламову).

Автор исследования берёт на себя смелость сказать, что отдельные мотивы творчества Ван Гога, представленные французским поэтом Жаном Гардые в четырёх стихотворениях, посвящённых Ван

Гогу, Рубенсу, Рембрандту и Коро, имеются и у Айги. Обратимся к фактам, для этого процитируем в переводе К. З. Акопяна часть стихотворения Жана Тардьё «Зеркало Ван Гога» (Ж. Тардьё – французский поэт и драматург): «Вихрь! Пожар! Сумасшествие солнца! На моём окаменевшем лбу языки пламени, хлопья от пожара, ливень, ливень, ливень огня!..

Здесь – в таинственности жжения, в моей тайне, тайне человека с головой каторжника, отбывающего свой срок в тропиках, на моём пылающем острове, – я знаю, что сверканье – это своевольное превращение нашей нищеты, это бунт, святое преступление, взрыв, золото, золото, огонь, победа! Кимвалы! Цикады! Полдень...» (Цит. по: 58, 63).

Основной мотив данного стихотворения – сиять несмотря ни на что, сиять, как солнце в полдень, сиять так, чтоб смочь остановить и солнце словом своим, о чём сказано во многих стихотворениях Айги, например, в стихотворении «Холм : Солнце : Полдень» :

Солнце

Остановленное

Словом

(Холм : Солнце : Полдень. 1977. Теперь всегда снега. С. 161.)

Айги, как и Ван Гог, живописует, если Ван Гог живописует краской, то Айги – словом, слово его зримо, выпукло, живописно: мы видим холм, освещённый солнцем, на нём, на холме, – «ливень огня» солнца, Тардьё подобное сияние уподобляет «бунту», но это «бунт», проявившийся в молчаливом говорении.

Ван Гог и Бодлер, Миттов и Айги были «пылающими островами» духа, негибкости, силы, мощи. Экспрессия видения, данная Вану Гогу и А. Миттову от природы, имеется также у Бодлера и Айги. Цвет золота у Ван Гога, Миттова, Айги, считаем, символизирует их дух, святость, «полдень», то есть совершенство, равное Богу, поэтому Айги в стихотворении «Солнце августа», посвященном Константину Богатырёву, ушедшему из жизни «при невыясненных обстоятельствах в 1976-м году (см.: Айги. Теперь всегда снега. С. 152-156, 311.) произносит:

Земли нашей Солнце

У Жана Тардьё художник равен «пылающему острову», у Айги – «проявленному острову» (см.: Айги. Поле : Цветёт жасмин. Теперь всегда снега. С. 109), но у того и другого – они подобны острову, присутствию Бога (в сиянии, в свечении), потому что «Видимый Светится, по мнению Айги и Жана Тардьё.

Мы можем сказать, что Бодлер, Айги, Тардьё, Превьер мыслят подобно художникам, это одна из особенных черт современной поэзии, так думает и Эдвард Бальцежан в отношении творчества Айги. По мнению Эдварда Бальцежана, образы в поэзии Айги сближены с «говорящей живописью» (16,12). Бальцежан считает, что образ Айги

сближает поэзию с говорящей живописью в духе Ж.П. Сартра, утверждавшего, что «стихотворение, как картина живописца, есть бытие интенсивно существующее, факт не семиотический, но онтологический», оно предназначено «для общения», а не для «идеологической коммуникации» (16,13).

В поэзии Айги мы видим попытку приблизиться к живописным видениям. Можем соотнести его творчество с абстракционизмом (супрематизмом). Бальцезан также считает, что в «абстракционистской живописи XX века содержится тот же сценарий художественного и интеллектуального поведения, который реализуется в лирике Айги» (16, 13).

Глава 3. Созвучие мотивов, образов, идей

В данной главе остановимся на созвучии мотивов, образов, идей, композиции в лирике исследуемых поэтов.

Сборники поэтов композиционно построены таким образом, что составляют большой лирический цикл. Сборник Айги «Здесь» (1991) состоит из шестнадцати циклов, связанных друг с другом тематически; сборник «Теперь всегда снега» (1992) состоит из четырёх циклов, также тематически связанных, сборник Бодлера «Цветы зла» (1857) состоит из шести циклов, которые также объединены сквозной темой, композиционное единство сборников Айги и Бодлера создаётся за счёт развития центральной темы, которая, варьируясь, повторяется, уплотняется в центральных стихотворениях, мы их назвали касательно Айги чук-стихи; среди циклов имеются доминирующие – смыслоносные, где центральная тема уплотнена, сжата, высвечена, смыслоносным циклом у Бодлера в «Цветях зла» является первый – «Слип и Идеал», где представлены «Цветы зла» – язвы буржуазной цивилизации более выпукло и ярко, у Айги в сборнике «Здесь» центральным циклом является десятый — «Пора благодарности», где более зримо представлена тема света на фоне «муляжа – страны», «Трупа – страны» 70 годов XX века.

Изучив поэзию Айги, Бодлера, исследователь пришёл к выводу: её можно отнести к жанру рапсодии. Греческое слово «рапсод» означает «странствующий певец, соединяющий», буквально означает «сшивающий, соединяющий», слагающий вместе разные песни, то есть разные «лоскуты», необычное сочетание которых рождает неповторимый «узор». Мы считаем, что Айги и Бодлер являются странствующими певцами этого мира, соединяют при помощи своего Слова читателя с этим Миром, они «сшивают» их души с душою Мира при помощи данного им Богом «художественного чувствования» для того, чтоб они не разучились «быть собой», чтоб и в них родилось присущее им «художественное чувствование», они куски Мира, воспринимая визуально, аудиально, кинестетически, сшивают и представляют читателю в виде рапсодии – мелодии своей души, умеющей видеть, слышать, чувствовать этот неоднозначный Мир, состоящий из «света и тени», вмещающий краски, звуки как жизни, так и смерти. Строки их произведений, заставляя читателя слышать, видеть, вдыхать, чувствовать мир, приоткрывают тайну этого мира, где он также «блуждает» в порыве узнавания истины Блгтия. Их поэзию относим к жанру рапсодии и по той причине, что они, «сшивая в тело текста» «кусочки» видимого, слышимого, чувственного, создают одну целостную ткань текста, то есть монолит.

В их сборниках циклы невозможно понять лишь через анализ их расположения, для того чтобы уловить идею сборников, следует проникнуть внутрь его «кусочков», в целостное исполнение, которое рождает целостную «расподию» в душе воспринимающего.

Одним из ведущих мотивов их творчества является мотив «Быть», по этой причине излучения, идущие от текстов Айги, подобны излучению «куста», сияющего в поле Мира. Нам кажется, что

художественное чувство Айги, Бодлера сродни мыслям Эмиля Верхарна (1855-1916) – выдающегося бельгийского поэта и драматурга, писавшего на французском языке, пытавшегося реализовать лозунг «быть собою»(33, 7).

У Айги, как и у Бодлера, по-новому звучат отдельные общественные темы. Бодлер к периоду создания «Цветов зла», пережив романтические иллюзии, смог реалистически взглянуть на жизнь, его реализм приобрёл черты общественно-психологического анализа, самоанализа, что просматривается и в сборниках Айги «Здесь», «Теперь всегда снега».

То новое, что внёс Айги в чувашскую поэзию – это мотивы философии экзистенциализма (мотивы отчаяния, покинутости, одиночества), трагизм мировосприятия, который так схож с трагизмом мировосприятия Бодлера.

Айги, как и Бодлер, показывая действительность, видя «Цветы Зла», задумывается над идеалом бытия; приходит к выводу, что он антагонистичен действительности, но и неотделим от неё, потому что в действительности, кроме «Труп – страны» есть и «поле отцов», что хранит чистоту, белизну.

Сквозь белизну, чистоту у Айги, как и у Бодлера, проступают черты покинутости, но, как и в поэзии Бодлера, сталкиваясь, идеал и действительность, приобретают цельность, о чём весьма выразительно сказано у Айги в произведении «Флоксы – долго: уже после отъезда», посвящённом В. Саталкиной:

словно душою – в то время:

когда – во вступленьи к молитве:

лишь свето-мольбой!

лишь дыханием чистым!.. –

словно – такую душою:

были – задернувшись (в памяти):

чисто – без раны – в струящейся цельности

(Флоксы – долго: уже после отъезда. Теперь всегда снега.1978.

С. 171.)

Струящаяся цельность выводит на два поля бытия: чистоту (цветов), чистота была явлена поэту через флоксы, являющиеся для него символом Бога присутствия, света наличия, но чистота же цветов напоминает и о ранах душевных, идеал – чистота, но сквозь идеал (чистоту) просматривается трагическое – раны душевные.

Столкновение идеала и действительности представлено в стихотворении «Снег этого года»:

Знаю, что там

только веянье; отсвет; прохлада;
восприниманием странен; и только
души особые: столь помогавшие
раньше – величием (скажем, *Моё обнажённое
сердце* – опять); только холод; присутствие; отсвет;
веяньем – будто со всей опустевшей
строгой Земли; только ясным присутствием – властность
в этой без-Жизни – величием
холодно веющих.

(Снег этого года. Теперь всегда снега. 1980. С. 200.)

Айги, взяв название «Дневника» Шарля Бодлера «Моё обнажённое сердце» (См.: Айги. Примечания к сборнику «Теперь всегда снега», С.312), выводит нас на параллель Бодлер-Айги, сообщает через эту цитату о своём «обнажённом сердце», о холоде Земли, что опустела без таких людей, как Бодлер, говорит о Бытии «без Жизни», потому что жизнь перекрывалась как Бодлеру, так и Айги, властью; действительность для них была и прекрасной и трагической одновременно.

Вся французская поэзия первой половины XIX века была романтической, официальная поэзия первой половины XX века России была создана в духе социалистического реализма. Бодлер, пережив крах романтических иллюзий, по-новому озвучил «ряд общественных тем», по-новому осветил их и Айги, пережив отторжение официальной власти, отойдя от направления социалистического реализма. Бодлер центр тяжести перенёс на действительность – «Сплин», Айги, уйдя в «тишину» себя, представил действительность – «Муляж-страну». Как в творчестве Айги, так и Бодлера, мы видим переходы от светлых мечтаний до полной безнадежности, оба этих полюса присутствуют почти в каждом из произведений поэтов. Остановимся на анализе отдельных произведений.

Поэтическая мысль Айги, как и Бодлера, предстаёт в первых же произведениях лирического цикла: сборник «Теперь всегда снега» открывается стихотворением «Тишина», входящим в цикл «Отмеченная зима», где обозначается поэтическая мысль художника слова из Чувашии: в страдании оставаться чистым, сохранить «поле» души, дарованное предками, мы видим стойкое восприятия зла жизни. Зло он знает «по боли в глазах», «по ударам», но сквозь «боль в глазах», «удары» в глаза поэта:

быют

в зреньи другие раскалыванья.

Он видит чистое поле, себя в нём, ему отраднo от этого, душа его спасена чистотой поля. Айги, представив в первом уже стихотворении оба полюса его поэзии (свет и тень), сжато выразил свою поэтическую мысль:

одинокo и чисто

лишь я и поле
как мир
(Тишина. Теперь всегда снега. 1955-1956. С. 8.)

Как и Бодлером, представлен психологический анализ, позволивший объективизировать свои настроения в форме лирических размышлений о себе и мире: мир изначально чист, но чистота мира растоптана, «умеющими» различать «белое» от «чёрного». Айги, используя приём антитезы, говоря о «других» (власть имеющих), говорит о себе, о своей боли и чистоте. Подобное видим и у Бодлера в стихотворении цикла «Сплин и идеал», «Благословение»). Бодлер произносит:

Страданье – путь один в обитель славы вечной,
Туда, где адских ков, земных скорбей конец;
Из всех веков и царств Вселенной бесконечной
Я для себя сплелу мистический венец!

...
И будет он сплетён из чистого сиянья
Святого очага, горящего в веках,
И мёртвых всех очей неверное мерцанье
Померкнет перед ним, как отблеск в зеркалах.
(Благословение. Сплин и идеал. Перевод Эллиса. С. 29-31.)

Центральный мотив – мотив страдания – обозначен поэтом, им сказано о своей боли, о своём пути – пути страдания, сплетённого «из чистого сиянья», Бодлера сопровождают «адские ковья» – Айги-«репейники», они для него те же «адские ковья», в художественном мире поэтов выражена одна и та же мысль: продвигаться сквозь страдание, сохраняя свет: у Бодлера через образ «ков», у Айги – «насмешек», репейника».

Психологический анализ как Айги, так и Бодлеру, позволил объективизировать свою основную поэтическую мысль: среди зла имеется «неуничтожимая часть» — пространство света:

здесь всё отвечает друг другу
языком первозданно-высоким
как отвечает – всегда высоко-необязательно –
жизни сверх-числовая свободная часть
смежной и неуничтожаемой части
...
чтоб пространства людей заменялись
только пространствами жизни
во все времена
(Здесь. 1958. Теперь всегда снега. С. 9-10.)

Мир, по мнению поэтов, состоит из тени и света, даже, находясь во зле, он сохранил свою «неуничтожимую часть» – «пространство жизни». Полюсы света и тени присутствуют, как мы сказали, во всех

почти произведениях творцов, имеются они как в стихотворении Айги «Здесь», где полюс света представлен через образы неба, тайников людей, куста, освещённого ночью, белых веток, снега, сада, пространства жизни, полюс тени представлен через образ чёрных теней, так и в произведении Бодлера «Благословение» полюс тени представлен через образы ужаса, чудища, ночи, орудия слепого, мерзкого плода, золы, бешеной слюны; полюс света – через образы солнечного луча, дитя, песни, хлеба, вина, птицы и других.

И Айги, и Бодлер говорят о «чаше испытанья», выпавшей на их долю. Айги:

и в криках как будто годами
во мне утопанных связей ищу как прожилок
когда продвигаясь облеплен насмешками
словно репейником
(Тишина. Теперь всегда снега. 1955-1956. С. 8.)

Бодлер:

Восторг вкушаю я из чаши испытанья,
как чистый тон вина для тех, кто твёрд душой
(Благословение. Сплин и идеал. Перевод Эллиса. С. 31.)

Во «Вступлении» к сборнику «Цветы зла» представлено зло – пороки современного Бодлеру общества, сквозь абстрактно-моралистический тон просматриваются конкретно-обличительные черты зла: «бездумье», «скарденность», «алчность», «разврат», «трусость», в результате – «дух растления до сей поры объят», людьми правит Трисмегист (трижды величайший):

И демон Трисмегист, баюкая мечту,
На мягком ложе зла наш разум усыпляет;
Он волю, золото души, испепеляет
И, как столбы паров, бросает в пустоту.
(Бодлер. Цветы зла. Перевод Эллиса. С. 25.)

Причиной всему, по мнению Бодлера, является скука, образ её присутствует почти во всех стихотворениях, представляющих сплин (действительность).

Чувством тревоги пронизаны все произведения поэтов, так как они везде видят столкновение действительности и идеала; у поэтов болит сердце от видения «смерти-убийцы», «людей-убийц», «страны-трупа», отчего душа наполняется тревогой, «содрогается», «луч спотыкается», так как, по Айги, «смертью – убийством» пропитаны даже ветер, площади чистоты духа превратились в «плахи – площадки»:

... (простые
истопанные

плахи – площадки :

не так ли?... –

(Айги. Солнце августа. Теперь всегда снега. 1976. С. 153.)

«Полу- сожжённая» радость поэта, всматриваясь в солнце, видит части:

смерти неплавкой в сияньи дня

(Айги. Солнце августа. Теперь всегда снега. 1976. С. 153.)

Смерть не плавится, она тверда, но, несмотря на это, присутствует и другая твёрдость – твёрдость духа, представленная поэтом через образ сияющего дня в обозначенном нами стихотворении.

Как образ «золота души» Бодлера в стихотворении «Вступление» к лирическому целому «Цветы зла», так и образ «дня» сияющего «В сияньи дня» у Айги представляют идеал, он сталкивается с действительностью, где правит «Демон Трисмегист», поэт получает раны душевные от сия столкновения, но стремиться к идеалу не перестаёт – стремление к идеалу («свету», «золоту души») – центральный мотив всех почти произведений Айги и Бодлера, при этом оба поэта акцентируют внимание на той мощи, которая нужна поэтам, чтоб испытать «чашу жизни», не потеряв в ней ориентира к идеалу.

Бодлер в стихотворении «Поездка на Киферу» завершает лирическим восклицанием:

– О Боже! дай мне сил глядеть без омерзенья

На сердца моего и плоти наготу!

(Бодлер. Поездка на Киферу. Перевод И. Лихачёва. С. 223.),

где, обращаясь к Богу, просит у него силы для сохранения веры в идеал.

У Айги в сборнике «Теперь всегда снега» встречаем стихотворение:

какой же Мощью надо быть

чтоб так Безмолвствовать как будто перед бурей

в столь скудном существе как я

(Без названия. Теперь всегда снега. 1983. С. 172.),

в котором поэт обозначил линию поведения на пути к идеалу.

Объединяет творчество Айги и Бодлера и то, что сквозь отвлечённо-психологическое всегда видится лирически-интимное. Обратимся к указанному произведению Айги «Солнце августа», поэт представляет вроде бы отвлечённые мысли о стране, где площади превращаются в «плахи», но акцент в этом стихотворении сделан не на отвлечённо-психологическое, а лирически-интимное, конкретные, оно представлено в первой же стихотворной строке местоимением «МОЁ»:

Солнце душевно – моё

Далее представляется конкретный образ лица «с каплями пота»:

словно с каплями пота родное лицо
есть в тебе
при тебе
ныне что-то тревожащее:

мельканье какого-то цвета-ума! –

Чувство личной тревоги обозначено местоимениями «моё», «что-то», причастием «тревожащее». Далее следует повествование о стране, где процветает беда, смерть, но это повествование пронизано личными местоимениями «моё» – «мы» – «ты», которые выводят на личность поэта, представленную через местоимение «Я»:

*«Я
больше не
найду Тебя. –
Ни в ком»*

То же встречается и у Бодлера. В стихотворении «Поездка на Киферу» через местоимения «мне», «моего» Бодлер представляет лирически-интимное, конкретное, через образ столба (виселица) говорит о себе, о своих бедах и тревогах:

Столб виселицы там, где всё – в твоём цвету,
Столб символический... моё изображение...
– О Боже! дай мне сил глядеть без омерзенья
На сердца моего и плоти наготу!

(Бодлер. Поездка на Киферу. Перевод И. Лихачёва. С. 223.)

Через аллегорический образ виселицы поэт представляет свою жизнь, полную лишений. Структурная основа стихотворения Айги «Солнце августа» подчинена лирической теме, оно начинается и завершается лирическими восклицаниями.

Начало:

Солнце душевно-моё...

Мельканье какого-то цвета-ума! —

Окончание:

и кажется всё же: всё больше мы люди
в беззащитности – люди: всё больше
и пора благодарности миру
с небывалым понятием

так близка словно в нищем семействе для сына – отца будто
высшая пища — лицо:
хлебоцветное
ладонеподобное! –

это – Солнце душевно-родное
Земли нашей Солнце –
(при свете котором
невообразимо
был друг)
(Айги. Солнце Августа. Теперь всегда снега. 1976. С. 156.)

Душевым солнцем для Айги был его погибший друг Константин Богатырёв, это «Солнце» было «душевно-родным», близким, рассуждая о друге, поэт говорит о людях: от конкретного идёт к общему:

все больше мы люди
в беззащитности...

от общего вновь переходит к конкретному, создавая таким образом структуру сложного произведения, в основе которого лирическая тема, тема судьбы поэта, подобную структуру имеет и стихотворение Бодлера «Поездка на Киферу»: через все повествовательные эпизоды проходит лирическая тема – тема судьбы Бодлера, стихотворение завершается лирическим восклицанием, где в труп Бодлер видит «своё изображение»:

— О Боже! Дай мне сил глядеть без омерзенья
На сердца моего и плоти наготу!

В стихотворении Айги «Солнце Авгута» присутствует исторический фон («площади-плахи»), этот фон служит для более глубокого выражения душевного состояния поэта, рассуждающего о потере «поэта-избранника» Константина Богатырёва:

(роз белизна
эпитафия – розы Поэта – избранника
мозг озарившие
где? – поэту не выговорить)

В стихотворении Бодлера душевное состояние поэта высвечивается глубже на фоне «столба символического», являющегося аллегорией эпохи времени жизни Бодлера, значит, мы можем сказать, что исторический фон присутствует и там и здесь лишь для одного – для более глубокого представления душевного переживания поэтов.

У Айги, как и у Бодлера, просматривается способность передавать психологию переживания через конкретные образы, остановимся на стихотворении Бодлера «Старушки» (Цикл «Парижские картины», перевод В. Левика. С. 170.) и стихотворении

Айги «Путь» (Здесь. С. 16). В том и другом стихотворении имеется образ оркестра. Переживание Бодлера и Айги, подобное «жгучей ране заката» представляется через образ оркестра. У Бодлера одинокая женщина в общественном саду слушает звуки оркестра:

Сколько раз я бродил вслед за ними с любовью!
Помню, в час, когда жгучую рану свою
Обнажает закат, истекающий кровью,
Села с краю одна помечтать на скамью

Да послушать оркестр, громыхающий металлом

...

Эта женщина, эта седая орлица
Жадно слушала песен воинственный гром.

У Айги лирический герой в «запущенном парке» плачет «от... труб ... оркестров»:

В конце же – в случайных запущенных парках
плачет от жалких труб
жалких оркестров
(Путь. Здесь. 1959. С. 16.)

Бодлеру родственна старушка:

...О, как мне родственны все вы!

Значит, родственна ему и пожилая женщина, слушающая в городском саду оркестр, может быть, поэт через её образ представил своё психологическое состояние, которое полно печали, трагизма. Айги через лирического героя представил также своё психологическое состояние, оно полно печали и трагизма, что и объединяет эти произведения, но интересно и другое: стихотворение Бодлера состоит из четырёх частей, в них представляется земной путь женщин «созревших для Вечности»:

Вы, стыдясь за себя, за свои униженья,
Робко жмётесь вдоль стен, озираясь с тоской,
И, созревшим для Вечности, нет утешенья
Вам, обломкам великой громады людской.

Стихотворение Айги называется «Путь», состоит из четырёх строк, и Бодлер и Айги представляют земной путь человека: Бодлер – через образ старушек, Айги – через образ лирического героя. В первой строке Айги говорится о состоянии человека, когда его уже никто не любит, в первой части Бодлера представлены старушки, когда их, кроме поэта, тоже никто уже не замечает, он восклицает:

Возлюбим же их!

Лирический герой Айги в печальную минуту обращается к матери:

Когда нас никто не любит
начинаем
любить матерей

Бодлер в такие минуты обращает свой взор на старушек, чьи тела уродливы, но глаза прекрасны, их поэт сравнивает с «мерцающей в канавах водой», со «взглядом ребёнка», уподобляет «озеру», полному слёз:

Их глаза – это слёз неизбывных озёра,

горну:

Это горны, где блестящими стынёт металл.

Поэт пленится их взорами:

И пленится навек обаяньем их взора
Тот, кто злобу Судьбы на себя испытал.

Испытавшие «злобы судьбы» Айги и Бодлер обращают свой взор на женщин возраста матери, испытавших также «злобу Судьбы». У Айги в сборниках «Здесь», «Теперь всегда снега» имеются стихотворения, где говорится о горькой доле его матери («Облака», «Дом друзей», «Смерть», «Люда», «Снег», «Детство» сборника «Здесь»; «Любимое», «Из зимнего окна», «Снова – любимый» сборника «Теперь всегда снега»), говоря о трудной доле матери, Айги представляет и свою долю:

я весь,
оставленный здесь между грудами тьмы, –
что-то больное
и невыразимо мамино,
как синие следы у ключиц
(Айги. Из зимнего окна. Здесь. 1960. С. 17.)

Во второй строфе Айги продолжается мотив страдания:

Когда нам никто не пишет
вспоминаем
старых друзей

Во второй части Бодлер также продолжает мотив страдания:

Вами пьян я давно! Но меж хрупких созданий
Есть иные – печаль обратившие в мёд.
Устремившие к небу на крыльях страданий
Свой упрямый, как преданность Долгу, полёт.

В третьей части поэт из Чувашии говорит о своей горькой судьбе: «молчание страшно», «движенья опасны», так как они не были угодны государству того времени, Бодлер, представляя внутренний мир пожилой женщины, вероятно, представляет свой внутренний мир, где ещё не потеряно благородство:

И держась ещё правил, пряма, как девица,
С благородным, для лавров изваянным лбом,
Эта женщина, эта седая орлица
Жадно слушала песен воинственный гром.

В четвёртой строфе Айги появляются образы оркестра, плача; образ плача не обозначен именем существительным, но он просматривается через глагол «плачем», плакать может ребёнок, значит, лирический герой уподобляется ребёнку, его чистоте, старушки у Бодлера также уподобляются ребёнку через его взгляд:

Взгляд божественный, страшно сжимающий горло,
Взгляд ребёнка...

Стихотворение Айги пронизано, как и произведение Бодлера печалью и нежностью; нежностью к матери, печалью – за схожесть своей судьбы с судьбою матери, за доставшееся поэту одиночество, непризнанность ещё в те, пятидесятые годы.

Мы можем сделать вывод: как Бодлеру, так и Айги удалось сказать о психологических переживаниях через конкретные образы (у Бодлера – через образы старушек, у Айги – через образ матери; у Бодлера и Айги – через образ оркестра), произведения поэтов построены на двух чувствах: нежности и печали.

Если трагическое сознание Бодлера проявляется через мысль о «непоправимом» (см.: стихотворение «Непоправимое» в переводе А.Эфрона), где появляется Дьявол, погасивший свет надежды, появляется «Непоправимое» через образы «земной болезнетворной гнили», «мира скорбей» («Воспарение»), «исканья глупцов» («Альбатрос»), «стона» («Маяки»), «сумрачных видений» («Бедная муза»), «стона колокола» («Сплин»), «взрыдавшего голоса» («Сплин») и многих других, то трагическое сознание Айги проявляется через мысль об оставленности Богом земли:

рубил то
что называем мы крестом –
кто равнодушно кто с усмешкой вялой –
...
хоронит пение тот «гордый» разум

нет! – похороны пенья – долгие:
п о т о м у ж е – сама Земля вступает :
чертополохом ветром жалким
самогниением – пением-гниением:
единым и последним! – пенья – нет:
Проснусь – визжит Частушка – Человечество
(Сон – пение. Теперь всегда снега. 1984. С. 283.)

«Похороны пенья» долгие, поэтому в цветах, в поле, на поляне в лесу поэт ещё встречает лик Бога, он полностью ещё не оставил землю, лик его сохранился ещё в чистоте цветка, поля, малинника, подобной чистоте Бога:

малинник:

как в детской

молчанье Бога –

(Айги. Дорога из леса: вечер. Теперь всегда снега. 1984. С. 287.)

В детской, согласно Айги, присутствует ещё «молчание Бога», но «за холмами» его уже нет:

вдаль – отступает Закат: за холмы

ставшие вдруг

бесприютно – далеко – пустыми:

Холмы стали «пустыми», потому что их оставил Бог:

и – кем-то оставленными (кто больше «души» и «живого») –

Они неприютны, в них отсутствует знак Бога:

без знака – о том... – и заранее: ещё – до какого-то случая
(Айги. Дорога из лесу: вечер. Теперь всегда снега. 1984. С. 287.)

Надежду Айги не оставляет, она просматривается через имя существительное «до случая», значит, согласно поэту, возможен возврат Бога, возможна полнота пространства, ставшего на время пустым из-за оставленности его Богом, поэт приглашает людей и пространства «в Бога собраться»:

в Бога собратья... – в соседстве со «временем».

Видя оставленность Богом людей, пространств, поэтов всё же не покидает надежда, стремление к идеалу, осознавая невозможность жить там, где «площади» превратили «в плахи», где «гниение», где страна, превращена в «труп», то есть она в полной оставленности, поэты любят мечтать, уноситься в детство, они воссоздают картины «светлой» жизни, где гармоничные отношения, но они не обманывают

себя иллюзиями, свойственными романтикам, и Айги и Бодлер, показывая гниение в мире, всё же раскрывают духовный мир человека, его стремление к свету, ни на минуту не забывая, что антагонизм действительности и идеала вечен, что идеал и действительность, находясь в противоречии, в то же время находятся в единстве, отсюда трагизм быта, трагическое сознание Бодлера и Айги.

В стихотворении «ELEVATION» («Воспарение» в переводе В. Шора, «Полёт» в переводе Эллиса) Бодлер представляет внутренний мир лирического героя, мы можем сказать и себя, так как об этом свидетельствуют личное местоимение, употребленное поэтом («*Moi esprit*», «мой дух»), глаголы повелительного наклонения («*Envole-toi*», «беги»), мы считаем, что данное произведение следует привести полностью, так как в нём полно, глубоко, изящно представлены мечты поэта, стремления его духа.

Над свежестью долин, повитых дымкой серой,
Над океанами и над цепями гор,
В сияющую даль, в заоблачный простор,
Туда, в надзвёздные таинственные сферы,

О трепетный мой дух, всегда стремишься ты,
Влекомый, как пловец, безмерностью пучины;
И с упоением ныряешь ты в глубины
Всепоглощающей бескрайней пустоты.

Беги же от земной болезнетворной гнили,
Свободу предпочти уюту тесных гнёзд,
И пей, с восторгом пей огонь далёких звёзд,
Как сладостный нектар, что олимпийцы пили.

Блажен, кто, откинув земли унылый прах,
Оставив мир скорбей коснеть в тумане мглистом,
Взмывает гордо ввысь, плывёт в эфире чистом
На мощных, широко раскинутых крылах;

Блажен мечтающий: как жаворонков стая,
Вспорхнув, его мечты взлетают к небу вмиг,
Весь мир ему открыт, и вятен тот язык,
Которым говорят цветок и вещь немая.
(Бодлер. Цветы зла. Перевод В. Шора. С. 34.)

Дух поэта, видя страшную действительность, на какое-то время уходит от неё в поисках чистоты, он устремляется, как дух Лермонтова, Айги, в «сияющую даль», в «заоблачный простор», в «надземные таинственные сферы», где сохранилось дыхание Бога, где чистота, дух поэта плывёт в «эфире чистом» на «мощных» крылах, тогда вятен и открыт ему язык «которым говорят цветок и вещь немая».

Образы «Цветка и вещи немой» мы встречаем и у Айги, они пристанище Бога, душе поэта легко, так как она ощущает «сердце

соседство» (поэта и Бога), от такого присутствия «вещи немые» начинают светиться, наполняясь небесной полнотой Бога. Остановимся на стихотворении «Снова: флоксы в безветрии»:

с душою что-то: скажешь так:
и вы — душою-светом-белое! —

(жизнь — с незнакомыми
на воле:

как воля света — в мире) —

не дрогнет ветер и будто оттого
с душой иное: ей легко
сердце: как некий свет и ветер:
соседство
(будто даже — белизна) —

и там где Простота-Страна
безвинные — прошедше-свежей детскостью:

(как будто в травах
в пеньи) —

то ль путая — они
то ль — сам:

(легко-родны
не зная...) —

— с душой иное — оттого! —

и дороги как детские
движенья-вещи их
ещё другие-вещи —

светящиеся
бедные!.. —
и как сердца повсюду размещенная
без принужденья
много:

(как свет на воле — в мире):

места меняя:

тишь

(Айги. Снова: флоксы в безветрии. Теперь всегда снега. 1977. С. 168-169.)

Мы видим как стихотворение-вещь (Айги свои произведения называет «вещью» (9,32), он замечает по этому поводу: «К тем вещам, которые у меня имеют вид чего-то «экспериментального», я каждый раз приходил как к единственному способу и форме выражения...») превращается в стихотворение – знак чистоты, являя собой место присутствия Бога на этой грешной земле при помощи развёрнутой метафоры: белизна флокс являет собой чистоту Бога.

Образы света, «пронизывая всё стихотворение, выводят на образ тишины – место присутствия Бога. Стихотворение, прославляя свет, покой, тишину, завершается строфой, состоящей из одного лишь слова «тишь». Айги при помощи указанных образов представляет свой духовный мир, он равноценен и равнодостаточен непорочному миру детства, поэтому «с душой иное» – душа в свете флокс, в свете Бога, в тишине гармонии.

Айги до написания, как мы уже заметили, видит «вещь» (9, 28) как общий вид некоего словесного «храма», который и сам, являясь некоторым общим знаком, просвечивается более «конкретными» внутренними знаками своего содержания. Данное стихотворение Айги, как стихотворение Бодлера «ELEVATION» (Полёт), является знаком чистоты, внутри этого знака (знака чистоты) имеются внутренние знаки, из чего складывается чистота:

«воля света»	«светящиеся вещи»
«детскость»	«свет на воле»
«движенья-вещи»---чистота---«белизна»	
«тишь»	: «пение в травах»
	:

Общий знак.

Мы считаем, что стихотворение Бодлера «ELEVATION» (Полёт) в целом является знаком чистоты, внутри этого знака также, как у Айги, имеются более «конкретные» «внутренние знаки», представляющие чистоту: «свежесть долины», «сияющая даль», «заоблачный простор», «таинственные сферы», «огонь звёзд», «сладостный нектар», «чистый эфир», «цветок», «вещь немая».

«огонь звёзд»	«свежесть долин»
«чистый эфир»---чистота---«сияющая даль»	
«цветок»	: «заоблачный простор»
	:

Общий знак

У поэтов среди «внутренних» «конкретных» знаков чистоты мы можем заметить общие знаки.

Это позволяет нам сказать о соответствиях между образами Айги и Бодлера, представляющими знак чистоты. Нельзя не

остановиться на стихотворении Айги «Поле: цветет жасмин», где представляется знак чистоты, считаем, что его следует привести полностью, потому что оно не только знак чистоты, но и знак мировидения Айги:

а как же
не быть
Основанью тому что для мысли присутствует
всюду: как некий Костяк не-вселенский! –
что как Бого-Присутствие:
чувствуясь: неотменимо:
как же не быть ему здесь: за мгновенною
смесью и-Места-и-Времени:
и: нашей-Сердечности! –
как это есть (словно душ основание)
здесь: за проявленным островом каждым
белого (словно накала вторичного: цвет
пережившего: вновь лишь идеєю ставшего!):
как на заре не-вселенский Костяк этот
ясен! –
Видимый Светится: сквозь острова
белого: в поле: всё более белого
(Айги. Поле: цветёт жасмин. Теперь всегда снега. 1971. С. 109.)

Всё стихотворение, мы считаем, есть знак чистоты, в белых жасминах поэт видит Бого-Присутствие. Образ жасминов для поэта – пересечение Места и Времени присутствия Бога. Чистота жасминов – это «душ основание», «накал вторичный», то есть чистота Бога, проявленная в белизне цветка.

Соглашаясь с тезисом Эдварда Бальдцежана (16, 11) считающего, что исходным пунктом произведений Айги является их «двойное существование»: материальное (стихотворение – вещь) и нематериальное (стихотворение – смысл), мы берём смелость сказать, что стихотворения Бодлера также имеют «двойное существование»: «вещь» и «смысл».

Смысл указанных стихотворений Бодлера и Айги – увидеть, устремиться к чистоте, испить её, открыть мир, понять тот его язык, на котором «говорят цветы и вещи немые».

Мы считаем, что «вещи» Айги и Бодлера пропитаны драматизмом; на то, что вещь Айги «заряжена мощным драматизмом» указывает и Эдвард Бальдцежан в указанной статье «Геннадий Айги и дилеммы абстракционизма» (16,11). В стихотворении Айги («Снова: флюксы в безветрии») на первый взгляд, не присутствует образ «мертвицны-странь»,

как в иных его произведениях, но мы чувствуем это присутствие через следующие слова и словосочетания: «без принуждения» (значит, были и принуждения, то есть отсутствие свободы), «на воле» (значит, имеются и те, кто не на воле), «воля света» (значит, имеется и другая воля – воля тьмы), «легко» душе (подразумевается то, что ей бывает и трудно, тяжело), «безвинные» (значит, имеются и виноватые), «в пеньи» (подразумевается отсутствие пения), «тишь» (можно подумать, что кроме тиши бывает и гул, убивающий душу).

У Бодлера образы, указывающие на драматическую суть действительности, имеются в множестве: «земная болезнетворная гниль», «тесное гнездо», «унылый прах», «мир скорбей», «туман мгlistый».

Поэты нас ни к чему не призывают, они беседуют с нами о чистоте. Материальность стихотворения Айги в отличие от материальности Бодлера отлична особой графикой текста: у Айги немаловажную роль играют пустоты, представляющие свет, так считает и Э. Бальджежан (16,12). Пустот между буквами /малыми, большими/, фразами, строфами (назовём их строфами – молчания) в этом стихотворении 18, если считать и дату, а она, как фундамент дома, важна для Айги (см. ст. Айги. Разговор на расстоянии. 1994). Свет пустот раздвигает стихотворение, даёт свободу словам, фразам, стихотворным строкам, вокруг знака появляется свобода пространства, отчего слова начинают светиться, как в данном стихотворении светится последнее слово стихотворения «тишь». У Айги данное стихотворение не является исключением, многие его произведения имеют подобную материальную суть, иногда вводятся им «небуквенные» символы: ноты, прямоугольники, кресты, иероглифы – это особенность его стиля, следующей, не менее интересной особенностью является, как и у Бодлера, сближение с живописью, произведения Айги и Бодлера видятся, они визуальны, о чем было сказано в предыдущей главе.

Эксперименты, проведённые в школах, вузах Чувашской республики, Самарской области, Нижнем Новгороде по восприятию произведений Айги, доказали, что произведения Айги просят домисливания, интеллектуального погружения в пространстве текста. Художественные образы, создаваемые Айги, имеют, как говорит чувашский народ, «си и ай» (си – верх, ай – низ), то есть они имеют двойную суть, о чём мы попробовали сказать через анализ его стихотворений. Подобным образом мыслит и Эдвард Бальджежан. Он, перечисляя жанры живописи (реалистическая, кубистская, абстракционистская), рассматривает произведения Айги в свете абстракционистской живописи (супрематизм) (16,13). Э. Бальджежан заметил: «... в абстракционистской живописи XX века содержится тот же самый сценарий художественного и интеллектуального поведения, который реализуется в лирике Айги» (16, 13).

Как поэтический образ Айги, так и антинomioи, рождающие динамику стихотворения (и их философские следствия), «напоминают дилеммы абстракционизма в истории живописи XX века» (16, 13). Мы видим связь творчества Айги с теорией искусства Малевича, с его картинами, об этом выразительно и ёмко высказал также Юзев Вачкув (переводчик на польский язык «Тетради Вероники»), заметивший, что «выразительная простота Малевича находит свои соответствия во

многих стихотворениях Айги) (См.: Aiqi. Zeszyt Weroniki. – Warszawa, 1995. – 50 с. Составление, перевод и послесловие Ю. Вачкува).

При встрече с «нефигуративным искусством» (16,13) зритель должен домысливать картину, то же происходит и с произведениями Айги, его образы имеют двойную суть, они есть знаки, о чём мы попробовали сказать при анализе стихотворения «Снова: флоксы в безветрии». Прочтем стихотворение «Чище чем смысл», где, как нам видится, имеются «нефигуративные образы»:

о
Прозрачность! однажды
Войди и Расширься

стихотворением.

(Айги. Чище чем смысл. Теперь всегда снега. 1982. С. 234.)

в стихотворении «И даже не «место»:

о
Гул! –

взамен
о-Свет
(а что?) –

подлог:

о-Мёртво-Ветр
о-Падль! –

бя-Лжа
(лже-«Что-то»:

После лог! –

пустот – в пустотах – повторенье:

автоматизм! – того что нет:

что – трупом места – веком! – было

(Айги. И даже не «место». Теперь всегда снега. 1982. С. 257.)

В указанных выше произведениях не имеется вещественных образов, но сами эти стихотворения есть вещи-знаки; первое – знак встречи света на грани яви и сна, когда Айги являются его «вещи», знак начала творения стихотворения, второе – знак нашего времени, когда «свет заменён гулом», когда лишь ложь да «Мёртво-Ветр» в пустотах земных, где отсутствует Бог. Несмотря на то, что в них отсутствуют «фигуративные» образы, они являются «вещью –

знаками», и эти знаки определимы, если всмотреться и вчитаться в произведения, как в картины Казимира Малевича.

Эдвард Бальджежан считает, что поэзия Айги – это попытка возобновления опыта того искусства XX века, которое было стремлением к абстракции, с этим тезисом можно частично не согласиться, ибо почти во всех произведениях Айги видится, слышится, ощущается конкретный образ, даже в самих названиях: «Поле: колоситься рожь» (С. 26). Это и другие стихотворения будут указаны по сборнику «Теперь всегда снега» 1992 года издания (Чебоксары): «Астры на столе» (С. 31), «Девочка в детстве» (С. 34), «Утро в августе» (С. 35), «Лесные поляны» (С. 42), «Коломенский храм» (С. 44) и другие.

Конкретный образ создаётся Айги с целью представления идеи, что мы видим и у Бодлера, конкретный образ создаётся им для представления какой-либо мысли, какого-либо философского понятия (времени и пространства, жизни и смерти, полноты и пустоты). Любая «материя» в творчестве Айги и Бодлера нацелена на высвечивание определённой мысли, подобной точки зрения придерживается и Э.Бальджежан, говоря о том, что «вещь» Айги превращается «в понятие» (16, 14), «конкретность в абстракцию» (16, 14).

Считаем, что визуальное видение мира у Айги одно из основных, его идея представляется через визуальные образы, например, он видит куст в центре поля, он золотится, светится, это не только визуальный образ, он есть носитель определённой идеи – идеи света, как первоосновы мира, что встречается в мировидении чувашского народа. О «визуализации идеи» замечает и Э. Бальджежан.

Э.Бальджежан, останавливаясь на двух концепциях абстракционизма («картины как живописания ощущений» (Малевич), картины как творения форм, которые не должны быть подражением «каким бы то ни было феноменам видимого мира» (Роман Ингарден), замечает, что Айги ближе «визуализация идеи» – «живописание понятий и ощущений» (16,13-14), что мы встречаем и в творчестве Шарля Бодлера.

По мнению Э. Бальджежана, «как картины Малевича, так и лирические видения Айги конституируются между полезными противоположностями: неповторимой однородностью конкретного предмета и универсальной неизменностью абстракций» (16,14). Мы считаем, что созданные образы не являются целью произведений Айги, целью является мысль, поэтическая идея, которая доводится до нас с помощью конкретного образа, это также сближает творчество Айги и Бодлера. Остановимся на отдельных произведениях Айги с целью сопоставления конкретного образа и мысли, понятия, идеи, заложенной в текст через конкретику текста. В качестве примера будут братья стихотворения из сборника Айги «Теперь всегда снега» (1992).

Название стихотворения	Конкретные основные образы	Поэтическая идея, знак вещи
Тишина. С. 7.	Поле, репейник, овраг.	Жизневыверживание.
Любимое. С. 15.	Бледное лицо.	Познание тоски.

Поле: колосится рожь. С.26.	Рожь, поле.	Присутствие божественности.
Альт. С. 27.	Чёрная птица, звезда.	Процесс творчества священен.
Астры на столе. С. 31.	Астры, поле.	Чистота.
Весть в терцинах. С. 39.	Звезда, луна, поле.	Чистота.
К появлению снега. С. 40.	Ветки, печка, поле.	Присутствие бога.
Ласка полыни. С. 42.	Поле, ветки полыни.	Боль, чистота.
Любимое в августе. С. 43.	Свет, птицы.	Быть.
Коломенский храм. С. 44.	Овёс, Спас.	Суть – восходящая ввысь мысль.
Посвящается пению. С.45.	Ребёнок, женщина.	Любовь.
К кутежу живописцев. С. 46.	Раны, цветники.	Печаль, чистота.
Стихи с пением. С. 47.	Облако, дерево, поле.	Чистота.

Неоромантики и неоклассики видели цель искусства в изображении идеала, позитивистами идеал из цели исключался; Бодлер, Айги, соединяя эти два полюса, показывают действительность и стремление к идеалу, Бодлер замечает:

Весь мир, схваченный безумством Разрушенья
(Бодлер. Разрушение. Цветы зла. Перевод В. Левика. С. 208.)

Но он же восклицает:

Пусть небо и вода – куда черней чернила,
Знай – тысячами солнц сияет наша грудь!
(Плавание. Перевод М. Цветаевой. С. 250.)

Айги страну, где он живёт, называет «Тьма – Страна» (см.: Лицо: Тишина. 1975. Теперь всегда снега. С. 137), в слове «тьма» представлена вся сущность российской истории 40-80 годов, когда человек слышал нарастающий гул истребления, но в это же время Айги восклицает:

о места вечности что есть и в нас возможно:
как встреча наша с богом:
песнь! –

сияньем круга...

Во «тьме времени» поэту всё же видится «сиянье круга», то есть видится идеал – чистота мира, он ещё полностью не истреблён, ибо человек глубок по своей сути, как глубоко и море:

Как зеркало своей заповедной тоски,
Свободный человек, любить ты будешь Море,
Своей безбрежностью хмелеть в родном просторе,
Чьи бездны, как твой дух безудержный, – горьки.
(Бодлер. Человек и море. Перевод Вяч. Иванова. С. 48.)

Поэтам удалось проявить мощь духа в столь жёстком обществе их времён. Бодлер рассказывает о своих страданиях с большим достоинством.

Геннадий Николаевич так же, как и Бодлер, нашёл мужество не только вынести всё, осознать, изобразить, но и «возвыситься над ними», сохраняя для себя тишину, то есть суть мира, поэтому он называет себя «мощью» (см.: Стихотворение. Без названия. Какой же мощью надо быть. Теперь всегда снега. С. 172.), умеющей сохранить дух, силу внутреннюю на фоне «Муляжей» в «Стране – Удушья»:

пора творить страну Муляжей-больше-Нет
и мир как нет-их-слов (хотя давно сам воздух
слов-падалей Провинция без Времени
без Связи – вне Вселенности-Religio)
освободить от этого свой дух
и быть в Стране-из-Духа (сколь возможно):
в Стране-Удушья нет иной победы
(а гибели шкала сверх-полная)

(Айги. Полуночная запись. Теперь всегда снега. 1979. С. 191.)

Айги, как и Бодлер, нацелен на сохранения «быть в Стране-из-Духа», то есть «возвыситься над своей собственной природой». Время жизни Айги (40-90 гг.) – время жизни без «Вселенности» в «Стране-Удушья», но поэт выстоял, сохранив дух творчества.

Жизненный путь Бодлера представлен в стихотворении «Враг»:

Я прожил молодость во мраке грозном,
И редко солнце там сквозь тучи проникало.
Мой сад опустошить стремились дождь и гром,
И после бури в нём плодов осталось мало.

Так в осень разума вступил я невзначай,
И грабли надо брать, копать в грядках новых,
Чтоб заново расцвёл грозой побитый край,
Где бьёт вода из ям, гроба вместить готовых.

Но даст ли вновь цветы, мне сердце веселя,
Как берег у реки промывая, земля,
Чей сок загадочный необходим здоровью?

О горький жребий наш! Бежит за часом час,

А беспощадный враг, сосущий жизнь из нас,
И крепнет, и растёт, питаюсь нашей кровью.
(Бодлер. Цветы зла. Враг. Перевод В. Левики. С. 44.)

Через образ сада Бодлер представляет свою жизнь. Интересна композиция стихотворения, оно начинается с описания-сравнения, поэт сравнивает себя с садом, который опустошили «дождь» и «гром», в котором «буря бушевала, но несмотря на это, сад жив, его следует лишь «оживить»: «копаться в грядках», чтоб заново «расцвёл грозой побитый край»; завершается же стихотворение лирическим восклицанием-обращением к жребию человека.

Бодлер даёт нам картину, она представлена поэтом через развёрнутую метафору о «саде-жизни». Отвлечённое понятие выражается через конкретный образ (жизнь-сад), что мы встретим и у Айги, где отвлечённое понятие даётся через конкретный образ, что мы представили в виде таблицы (название – конкретный образ – знак вещи, то есть представленное отвлечённое понятие, поданное через конкретный образ). У Бодлера:

Название	Конкретный образ	Понятие
Враг. С. 44. Перевод В. Леваки.	Сад.	Жизнь.
Осенняя мелодия. С. 108. Перевод Эллиса.	Эшафота стук.	Жизнь. Осень жизни.
Старый колокол. С. 130. Перевод И. Анненского.	Колокол.	Жизнь.

Во французской лирике Ламартин представил романтический осенний «пейзаж души» (Ламартин. Осень, 1829), Верлен – музыку осени (Верлен. Осенние песни, 1866), Бодлер – раздумья о бытии через образ-символ осени в стихотворении «Осенняя мелодия»:

Вчера был летний день и вот сегодня – стон
И слезы осени, предвестники разлуки.
(Перевод Эллиса.)

Поэт называет осень «летним светом», но это «краткий и печальный» свет, оттого обострённость восприятий, порождающая соответствующую образную систему: «сумрак ледяной» – «поленья стук» – «песня погребальная» – «страх» – «труд суровый» – «солнца льдистый диск» – «эшафота стук» – «башня ветхая» – «дух» – «безжалостный барак» – «гул» – «чёрный гроб» – «слёзы осени» – «разлука».

Мы можем предположить: хозяева дома на зиму заготавливают дрова, лирической герой слышит звук падающих поленьев, но этот знак он воспринимает совсем не как звук падающих дров, а как звук приближающейся «осени жизни», оттого дух сравнивается с «башней ветхой», оттого «в душе – зима», «гнев и дрожь», «безотчётный страх».

Звук падающих дров получает необычное звучание – как бы гвозди вбивают в гроб.

Согласно М. Нольману, у Бодлера «реалистические детали трансформируются в глубоко психологические эмоции», за всем этим скрыт «глубокий смысл», перед поэтом проходит вся его прошедшая и будущая жизнь, «драматизм создаётся движением, незавершённой переходом». (51,197), подобное мы наблюдаем и в творчестве Айги.

Обратимся к стихотворению «Круг», мы видим реалистическую картину возведения сруба, где брёвна «общаются звонкостью звона»; картина возводимого сруба, звон брёвен напоминает Айги, как и Бодлеру в стихотворении «Осенняя мелодия», звуки сколачиваемого гроба, поэтому Айги и замечает:

знаю – что даже прощаться придут – словно с даром
последним – с вещами-строгать: с породнённым
железом священно-привычным для резанья грустно-родного –
сразу же – здесь –отсиять заставляя
древоодежду мою – до братанья: с Землёю.

Перед Айги, как и перед Бодлером, проходит вся его прошедшая и будущая жизнь (несмотря на то, что стихотворение посвящено Агнеру Хузангаю), Айги вспоминает юность:

блекло-алую память о платьях – давно отшуршавших
говорит о дне сегодняшнем:

а теперь уже – долго – далёкого плача:
по народо-корням-человекам...

о будущем:

знаю – что даже прощаться придут...

Стихотворение Айги называется «Круг», но в нём представлена пора поздней осени, как и в стихотворении Бодлера «Осенняя мелодия»: и там и здесь – «осенняя мелодия»; у Бодлера – мелодия стука поленьев, у Айги – мелодия «переговаривающихся» брёвен возводимого сруба: у того и другого представлена работа: заготовка дров – заготовка сруба, у обоих поэтов реалистические детали трансформируются в психологические эмоции, за реалиями скрыт глубокий смысл: говорится об «осени жизни», драматизм у поэтов создаётся движением: рубят дрова, складывают сруб, мы видим, как через образы «поленья», «сруба» поэты выходят на понятия жизни, её краткотечности:

кони-движенья всё ярче как раны –
вещь из соломы поёт на весь мир – и повозка в луну
углубляется!

вечностью

золото мозга пылает
(Айги. Круг. Теперь всегда снега. 1989. С. 309-310.)

Установка «быть» не покидает Айги и Бодлера. В стихотворении Бодлера «Старый колокол» через образ колокола с трещиной представляется душа поэта:

В моей груди давно есть трещина, я знаю,
И если мрак меня порой не усыпит
И песни нежные слагать я начинаю...

Образ колокола с трещиной важен не сам по себе, он важен для представления психологической характеристики поэта: поэт с трещиной, но он есть, ему следует «быть» – «светить», как заметил В. Маяковский в стихотворении «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче».

Айги сближает с Бодлером общность отдельных тем. Остановимся на стихотворениях «Раздумье» Бодлера и «Тишина» Айги. В обоих произведениях говорится о терпении; Бодлер обращается к «Скорби», советуя ей обрести «Терпение»; Айги задумывается над ударами судьбы, которые выработали в нём терпение.

Оба стихотворения пронизывает грустная торжественность: художники слова «сосредоточенно-сдержанно» рассуждают: Бодлер о «Скорби», призывая её к «Терпению», Айги о «криках в нём утончённых», себя призывая к терпению. Оба свою боль противопоставляют толпе, у Бодлера:

Пускай на рабский пир к тупому Наслаждёнью,
Таким бичом страстей, плетётся жалкий сброд,
Чтоб вслед за оргией предаться угрызенью...
Уйдём отсюда. Скорбь. Взгляни на небосвод.

Бодлер «Скорбь» просит взглянуть на «небосвод», чтобы прикоснуться к чистоте. У Айги:

А те с того самого времени...
стали впервые теперь различать
чёрное от белого

Айги уходит от «тех» в поле, в чистое место. Самопознание Бодлера, самоуглубление Айги удаётся благодаря философскому осмыслению бытия, оба сосредоточены, несуетливы – это их сближает в пространстве поэзии и отличает от толпы, спешащей получить наслаждение. Сосредоточенность, умение мыслить – это обычное состояние для поэтов. Данная черта (от частного – к всеобщему) просматривается и в других произведениях поэтов, у Бодлера, например, в стихотворении «Благословение», где представлена «мистерия жизни поэта».

Глаголы настоящего времени («дитя расцветает», «пьёт нектар», «амброзию вкушает», «дышит лугом»), монологи, антитеза помогают подчеркнуть драматический характер происходящего и представляют одну из сквозных тем Бодлера – тему страдания, говоря о себе, о своих несчастных, поэт, возможно, говорит о трагической судьбе всех, вставших на путь «божественной стези»:

Благословен Господь, даря нам страданья,
Что грешный дух влекут божественной стезей

Местоимением «нам» Бодлер говорит о всех, вставших на путь творчества, то есть он через частное страдание (своё страдание) говорит о страдании всех творцов, сочетая местоимения «нам» – «я» Бодлер представляет общее через частное, то же сочетание встречается и у Айги, например, в стихотворении «Стланик на камне» (Теперь всегда с. С. 244.), посвящённом Шаламову, Айги, говоря о трагедии Шаламова, говорит о трагической судьбе людей, идущих «божественной стезей», для этого он, как Бодлер, использует сочетание местоимений («я» – «он» – «его» – «мне»), глаголы с обобщающим значением («хоронили» – «прощаемся» – «оставляем» – «не видим» – «но знаем» – «вернёмся»), которые представляют местоимение «мы»; через частную судьбу Шаламова Айги говорит о судьбе Цветаевой, Ахматовой, Пастернака, Сеспеля, Миттова, Митты и многих других.

Судьба Шаламова трагична, она есть «Геометрия трагедии»; Айги говорит, что «не видим», куда уходит свет Шаламова, но подразумевает «Трон» небесный, о чём изящно сказал и Бодлер в стихотворении «Благословение»:

Я ведаю в стране священных легионов,
В селеньях праведных, где воздыханий нет
На вечном празднике Небесных Сил и Тронов,
Среди ликующих воссядет и Поэт.

Представляя слово поэт с заглавной буквы («Поэт») Бодлер говорит через такое обозначение о всех поэтах, как Айги через глаголы – о судьбе поэтов. Бодлер горний мир обозначил словом «Трон», Айги – «Абсолют», у того и другого они написаны с заглавной буквы.

Поэты говорят, что «страдание – путь один в обитель славы Вечной». Айги через словосочетания «ад колымский», «градусы ада», «свет из костей выжимаемой», «освенцим – мир», «пожарище – на месте что «было» представляет страдание Шаламова, употребляя грамматическое средство выразительности – суффикс –иц- расширяет пространство слова «пожар» (имеется ввиду пожар души поэта) – «пожар» души одного поэта, сливаясь с «пожаром» души другого, «запылал» на всей земле «пожарищем», «пожар души» Бодлера, сливаясь с «пожаром Айги, будет польхаты» в веках, о чём сказано у Бодлера:

И будет он сплетен из чистого сиянья
Святого очага, горящего в веках,
И смертных всех очей наверное мерцанье
Померкнет перед ним, как отблеск в зеркалах.

Если у простого смертного лишь «мерцанье», да к тому же неверное, ибо их дух «растлением до сей поры объят» (Бодлер. Вступление. С. 30). И поэты и толпа «объять» «пожарищем», но «пожарища» у них разноплановые, у толпы – растлевающий душу огонь, у поэта – святой, «сплетенный из чистого сиянья» (Бодлер. Благословение). Идеал поэта представлен Бодлером в стихотворении «Альбатрос», где образ поэта сравнивается с альбатросом – птицей – «красой воздушных стран»:

Поэт, вот образ твой! Ты также без усилия
Летаешь в облаках, средь молний и громов,
Но исполинские тебе мешают крылья
Внизу ходить, в толпе, средь шиканья глупцов.
(Бодлер. Цветы зла. Альбатрос. Перевод П. Якубовича. С. 32.)

У Бодлера поэт ходит среди «шиканья глупцов» (Перевод П. Якубовича), у Айги он осмеян, заброшен «релейником» (Айги. Тишина. Теперь всегда снега. С. 7), мотив один и тот же – мотив страдания поэта. У Бодлера («Благословение») у поэта – венец «мистический», «таинственный». Слово «венец» ассоциативно выводит нас на «венец терновый» Иисуса Христа, значит, Бодлер приравнивает судьбу поэта судьбе Христа. Айги также проводит параллель между судьбой поэта и Иисуса Христа, она просматривается и в стихотворении «Стланик на камне» через выражения «свет, из костей выжимаемый», «умерший при жизни для жизни», Христос был умертвлен, согласно Библии, «при жизни для жизни» вечной.

О подобной судьбе поэта сказано и Лермонтовым, это роднит их. Н.И. Балашов в предисловии к сборнику Шарля Бодлера «Цветы зла» также заметил о схожести внутренней жизни Бодлера с жизнью М.Ю. Лермонтова («Бодлер знал Лермонтова» (см.: 26,5-32), указывает на такие сходства как «скрытность», «непроницаемость», «демоничность», указывая на художественное совершенство их произведений, говорит о «преобладании в них горько-критического тона», об отчужденности их от «непосредственно окружавшего их общества», о «замкнутости и тяжелой игре в замкнутость» (26, 5-22). «Скрывая тяжелые душевные терзания, стесняясь их, Бодлер представлялся холодным денди, а иногда и злым шутником», – замечает Н.И. Балашов (26, 5). Балашов пересказывает письмо Бодлера Флоберу от 26 июня 1860 года, где поэт жалуется на то, будто в его жизнь вмешивается какая-то злая и чуждая ему сила» (26,5). Балашов считает, что «воля Бодлера не выдерживала такого напряжения, как воля Лермонтова, и он, заклиная, отвергая невнемлющих, всё же иногда искал спереживания» (26, 5).

Мы считаем, что внутренняя жизнь Айги схожа с внутренней жизнью Бодлера и Лермонтова, мы можем указать на такие черты сходства, как «скрытность» (у Айги это выражается через слова «молчание», «тишина»):

если
молчание
может белеть – и если
оно – моё... – о (затихаю): пребудь же
птицей ненужной
(и тем – невредимой)
там – внутри (где стучат по стеклу
бедной часовни
в лесу)

(Айги. При том что без слов. Теперь всегда снега, 1984. С. 275.),

«горько-критические» тона многих его произведений, внутреннюю чистоту, терпимость, устремлённость к небу, но игры в замкнутость у Айги нет, она у него мудра, спокойна, это не игра, а вынужденный тип поведения, «как умершего при жизни для жизни», как поведение Христа, умевшего в молчании наблюдать за людьми, говорить притчами, сжато, ёмко, что мы видим и у Айги – его притчеобразную речь, сказанную другому в молчании. Если Бодлер порою не выдерживал, согласно Н.И. Балашову, такого напряжения, то Айги выдерживая, продолжал творить, живя с установкой «петь», значит, «быть»:

о поля склон – непрерывное пение! – геометрическое
и склон другой: для себя – и безлюдно! – поётся
а в третьем – как будто есть матери голос:

склон – за меня направляемый ввысь! –
склон-отпевание

.....
ряды их ряды!... – их общность:
соборование

(Айги. И: склон поля. Теперь всегда снега. 1971. С. 110.)

Поле для Айги – это место присутствия Бога, поэт слышит пение, «беспрерывное» – поют поля, говоря о присутствии Божьем, ещё не совсем оставленном, слово «склон» ассоциативно выводит нас на серию картин А. Миттова «Холмы», значит, говоря о пении склона, Айги говорит о творческом горении А. Миттова, но не только его, о многих, о чём сказано через последнее слово стихотворения – через слово «соборование», говорит не о прямом пении, а о пении чистом, святом, что было обозначено ещё в творчестве А.С. Пушкина («Пророк»), Лермонтова («Поэт»), Миттова («Пловец») – стихотворение в прозе, во всех его картинах, посвящённых чувашской старине.

Голос Бога, матери, поэта сливаются в «бесперывное пение», направляются ввысь:

склон – за меня направленный ввысь

к «Трону» небесному, о чём сказано и Бодлером в стихотворении «Благословение»:

... в простор небес он длани простирает
Туда, где Вечный Трон торжественно горит;
Он полчища врагов безумных презирает,
Лучами чистыми и яркими залит...

(Бодлер. Цветы зла. Благословение. Перевод Эллиса. С. 30.)

«В простор небес» устремлены Лермонтов, Бодлер, Айги:

ряды их рядом!.. – их общность

Айги, как Лермонтову, Бодлеру, удалось через частное показать общее – «пение» поэтов, их трагическую суть, одиночество, безмерное страдание, что глубоко представлено во многих стихотворениях Айги, но особенно ярко в стихотворениях «И: склоны поля», которое мы привели полностью, «Стланик на камне», которое мы считаем, следует также привести полностью, чтобы почувствовать поэтическую идею Айги:

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 освенциме-мире; а было: пожарище – на месте что «было!» – с замерзшим-в-незримость кайлом-«языком».)

Мало уже значит, что тело его – мёртвее земли.

(С ним это было и раньше, я знал, что бывало с рукой, которую он подал мне однажды; прочтите в его томе, что бывало – с умом.)

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

Вернёмся в город – в Провинцию Живых. Где будет иное отныне – пространство-и-тело Поэзии: живые для жизни не владеют Её языком.

(Айги. Стланик на камне. 19 января 1982. Теперь всегда снега. С. 244.)

Айги удалось представить судьбы многих поэтов 40-80 гг. через концентрацию слов, нагруженных смыслом, но, несмотря на это, лирический тон не покидает произведение, он представлен и через местоимение «Я», и через вопросительные и восклицательные знаки, через знаки тире, двоеточие, скобки, кавычки, точки с запятой, смыслоносные слова, написанные, как и у Бодлера, с прописной буквы. Попробуем представить таблицу словосочетаний, «нагруженных смыслом» по стихотворению «Стланик на камне».

Слова, словосочетания, предложения.	Смыслы.
«Земля и почва более суровая».	Колыма, где пребывал Шаламов и многие другие, высланные из родных мест.
«Тело Литературы».	Весь литературный процесс, выстраиваемый ещё со времён Гомера.
«Градус» ада колымского».	Тяготы пребывания в ссылке.
«Как умерший при жизни для жизни».	Ассоциативно выводит на образ Иисуса Христа, умершего ради человечества, согласно Библии.
«Говорил Абсолют».	Ассоциативно выводит на образ Бога.
«Свет, из костей выжимаемый».	Ассоциативно также выводит на образ Иисуса Христа, согласно Библии, излучавшего свет.
«Живые?»	Боль за людей.
«Строили комбинаты – «романы».	Писали по указке, а не по духу.
«Освенцим – мир».	Время тоталитаризма.
«Пожарище».	Трагедия XX века.
«Шаблоном – языком».	Потерянным языком.
«Не видим, не знаем».	Не чувствуем.
«Геометрия Трагедии».	Всеобщая трагедия, узаконенная, как в формулах науки «Геометрия».
«Её язык».	Её прописано с заглавной буквы, «Её», значит, языком Бога, ибо поэт – это, по Бодлеру, «верховных сил веленье» (Благословение. Перевод Эллы.)

Составим смежную таблицу слов, прописанных с заглавной буквой по стихотворениям «Стланник на камне» (Айги), «Благословение» (Бодлер) с выходом на смыслы, сконцентрированные в этих словах, так как принцип концентрации мысли в этих словах, мы считаем, присутствует как у Айги, так и у Бодлера.

Айги	Бодлер	Смыслы
Абсолют.	Вечный Трон. Небесные силы. Ангел. Небесный Трон. Вселенная.	Горный мир. Духовный мир. «Божественная стезя» поэтов.
Поэзия. Литература. Её язык (поэзии язык).	Поэт.	Поэт равен Богу, ему дан его язык.
Геометрия Трагедии	Высший Рок.	Высшая трагедия, предназначенная поэтам «верховными силами».

Можем сказать, что у Айги и Бодлера через слова, написанное с заглавной буквы в названных выше произведениях, представляется одна и та же поэтическая идея – страдание поэтов – это «право на бессмертие». Они оба приравнивают поэта Богу через написания этого слова с прописной буквы, трагедию поэта считают святой, равной трагедии Бога, оба устремлены в мир горный.

Мотив святости поэзии сближает бодлеровское стихотворение «Благословение» со многими стихотворениями Айги, в том числе указанными («Вхождение – в когда-то покинутый лес» (Теперь всегда снега. С. 272), где говорится о вхождении поэта в круги «мерцанья» – сиянья, подобные сиянью Бога («Душеподобие»); «Флоксы – мельком» (Теперь всегда снега. С.273), где представляется встреча поэта «с силой – большею», которая «загорелась» «красотой – вопросом» в груди поэта, поэт почувствовал «толчок» Бога, исходящий от цветов (флокс), почувствовав «ту любовь», он желает пребывать «в той любви», любви Бога:

«о что угодно»
но только б – в ту любовь!..

О «той любви» сказано Бодлером в стихотворении «Маяки».

Одиннадцать строф, восемь из которых в сжатом виде передают восемь характеристик творцов – художников – поэтов кисти, их дух. Стихотворение завершается строфами-заклочениями, как многие стихотворения Бодлера и Айги, это строфы являются как бы основанием «храма» стихотворения, в них сконцентрирована поэтическая идея всего стихотворения (перевод Вяч. Иванова):

Весь сей экстаз молитв, хвалений и веселий,
Проклятий, ропота, богохулений, слёз –
Жив эхом в тысяча глубоких подземелий;
Он сердцу смертного божественный наркоз!

Тысячекратный зов, на сменах повторений;
Сигнал, рассыпанный из тысячи рожков;
Над тысячью твердынь маяк воспламенённый;
Из пущи тёмной клич потерянных ловцов!

Поистине, Господь, вот за твои созданья
Порука верная от царственных людей:
Сии горящие, немолчные рыданья
Веков, дробящихся у вечности твоей!

Художники, поэты, согласно Лермонтову, Бодлеру, Айги, являются голосом Бога, запечатлевают в Вечности «рыданья веков»; зов этот повторяется тысячекратно через творчество Пушкина, Лермонтова, Бодлера, Велимира Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Сеспеля, Миттова, Митты и многих других в Айги.

Система соответствий, обозначенная Бодлером в стихотворении «Соответствия» проявилась и в стихотворении «Маяки» – дух творцов соответствует духу Господа, они есть его голос, поэтому они и названы Бодлером «маяками»; поэты, художники-страдальцы, но страдальцы с «запахом чистоты», они «точно сад», «плоть ребёнка», «зов свирели», для них «нет границ», мир их «зыбок», но «безбрежен», как мир небес (см.: Бодлер. Соответствия. С. 35). Голоса Бодлера, Лермонтова, Айги, Сеспеля, Миттова и многих других переликаются, создавая «стройный хор», звуки которого «направлены ввысь» (Айги. И: склоны поля. Теперь всегда снега. С. 110), где один просматривается в другом:

2

– не Сон – а вся твоя душа
не ты а Я в тебе её Просматривал

3

– откуда же об этом знаю я?..

(Айги. Пьеру Эмманюэлю: два голоса. Теперь всегда снега. С. 86.)

Айги просматривал в другом (обозначенном в названии), душу, подобную своей душе, он через это стихотворение, как Бодлер через «Маяки», говорит о «соответствии» творцов, о их «соборности», где сохранился ещё дух присутствия Бога (Айги. Берёзы: «центр» Сверхместа. 1972. Теперь всегда снега. С. 111).

Лермонтов, Бодлер, Айги, устремляя дух в небо, видят, чувствуют, ощущают тяжесть бытия, знают, что бытие – это трагедия, поэтому, видимо, даже через название сборников Айги и Бодлер говорят о трагичности бытия («Отмеченная зима», «Теперь всегда снега» – Айги; «Цветы зла» – Бодлер). Музу Бодлер называет «большой» и «продажной» (см.: Большая Муза. С. 41, Продажная муза. С. 42), от этого страдание поэта ещё более усиливается, он

задаёт музе ряд вопросов: «О муза! Бедная. Скажи мне, что с тобой?/... Суккуба ль бледная или серый домовый // Прыснули в твой фиал отравой наваждений?/ Иль, может быть, кошмар властительной рукой // Топил тебя в волнах великих наводнений?» Но пафос негодования сменяется надеждой:

Нет, нет! В груди твоей пусть веет аромат
Чтоб каждый вздох её был свежестью богат,
Чтоб в жилах кровь твоя текла волной ритмичной.
(Бодлер. Цветы зла. Больная муза. Перевод А. Эфроса. С. 41.)

«Для зыбких ног музы» («Продажная муза») он мечтает найти «хоть уголок», чтоб она смогла отдохнуть от «слёз», из которых принуждена вымучивать смех:

Из слёз невидимых вымучивая смех...
(Бодлер. Продажная муза. Перевод В. Левика. С. 42.)

Бодлер, желая казаться денди, «вымучивал смех» из-за «невидимых слёз», терзающих его душу, «бичевал свою совесть», как замечает М. Нольман (Нольман М. Шарль Бодлер. С. 211), за «подвластность общим антиморальным законом»:

Палач и раб, служил ты злу,
Ты беззащитность жалил злобой.
Зато воздал ты быколобой
Всемирной глупости хвалу.
В припадке не самоуниженья
Лобзал тупую Косность ты,
Пел ядовитые цветы
И блеск опасный разложенья.

И, чтоб забыть весь этот бред,
Ты, жрец, надменный, ты, чья лира
В могильных, тёмных ликах мира
Нашла Поэзии предмет,
Пьянящий, полный обаянья –
Чем ты спасался? Пил да ел?
– Гаси же свет, покуда цел,
И прячься в ночь от воздаянья!

(Бодлер. Цветы зла. Полночные терзания. Перевод В. Левика. С. 142.)

В отличие от Айги, у Бодлера присутствует, как замечает М.Нольман, «мрачный самоанализ» (51, 214), «он познаёт зло через его отражение в себе самом», любит изучать «жизненных калек», его «влечёт ко всему, что слабо, разбито, опечалено, сиротливо» (51, 216). Объединяет Айги и Бодлера неприятие пошлости, суеты, лжи, человеконенавистничества. Образ поэта раскрывается той или иной стороней в разных их произведениях.

В «Фонтане крови» Бодлера (Перевод Эллиса. С. 216) поэт ищет «раны», его кровь струится, «как фонтан», созвучный «рыданиям» людей среди улиц островов.

Во многих стихотворениях Айги представил образ поэта через местоимение «мне», «я», «мой», который, подобно поэту Бодлера, замечает «раны» людей, кровь. Например, в стихотворении «И: празднество в разгаре» поэт говорит о «Стране – Ненастье», которая освещается светом неба, которого не дано истребить:

Проходят годы. Это – остаётся.

В произведении «Продолжение – гул» поэт видит раны «беды»: все – гул беды

В стихотворении «Продолжение празднества» (Теперь всегда снега. С. 84) поэт видит «красивые следы небывалого», от которого ему больно, как и поэту Бодлеру.

Если в стихотворении «Флаконе» Бодлер (Перевод А. Эфрона. С. 94) уподобляет себя флакону, от которого «голову кружа», «парит Воспоминанье», через запахи флакона – «Лазарю воскрешённому» (библейский мотив), говорит, что содержание того флоксона сердца его «начало и конец», то в стихотворении «Флоксы перед лесным домиком» (Теперь всегда снега. С. 288) Айги уподобляет свою душу белизне флокс, где затаился сам бог, сама чистота:

душа моя – сама их белизна!.. –

Данная стихотворная строка повторена поэтом, значит, она является ключевой, смыслоносной, поэт говорит о наличии в его душе чистоты, подобной богу:

но вдруг: поляна – небо – мир:
их – пребывание! – *ведь есть они – такие:*
Быть так – что лучшее:
как будто и не быть!.. –

как бог...

Но горечь бытия, как и Бодлера, не оставляет Айги ни на миг, он знает, что:

а жизнь такая – ничего нет этого! –

желанье же – безвинно (есть оно):

От сознания невозможности полной «белизны бытия» «думанье» поэта «темнеет»:

(темнеет думанье
«нельзя и невозможно...»):

Он знает бытие, его трагическую суть так же тонко, как и Бодлер:

(«себя» – немного – знаем...) –

Но среди этого знания трагизма бытия, как всплеск надежды, – флоксы, они равны по чистоте Богу, небу, миру, душе поэта, но это лишь мгновение бытия, подарившее поэту мгновения чистоты, поэтому поэт восклицает:

–...и с тем – забудь! – вхождение – миг – потеряно
в ту –чем-то-есмью-пустоту!.. –

(Айги. Флоксы перед лесным домиком. Теперь всегда снега. 1985. С. 288.)

Интонация данного произведения созвучна интонации стихотворения Бодлера «Погребение проклятого поэта»:

И круглый год вы над собою,
над обречённой головою,
Плач слышать будете волков...

(Бодлер. Цветы зла. Погребение проклятого поэта. Перевод Л.Остроумовой. С. 125.)

Вхождение в «чистоту» потеряно, так как страна, по Айги, есть лишь «Страна – Муляж», поэтому «над обречённой головою» слышен вой волков (по Бодлеру), мотив «волков» встречается и у Айги, например, в стихотворении «Припадая – к оставшемуся», где поэт, сравнивая себя с волками, восклицает:

а я ведь среди вас! –

Как когда-то истребляли в «кладе-лесе» волков, истребляют поэтов в «Стране – Ненастья», поэтому поэт и употребляет себя волку:

а я ведь среди вас! –
лес – дальний клад: из призрачных убежищ –
с огнями и с искрами – костями
волков – а я костляво – донный
им – тот же брат:
мы мёрзлой пели кровью –

Как «мёрзлой кровью» пели волки, так поёт и художник; изыщное сравнение, высвечивающее мысль об уподоблении поэта волкам, коих

истребляли в лесах. Лес, согласно чувашской мифологии, является символом народа, в народных песнях чувашского народа постоянно встречается образ «хура варман» (тёмный лес), который ассоциативно выводит на образ чувашского народа, значит, в этом произведении наряду с темой трагичности судьбы поэта, представляется через образ «леса» и тема трагедии народа, жившего в «Стране – Ненастье».

Айги, представляя «дерево» чувашского народа («скрипит в полнеба – это дерево»), относит себя к «сучкам» этого дерева, коим жить вместе с деревом:

не рушиться сучкам – кровям меня! –
неважно – где кому
скрипит в комнате это дерево:
гоня страданья – по жилам зарев

(Айги. Припадая к оставшемуся // Лик Чувашии. – 1994. – № 4. – С. 23.)

Айги сближает с Бодлером то, что он уподобляет себя свету. В произведении «Духовная заря» Бодлер сравнивает поэта со светом «всепобедным»:

Как солнца светлый лик мрачит огни свечей,
Так ты, душа моя, свергая облик белый,
Вдруг блещешь вновь как свет бессмертный, всепобедный.
(Бодлер. Цветы зла. Перевод Эллиса. С. 92.)

Солнцу уподоблен поэт в произведении «Солнце», свет его «питателен» для души поэта, так как «растит рифмы пышные», «испаряет тоску» в просторы свода:

солнце есть жизнь:

Все нивы пышные тобой, о Солнце, зреют,
Твои лучи в сердцах бессмертных восходы греют.

Ты, солнце, как поэт, нисходишь в города,
Чтоб вещи низкие очистить навсегда;
Бесшумно ты себе везде найдёшь дорогу –
К больнице сумрачной и царскому чертогу!
(Бодлер. Цветы зла. Солнце. Перевод Эллиса. С. 163.)

Солнце для Айги, как и для Бодлера, есть жизнь:

...а это Золото и Жар
остаток (как о Солнце «было»)
Явления-Смысла «Зреет Рожь»
как Гул Безместный
как Обвал...

(Айги. Только возможность фрагмента. Теперь всегда снега. 1982. С. 234.)

«Остаток Солнца» – это зреющая рожь, она, как «обвал», поглощает поэта в Гуле, унося его в пространство без места. Уместные перифразы «Золото», «Жар», употреблённые вместо слова «солнце», придают стихотворению торжественность, сравнения – уподобления «как Гул безместный», «как Обвал» расширяют земное пространство до пространства небесного – «безместного», от этого всё произведение приобретает облик Солнца, поэт же в этом солнечном гуле пребывает, как в вечности, спокойно-торжественно, молчаливо, он видит присутствие солнца зримо, объёмно в образе «ржи зреющей».

В произведении «Печали луны» (Перевод В. Левика. С. 120) поэт видит печали земли, ему не спится ночью от грусти, страдание переполюндривает его:

Когда ж из глаз её слеза истомы праздной
На этот грустный шар падает росой алмазной,
Отверженный поэт, бессонный друг ночей,

Тот стусок лунного мерцающего света
Подхватит на ладонь и спрячет в сердце где-то,
Подальше от чужих, от солнечных лучей.

Уподобляет себя «отверженным», называет «другом ночей», эти мотивы мы находим и в творчестве Айги, поэту не спится, как Бодлеру, он и ночью страдает от потери друга – А. Миттова (Ночь: вздрагивая. Теперь всегда снега. С. 113), оттого, что Москва похожа на табор (Ночь: Москва как табор. Теперь всегда снега. С. 70), от «Мёртвости – Страны», «Могилы – Страны», где всё же остались ещё «глубины народоподобия» голоса:

Есть же такая
в каких-то глубинах
народоподобия:
«больше не можем!»
голос!

Айги и Бодлер в сердце «прячут печаль: Бодлер – «слезу луны», упавшую на «грустный шар» земли, Айги – каплю слезы, в которой плач «Янека», «Страны – муляжа», этот плач он отсылает в века:

вонзайся
в создание Века

На Айги наплывает «диск из света – Духа» (см.: И – вспоминается: поляна – в лесу Шаури. Теперь всегда снега. 1981. С. 227), который

далее – светает:

был я – простором – любовью – родным! –

Обыгрывая глаголы (прошедшего времени – «было», «был», будущего – «пойти»), автор задаёт вопрос:

– и чем же теперь?

Этот вопрос – обращение к злобе дня, где исчезает свет (в лице Шаламова):

свет – человеческий: будто последний! –

(Айги. Прощаясь с Шаламовым. Теперь всегда снега. 19 января 1982. С. 242.)

Шаламова и иных поэтов «судьбы-друга» называет «сёстрами света»:

да – были судьбы-други! были
такого рода – будто раны в птицах
которыми они ещё больней –

чем просто – данностью... –

и что в сообществе – как будто беспокоящем
как сон – ушедший отовсюду вспять
в исходное своё единство –
что – в этом равенстве – назвать – как тех же
с чего миф начали... – раскрыто веящих
самим природой-детством? –

– быть может – там – белеют и безмолвствуют
страницы и людских раздумий –

как сёстры света
/дай-то Бог.../

(Айги. Письмо в Апшеронск. 1985. Лик Чувашии. 1994. № 4. С. 22.)

Поэтов Айги уподобляет свету Солнца, они для него, как и для Бодлера, равны Солнцу, но, как Бодлер от светлых мгновений возвращается на землю, где растрепан духа, так и Айги произносит, что взамен свету идёт гул, приносящий пустоту:

о
Гул! –

взамен
о-Свет

(а что?)

И от этого век превратился в век – «труп»:

что – трупом место – веком! – было

(Айги. И даже не «Место. Теперь всегда снега. 1982. С. 257.)

Таким образом, мы можем сказать, что созвучие тем, образов, идей в поэзии Айги и Бодлера просматривается. Остановимся на их соответствиях по сборникам «Цветы зла» Бодлера (Ростов-на-Дону: Ростовское кн. изд-во, 1991) и «Теперь всегда снега» Айги (М.: Советский писатель, 1992).

Темы	Произведения Бодлера	Произведения Айги	Идея
Страдания Покинутости Тоски Страха	Искушение, 89. Сплин, 132. Мадонне, 110. Алхимия страдания, 138.	Розы: покинутость, 106. Тишина, 7 – 8. И : празднество в разгаре, 87. Любимое, 15. Из зимнего окна, 16. Всегда прощаться словно навсегда, 159.	Уметь преодолевать боль, страдания, тяжести бытия
Мудрости	Совы, 122.	Прощальное, 11. Прощание с братом, 298. Дом – в роще мира, 308.	Быть
Поэта- поэзии	Лебедь, 166. Благословение, 29. Враг, 44.	Здесь, 9. Любимое в августе, 43. Снова – памяти Мачерниса, 275. Без названия, 270.	Светить
Истоки	Скверный монах, 43. Воздаяние гордости, 50.	Возвращение: флоксы, 162. Круг, 309. В тумане, 204. Воспоминание – поле, 295. Березы – где-то в середине родины, 278.	Поиск истины
Мечты	Жалобы Икара, 151.	Поле : дорога, 210.	Стремиться к идеалу
Одиночества, покинутости	Туманы и дожди, 188. Вино одинокое, 203. Две сестрицы, 215.	Поле : куст вербы, 134. Тишина, 7. Из зимнего окна, 16. А тот косогор, 205. Гуашь, 190. Пробуждаясь за	Сохранить душу

		полночь, 120.	
Художников кисти, слова	Маяки, 38.	Стланник на камне, 244. Образ – в праздник, 180. Прощаясь с Шаламовым, 242. Ночью : Вздрагивая, 119.	Светить
Музыки	Музыка, 124.	Стихотворение – пьеса, 77.	Мир музыкален
Красоты	Люблю тот век нагой, 36. Красота, 51. Рыжей нищенке, 164. Гимн красоте. Прохожей, 174.	Розы: забвение, 94. Астры на столе, 31. Рябина – возглас, 58. В окно – поляна, 236. Вздрог ромашки, 212. «Конвейер»: яблоня в цвету, 178.	Красота вечна
Боли	SEMPER EADEM всегда та же (лат), 85.	Читая Норвида, 195. Одиноко – в ветр, 292. Дубрава и (через поле) дубрава, 213. Снег этого года, 200. Теперь всегда снега, 175. Песенка для себя, 194. Прогулка: гвоздики на могиле Владимира Соловьева, 96.	Умение терпеть
Терпения	Жажда небытия, 137. Раздумье, 152.	Тишина, 7. Заря: шиповник в цвету, 90.	Быть
Тишины, молчания.	Пропась, 150.	При том это без тебя, 275. Тишина, 7.	Обретать великое в тишине
Духа	Что можешь ты сказать, мой дух, 87. Слепцы, 173. Духовная заря, 92. Сплин, 132. Молитва язычника, 140.	Поле: колосится овес, 99. Снова – любимое, 18. Воспоминание – поле, 295. Без названия («какой же Мощью надо быть»), 172. Березы: «центр» сверх-Места, 111.	Величие духа
Безумия жизни	Вступление, 25. Исповедь, 90. Неотвратимое, 156.	Из гостей, 14. Запись: Арорнатис, 138. Утро: Малевич, Немчиновка, 130. Снег с перерывами, 117.	Единство и борьба мрака и света
Света и тени	Живой факел, 88. Солнце, 163. Неотвратимое, 155.	Отмеченная зима, 13. Полуночная запись, 191. Без названия (а свет-то рядом), 184.	«Быть в стране из духа», света

		Лицо: тишина, 136. Во время возни по хозяйству, 166.	
Золота души	Вступление, 25.	Круг, 309. Дом за городом, 164.	Душа = свет
Жизни и смерти	Аллегория, 217. Живой факел, 88. Гармония вечера, 93. Пляска смерти, 181. Цикл. Смерть, 239-251.	Отъезд, 12. Утешение = «там», 70. Долго – «душа»: жили-были, 246. За дверью, 188.	Безмерность мечты Желание жить
Света	Духовная заря, 97. Солнце, 163.	К распределению сада, 33. Поляна к вечеру, 238. Далекий рисунок, 186. Снова: Флоксы в безветрии, 168.	Светить
Вечности и мига	Неудача, 45. Старушки, 170. Осенняя мелодия, 108. Часы, 157.	Утро – при детстве другого, 69. Маки этого года, 296. Лес: встреча – юноша, 160.	Увидеть в миге вечность
Природы	Соответствия, 35.	Ласка полыни, 42. Пять матрешек, 67. Место: в лесу, 75. Поле весной, 302. Ивы, 202.	Гармония
Чистоты	Люблю тот век нагой, 36.	Звезды: в перерывах сна, 62. Поле за Феропонтовым, 71. Флоксы перед лесным домиком, 288. Поляна к вечеру, 238. Поле (и слова – покинутый храм), 217. Поляна: солнце, 121.	Чистота = Бог
Любви	Непокорный, 148.	Прогулка с дочерью: город, 301. Дом – в роще мира, 308. Игра подростков, 182. Одиноко – в ветр, 292. И: роза-дитя, 132.	Любовь и чистота
Печали мира	Любовь к обманчивому, 184.	Продолжение – гул, 307.	Печаль и радость = их единство в мире
Сна (Бог создал сон)	Парижский сон, 189. Вино	Отгиск: тополь, 98. Годовщина:	Сохранить святое

	тряпичников, 199.	полдень 167. Снег в саду, 56. И: утреница-звезда (перерывы в занятиях), 207. Сон: друзья и ты, 185.	
Мечты и действительности	Отречение святого Петра, 228.	И: слабый снег, 250. Без названия (а что ж? – лишь это слушается...»), 124.	Безмерность мечты
Бога	Авель и Каин, 225.	Тишина, 139. Поле: колосится рожь, 26. Страничка с жасминами, 165. Страничка с соснами, 165. Поле: цветет жасмин, 109. Поле старинное, 101.	Сохранить божественное

Образы	Бодлер	Айги	Идея образа
Солнца	Солнце, 163.	Поляна: Солнце, 121. Солнце за Очаковым, 127.	Быть подобно солнцу
Неба	Тревожное небо. 97. Крышка, 141.	Здесь, 9. Все также с тех пор, 30.	Быть с небом
Света, тьмы.	Духовная заря, 92. Солнце, 163.	Из зимнего окна, 16. Отмеченная зима, 13. Из гостей, 14. И – вспоминается: поляна – в лесу Шаури, 227. Солнце августа, 152. Поле: куст вербы, 134.	Нести свет
Луны, звезд.	Печали луны, 120.	Две записи во время бессонницы, 183.	Быть
Дитя	Благословение, 129.	Мелькает Лялечка, 226. Дитя-и-роза, 286. Сыну сентябрьские звезды, 158.	Чистоту сохранить
Розы	Идеал, 52	Полдень, 248. Крик: розы-рисунки, 116. Роза в городе, 114.	Быть светом
Гула	Прохожий, 174.	И даже не «Место», 257. Продолжение – гул, 307.	Видеть свет
Бога	Маяки, 40. Скверный монах, 43. Поездка на Киферу, 221.	Отмеченная зима, 13. Поле: колосится рожь, 26. А где-то – этот костел, 285. Облака, 232.	Сохранить Божье на грешной земле

	Отречение святого Павла, 227.		
Поэта, поэзии.	Альбатрос, 132.	Снова – памяти Мачерниса, 279. Розы в начале цветения, 144. Да и поэт, 140. Поэт, 126.	Быть
Человечества	Отречение святого Павла, 27.	Две записи, 76. Продолжение праздника, 84.	Светить
Дали, заоблачног о простора, выси.	Воспарение. 34.	Последний овраг, 261. День – мир, 201. Река-Суоми, 143. И: снится лес, 112.	Стремиться к небесному
Ночи	Непоправимое, 105.	Из гостей, 14.	Видеть свет
Природы как храма	Соответствия, 35.	Рябина-возглас, 58. Рожь – та же самая – рожь, 211. Возникновение храма, 209.	Смочь видеть храм
Волны	Непоправимое, 105.	Здесь, 9. Без названия, 58.	Быть
Музы	Большая муза, 41. Продажная муза, 42.	Стихи с пением, 47. Сон – пение, 283. Празднество-Кальвария, 281.	Сохранить прекрасное
Сада	Враг, 44.	Сад ноябрьский – Малевичу, 23.	Светить
Человека, народа.	Человек и море, 48.	Спокойно: огни подсолнухов, 224. Дубрава и (через поле) дубрава, 213.	Гармония
Богоматери Мадонны, молитвы.	Мадонне, 110.	Роза молчания, 260. К иконе Божьей Матери, 223. Снова – поле-России, 203. И: такая зима, 192. Флоксы – долго: уже после отъезда, 171.	Сохранить чистоту, подобную чистоте Мадонны

Глава 4. Бюффон, Айги, Бодлер: размышления о стиле

В этом разделе речь пойдёт о соприкосновении отдельных мыслей Айги, Бодлера, Бюффона. Бюффон, являясь крупнейшим учёным-натуралистом, произнёс в 1753 году «Речь о стиле», которая на протяжении более чем двух столетий переиздавалась более пятидесяти раз.

Перевод речи осуществлён В. Мильчиной, помещён в качестве приложения к труду С.Н.Зенкина «Работы по французской литературе» (С. 311-317), напечатан в журнале «Новое литературное обозрение» (1995. № 13.С. 167-172). Речь Бюффона будет цитироваться по русскому переводу В. Мильчиной в приложении к книге С.Н.Зенкина «Работы по французской литературе» (Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. С. 311-317).

Речь интересна для нас по той причине, что мысли, изложенные Бюффоном, встречаются у анализируемых поэтов. Первое, что мы видим – это мысли о единстве человека и природы, о том, что человек не больше природы: «Господа, Вы оказали мне великую честь, призвав меня в ваши ряды, однако слова – благо лишь для тех, кто её достоин, а я не могу поверить, чтобы несколько опытов, написанных безыскусно и не ведающих иных украшений, кроме тех, что дарованы Природой, были способны снискать их автору место среди мастеров слога...» (39/2,311). Подобная мысль просматривается и у Айги, поэт говорит, что делает не больше того, что уже сделано Природой, что он не больше природы, а лишь её слуга, что в его творениях слышны её звуки, видны её краски (см. речи Айги), та же мысль просматривается и в статьях Бодлера, в частности, в статье «Могущество воображения», где говорится, что мы в Природе «ищем... значение слов» (23,194), что она «словарь» (23,194).

Слова же, по мнению Бодлера, следует искать в «словаре Природы», эта же мысль имеется и у Айги, он говорит, что слова приходится искать в «самой Природе, что «чрево вторичное» «идеей нас окружает», надо лишь увидеть, услышать эту идею Природы, следует «войти в язык» Природы, в языке, по мнению Айги, «бурлит энергия», «надо лишь кое-что успеть направить из этой энергии в свою пользу» (9, 29), тогда и стихотворение будет похоже на природу: на поле, лес. Айги считает, что стремление быть похожим в творении на Природу исходит из бессознательного стремления удалиться от застывшей городской культуры и приблизиться к Природе: «... многоёмкое, многоликое свободное стихотворение с не «унифицированными» средствами выразительности, с перебоями разных уровней содержания, может быть, похоже на своеобразную «модель природы» (9, 29-32).

Рисунок, по мнению Бодлера, – «это поединок между природой и художником, и художник побеждает тем легче, чем глубже он достигает замысел природы. Он должен не копировать, а истолковать более простым и более выразительным языком» (19, 96).

Айги не копирует, а мастерски сочетая слова, придавая им «совершенно новый облик», истолковывает действительность, мир,

человека, используя для этого свободный стих, новую ритмическую разработку, не повторяя готовых решений. Свободный стих для Айги – способ подачи смыслов, равноценных Природе: ёмких, спрессованных. Он не копирует природу, а учится у неё, у него, как и у Бодлера, свой стиль письма – смыслообразующий. Бодлер не одобрял тех представителей искусства, которые ограничивались лишь копированием.

5 июня 1978 года Айги записал несколько «абзацев о поэзии», в которых говорится о единстве человека и природы, по его мнению, человек должен «свидетельствовать собой, что он не оторван от природу» (10, 130). Он считает, что любой «другой человек духовно его не беднее» (9,37), эти слова являются подтверждением того, что поэт не считает себя выше другого человека, берёт на себя ответственность говорить о мире, выражать через себя мир, природу, Вселенную и утверждать таким образом единство человека и природы (10, 278).

Художник слова из Чувашии болеет за тех людей, коим не дано «переживать Вселенную как нечто единое, чувствовать жизнь человека действительно во всей Вселенной» (10, 278).

Свои тексты он не произносил толпе, читал их лишь избранным – друзьям. Автору исследования посчастливилось быть на чествовании поэта в честь его шестидесятилетия; творец, выслушав выступающих, не произнёс ни единого слова, был сосредоточен, ушедшим в себя, молчаливым, потому что

Молчание – дань, а себе – тишина,

та тишина, что подобна вечности, его суть подобна бесконечному космическому пространству, где гармония, где всё расположено на своём месте.

Айги не нацелен на то, чтоб поразить слух и привлечь взор толпы, он нацелен на иное, на то, о чём сказал Жорж Луи Лекларк де Бюффон в 1753 году: «Но горстке избранных, чей ум твёрд, вкус изыскан и чутьё тонко...» (39/2, 312).

Автор в течение нескольких лет проводила исследования по восприятию слова Айги разными категориями читателей, слова поэта воспринимались по-разному, но одно оставалось неизменным – его слова воздействовали на душу читателей, заставляли их мыслить, о чём говорят работы, приведённые в кандидатской диссертации «Философские мотивы творчества Айги и восприятие их читателем».

Его слова трогали сердце по той причине, что читатели видели движение мысли, это движение имело свой порядок. Мысль, имевшая исток в первом стихотворении сборника, расширяясь, образуя спираль, брала читателя в «полон» и вела за собой, заставляя мыслить – рассуждать, о чём наглядно говорят их работы.

В основе стиля Айги и Бодлера – движение мысли, непрерывное, спиралеобразное, расширяющееся. Говоря о стиле, Бюффон замечает: «Стиль есть не что иное, как порядок и движение мысли» (39/2,312). Стиль для поэтов не столько форма, сколько мысль, представленная через форму. Главное достоинство стиля для Бюффона – связь с мыслью, он

считает, что уметь писать – значит, уметь думать» (39/2,316). Для Айги и Бодлера также главное – уметь видеть, слышать, высказать, представить движение мысли.

Для Бюффона стиль – «не слуга смысла», «он и есть сам смысл» – как его форма (см.: Зенкин С.Н. Неклассическая риторика Бюффона. С. 240). Бюффон, по мнению С.Н. Зенкина, в понимании стиля ушёл дальше трактовок относительно стиля в понимании древней и средневековой традиционной литературы, стиль трактовался по-иному, о чём сообщает нам П.А. Гринцер в статье «Стиль как критерий ценности» (см.: Историческая поэтика. Литературная эпоха и типы художественного сознания. М.,1994): «Не сюжет как таковой, обычно более или менее известный и зафиксированный в своём развитии каноном, а развёрнутый в описании эпизод, изобразительная деталь в первую очередь ценились критиками и читателями» (34,185).

Форма при анализе стиля превалировала над содержанием, Бюффон в своей речи не пользуется «систематикой украшений», он намечает контуры иной, «неклассической риторики, целиком ориентированной на правила мышления, а не изложения» (39/1, 241). Мы все тексты Айги относим к неклассической риторике, так как они все ориентированы не на правила изложения мысли, хотя это тоже для поэта немаловажно, а на правила мышления, в текстах поэта есть мысль, пульсирующая, живая, говорящая о нашем времени, о проблемах, об одиночестве, оставленности, покинутости, о жизни и смерти, добре и зле, красоте и безобразии, о миге и вечности, о правде и лжи, войне и мире, свете и тени, доме и родине, о прошедшем, настоящем, будущем. Бюффон считал, что «чтобы хорошо писать, нужно вполне овладеть предметом» (39/2, 315).

Творчество Айги – бесконечное число воплощаемых истин: наипервейшая из них – любовь к матери, отцу, роду, своему народу, народам мира, людям земли, миру, о чём сказано во многих творениях поэта. Он удивляется «пульсирующим жилам на подглазье» матери (Родное, 1958. Здесь. С. 15), вспоминает душу матери, о чём сказано в стихотворении «Снова – ива»:

вдруг
понимаю что *душу твою вспоминаю*
в тумане вдали наблюдая
подъёмы теперь острова перепады вершин серебристых
ивовой рощи
спокойно
(с чем-то
«потусторонней»)
и что-то «такое»
(«величие»? «благоуханье»
близкой души «чистоты несказанной?») –
помню должно быть (и даже вдали вместо облика я
мыслями будто удерживаю
самый тишайший провал –

только нежностью ныне клубящийся)

впрочем
это одно лишь мельканье «чего-то» из памяти
когда переходы
словно «нездешних» *красот*
юностью тою роятся
где «вечное» – будто сиротство
(незримое – нас дожидаясь)
(Айги. Снова – ивы. Здесь. 1980. С. 198.)

Истина, представленная в этом стихотворении, говорит о любви поэта к матери, мысль эта обозначена поэтом уже в первом стихотворении сборника – в стихотворении «В рост» через образы «утвари», «зари», «солнца», не слышного в действии. Образ матери уподобляется солнцу, не слышному в действии, как солнце греет, так греет и сердце матери в «декабрьской ночи», согревая теплом вещи души.

Мысль о «несказанной чистоте матери», представленная в стихотворении «Снова – ивы» (1980), обозначена в стихотворениях сборника («Облака», 1960; «Смерть», 1960, «Детство», 1960) сильно, глубоко начинает звучать в стихотворении «Поле: а дальше – разрушенный храм»:

веет же – скажешь-не-можешь – веет же
веящий всюду! –
(и в зыби
тем более
поверхности круга-холма словно чуда) –

Облик матери, равноценный облику Бога, повсюду видится поэту:

поле – как «что-то» как Облик?

в этом мерцании видится поэту дух Отцов:

(... Мерцанье! – духа Отцов)
«встречи» «схожденья».
(И: поле живых. Здесь. 1980. С. 198.)

Стихотворение «И: поле живых» завершается строками:

в старчески-детском (повёрнутом вспять)
бессловесии

Следующее произведение «Поздний орешник» подхватывает мысль предыдущего произведения:

а – орешник? твоими орешник
пятнами

ржавости
буду ли – вообразу ли? – немного
(когда «состоянье»
от этого
влажно)
ветер сиротства! как знак – никому! –
вот какой ты орешник!

(Поздний орешник. Здесь. С. 200.)

«Повёрнутое вспять» «бессловесие» заговорило орешником, от такого диалога наполнилась болью душа поэта, вспомнилось детство, вспомнился «ветер сиротства», и из «чувства-льда людского» рождается мысль о «маме-ощупь»:

из «чувства»-льда людского
ещё о маме-ощупь)
(А тот орешник давний. 1982. Здесь. С. 220.)

В мире холодном:

а холод
ясность холода?
чтоб было место – в тишине
ещё яснее: «а душа?» – прохладой!
а – на ветру: дитя!
(А тот орешник давний. 1982. Здесь. С. 220.)

В мире холода присутствует пространство тепла, и это пространство – мать поэта. Мысль не прерывается, она продолжается далее в стихотворении «Подступы к подсолнухам» (1980), где говорится о доме, братьях, улыбках матери и отца, свете, излучаемом ими:

озаряюсь – и дома
и всё забываю
и снова я – с братьями
мне – только свет (и не знаю подробные вещи)
снова – улыбки
давно по-себе-принимающий
лия с благодарностью
с кругов-мерцаний-отцов
и только одно уже помню: как будто сияли сиянья
в звонких проёмах-касаниях
звонкости веянья женственно-жертвенных сил:
столь всеохватно – как мир – отовсюду
мне – тоже сыну – шепча! –
этим вы – самые женские женщины
(ангелов – миру земли – драгоценней)

– суть озарения! – этим-собою
нам – разрываемым-братьям-во-Родине
так озаряли укрытия-стены!...
и золото слёз отблестало:
воздухом-всею-страною-тоскою
ищем – и веянье рвётся:
жизнь уменьшая: из плеч!
(словно я всем человеком-сиянием
в суть – всех умов! – над землёю
слабо направлен – мерцать:
в доме сияний
подсолнухов поздних)
(Подступы к подсолнухам, Здесь. 1980. С. 201.)

Тема матери, пересекаясь с темой отца, расширяясь, переходит в тему дома, рода, народа, страны, мира, света, сиянья даже через «провалы», жертвенность.

В заключительном стихотворении сборника «Здесь» «К разговору на расстоянии» (1985-1988 гг.) мысль о матери, роде, обозначена через образ «идеи-хлеба», ибо такой «идеией-хлебом» была для поэта любовь матери, сиянье её души.

Мы увидели движение мысли, точка зрения Бюффона: «Прекрасный же стиль прекрасен лишь благодаря бесконечному числу воплощаемых им истин» (39/2, 316) нашла воплощение у Айги. Остановимся на мысли, высказанной Бюффоном, – «потребны дела». Потребно не просто Слово, а «трудящееся Слово». О «трудящемся Слове» сказано в заключительном произведении сборника «Здесь», приведём его полностью:

1
и говорит не тот кто Словом не был
а тот хождения которого
как пребывание идеи-хлеба в мире
она проста такою Простотой
что больше говорим – кружа вокруг молчаньем
и иссякая дополняема
от веянья людских небес среди судеб
и дар-как-хлеб – трудящееся Слово
в вас золотится входит
(горя – единство безотчётно)

2
и веруя пребуду я как хлеб
как пища – вся даруемо-раскрытая
для неба этого с его умом
столь мощным что меняется лишь силами
без сдвига оставаясь неизменным
(я силой был среди сил я знаю то что знаю
и отдавал себя как высший дар – свобода

бывает – лишь свободой) (К разговору на расстоянии, Здесь. 1985-988. С. 277.)

С.Н. Зенкин считает, что Бюффон по отношению к классической риторике осуществил «важную структурную деформацию» (39/1, 241): если «в прежней традиции на первый план выдвигалось «elocutio – словесное выражение», которое равноценно было стило, то Бюффон “на первый план выдвинул inventio (нахождение) и dispositio (расположение), о чём мы читаем в его речи: «Но горстке избранных... потребны дела, мысли и резоны, которые надобно подать, оттенить, расположить в подобающем месте... мало поразить слух и привлечь взор, надобно, обращаясь к уму, воздействовать на душу и тронуть сердце» (39/2, 312). Это и будет стиль. Подобную мысль находим и у Бодлера. В частности, в статье «Религия.История.Фантазия» он заметил о том, что следует писать «душу», говоря о творчестве Эжена Делакруа, сказал: «Делакруа, открывая перед нами тайники своей души, отражает невиданную доселе суть вещей» (21, 205).

Бюффон заметил о том, что стиль – это дело, мысль; Айги считает так же, он говорит, что «дар-как-хлеб» придёт к творцу лишь в том случае, если «Слово будет трудящееся», то есть если оно будет «золотясь», «горя» входит в творца, о чём в своё время было сказано и А.С. Пушкиным в стихотворении «Пророк» («Глаголом жги сердца людей»), то есть – трудись, горя.

И поэт из Чувашии трудится; порою, почти сгорая, создаёт свою нетрадиционную поэтику, в муках рождая «Слова-идеи», которые «как хлеб», всходят на полях его творений, находя себе лишь своё обозначенное поэтом место – своё расположение, только такое, что задал поэт. О расположении слов нами было сказано в главе, посвящённой анализу композиции сборников поэта в монографии «Художественно-философский мир Айги: истоки, типологические параллели» (М.: Изд-во ЦГЛ. РОН, 2004. 384 с.). Айги же считает, что как «Природа совершенна» (9,27-37), таковыми должны быть произведения поэта. Подобную мысль мы встречаем и в речи Бюффона: «Отчего творения Природы столь совершенны! Оттого, что любое их них являет собой законченное целое» (39/2, 313).

Произведения Айги имеют также законченное целое, о чём поэт в статье «Разговор на расстоянии» заметил: «В силу внутренней единой конструкции вся вещь «из одного куска, такие произведения графически требуют нерасчленимой целостности...». О цельности мира, текста-«тела» говорится во многих его произведениях, остановимся на одном из них: «Прощание с храмом»:

что ещё помню? –

теперь – только окна всё больше пусты
(всё более – ветер не ветер
просвет не просвет):

словно они – устанавливатели
того что не быть уже связи
с брошенным этим простором! –

и предупреждением входит Молчанье:

соборно-единое – в поле-страну (и всё более цельное –
опустошённой):

будто – единственный Храм
(Прощание с храмом, Здесь. 1982. С.218.)

Стихотворение напоминает по конструкции храм:

Купол храма – «Прощание с храмом».

Далее девять стихотворных строк составляют тело храма, и последняя строка, двенадцатая (будто – единственный храм), основание храма, его остов. Айги, говоря о единой, цельной конструкции своих произведений, заметил: «... каждое свободное стихотворение возникает... как некий неповторимый храм, как некое словесно-духовное сооружение» (см. ст.: Разговор на расстоянии).

Как Природа являет собой законченное целое, так и произведения Айги говорят об этой цельности. В названном стихотворении поэт выражает протест против тех «устанавливателей», которые разрывают связь человека с Храмом, с Природой, с Богом, но, по мнению Айги, как бы они ни разрывали на части цельное, оно неуничтожимо, так как от разрыва становится ещё всё более цельным, пусть даже и через опустошённость. Вся Природа для Айги составляет единый Храм:

Будто – единственный Храм.

И в этот Храм Природы, поражая поэта своей цельностью, законченностью, просит и его творить подобным образом – цельно, и поэт поддаётся зову природы, учится у неё: «Море и ветер могучи сами по себе, и «без нас», таков и язык. Поэт входит в язык – язык «зарабатывает» соответственно его энергии» (9, 29). Энергия природы, по мнению Айги, проникая в поэта, начинает работать, поддаётся «тексту, догадке, мастерству» (9, 29). Точка зрения поэта соприкоснулась с точкой зрения Бюффона: поэт должен творить согласно законам Природы, его творения должны «являть собой законченное целое». Зов Природы о цельности поэт слышит всюду, ему об этом говорит и луна:

тяжёлая луна
сырая
учит
быть в цельности разъединений
горнем швов
о терпеливого же мира! –
(Вдруг от флоксов. Здесь. 1986. С 272.)

Стихотворения Айги, «как бы похожи на Природу», они свободны, цельны, они вобрали в себя «не классический парк», а «вольное поле и лес», любые ритмы, размеры, рифмы; у стихотворений своя мера, мерой является Природа, её первозданность, цельность, созидательная мощь. Поэт считает, что его «классика» так или иначе окажется в неразрывном кругу некой «Мета-Классики», она «окружает» нас, как некий далёкий, «окончательный обруч».

Слово Айги, входя в неразрывный круг «Мета-Классики», находит точки соприкосновения с мыслью Бюффона по многим позициям. Согласно Бюффону, природа свои творения «созидает согласно вечному плану, от коего никогда не отступает, в безмолвии трудится она над зародышами своих детищ, единым движением набрасывает исходную форму любого живого существа, а затем, не отрываясь, совершенствует его» (39/2, 313).

Бюффон считал, что стиль творца должен совершенствоваться в безмолвном труде, что он, творец, должен «в безмолвии трудиться». Айги считает точно так же, он трудится в безмолвии, оставляя себе тишину и свет: «Мне хотелось бы как можно меньше сказать что-нибудь, добываясь при этом, чтобы нелюдская тишина и свет возрастали вокруг всё больше, всё неотвратимее... словно я учусь разговаривать на каком-то новом для меня языке» (9, 29).

Нелюдская тишина бывает лишь в природе, значит, Айги вновь говорит о том, что трудясь в безмолвии, о чём заметил ещё в 1753 году Бюффон, обретает некий «новый» для него язык. Этот язык мы будем считать языком Природы.

Мысль о тишине и молчании – центральная в сборнике «Здесь». Он открывается стихотворением «В рост», где обозначается указанная мысль:

1...

молчание как жизнь
да на всю мою жизнь

2

Однако молчание – дань, а себе – тишина.

3

к такой привыкать тишине
что как сердце не слышное в действии
как то что и жизнь
словно некое место её
и в этом я есть – как Поэзия есть
(В рост. здесь. 1954-1956. С. 11.)

Завершается сборник стихотворением «К разговору на расстоянии», написанным спустя тридцать два года, но мысль та же и в этом произведении:

что больше говорим – кружа вокруг молчанием

...

и дар-как-хлеб – трудящееся Слово

в вас золотится входит

(К разговору на расстоянии. Здесь. 1985-1988. С. 277.)

Как Природа трудится «в молчании над зародышами своих детищ», так трудится и Айги, создавая «свои детища», кои похожи на «модель природы» (см. ст.: Разговор на расстоянии. С. 32). Он себя экспериментатором не считает, как природа не экспериментирует, являясь цельной и органической, так и Айги, согласно его словам, не экспериментирует, его стихи, как и явления Природы, приходят в мир органически: «Новое в поэзии, на мой взгляд, рождается органически – в общем словесном накале, а не путём экспериментов».

«Шум-Мир» кажется поэту «Лже-Миром», в этом «Лже-Мире» «даже сахар шуршит», «Лже-Мир» наполнен «гулом идущих отбросить себя», поэту больно от этого гула, оставляющего «линию – кровью!», о чём сказано в стихотворении «Ужин: дом за городом»:

1

даже сахар шуршит: «а ты помнишь а помнишь как пришли

забирать – как зарёю пришли) – хоть беда-то теперь

уж другая – да и дума теперь не о том

(Ужин: за городом. Здесь. 1988. С. 276.)

Спасенье от этого гула в гуле другом – в «гуле народо-терпенья», то есть в молчании – памяти:

2

и тогда я увидел – из скрытого гула другого: народо-

терпенья – из глубы забытой в мозгу запылавшего –

а может быть в памяти тела-как-почвы: чтоб втайне забыть –

(Ужин: дом за городом. Здесь. 1988. С.276.)

Поэт желает очистить «Лже-Мир» до тишины Природы при помощи искусства: «Шум-Мир начинает казаться иногда Лже-Миром, – кто «очистит его до тишины? – может быть, только искусство» (9, 32). Поэт искусство приравнивает, как и Бюффон, Природе. В Поэзии, считает Айги, «наряду с говорением существует и молчание... молчащая Поэзия – горящая некоторым иным способом» (9, 32).

Иной способ – это способ Природы, в природе много пространства, оно везде. Считаем, что молчащая поэзия Айги создаётся при помощи пространства, в которое он помещает то один знак, то одно или несколько слов, то одно видение-храм-тело текст. «Мир не превышает нас, мы-мир», – замечает поэт в указанной статье.

Пространство мира заполнено светом творца. «Сияние этого единопробывания может коснуться» листов поэта, тогда в тишине-молчании он будет вбирать в себя это сияние и «творить тишину». Тишина входила в него в виде больших смыслоносных пауз, поэту хотелось, чтобы одно «цельное стихотворение» «представляло собой тишину». И таких творений, представляющих собой тишину, у поэта множество, остановимся на некоторых из них.

«Белая бабочка, / перелетающая через сжатое поле» – две строки и белый лист, две строки в пространстве тишины, создающие тишину-молчание:

Поле весной.
Там чудо покрывает ум.

Две строки и пространство тишины. Поэзия, по мнению Айги, есть «преодоление «служебно-коммуникативного» слова другим». «Другое» слово, считаем, есть слово Природы, где вся суть. Значит, поэтическое слово должно быть выше «коммуникативного» слова. По мнению Айги, оно должно быть «тем существенным Словом, в котором таится и тишина пред-Слова / можно сказать, что сущность человека в мире – Слово в нём, а ещё вернее, в мире есть – человек – как – Слово» (9,32).

Точка зрения Айги соответствует точке зрения Бюффона: «Стиль же – это сам человек». Бюффон считает, что «стиль нельзя изъять, похитить, исказить; если он возвышен, благороден, величествен, автор снищет равное восхищение во все века, ибо долговечна и даже бессмертна одна лишь истина» (39/2, 316).

Айги – это новый стиль, вобравший в себя все течения литературы, в результате чего, создавший свою, только ему присущую манеру письма. В чем же особенность стиля поэта?

У реализма, по мнению Л.А. Еремеева, «свои предпочтения и принципы отбора, согласно которым на первой план выдвигается общественный человек» (37, 9). Реализм отражает мир во всём его многообразии; если исходит из этого утверждения, то образ общественного человека у Айги отсутствует, мир же в многообразии представлен (мотивы дома, первичности бытия, света, матери, отца), значит, отдельные черты реализма, смеем сказать, в его творчестве имеются.

Для литературных течений модернизма характерно как «резкое сужение сферы изображаемой действительности, так и субъективированные и мистифицированные представления о человеческой сущности и общественных отношениях» (37, 10). Согласно Л.А. Еремееву, человек показан «отчужденным от всего», он «освобождён от ответственности, что совершается вокруг», так как в модернистской концепции действительности, «господствует мысль об иррациональном мироустройстве» (37,10), о «невозможности поступательного развития общества», представлены «два типа поведения людей: квиетизм и деструктивный образ действий» (37,10), человек не выступает «представителем определённого общества. Чувство одиночества, согласно

Л.А. Еремеева, «у модернистов рождено «самой жизнью», а не «результатом философских размышлений о жизни», оно «следствие бездуховности общества» (37, 10).

Айги себя модернистом не считает, вероятно, с ним следует согласиться, ибо его лирическому герою дано чувство ответственности, ориентир определён – творение; мысль о невозможности поступательного движения отсутствует, он считает, что в мире существует поступательное движение – это процесс творения (см. ст.: Как бы это громко ни звучало). Деструктивный образ действия лирического героя также отсутствует, но то, что его лирический герой не выступает «представителем определённого общества» у Айги имеется; его лирический герой – это человек земли, сберегший «донность», то есть традиции предков, значит, основные черты модернизма в его творчестве отсутствуют, но его отдельные черты, на коих мы остановились, все же в его творчестве имеются.

Романтики видели в действительности «свет и тьму», их герой чувствовал свою причастность к человеческому сообществу, в себе ощущал силы противостоять злу. Лирический герой Айги видит «свет и тьму», противостоит злу, значит, черты романтизма в его творчестве также встречаются.

Согласно Л.А. Еремееву, свободная от общественных забот поэзия парнасцев была выражением социального пессимизма, формой отрицания современного им уклада жизни. Бегство от действительности – их эстетическая позиция, таким образом снимались социальные проблемы.

Широкое и оригинальное мышление парнасцев характерно и для Айги, но он не бежит от действительности, его нравственная позиция – обнажать зло мира, значит, мы можем сказать, что отдельные черты искусства парнасцев у него встречаются.

Символисты, согласно Д.Д. Обломиевскому, «стали изображать внешний мир через душу и тело лирического героя, сквозь его ощущения» (52, 294-295). У символистов, как заметил Л.А. Еремеев, действительность «камерна, редуцирована, фрагментарна» (37, 19). Внешний мир, с точки зрения Д.Д. Обломиевского, выступает у них «символом внутреннего мира» (52, 294-295). Символисты, как считает Д.Д. Обломиевский, «поставили своей задачей создание «двупланового образа», за одним – «просматривалось» другое, что-то за ним стоящее; «черты какого-либо фонемена» превращались «в символ чего-то иного» (52, 294-295).

Согласно Л.А. Еремееву, «социальная свобода подменилась «свободой духа», тёмные стороны действительности подавались под маской отвлечённого «зла», реальная жизнь служила «мостиком к чему-то таинственному, трансцендентному».

Многие черты символизма встречаются в художественном мире поэта («двуплановость образа», «миф», «тайна», «отпечатки явлений», «подознание», «искусство сновидений», «символ», трансцендентное, критическое отношение к цивилизации, но зло у него конкретно, реально, действительно, а не отвлечённое. Айги мы рассматриваем не

как человека, ушедшего от мира, а как поэта всего человечества и безмерного космического пространства.

М.М. Филиппов в «Очерках о западной литературе XVIII-XIX вв. (М., 1985) отметил то, что «романтик гоняется за индивидуальным, а новая поэзия такова, что в ней должно узнать себя всё человечество» (62,164). Мы относим поэзию Айги к «новой поэзии», которая, синтезировав в себе черты реализма, модернизма, романтизма, символизма, обрела только ей присущие черты; это – айгизм; всевидение, всеслышанье, всёчувствование, которое представлено через необычайную форму, у него нет ни одного стихотворения, где бы форма полностью совпала – в этом мощь и сила его поэзии, основой которой является движение мысли и составляет его стиль.

Погружаясь в себя, Айги не пренебрегает внешними событиями, он критикует зло, представляет его источник – «те, что начали видеть белое и чёрное», у него философский, как и у Бодлера, взгляд на жизнь. Двуплановость образов в лирике Айги мы относим не к принципам изображения действительности, а к фактору стиля (как это принято считать относительно литературного импрессионизма), так как Айги осуществил «невозможный для символистов возврат от идеи к реальности» (Еремеев Л.А.).

Реальность представлена в светлых и тёмных тонах, но импрессионистки светлое, лирическое восприятие мира превалирует, ему характерна импрессионистская манера, представляющая в едином потоке как объективный предмет (роза, флоксы, дом, девочка, соломинка), так и его субъективное восприятие и эмоциональное переживание.

Остановимся на стихотворении «Маки этого года» (Теперь всегда снега. С. 296). Картина цветущих маков, вероятно, стала отправной точкой для создания произведения, но объективно существующие маки субъективно восприняты поэтом: их он уподобляет «детям»:

мы дети – можно обижать – такие

В них видит «кротость»:

мы просто кротость

Слабость:

но слабые – лишь одеяние невидимого

Цветут маки, по мнению Айги, лишь от прикосновения «благосклонной силы»:

... мы цветём

лишь от прикосновения

другой неспешной благосклонной силы

и это тоже лишь часы и дни

Цветение маков сравнивается поэтом с пением соловья:

...мы цветём
как соловей поёт

с дитём, не «знающим» двигающей мощи:

дитя
не зная двигающей мощи

Вид цветущих маков рождает в душе поэта сильные эмоциональные переживания. Айги себя уподобляет цветущим макам, через представление их образа рассуждает о быстротечности бытия:

а отцветают так – и отцветем

Источник этого стихотворения, вероятно, в пословице чувашского народа: (Эх, жизнь, – мака лепесток).

Говоря о конкретном предмете (маке), выводит на сущность человеческого бытия, поднимает проблему спасения человеческой души: «не мы спасём, но красота спасёт». Через сплетение разных чувств (гордость, грусть, сожаление) поэт заставляет обратиться от конкретного образа к философским проблемам: жизни и смерти, мига и вечности. Просматривается и тема Бога:

... так над полем
туманятся – подобья

Маки подобны Богу, они излучают свет; «просят» лирического героя найти в них «излеченья»:

а ты ищи ты излеченья там

В них мощная, невидимая иному сила, поэт эту силу видит, чувствует, переживает, изящно через переливы местоимений («мы» – «ты» – «нас» – «вы»), (глаголов настоящего времени первого лица множественного числа («грустим» – «спасаем» – «не задерживаем» – «цветём» – «не знаем»), повелительную форму («ищи»), краткую форму прилагательного («прекрасны»), причастия («неподвижна») передаёт своё эмоциональное состояние.

Двуплановость прозрачна (маки=жизнь), через образ маков представлена человеческая жизнь. Формообразующие элементы произведения наполнены философским смыслом. Художественный язык зафиксировал изменчивость природного явления (цветение маков), мимолётность их цветения, множество оттенков душевных переживаний. Сцена реалистична, форма подачи материала символистская, образ маков подан по-модернистски – субъективированно, эмоции представлены как в

искусстве импрессионистов, всё дышит, живёт, изменяющийся образ мака (миг его цветения) представлен легко и в то же время философично.

Мы можем сказать, что метод психологического анализа через одухотворение материи (мысль) и материализацию чувств (восторг, грусть, сожаление) представлен Айги в приведённом выше произведении достаточно глубоко.

Реальная картина цветения маков, «растворяясь» в сознании поэта, способствует представлению потока мысли поэта о жизни и смерти, о той «мощи», которую надо уметь увидеть и пережить, как увидел и пережил её Айги, в результате чего через образы маков представил свой внутренний мир, ядром которого является мощь, именуемая у маков – «цвести»!

Мы видим, что лирический герой Айги, отталкиваясь от земных вещей (берёза, сосна, овраг, маки, сахар, костёл, храм, домашняя утварь), идеализируют их (маки – «дети», маки – «как соловей») с одной лишь целью – найти сущность бытия. И он её находит: «цвести», «светить», «быть».

Бумага писчая у него превращается в «белоголовую сестру»:

... немногим
вещам – воистину сёстрам
белоголовым
(бумагам-вещам)

(Айги. А они притихая во время болезни. Теперь всегда снега. 1982. С. 256.)

Лес подобен фортепьяно:

Иногда фортепьянно они громоздились, -- вырывалось
сонатоподобие – изуродованное концертностью веток.

(Айги. Отдаляющиеся леса: вариации. Теперь всегда снега. 1985. С. 297.)

Поле казалось чудом:

там чудо покрывает ум
(Айги. Поле весной. Теперь всегда снега. 1985. С. 302.)

Вечер похож на одинокий цветок розы, на «объятие младенца»:

И – состояние
цветка одинокого – розы:
как неумелое: в несколько – будто – приёмов
объятие – младенца:
без обнимаемого.

(Айги. Вечер. Теперь всегда снега. 1985. С. 302.)

День похож на «реку»:

день – как река: наплывающего
расширения света

Поэт – на вселенную (ребёнка):

быть – вселенной-ребёнком:

(Айги. День – в роще мира. Теперь всегда снега. 1985. С. 308.)

Поэт представляет свои мироощущения и миропредставления. Через индивидуально-психологическое «Я» поэта, мы считаем, представлено социально-эпическое XX века, его сборники могут служить историческим документом жизни творческой личности конца первой, всей второй половины XX века.

Переплетение реализма, символизма, импрессионизма в творчестве Айги говорит о том, что он противопоставит литературе социалистического реализма, является продолжателем традиции как модернистской литературы XX века, так и художественной традиции глубокого постижения внутреннего мира человека, нам кажется, что нет надобности противопоставлять Айги-новатора Айги-традиционалисту, модернистскую сторону – реалистической, так как в его творчестве всё переплелось, образуя «новую поэзию» XX века, для Айги характерны как субъективизация, так и поэтизация мира на основе показа реальных мгновений бытия, эти реалии могут быть представлены им и ретроспективно, он может представить и пережить забытые впечатления через какой-либо предмет ярко и выпукло.

Концептуальным в этом отношении является стихотворение «Вспоминанье – поле», нам кажется, что его следует привести полностью:

золотом ты продолжаешь блистать
надпольная клет е д у х о в н а ! – да только о том
что я был растворённым

в веяньи этом

понял я – в тьме оказавшись

бессилия слова.....—в моём бессознании блаженном

чутья не хватило такого

чтоб длиться – себя сохраняя

молитвой – чуть-чуть от страданья холодной

при однородности клет е г д е я да д у х о в н а

без доли уменья! – но помня но помня в забвеньи

вроде – быть может – страдающих отблесков-знаков

полднего света над полем

всюду горящих среди голосов – пребывая со смыслом

дальним – от тех голосов

(Айги. Вспоминанье-поле. Теперь всегда снега. 1985. С. 295.)

Поле, блестя «золотом» спелой ржи, (может, овса, пшеницы) вызывает в сознании поэта поток ассоциаций; поле напомнило поэту

давнее поле, его веянье, где он был растворённым в «клете духовна». И понял это поэт только тогда, когда во «тьме оказался», поэтому виденье поля всполыхнуло душу поэта, напомнило голоса, эти голоса напомнили другие голоса (мы видим волну ассоциаций) – «дальние», являющиеся хранителями отблесков-знаков.

Можем сказать, что лирика Айги, как и Бодлера, интровертна, ибо погружённость во внутренние переживания лирического героя (он же является голосом поэта, о чём говорит местоимение «Я») составляет ведущий принцип сборников. Внешний мир, который во множестве образов представлен, субъективирован, пережит. Внутренние переживания лирического героя представлены через знаки, которые часто встречаются и в художественном мире Бодлера – восклицательные, умолчания, тире, которые говорят о взволнованности поэта, его грусти; эпитеты («холодная» молитва, «блаженное» бессознание, «полднего» света, «дальний» смысл) украшают текст, придают ему выразительность, делают эстетичным; лексический повтор («но помня но помня») усиливая акцент на прошлом, высвечивает его знаковость, способствует созданию ретроспективной картины «поля», «золотом блиставшего».

Художественные средства придают тексту особую выразительность, нам видится это поле, мы испытываем почти те же чувства, что и Айги: грустные и светлые одновременно. Поэт, воскрешая прошлое, вновь переживает ту давнюю чистоту – чистоту, подобную молитве, и это ему удаётся сделать через представление внешне ничем не примечательного поля, в этом (внешне как бы непримечательном) поле вдруг заговорила живая душа – творец слышит её голоса:

всюду горящих среди голосов – пребывая со смыслом
дальним – от тех голосов

И голос души поэта сливается с голосом души поля; всё стихотворение в целом можно считать развёрнутой метафорой, ритм которой держится на переключке звуков (ло, по, то, во, по, мо, со), среди которых (ло – ол) являются стержневыми, говорящими о любви поэта к своей земле, звук (л) выражают, согласно психолингвистике, любовь.

В основе эстетической концепции данного произведения и всего творчества Айги (где многократно повторяется слово «свет») лежит чувство любви к родной земле, что и вылилось в концепцию поиска света (даже во тьме).

Видим, как субъективный момент в данном произведении разрастается до бесконечности, сознание лирического героя вбирает в себя весь мир: голоса, подобные молитве, («голоса поля» – «голоса дальние» – «те голоса»), «клеть духовную» (то есть духовные ценности своего народа), память, как связующую нить прошлого с настоящим и будущим, на фоне которой и происходит понятие себя:

понял я
чтобы длиться – себя сохраняя.

Через глагол неопределённой формы «длиться» представлены все три времени, время нескончаемо, оно длится вечно, в нём поле, «золотом» продолжающее блистать, тема вечности представлена и через сказуемое «продолжаешь блистать», которое говорит о длительности процесса блистания, его нескончаемости.

Из этого мы можем сделать вывод, что в творчестве Айги получили развитие отдельные импрессионистские тенденции, ведущие из них: разрастание субъективного момента, вбирание сознанием лирического героя в себя всего мира, эстетизация жизни, благодаря чему происходит как обогащение художественного видения Айги (реалии мира поэт пропускает через свою душу и чувства), так и сужение пространства, представляющего реальную деятельность человека. Поэт переносится в пространство личных ощущений, восприятий, воспоминаний, самонаблюдений:

понял я — во тьме оказавшись...

Вспоминая своё «дальнее» поле, поэт наблюдает и себя, свой внутренний мир, он начинает понимать смыслоносность дальнего поля, в нём рождается «чутьё» того, как сохраниться в вечности: следует, как «поле давнее» золотиться — это и есть эстетическая концепция Айги, столь похожая на эстетическую концепцию Бодлера.

Поэтизация и идеализация прошлого представлена через образ поля, предмет материального мира — поле выполняет функцию коррелята из пространства памяти — поле приводит поэта к осознанию сущности и сложности бытия (оно состоит из света и тени — единства и борьбы двух противоположных начал бытия, при этом у поэта торжествует трезвый, как у Бодлера («в тьме оказавшись» — «в цветах зла» оказавшись), взгляд на мир. Мы можем сказать, что как образ поля, так и все остальные образы несут на себе отпечаток эстетической концепции Айги (светиться и при тьме), отпечаток его настроений, чувств.

Из эстетической концепции Айги вытекают и внешние — стилистические (своя форма), и внутренние особенности (светить, сохраняя терпение, молчание, научиться слышать тишину). Внешние — это во-первых, типичная для Айги манера представления, описание — размышление (через вопросы, суждения — пустоты — вывод), во-вторых, импрессионистская манера подачи материала (изменяющийся предмет представлен через субъективное восприятие и эмоциональное переживание поэта, что так сближает его с манерой изложения Бодлера; в-третьих, интровертность (погружение во внутренние переживания) составляет ведущий принцип лирики Айги; в-четвёртых, культ живой природы, что является ключевым и в лирике Бодлер; у Геннадия Николаевича он восходит своими корнями к мифологическому сознанию чувашского народа, к его архетипам; в-пятых, обилие пустот, как знака космического пространства, в-шестых, субъективизм, который позволил представить внутреннее «я»; в-седьмых, — обилие метафор, символов, аллегорий, что весьма часто встречается и в художественном мире Бодлера.

Для Айги – действительность, то есть объективная реальность, – первооснова его художественного переосмысления, субъективации, в результате чего возникает вторичный мир – мир Айги, реализованный в его произведениях при помощи творческого метода, в основе которого лежит принцип эстетизации действительности через синтез разных литературных направлений (реализма, романтизма, символизма, импрессионизма, модернизма), вылившийся в особую, только Айги присущую форму, субъективация воспринимаемого, о чём в своё время заметил ещё Мопассан, рассматривающий субъективность отражения естественным результатом творческого акта (см.: Мопассан Г. Собрание сочинений в 7-ми томах. М., 1977. Т. 6. С. 10-12), считавший, что у каждого художника «собственная реальность», «исходящая из способа видения, чувствования, мышления. Мы знакомимся с «реальностью» Айги, у которого своё видение мира (всемирность, основанная на национально-особенном восприятии мира чувашским народом, мира, как средоточия света, поэтому такие понятия как «белизна», «свет», «чистота» занимают в творчестве Айги стержневые позиции, выводящие на мировидение чувашского народа), она просматривается и в анализируемом нами произведении «Воспоминание – поле». В свете эстетики чувашского народа, во-первых, поэт с целью определения сути бытия приходит в чистое поле – место пребывания Бога; во-вторых, обращается к памяти, к «доньям», что так характерно для эстетики чувашского народа; в-третьих, он проявляет терпение, что так свойственно чувашскому народу; в-четвёртых, исповедальность, молитвенность речи, что также характерна для чувашской прозы и поэзии; в-пятых, обращение к небу, что так часто встречается у чувашского народа, где родился и возмужал Айги; в-шестых, поклонение полю как всей земле (поле-мир), Богу; в-седьмых, сохранение соборности, однородности, что свойственно этому этносу.

К внутренним особенностям его творчества относятся утверждения ценности каждой человеческой личности, первенство духовных начал, поиск чистоты, умения во тьме рассмотреть свет, представить тайны своей души и души другого человека (В. Митты, Ш. Бодлера, М. Сеспеля, А. Миттова, Б. Пастернака и многих других).

Нам кажется, что психологический метод Айги способствовал созданию своей формы в области лирики XX века – её мы можем назвать формой «струящейся мысли»; несмотря на присущий ему субъективизм, форма эта, нам кажется, имеет большую эстетическую ценность, так как представляет потоки мысли феномена Айги, струящиеся из архетипов сознания предков. Струящаяся мысль, начавшись в первом произведении любого его сборника, не прерывается, как у Бодлера, а разрастается, как лучи солнца, даруя «донность» предков, свет души поэта. Она, пульсируя в струях-словах текста, соединяется в единый поток света, мощный в своей основе, впитавший дар земли и неба.

Концепции мыслителей, таких, как В. Брюсов, заметившего, что «новое искусство» возникло тогда, когда в сознание проникла мысль, что «весь мир во Мне», когда взор был обращён не столько на внешний мир,

сколько на внутренний, когда человек смог сказать «есть только Я», близка поэту, представляющему мировидение чувашского этноса.

Задачей художника, согласно В.Я. Брюсову, стало стремление выразить себя, свет «переживания», которые и есть «суть единственная реальность, доступная нашему сознанию». Брюсов заметил: «Когда художники верили, что цель их передать внешнее, они старались подражать внешним, видимым образам, повторять их. Сознав, что предмет искусства – в глубинах чувства, в духе, пришлось изменить и метод творчества. Вот путь, «приведший искусство к символу» (29, 9).

По его мнению, новое, «символическое творчество было естественным следствием реалистической школы, ступенью в развитии искусства» (29, 9). Творчество Айги также является естественной ступенью в развитии литературы, поэтому оно и содержит в себе многие течения, сохраняя и развивая их вширь и вглубь, представляя в основе своей новое явление в существующей художественной системе, отражающей возникшие черты в общественном сознании: поиски смысла переносятся «из области социально-бытовой и философской в область интуитивного и эстетического», как заметил Л.А. Еремеев в указанном нами сочинении (37, 24), что мы и видим в творчестве Айги.

Творчество, по мнению поэта из Чувашии, – это «созидающая сила», способная сообщить бытию цельность (см.ст.: Как бы это громко ни звучало), эта концепция лежит в основе всего творчества Айги, образуя стержень его стиля.

Сближает Бюффона, Бодлера, Айги суждение о том, что стиль – это «движение мысли» (39/1, 240), «форма содержания» (39/1, 240).

Глава 5. Мотивы философии экзистенциализма в творчестве поэтов

В современной философии обозначились два направления: позитивистское и гуманитарно-антропологическое. Первое образовано в демонополистический период развития капитализма, когда ещё была вера в свободу личности, в поступательное движение, когда человеческий опыт и исторические факты побуждали к оптимистической вере в будущее, но кризисы, войны, революции XX века подорвали веру человека в социальную и экономическую устойчивость системы. Процесс перехода от монополий к государственному капитализму, рост военных расходов способствовал усилению общественной дифференциации, в результате чего нарастало идеологическое давление на массы, урезывалась демократическая свобода, девальвировались моральные ценности; ложь, лицемерие, внедрились в общество основательно; в литературе появляются произведения абсурда, как следствие «смерти Бога», где поднимаются проблемы («мёртвого дома», «ахинеи») (по выражению Алеши Карамазова – героя романа «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского). Появляются имена: Л. Селин («Путешествие на край ночи»), А. Камю («Чума»), М. Пруст («Смерть в кредит»), Сартр («Тошнота»). Количество нерешённых вопросов увеличивается, противоречия между человеком и обществом нарастают, на арене появляется «нереалистическая литература»; литература модернизма, послужившая основой для формирования и развития экзистенциалистических идей.

Предтечей экзистенциализма является Серен Кьеркегор (1813-1855) – датский философ-идеалист, теолог, писатель. По Кьеркегору, не общее (т. е. государство, общество, социальная группа) главенствует над личностью, а личность над обществом (см.: «Страх и трепет»). Он размышлял о этической и религиозной точках на грех. Согласно первой, грех – это зло, во-втором случае оценка не столь однозначна, ибо виновность оказывается предпосылкой духовности.

Осознание собственной греховности становится единственно возможной отправной точкой движения человека к Богу. Только Бог, с точки зрения Кьеркегора, – источник доброго в мире. Философ видит в вере высшую степень духовности.

Отчаяние расценивается им как единственная возможность прорыва к Богу. Человек берёт на себя ответственность за выбор: «отчаяние – вызов», религиозное отчаяние есть сила, способная вызвать неутомимую работу человеческого духа. Согласно его моральной диалектике, только человеку, осознавшему свою виновность и слабость перед Богом, доступны истинная вера, духовность, нравственность. Идея человеческого достоинства совместилась с идеей ответственности. С.Кьеркегор в труде «Страх и трепет» заметил, что «судьба – это отношение к духу» (42, 191), Проблема ответственности человека волновала и Ж.П.Сартра (1905-1980) французского писателя, философа, публициста, о чем сказано в его произведениях «Тошнота» (повесть, 1938), «Стена» (сб. рассказов, 1939), «Мухи» (пьеса, 1943), «Дьявол и господин бог» (пьеса, притча, 1951).

В эссе по эстетике («Что такое литература?», 1947, «Бодлер», 1947) Сартр отстаивает мысль о личной ответственности писателей за всё происходящее в современной истории.

Французский писатель и философ Альберт Камю (1913-1960) в произведениях: «Посторонний» (повесть, 1942), «Миф о Сизифе» (1942), «Недоразумение» (пьеса, 1944), «Чума» (роман-притча, 1947) представил опыт человеческого существования, завершающегося смертью, приводящий мыслящую личность к открытию «абсурда», как своего вечного удела на земле. Однако эта истина, по мнению А. Камю, должна не обезоружить, а пробудить высшее мужество – продолжать жить вопреки «хаосу», обходясь без всяких доводов в пользу такого решения.

В литературном творчестве А. Камю видел задачу писателя в том, чтобы облечь хаотический мир в упорядоченные и завершённые формы. Книги А. Камю тяготеют к притче, трагическому «мифу».

Мартин Хайдеггер (1889-1976), немецкий философ-экзистенциалист, в сочинении «Бытие и время» (1927) ставит вопрос о смысле бытия, считает, что основу человеческого существования составляет его конечность, временность, поэтому время – существенная характеристика бытия. Сосредоточенность на будущем, полагает философ, даёт личности подлинное существование, перевес настоящего приводит к тому, что «мир вещей», мир повседневности заслоняет для человека его конечность. Такие понятия, как «страх», «решимость», «совесть», «вина», «работа» и т. д. выражают у Хайдеггера духовный опыт личности, чувствующей свою неповторимость, однократность, смертность. С середины 30-х гг. на смену этим понятиям приходят выражающие реальность не столько лично – этическую, сколько безлично-космическую: «бытие и ничто», «сокрытие и открытое», «основа и безосновное», «земное и небесное», «человеческое и божественное», отдельные из них представлены в творчестве Айги и Бодлера через художественные образы земли и неба человека и бога.

Хайдеггер хочет постигнуть человека, исходя из «истины бытия». Если Платон понимал мышление как созерцание, то Хайдеггер для характеристики истинного мышления употребляет термин «вслушивания»: бытие нельзя видеть, ему можно только внимать. Так, лирические герои Айги и Бодлера вслушиваются в мир, внимают звукам земли и неба.

Преодоление метафизического мышления требует, по Хайдеггеру, возвращения к изначальным, но нереализованным возможностям европейской культуры – к той «досократовской» Греции, которая ещё жила в «истине бытия». Такое возвращение, по Хайдеггеру, возможно, потому что (хоть и забытое) бытие всё же живёт в языке, ибо язык – это «дом для бытия». Хайдеггер отмечал, что современный язык технизируется, умирает как подлинная «речь», как «речение», «старание», теряется нить, которая связывала человека и его культуру с бытием. Автор исследования считает, что такая подлинная «речь», «речение», «сказание» присутствует у Айги. Хайдеггер считает, что не люди говорят «языком», а язык «говорит»

людям и людьми. Автор предполагает, что язык говорит Айги, открывая ему истины бытия.

Хайдеггер считал, что «прислушивание к языку» – это всемирно-историческая задача, что «открывающий истину бытия» язык прежде всего живёт в произведениях поэтов, что мы и видим в творчествах Айги и Бодлера.

Сартр в статье «Экзистенциализм – это гуманизм» замечает: «... под экзистенциализмом мы понимаем такое учение, которое делает возможной человеческую жизнь и которое, кроме того, утверждает, что всякая истина и всякое действие предполагает некоторую среду и человеческую субъективность» (56, 320). В художественном мире Айги и Бодлера присутствуют мотивы отчаяния, заброшенности, тревоги, по этой причине мы можем сказать, что у них присутствуют мотивы философии экзистенциализма.

Сартр называет основные понятия экзистенциализма: «тревога», «заброшенность», «отчаяние». «Тревога, с его точки зрения, – это ответственность за других людей» (56, 326).

Говоря о «заброшенности» (излюбленное выражение Хайдеггера), он замечает: «Мы хотим сказать только то, что бога нет» (56, 326), а если «бога нет, то человек осуждён быть свободным» (56, 327). Говоря об «отчаянии», Сартр заметил: «Мы будем принимать во внимание лишь то, что зависит от нашей воли» (56, 331). По мнению Сартра, «действительность будет такой, какой её определит сам человек» (56, 332). По теории экзистенциализма, исходный пункт – это субъективность индивида, где надежда в его действиях.

По мнению Сартра, человек, выбирая себя, «созидает всеобщее» (56, 337), значит, всякий проект «обладает универсальной значимостью» (56, 337). «Человек создаёт сам себя» (56, 339). Он выбирает сам себя перед «лицом других людей» (56, 340). «Человек не замкнут в себе, а всегда присутствует в человеческом мире – это и есть экзистенциалистский гуманизм, ибо нет другого законодателя кроме него самого» (56, 344). «Человек должен обрести себя и убедиться, что ничего не может его спасти от себя самого, даже достоверное доказательство присутствия бога» (56, 344). В этом смысле «экзистенциализм – это оптимизм, учение о действии» (56, 344).

Хайдеггер в книге «Бытие и время» говорит о «заботе». В заботе соединяются три структурных момента модуса экзистенции, являющиеся и тремя измерениями времени:

- 1) устремлённость за пределы своего существования, проект (будущее);
- 2) заброшенность в мир (прошлое);
- 3) падение в мир, растворение в повседневности (настоящее).

Сартр отрицает это единство – экзистенция (для – себя – бытие) являет собой непрерывный выход за собственные пределы, тогда как (в – себе – бытие) остаётся тождественным себе и неподвижным. Интересны позиции Н. Бердяева и Л. Шестова.

Н. Бердяев (1874-1948) был русским религиозным философом, близким к экзистенциализму. Борьба и взаимодействие двух

принципов: экзистенциалистического утверждения ничем не ограниченного духовно-творческого начала личности и христианского мотива сострадания определяют его философские позиции. Говоря об отсутствии Бога в мире, призывал к творчеству, как к средству изменения мира, это совмещалось у него с убеждением в обречённости всякого творческого акта, не признавал за историей прогрессивного движения, был критиком технической цивилизации.

Шестов Лев (Шварцман Лев Исаакович, 1866-1938 г.) предвосхитил позднейшие идеи экзистенциализма, выдвинул тезис о трагической абсурдности человеческого существования, показал образ обречённого, но взыскующего своих суверенных прав «героя», бросающего вызов всей Вселенной; требовал переместить точку зрения с мироздания на субъект, провозгласил «философию трагедии», восстал против гнёта безлично-всеобщего над личностно-единичным («Умозрение и откровение»).

Исследователю кажется, что Бодлер и Айги открывают путь к общечеловеческой коммуникации, которая, по мнению К. Яспера, существовала в «осевое время (8-3 вв. до н.э.), это время создало общечеловеческий завет личной ответственности, явилось общим истоком для культур Востока и Запада.

Они возобновляют этот путь, их речения обращены ко всем людям земли с призывом сохранить в себе «Есмь!», вступить в коммуникацию во всей Вселенной, чтобы обрести себя в этом мире и быть ответственным за все происходящее.

Для нас представляет интерес и точка зрения Карла Яспера (1883-1969), немецкого философа-экзистенциалиста, идеалом которого является «бюргерский гуманизм, интеллектуальная честность».

Несмотря на конфликт с теологией (которой он противопоставил идеал «философской веры»), очевидна близость его онтологии к традиции теизма. По К. Ясперу, соотносённость экзистенции с другой экзистенцией осуществляется в акте «коммуникации», т. е. интимного и личного общения в «истине».

«Коммуникация» — центральное понятие миропонимания К.Яспера — возводится им в ранг критерия философской истины и отождествляется с разумом. Моральное, социальное, интеллектуальное зло есть для К. Яспера глухота к чужой экзистенции. Автор исследования считает, что здесь точка зрения Г.Айги, Ш.Бодлера и К.Яспера соприкасаются, т. к. глухоту к чужой экзистенции они считает злом.

Смысл философии, по К.Ясперу, в создании путей общечеловеческой «коммуникации»... Между странами, веками поверх всех границ культурных кругов.

Их проблематика, включая такие вопросы, как «сущность человеческой личности», «смысл существования», «свобода индивида», «отчуждение», «межличностное отношение», «этическая позиция», «роль воображения», «философия человека» встречается в творчестве Айги и Бодлера, она стала основой для их эстетической концепции «быть», это даёт нам право выделения в их творчестве мотивов философии экзистенциализма.

Бодлер и Айги область творчества относят к области реализации свободы человека (см.: статьи: Айги. Разговор на расстоянии; Как бы это громко ни звучало; книгу: Разговор на расстоянии), Бодлера: Салон 1859 года и другие), так считали писатели и философы экзистенциализма, в частности, русский философ-экзистенциалист Н.Бердяев, заметивший, что «человек есть существо творящее» (17, 66). На это качество указывает и Л.А. Еремеев в исследовании «Французский литературный модернизм», в частности, он заметил, что «художественное творчество исследовалось данным течением экзистенциализма как инструмент деструкции рационалистического познания, как область реализации коммуникации, побуждающий к активной практической деятельности» (37, 67).

Если же экзистенциалисты в основном восприняли феноменологический метод, в основе которого «отказ от опыта прошлого», «абстрагированность как от случайных сторон действительности, так и от психологической, культурной, нравственной, социальной обусловленности познающего сознания», как заметил Л.А.Еремеев (37,67), то Айги, обозначив в своём творчестве мотивы философии экзистенциализма («тревога», «покинутость»...), не отказался от опыта прошлого, восприняв творчество Малевича, Хлебникова, Маяковского, Бодлера, Малларме, Кафки, многое взял себе (мотивы, идеи, подходы), не «абстрагировался» от культурно-нравственных традиций своего народа, в результате чего архетипы сознания чувашского народа имеют место в его художественном мире, (поле, где сохранился свет, овраг, где превалирует нечистая сила, лес как символ народа). Вся его поэзия, как и поэзия Малларме, Рильке, направлена на познание «вещи внутри себя» (Рильке):

Не доверяйся книгам; в них слилось
Прошедшее с грядущим. Обращайся
лишь к сущему. Не слишком обольщайся
Своею зрелостью. Так повелось:
вещам дано над нами возвышаться, –
мы к сути нашей лишь устремлены,
и жребий наш – гадать и сомневаться,
а вещи лишь внутри себя даны.
(Перевод Т. Сильман.)

Айги, «видя вещь», устремляет взгляд в суть её, его эстетика, как эстетика Хлебникова и Малевича, базируется, как считает И.Ракуза, на «поиске мистико-матифизических истоков искусства, благодаря этому приобретает этические, философические, религиозные параметры» (55,55). Поэзия Айги равна жизни, в стихотворении «Сон: яблоки в цвету» поэт замечает:

От так называемый
скажем Поэзии –
от города-жизни

пока уточним – это пище –
исканье – почти – побиранье...

(Айги. Сон: яблони в цвету. Литературное обозрение. № 5-6. –
С. 5.)

Его язык, как говорит сам поэт, есть «боль языка» (см. ст. Долго:
в шорохи-и-шуршания.), Ветер Вселенной:

Язык? – Ветер Вселенной.
(Литературное обозрение. 1998. № 5-6. С.8.)

Жизнь для него есть «выдерживание тьмы»:

а ночь а на дворе во тьме
в деревьях и камнях
сияние сущности...

Поэт в «деревьях», «камнях» видит «сияние Сущности» (см. ст.: Лето –
безмолвие. Литературное обозрение. 1998. № 5-6. С. 6), поэтому мы
можем назвать его поэзию «сущностным видением», то есть творение
для него есть как онтологический акт (поэзия-жизнь), так и
сакральный, к такому выводу приходит и Ильма Ракуза: «его поэзия
изображает и вскрывает «суть вещей» (55, 55). Например, в
стихотворении «Сон: яблони в цвету» (Литературное обозрение. № 5-6.
1998. С. 6), посвящённое Осипу Мандельштаму, сопровождаемое
эпитетом из слов указанного поэта «всё перепуталось», он говорит о
яблони, но, цветущая яблоня – лишь предмет действительности для
мысли о Боге, о трагедии XX века, для представления мотивов
философии экзистенциализма. Он представляет через яблоню
состояние своего сознания, подчиняясь чистому внутреннему голосу,
говорит о эпохе «тоталитарного социума», в нём представлены
основные мотивы философии экзистенциализма – быть через
трагедию, через оставленность увидеть Божье цветенье:

...
в «душе» – где от яблони в цвете – широкое облако

...
о б л а к о – я б л о н я – всюду – на каждом углу – словно
правдоподобие:

л ю д о п о д о б и й! –

облако – где сердцевиною: «дух» – человек –
заменяемый в мире

у всех на виду и при слухе – другим:

скрипом осины расщепленной

скрип – «человек» – отщепенец... –

б ы л и й е х - ц и к л и б л а - ц и к л да ещё б ы д л о –

ц и к л? – что же дальше? –

в р е з о м – от пищи-исканья? кормленья?.. – да –

от «стихов?».. –

Облако вещь – Божьих: Цветенья? –
да от Того
что Любовь Разрывающая
Что от Беды!.. –
(пусть привыкают что так говорятся С л о в а!.. –
да повторены будут потом – если в-Облако – эти –
Стихи разразятся
известной перчаткой –
чтоб кровь обнаружить –

.....
а пока продолжается:
месяц медовый – с полицией... --
рэхмет и спасибо – Бо)

(Айги. Сон: яблони в цвету. 1997. Литературное обозрение.
1998. № 5-6. С. 6 Из неопубликованного.)

В этом произведении мы слышим боль, которая представлена через аллитерацию на (ж) («на каждом», «что же», «обнаружить»; «продолжается»), слышим звук жжения души поэта, боль поэта оттого, что человека в тоталитарном «социуме» превращают в подобие «осины расщепленной», изящное сравнение человека, должного цвести, как яблоня весной:

о б л а к о – я б л о н я – всюду – на каждом углу – словно
правдоподобие:
лю до по до б и й,

с «осиной расщепленной», от чего человек превращается в «человека-скрип», в «отщепенца». Боль поэта представлена и при помощи слова «Беда!», написанного с заглавной буквы в сопровождении восклицательного знака. Сочетание двух слогов – последнего в слове спасибо и слова Бо, создаёт слово – плач ребёнка: «бобо». Душа поэта, уподобляясь чистой душе ребёнка, произносит: «бобо»: в стране «бобо», так как в стране «циклы», где действует «секретное тавро» – один из видов «ежовских пыток», (см. примечание Айги к стихотворению «Сон: яблони в цвету. Литературное обозрение. № 5-6. 1998. С. 6):

Стихи разразятся
известной перчаткой –
чтоб кровь обнаружить –

Дальше автор употребил стилистическую фигуру – знак умолчания, он есть смыслодержающий сгусток мысли сознания автора, который следует расшифровать, а это сделать нетрудно, так как слова, помогающие расшифровать его представлены в стихотворении через слова и словосочетания («другим», «скрипом», «осины расщепленной»; «Любовь Разрывающая», «Беда», «известной

перчаткой», «кровь обнаружить»), которые говорят «бобо» от «Бла – Судов – «Процессов» (Сон: яблоны в цвету. Литературное обозрение. № 5-6. 1998. С. 6).

Боль автора представлена и выделением особым шрифтом слов, если их соединить в одно целое: «облако – яблоныя – правдоподобие – людоподобий – йех-цикл и бла цикл – быдло цикл – Облаков Божьих – Цветенья – Слова – перчаткой – месяц медовый – с полицией – рэхмет – спасибо – Бо», то прочитывается следующая мысль: людей, подобных облаку яблоны в пору цветения, пытались превратить в «быдло», но «Облака Божьи» продолжили «Цвести Словами» – стихами, являя тем самым «сердцевину» людей земли, их дух:

где сердцевиною: «дух» человек

Стихотворение создано подобно стихотворениям В. Маяковского, видим лесенку из стихотворных строк, скульптурную лепку слов, где изящно и тонко вылеплено в итоге слово «бобо». Поэт не отрицает того, что он лепке образов учился у Маяковского и чешского поэта Иржи Волькера. В статье «Поэт – это несостоявшийся святой» Айги замечает: «... Маяковский – гениальный мыслитель в пластике, он создаёт свою грандиозную скульптуру с очень крупными пропусками... Волькер же показывает, как вообще образ складывается. Он лепит, не пропуская звеньев» (8,14-15). Взяв пропуски у Маяковского, лепку образов у чешского поэта Иржи Волькера, Айги создал свои стихосложения, где ни одно произведение не копирует созданное, в анализируемом нами произведении основные инструментарию поэта: знаки (тире, многоточия, восклицательные, восклицательные с многоточиями и тире, отточия), звуки (ассонанс на (о), говорящие о молитвенности данного произведения, аллитерации на (ж), говорящие о присутствии драмы, имена существительные, представляющие трагедию эпохи Г. Айги («Беда», «скрип», отщепенец), сравнения (человек – «осина расщепленная»), стилистические фигуры (инверсия – «Любовь Разрывающая», Облаков «ещё Божьих» и др.), знаки умолчания, глаголы («были», «привыкают», «говорятся», «разразятся», «обнаружить», «продолжается») прошедшего, настоящего времени, в форме инфинитива, причастия («заменяемый», «расщепленной» и др.) служат как для придания тексту выразительности, эстетичности, так и для высвечивания сути мотивов философии экзистенциализма (даже при «бобо» оставаться «Облаком Цветения»).

Айги, как и Бодлер, критикуя общество, где личность не может быть свободной, что являет в его творчестве позитивную сторону, не предлагает путей преодоления реальных общественных противоречий путём ломки общественного строя, он выводит свою эстетическую концепцию, в основе которой «быть», «светить», «цвести», несмотря ни на что, что видится и в творчестве экзистенциалистов, на что указал Г.М. Тавризян (см.: Тавризян Г.М. Проблемы человека во французском экзистенциализме. М.1977), заметив: «В экзистенциализме не было даже в идеализирующей,

утопической форме социально-политического «антипода» существующему обществу – объекту экзистенциальной критики» (59,112).

Согласно Г.М. Тавризяну, человек должен был выбрать «новую структуру поведения», которая не могла вести к каким-либо изменениям в реальной общественной жизни, но «помогла человеку обеспечить себе максимальную независимость от любых социальных структур» (59,112), что мы и видим в поведении Айги, он выбрал для себя не борьбу, как это делали революционеры, не уход от общества, как это предпринимали герои-романтики, он остался в этом обществе, не приняв его установки, выбрал «молчание как дань» и «тишину» для себя».

В сочинениях Айги, как и в творениях Бодлера, обнажена напряжённая самореализация «трагико-гуманистического мировидения», что видится и в творчестве Сартра, Камю, философов-экзистенциалистов. У Камю, позднего Сартра, видение неустроенности мира сопровождается идеей «быть», что мы встречаем и в творчестве Айги и Бодлера. Камю в «Мифе о Сизифе» сказал об умении достойно сопротивляться враждебности судьбы, устоять, что мы встречаем и в жизневидении поэтов: человек с трудностями бытия может справиться и выстоять. Из писем, эссе, размышлений, художественных произведений поэтов вырастает философская аналитика, у Айги, завершённо выстроенная в статье «Как бы громко это ни звучало» (см.: Чаваш ен. 1994. № 20-27 августа 1994), где Геннадий Николаевич обозначил своё мировидение в следующем тезисе: «Говорится, что «мы созданы по образу Его и подобию». Это я понимаю так: человек обладает Воображением; осуществляя Воображение, он становится творцом (так же, как и разрушителем). И единственное его орудие, по существу, – Слово-Логос. В этом смысле можно сказать, что Человек – это вообще Слово. У Бодлера в работе «Могущество воображение», имеется подобная же мысль, о чем мы уже упоминали выше. Айги соглашается с теми доводами христианства, которые гласят о том, что человек создан по образу и подобию Бога. В личной беседе с автором (1996, 1998, 1999) он высказывал мысль о том, что является глубоко верующим человеком.

Но сомнения в добрых задатках «рода людского», вложенных творцом в человека, усиливаются, переходят, как заметил С. Великовский (см.: С. Великовский. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. М. 1979. 295 с.), в «пан – трагическое умонастроение», где трагическое жизнечувствие сгущается, «уплотняется»,

С. Великовский считает подобное жизнечувствование «действительностью текущей истории» (32, 6). Причин, способствующих подобному мировосприятию, по его мнению, множество – «непрочное... общественное устройство», революции, войны, поэтому у Бодлера и Айги «сквозь мечту о... гармонии» проступают черты покинутости, опустошенности, оставленности.

В художественном мире поэтов свет и тень (идеал и сплин) сталкиваются, «приобретают реальные очертания». У Бодлера, как выразился М.Л. Нольман «до бездны мрачного отчаяния» (51, 173), что видно в первом же стихотворении «Цветы зла»:

Опять путем греха, смеясь, скользит душа,
Слезами трусости омыв свой путь позорный...
(Бодлер. Предисловие. Цветы зла. 2002. С. 41. Перевод Эллиса.)

Описание абстрактных грехов сопровождается местоимениями «мы», «нас»:

Мы к аду близимся...
У нас в мозгу кишит рой демонов безумный,

но от них поэт переходит к представлению конкретного зла – это «скука, появляются местоимения «мой», «ты», говорящие о том, что поэт глубоко переживает присутствие зла в этом мире:

То – Скука! – Облаком своей houka одета,
Она, тоскуя, ждет, чтоб эшафот возник.
Скажи, читатель лжец, мой брат и мой двойник,
Ты знал чудовище утонченное это?!

Порядок, направленный на извлечение прибыли как самоцели, обернулся «беспорядком», началась эпохи всеобщего кризиса, нарастающего «в своей напряжённости», подтвердившая хрупкость человека, о чём ещё в 1919 году произнёс Поль Валери в эссе «Кризис духа» (см.: Поль Валери. Об искусстве. М.1976): «...мы знаем отныне, что мы смертны... что вся видимая земля образована из пепла и что пепел значим... бездна истории достаточно вместительна для всех. Необычайный трепет пробежал по мозгу Европы... ей грозит потеря самосознания... которое было приобретено веками выстраданных злосчастий...» (30, 105-106).

Словесность на «гибель богов» XX в. отозвалась многими откликами, одни из них проявились в течении «абсурда», ставшее вывеской театра Беккета и Ионеско во Франции, утверждавшее абсурдность бытия, другие посвятили своё дарование на службу христианских ценностей, среди них Тайяр де Шарден, последним увлёкся и Айги, о чём сообщил исследователю в 1998 году. Согласно С. Великовскому, «упор самого богополагания переносится извне вовнутрь, с бытия как такового, теперь погружённого в молчание, на отдельную личность, которой наедине с самим собой слышит голос, смутно доносящийся из собственных потаённых глубин» (32,11).

Айги, находясь в состоянии полусна, сна, слышит голоса, видит видения – творит свои вещи (см.ст.: Айги. Разговор на расстоянии). Он говорит о том, что «тело текста» сначала ему видится в пространстве, слышится как «литургия в храме». «Сон – явление... сон – атмосфера» становились для Айги «сном-образом некоего мира», где он добирается «до острого», до «обрывов русла», «составляющего жизневыдерживание одной личности» (9, 27).

Геннадий Николаевич обозначил своё пребывание в мире словом «жизневыверживание», то есть умением «пересиливать» невзгоды, беды; об умении «пересиливать жуть» людьми, подобно Камю, Айги, указывает и С. Великовский, заметивший: «В конце концов вера исподволь перестраивается, вбирая и пробуя как-то по-своему пересилить жуть, охватывающую при взгляде на мглу там, где до сих пор находили свет верооткровения» (32, 11).

Мы считаем, что Айги не только «пересилил жуть», как это удалось Сартру, Камю («Миф о Сизифе»), Бодлеру, Лермонтову, но среди «жути» смог увидеть свет, о чём сказано во многих его произведениях, в частности, и в произведении «И: снится лес»:

края его светлы
как слово День в Завете

«Края» леса светлы, весь свет ещё не потерян, он ещё сохранён (в краях леса) (лес для чувашского народа – символ человечества), «краями леса» были для Айги самородки чувашского народа (К.Иванов, М.Сеспель, В.Митта, А.Миттов), впитавшие, сохранившие и передавшие Айги дух чувашского народа, его святость, чистоту. Извне взгляд поэта, как и заметил С. Великовский, переносится вовнутрь:

и скоро боль растёт
(всё ярче... вглубь...)
и медленно – боляще
огнём становится исчезновение

(Айги. И: снится лес. Теперь всегда снега. 1971. С. 112).

Боль Айги растёт и по причине, что многие сыны чувашского народа безвременно ушли из жизни, и по причине того, что он видит исчезновение из мира божественного, видит то, как страна превращается в «страну-муляж». С. Великовский считает, что на «всесветное неразумие» реакция у людей разная: одних, он считает, сопутствует «нравственное поражение», «озлобление на род людской», всё это проявилось ещё в межвоенные годы у Селина, выплеснулось в театре Беккета и Ионеско, другие же при обнаружении бытийного «неразумия» «твёрдо сопротивляются враждебности судеб», как это было у Бодлера, Камю, Сартра, Айги. Следовательно, пантрагическое не всегда, как заметил С. Великовский, «исключает гуманизм», Айги, как и Бодлеру, удалось его сохранить, ему удалось удалиться от «пораженческой мизантропии», проявить мастерство слова в сочетании со способностью философски мыслить.

Художественная словесность Айги обретает ценность философских источников по той причине, что наряду с показом конкретных образов (флоксы, роза, верба, куст) в ней пульсирует отвлечённая мысль, представляющая как мировидение чувашского народа (поклонение чистоте, матери, роду, народу), так и философию экзистенциализма (мотивами покинутости, оставленности пронизаны

многие произведения поэта). Айги, как и Бодлер, не подает как в философских трудах, своих умозаключений, но из его произведений вырастает философская аналитика, как это было в эссе Камю, Сартра, истина выступает в его произведениях как «вочеловеченная правда».

Философская мысль поэта являет себя не как «готовый результат», не как представленное на суд читателей умозаключение, а «как деятельность ума», «нашупывающая» одно из возможных решений, при этом путь этот для него непрямолинеен, он извилист, как на картинах «Овраги» чувашского художника Анатолия Миттова.

Мысль, представленная Айги в его творениях, являясь монологичной (монолог-исповедь), в то же время внутренне диалогична, обращена к читателю, поэтому в его произведениях множество вопросительных предложений, на которые, отвечая сам, просит ответить и читателя, в то же время, мысль его, как мы уже указали, перекликается с мыслью многих творцов: с Пушкиным, Лермонтовым, Бодлером, Малевичем, Сеспелем, многими другими.

Мысль Айги, представленная в начале сборника, о чем мы заметили выше, не обрывается в одном произведении, она, как у Бодлера, проходит через всё лирическое целое – через весь цикл («Здесь», «Теперь всегда снега», «Отмеченная зима»), подключена как к деталям быта, природы, проявления земного бытия, так и к мыслесгусткам, идущим сверху, то есть от «дымки Божьих смыслов и знаков» (см.: Айги. Речь при получении Международной Макадоской премии «Золотой Венец». Лик Чувашии. 1994. № 4. С. 51). «... я с грустью вспоминаю, – заметил Айги в своей речи, – как когда-то, среди полей России, мне, будто Огненный Столп, мерещилось, виделось – творящее Слово... которое я дерзнул назвать Иоаническим... Я никогда не отказывался от реальности этого Видения». Поэт в стихотворении «И: та же контора-мир» представляет ту силу, которая является ему из «мест обитания Бога» в виде слова-видения:

(...как будто возникшего
прежде чем ты):

окружать – из болящей – как кровь – бесконечности:

то единственно-данное – словно внезапно возникшее
Облако-Чтотось само:

и сгущенно-простое:

как матерьял – для едящего! –

(Айги. И: та же контора-Мир. Теперь всегда снега. 1968. С. 92.)

Поэт частично отзывается как на отдельные исторические события XX века, так и на события частного характера (Великая Отечественная война в стихотворениях об отце, события в Праге 1968 года; встреча с

Пастернаком, Шаламовым, Миттовым и многими людьми XX века), выводит читателя на основную мысль сборников («быть!»), при этом всегда чувствуется, видится, слышится «отправная точка» произведения («бабочка, перелетающему через сжатое поле», лес, лицо А. Миттова, солнечная поляна, женщина, идущая по полю, картофель, флоксы, жасмин, берёзы, поле, овраг), но эта отправная точка приводит через зигзаги мысли поэта, как мы уже отметили, к философским мыслям о жизни и смерти, миге и вечности, истине и лжи, света и тени.

Мысль поэта, несмотря на то, что она возникла, отталкиваясь от какого-либо конкретного видения, представляет как национально-мифологическое мировидение своего народа, так и мотивы философии экзистенциализма, которые выпукло просматриваются в его творчестве. Несмотря на оставленность, покинутость, лирический герой поэта, углубляясь в мир, старается услышать в нем голос Бога:

а этот ключ средь трав

— я богу отдан заново!

(Айги. Утро в детстве. Здесь. 1961. С. 31.)

Поэт занят поиском «пищи неземной»:

зачем тебе — почти несуществующему
искать другого —

праха не имеющего?.. —

то от дороги примешь? тень её
содержит что-то...

пищу неземную:

(Айги. Сон: дорога в поле. Здесь. 1967. С. 95.)

И эту «пищу» он находит в тишине, она равна Иисусу:

а — ослепи и прими:

и откройся — коль есть обнаружится:

о тишина-иисус!..

(Айги. И: как белый лист. Здесь. 1967. С. 96.)

Устремленность к свету находим и в творчестве Бодлера, в частности, в стихотворении «Полет» (перевод Эллиса), он пишет:

Как нектар огненный, впивай небесный свет

Блажен лишь тот, чья мысль окрылена зарею,

Свободной птицей стремится в небеса...

Провозвестники «абсурдной правды» С.Кьеркегер, К.Ясперс, Л.Шестов, согласно С.Великовскому, испытав трепет перед пространствами мировой бездны, которые остались неисчерпанными, на самом дне безнадежности допускают умысел божественного творца» (32, 40).

Согласно С. Великовскому, Камю «безоговорочно не настаивал: бога нет», он говорил о его молчании (32,42); «в тишине с содержанием» в молчании Айги слышит бога, он восклицает:

о тишина-иисус!..

Тишина, по Айги, рана Богу. Безмолвие, то есть тишина, согласно Айги, образует «круг – Сиянье»:

а участие в круге – Сиянии
есть восхищенья – безмолвия

(Айги. Сцена: человеко-цветенья. Разговор на расстоянии. 1977. С. 228.)

В 1992 году он завершает цикл с заглавием «Поэзия-как-молчание», где представлена Тишина всего мира:

Есть у меня и строки, состоящие только из двоеточия –
Это – «не-моё» молчание
«Тишина самого Мира» (по возможности, «абсолютная»).

Молчание для Айги – это «Место Бога (место наивысшей Творческой Силы).

(Айги. Поэзия-как-молчание. Разговор на расстоянии. 1992. С. 238.)

«Структурообразующий стержень мира у Айги, как и у Камю в «Мифе о Сизифе», просматривается, этот стержень, согласно С. Великовскому, – «основополагающая соотнесённость с лоном метафорически «священного» пусть на сей раз опустевшим, вернее, не подающим доступных человеческому разумению признаков жизни» (32, 44).

Айги во многих произведениях говорит о том, что бог покинул землю, но, несмотря на это, он всё же видит его следы в «тишине», в «молчании», во «флоксах», в «цветении вербы», в «улыбке ребёнка». Отсутствие Бога, по Айги, страшно:

в отсутствии страшно
(Айги. Такие снега. Здесь. 1975. С. 156.)

Но какое-то озаренье не покидает человека:

знаем: какое-то есть озаренье
...
в неком тепле со значеньем неявным

(Айги. В сумерках необязательности. Здесь. 1979. С. 192.)

Айги через сомнение, разочарование приходит к обретению, провозглашению, утверждению света:

свет продвигать мой – среди светов-других
(Айги. В гости в детстве. Здесь. 1982. С. 234.)

«Света других» – это свет Бодлера, свет его маяков», помогающих человечеству не затеряться в бездне времени. Лес, как «храм опустошённый», его покинул Бог, но у леса – рябина – богоподобие. Одновременно об отсутствии и присутствии Бога сказано в стихотворении «И: место рябине»:

Лес – весь в пятнах крови – храм опустошённый.

(Как без птиц; без душ. Без-словье и без-звучие.)

И – у входа: вся – подобием:

Пераскева-Пятница-рябина.

(Айги. И: место рябине. Здесь. 1977. С. 174.)

Культура, как заметил С. Великовский, «была и пребудет духовным домогательством смысла согласия между предполагаемой правдой сущего и полагаемой правдой «личности» (32, 46). Правда Айги – «быть!», выдержать невзгоды бытия, затихнуть от боли; он произносит в стихотворении «В гости в детстве»:

... давно затихаю я болью
среди прохожденья
ветров и цветений!

(Айги. В гости в детстве. Здесь. 1982. С. 233-234.)

Поэт пребывает в боли, содрогается от нее, но, несмотря на это, продвигается «среди светов – других».

С. Великовский считает, что «трагическое – есть «содроганье» от «пропажи правды» и пробуждение. В поэзии Айги видим «содрогание», как выразился С. Великовский, от того, что страна превращается в «Муляж-Страну», где исчезают народы:

о есть Муляж-страна
вопроса нет что есть
когда Народ глагол
который значит нет

а что такое есть
при чём тут это есть

и Лик такой Муляж
как будто только есть
страна что тьма-и-Лик

Эпоха – труп – такой

Страна, где исчезла правда, сравнивается Айги с муляжом, где нет живого сердца, с тьмой, где не виден свет, там нет «Народа-глагола», то есть нет свободы голоса, и от этого у поэта душа наполняется болью («давно затихаю я болью»), но Айги ведомо и «пробуждение», ему даровано видение света как в человеке:

незабвенная Анна
свет Алексеевна

среди «горящего страха», «пустых полей» (см.: Поле и Анна. Здесь. 1981. С. 208), так и в природе:

есть ли
иль нет ли
чего
а вот всё же
мы знаем

...

Рожь – Чистота.

(Айги. Поле (И снова – покинутый храм. Здесь. 1981. С. 218.)

Среди трагедий XX века С. Великовский отмечает трагедию «пантрагическую» (32, 46), где обозначен разрыв связи времён, трагедия эта, как заметил С. Великовский, «пределно усугублена», «лежащая на ней печать безысходности», по мнению учёного, сильнее, чем у «самой мрачной христианской аналитики с её упованиями на нечто брезжущее впереди, после «светопредставления» (32, 46).

Пантрагедия в силу возросших перегрузок для претерпевающей её личности вынуждена изыскивать, считает учёный, «скрытые резервы жизнедеятельности» (32,46). С. Великовский «пантрагическое» считает принадлежностью культуры Запада XX века, мы же смеем предположить, что она просматривается и в творчестве Айги.

Айги в отчаянии от распавшихся связей, оттого, что «народ-глагол» вынужден молчать, но он же говорит о «связях-доньях», кои сохранилось в народе, он призывает своим творчеством к «жизневыдерживанию», слушанию, как слушал Сизиф (Камю. Миф о Сизифе).

Боги осудили Сизифа на казнь: он должен вкатывать на гору камень-обломок скалы, но, достигнув вершины, камень вновь срывался, и Сизиф вновь вкатывал его на вершину, не предаваясь стенам. Он есть символ мощи духа: сломать его дух боги не смогли, как не смогли «боги» XX века сломать дух Айги, его художественное творчество – акт мощи духа, поэтому художник слова своё «скудное

существо», как он выразился в стихотворении от 1978 года (Без названия. 1978. Здесь. С. 172), назвал Мощью, прописав это слово с заглавной буквы; сконцентрировав внимание читателя на нём, он смог представить свою силу духа.

Поэты, прикасающиеся к «стержневому Смыслу», согласно С. Великовскому, говорят «языком исповеди», мы считаем, что Айги говорит на языке исповеди, этим самым демонстрируя, что трагический разлад с бытием «не безнадёжен», воспринимая творчество как моделирующий образец человеческой деятельности (см. ст.: Как бы это громко ни звучало), Айги призывает к творению, к нахождению своего «Я», в этом отношении интересна мысль Льва Шестова, изложенная в труде «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше (философия и проповедь). Вопросы философии. 1990. № 7. С. 58-127), где анализируя труд Ницше «Так говорил Заратустра»,

Лев Шестов приводит знаменитые слова, сказанные Заратустрой своим ученикам: «...вы ещё не искали меня – и нашли меня; так делают все верующие: оттого всякая вера так мало значит. Теперь я велю вам потерять меня и найти себя. Когда вы отречётесь от меня – я вернусь к вам (66,122). «Найти себя» – это, по Л. Шестову, «самые загадочные слова евангельской благовести: солнце одинаково восходит над грешниками и праведниками, Лев Шестов говорит, что Ницше понял, что «зло нужно так же, как и добро, ...что то и другое является необходимым условием человеческого существования и развития, Айги же призывает нас к принятию бытия несмотря на все её тяготы через творчество, он видит зло мира, мотив «света и тени» – один из основных мотивов его творчества, поэтому он будто рассеченный:

да с болью
со ступни! –

(да надо быть – лежащим) –

и сторона есть – скатом
оврага с санками:

то к богу дети малые! –

(Айги. Звёзды в перерывах сна. Теперь всегда снега. 1965. С. 62.)

Он принимает «свет и тень», но через свой художественный мир говорит, чтоб «тьень» не превалировала над светом, чтоб «холода» (тьень), не затмили «Небо» (свет):

и множит в поле том что всё – начало Неба! –

Айги, как Ш. Бодлер, Лев Шестов, Ницше, видит двумерность мира (свет и тень), чувствует свою «рассеченность», в стихотворении «Здесь» он говорит о единстве света и тени; «белые ветки над снегом», «чёрные тени на снегу».

Единство «света и тени» открылись Ницше. Лев Шестов, говоря о формуле Ницше «по ту сторону добра и зла», заметил о том, что «философу открылась великая истина, таившаяся над евангельскими словами», которые, как он говорил, человечество признавало, но «никогда не осмеливалось вносить в своё философское мировоззрение». По мнению Льва Шестова, «родилась новая истина», а для нас «потребовалась новая Голгофа», так как, по мнению философа, «иначе жизнь никогда не открывает своих тайн».

Айги пришлось пройти «Голгофу», испить свои страдания, чтоб познать истины, открывшиеся когда-то Бодлеру, Ницше и Льву Шестову. Виктор Ерофеев в послесловии к статье Льва Шестова «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше» (Вопросы философии. 1990. № 7. С. 128-132; в статье Л. Шестова фамилия философа прописана так: «Ницше», поэтому в названии статьи мы будем использовать подобную форму), говоря о «новом зрении», открывшемся Льву Шестову, обозначает это зрение следующим образом: «Трагизм индивидуального человеческого существования» (66,129). Этот трагизм открылся и Айги:

и здесь умолкая смущаем мы явь
но если прощание с нею сурово
то и в этом участвует жизнь –

как от себя же самой
нам неслышная весть

(Айги. Здесь. Теперь всегда снега. 1958. С. 10.)

В стихотворении «Альбатрос» Бодлер выводит образ гордой птицы, жизнь которой подобна, с точки зрения художника, жизни поэта: поэт окрылен, он «царь за облаками», а здесь, на земле, – «освистан шутами:

Поэт, вот образ твой!.. ты – царь за облаками,
Смеясь над радугой, ты буре вызов шлешь! –
Простертый на земле, освищенный шутами,
Ты исполинских крыльев своих не развернешь!

В четвертой строфе, последней, поэт дважды использует как знак восклицательный, так и тире, с помощью их говорит о боли от того, что идеал и сплин разъединить невозможно, к такому же выводу пришел в свое время и Ницше, заметивший, что «только великая боль, та длинная, медленная боль, при которой мы сгораем на сырых дровах, которая не торопится, – только эта боль заставляет нас, философов, спуститься в последние наши глубины...» (цит. по: Лев Шестов. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше. Вопросы философии. 1990. № 7. С. 96-97).

Айги, как и Бодлер, принимает трагизм бытия, ему раскрылось «знание» того, что в смерти участвует жизнь, что весть «смерти» неслышна, но она существует, потому что измеряется «лишь...

продолжительностью времени», она означает «землю и небо», но кроме «земли и неба» она означает и то, что «в тени», есть тайна, что открылась Бодлеру, Ницше, Шестову, поэту чувашского народа Айги:»

и бог приближался к своему бытию

и уже разрешал нам касаться

загадок своих

(Айги. Отмеченная зима. Теперь всегда снега. 1959. С. 13.)

Он говорит, что бог разрешил ему «касаться загадок своих», поэт прикасается к ним, как прикасается к ним Бодлер, Шестов, Ницше – это тайна – уроки, извлеченные из страданий, имя этим урокам – «быть – через страдание». Лев Шестов приводит тезис Ницше о страдании, мы считаем, что его нам следует привести полностью, так как он есть разгадка тайны поэзии Геннадия Николаевича Айги.

Заратустра говорит о том, что ему предстоит спуск в страдание, в «бездну» страдания, чтоб приоткрыть загадку бытия. Айги, вслед за Бодлером, как и Заратустра, смог спуститься в «бездну страдания», принять его (см.: Лисина Ева. Живые страницы. Литературное обозрение. 1998. № 5-6. С. 23-28). Сестра Айги Ева Лисина, рассказывая о начале страданий брата, замечает: «В Чувашии «дело Айги» началось ещё раньше, чем в Москве... дошло до родной деревни... подбрасывали газеты – «расскрываешь их, а там поносит Геннадия» (45, 26). Она сообщает о том, что осенью 1958 года в Батырево на сессии депутатов объявили, что «Айги – враждебный элемент, находящийся под официальным наблюдением» (45, 26).

Так начинался «спуск» Айги в бездну страдания, о котором Ницше сказал следующее (цит. по указанной статье Льва Шестова. С. 124): «Школа страдания, великого страдания, знаете ли вы, что в этой школе до сих пор совершенствовался человек? То напряжение души в беде, которое даёт ей силы: её ужас при мысли о неизбежности гибели; её смелость и находчивость в искусстве выносить, претерпевать, разве всё это она получила не от страдания, великого страдания?» (66, 124).

Айги пережил «великое страдание», Ева Лисина в статье «Живые страницы» рассказывает о двух поэтах, посещавших Айги, которым было сказано, что Айги – «враг народа», что надо следить за ним, записывать его слова, докладывать «властям» всё о поэте. Е. Лисина в данной статье приводит воспоминание Айги, где говорится о том, как его предали в Союзе писателей Чувашии, отослав к «одной женщине», как говорит Айги, его отослали в МВД: «У двери стоял милиционер. Я сообщил ему свою фамилию... вышли два милиционера... подошли ко мне с двух сторон и скрутили мне руки... повезли в КПЗ... милиционер кричал: «Мы осудили тебя как бродягу» (45, 28).

Айги же в тот год приехал в свою деревню из Москвы к больной матери, которая вскоре и скончалась, о ней трогательно и нежно поэт сказал во многих стихотворениях, но особенно пронзительно в стихотворении «Родное» (Здесь. 1958. С. 15).

Ницше говорит о том, что страдание для человека — это «школа», что в человеке соединены «творение и творец»: «... в человеке есть материя, обломки, лишнее, грязь, бессмыслица, хаос; но в человеке же есть также творец, художник, твёрдость молота, божественный созерцатель, счастье седьмого дня» (цит. по указанной статье Льва Шестова. С. 124).

Айги смог отбросить «бессмыслицу», «грязь», его «разбивали», «выжигали», а он просто и мудро принял жизнь, в том же году, когда его выслеживали, хотели осудить как врага народа, создал стихотворение «Отъезд», где имеются строки, говорящие о том, что в нём «рождался» творец-художник, который, как сказал Лев Шестов, перефразировав слова Ницше, есть «божественный созерцатель в седьмой день»:

И зачем обижаться
на жизнь, на людей, на тебя, на себя,
когда уйдём
от людей мы вместе,
одной волной,

когда не снега и не рельсы, а музыка
будет мерить пространство
между нашими
могилами.

(Айги. Отъезд. Теперь всегда снега. 1958. С. 12.)

Поэт не озлобился на «тебя», на человека, предавшего его, так как нашёлся другой, спасший его. Айги вспоминает: «Я сказал ему, что моё дело связано с Пастернаком. Следовательно, доселе говоривший порусски, перешёл на чувашский язык: «Какой Пастернак? Тот самый? Послушай, я тебя не допрашиваю, но скажи мне правду, скажи то, что сам знаешь. Ты его видел? Что он за человек?» — «Видел. Святой человек». — «А роман читал?» — «Читал. Удивительный роман».

Человек задумался: «Что мне с тобой делать? Ведь тебя сюда не зря привели — завтра же посадят». Человек, как вспоминает Айги, что-то взвешивал, решал, а потом произнёс: «Я тебя беру на себя, уходи, сейчас же уходи. Запомни — чтоб к завтрашнему дню тебя в Чувашии не было... Надо бежать отсюда. Запомни, если ты ещё раз попадёшься, уже не вырвешься» (45, 28). Ева Лисина пишет, что имя этого человека им установить не удалось.

Лев Шестов думает, что «люди больше всего боятся страдания. Иначе они не могут жить... И Ницше бы не принял своей философии прежде, чем выпил до дна горькую чашу, поднесённую ему судьбой» (66, 124).

Айги «выпил горькую чашу», «преподнесённую судьбой» до дна, вынес её, поэтому Ева Лисина, завершая статью, слово «Пережил» пишет с заглавной буквы: «... Пережил... мне радостно сознавать, что Айги в дни тяжёлых испытаний оставался человеком со свободной душой» (45, 28). Мы считаем, что мотивы философии

экзистенциализма в его творчестве появились не случайно, они выстраданы им, пережиты:

и бог...
...изредка шутя
возвращал нам жизнь
чуть-чуть холодную

и понятную заново

(Айги. Отмеченная зима. Теперь всегда снега. 1959. С. 13.)

«Холод жизни» пронзал его, как Лермонтова, Бодлера, Сеспеля, чтоб он смог увидеть свет, как об этом просто и ёмко сказал и Лев Шестов в названной статье в части XIV: «Для того чтоб свет этой звезды дошёл до человека, нужно спуститься в «тёмную бездну страданий»: из этой глубины она будет видна. При обыкновенном же дневном освещении отдельные светила, – даже самые яркие, – недоступны человеческому глазу» (66,124):

дай Бог...

хоть кто – хоть что – да хоть в какую бездну

проваливая! – дай

открытым в промежутках быть –

(Айги. Продолжение-гул. Теперь всегда снега. 1986. С. 307.)

Айги говорит о «безднах» страданий, но, несмотря на несметное «напряжение души в беде», он, проявил, как сказал Ницше, «твёрдость молота», смог остаться «творцом»:

события был творцом
в возрасте
первотворений –
чтоб, «быть – вселенной»

(Айги. Дом - в роще мира. Теперь всегда снега. 1987. С. 308.)

С точки зрения Л. Шестова, человеку, не прошедшему страдание, жизнь своих тайн не открывает. Вот как об этом говорит Заратустра: «Я стою перед самой высокой горой, мне предстоит самое продолжительное странствование – оттого мне нужно глубже спуститься, нежели я когда-нибудь спускался, глубже в страдание, в его чернейшую бездну. Того хочет моя судьба. Ну, что ж? Я готов» (66, 124). Подобную школу прошли Айги и Бодлер.

Бодлер в стихотворении «Благословение» (СПб, 2002. С. 49), говоря о страдании, заметил о том, что:

Страдание – путь один в обитель славы вечной,
Туда, где адских ков, земных скорбей конец;
Из всех веков и царств Вселенной бесконечной

Я для себя сплету мистический венец!

И будет он сплетен из чистого сиянья
Святого очага, горящего в веках...

Мы видим, ощущаем, чувствуем трагизм мироощущения Бодлера, но, с точки зрения поэта, пройдя страдание, он войдет в «чистое сиянье», то есть погрузится в свет, о чем сказано также во многих лирических произведениях Айги. Жизнь, с точки зрения Бодлера, может «подарить» бездонные страдания, но без стремления к идеалу (свету) она немыслима, об этом сказано во многих стихотворениях поэта, в частности, в таких лирических произведениях, как “Moesta et Errabunda” (Грустные и неприкаянные мысли), “Путешествие”, “Поездка на Киферу” (перевод И. Лихачева) – “Поездка на Цитеру” (перевод Эллиса), мы будем пользоваться в данном случае переводом Эллиса. Бодлер осмысливает остров холостяков. Стихотворение начинается с того, что дух поэта стремится вдаль, надеждой окрыленный, в поисках идеала, света, но сталкивается с действительностью, “сумрачной и черной”:

Вот остров сумрачный и черный... То – Цитера,
Превознесенная напевами страна;
О, как безрадостна, безжизненна она!
В ней – рай холостяков, в ней скучно все и серо.

Где ужас узрел я, исполненный тоски!
Три черные столба нежданно нам предстали...
На труп, повешенный насев со всех сторон,
Добычу вороны безжалостно терзали...

На месте храма Венеры он видит виселицу – символ жизни поэта, он имеет не столько обобщенное значение, сколько “лирически-интимное”. При помощи сравнения “И клювы грязные, как долота вонзали/ во все места, и был он кровью обгажен” Бодлеру удается представить картину мук, боли, неимоверного страдания, поэтому стихотворение заканчивается лирическим восклицанием:

Господь, дай силы мне, чтоб я без отвращения
Мог ныне плоть и душу созерцать!
(В переводе И. Лихачева.)

Поэт с целью представления бездонной боли мучения трупа называет “мой”:

Твои страдания, потешный труп – мой!

В произведении видим семь восклицательных знаков. 2 строфа:

О, как безрадостна, безжизненна она! (остров Цитера, “превознесенная напевами страна”).

5 строфа:

Где несмолкаемо воркуют голубки!

Где ужас узрел я, исполненной тоски!

При помощи противопоставления: “голубки” – “ужас”, поэт вновь говорит о неразрывной связи идеала и сплина. В 6-10 строфах этот знак отсутствует, художник представляет палачей: “стада четвероногих”, “стон мелких многих”.

11 строфа:

А ты, Цитеры сын, дитя небес прекрасных!

При помощи данного знака в этой строфе он говорит о жалости к человеку земли.

12 строфа:

Твои страдания, потешный труп, – мои!

Страдания трупа уподобляется страданию лирического героя.

13 строфа:

Опять, как никогда в мою вонзились плоть!

С помощью данного знака говорит о постоянстве страданий.

15 строфа:

О, дай мне власть, Господь, без дрожи отвращения

И душу бедную и тело созерцать! (Перевод Элліса.)

Лирический субъект обращается к Господу, ибо на земле уже никто не слышит поэта, он надеется на то, что силы неба, мира горнего, его услышат и подарят силы для преодоления страдания.

Иные знаки – знаки умолчания, тире, вопросительные знаки, запятые, точки с запятой – служат средством выразительности для обозначения мук поэта, особенно – знак тире в строфе двенадцатой:

Твои страдания, потешный труп, – мой!

Владимир Новиков в статье «Поэзия 100 процентов» (50, 30), говорит о том, что Айги не свободен, как и мы все, от «человеческих слабостей», но, как считает автор статьи, («в заботы суетного света») он не был погружен никогда», потому что, как считает В. Новиков, от природы ему «достался особый жизненный дар» – «верность своей натуре в каждом поступке, в каждом миге своего существования» (50, 30). Ему дан был дар мужественно и тихо встречать страдания, беды, поэтому произведения Айги – это не обыкновенные произведения, а «переживания», «пережитые события», но не просто пережитое событие, а осмысленное «пережитое

событие», поэтому жизнь Айги «есть эмоционально-поэтический диалог с мирозданием» о боли, о радости (50, 30).

Источник творчества Айги – это проблемы бытия, ответственности человека, нравственности. Его «переживания» связаны с жизнью, с тем, из чего складывается жизнь, остановимся на стихотворении «Окна весной – на трубной площади», оно посвящено конкретному человеку – художнику В. Яковлеву, его боли:

и вновь топтанье и переступанье –
я здесь, я здесь;

топтанье и переступанье –
раз навсегда –

как колокол в тумане –

– и как – шмуцтитутлы – акафистов –
мне снится – красная – разорванность –
и собранность

(Айги. Окна весной – на трубной площади. Теперь всегда снега. 1961. С. 19.)

Айги, говоря о боли В. Яковлева, вступает в диалог со временем, говорит о нем – «оно в тумане», сравнение времени с «колоколом», что находится «в тумане», придаёт стихотворению выразительность, изящество, говоря о друге, поэт делает «шаг в глубину бытия» (В. Новиков), представляет трагедию XX века. Мотив философии экзистенциализма – мотив покинутости «колоколов» – творческих собратьев – просматривается при помощи точно использованного им сравнения.

Цветовой эпитет «красная разорванность» усиливает как мотив оставленности людей, принадлежащих к «духовной семье» (среди них А. Волконский, В. Сильвестров, А. Митов, В. Шаламов, К. Богатырёв, А. Витез, Л. Робель, Ф. Ингольд, К. Иванов, М. Сеспель, В. Митта; среди них и те, с кем Айги общался на метафизическом уровне: Малевич, Хлебников, Бодлер, Ницше, Кафка, Норвид), так и мотив «собранности» этих людей:

... красная – разорванность –
и собранность

Идея собранности заложена в самом фундаменте художественного мира Айги, она, по нашему мнению, является ведущей во всём его творчестве. Эта идея перекликается с идеей Ницше «быть» через «школу страдания».

Касаясь мотивов философии экзистенциализма, нам следует остановиться на труде М. Хайдеггера «Слова Ницше «Бог мёртв» (64,143-176), где объясняется понятие «Бог мёртв», впервые произнесённое Ницше в третьей книге сочинения «Весёлая наука», вышедшего в 1882

году, с этого сочинения считает М. Хайдеггер, начинается путь «к сложению основной метафизической позиции Ницше».

В творчестве Айги встречается мотив отсутствия Бога (см. его стихотворения: «Любимое» (С. 15. Теперь всегда снега.); «Из зимнего окна» (С. 16. Теперь всегда снега.). Вероятно, этот мотив, берёт начало из трудов Ницше, в частности, из отрывка 125 книги «Весёлая наука», отрывок озаглавлен «Безумец». Мы считаем, что его следует привести, чтобы осмыслить в дальнейшем мотив отсутствия Бога в творчестве Геннадия Николаевича Айги. Безумец среди бела дня с зажжённым фонарём в руке кричал: «Ищу Бога! Ищу Бога!». Над ним смеялись, принимали за дитя, спрашивали: «Он что – потерялся? Или он спрятался в кустах? Или отправился на галеру? Уплыл за море?» На крики безумец ответил: «Мы его убили – вы и я! Все мы его убийцы!.. И не блуждаем ли мы в бесконечном Ничто? И не зевает ли нам в лицо пустота? Разве не стало холоднее? Не наступает ли всякий раз ночь – всё больше и больше Ночи?.. Ведь и Боги тлеют! Бог мёртв! Самое святое и сильное, чем обладал до сей поры мир, – оно истекло кровью под ударами наших ножей... Не слишком ли велико для нас величие этого подвига? Не придётся ли нам самим становиться богами, чтобы оказаться достойными его? Никогда ещё не свершалось деяние столь великое – благодаря ему кто бы ни родился после нас, он вступит в историю более возвышенную, нежели все, бывшие в прошлом!.. Я пришёл слишком рано, ещё не моё время. Чудовищное событие – оно пока в пути, оно бредёт своей дорогой, ещё не достигло оно ушей человеческих... деяниям потребно время, чтобы люди услышали о них, чтобы люди узрели их, уже совершенные. А это деяние всё ещё дальше самых дальних звёзд от людей – и всё-таки они содеяли его!» (Цит. по: Хайдеггер. Слова Ницше «Бог мёртв». Вопросы философии. 1990. – № 7. – С. 146-147).

Согласно М. Хайдеггеру, слова Ницше «Бог» и «Христианский Бог» служат для обозначения «сверхчувственного мира вообще» (64,47). Бог, согласно Хайдеггеру, для Ницше – «наименование сферы идей, идеалов» (64,147). Считаем, что у поэта Чувашии Айги понятие Бог (дан по сборнику «Теперь всегда снега»); как и у Ницше – сверхчувственный мир, идеи, идеалы, которые есть:

чистота (см. ст. «Прощаясь с Шаламовым» (С. 242);

белизна (см. ст. «Тишина» (С. 7), «Здесь» (С. 9), «Отмеченная зима» (С. 13),

«Из гостей» (С. 14), «Астры на столе» (С. 31);

поле (см. ст. «Тишина» (С. 7);

небо (см. ст. «Здесь» (С. 9);

весть (см. ст. «Здесь» (С. 9);

загадки (см. ст. «Отмеченная зима» (С. 13);

дочеловеческие начала (см. ст. «Любимое» (С. 15);

мамино что-то (см. ст. «Из зимнего окна» (С. 16), «Снова – любимое» (С. 18).

Айги, находясь в посюстороннем мире, познаёт «тоску»:

И – из этой игры

дочеловеческих начал
мне остаётся
познание тоски.

(Айги. Любимое. Теперь всегда снега. 1960. С. 15.)

Пространство, «ослабшее», «тёмное», так как его, согласно Айги, оставил Бог:

ослабшее это пространство
выявляет меня в темноте

(Айги. Из зимнего окна. Теперь всегда снега. 1960. С. 17.)

Эта точка зрения Айги совпадает с точкой зрения М.Хайдеггера, заметившего в труде «Слова Ницше «Бог мёртв»: «Посюсторонний мир – юдоль печали в отличие от горнего мира – вечного блаженства по ту сторону вещей» (64, 147).

Айги, испытав на себе трагедию XX века, где, страна превращалась в «Страну-Пустоту», видит то, что «сверхчувственный мир лишился своей действенной силы», как это видели Ницше и Хайдеггер (64, 147). Хайдеггер замечает, что «сверхчувственный мир» уже «не дарует жизни» (64,147), ибо Бог, как «сверхчувственная основа», как «цель всего, действительно мёртв, а сверхчувственный мир идей утратил свою обязательность и прежде всего лишился силы будить и созидать, не остаётся вовсе ничего, чего бы держаться, на что мог бы опереться и чем мог бы поправиться человек» (64,147), поэтому Айги и восклицает:

я весь

оставленный здесь между горами тьмы

(Айги. Из зимнего окна. Теперь всегда снега. 1960. С. 17.)

Вокруг него «груды тьмы»: скончалась мать, объявлен «врагом народа», за ним следят и докладывают, власти обманым путём приводят в МВД, желают лишить свободы; он весь «оставленный», ему больно, поэтому и рождаются стихотворения, содержащие мотивы философии экзистенциализма, поэтому Бог, «созидающая сила», согласно Айги, отсутствует, он согласен с мнением Ницше: «Бог мёртв».

Но в оставленном Богом пространстве Айги всё же иногда встречает и иное пространство – это пространство присутствия Бога:

Он – здесь удивился впервые

и это пространство знаменательно тем.

(Айги. Снова – любимое. Теперь всегда снега. 1960. С. 18.)

Стихотворение датировано 1960 годом, Айги «впервые» ощутил его присутствие, поэтому, завершая стихотворение, произносит:

...и мы выдержим всё
на этот раз.

«Ничто», согласно Ницше, ширится во все концы: «И вниз – и назад себя, и в бока, и вперёд себя, и во все стороны» (цит. по: 64, 140), это расширение ощутил Бодлер, сказавший в стихотворении «Плохой Монах» (перевод Эллиса) о том, что «пустоту и мрак» он встречает со всех сторон (СПб. 2002. С. 69); ощущает его и Айги, поэтому у него появляются строки:

вводятся те же окрашиванья
ударами будто спросонья
поддерживая разделения
серого на менее серое –

роются
вязнут
в добиваниях в месиве тёмном

(Айги. Снова – сон-«потепление». Теперь всегда снега. 1961. С. 20.)

В этом «месиве» лишь изредка вспыхивают «лжеогоньки», но среди этих «лжеогоньков» в 1961 году ощущается уже не сплошная оставленность, а «потепление», «утолщенные шевеления» Бога заново начинают шевелиться, от этого «потепление», «шевеление», расширяясь в 1962 году, входит в поэта через колосающуюся рожь:

а ширящийся – ты
и вдруг блеснёт
щемя царапиной девичьей
во ржи: ещё не становясь
(всё чаще режет тонкий голосок)
у леса засиять!

(Айги. Поле: колосится рожь. Теперь всегда снега. 1962. С. 29.)

Колосающуюся рожь, несмотря на оставленность Бога, Айги уподобляет Богу. «Тонкий голосок» колоса – изящное олицетворение, придавая тексту выразительность, эстетичность, оживляя его, создаёт яркое художественное пространство, где мы слышим хор из «тонких голосков», которые и есть «божественные толчки», несущие миру свет:

у леса засиять!

Считаем, что бытийный глагол «есть» составляет духовную основу данного произведения. С этого момента тема света уже не покидает произведения Айги, она существует, несмотря на оставленность Богом людей. Не о том ли свете имел ввиду Ницше, когда вклидывал в уста безумца слова: «Не слишком ли велико для нас величие этого подвига? Не придётся ли нам самим становиться богами, чтобы оказаться достойными его?» (Цит. по: Хайдеггер. Слова Ницше «Бог мёртв». С. 146).

Безумец Ницше сказал, что он «пришёл слишком рано», так, может быть, Айги пришёл вовремя, чтоб явить нам то, о чём уже было сказано в Библии:

Возлюбленный! не подражай злу, но добру. Кто делает добро, тот от Бога; а делающий зло не видел Бога. (Библия. Третье соборное послание святого Апостола Иоанна Богослова 11).

«Во всём показывай в себе образец добрых дел, в учительстве чистоту, степенность, неповреждённость» (Библия. Послание к Титу святого Апостола Павла. 2 : 7), «слово здоровое, неукоризненное» (Библия. Послание к Титу святого Апостола Павла. 2 : 8).

Согласно Хайдеггеру, под высшими ценностями «разумеются истина, добро, красота: истинное, то есть сущее в действительности; в чём повсюду его дело; прекрасное, то есть порядок и единство сущего в целом» (см. ст.: Хайдеггер. «Слово Ницше «Бог мёртв». С. 150).

В действительности Айги познаёт «Тоску» (См. ст.: Любимое. С. 15. Теперь всегда снега), «пространство ослабшее» (Из Зимнего окна. С. 17. Теперь всегда снега), «оставленность» (Из Зимнего окна. С. 17. Теперь всегда снега), «муку» (Вспоминается в рост. С. 28. Теперь всегда снега), «покинутость», «страдание» (Утро в августе. С. 35. Теперь всегда снега), «пустоту» (Песенка без названия. С. 243. Теперь всегда снега).

Но «белое» в памяти ещё сохранено, согласно Айги, сказавшего в 1962 году, мы «здесь его не увидим, но знаем» о нём:

здесь не увидим, но знаем
(Айги. Астры на столе. Теперь всегда снега. 1962. С. 31.)

Но в действительности 1963 года Айги ощущает уже «ответ робкого облика» в «самой глубине первосвета», он «таится мирно:

рвут ветки свет
от колебанья межсвета единого
страданья в нас
и того что над нами

за которым хранится давно
ответ робкого облика
в самой глубине первосвета

(Айги. Утро в августе. Теперь всегда снега. 1963. С. 35.)

Слово Айги видит «неукоризненное, «здоровое» (Библия. Послание к Титу. 2 : 8), он видит в действительности как трагедию XX века, так и чистоту, о чём ярко сказано во многих его стихотворениях, но особенно тонко в произведении «Прощаясь с Шаламовым». Считаем, что его следует привести полностью:

лишь
у голодного
(если он твёрд
и свободен
в забвении) –

есть отрешённо-спокойная
(ни для кого)
чистота!.. –

в холод
крещенский
таково –

(твёрдости
твёрже:
основой безмолвия
самого чистого) –

словно в пустой бездыханности поля в молчаньи-
стране простота завершилась –
до абсолюта-иссушенности
гулко до-выдержанная:

свет – человеческий: будто последний! –

жизни для стужи-России и книги без адреса
19 января 1982.

(Айги. Прощаясь с Шаламовым. 1982. Теперь всегда снега. С. 242.)

Одна из ключевых категорий художественного мира Айги – «чистота», являющаяся знаком присутствия Бога, представлена здесь через имена существительные «чистота», «свет», имя прилагательное «чистого», через ассонанс на (о) и (а), через графическое представление формы стихотворения, так похожего на крест, даже в один из трагических дней (день прощания с Шаламовым – 19 января 1982 года) Айги видит проявления Бога, о чём говорит и Атнер Хузангай в статье «У – топия Геннадия Айги: «После отчаяния, испытанного от осознания того, что в тоталитарном социуме «Бог Мёртв» (Ницше сказал, а Хайдеггер подтвердил это), Айги обнаруживает Его проявления» (см. ст.: Хузангай А.П. У – топия Г. Айги. Литературное обозрение. 1998. № 5-6. С. 52.) в чистоте голодного человека, если он «твёрд и свободен в забвении».

Другая ключевая категория художественного мира Айги – «пустота» представлена через образ «бездыханного поля», ставшего от этого пустым, как мы уже сказали, поле для чувашского народа – это место присутствия Бога, но его там нет, «поле бездыханно», пусто при тоталитарном социуме, от этого Россия превратилась в «стужу-Россию», в «холод».

Категория «пустоты» представлена через имена существительные «холод», «молчанье-страна», «пустота», «стужа-Россия», «крики без адреса», через имя прилагательное «последний», ассонансы на (г, р).

Таким образом, мы можем сказать, что первая высшая ценность, «действительность» (по Хайдеггеру), у Айги равна пустоте и заполненности, холоду и потеплению, бездыханности и тихому дыханию Бога, свету и тени, тоске и радости.

Вторая высшая ценность (по Хайдеггеру) – «благое», в чём «повсюду его дело» также представлена Айги в двух плоскостях: добро и зло. Не «повсюду», согласно Айги, творится добро: в «тоталитарном социуме» торжествует зло, о чём сказано во многих его произведениях, в частности, в стихотворении «Снова: ты с конца», где поэт произносит:

... был – содержанием страха
умирание нищенское всё ещё шло...

Жить в «тоталитарном социуме» – значит, быть наполненным страхом, чувствовать умирание, жить с таким ощущением, где исчезает добро, страшно и трагично, но Айги свободен, он и в ситуации отсутствия добра желает:

«быть»
как в сознании было бы птиц
«-----»

(Айги. Любимое в августе. Теперь всегда снега. 1964. С. 43.)

И в этой «запрятанности» у поэта «слёзы от трав оживлялись», поэт временно забывал про оставленность, он пел о прекрасном, о высшей ценности (по Хайдеггеру):

а место
такое что был – содержанием страха
и в этой запрятанности
слёзы от трав оживлялись и птицы
во сне ударяясь окрашивали
долгое самокрашение (и забывал я
даже и боль говорить) –

(Айги. Снова: ты с конца. Теперь всегда снега. С. 1965. 48.)

В стихотворении «Гимры» лирическое Я поэта, замечая первозданную красоту природы, растворяется в ней:

как в травах снится
будто сам
жужжишь и плачешь и алеешь!
(Айги. Гимры. Теперь всегда снега. 1965. С. 52.)

Райнер Грюбель в статье «Молчание о листопаде» – новый псалом». Несколько слов об аксиологии литературы и о поэзии Айги» (35, 43-46), в отличие от Хайдеггера, говорящего о вечных ценностях, говорит о культурных ценностях, подразделяя их на гносеологическую или эпистемологическую, данный тип ценности соотносится с добротой; эстетическую (соотносится с красотой); практическую (соотносится с пользой), религиозную. Религиозная ценность, согласно Р. Грюбелю, «обозначает отношение явления к сакральности, к богам или к Богу (35, 43.)

По мнению Р. Грюбеля, первоначальная культура знала лишь одну ценность – онтическую, то есть ценность бытия. Термин «онтический» соответствует русскому языку «бытийный в отличие от метаязыкового термина «онтологический», обозначающего учение о бытии, т. е. антологию» (35, 46). В этой первоначальной ценности заключалось всё: правда, красота, добро, польза, сакральное. Нам кажется, что в творчестве Айги все названные ценности сконцентрировались в одну – первоначальную ценность – «онтическую», так как Айги заметил: «Пишу для меня равносильно выражению «я емь» или «я ещё есть» (цит.по: ст. Евтушенко. Защита собственной души (36, 5-8).

Для Айги писание – это, как считаем мы и Р. Грюбель, – «сакральное явление», это разговор с богом, с миром, как творением божьим, это светоречение на уровне Библиописания, или, как выразился Р. Грюбель, «творение псалмов» (религиозный поэтический жанр). Он просто, «лаконично» (35, 43) говорит «о простых вещах как о частях божественного творения», представляя их первозданную красоту. Айги дано видеть сущее, он сам есть «сущее воспринимающее и стремящееся» (64, 158).

Хайдеггер замечает, что воля будучи равной себе «постоянно возвращаются к себе как к себе равной». Способ, каким существует сущее в целом, его *existentia*, если его *essentia* – воля к власти, – «вечное возвращение равного». (64, 158). По мнению Хайдеггера метафизика нового времени «начинает с того – в том её сущность – что ищет безусловно несомненное, достоверное», достоверность является «присущий новому времени облик истины» (64, 159).

Мысли Бодлера, Айги, Ницше, Хайдеггера перекликаются, для них «сущее» считается «истинным и истиной» (64, 159). Согласно Ницше, Хайдеггеру, «искусство – это сущность всякого веления»... «сущность искусства состоит в том, что искусство впервые побуждает волю к власти быть самим собой» (64, 160), что мы и видим в творчестве Айги и Бодлера. Хайдеггер относит искусство к «высшей ценности» (64, 160). Истина, считает Хайдеггер в том, чтобы быть самим собой, в «несокрытости себя» (64, 161), что мы и видим в творчестве исследуемых поэтов.

Сущее (*subiectum*), согласно Хайдеггеру, презентует себя” “по способу *eo cogito*” (я мыслю)” (64, 161), что мы видим в творчестве Айги и Бодлера: они мыслят о бытии. По мнению Р. Грюбеля, Айги «аналогично ходу истории движется вперёд: от мифической языческой культуры – к современной религиозности» (35, 43), «у него сохраняется и преобразуется первоначальная онтическая ценность при помощи религиозной ценности». (35, 43).

Мы считаем, что явления бытия возводятся у Айги в религиозную ценность, так считает и Грюбель, он замечает, что Айги «развёртывает онтическое явление и онтическую ценность в религиозные» (35,43), этот принцип у него ведущий, он просматривается почти в каждом его произведении, например, в стихотворении «Гимры» он говорит о том, что он (надо полагать Бог) виден всюду:

нам виден он по цвету в нас
и видим словно распяляясь
и так же двигаясь к нему

(Айги. Гимры. Теперь всегда снега. 1965. С.53.)

Говоря о «травах», «пустынном соборе», он говорит о присутствии Бога во всём. Основной бытийный глагол «есть», глагол, являющий собой суть экзистенции, присутствует во многих произведениях поэта (см. в сборнике Теперь всегда снега: Вторая вест с юга. 1963. С. 37; Любимое в августе. 1964. С. 43; Посвящается пение. 1964. С. 45; К кутежу живописцев. 1964. С. 46; Стихи с пением. 1964. С. 47; Заря в перерывах сна. 1965. С. 49). В соседстве с сором, (следует полагать злом), согласно Айги, «шевелится солнечное зрение» (следует полагать Бог, добро, красота, истина):

ты – солнечное зрение – шевелишься
в соседстве сора –

(Айги. К заре: в перерывах сна. Теперь всегда снега. 1965. С. 54.)

Айги – поэт бытия, но бытия космического плана, так считает и Р.Грюбель, он называет его художником слова «космологического мышления» (35,43), что вылетается в традицию русской поэзии, но в отличие от Белого «не ищет псевдонаучную поэтомическую вселенную, в отличие от Хлебникова не творит контрафактуру христианского обряда как синтез искусства» (35,43). Айги, считаем, всевременен, его слова, являющиеся смыслогустками, несут мощь для людей все времён:

1
есмы

2
благодарение
воздуху – чреву вторичному

3
идеей
Ты нас окружаешь
как шёлком

4
во Времени мы – как в составе
покрова
Природы

5

Собой
Окружи

(Айги. Пять матрёшек. 22 ноября. Теперь всегда снега. 1966. С. 67.)

Стихотворение создано на рождение сына Андрея, имеет эпиграф:

Что смотреть ходили вы в пустыню?
трость ли, ветром колеблему?

Айги берёт за основу одно из событий бытия – рождение сына, но, говоря об этом, он мыслит о всём человечестве, о людях всех времён, ибо в нём поднята проблема ответственности человека за свою судьбу, в нём звучит мотив единства человека и природы, ибо «чревом» для человека является Природа. Представлена тема вечности, масштаб мысли схож с мышлением М. Лермонтова, В. Соловьёва, М. Сеселя.

Слово Айги, как слово Библии, осуществляет связь между «вещью и духом» (35, 45), оно открывает «духовность в вещи и пронизает вещьность духовного» (35, 45).» Мостом же от вещи к духу служит бытие» (35,45); рождение сына стало поводом для размышления о духовной сути человека, ценности; бытие Айги, несмотря на его трагизм, не отрицается, он принимает его, как принимали его Ницше и Хайдеггер.

Хайдеггер в статье «Слова Ницше «Бог мёртв»» замечает: «... не созрел ли человек для того бытийствования, вовнутрь которого он ввергается изнутри самого бытия, не созрел ли он настолько, чтобы выстоять в такой своей судьбе на основе своей сущности и без всякой мнимой подмоги чисто внешних мер» (64,167).

Мы считаем, что Айги, как и Бодлер, созрел для подобного бытийствования, что его сущность соответствует по величине мировосприятия безмерному космическому пространству, где рядом существуют жизнь и смерть, где смерть является подтверждением яви бытия.

Мотивы одиночества, оставленности в философии и эстетике экзистенциализма одни из основных, они являются основными и в творчестве поэтов.

Названия стихотворений Бодлера по сборнику «Цветы зла» (СПб.: Азбука – Классика 2002.).	Слова, словосочетания, строфы, представляющие мотивы одиночества, оставленности, покинутости, тоски, печали, боли, отчаяния	Ведущие образы
Предисловие. С. 41-42.	Наш дух растленьем до сих пор объят	Демон Трисмегист
Благословение. С. 45-49.	Не в силах слез унять... Дитя! Повсюду ждет тебя одно страданье	Родная мать Дитя

Альбатрос. С. 51.	в скитаньях унылых; горечь слез; освищенный шутами	Образ птицы как символ поэта
Полет. С. 53.	... страна уныния и скорби необъятной.	Образ птицы как символ свободы
Соответствия. С. 55.	... развратный аромат	Образ природы как храма
Я полюбил нагих веков воспоминанья. С. 57-58.	Мы, извращенные, мы, поздние народы	Юность как знак чистоты
Маяки. С. 61.	... река забвенья ... горькое, безумное рыданье	Образы художников – символ святого огня
Больная муза. С. 65	... кошмар проклятий ... страх из ури?..	Муза
Продажная муза. С. 67.	... безрадостных ночей	Продажная муза
Плохой монах. С. 65.	Монах отверженный, в своей душе, как в склепе./ От века я один скитаньям обречен, /Встречая пустоту и мрак со всех сторон	Монах
Враг. С. 71.	... осенние созерцания... гром... Все внятней Времени смертельные угрозы!/ О горе! впившись в грудь, вливая в сердце мрак./ Высасывая кровь, растет и крепнет враг	Образ Времени, все разрушающий
Неудача. С. 73.	К гробам покинутым печальным...	Время как миг, искусство как вечность
Прежняя жизнь. С. 75.	... раны души...	Образ душевных ран
Человек и море. С. 79	Свободный человек, от века полюбил/ Ты океан – двойник твоей души мятежной; / В разбеге вечном волн он, как ты, безбрежный./ Всю бездну горьких дум чудесно отразил.	Человек и море, как двойник души его
Наказание гордости. С. 83.	... бездонная тьма... ...лишенный света...	Мудрец, лишенный света
Маска. С. 91.	...поток обманов и страданий	Образ красоты с «двойной головой»
Гимн красоте. С. 95.	...Алмазы ужаса...	Образ красоты, в

		которой все восторги и все преступно
Швелюра. С. 101.	... большое сердце...	Дух
Ожесточенная от скуки злых оков. С. 107.	... зло бездонности...	Женщина
SED NON SATIATA. С. 109.	... тоска...	Образ дочери черной полуночи
DE PROFUNDIS CLAMAVI/ С. 121.	... бездна сумрака...	Время
Вампир. С. 123	... больная грудь...	Вампир
Призрак 1. Мрак. С. 141. 2. Портрет. С. 145.	... я присужден к тоске... ... болезнь и смерть все в пепел превратили... ... в одиночестве и он, как я умрет...	Образ призрака
SEMPER EADEM. С. 148.	Откуда скорбь твоя? ... жизнь – лишь бездна зла... ... тоской... исполнена душа	Тоска души
Что можешь ты сказать, мой дух, всегда ненастный. С. 153.	... во тьме ночной...	Красота
Возвратимость. С. 159.	... страх бессонных ночей...	Ангел
Признание. С. 163.	... холодное забвенье...	Образ танцовщицы как символ мгновения бытия
Гармония вечера. С. 169.	... рыдает смычок... ... тьма бездонная...	Вечер как миг гармонии
Флакон. С. 171.	... тяжелый мрак... ... бездна черная... Так погружаюсь и я в забвенье и во мглу./ заброшен в пыльный шкаф, забыт в его углу	Флакон как символ поэта (заброшенного)
Кот. С. 179.	Мои страдания.	Кот как символ гармонии
Приглашение к путешествию. С. 187.	... разорванные тучи...	Власть прекрасного

Непоправимое. С. 191.	...от скорбей... ...мрак бездонный... ...покрова тьмы...	Угрызенье совести
Разговор. С. 195.	...вновь растёт печаль... Кошунство, оргия и смерть со всех сторон	Образ красоты

Остановимся на сборнике «Теперь всегда снега», тема одиночества обозначена в первом же цикле «Отмеченная зима» в стихотворении «Тишина» от 1955-56 гг. словом «одинок»:

одинок и чисто
лишь я и поле
(Айги. Тишина. Теперь всегда снега. 1955-56. С. 8.)

Во втором стихотворении «Здесь» эта тема просматривается через образ «распятого в вечер несчастья», далее в стихотворении «Из гостей» эта тема прочитывается через глагол «иду» и прилагательное «пустынный»:

Ночью иду по пустынному городу
(Айги. Из гостей. Теперь всегда снега. 1960. С. 14.)

Тема одиночества переплетается с темами оставленности, тоски.

Далее мы приводим таблицу, где представлены названия стихотворений, слова, словосочетания, предложения, строфы, через которые будут прочитываться мотивы одиночества, оставленности, покинутости, тоски, страха, разрушенности, плача, разорванности, боли.

Названия стихотворений Айги по сборнику «Теперь всегда снега» (М.: Советский писатель, 1992.)	Слова, словосочетания, представляющие мотивы одиночества, оставленности, покинутости, тоски, печали, боли.
Любимое. 1960. С. 15.	мне остаётся познание тоски
Из зимнего окна. 1960. С. 16.	и страх занимает глубокие их места
Из зимнего окна. 1960. С. 16.	я разрушен давно
Из зимнего окна, 1960. С. 17.	я весь оставленный здесь между грудами тьмы
Снова – любимое. 1960. С. 18.	я звуков боюсь, и боюсь я света
Окна весной – на трубной площади. 1961. С. 19.	и плачут там, за ними дождём измазанные мясники
Окна весной – на трубной площади. 1961. С. 19.	мне снится разорванность

Утро в Переделкино. 1961. С. 24	в брошенном всеми дому
Альт. 1962. С. 27.	здесь во дворе опустевшем давно
Вспоминается в рост. 1962. С. 28.	и нет никого ... орешника долгий стёршийся край как вдоль плачущего одного
Весть с юга. 1969. С. 32.	кустарников-выжженных ... раненой стенкой лица
Утро в августе. 1963. С. 35.	страдания в нас
Зимний кутеж. 1963. С. 36.	«как жить? да шкурой на базаре торговать своею золотой»
К появлению света. 1963. С. 40.	он отобранный и возвращаемый
Любимое в августе. 1964. С. 43.	страдающе-в-облаке – собранном
К кутежу живописцев. 1964. С. 46.	одеты в раны есть ... пуста Москва
Снова: ты с конца. С. 48.	а место такое что был содержанием страха
Заря: в перерывах сна. С. 49.	и жизнь – как некою его: умершею!
Гимры. 1965. С. 52.	среди пустынного собора
Сон: полёт стрекозы. 1965. С. 57.	а ярко – как будто в заброшенной риге на ночь душа!
Звёзды: в перерывах сна, 1965. С. 62.	и будто рассеченный
В окно: созвездие. Е. Гинзбург. 1966. С. 65.	сквозь растревоженный ... страху подобно
утешение = «там». 1966. С. 70.	Боже! ещё пребывать одинокой душой средь сияния этого
Заря: берёзы за окном. 1967. С. 73.	... и мной болящий
К разговору О К. – Ольге Машковой. 1967. С. 74.	земля – страдания
Две записи. 1967. С. 76.	не «есть» и не «находится» а смертствует
Стихотворение – пьеса. 1967. С. 77.	Далёкий край ужаса – по возможности «беспредельного»
И: засыпая: лес. 1967. С. 79.	из грусти что много – жемчужиной той что лишь только понятие – самая грусть
К одной из годовщин потери. 1967. С. 80.	... тоска невыразимая! укачиваешь

	сам себя себе выдумывая мать... – теперь уже – саму Вселенную
--	---

Интересна подача обозначенной темы: в первых стихах поэт говорит о своём лишь одиночестве, о своей тоске, оставленности («Любимое», «Из зимнего окна», «Снова – любимое» и другие), далее пространство темы расширяется – это «дом», «двор», «край леса», «друг», «Москва», «земля», «беспредельность».

Поэт приходит к выводу, к которому пришёл Лев Шестов, сказавший в статье «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше», что «мучительная способность видеть... дурное, как бы оно ни скрывалось, и заставляет большинство людей искать такой точки зрения, которая открывала бы перед ними более утешительные перспективы» (66,126).

И «эта утешительная перспектива» появляется у Айги в виде «жемчужины» (И: засыпая лес. 1967) от перетерпевшей грусти, и тогда, когда эта «жемчужина» у него рождается, матерью для поэта становится вся Вселенная («К одной из годовщин потерь», 1967), ибо сущность жизни поэтом познана.

С точки зрения Льва Шестова, личность рождается при ударе судьбы, которые не заменят «никакие проповеди, никакие книги, никакие зрелища», эту мысль философа подтвердил своей жизнью Г.Н. Айги, «взраставший» «жемчужину». О «Сущности» сказано во многих стихотворениях творца, но особенно тонко, убедительно в стихотворении «Лето – безмолвие», посвящённое А. Гинзбургу:

а ночь а на дворе во тьме
в деревьях и камнях
сияние Сущности (ещё себе такое
в уме пустом мельканьем позволяю)
светила непоколебимы –
душа и знает и темна! –

(Айги. Лето – безмолвие. 1979. Литературное обозрение. 1998. № 5-6. С. 6.)

Айги, обретший твёрдость духа, обрёл и свободу:

... боль – язык – одиноко – для неба. Пусто. Подохнешь, – сожмётся: лишь – болью. Язык! – Ветер Вселенной. О, как это просто. Это такое «просто», что на языке не будет... «Простое» – такая Свобода... И начинается чистота (Айги. Голод 1947 // Лит. обозрение. 1998. №5-6. С.8).

В этой исповеди-молитве каждое слово есть точка отсчёта той глубины, до которой дошёл поэт, это – чистота. Он обрёл «иммунитет» от вторжения общества в его духовную жизнь, чтобы «возобновить сияние с десоциологизированным миром на экзистенциальном уровне», достигая этого посредством «феноменологического созерцания и чувствования», как выразился Л.А. Еремеев в статье «Слово – это действие» (38, 69).

Обрести независимость Айги удаётся, мобилизуя свои внутренние ресурсы. Л.А. Еремеев в указанном сочинении замечает, что «с точки зрения экзистенциалистов, свобода индивида не есть следствие объективных условий его существования, ни даже самодетельной изоляции его от общества. Она изначально «дана» человеку и служит основой формирования его личности» (38, 71). Такая точка зрения совпадает с точкой зрения Айги, сказавшего, что «свет» изначально есть в «трещине» человека (5, 9).

Геннадий Николаевич считает, что «у поэзии нет отступлений и наступлений. Она есть, пребывает. Лишив общественной действенности, невозможно лишить её жизненной человеческой полноты, углубленности, автономности» (13,10). У Айги мы наблюдаем, как он выразился в беседе с Виктором Куллэ (см. ст.: Поэт – это несостоявшийся святой), «внимание к экзистенциальным глубинам», по этому поводу поэт выразился следующим образом: «...экзистенциальная реальность действует, то есть, должна действовать в искусстве. Сон – не грёзы, но условие сновиденческого, напряжённого состояния, внимание к экзистенциальным глубинам. Вот лес шумит. У меня были годы – я пытался общаться с деревьями... ты хочешь, чтобы деревья ответили, но они не отвечают, – потому что там нет слуха, слова нет – вот в это отсутствие слова можно проваливаться. И в это же время природа с нами говорит, это понятно» (8,18).

Во время «внимания к экзистенциальным глубинам» поэту открывается сущее, поэтому Айги и называет поэта «несостоявшимся святым» (8,19), он указывает «на слабость» человека, отчего, по его мнению, и возникает «тревога», но, согласно творцу, возможна и гармония, это состояние гармонии он называет «колоссальным миросмыслом» (8, 19). Тогда, с его точки зрения, человек становится «значительным, имея дело со значительностью мира, со смыслом его неопределённым, серьёзным очень и высоким. В этом состоянии, когда человек встречается себя, встречает этот смысл, чувствует его, переживает» (8,19). Подобное состояние он называет «гармонией» (8, 19). В такие минуты, несмотря на трагизм бытия, поэту «сеется суть»:

чиста, проста
глубоко и почти без места
и тих и незаметен
светлы и широки
сплю весь
и – сейся
мерцать замешиваться взорами
и сеется
и суть

(Айги. Снег в саду. Теперь всегда снега. 1965. С. 56.)

Мы видим гармонию: единение Айги с беспредельностью.

Заключение

Айги и Бодлер, видя трагическую суть бытия, все же извлекают «таящуюся» в мире красоту, остаются на позиции «гражданина мира». Живой интерес к бытию, внутреннему миру человека, природе, явлению творчества, к месту художника и человека в этом мире обусловили ведущие мотивы их произведений. Это и объединяет двух художников, даёт ключ к постижению их творчества.

В своей эстетике поэты отрицают тот образ жизнеустройства, который унижает и уничтожает человека как индивидуума, как носителя целого мира, Вселенной.

Их сближает жизненное поведение: сдержанность, сосредоточенность, максимальное напряжение духовных, внутренних сил, «жизневыдерживание», «жизнестойкость». Сближает их и отношение к природе, как к храму, и к творчеству, как к творению духа, стремление к идеалу.

Идеальным для художников слова является такое искусство, где торжествует индивидуум, воссозданный другим индивидуумом и с помощью кисти, резца, слова возвращённый к ослепительной истине изначальной гармонии. «Два полюса» эстетической системы Бодлера (материальный и духовный, «божественный» и «сатанинский») разрушали цельность поэтического восприятия мира Бодлера, уводили от реального к абстрактно-мистическому, но в то же время в его творчестве мы видим стремление к показу состояния общества времени жизни поэта.

У Айги эстетическая система цельная, основанная на мировидении своего народа. Художников слова объединяет то, что они представили в своём творчестве как «шири земли, так и горе отдельного человека, у них эстетика горя, трагедии, направленная против догматизма, в своей основе она конкретна, реальна, светоносна. Истинное «соответствие» между ними в том, что они «маяки» благородного и гордого страдания.

Библиография

1. Айги, Г.Н. Здесь: Избр. стихотворения, 1954–1988 / Г.Н. Айги; вст. ст. Е.Евтушенко; худож. И.Г.Макаревич, Л.И.Орлова.–М.: Современник, 1991.–287с.
2. Айги, Г.Н. Задумываясь о друге / Г.Н. Айги // Таллерова-Миттова, О.В., А. Миттов / О.В. Таллерова-Миттова. – Чебоксары, 1990. – С. 147.
3. Айги, Г.Н. Как бы это громко ни звучало / Г.Н. Айги // Чаваш ен. – 1994. – 20-27авг.–С.12.
4. Айги, Г.Н. Как жили поэты / Г.Н. Айги // Разговор на расстоянии.–СПб, 2001.–С.270–271.
5. Айги, Г.Н. О да: улыбка Жакоба (Предисловие к циклу стихов / Г.Н.Айги // Литературное обозрение. – 1998. – № 5-6. – С. 9.
6. Айги, Г.Н. О назначении поэта / Г.Н. Айги // Разговор на расстоянии. – СПб., 2001. – С. 260-279.
7. Айги, Г.Н. Примечания автора к сборнику «Теперь всегда снега» / Г.Н.Айги // Теперь всегда снега.–М.,1992.–С.311-312.
8. Айги, Г.Н. Поэт – это несостоявшийся святой... Беседы Виктора Куллэ с Геннадием Айги. Москва, 25 сентября 1998 г. / Г.Н.Айги // Литературное обозрение. – 1998. – № 5-6. – С. 14-19.
9. Айги, Г.Н. Разговор на расстоянии: (ответы на вопросы друга) / Г.Н.Айги // Лик Чувашии. – 1994. – № 4. – С. 27-37.
10. Айги, Г.Н. Разговор на расстоянии / Г.Н.Айги.–СПб.:Лимбус Пресс,2001.–303с.
11. Айги, Г.Н.Разговор на расстоянии / Г.Н.Айги //Разговор на расстоянии.– СПб,2001.–С.154-165.
12. Айги, Г.Н. Речь при получении Международной Македонской премии «Золотой венец» / Г.Н. Айги // Лик Чувашии. – 1994. – № 4. – С. 51.
13. Айги, Г.Н. Сон– и– Поэзия / Г.Н.Айги //Литературное обозрение.– 1998.–№5-6.–С.10-13.
14. Айги, Г.Н.. Теперь всегда снега: стихи разных лет, 1955-1989 / Г.Н.Айги.– М.:Сов. писатель,1992.–315с.
15. Айги, Г.Н.Шаги моего божества / Г.Н. Айги // Разговор на расстоянии. – СПб., 2001. – С. 266-270.
16. Бальцежан, Э. Геннадий Айги и дилеммы абстракционизма / Эдвард Бальцежан // Мир этих глаз 2. Айги и его художественное окружение. – Чебоксары, 1997. – С. 10-19.
17. Бердяев, Н.А. О назначении человека: сб. избр. работ / Н.А.Бердяев; вступ. ст. П.П. Гайденоко; примеч. Р.К. Медведевой. – М.: Республика, 1993. – 380 с. – (Б-ка этич. мысли).
18. Библер, В.С. От наукоучения к логике культуры / В.С. Библер.–М.: Изд-во политической литературы,1991.–412с.
19. Бодлер, Ш. Об искусстве / Шарль Бодлер; пер. с франц. Н.Столяровой и Л. Липман; предисл. В. Левика; послесл. В.Мельчиной . – М.: Искусство,1986. – 422 с. Из содерж.: Салон 1846 г. Об идеале и модели. – С. 94-97.
20. Бодлер, Ш. Поэт современной жизни / Шарль Бодлер // Об искусстве. – М. 1986. – С. 283-316.

21. Бодлер, Ш. Религия. История. Фантазия / Шарль Бодлер // Об искусстве. – М., 1986. – С. 198-219.
22. Бодлер, Ш. Салон 1859 г. Божественный дар / Шарль Бодлер // Об искусстве. – М., 1986. – С. 190-194.
23. Бодлер, Ш. Салон 1859 г. Могущество воображения / Шарль Бодлер // Об искусстве. – М., 1986. – С. 194-198.
24. Бодлер, Ш. Салон 1859 г. Современная публика и фотография / Шарль Бодлер // Об искусстве. – М., 1986. – С. 186.- 190.
25. Бодлер, Ш. Художник-человек большого света, человек толпы и дитя / Шарль Бодлер. Об искусстве. – М., 1986. – С. 286-291.
26. Бодлер, Ш. Цветы зла / Шарль Бодлер.– Ростов-на-Дону: Ростовское кн. изд-во, 1991.–281с. Из содерж.: Балашов Н.И.Предисловие.– С.5-32.
27. Бодлер, Ш. Цветы зла / Шарль Бодлер. – Ростов-на-Дону: Ростовское кн. изд-во, 1991. – 281 с.
28. Бодлер, Ш. Цветы зла: Стихотворения / Шарль Бодлер. – СПб.: Азбука классика, 2008. – 448 с.
29. Брюсов, В.Я. Сочинения: В 2 т. Т.2. Статьи и рецензии, 1893-1924. Из книги «Далекое и близкое». Miscellanea / В.Я. Брюсов. – М.: Худож. лит., 1987. 574 с.
30. Валери, Поль. Об искусстве / Поль Валери. – М.: Искусство, 1976. – 622 с.
31. Ван Гог // БСЭ: В 30 т. – 3-е изд. Сов. энцикл., Т.4. – С.285.
32. Великовский, С. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции / С. Великовский. – М.: Худ лит., 1979. – 295 с.
33. Верхарн, Эмиль. Художественное чувствование/ Эмиль Верхарн // Рапсодия в духе BEAUX-ARTS (изящных искусств) (для малого состава) / сост., перевод и комментарии К.З. Акопяна – М.: Изд. дом Новый век, 2000. – 128 с.
34. Гринцер, П.А. Стиль как критерий ценности / П.А. Гринцер // Историческая поэтика. Литературная эпоха и типы художественного сознания: сб. ст. / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; отв.ред. П.А. Гринцер. – М.: Наследие, 1994. – 511 с.
35. Грюбель, Р. Молчание о листопаде – Новый псалом / Райнер Грюбель // Литературное обозрение. – 1998. – № 5-6. – С. 43-46.
36. Евтушенко, Е. Защита собственной души / Евгений Евтушенко // Айги Г.Н. Здесь / Г.Н. Айги. – М., 1991. – С. 5-8.
37. Еремеев, Л.А. Все в сознании / Л.А. Еремеев // Французский литературный модернизм. Традиции и современность. – Киев, 1991 – С.6-26.
38. Еремеев, Л.А. Слово – это действие / Л.А. Еремеев // Французский литературный модернизм и современность. – Киев, 1991. – С. 64-77.
39. Зенкин, С.Н. Работы по французской литературе / С. Н. Зенкин – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. – 320с. Из содерж.: 1. Зенкин С.Н. Неклассическая риторика Бюффона. С.239-261. 2. Жорж Луи Леклерк де Бюффон. Речь при вступлении во Французскую Академию: приложение. – С.311-312.

40. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука. Ленинград. отд., 1979. – 493 с. Из содерж: Литературные течения как явления международные. – С. 137-158.
41. Конрад, Н.И. Проблемы современного сравнительного литературоведения: Запад и Восток / Н.И. Конрад, – М.: Главная редакция восточной литературы. – 1972. – 495 с. Из содерж: Проблемы современного сравнительного литературоведения. – С. 209-315.
42. Кьеркегор, С. Страх и трепет: пер с датск./Серен Кьеркегор; коммент., общ. ред., сост. и предисл. Н.В. Исаевой, С.А. Исаевой. – М.: Республика, 1993. – 383 с. – (Б-ка этической мысли).
43. Левик, В.В. Есть красота у нас, что древним неизвестна / В.В. Левик // Бодлер, Ш. Об искусстве / Шарль Бодлер. – М., 1986. – С. 5-16.
44. Мир этих глаз – 2. Айги и его художественное окружение, альбом – каталог. – Чебоксары: Центр республиканской газеты «Хыпар», 1997. – 175 с.
45. Лисина, Е.Н. Живые страницы / Е.Н. Лисина // Литературное обозрение. – 1998. – № 5-6. – С. 23-28.
46. Мопассан, Ги де. Собрание сочинений: В 7-ми т. Т.6 / Ги де Мопассан; пер. с франц.; сост. и общ. ред. Н.М. Любимова; вступ. ст. А. Пузикова. – С. 3-50. – М.: «Правда», 1977. – 399 с.
47. Мордвинова, А. Предисловие к альбому-каталогу / А. Мордвинова // Мир этих глаз – 2. Айги и его окружение. Альбом-каталог. – Чебоксары, 1997. – С. 7-9.
48. Ницше, Ф. Собрание сочинений: В 2т. Т.1. / Фридрих Ницше; пер. с нем; сост., ред., вступ. ст. с. 5-46, примеч. К.А. Свасьяна. – М.: Мысль, 1990. – 829 с. Библиогр. и примеч.: с. 770-809. – Указ. имен: с. 810-812.
49. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинизм и пессимизм; Так говорил Заратустра; К. Вагнер; Сумерки богов, или как философствуют молотом; Антихрист; Эссе Homo / Фридрих Ницше; пер. с нем.; вст. ст. Т. Манна; примеч. К. Свасьяна. – М.: АСТ; Пушк. б-ка, 2004. – 759 с. – (Золотой фонд мировой классики).
50. Новиков, В. Поэзия 100 процентов / Владимир Новиков // Литературное обозрение. – 1998. – № 5-6. – С. 29-35.
51. Нольман, М.Л. Шарль Бодлер / М.Л. Нольман. – М.: Художественная литература, 1975. – 316 с.
52. Обломиевский, Д.Д. Французский символизм / Д.Д. Обломиевский. – М.: Наука, 1973. – 303 с.
53. Овчинников, Н.Ф. Б.Л. Пастернак – поиск признания / Н.Ф. Овчинников // Вопросы философии. – 1990. – № 4. – С. 7-22.
54. Рудницкий, К. Л. Театральные сюжеты / К.Л. Рудницкий. – М.: Искусство, 1990. – 465 с.
55. Ракуза, И. Лирический супрематизм Геннадия Айги / Илья Ракуза // Литературное обозрение. – 1998. – № 5-6. – С. 55-59.
56. Сартр, Ж. – П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж. – П. Сартр // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1990. – С. 319-344.

57. Степанян Н.С. Искусство России XX века: взгляд из 90-х./ Н.С. Степанян. – М.:ЭКСМО-Пресс,1999.–315.
58. Сурьо, Э. Французская поэзия и живопись / Этьен Сурьо // Рапсодия в духе BEAUX-ARTS. – М., 2000. – С.12-92.
59. Тавризян, Г.М. Проблема человека во французском экзистенциализме: критический анализ /Г.М. Тавризян.– М.:Наука, 1977. –141с.
60. Таллерова-Миттова, О.В. А.И. Миттов: Воспоминания, рассказы, стихи художников / О.В. Таллерова-Миттова. – Чебоксары; Чуваш. кн. изд-во, 1990. – 216 с.
61. Тимашева, О.В. О связи поэтического творчества Шарля Бодлера с изобразительным искусством / О.В. Тимашева // Вестник Московского университета. Филология. – 1973. – № 4. – С. 30.
62. Филиппов, М.М. Очерки о западной литературе XVIII-XIXвв. / М.М. Филиппов. – М.: Наука,1985.–326 с.
- 63.Хайдеггер, М. Время и бытие: ст. и выступления /Мартин Хайдеггер; сост., пер., вступ. ст., коммент. и указ. В.В.Бибихина.– М.: Республика,1993.–445 с.
- 64.Хайдеггер, М. Слова Ницше «Бог мертв» / Мартин Хайдеггер //Вопросы философии.–1990.–№7.–С.140-176.
65. Хузангай, А.П. Посвящается а / А.П. Хузангай // Лик Чувашии. – 1994. – № 4. – С.39.
66. Шестов, Л. Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше (философия и проповедь) / Л. Шестов // Вопросы философии. – 1990. – № 7. – С. 58-127.
- 67.Ясперс, К. Смысл и назначение истории /К. Ясперс.– М.:Республика, 1994. – 528 с.

Мальцева В.26	81
Матвеев В. 15,49,74,89,114,126,139	79
Матвеев А. 45,50,51,80,114,126,128	79
Менделеев Г.И. де 174	71,16
Меркушова А. 46	79,01
Михайлов В. 12	79,1
Михайлов Ф. 132,133,135,139,140,141,142,146,158	79,1
Новиков И. 128,139	79,1
Новиков М. Л.37,76,85,124	79,1
Норвич К. 139	79,1
Обломовский Д.Д. 107	79,1
Пастернак Е.Л. 3,6,13,46,51,81,114,122,134	79,1
Платонов 44,47	79,1
Платонов Б.А. 8	79,1
Померанцев В. В	79,1
Пушкин А.С.А.28,84	79,1
Прематице Ф. 45	79,1

Именной указатель

- Айги Г.Н.3,20,22,23...
Акопян К.З.47
Бабель И.Э.8
Балашов Н.И.79,80
Бальцежан Э.Б. 52,53,69,72
Балтаев Н.45,79
Бердяев Н.А.118,120
Библиер В.С. 3,4,5
Богатырев К.52,61
Бодлер Ш. 3,15,17,24,25,26,27...
Бросов В.Я. 115
Бродский И.12
Бюффон 4,96,101,102,103,105,106
Валери Поль 125
Ван Гог 47,48,49,50,52
Вдовичев М.45
Вейсберг В.38,46
Великовский С.В.10,124,126,129,130,131
Вулох И. 39,45
Волконский А.139
Гринцер П.А. 98
Гойя 18
Гончарова Н. 45,46
Гордева Г. 39
Гофман 20
Гурин М.45
Гуро Елена 10,46
Гриубель Р.146
Данте А. 3
Декарт 3
Егоров В.(Аванмарт) 45
Еремеев Л.А. 106,107,108,120,154
Есенин С.А.8
Жан Превер 47,48,49
Жирмунский В.М.6
Зайцев Ю. 45, 49
Зверев А.39
Зенкин С.Н. 96,98
Иисус Христос 76

Кабанов И. 12
 Камю А. 116,117,126,127,129
 Конрад Н.И. 4
 Клуэ (Жанэ) 45
 Кроповницкий Е. 46
 Ксенофонов 45
 Кузанский Н. 3
 Кузнецов П. 46
 Куколкина И. 45
 Кьеркегор С. 116,129
 Левик В.В. 43,61,120
 Леонардо 18
 Лисина-Юманка Е 45
 Лисина Е.Н. 134
 Лотман Ю.М. 12
 Любимов Ю.М. 12
 Малевич К. 39,120,127
 Макаревич И. 45
 Макс Эрнст 44
 Мандельштам О.Э. 3
 Марсель Пруст 43
 Маяковский В. 3,46,84,120,123
 Мейерхольд В.Э. 8
 Мильчина В.96
 Митта В. 15,49,84,89,114,126,139
 Миттов А. 45,50,51,80,114,126,128
 Мопассан Ги де 114
 Мордвинова А. 46
 Некрасов В. 12
 Ницше Ф. 132,133,135,139,140,141,142,146,153
 Новиков В. 138,139
 Нольман М.Л. 35,76,85,124
 Норвид К. 139
 Обломиевский Д.Д. 107
 Пастернак Б.Л. 3,6,15,46,51,84,114,128,135
 Пикассо 44,47
 Пильняк Б.А. 8
 Померанцев В. 8
 Пушкин А.С. 4,28,84
 Приматиччо Ф. 45

Пруст 43,116
 Росетти Д.Г. 37
 Ронсар П. де 45
 Рубенс 18,44
 Рудницкий К.Л.6
 Сартр Ж.-П.53,116,118,126,127
 Сеспель М.3,4,50,51,84,114,126,136,139
 Синявский А. 10
 Скрябин 38
 Спиноза 3
 Степанян Н.С.9
 Сурьо Э. 36,37,43,44,45,48
 Тавризян Г.М. 124
 Таллерова-Миттова О.В.50
 Тардье Жан 43,51,52
 Тарковский А. 8,12
 Твардовский А. 8
 Тейяр де Шарден 39,125
 Тимашева О.В.20
 Толстой Л.Н. 153
 Филиппов М.М. 108
 Фонвизин А. 46
 Хайдеггер М. 117,118,139,140,143,145,146
 Хлебников В. 46,84,120,139,147
 Хузангай А.П 39,144
 Цирлин И. 46
 Шаламов 3,51,78,90,128,143,144
 Шевченко А 45,46
 Шуберт 28
 Элюар П. 43
 Эндер Б. 45
 Эрнст Макс 44
 Ясперс К. 119,129

Предметный указатель

абстракционизм 47,70,72
 абсурдная правда 125,129
 авангард 47
 аллегория 61
 аллитерация 122

архетип 114
беспредельность 153
бог 26,34,66,71,116,128,139,142,143
боль 130
бытие 77,84
вещь – знак 71
вербальный способ 41
вечность 148
визуальный образ 43
внутренний мир 41,155
внутренние знаки 68
воображение 27,30
вселенная 153
высший смысл 26
гармония 14,49
гармония мира 49,154
гул беды 32
денди 85
дендизм 20
добро и зло 145
дуализм 24
душа 29
духовные начала 114
духовность 14
дыханье вечности 27
жанр 4,47
жизнь и смерть 128
знаки 69
знаки чистоты 69
идеал 24,155
идеал красоты 44
импрессионизм 111,114
импрессионистские тенденции 113
индивидуум 24,155
интуиция, интуитивно 3,30
историко-типологические явления 5
истина и ложь 98,99
иероглифы 70
коммуникация 119
композиция 102

культура 130
 культурная жизнь 11
 лирическая исповедь 14
 лирически-интимное 59
 материальность 70
 миг и вечность 128
 мировидение 35,69,127
 мировоззренческая система 13
 мироощущение 111
 мироупорядывающее слово 23
 мифологическое сознание 113
 могущество воображения 23,27
 модернизм 106,109,114
 молчание 104,105
 мотивы боли, страдания, покинутости, одиночества 5,14,63
 мощь духа 22
 муза 85
 мыслить цветом 40
 небуквенные символы 70
 неклассическая риторика 98
 неоклассики 73
 неоромантики 73
 неfigurативное искусство 71
 новое искусство 114
 одиночество 14,153
 одухотворенность 22
 онтологический 146
 оставленность 128,151
 отвлеченно-психологическое 59
 пафос 85
 покинутость 14,128
 постмодернизм 13
 поэтическая идея 83
 поэтическая манера 47,56
 прекрасное 63
 принцип 106
 принцип соответствия 40
 принцип сцепления 14
 природа 102,103
 природа и художник 102,103,148

пространство 70,105,140
пустота 70,142,144
развернутая метафора 22
разорванность 151
разрушенность 151
рапсодия 47
реализм 56
реалистическая деталь 76
романтизм 56
сакральное 146
самоанализ 85
сверхчувственный мир 141
свет 34,130
свет и тень 132,133
свобода 153
символ 41,61
символизм 42,107,111,114
слова-идеи 102
слово 101
смысл 82
смысловое ударение 17
солнце 89
соответствие 20
сопоставление 47
социалистический реализм 56,111
сплин 54
сравнение 48,79,87
сравнительное литературоведение 5
стиль 96,98
страдание 26,56,78,89,136
страх 151
страшная действительность 66
структурообразующий стержень 129
суть вещей 70
сущность 153,154
таинственные законы мира 32
талант 32
тема века 17
тьень, свет 57
терпение 77

типологические соотношения 6
 тишина 104
 тоска 151
 трагедия 84
 трагедия творца 19
 трагизм мира 14
 трагическая суть 35
 трагическое 130
 тревога, чувство тревоги 58
 творящее Слово 127
 умозрительные образы 41
 уродливо 63
 феномен 72
 философия экзистенциализма 4,128
 философская лирика 14,16,36
 философское мировоззрение 133
 философское осмысление 77
 философия стойков 20
 французская лирика 36,47,56
 футуристы 46
 художественная система 47
 художественное видение 114
 художественный образ 8
 художественный мир 4,14
 цельность 103
 чистота 41,68,77,99,144,153
 цветы зла 26,54
 экзистенциализм 124,154
 эстетика Айги и Бодлера 5,35,155
 эстетическая концепция 3,5,112,113
 эстетическая мысль 35
 эстетическая позиция 21
 эстетическая система 20,35,155
 эстетическая ценность 114
 эстетический идеал 20

Содержание	
Предисловие.....	3-5
Глава 1. Соприкосновение эстетических концепций Айги и Бодлера.....	5-35
Глава 2. Взаимоотношения произведений художников слова с живописью.....	36-53
Глава 3. Созвучие мотивов, образов, идей.....	54-95
Глава 4. Бюффон, Айги, Бодлер: размышления о стиле.....	96-115
Глава 5. Мотивы философии экзистенциализма в творчестве поэтов.....	116-154
Заключение.....	155
Библиография.....	156-159
Именной указатель.....	160-161
Предметный указатель.....	162-166

Издательство

Бюффон, Айги и Бодлер

Монография

Корректоры А.А. Волкова, Н.А. Гурьянова
Технический редактор Е.А. М.

Получено в печать 02.02.2009. Формат 60x84/16. Бумага офсетная.
Легатизация. Тираж 100 экз. Заказ № 142.

Типография «Издательство Восток», НИИ Словения А.В.
428034 г. Ижевск, ул. Мухоморова, д. 201.
Тел. (8332) 41-27-08

Научное издание

Ермакова Галина Алексеевна
Айги и Бодлер

Монография

Корректоры *А.Я. Волкова, Н.А. Григорьева*
Технический редактор *Ермаков А.М.*

Подписано в печать 05.08.2009. Формат 60x84/16. Бумага офсетная.
Печать оперативная. Гарнитура Таймс. Усл. печ. л. 10,5.
Тираж 100 экз. Заказ № 142.

Типография «Новое Время», ИП Сорокина А.В.
428034, г.Чебоксары, ул. Мичмана Павлова, 50/1.
Тел.: (8352) 41-27-98

