

Геннадий Айги

Неофутуризм 1950–1960-х годов отличается от своего историко-литературного прототипа полным и принципиальным отказом от утопизма. «Оттепельные» неофутуристы не предпринимают попыток воздействовать на социальную реальность посредством художественного проекта или создавать язык будущего. Зато новую актуальность приобретают в их творчестве идеи «самовитого слова», хлебниковская концепция возвращения к некому праисторическому языку, к культурному подсознательному (особенно у Виктора Сосноры), крученыховское сближение поэтического текста с языческим ритуалом, выводящим за пределы обыденной логики и обыденного языка, изрывающим устойчивый и угнетающий общепринятый порядок вещей и создающим новую, более реальную, реальность (у Казакова и Айги). Парадоксальность неофутуризма видится в том, что футуристические принципы формальной новизны, заряженные семантикой революционного обновления мира («новая словесная форма создает новое содержание», – писал Крученых в декларации «Слово как таковое»), в принципе, обращены на бегство от уже «обновленной» реальности. *Футуризм в 1950–1960-е годы приобретает значение наиболее радикальной формы эскапизма по отношению к социальным темам и мотивам и вообще по отношению к «современной реальности» и даже к времени как таковому.* Здесь акцентирование разрабатывается такое качество авангардистской эстетики, о котором писал Б.Брехт: произведения, «не делающие читателя суверенным по отношению к действительности, не есть произведения искусства». Сама логика эскапизма наиболее четко очерчена в поэзии Владимира Казакова. А историософские и чисто метафизические результаты этой антирационалистической стратегии соответственно нашли воплощение в поэзии Виктора Сосноры и Геннадия Айги

Геннадий Айги (р. 1934) строит свой поэтический мир на пересечении футуристической, символистской и сюрреалистической традиций. С футуризмом и сюрреализмом его сближает радикализм, проявляющийся и в его художественном языке, и в его художественной философии. Айги начиная с 1960-х годов последовательно разрабатывал поэтику верлибра, нарочито фрагментарного, пунктирного, синтаксически удаленного от прозы еще дальше, чем от традиционной силлабо-тонической мелодики. По истолкованию Вл. Новикова, освобождая свой стих от шлейфа ассоциаций, тянущихся за традиционными размерами, Айги обретает «свободу от вторичности, от чужого слова». Айги настойчиво обновляет поэтический язык, по образцу русских футуристов и западных сюрреалистов, образуя новые понятия, либо из морфем (так звукосочетание «бла» становится у него знаком света, благословения, блаженства) или путем создания неологизмов из «старых» слов (типа «бого-костер», «бого-голос», «Жизнь-как-вещь», «Зарево-Душа» или «города-во-сне» – все как одно слово!), широко используя графические символы и т.п. Вместе с тем, как справедливо отмечает польский критик Эдвард Бальцежан, Айги разрушает привычные отношения между означаемым и означающим: «Поэт в первую очередь атакует знак, а то, что «свершается» в изображаемом мире, является как бы чем-то вторичным, эффектом языковой игры».

Таким образом, возобновляется авангардистская по своей природе установка на создание принципиально нового, свободного от гнета традиций, художественного языка и художественного мира. Айги как бы опять (в который раз!) начинает с нуля, с пустого места. Как пишет тот же Вл. Новиков (самый последовательный пропагандист творчества Айги в России): «...спасителен свежий стих Айги, неизменно показывающий на счетчике вторичности и пародийности: 0,00000...»\

Парадоксальным образом Айги создает не столько поэзию слова, сколько искусство молчания. Как пишет американский исследователь Дж. Янчек: «Поэту несомненно удалось создать такую парадоксально молчащую

поэзию... А как он это делает? Помогает тематика: состояние между сном и явью, зима, снег, ночь, тишина в природе, простота-чистота – это постоянные образы и темы. Земля под одеялом снега почти спит, почти молчит, все бело, чисто, тихо. Стихотворения коротки, скупы, нет ничего лишнего; строфы и строки не длинны, часто из одного слова или нескольких слов. Они окружены большим пространством белоснежной бумаги. Излюбленные поэтом причастия отнимают у глаголов движение и превращают их в приложение к существительному, которое само отсутствует».

Однако идея «пустого места» у Айги в корне отличается от культурного нигилизма футуристов. Айги воспринимает состояние пустоты (тишины, белизны) не как строительную площадку для будущей утопии, а как конечный и искомый итог поэтического откровения, интуитивного, иррационального прорыва к мистической сущности бытия – к «миру-чистоте», как определяет эту сущность сам Айги. Подчинение поэтического творчества мистическим задачам, постижению Бога было характерно для символистов с их теорией «теургической» функции искусства (Вяч. Иванов). Отсюда – стремление Айги к превращению стихотворения в некий нерасчленимый на отдельные смыслы «иероглиф бога» (отмечено А.Леонтьевым), отсюда же нацеленность слова на выражение неизречимого и невыразимого, т.е., по Айги (и по логике символизма), – подлинно мистического, религиозного, божественного знания: «о слепи и прими:/и откройся – коль есть обнаружится:/о тишина – Иисус!..» («И: как белый лист», 1967). Айги наследует эту традицию не непосредственно от символистов, а в более поздней обработке авангардистов 1920–1930-х годов. Наиболее близок ему, по-видимому, Малевич с его религиозной интерпретацией эстетического экспериментирования. Сближение литературного языка с эстетикой абстрактной, нефигуративной живописи определяет вектор художественных – и метафизических! – поисков Айги. Недаром, подчеркивая эту близость, Айги пишет в день столетия Малевича стихотворение «Образ – в праздник»:

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

предлагая тем самым чисто метафизическую интерпретацию знаменитой эскапады Малевича «Белое на белом». Белое на белом – это для самого Айги идеал возможной гармонии между человеком и Богом, между душой и миром: «а белизна – все такая же/ духа единого, нас провоцирующего,/ та же повсюду/ чужая – во всех – белизна», «слава белому цвету – присутствию бога».

Такая художественно-философская концепция, с одной стороны, – как и у Владимира Казакова – связана с трагически-безнадежным восприятием реальности как сплошной боли, как кровоточащей раны:

так открывается схожее с воздухом –
если коснутся –

то боли конец не предвидится:

нигде ни в какой высоте.

(«К возвращению страха», 1964)

«страна!» –

как – сквозь ключицы! – сквозь лица:

даже не образом смысла и звука – скорее

пространством идеи-отчаянья! – <...>

кровью-безумьем: из недр родовых!

(«Место: пивной ларек», 1968)

Прорыв от явлений – к сущностям, к белизне и тишине, это, по сути дела, процесс преодоления боли, погружения в вечность путем отмены всего временного и преходящего: «это твоё отрицательное цветенье-безмолвие. <...> место: отсутствие белого: чистое: как человек – без болезни!» Показательно стихотворение «Розы с конца» (1966), в котором умирание живого рисуется как торжество вечного и абсолютного: «и уступаете вы

место/ дальнейшему/ уже незримому. <...> / и ради торжества которого/
заранее/ распад задуман/ и вашей белизны самой». Айги достаточно
последователен: отмена временного и больного означает для него и отмену
«Я» как разумную плату за растворение в абсолютной белизне бога:

о эту рану сохраню как центр
пусть говорю я светит ею
светит существующее
скользя уходишь и уже звезда
и чтоб была она одна пора гасить конец где я.

Ближе всего к пустоте располагается в мире Айги сон. Недаром в
программном эссе «Сон-и-Поэзия» поэт противопоставляет сон
мистическому образу жизни как тьмы, Страны-Ненастья. На протяжении
всего эссе Айги перебирает поэтические формулы сна: «Сон-Прибежище»,
«Сон-Бегство-от-Яви», «Сон-Любовь-к-Себе», «Сон-Поэзия», «Сон-
Разговор-с-самим-собой», «Сон-доверие-к-жизни», «Сон-Шепот», «Сон-
Гул», «Сон-Свет», «Сон-Озарение», «О, Сон-Омовение!» И в то же время:
«Сон – возвращатель наших страхов. Он усиливает их, ослабляя нашу
сопротивляемость им». И даже: «черный, безмолвный костер Сна», на
котором сгорает «матерьял» жизни. Эта двойственность образа Сна-Поэзии
во многом связана с двойственностью осмысления мифологемы пустоты.

Через всю поэзию Айги проходит мотив богоставленности: явление
Бога, истины и вечности в белизне и тишине – иначе говоря в пустоте –
самим поэтом осознается как заведомо трагическая попытка
мифологизировать отсутствие абсолютных ценностей, их исчезновение из
современной картины мира:

Бога место явно:
и узнаем
где это было
лишь после того как покинул Он... –
о грусть от вас! –

она всегда
как ощущение святой покинутости! –
вы – емкость чистая ее.

Поэзия Айги представляет собой завершение модернистского и авангардистского мифотворчества, придающего тем или иным субъективным, социальным, эстетическим ценностям – значение религиозно-мистических абсолютов. Поэзия Айги – это поэзия после Аушвица и Колымы (недаром он обращается к этим темам в поэме о Рауле Валленберге «Последний отъезд»), когда все человеческие ценности выкорчеваны, и от них осталась кровоточащая рана, непрерывная боль. Единственным объектом мифотворчества оказывается пустота, одновременно воплощающая радикальный уход от кровавой реальности (чистота, «человек без болезни») и единственно возможную – пускай негативную – форму контакта с абсолютом («святая покинутость»).

Лейдерман, Н. Л. Неофутуризм (В. Казаков, В. Соснора, Г. Айги) // Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература : 1950–1990-е годы / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М., 2003. – Т. 1 : 1953–1968. – Из содерж. : Геннадий Айги. С. 387-391.