

УДК 82.09

О.В. Соколова

**«БЕСПРЕДМЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ» К. МАЛЕВИЧА  
И «БЕСПРЕДМЕТНАЯ ПОЭЗИЯ» Г. АЙГИ**

*В статье на материале творчества Г. Айги и К. Малевича исследуется проблема генетической преемственности раннего авангарда 1910-х и неоавангарда 1960–2000-х гг. Интерпретируются различные аспекты творчества Г. Айги и К. Малевича: обоснование и поэтическое развитие верлибра, поэтика «цветописи», супрематическая концепция Малевича преобразуется в стремление к выражению онтологии у Айги.*

Геннадий Айги, неоавангардный поэт второй половины XX в. (1936–2006), формирует художественный мир и концепцию творчества в процессе переосмысления и трансформации эстетических принципов и художественных приёмов символизма, сюрреализма, но прежде всего как развитие традиции раннего авангарда.

Интерес и глубокое проникновение Айги в авангардную эстетику основывались на личном знакомстве и дружбе с представителями раннего авангарда (А. Кручёных, Д. Бурлюк, Р. Якобсон), общении с художниками и композиторами московского авангарда шестидесятых (И. Вулох, В. Яковлев, А. Зверев, С. Губайдуллина, А. Волконский и др.), на творческих связях со знаменитыми европейскими мастерами (Р. Шар, французский поэт, близкий сюрреализму; крупнейший шведский поэт XX в. Т. Транстрёмер; австрийский поэт П. Целан и др.).

Становление Айги как поэта происходило в контексте литературного процесса, он сформулировал отношение к «классическому» авангарду следующим образом: «Татарские набеги «авангарда» на неизведанные «поэтические земли» даже за один 1913 год были совершены – на сто лет «вперед». Ставились «вехи» за «вехами», одно «открытие» в поэтике следовало за другим, – все более дерзостное, все резче закинутое в некую даль – некоего «будущего». «Вехи» оставались отмеченными на огромной карте Поэтики, а само пространство оставалось «необработанным», неукрепленным, – оно просто пустовало, во многом пустует – и донныне. Теперь с этими «землями» имеем дело мы, и труд наш – заведомо неблагодарный. Это – заполнять, – упорно, терпеливо, «бессенсационно», – территории, пройденные «авангардистами» воинственным маршем, без старо-душевной трудовой заботы об их «земном» состоянии. Заполнять – *духовным содержанием* (не жить же одними «вехами», – надо жить – *самой землей*, плодоносит ли она сегодня или нет)» [1. С. 89].

Рефлексия Айги авангардного текста разнообразна: 1) компиляция и интерпретация ранее неизданного поэтического наследия авангардистов («В честь мастера – несколько абзацев. Предисловие к книге стихов Казимира Малевича «По лестнице познания» [1. С. 169]); 2) анализ «чужих» авангардных текстов как введение филологического дискурса (цикл неопубликованных статей «Русский поэтический авангард (Предисловие к серии журнальных публикаций)» [1. С. 190]); 3) эксплицитная и имплицитная цитация текстов авангардистов 1910-х годов (например, хлебниковский текст как «аван-

текст» в цикле «Листки – в ветер праздника» (К столетию Велимира Хлебникова); 4) многочисленные поэтические посвящения творцам «классического» авангарда; 5) метатекстовая рефлексия «чужого» авангардного текста и поэтическая саморефлексия Айги.

Отмечая наряду с достижениями раннего авангарда его формотворчество, «социальный утопизм и религиозный экстремизм» [1. С. 282], Айги признавал значимость творчества Хлебникова, Малевича и Маяковского для мировой поэзии: «Дело обстояло бы *только так* (а для нас, отвечающих уже за современность, оно, во многом, *именно так* и обстоит), если бы не было Казимира Малевича, если бы нам не досталось наследие Хлебникова с его огромным содержанием...» [1. С. 89].

Влияние раннего авангарда проявляется и в издательско-публицистической деятельности Айги (он первым собрал и опубликовал на русском языке стихи Малевича [2]), и в организации выставок в Музее Маяковского в 1960-х гг. (К. Малевича, П. Филонова, В. Татлина, П. Матюшина, Е. Гуро, Н. Ларионовой, М. Гончарова, М. Шагала). Обращение к русскому авангарду выразилось как в поэзии (в первый цикл «непосредственно русских» стихов Айги «Отмеченная зима» (1961–1962) входят посвящения К. Малевичу, М. Шагалу, Э. Лисицкому, В. Хлебникову, Д. Хармсу), так и в жанре эссеистики («Судьба подпольной поэзии Георгия Оболдуева» (1979); «Листки – в ветер праздника (К столетию Велимира Хлебникова)» (1985); «Русский поэтический авангард (Предисловие к серии журнальных публикаций)» (1988); «Четверо из неизданной антологии» (1988); «О Владимире Маяковском (Ответы на анкету «Литературной газеты)» (1993) и др.).

Самоопределение Айги в контексте авангардной традиции XX в. неоднозначно: «Я совершенно убеждён, что столь же авангарден, сколь неавангарден и даже антиавангарден...» [3. С. 53]. Отрицая социальный утопизм и религиозный эклектизм раннего авангарда, Айги полагал, что на «классическом» авангарде основана вся литература XX в. Признание поэтом «авангардной» преемственности позволяет говорить об авангардной природе творчества самого Айги, уже в 1975 г. названного Р. Якобсоном «экстраординарным поэтом русского авангарда» [4]. Айги писал в рубрике «Русский поэтический авангард» в журнале «В мире книг»: «...само слово авангард говорит о появлении тех сил, главным импульсом для которых было – предвидение будущих изменений средств поэтики и конкретизация их, – как бы вырывая из будущего» [5. С. 15]. Можно выделить основные критерии «авангардности» в эстетике Айги: 1) цель и функция искусства – развитие собственных средств выразительности; 2) «искусство сопротивления» как способ динамизации, «оживления» слова; 3) поэтика свободного стиха с «изошрённо организованным» ритмом.

Одной из особенно значимых фигур для творчества Айги был К. Малевич, которому посвящено одно из первых стихотворений, написанных Айги по-русски, – «Сад ноябрьский – Малевичу» (1961). С изменением художественно-эстетической системы Айги можно проследить трансформацию его восприятия Малевича как «классика» авангарда и всей современной литературы в стихотворениях «Казимир Малевич» (1962), «Утро: Малевич: Немчиновка» (1974), «Образ – в праздник» (1978).

На Айги оказывают влияние как художественное творчество, так и эстетические идеи К. Малевича. Л. Робель пишет о том, что статья К. Малевича «О поэзии» стала для Айги «основополагающей, ибо содержит критику всех предшествующих поэтик, которые, как полагает Малевич, засоряют стих посторонними предметами вместо того, чтобы наполнить его явленным во всей чистоте голосом поэта, свойственным ему ритмом и темпом» [6. С. 42]. Айги размышлял о процессе собственного творческого становления: «Когда я писал стихи, рифмованные и правильным размером, я быстро заметил, что в них часто цитирую кого-то, кто мне нравится. Тогда я с большим трудом – надо было на это решиться – с 60-го перешёл на русский язык и тогда же перешёл к свободному стиху» [7. С. 17]. Эстетическое обоснование и поэтическое развитие верлибра лежит в основе художественной системы как К. Малевича, так и Айги, который неоднократно называл себя «последователем Малевича» и «малевичанцем». Тынянов утверждал, что верлибр не находится на границе стиха и прозы, а являет собой предельную концентрацию поэтичности: «...ориентация стиха на прозу... не сглаживает сущности стиха, авангард, наоборот, выдвигает его с новой силой... *vers libre*, признанный «переход к прозе», есть необычайное выдвигание конструктивного стихового принципа» [8. С. 72]. Для Айги важна установка на «сопротивление языку», «затруднённая форма», преодоление которой открывает новые скрытые смыслы, возвращает слову утраченный семантический коннотативный ореол. Тенденция к прозаизации стиха связывается в XX в. со стремлением поэта к смысловому обновлению слова, к метатекстуальной рефлексии, к лирическому самоопределению.

В верлибре заостряются метр и ритм стихотворного текста, и стих определяется наличием «голой» стихотворной строки как «эквивалента метра» (термин Ю. Тынянова). Вместе со стихотворной строкой «появляется закон двойной сегментации, или двойного кодирования стихотворной речи – наложение обычного синтаксического разбиения на ритмическое, которое может противоречить первому» [9. С. 49].

Принцип авангардной поэтики определил Р. Якобсон в одном из первых исследований футуризма: «Форма существует для нас лишь до тех пор, пока нам трудно её воспринять, пока мы ощущаем сопротивляемость материала, пока мы колеблемся: что это – проза или стихи, пока у нас «скулы болят», как болели, по свидетельству Пушкина, скулы у генерала Ермолова при чтении стихов Грибоедова» [10. С. 21].

Первое посвящённое Малевичу стихотворение – «Сад ноябрьский – Малевичу» (1961) – подтверждает высказывание Айги: «Я убежден, что нельзя сегодня заниматься словесным и изобразительным искусством, не пройдя «хлебниковскую» и «малевичанскую» школу» [11. С. 42]. Состояние лирического субъекта Айги вступает во взаимодействие с окружающей реальностью (садом), резонируя в едином ритме:

состояние  
стучаще-спокойное  
действие  
словно выдергиванье  
из досок гвоздей [1. С. 212].

Ритм – основа поэзии Айги: «поэзия – мышление ритмом, ритмическое мышление» [1. С. 17]. Ритм как организатор формы, так и способ расширения семантики был акцентирован в стихах Малевича с их «а-нормативной поэтической речью» [12. Т. 5. С. 26]:

Построение кубистической (картины) кроме цвета и объёма достигается и ритм звукового построения...  
...человека установившего порядок нового мира, или вышедшего из мира хаоса ритм объёма цвета и звука едино... [12. Т. 5. С. 446].

При сопоставлении текстов Малевича «Построение кубистической (картины)...» и Айги «Сад ноябрьский – Малевичу» можно отметить в творчестве обоих поэтов установку на «свободный стих», модификацию плана выражения. Приём «остранения» использовался авангардистами как принцип динамики, который спасает слова и явления от статической фиксации, стагнации, умертвления.

Динамика стихотворения Айги отражает устремлённость от внутреннего «состояния» лирического субъекта к центростремительно направленному «действию», но одновременно Айги уравнивает центростремительное – центробежное, «состояние» – «действие» внутренним ритмом, «стучаще-спокойным». Л. Робель отмечает, что в этом стихотворении уже проявляются некоторые специфические для Айги особенности поэтики: «...в стихотворении смысл передаётся не только словами, но и их расположением на странице, здесь нет ни заглавных букв, ни размера, ни рифм», «самые банальные предметы, с которыми мы сталкиваемся в обиходе, ставятся в один ряд с личным переживанием» [6. С. 43].

Композиционная двухчастность стихотворения, выраженная с помощью использования парантезы, маркирует характерное для Айги сопоставление обыденной, бытовой реальности – действие («выдергиванье / из досок гвоздей») и выделенную скобками метонимию, синтезирующую художника и пространство в образе сверх-художника, обладающего трансцендентным видением: «вступление ярого-Ока».

В неологизме «ярого-Ока» можно выделить два способа словообразования: а) дефис, который является в поэтическом тексте внутрисловным и межсловным знаком (и дефисом и тире), а «слово» становится одновременно и «словосочетанием», компрессивной «словесной конструкцией»; б) написание с заглавной буквы (при отсутствии заглавных букв в начале строки), которая также приобретает словообразовательную функцию – прописная буква акцентирует особую значимость выделенного слова («Око»). Слово «Око» выражает визуальное восприятие, актуальное для Малевича, и расширяет семантику лексемы до значения «сверхвидения», вмещающего и внутреннее «состояние», и внешнее «действие» – это способ синэстетического восприятия. Супрематическая концепция Малевича основана на восприятии творческого процесса как «расширения сознания»:

Разум, первое образование лица человека  
Интуиция – смутное образование второго лица  
нового образования будущего человека. Но предопределяется в глубине времени и начало третье,

которое завершит собою целое звено мирового строения  
от него ничто не скроется и многомиллионные страницы  
мира будут читаться сразу, ни одна деталь не ускользнёт  
из будущего черепа сверхмудрости... [12. Т. 5. С. 441].

В восприятии Айги супрематическая «сверхмудрость» оказывается синонимом «сверхвидения» – «ярого-Ока». В концепции Малевича визионерские «литургии» были неразрывно взаимосвязаны с внутренним ритмом: «Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэта, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламеняется ритм... В нём начинается литургия...» [12. Т. 5. С. 147].

Проводя параллели между сакральным восприятием творчества Айги и Малевичем, исследователь Айги К. Дедедиус писал: «У Айги мы встречаем тот же, «архаический, медитативный и почти магический звук, что и у Малевича. Оба они по-серьёзному, почти по-жречески относятся к своему искусству, понимая его как долг достижения абсолютной формы. Их рефлексии и рефлексии трансцендентны и суть «иконы» некоего состояния сознания, которое является промежуточным знаком, подобно стрелке часов в движении – между секундами. Малевич хотел всё заставить «пылать в красках», Айги – «пылать в речи». Живопись Малевича иконографична, поэзия Айги литургична. Основной символ Малевича – квадрат, главный символ Айги – крест» [11. С. 43].

В творчестве Айги знак несёт не только смысловую нагрузку – семиотический спектр знака расширяется до включения графического рисунка (красный квадрат в стихотворении «Без названия»), крест в стихотворении «Поле старинное») и нотной записи («О чтении вслух стихотворения «Без названия»).

В стихотворении «Казимир Малевич» (1962) выражена попытка Айги интерпретации авангардного творческого процесса и восприятие поэтом авангарда 1910–20-х и 1930-х гг. в его эволюции. Айги пытается сопоставить значение творчества Малевича для авангардной парадигмы и литературного процесса в целом. В первой строфе Айги вводит творчество Малевича в сакральный контекст: «доски просты и не требуют лика». Картины Малевича – это и иконописные доски, на которых писались сюжеты из Священного писания, и лики святых. Одновременно поверх христианской иконописной традиции проступает субъективная религиозная позиция Айги, воспринятая им у Малевича, – понимание творчества как «литургии», прорыва к «существенному» (что получает развитие в тексте: «а издали – будто бы пение церкви»). «Доски просты и не требуют лика» – это вербальное воплощение в стихотворных строках «Чёрного квадрата», который сам Малевич называл «голой, безрамной иконой» его времени. Слово, по Айги, «иоанническое», и картины «иконы». «Картина – тоже слово», – говорит Павел Флоренский. Картины Казимира Малевича уже воспринимаются нами как великое «зрелое слово» (благодаря гениальному чутью художника, его авангардная «импрессионистичность» настолько сопряжена с «монументально-общественной» стороной искусства, что мы могли бы говорить и об иконописно-русской мощи его творений, – разумеется, в «ином», но все же – «вечном» уже качестве») [1. С. 194].

Можно интерпретировать образ «досок» и в интертекстуальном контексте – как «Доски судьбы» Хлебникова. Хлебниковский текст, переплетаю-

щийся с эстетикой Малевича в восприятии Айги, лейтмотивен как для данного стихотворения («под знаком намека был отдан и взят Велимир»), так и для других текстов, посвящённых Малевичу («и опять – велимировы будто – с годами забытые / кони мелькают» из стихотворения «Утро: Малевич: Немчиновка»). Кроме хлебниковского текста в стихотворении переплетаются интертекстуальные и интермедиальные связи, которые с помощью сложного графического рисунка (пунктуационные знаки – тире и дефис, графическое оформление текста на листе, прочитывающееся как по горизонтали, так и по вертикали как ряд тезисов) воссоздают целостную картину развития авангардного искусства XX в.:

...так же и воля другая в те годы творила  
себе же самой расстановку –  
город – страница – железо – поляна – квадрат:  
– прост как огонь под золой утешающий Витебск  
– под знаком намека был отдан и взят Велимир  
– а Эль он как линия он вдалеке для прощанья  
– это как будто концовка для Библии: срез – завершение – Хармс...

«Воля» в данном контексте – это и аллюзия к философии А. Шопенгауэра, оказавшего большое влияние на Айги, и развитие тезиса Малевича о воле к творчеству как «смыслу человека»:

Смысл человека бесконечное творчество, он поучил зачатие  
в мёртвом пространстве в центре которого зародилось движение  
т.е. сознание – движение – есть творчество... [12. Т. 5. С. 429].

Художник способен, по Малевичу, сопротивляться энтропии времени и стагнации смерти волевым актом своего творчества. Графически динамично выстроенная формула творчества Малевича («сознание – движение – есть творчество») получает развитие как во всём творчестве Айги (в экспериментальном подходе Айги к графическому рисунку стихотворения), так и в данном тексте: «город – страница – железо – поляна – квадрат». Вербально Айги воспроизводит процесс рождения супрематизма в сознании Малевича и процесс творения «Чёрного квадрата» как кульминации художественно-эстетических поисков. Этапы творческого процесса, выделенные Айги, можно воспринимать и во временной протяжённости, и одновременно – это движение художника от предметного мира («город»<sup>1</sup>) к креативному пространству – пустотному, но обладающему бесконечным потенциалом («страница»), движение от эмпирической реальности («железо») через единение с природой к погружению в бытие («поляна»<sup>2</sup>) и – к выходу в беспредметность («квадрат»).

<sup>1</sup> Образ города, повторяющийся в стихотворении («и построено словно не знавший / периодов времени город»), отсылает к футуристским вневременным и внепространственным урбанистическим утопиям (например, декларация Хлебникова «Мы и дома. Мы и улицы. Кричаль»).

<sup>2</sup> Об образе поля у Айги в связи с его восприятием Малевича И. Ракуза пишет как о пересечении конкретного пространства и «мифологического пространства «белого квадрата», которое озвучено уже в эпиграфе к стихотворению «Казимир Малевич»; объект метафизической тоски; «поля-двойники» – платоновская теория об эйдосах, образ «пра-поля», которое присутствует во всех «поле»-проявлениях. Идея поля связана с поэтико-теоретическим пониманием «существенного» как «освобождённого ничто» [11. С. 49].

Выраженная Айги формула творчества Малевича оказывается смысловым интегралом, объединяющим различные авангардные эстетики, течения и периоды. В тексте указан топос Витебска, характерный для картин М. Шагала (одна из самых известных его картин «Над Витебском», 1914), причём точка видения лирического субъекта у Айги совпадает с шагаловской – сверху, с высоты полёта – вниз: «прост как огонь под золой утешающий Витебск». Образ Хлебникова, выраженный у Айги «под знаком намека», – это отсылка к «заумным», «сверхумным» языковым открытиям поэта, которые обладают огромным поэтическим потенциалом, но никогда не будут разгаданы до конца. Строка «а Эль он как линия он вдалеке для прощанья» – содержит отсылку к хлебниковской синэстетической теории восприятия языка (цветовая, геометрическая, пространственная коннотации буквы), выраженной в поэме «Слово о Эль» («Эль – путь точки с высоты, / Остановленный широкой / Плоскостью» [13. С. 122] ); и упоминание художника-«конструктора», архитектора Эля Лисицкого (Л.М. Лисицкого), сотрудничавшего в Витебске с Малевичем и ставшего членом Уновиса. Завершает авангардную ретроспекцию Хармс, абсурдистское творчество которого уподоблено «концу света», предсказанному Библией: «срез – завершение – Хармс», где «срез» – это основа авангардной поэтики, «сдвиг», а «завершение – Хармс» – апокалиптическое завершение истории авангарда. Интересно, что в реальности именно Хармс читает на гражданской панихиде Малевича стихотворение, посвященное его памяти («На смерть Казимира Малевича»).

В тексте возникает образ, «выполненный Малевичем для самого себя в эскизе гроба, а в связи с этим – о проведённом мастером супрематизма перевооружении в видении мира, о «работе чтоб видеть как с неба» [6. С. 43]: «в досках другими исполнен / белого гроба эскиз». Стихотворение имеет кольцевую композицию: эпитафия, взятая из народного песнопения («...и восходят поля в небо») звучит в конце стихотворения, выстраиваясь в иную синтаксическую форму («и – восходят – поля – в небо»). Модификация песенной строки сигнализирует о значимости её для лирического субъекта, о дополнительной семантике. В эпитафии Айги маркирует как жанровое определение текста («из песнопения»), так и его вариативность («вариант»). В парадигму Айги вписывает и свой вариант («и – восходят – поля – в небо»), тире в котором – это знак как соединения, так и разделения, как стремления к обособлению, так и синтеза, графически – обозначение пунктирного движения:

и – восходят – поля – в небо  
от каждого – есть – направление  
к каждой – звезде...

Образ поля переплетается с мотивом круга, который также оформляет кольцевую композицию стихотворения, возникая в первой строфе («не введено поклонение кругу») и в последней («и круг завершился: как с неба увидена / работа чтоб видеть как с неба»). Важно, что наряду с «Чёрным квадратом» во время супрематического периода Малевич создал «Чёрный круг» и «Чёрный крест». Айги размышлял по поводу выбора Малевичем геометрической фигуры (квадрат или круг): «...что такое «Чёрный квадрат»? Я об этом часто думал. Почему он не с круга начал? Ведь Вселенная состоит из кругов – звёз-

ды, Солнце, Луна. Бог создал их круглыми. А что человек делал на свете, чтобы жить? Он делал кирпич, он дом стал класть. Это первый элемент человеческого творения... Он как бы говорил: с этого началось. Он возвращает к самой, самой основе» [1. С. 287].

Поле и круг, вписанные в контекст рефлексии поэта об авангарде XX в. и об авангардном творческом процессе, являются для Айги символами восприятия авангарда, его собственной творческой концепции, обозначенной поэтом как «сущностный реализм». По Айги, поэзия должна «дать» процесс жизни, а не «запечатлеть» и не «изображать»; «слово в поэзии – не одежда представлений и образов, не скорлупа мысли, оно равносильно действию, акту. И я в таких случаях, очевидно, стараюсь, чтобы слова-«акты» органично сосуществовали в небольшой «стране» стихотворения, чтобы любое представление очистилось до «просвечивающей», «общей» сути» [1. С. 22]. Айги по-новому определяет реализм – как «сущностный реализм». Он рефлексиирует творческий процесс как «квазисакральный» и в то же время онтологический акт: «...пишу для меня равносильно выражению «я есть», «я ещё есть» [1. С. 24]. «Поэзия должна вскрывать «суть вещей» – по ту сторону какой-либо материальности – а именно посредством «первозданно-высокого языка», в котором «самовитое слово» футуристов, «слово как таковое», становится магическим словом-раздражителем, заклинательным «импульсом» [11. С. 42].

Лирическим сюжетом стихотворения «Утро: Малевич: Немчиновка» (1974) [14] является внутренний диалог с предшествующим текстом «Казимир Малевич». Первая строфа – это и диалог, и полемика Айги с Малевичем и собственной ранней эстетической концепцией:

время – распада кругов  
и теперь уже что говорить  
об основе другой – рукотворной...

Образ круга, символизирующий супрематическую Вселенную, прорыв в онтологию, к «сущностной» реальности, оформленный в тексте 1962 г., «распадается». Это и «распад» футуристического утопизма, и выражение трансформации концепции творчества периода 1970-х гг. Изменение эстетико-идеологической концепции Айги от 1960-х к 1970-м повлекло и модификацию художественно-поэтической системы. Чётко, «в столбик» структурированная авангардная картина мира в тексте 1962 г. (текст выстроен графически и пунктуационно как ряд тезисов) меняется – трагизм мироощущения<sup>3</sup> оформляется в новой поэтике: метатекстовые приёмы саморефлексии лирического героя (парантеза, внутренний диалог, обозначенный кавычками); дискретный, парцеллированный синтаксис; анаколупф; инкорпорирующие комплексы, образующие «слово-предложение»; семантический и функциональный «сдвиг» и т.д. На фоне пейзажа Айги воссоздаёт образ Малевича, пропущенный сквозь призму восприятия супрематизма:

...словно среди веток — на ветках — поблескивает  
телом первично-незримым  
сам – до-человечески – сам:

<sup>3</sup> «Айги вынужден был подать в отставку со своего места в музее Маяковского, где (по указанию сверху) сменилась политика, с чем он не мог примириться...» [6. С. 45].

а мокрые — смежные с ступками-«где-то-я-там-уходящий»  
ветки в глубинах зари равномерны при вздогах...

Оксюморонные словосочетания («телом первично-незримым» и «сам – человечески – сам») маркируют авангардную установку на прорыв к первоистокам, к «протослову», стремление к очищению поэзии и живописи от «матерьяльности», восхождение к «сути вещей», к «сущностному реализму».

Неологизм «где-то-я-там-уходящий» отражает рефлексию Айги творческого процесса Малевича и стремление к выражению смысла не только вербально, но и визуально. «Подобные голофрастические сращения можно признать некоторым аналогом инкорпорирующих комплексов: компоненты предикативных образований сливаются, поглощая распространители, при этом обычно сохраняются синтаксические отношения между ними, в результате в тексте образуется слово-предложение, которое благодаря предлогу даже обретает словоизменительную парадигму... Подобные образования стирают границу между предложением, словосочетанием и словом, и поэтическая «само-мысль» в стиховом ряду приобретает «слитный групповой смысл» [15. С. 873].

В данном инкорпорирующем «словопредложении», выражающем степень близости лирического субъекта и объекта (Малевича) можно прочесть отсылку к известному стихотворению Малевича «Я иду» (1918), ставшему лозунгом-гимном УНОВИСа<sup>4</sup>:

Я иду  
У – эл – эль – ул – те – ка  
Новый Мой Путь.

Это стихотворение взято позднее эпиграфом к работе «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А» (1919), которая писалась Малевичем в дачном посёлке в Немчиновке (отсылка к деревенскому топосу возникает в названии стихотворения). В работе «О новых системах в искусстве» раскрывается внутреннее движение системы в искусстве: «Эстетический контроль отвергается как реакционная мера... Временно признать силой, приводящей в действо форму, динамизм» [12. Т. 1. С. 183]. По Малевичу, «мировая энергия идёт к экономии, и каждый её шаг в бесконечное выражается в новой экономической культуре знаков, и революция не что иное, как вывод новой экономической энергии, которую кольшет мировая интуиция» [12. Т. 1. С. 182]. Такая концепция выражается в поиске новых форм, в стремлении к графической и ритмической передаче нового смысла. Энергия движения воплощается в динамичной пунктуации, в парцеллированном приёме выделения звуков, морфем как самостоятельных заумных слов, в экспрессивном ритмическом рисунке с учащённым чередованием звуков и повышенной скоростью звучания: «У – эл – эль – ул – те – ка».

---

<sup>4</sup> УНОВИС (сокр. Утвердители нового искусства) – группа, организованная К.С. Малевичем в 1919 г. в Витебске (куда он был приглашен преподавать в местном художественном училище), она стремилась внедрить принципы нового, футуристического, «жизнестроительного» искусства во все сферы бытия, оформляя город к революционным празднествам, выпуская плакаты, манифесты, брошюры. Отделения УНОВИСа были созданы в ряде других городов (в том числе в Москве). С переездом Малевича и большинства его учеников в Петроград в 1922 г. традиции группы унаследовал Инхук.

Пределная динамика как творческая методология и авангардное устремление в будущее Малевича переосмысливается в тексте Айги. Синтаксически парцеллированное «слово-предложение» «где-то-я-там-уходящий» подобно лозунгу Малевича, но для Айги авангардная утопическая концепция оказывается неприемлема – в его интерпретации экспрессивный динамизм Малевича переводится из категории внешнего движения во внутренне пространство: абстрактная форма местоимения («где-то»), двойственная глагольно-именная природа причастия («уходящий»).

Вновь в стихотворение, посвящённое Малевичу, входит образ Хлебникова:

(и опять – велимировы будто – с годами забытые  
кони мелькают: родное топтанье  
полей: «это-я-исчезая»)...

«Велимировы» «кони» – это аллюзия со стихотворением Хлебникова «Когда умирают кони – дышат...» (1912) [13. С. 75], которое можно интерпретировать в контексте философии Гераклита: «Когда кони – дышат, травы – сохнут, солнца – гаснут, нам открывается, что воздух, вода, огонь, как бы покидающие их и через смерть передаваемые ими друг другу, суть не что иное, как жизненные стихии. И жизнь есть не случайное и не хаотическое, а необходимое и законосообразное взаимопревращение этих стихий» [15. С. 8]. Айги вводит онтологический аспект восприятия авангардной эстетики, авангардного миротворения.

Парцеллированное «словопредложение» «это-я-исчезая», выделенное кавычками, можно соотнести с фразой «где-то-я-там-уходящий» как стремление лирического субъекта к метатекстовой форме восприятия авангардного творчества, стремление к диалогу с поэтами-авангардистами. Айги формирует единый авангардный текст, обозначенный определённой векторной направленностью, линиями преемственности, но неделимый в своем изначальном стремлении к «оживлению» языковых пластов, к преодолению языковой и временной энтропии.

Кольцевая композиция характерна и для данного текста: строфы, обозначенные кавычками, обрамляют стихотворение.

время – распада кругов  
и теперь уже что говорить  
об основе другой – рукотворной...

и

...грусть – не становится кругом: ни солнца ни поля... –  
просто – возносится к небу:  
грусть – человеческого места  
все дальше – все больше: незримость

Образ «распада кругов» как символ распавшейся онтологии, авангардной утопии оборачивается мотивом грусти – отражением трагического мироощущения лирического героя. Связь между кругом и полем, обозначенная в предыдущем стихотворении, посвящённом Малевичу, в данном тексте распадается. В нём изображается невозможность постижения природы через образы действительности: «...грусть – не становится кругом: ни солнца ни поля...». Невозможности как миметического, так и немиметического изображения при-

роды противопоставляется «сущностный реализм» Айги, основанный на «беспредметном» реализме Малевича, когда видение оборачивается «невидением» и «сверхвидением» «сути вещей» («зренье – вразброд: отовсюду дымящимся / жертвоприношением – глаз!», «все дальше – все больше: незри-мость»).

Малевич отождествлял беспредметность абстрактной живописи и заумность футуристов, он интерпретировал «слово как таковое» в качестве «беспредметного слова»: «Вместе с живописью двинулось и слово, преодолев свой прежний мир предметных представлений. Это значит, что и слово освободилось от старых представлений о рассудке и смысле и стало действительностью. Слово тоже становится беспредметным, становится освобожденным «ничто»; «Самыми высшими считаю моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова; безумные ни умом, ни размером не постигаемы. Говор поэта – ритм и темп – делят промежутки, делят массу звуковую и в ясность исчерпывающие приводят жесты самого тела» [12. Т. 1. С. 149]. Под беспредметностью в поэтике футуристы понимали «исключение всякой «тенденциозности» из автономного искусства слова – точно так же как абстрактные художники требовали исключения «литературной фабулы» из картин» [17. С. 94]. Если понимать под «беспредметностью» «освобождение», «очищение» слова», прорыв к «сути вещей» сквозь «матерьяльные» напластования, то можно определить поэзию Айги как «беспредметную».

Последнее, посвящённое Малевичу стихотворение, «Образ – в праздник. В день 100-летия со дня рождения К.С. Малевича» (1978), написано в «белой» цветовой гамме, характерной для третьего периода супрематизма Малевича:

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

Малевич в брошюре-альбоме «Супрематизм. 34 рисунка» (1920) определяет три периода развития супрематизма в соответствии с тремя квадратами – черным, красным и белым – как черный, цветной и белый: «Супрематические три квадрата есть установление мировоззрений и миростроений. Белый квадрат... является толчком к обоснованию миростроения как «чистого действия», как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве «всечеловека»... он получил ещё значение: чёрный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие... В чисто цветовом движении – три квадрата ещё указывают на указание цвета, где в белом он исчезает. О живописи в супрематизме не может быть и речи, живопись давно изжита, и сам художник – предрассудок прошлого...» [12. Т. 1. С. 189]. После трёх периодов чёрного, цветного и белого супрематизма в декабре 1919 – январе 1920 г. состоялась первая персональная выставка, которую художник завершил пустыми холстами, выражающими выход живописи на уровень абсолюта.

Стремясь освободить искусство от внехудожественных элементов, Малевич достигает предельной точки в своём белом «периоде», он фактически «освобождает» его и от собственно художественных, выходя «за нуль» формы и цвета в некое иное художественно-эстетическое измерение. Теория цвета

ложится в основу супрематической концепции Малевича (художнику принадлежит термин «цветопись»):

Каждая форма есть реальный вид времени  
а окраска цвет есть сила колебания времени, движение  
времени создает форму одновременно окрашивая её  
и следовательно скорость времени  
можно определить цветом [12. Т. 5. С. 439].

Для «цветописи» Айги наиболее характерным является белый цвет как максимально приближенный к белизне, чистоте, пустоте, на достижение которых направлены творческие искания поэта.

Стихотворение «Образ – в праздник» находится в лирическом диалоге с предыдущими текстами, посвящёнными Малевичу, что выражается на уровне цветописи (белая цветовая гамма характерна и для других текстов) и в способе восприятия, в выражении точки зрения лирического героя («вдали» в тексте «Образ – в праздник» переключка со способом видения в тексте «Казимир Малевич»: «а издали»). Образ «невидимого знаменья» становится символом как «беспредметной живописи» Малевича, так и «беспредметной поэзии» Айги. «Нуль» формы, цвета и звука в супрематизме Малевича («Цель музыки / молчание» [12. Т. 5. С. 457]) соответствует концепции тишины и молчания Айги.

Творческое самоопределение Айги происходило, прежде всего, в контексте рефлексии авангардного художественно-эстетического наследия, ставшего для него основой современного поэтического дискурса, что позволяет говорить об авангардной природе творчества поэта. Среди художественных открытий и эстетических идей Малевича, оказавших влияние на Айги, можно назвать обоснование и поэтическое развитие верлибра, установку на «свободный стих», модификацию плана выражения; акцентирование белизны у Малевича, которое воплощается в поэтике «цветописи» у Айги, максимально приближенной к белизне, чистоте и пустоте; супрематическая концепция Малевича, направленная на целостное выражение бытия через прорыв за грань формы, знака и цвета, дополняется направленностью на попытку воплощения онтологии у Айги.

### Литература

1. Айги Г. Разговор на расстоянии. СПб.: Лимбус-Пресс, 2001.
2. Малевич К. По лестнице познания: Из неопубликованных стихотворений / Вступ. ст. Г. Айги. М.: Гилея, 1991. 114 с.
3. Бирюков С. Геннадий Айги перед лицом русского авангарда // Литературное обозрение. 1998. №5–6.
4. Цит. по кн.: «Реализм авангарда» (Разговор с Сергеем Бирюковым) // Айги Г. Разговор на расстоянии. С. 282.
5. Айги Г. Русский поэтический авангард // В мире книг. 1989. № 1.
6. Робель Л. Айги. М.: Аграф, 2003.
7. «Поэт – это несостоявшийся святой...»: (Беседа Виктора Куллэ с Геннадием Айги) // Литературное обозрение. 1998. № 5–6.
8. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка: Статьи. М.: Сов. писатель, 1965.
9. Руднев В. Верлибр // Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999.

10. *Якобсон Р.О.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 20–78.
11. *Ракуза И.* // Литературное обозрение. 1998. №5–6.
12. *Малевич К.* Собрание сочинений: В 5 т. М.: Гилея, 2005.
13. *Хлебников В.* Творения. М.: Сов. писатель, 1986.
14. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/aigi6-2.html>
15. *Фатеева Н.* Что происходит в языке и за языком: активные процессы в поэзии конца XX – начала XXI века // Семиотика и авангард: Антология. М.: Академический проект; Культура, 2006.
16. *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М.: Сов. писатель, 1990.
17. *Ханзен-Лёве Оге А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001.