



Научная статья

УДК 821.161.1

DOI: 10.25688/2076-913X.2023.52.4.01

ФЛОРОСЕМАНТИКА СТИХОТВОРЕНИЙ «СЦЕНА: ЧЕЛОВЕКО-ЦВЕТЕНЬЕ» И «ДРУГУ — О ГДЕ-ТО ЖАСМИНАХ» Г. АЙГИ

Житенев Александр Анатольевич

Воронежский государственный университет,

Воронеж, Россия,

superbia@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6365-4138>

Аннотация. Цель работы — исследовать в сопоставительном ключе семантику флоксов и жасминов в поэзии Геннадия Айги, реконструировать на материале архива поэта историю его стихотворений «Сцена: человеко-цветенье» и «Другу — о где-то жасминах». Актуальность исследования обусловлена неизученностью черновиков поэта; в статье этот материал впервые вводится в научный оборот. В работе используются методы, принятые в российской текстологии и французской генетической критике, для прояснения историко-литературного контекста стихотворений привлекаются сравнительно-исторический и биографический методы. Выборка исследования включает в себя наиболее репрезентативные тексты, в которых особенно полно раскрывается художественная семантика флоксов и жасминов. Результаты исследования позволяют отметить черты сходства в семантике цветов у Айги. Флоксы и жасмины обнаруживают связь с сакральным, репрезентацию Божественного порядка, играют роль медиатора между мирами, обращены к сущностной основе мира. Различия скорее нюансируют оттенки, чем намечают несовпадения: жасмины обращены к идее ранения и жертвы, флоксы связаны с субъективностью; жасмины топологичны, соотносены с центром, тогда как флоксы репрезентируют движение времени. Флоксы скорее указывают на сакральное, нежели являются пространством его пребывания, в то время как жасмины выступают именно как его средоточие. Оба произведения, что нередко бывает с «цветочными» стихотворениями Г. Айги, представляют собой адресованные тексты. Одно из них («Сцена: человеко-цветенье») посвящено французскому театральному актеру и режиссеру, педагогу, переводчику Антуану Витезу, другое («Другу — о где-то жасминах») — композитору и музыканту Андрею Волконскому. Практическая значимость результатов изыскания состоит в возможности их использования при дальнейшем изучении поэтики черновика в разных контекстах, а также в исследованиях цветочной семантики в русской лирике.

Ключевые слова: флоросемантика, поэтика черновика, флоксы, жасмины, современная поэзия.

Для цитирования: Житенев, А. А. (2023). Флоросемантика стихотворений «Сцена: человекоцветень» и «Другу — о где-то жасминах» Г. Айги. *Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»*, 4(52), 7–19. <https://doi.org/10.25688/2076-913X.2023.52.4.01>

Финансирование: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 19–18–00205.

Original article

UDC 821.161.1

DOI: 10.25688/2076-913X.2023.52.4.01

**FLORAL SEMANTICS OF THE POEMS
«SCENE: HUMAN BLOOMING» AND «TO A FRIEND —
ABOUT JASMINES SOMEWHERE» BY GENNADIY AIGI**

Alexander A. Zhitenev

Voronezh State University,

Voronezh, Russia,

superbia@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-6365-4138>

Abstract. The paper aims to explore and compare the semantics of phloxes and jasmines in Gennady Aigi's poetry, to reconstruct the history of the poems «Scene: Human Blooming» and «To a Friend — About Jasmines Somewhere» relying on the poet's archive. The research is relevant due to the poet's drafts being introduced into scholarly discourse for the first time. The work employs the research methods typical for the Russian textual criticism and French genetic criticism; comparative historical and biographical methods are used to clarify the historical and literary context of the poems. The research relied on the most illustrative samples to elaborate on the artistic semantics of both phlox and jasmine. The research results emphasize obvious similarities in the semantics of flowers in Aigi's texts, both phlox and jasmine are marked against any natural background; they reveal a close connection with the sacred, serve as mediators between worlds; appeal to the world's essential basis and represent the divine order. The differences would hint on the shades rather than outline any discrepancies, jasmines are more 'intense' and are therefore associated with the idea of wounding and sacrifice, while phlox is phenomenological and they are associated with subjectivity. Jasmines are topological, correlated with the centre, while phloxes represent the flow of time. Phloxes would indicate the sacred rather than marking the space, while jasmines work precisely as space determinants. Both poems, which is a typical feature of G. Aigi's 'flowery' texts, have their addressees. The poem «Scene: Human Blooming» is dedicated to Antoine Vitez, a French theatre actor and director, teacher, translator, while the poem «To a Friend — About Jasmines Somewhere» is dedicated to composer and musician Andrey Volkonsky. The practical relevance of the research outcomes lies in the possibility of using them in further research into the poetics of the draft in different contexts, as well as in studying flower semantics in the Russian lyrics.

Keywords: floral semantics, draft poetics, phloxes, jasmines, modern poetry.

For citation: Zhitenev, A. A. (2023). Floral semantics of the poems «Scene: Human Blooming» and «To a Friend — About Jasmines Somewhere» by Gennadiy Aigi. *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 4(52), 7–19. <https://doi.org/10.25688/2076-913X.2023.52.4.01>

Financial Support: Research was funded by the grant from Russian Science Foundation (Project No. 19–18–00205).

Введение

В поэзии Г. Айги распространены цветочные мотивы, что объясняется и особым чувством вписанности человека в природный мир, и стремлением освоить данный мир как пространство сакральных значений. Комментируя произведения подобного типа, А. Хузангай справедливо говорит о текстах-локусах и свойственной им у-топичности (Хузангай, 2009, с. 13). Он же отмечает: «В простых и насущных вещах (явлениях) — поле, лес, деревья (культ деревьев и цветов у Айги), ребенок, свет, ветер — Айги пытается обнаружить духовную силу, энергию, неявленное присутствие Бога-Творца» (Хузангай, 2006).

Стоит подчеркнуть, что способ создания образа-топоса у Айги весьма специфичен: это вовсе не знак, созданный шлейфом культурных ассоциаций, но и не реалья, прямо перенесенная в текст. Поэта интересует *аура* объекта/состояния, именно она определяет то, что будет в тексте отражено, и круг ситуативных значений этого «нечто». Об ауратичности поэзии Г. Айги писала Х. Шталь: «Поэзия создает опыт, о котором она говорит, и в силу которого она возникает; стихи приобретают текучий характер. Тем самым они реализуют фикцию перформативности в ее чистейшей форме — они конституируют свой объект посредством речи. <...> Поэзия становится процессом восприятия, в котором воображение адресанта создает, так сказать, само природное явление» (Stahl, 2019, p. 133). Как следствие, поэтическая семантика Айги, и в частности флоросемантика, в значительной мере носит авторский характер: значения вещей нередко задаются ситуативно и лишь отчасти — с учетом их бытования в культурной традиции.

Примеры с контекстуализацией значений флокса и жасмина здесь особенно показательны, поскольку и тот и другой цветок очень часто встречаются в текстах поэта, а их значения не вполне совпадают с известными контекстами русской поэзии XX–XXI веков.

Впрочем, говоря о контекстах, стоит уточнить, что для флоксов и жасмина они принципиально разные по культурной емкости: жасмин входит в европейский обиход в Средневековье, флокс — в эпоху Просвещения (в России еще позже (Беляева и др., 2012, с. 86)); очевидно, что круг символических значений флокса, если о нем вообще можно говорить, будет несравнимо уже. Мы не найдем этих растений и в книгах о языке цветов XIX столетия, хотя о ясминах в них, конечно, упоминается.

В сборнике «Селам, или Язык цветов» (1830) Д. Ознобишин повествует о том, что посредством белого жасмина говорят: «Будь доволен и моею дружбою», с желтым жасмином признаются: «Я люблю, но молчу о любви моей» (Ознобишин, 1830, с. 111). В анонимном сборнике «Язык цветов, или Описание эмблематических значений, символов и мифологического происхождения цветов и растений» (1849) поясняется, что ямину присуще «эмблематическое значение любовь», «страсть», при этом «желтый ямин означает счастье, а испанский — чувственность» (Язык цветов, 1849, с. 82). Очерченный круг трактований немного нюансируется в популярном справочнике Джилл Дэвис и Джилл Сондерс, согласно которому жасмин белого цвета помогает выразить дружелюбие, желтого — подчеркнуть элегантность и грацию, индийский жасмин указывает на привязанность, а крупноцветковый жасмин символизирует чувственность (Дэвис, Сондерс, 2021, с. 123). В поэзии Г. Айги ни одно из этих значений не актуализируется.

Результаты и дискуссия

В текстовом корпусе Айги стихотворений о флоксах ощутимо больше, чем о жасминах: о первых — 11 текстов («Флоксы в начале» (1976), «Еще на флоксы взгляд» (1976), «Флоксы: безветрие» (1977), «Вечер: флоксы: отсутствие» (1977), «Снова: флоксы в безветрии» (1977), «Завершение: флоксы» (1979), «Флоксы — мельком» (1983), «Флоксы в городе» (1983), «Вдруг — от флоксов» (1986), «Флоксы ночью в Берлине» (1992), «Флоксы — после “всего”» (1982)); о вторых — пять («Поле: цветет жасмин», (1971), «Триптих с жасмином (после гибели друга)» (1976), «Страничка с жасминами» (1979), «С утра кусты жасмина» (1976), «Другу — о где-то жасминах» (1970), сюда же стоит отнести и стихотворение «Сцена. Человеко-цветень» (1977), в котором образ жасмина, хотя и не вынесен в заглавие, является определяющим).

Появление прямых номинаций цветов в заглавиях почти полностью ограничено небольшим временным отрезком: серединой – второй половиной 1970-х годов: из 14 стихотворений девять — относятся к этому периоду, причем семь из них — к 1976–1977 годам. Обилие цветочных текстов в данный промежуток времени не осталось без внимания первых рецензентов поэта, в частности Н. Горбаневской: «И если книга стихов Айги уставлена цветами, то его розы, гвоздики, жасмин, флоксы, боярышник не выпевают ликующий пантеистический гимн, а “ограничиваются” строгостью крюковых распевов, и истории их, сквозные из стихотворения в стихотворение сюжеты, воспринимаются житийно. Эта книга уставлена цветами, как храм в праздник» (Горбаневская, 1982, с. 390).

Наблюдение Горбаневской о сквозном сюжете поддерживается уже типологией заглавий. Во-первых, заглавия выстраивают тексты в некую умозрительную последовательность: «Флоксы в начале», «Снова: флоксы в безветрии», «Завершение: флоксы». Во-вторых, в заглавиях подчеркивается связь впечатления с модусами рецепции: «Флоксы — мельком», «Триптих с жасмином», «Еще на флоксы взгляд». В-третьих, в цветочных сюжетах акцентируется «остановленность» мира, отделенность цветов от бытового фона: «Флоксы: безветрие», «Вечер: флоксы: отсутствие». В-четвертых, в некоторых заглавиях отмечается время перехода, смены состояний: «Вечер: флоксы: отсутствие», «С утра кусты жасмина». Флоксы и жасмины тем самым образуют особый замкнутый мир (мир «завершения»), в который лирический субъект время от времени возвращается («еще», «снова») и встреча с которым помогает ему подвести черту под рядом событий и оценить масштаб собственных личностных изменений («после всего»).

Такая выделенность жасминов и флоксов в цветочном тексте Г. Айги имеет простое объяснение: в его стихах они исключительно *белые* и вызывают устойчивые сакральные ассоциации. Об этом пишет А. Хузангай: «в тексте “Заморская птица” (1962) <...> он откровенно говорит: “слава белому цвету — присутствию бога”. Это важное признание. В других текстах это будет *бинт, гипс, кость, розы, белизна, снег* и другие лексемы, которые так или иначе выражали тему белизны. <...> Момент жертвы, жертвоприношения, которое в чувашской обрядовой практике обозначается животными белого цвета. Истинная чувашская вера <...> подтверждает, что *б е л ы й* — это любимый цвет Торá (Бога)» (курсив и разрядка А. Хузангай. — А. Ж.) (Хузангай, 2006).

Выступая системообразующим элементом поэтической семантики как для флоксов, так и для жасминов, белизна не предопределяет всего круга их значений. Частично значения этих растений пересекаются, но можно выделить и своеобразные компоненты. Попробуем типологизировать флоросемантику в сравнительной перспективе, а затем

обратимся к истории ее изменений в черновиках стихотворений «Другу — о где-то жасминах» (1979) и «Сцена: Человеко-цветень» (1977).

Характеризуя семантику флоксов в поэзии Г. Айги, оговоримся, что эта характеристика — лишь первое приближение, более внимательное прочтение, которое, возможно, позволит уточнить значения данных цветов и яснее описать поэтические контексты.

Прежде всего флоксы четко связаны с ощущением присутствия сакрального в мире, точнее, с эффектом его временного проникновения в профанный мир. Флоксы — это «сосуды открытые», «место их пребывания» «жречески празднуется» («Флоксы в начале»); флоксы — это то, что «не-скрыто-не-раскрыто» («Флоксы: безветрие»); их белизна — «молитва посвященных», и она помогает глубоко пережить красоту цветов как «Евхаристию» («Завершение — флоксы»).

Флоксы также связаны с ощущением гармонии, равновесия, покоя, тишины, неуязвимости, о чем говорят эпитеты «остановленная белизна», «остановленный ветер», «свет», «покой», та чистота, «что-только-чистота»; выражения «в толпе святого тихо сердце», «младенца в доме целомудрие» («Флоксы: безветрие»), близкая «Простота-Страна» («Снова: флоксы в безветрии»), «сердца тишь» («Снова: флоксы в безветрии») и т. п.

Очевидно, что явленность сакрального при всей замедленности течения времени («вы долго-белое») воспринимается как утрачиваемая. В этом смысле флоксы оказываются сопряжены с исчезновением, «пустотой»; в них сквозит «само “прощай” огромное спокойное» («Еще на флоксы взгляд»), «холод ясный отсутствия», они всегда как «будто далеко-белеющее» («Вечер: флоксы: отсутствие»); флоксам не чужда семантика смерти, траура («Флоксы — после “всего”»).

Наконец, с флоксами связывается представление об эфемерности как того состояния, которое ассоциируется не с прикосновением, а с веянием: «довеивают флоксы до дыханья» («Вдруг — от флоксов»), «до памяти» («Вечер: флоксы: отсутствие»). Флоксы — цветы истаивания, обессиливания, иногда — ностальгии: «как будто с головы незримом силы тают» («Флоксы ночью в Берлине»), «ты так внезапно вспомнилась» («Вдруг — от флоксов»).

Как уже было сказано ранее, текстов о жасминах у Айги несравнимо меньше, поэтому не удастся воссоздать столь же детализированную структуру значений. Образные доминанты можно только наметить.

Итак, жасмин, во-первых, обладает семантикой отдельности, отъединенности, «острова» — и «собранности» частного в единое целое: «сквозь острова белого: в поле: все более белого» («Поле: цветет жасмин»), «а зарей собирали / из мглы островки» («С утра кусты жасмина»), «ряды их ряды!... — / их общность: / соборование» («Поле: цветет жасмин»).

Во-вторых, жасмин неизменно предполагает центрированность, обоснованность, это локус упорядоченности: «словно идут к центру-жасмину» («Появление жасмина»), «А как же / не быть / Основанью тому что для мысли присутствует / всюду», «словно душ основание» («Поле: цветет жасмин»).

В-третьих, с жасмином связывается предельность впечатления; жасмин сияет, и, сияя, ослепляет, ранит, напоминает о телесной растерзанности: «Жасмин — / как удары ножом» («Триптих с жасмином»); «Входя в его горницу в плотнишко-русском сиянии» («С утра кусты жасмина»); «Сиянье-Отечество» («Триптих с жасмином»), «Жасмин / в ранах кровоточащих / Ангел Мозга» («Запись № 5»).

В-четвертых, жасмин имеет эпифанические смыслы. Он выступает знаком близости Божественного бытия: видится «распахнутым настезь» («Запись № 5»); является центром, попав в который, субъект «тает будто — “во Боге”» («Появление жасмина»); его восприятие — «как Бого-Присутствие» («Поле: цветет жасмин»), как «Отчий дом» («С утра кусты жасмина»).

Очевидны общие черты флоксов и жасмина: отмеченность, выделенность на любом природном фоне; связь с сакральным присутствием, роль медиатора между мирами; обращенность к сущностной основе мира, репрезентация Божественного порядка. Различия скорее нюансируют оттенки, чем намечают несовпадения: жасмины обращены к идее ранения и жертвы, флоксы связаны с субъективностью; жасмины топологичны, соотносятся с центром, тогда как флоксы репрезентируют движение времени; флоксы скорее указывают на сакральное, нежели являются пространством его пребывания, в то время как жасмины выступают именно как его средоточие.

Один из самых значимых «жасминовых» текстов Г. Айги — стихотворение «Другу — о где-то жасминах», посвященное композитору А. Волконскому. Это исключительная по своей важности фигура в творческом окружении поэта: носитель культуры, арбитр изящества, центр притяжения; в интервью «Российской музыкальной газете» (1989) Айги давал ему чрезвычайно высокую оценку: «Мы чувствовали потребность в том, чтобы над нами возвышался некий абсолютный вкус — “абсолют” в кантианском выражении. Такой личности в нашем кругу не было <...> до появления Волконского. Его скальпельный ум сочетался с очень глубоким чувством человечности и высокой одухотворенностью. <...> Часами мог переводить поэзию — просто для друзей. <...> Во всех устремлениях московских поэтов и художников конца 1950-х – начала 1960-х годов главной личностью, объединявшей всех и расширявшей горизонты, был именно Андрей» (Айги, 2022, с. 385).

У Г. Айги несколько стихов, в которых есть прямое посвящение А. Волконскому: «Заморская птица» (1962), «Место: пивной бар» (1965) и «Другу — о где-то жасминах» (1979). Главная тема крайнего из упомянутых произведений — эмиграция и ее последствия для культурного пространства неподцензурной художественной среды. В поэтическом тексте, обращенном А. Волконскому, особое значение имеет эпиграф: «Tout à jamais prit fin» («Кончилось все навсегда»). Он повторяет заключительную строку из короткого стихотворения «Le loriot» («Иволга») Рене Шара, датированного 3 сентября 1939 года: в этот день Франция и Великобритания объявили войну Германии — политика умиротворения потерпела окончательный крах, а Вторая мировая война стала реальностью. Р. Шар был мобилизован и ожидал отправки на фронт. В переводе Е. А. Калегиной данное трехстишие звучит следующим образом:

Иволга в город зари влетела.
Мечом своей песни закрыла скорбное ложе.
Кончилось все навсегда.

(Калегина, 2017, с. 56)

Финальная строка прочитывается как апокалиптическая формула, где «все» — это знакомая мирная жизнь, а «навсегда» — указание на необратимость перемены. В соответствии со смыслами стихотворения Айги строка «Кончилось все навсегда» выглядит как попытка подвести черту под историей дружеских сообществ, распавшихся с массовым отъездом за рубеж представителей «второй культуры» в 1970-е годы. При этом птичьи ассоциации, вероятно, перекликаются со статусом адресата — музыканта.

Точкой отсчета в стихотворении Айги оказывается воспоминание о совместном путешествии по Дагестану («о белое-просто-и-горы-и-я-и-любимое»), который и в творчестве поэта, и в творчестве композитора оставил заметный след. Сообщение об этом путешествии можно найти у Л. Робеля: «В 1961 году, последовав за Андреем Волконским, Айги впервые отправляется в высокогорные долины Кавказа <...>. Он очарован, семь раз сюда возвращается, проходит пешком все районы Дагестана. Он обрел здесь невероятный покой, почувствовал, как душу охватывают умиротворение и радость» (Робель, 2003, с. 46).

Стихотворение строится на простых контрастах: сакрального и профанного («помню как храм» – «стало забвеньем»), важного и забытого («помню» – «не помню»), сущего и уничтоженного («веянье», «распыленность», «пепел»). Айги описывает состояние разрушающейся культуры как единство замедлившегося времени («долгое долго»), превращения вещей в следы самих себя («отсутствие веяньем длится») и утраты центра («пепел пустой “вокруг”»).

Не названные и не описанные в стихотворении жасмины являют реальность из утраченного центра, закавыченного «где-то». Их главная характеристика — сакральное белое, которое противостоит по разным основаниям ставшими новой реальностью пожарищу, пеплу, пустоте. Все сказанное в тексте указывает на это белое, которое оживает только в общей приватной памяти. Десять листов черновиков позволяют детально описать историю данного стихотворения.

Самое примечательное на начальном этапе работы — условность цветочного мотива. В первых листах цветок предстает как образ-аллюзия, он появляется внутри цитаты из стихотворения И. Анненского «Невозможно» («дыханье, что цвет» (Анненский, 1990, с. 146)). При этом у Анненского речь идет о белых хризантемах, отнюдь не о флоксах, а в первом черновом наброске у Айги вообще присутствует вычеркнутый заголовок «Зарожденье полыни»¹:

Зарожденье полыни
О где-то жасминах

А. Волконскому

веет пожарищем
(это страна-и-душа-и-судьба)

где-то-ведь-боль (это видится: да:
будьте как боль
это видится:
(а она и — как сиянье последнее):

«что-то»-из-я — сквозь сиянье! проходит –
(дышал бы — как жабрами):
вздохом последним
криком вздохом — «о — вы!» (и безмолвную вашей есть «дыханье что цвет»:
вот и бело! и достаточно)
в-тайне душою

¹ Архив Айги в Институте Восточной Европы на момент нашей работы с ним (2013 г.) не был разобран, в связи с чем сделать корректное библиографическое описание источника не представляется возможным; здесь и далее все цитаты приводятся по рукописям в личном фонде поэта: Archiv Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, FSO 01–218.

(в мыслях немного
и в воздух-пожарище) тайне-душою
(в-тайне-немного-душою
(пальцы — в порезах — жалел бы?):
(уже без «страны») и (прошептать)
молчаливою вашей.

1 июня 1979

В первом наброске точкой отсчета оказывается состояние-катастрофа, которое скорее осознается, чем воспринимается («веет пожарищем»); оно связано с пониманием губительной неразделимости личного и общего («это страна-и-душа-и-судьба»), которая разом и травмирует, и ослепляет («боль» и «сияние»). Это состояние-катастрофа заставляет оглянуться и увидеть альтернативу состоявшейся эмиграции: невозможность оставаться собой-музыкантом («пальцы — в порезах — жалел бы?») и искусственность подпольного существования («дышал бы — как жабрами»). Неназванное, но предполагаемое цитатой слово — «цвет» «невозможно» заставляет оправдать выбор, хотя он и предполагает рассыпание дружеского круга («уже без “страны”»).

В нескольких последующих листах варьируются отдельные мотивы первого наброска. «Пожарище» субъективируется, связывается с ракурсом («пожарищем / видится (где-то ведь боль): / освещаю лишь так: / невозможно иначе») и личным взглядом («в мыслях немного»). Возникает вопрос, в какой мере и зачем память о нем надо хранить («что — сохранять? вспоминать? будто слышать еще? — пеньем: судьба?»). Выдвигается на первый план мотив сияния, («²что-то”-из-“я”=сквозь сиянье!»), «где-то сиянье / о Боже-сиянье!»), уступающий далее месту мотиву белого («теперь уже “белое” просто»). Вводятся мотивы прощания («в-тайне-немного: уже-на-прощанье!») и умолкания («да (прошептать) молчаливою их (ты же знаешь такое молчанье!»). На отдельных листах появляются даты: 1 июня 1979 4 ч. утра, 22 июня 1979, 24 июня 1979.

В то же время промежуточные этапы работы не создают у поэта ощущения проговоренности всех смыслов, в связи с чем возникают все новые и новые попытки нюансировать детали. Так появляется вариант, в котором ситуация прощания актуализирует мысль о приватном характере разговора («лишь между мной и тобою»), стихотворении как даре («и достаточно дар мой последний»), а пожарище предстает как место, которое может иметь много условных конкретизаций («на лугу», «на горе», «в холмах»):

Другу — о где-то-жасминах

А. Волконскому

друг мой
теперь уже «белое» просто
(просто
достаточно):

и — надо ли: «где-то»? —
«там»-на-лугу-на-горе-в-горах-холмах-да-хотя-бы-«в-России»: не все ли равно! —
распыляется тысячью душ это некое место: такая-то некая! —
«белое» просто: «дыханье что цвет» — и достаточно:
(долго: лишь между тобою и мною как долгое — долго):
да (прошептать) молчаливою их (ты же знаешь такое молчанье!) —

в мыслях немного
и в воздух-пожарище (вот и страна-и-душа-и-судьба!):

в-тайне-немного: уже-на-прощанье!-душою у
прощальной уже белизною

и достаточно дар мой последний

1979

Условное «где-то» в какой-то момент приобретает отчетливую горную прописку, в связи с чем в черновик проникает мотив холода («невиданная стужа», «рассеянная стужа»), который на короткое время даже получает статус субъекта («словно холод глядится вокруг», «словно идеею холода с гор»; «взором взглядом невиданной рассеянной стужи чистое: с гор»). Параллельно с этим белый у-топос «где-то» связывается с «пробелом», выгоревшим пространством («“где-то” идеею пепла пустого: “вокруг”»). Искомый завершающий смысл найден, и текст получает свой окончательный вид.

Сложная и нелинейная логика оформления текстового целого повторяется и в «жасминово-флоксовом» стихотворении Г. Айги, посвященном А. Витезу. Обстоятельства знакомства Г. Айги с А. Витезом и ключевые эпизоды их творческого взаимодействия описаны Л. Робелем: «В 1977 году мой старый друг Антуан Витез, который <...> был совершенно влюблен в поэзию Айги, побывал в Москве для того, чтобы осуществить в театре Сатиры постановку “Мизантропа” Мольера. Я был счастлив устроить ему встречу с Айги. Между ними возникла крепкая дружба. В 1982 году Антуан Витез <...> решил организовать в нем вечер поэзии Айги. Айги не получил разрешения приехать в Париж, и стихи читали перед многочисленной аудиторией я и Витез. В декабре 1988 года Айги был приглашен на фестиваль “Русская поэзия”, который проходил в Гренобле и Париже. Витез <...> организовал памятный вечер в театре Одеон, где Айги, Витез и я читали стихи на французском и русском языках» (Робель, 2006).

Как следует из примечания к книге «Разговор на расстоянии», конкретным мотивом к созданию стихотворения «Сцена: человеко-цветенье» послужила премьера спектакля «Тартюф» в Московском театре сатиры (Айги, 2001, с. 299). История этого «жасминового» текста очень короткая и ясная; самое примечательное в ней — финальный твист с заменой флоксов на жасмины на последней стадии работы.

В первых листах тематизируется событие встречи («восхищеньем-молчанием / в драму вступая») с освобождающим искусством («мольеро-дыханьем / и взглядом глаза очищающим»). В этой встрече подчеркивается глубина и непосредственность эмоционального контакта («как хрупко человеко-взгляд»), резкий контраст с внетеатральной культурной средой («костистостью окружающей»). Сила этого контакта такова, что уже сама атмосфера спектакля, его предвосхищение несут раскрепощающий эффект (преображение происходит «до» — «до сцены», «до яви», «до снего-цветенья»). Флоксы здесь — это и артисты («человеко-цветенье» «как флоксы»), и, по всей видимости, театральный букет:

СЦЕНА: ЧЕЛОВЕКО-ЦВЕТЕНЬЕ
(Антуан Витез)

как хрупко человеко-взгляд
и в костистости окружающей
в-не-бережении зренья

сквозь сжатость-Себя-же
 словно — сквозь страх-Магазинный
 Города-Строящего
 (будто в без-зреньи) —

взгляд-и-жест — Человеко-Цветенье
 веет — до-веется — веет
 белизною-сияньем: до сцены!... —

мольеро-дыханьем-и-взглядом
 (глаза очищающим...) —

Человеко-Цветенье!.. —
 все в бликах самоизлучения и:
 взглядов и жестов

(как флоксы — с исхода — до яви!..
 до снего-цветенья!...) —

дарю (восхищеньем-молчанием
 в драму вступая).

27 апреля 1977

Первый лист черновика строится на нескольких простых контрастах: уязвимости («как хрупок человеко-взгляд») и уязвления («костистости окружающей»), неполноценного восприятия («в-не-береженьи зренья», «ярком, железном и многом»; «будто в без-зреньи») и преображенного зренья («взгляд и жест», «взгляд, глаза очищающий», «человеко-взгляд»). Событием здесь является не спектакль, а сама сцена («человеко-цветенье»). Развитие первоначальной наброска, как это нередко бывает в черновиках, предполагает нюансирование замысла:

СЦЕНА: ЧЕЛОВЕКО-ЦВЕТЕНЬЕ (Антуан Витез)

а участие есть восхищенье-молчание
 (в драме):

в не-Бережении зренья
 ярком — железном — и многом —
 сквозь сжатость-Себя-же — сквозь-страх-Магазинный-ослепляющий
 (будто в без-зреньи) —
 Города-Строящего

веет — до-веется — веет
 огнем-белизною: до сцены —

Человеко-Цветеньи!.. — все в бликах
 самоизлучения в трепете в муке-сиянии в пытке-сиянии
 взглядов и жестов...
 в опасности-Городе для хрупкости взгляда

(как флоксы — с исхода — до яви...
 до снего-цветенья) ...

судьбою — мои... (и дарю я

в драму вступаю —

восхищеньем-безмолвием):

и в драме —

участие взгляда-безмолвия —

взгляд — человек.

В новом варианте смещены акценты: вместо «без-зрения» — «ослепленность»; вместо «белизны-сияния» — «огонь-белизна» («мука-сияние, «пытка-сияние»); вместо «бликов самоизлучения» — «трепет самоизлучения»; вместо дистантного «восхищения-молчания» — «участие взгляда-безмолвия» (и «судьба»); вместо «человеко-взгляда» — «взгляд-человек». Логика всех замен вполне очевидна: речь идет об интенсификации впечатления («огонь», «мука», «пытка», связанные со светом-«сиянием»), его персонализации («взгляд-человек»), о глубине личной затронутости («судьба»), об остроте контраста сценического пространства и повседневности («опасность-город»).

На этом основные сюжетные акценты фиксируются, далее идет работа только с формулировками, которые способны передать исключительность зрительского опыта. Именно на данном этапе в соответствии с различием описанной ранее семантики цветов флоксы заменяются жасминами, обладающими более выраженным значением интенсивности. Сравним две концовки стихотворения из двух последних листов черновика:

как флоксы — с исхода до яви
в мерцание-памяти веющие!... —

(как излучение флоксов мерцанье —
(с исхода до яви) —
до снего-мерцанья)

а участие в том свето-круге
есть восхищенья-молчанья:

(роль неожиданная) —
очищенный взгляд-человек

3 мая 1977

* * *

веет-лучится-и-веет
огнем-белизною — до сцены:

в пытке-сиянии
взглядов-и-жестов —

Человеко-Цветенье!

(как с исхода до яви — до снего-мерцанья — ~~веенье флоксов~~
жасмина мерцание — свето-толчками)

а участие в том свето-круге- Сиянии
есть восхищенья-молчанья:

роль неожиданная:
освобождение-взгляд: человеко-свобода.

3–4 мая 1977

Здесь больше всего уделено внимания персонализации впечатления, его наделянию статусом самостоятельного субъекта: «взгляд-человек», «освобождение-взгляд», «человеко-свобода». На данном этапе «участие» окончательно становится «ролью», позиция зрителя превращается в позицию артиста, вошедшего в «круг-сияние». Сравнивая варианты, Айги останавливается на формуле «освобожденный / взгляд-человек». Именно он отражен в итоговом стихотворении, опубликованном в сборнике «Отмеченная зима».

Заключение

Таким образом, сравнение историй двух «цветочных» стихотворений позволяет отметить следующее:

во-первых, выбор цветка в поэтическом тексте совершенно необязательно продиктован тем, что увидено, но и готовый круг символических значений не имеет здесь роли: вокруг некоторых ключевых образов семантика создается ситуативно;

во-вторых, между текстом и реальностью вполне может стоять какой-то опосредующий фактор (например, поэтическая цитата), который может определять логику развертывания ассоциаций;

в-третьих, смысловые концы, поясняющие движение смыслов, часто оказываются спрятаны в черновике, и опубликованный текст предьявляет читателю вариант с опущенными мотивами-объяснениями.

Список источников

1. Айги, Г. (2000). *Разговор на расстоянии: статьи, эссе, беседы, стихи*. Лимбус Пресс.
2. Айги, Г. (2022). Судьба Андрея Волконского. *Узелки времени. Эпоха Андрея Волконского: воспоминания, письма, исследования* (с. 385–392). Jaromir Hladik press.
3. Айги, Г. (2009). *Собр. соч.*: в 7 т. Т. 5. Гилея.
4. Анненский, И. (1990). *Стихотворения и трагедии*. Советский писатель.
5. Беляева, Т. Н., Бутенкова, А. Н., Чикин, Ю. А., & Гайворонских, О. А. (2012). Сравнительная оценка сортов флокса (*Phlox L.*) при интродукции на юге Томской области. *Вестник Томского государственного университета. Биология*, 4(20), 68–76.
6. Горбаневская, Н. (1982). Благодарение за поэта. *Континент*, 33, 382–390.
7. Дэвис, Дж., & Сондерс, Дж. (2021). *Тайный язык цветов*. КоЛибри, Азбука-Аттикус.
8. Калегина, Е. А. (2017). *Поэзия Рене Шара: проблемы интерпретации и перевода (на материале сборника «Fureur et mystère»)* [Магистерская диссертация. Екатеринбург].
9. Ознобишин, Д. (1830). *Селам, или Язык цветов*. Типография департамента народного просвещения.
10. Робель, Л. (2003). *Айги*. Аграф.
11. Робель, Л. (2006). Почерк Айги. (2023, 13 октября). *Свежий Номер*, 11(25). <http://detira.ru/arhiv/publication.php?id=1501>
12. Хузангай, А. (2009). У-топия Геннадия Айги. В Г. Айги. *Собр. соч.*: в 7 т. Т. 6, 3–9.
13. Хузангай, А. (2006). *Вопрошание о Боге*. (2023, 13 октября). <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/3/voproskanie-o-boge.html?ysclid=lkguijw293536890813>
14. *Язык цветов, или Описание эмблематических значений, символов и мифологического происхождения цветов и растений*. (1849). Типография И. Фишона.
15. Stahl, H. (2019). Lyrik als Medium auratischer Naturerkenntnis: Eine Antwort auf die Herausforderungen des Anthropozäns (Gennadij Ajgi, Keijiro Suga, Christian Lehnert). *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik*, 1, 119–161.

References

1. Aigi, G. (2000). *Conversation at a distance: articles, essays, conversations, poems*. Limbus Press. (In Russ.).
2. Aigi, G. (2022). The fate of Andrei Volkonsky. *Knots of time. The era of Andrei Volkonsky: memories, letters, research* (pp. 385–392). Jaromir Hladik press. (In Russ.).
3. Aigi, G. (2009). *Collected works: in 7 vol. Vol. 5*. Gileya. (In Russ.).
4. Annenskiy, I. (1990). *Poems and tragedies*. Sovetskiy pisatel. (In Russ.).
5. Belyaeva, T. N., Butenkova, A. N., Chikin, Yu. A., & Gaivoronskikh, O. A. (2012). Comparative estimation of Phlox sorts (Phlox L.) in culture in the south of Tomsk region. *Tomsk State University Journal of Biology*, 4(20), 68–76. (In Russ.).
6. Gorbanevskaya, N. (1982). Thanksgiving for the poet. *Continent*, 33, 382–390. (In Russ.).
7. Davis, Gill, & Saunders, Jill. (2021). *Secret language of flowers*. KoLibri, Azbuka-Attikus. (In Russ.).
8. Kalegina, E. A. (2017). *Poetry of Rene Char: problems of interpretation and translation (based on the book «Fureur et mystère»)* [Master's dissertation. Ekaterinburg]. (In Russ.).
9. Oznobishin, D. (1830). *Selam, or The Language of Flowers*. Tipografiya departamenta narodnogo prosveshcheniya. (In Russ.).
10. Robel, L. (2003). *Aigi*. Agraf. (In Russ.).
11. Robel, L. (2006). *Aigi's handwriting*. (2023, October 13). <http://detira.ru/arhiv/publication.php?id=1501> (In Russ.).
12. Khuzangay, A. (2009). U-topia by Gennady Aigi. In G. Aigi. *Collected works: in 7 vol. Vol. 6*, 3–9. (In Russ.).
13. Khuzangay, A. (2006). *Questioning about God*. (2023, October 13). <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/3/voproskanie-o-boge.html?ysclid=lkguijw293536890813> (In Russ.).
14. *The Language of Flowers, or A description of the emblematic meanings, symbols and mythological origins of flowers and plants*. (1849). Tipografiya I. Fishona. (In Russ.).
15. Stahl, H. (2019). Lyrik als Medium auratischer Naturerkenntnis: Eine Antwort auf die Herausforderungen des Anthropozäns (Gennadij Aigi, Keiji Suga, Christian Lehnert). *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik*, 1, 119–161. (In German).

Информация об авторе

Александр Анатольевич Житнев — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры издательского дела Воронежского государственного университета.

Information about the author

Alexander A. Zhitnev — Doctor of Philology, Docent, Professor of the Department of Publishing, Voronezh State University.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflict of interest.