

МНОГОЯЗЫЧИЕ АЙГИ И ЯЗЫКИ-ПОСРЕДНИКИ<sup>1</sup>  
(AIGI'S MULTILINGUALISM AND INTERMEDIARY LANGUAGES)

НАТАЛИЯ АЗАРОВА  
(NATALIA AZAROVA)

**Abstract**

The article addresses the function of foreign languages in Aigi's poetry and, more broadly, the role of multilingualism in the bilingual's poetic intellection. In particular, the foreign language acts as a method of encoding taboo (or sacred) objects in different contexts where the poet turns the common practice of bilingual hedging into an artistic device. The bilingual poet needs a third language that serves as an intermediary between the first two languages and all other languages and as a bridge to the super-language. For Aigi, the third language involved in the cultural transfer was French. Orientation towards a universal language requires not only an absolute translatability through neutralization of specific categories, such as gender and case, but also a possibility of perception of a foreign text without translation. The intellection of a bilingual poet facilitates semiotic transitions of different types, providing for the fact that the explicit element of visibility, which was innovative in the 1960s, is specifically present in the bilingual poet's production.

**Keywords:** *Gennadii Aigi; Poetic Bilingualism; Semiotic Transitions; Visibility; Musicality; Neutralization; Paul Celan.*

Книга Айги, вышедшая в переводе Питера Франса по-английски, называется «Child-and-Rose» (2003), и, хотя это перевод замечательного стихотворения Айги «Дитя-и-роза» 1984 г., русской книги с подобным

29

названием не существует. Слово «роза» часто фигурирует среди названий стихотворений двадцать три раза, но ни разу - как название книги. Случайно ли это, то есть случайно ли такое значимое появление *розы* Айги именно в латинице? *Роза* – это одно из тех слов, сходно звучащих во многих языках, которое, принадлежа универсальному языку, не принадлежит никакому

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-28-00130).

национальному, взятому в отдельности. Именно поэтому это идеальное слово для Айги, оно нейтрализовано, оторвано от любой национальной почвы и парит в межъязыковом пространстве, в то же время давая возможность наделять его каждый раз в каждом новом тексте своим значением. Но это и целановский интертекст: «Роза Никому» (“Die Niemand-Rose”, 1963 г.) подразумевает прямое или косвенное обозначение валентности розы: роза должна «быть кому-то», и у Айги она появляется в моментах перехода, обращения, цитации иностранного текста. Как бы ни материализовалась роза у Айги, она с большой долей вероятности остаётся розой-посвящением и розой-переводом: стихотворение, обращённое Патрису де Ла Тур дю Пену (1969), так и называется «Из роз: посвящений» (Надпись на книге)<sup>2</sup>, что фактически наделяет розу статусом жанра или формата.

В целом вкрапления иностранного языка у Айги – это прежде всего цитаты, в основном закавыченные, которые появляются как в эпитафиях, так и в текстах посвящений, чаще всего современным ему поэтам. Роза – это не просто надъязыковой символ, но она выступает как маркер перехода из языка в язык, или средство обращения поэта к поэту, пишущему на другом языке. В стихотворении «Иная роза для Анри Мишо» - роза, с одной стороны, *иная*, а с другой – она «душа родного рода», и абсолютно закономерно появление эпитафия из Мишо по-французски: *Ensuite elle fut prise dans l’Oraque.*

*Роза* присутствует как некая константа при переходе или переводе, например, в стихотворении «Поэт (Б.Л.)», в котором имеется в виду Бенедикт Лившиц, находим характерную последовательность: роза – иноязычная инкрустация (*заверните вы розу для Votre Mignonne*) – *ваших стихов переводчик.*

Стихотворению «Поэту розы поэта» (К 40-летию К. Богатырёва) предпослан эпитафия из Рильке, процитированный по-немецки: *Rose, oh reiner Widerspruch, Lust...* Образуется треугольник: русскоязычный поэт-чуваш

---

<sup>2</sup> Стихотворение тоже заканчивается иноязычной вставкой – названием по-французски книги Ла Тур дю Пена «Совокупность поэзии»: *пусть это большее чем “я” / приветствует все вещи-образы: / из всей «Une Somme de Poésie».*

Айги, немецкоязычный Райнер Мария Рильке и переводчик Константин Богатырёв, а двуязычная роза (Rose) возвещает преодоление границы языков и возможность одновременного присутствия в разных языках и между ними. Роза открывает это пространство и поэтому может представать в образе окна, ведущего в том числе к тем языкам, где «роза» звучит по-другому, например, греческому: *где окна-розы — монологи Сафо / распахнуты тобою.*

30

Как функционирует иностранный язык (языки) в поэзии Айги? Ответ на этот вопрос мог бы прояснить и более широкую проблему – какое место занимают иностранные языки в поэтическом мышлении билингва.

Начнём с формального показателя – выяснения того, в каких позициях текста появляется третий язык. У Айги это прежде всего французский, которым он хорошо владел<sup>3</sup>. Оказывается, что в абсолютном большинстве случаев иноязычные инкрустации внутри текста представляют собой отрицательные высказывания, а часто им сопутствует то, что можно было бы назвать «отрицательным окружением». Для поэтики Айги в целом характерна семантика отрицания как положительного отрицания, то есть апофатика, но для нас интересно то, что она провоцирует выход в иностранный язык, прежде всего во французский. Действительно, если очерчивается некое апофатическое поле (или, как принято говорить по отношению к Айги «поле молчания» (Грюбель 2006: 30-41, Янечек 2006: 140-153 и др.), то эффективным способом вербализации молчания может быть иностранный язык, который всегда говорит и не говорит, понятен и не понятен одновременно. В стихотворении «Заря: в перерывах сна» это *néant de voix - небытие*, точнее *не-есть, ничто голоса*. Эта фраза связана с рассказом Кафки

---

<sup>3</sup> Леон Робель отмечал отличное знание Айги текстов французских поэтов, удивившее его при первом знакомстве. Айги свободно цитировал не только современных поэтов, но и не очевидные, не хрестоматийные тексты; так, например, в стихотворении «Спокойно: дорогое немного (Надпись на книге)», посвящённом Пьеру Жану Жуву (1887 – 1976), Айги разговаривает с современным поэтом на языке интертекста французской поэзии, упоминая, например, явно неизвестный широкому русскому читателю "Sueur de sang" («Пот крови») Леона Блоя (1846 – 1917). (Из личных бесед, см. также Робель Л. *Айги*. Москва, 2003).

«Певица Жозефина, или Мышиный народ». Русское слово *небытие* воспринималось бы как избитый поэтизм, невыразительно звучащий на русском языке, поэтому попытка выразить «ничто» провоцирует выход в другой язык.

*где есмь как золотую пыль —*

*как обрамленье красное приснившееся книги:*

*«néant de voix» —*

*от сердца высоко во сне над ним висящее —*

*о так сжигают есмь*

Аналогично объясняется введение французской цитаты из Верлена о «неопределённом», «неуверенном» снеге с семантикой положительного отрицания: в верленовом “*la neige incertaine*” / *есть нищенство — тепло страдания*. Действительно, такие термины, как *néant*, *neige incertaine* лучше воспроизводятся на другом языке, и французский в этом случае может мыслиться как некий прообраз надъязыка. В следующем примере французская вставка появляется в апофатическом поле, которое формируется отрицанием, встроенным в слово *снег*, и повторами

31

конструкций с «без»: *с себя стирая снег — все то же: “la farine blanche / d'une joie...” — без шепота / (и скоро — без лица)*.

Название стихотворения «Запись: арорфатик» можно воспринимать как своеобразную формулу перехода на другой язык: апофатика как отрицательное богословие в поэтике Айги предопределяет переход к иноязычной инкрустации. Любопытно, что слово *арорфатик*, записанное латиницей, в сознании читателя прямо не ассоциируется ни с одним

иностранным языком: хотя формально *arophatic* в такой орфографии, как у Айги, это английское слово, но совершенно неочевидно, что поэт здесь имел в виду английский язык. Скорее всего, это некое слово, которое будучи понятным, относится ко всем языкам и ни к одному конкретно, а с другой стороны, написание латиницей позволяет достичь необходимой степени остранения:

*ЗАПИСЬ: АРОРНАТИС*

*К. Б.*

*а была бы ночь этого мира  
огромна страшна как Господь-не-Открытый  
такую бы надо выдерживать  
но люди-убийцы  
вкраплены в тьму этой ночи земной:  
страшно-простая  
московская страшная ночь*

Стихотворение написано в 1976 году и посвящение К.Б. указывает на убийство Константина Богатырева. Стратегия кодирования социально значимой (опасной) информации также обуславливает маркирование посвящения только инициалами без расшифровки. Но и надъязыковая латиница слова «*arophatic*» здесь также выступает как способ кодирования запретной в разных смыслах – как социальной, так и сакральной тематики. Интересно, что в данном случае Айги превращает в значимый художественный приём обычную практику билингов. Действительно, смешение языков (*switching* - переключение) часто используется билингвами в практике хеджирования, то есть де-интенсификации табуированной

информации или подачи её в размытом, неопределённом виде, в виде “sort of” («вроде»)<sup>4</sup>. В некоторых случаях в этой функции хеджирования (сокрытия, прикрытия информации), представления информации как сакральной у Айги выступает немецкий язык, и это всегда высказывания, попадающие в поле отрицания, как в стихотворении «Небо-проигрыватель», посвящённом «Неоконченной симфонии» Шуберта (Die Unvollendete Sinfonie). Любопытно, что, вводя иноязычную инкрустацию, Айги может исподволь использовать традиционное построение - *будет* мож-

32

но воспринять как рифму к *Unvollendete* - но привычный эффект макаронического стиха не возникает:

*с полей*

*продолжаясь из боли*

*скоро дитя мое*

*будет*

*и шуберт-тебе*

*Всегда-Unvollendete*

*где-то над болью*

*чтоб не завершаться*

*с полей*

Для того, чтобы обеспечить такое органичное и одновременно остранённое бытование иностранных слов в стихотворении, необходимо максимально нейтрализовать явные особенности русского языка, вернее, подготовить его к возможной трансформации в надъязык. Роль русско-

---

<sup>4</sup> LM/S serves an important function in hedging (e.g. taboo suppression, de-intensification, or a vague “sort of” expression). Although the formal and functional range of hedging is quite wide and both languages of a bilingual can contribute, the language which is allocated as the “they” code is often used for this purpose, particularly when hedging performs the function of taboo suppression. (Bhatia and Ritchie 2006: 346)

чувашского билингвизма не в заимствовании каких-либо чувашских элементов и не в сознательной и бессознательной интерференции, а в обеспечении мышлением билингва операции нейтрализации русского языка как первой стадии перехода к надъязыку. Под нейтрализацией имеется в виду принцип нейтрализации языковых различий, который в языке Айги проявляется в сглаживании грамматических категорий, лёгких частеречных трансформациях, редукции личных форм глагола, приоритете среднего рода, деепричастий, субстантиватов и т.д. Так, концентрация существительных среднего рода в текстах Айги больше не только узуальной, но и внутривоэтической. «Приведение к среднему роду» - это не только операция абстрагирования, но и, как в практике перевода, убирание лишних категорий, по Якобсону<sup>5</sup>. Поэту удаётся оторвать категорию рода от семантики пола и таким образом избежать антропоморфной образности по заданным фольклорным моделям. Средний род концептуализируется как нечто вне пола (*словно незримое! – некой душою единственной / в с ю д у спокойное: / Смысл-Солнце!..*), но и, что не менее важно, вне одушевленности. Уточним, что речь идет не о превращении одушевленного в неодушевленное, а об абсолютной нейтрализации как гендерной оппозиции, так и оппозиции «одушевленное / неодушевленное»<sup>6</sup>.

В пантеистической поэтике то «я», которое раньше называлось лирическим субъектом, не отрицается (это не пресловутая «смерть автора»), а растворяется в среднем роде и неличных формах. Функцию нейтрализации субъекта у Айги выполняют также творительные падежи существительных, крайне частотные для Айги, но апологию творительного падежа можно рассматривать как нейтрализацию категории падежа как таковой, так как конструкция с творительным тяготеет к занятию некоего независимого места в высказывании, например, *в комнате ря-*

---

<sup>5</sup> Говоря о трудностях переводческой практики, Р. Якобсон остроумно отметил, что переводчику мешает больше всего не отсутствие каких-либо категорий, а наличие «лишних» категорий (1978: 16-24).

<sup>6</sup> О категории рода у Айги см. подробно: (Азарова 2014).

*дом — тот / топотом / легоньким / нó полу*, где *топотом* перестаёт мыслиться вообще как существительное.

В характерном нейтральном микротексте Айги отсутствуют личные формы глаголов, падежные формы существительных мужского или женского рода; он состоит из местоимений, в том числе превращённых в существительные среднего рода, наречия и деепричастия:

*что-то всегда:*

*называясь «такое»*

Это уже шаг к надъязыку, снимающему запреты на абстрагирование и допускающему реализацию максимального количества валентностей у каждого слова, не сдерживаемого привычными категориями. Айги достигает частеречной нейтрализации и добивается приобретения словом пластичности иероглифа. Благодаря этому всё становится похоже на средний (нейтральный) род, особенно слова (наречия, слова категории состояния), оканчивающиеся на «о»: например, в стихотворении «Спокойно: дорогое немного» в *спокойно* «о» может восприниматься как некая возможная форма субстантива среднего рода. Аналогично как показатель среднего рода может восприниматься «о» в *далеко*:

*и лишь сознание где-то сплавом ангельским*

*над тенью здесь затерянной —*

*иное*

*далеко*



Частеречная принадлежность подобных слов нейтрализуется, и на первый план выступает визуальная информация, благодаря чему текст частично иконизируется.

В таком иконизированном тексте, обеспечивающем абсолютную переводимость через нейтрализацию характерных категорий, возникает возможность восприятия иностранного текста (иностранного слова) без перевода:

*и будет отнято — лишь острым светом звезд  
и оком ночи... ибо так — дыханье  
лишь океаном мира  
в прибое — бьется... об ином — не просим:  
ветр — небо — свет! — и тонет  
поклон мой — праху-пению (сквозит з а р е й п р о щ а н ь я  
Religio-Народ и Слово-Сирость)*

34

Religio-Народ – да, латиница, но (как и в случае с *apophatic*) - на каком языке? Religio, *ōnis* - по-латыни женского рода, но для русского сознания окончание на «о» (Religio) – ассоциируется со средним родом, поэтому происходит нейтрализация изначального рода, чему способствует и параллельная конструкция со словом «слово» (*Religio-Народ* и *Слово-Сирость*); возникает приоритет зрительного восприятия, и слово отрывается от конкретной языковой принадлежности. Это характерный для Айги приём, когда слово, превращаясь в иероглиф, парит между языками, как бы не относится ни к одному национальному языку. Поэтика Айги подразумевает приведение к общезыковому, но не через конструирование искусственного универсального языка, а через угадывание языкового гула (надъязыка до вавилонского столпотворения). Поэтому модель универсального языка поэта можно охарактеризовать его же выражением *ангельский сплав (и лишь сознание где-то сплавом ангельским)*. Создаваемый образ ангельского языка предполагает не только возможный выход к любым языкам через их

визуальную и аудиосоставляющую, но и абсолютную коммуницируемость любого невыразимого<sup>7</sup>.

Ангелы – это посредники, но и лёгкость перехода к другим языкам тоже должна обеспечиваться посредником. Если чувашский – это первый посредник между русским и остальными языками, но посредник не выраженный, скрытый, то вторым посредником выступает французский язык. Билингов нужен третий язык, и этот третий язык выступает как посредник между первыми двумя языками и всеми остальными. У билингов, как правило, есть второй посредник.  $1+1 = 2$ ,  $2+1=3$ ,  $3+1 =$  множество. В любом случае вместо оппозиции языков присутствует либо трёхстороннее, либо многостороннее отношение, в основе которого лежит культурный трансфер между вторым, третьим и четвёртым языками. Действительно, Айги читал всех иноязычных авторов в переводе на французский, в том числе Кафку, Кьеркегора, так же, как и свою любимую книгу – воспоминания Януха о Кафке<sup>8</sup>. Айги переводил французских поэтов на чувашский, но и с других языков, например с венгерского, он переводил через французский подстрочник.

Эпиграф к стихотворению «Отклик – Яношу Пилинскому» представляет собой пример любопытного межъязыкового трансфера: эпиграф

---

<sup>7</sup> См. статью Атнара Хузангая с характерным названием «На пути к ангельскому сплаву» (2006: 116-124).

<sup>8</sup> Кафка был любимым автором Айги (он называл его и Паскаля «спасателями»). Я спросила – какая же книга любимая – и очень удивилась, когда он принес мне эту книгу – это были воспоминания Януха о Кафке. Янух рассказывает о Кафке и одновременно приводит его высказывания, многие из которых о поэзии. Книга была обтрепанной и зачитанной, но аккуратно обернутой, Айги действительно, читал эту книгу множество раз, подчеркивая в основном высказывания по поводу поэзии (заметки Айги на полях книги о Кафке должны стать темой отдельной статьи). Сначала я не поверила: как это воспоминания – не поэзия и не проза даже – могут быть любимой книжкой поэта. Я даже заподозрила, что он говорил не совсем серьезно. Однако оказалось, что это на самом деле так. Айги дал мне книжку со словами: «Возьмите эту книжку, вы едете в Прагу», у меня, действительно, родители постоянно живут в Праге, я часто там бываю, даже жила там три года; и он говорит: «Обязательно пройдите по всем этим местам, Вам она [книга] понадобится». Читая книгу в Праге, я поняла, почему именно эта книга так «спасала» Айги: потому что на самом деле Кафка идеологически был самым близким Айги поэтом, например, в высказываниях: «проза – это способ закрывать глаза, а поэзия – это способ открывать глаза» или «поэзия – это фиксация земных содроганий».

даётся по-французски, но в скобках парадоксально указывается, что это перевод с венгерского:

*Et la neige?.. Peut-être  
une mer exilée, le mutisme de Dieu.  
(Перевод с венгерского).*

35

Ничто не мешало перевести строки эпитафии на русский и написать, что это перевод с венгерского, но это не путь Айги. Французский здесь – это и мост, и знак иного: что-то, что коммуницируется, передаётся, но необычными средствами. Это и способ остранения, но остранения не окончательного, скорее, это способ погружения в некое пространство надъязыка.

Чтобы понять роль третьего языка в мышлении билингва, можно подробнее рассмотреть стихотворение «Заря: шиповник в цвету». Приведём его полностью:

*в страдании-чаще  
и шевелюсь:*

*и долгое слышу  
“le dieu a été”:*

*кьеркегорово:*

*подобное эху! —*

*о занимается!.. и:*

*даже не алое:  
дух его — алого:*

*словно во всем — составляющем боль  
как вместилище мира  
возможного в мыслях:*

*красит бесцветно но ярко как режущее:*

*в преображенье — неведомо-кратно! —*

*не алого даже*

*а духа его:*

*очищение! —*

*и не-людское:*

*“le dieu a été”:*

*( + ):*

*тихо... — как будто*

*в страдании-чаще:*

*снова и снова:*

36

/ /

— — :

*(ах! два слога последних:*

*сыграла бы флейта:*

*друг для тебя!)*

Сразу обращает на себя внимание фон нейтрализации: в стихотворении из тридцати пяти слов (не считая союзов и предлогов) семнадцать представляют собой формы существительных, прилагательных и субстантивов среднего рода. Уже четвёртая строчка – это иноязычная инкрустация: «le dieu a été» – разумеется, Кьеркегор по-французски не писал, но Айги намеренно не переводит это «le dieu a été»: французский здесь – третий язык, который участвует в культурном трансфере, но не ведёт к другим языкам, как это было в случае с венгерским, а напрямую ведёт к

надъязыку (ангельскому языку). Это французская фраза, вряд ли понятная читателю, не знающему языка, подобна эху. Она отражается, отскакивает от других языков (благодаря чему читатель может о чём-то догадываться), и звучит уже в пространстве.

Переход от языкового к третьему языку и к надъязыковому не окончателен. Он предваряет следующий семиотический переход – в иные знаковые системы. Введение французского обуславливает переход в иные знаковые системы, легитимизирует его. Эти системы могут быть визуальными, музыкальными, и синестетическими. Но и определение «не-людское», предшествующее французской фразе, можно воспринимать и как ангельское, и как характеристику универсально-языкового пространства, облегчающего следующий семиотический переход к визуальному. Так, в тексте стихотворения непосредственно за французской инкрустацией следует визуальный знак ( + ), где крест, не укладывающийся в стандартный типографский кегль, выделен к тому же красным цветом. Айги не ограничивается этим семиотическим переходом, но строит композицию из двух косых слэшей и двух длинных тире:

/ /

— —

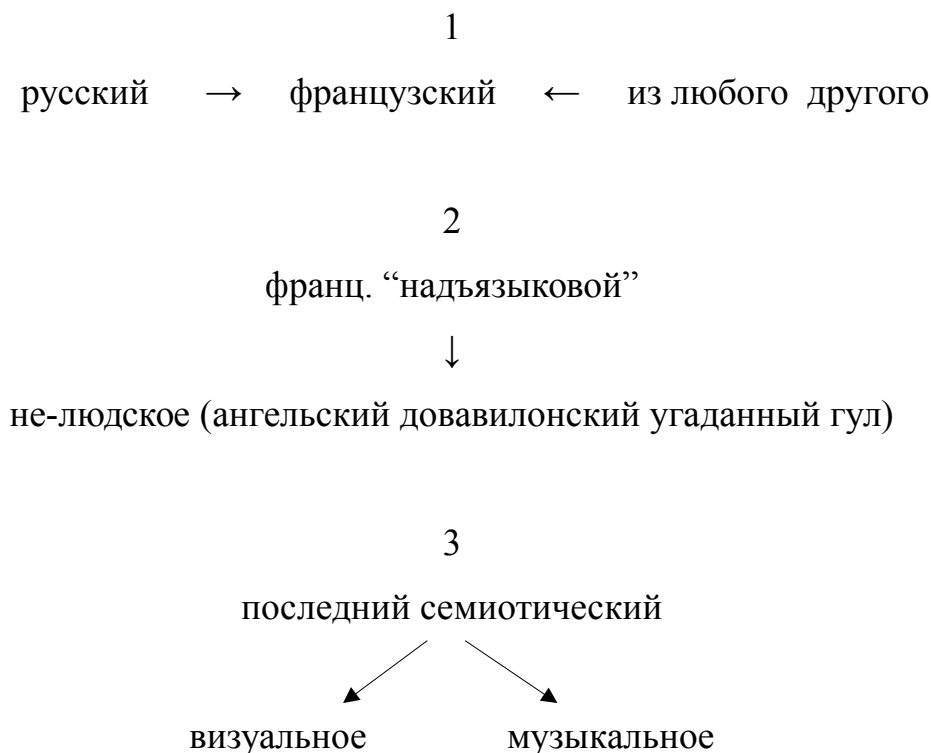
можно прочесть и как запись слогов, сродни записи языковой или метрической разметки, и как музыкальную партитуру. Тогда уже визуальное обуславливает ещё один последовательный семиотический переход: визуальное – это мост между словесным надъязыковым и музыкальным, что незамедлительно вербализуется, возвращаясь в слова:

37

*ax! два слога последних: / сыграла бы флейта.* Однако переход от надъязыкового к визуальному и от надъязыкового к музыкальному не тождественны друг другу: если в случае визуального имеется в виду чистый (буквальный) переход на визуальный язык, то музыкальное - это как бы

приглашение к переходу, некий метатекст, провоцирующий создание музыкальных произведений на данное стихотворение.

Последовательность семиотических переходов в стихотворении «Заря: шиповник в цвету» можно представить в виде схемы:



Визуальное и музыкальное способны у Айги конвертироваться друг в друга, оставляя вербальное как будто на периферии. Поэтическую формулу этого перехода обнаруживаем в строчке *кто озвучивал белое? / флейтой какою?* Предельное озвучивание надъязыка (выход в музыку) осуществляется переходом на язык гласных, но часто повторяющиеся гласные способны создавать не только звуковой, но и визуальный ритм. Образ надъязыка можно воспринимать как вид сакрального письма, как вид тайнописи, основанной на языке гласных. Это прямо противоположный ход по отношению к зауми, чаще всего основанной на согласных, например, к известному построению Р. Якобсона, де-

монстрирующему звучание, максимально не похожее на русский язык, при помощи скопления согласных: *мзгыбжвуо ийхьяньдрью чтлэцк хн съп ськыполза / а Ватб-длкни тьяпра какайзчди евреец чернильница* (Р. Якобсон) (Бирюков 1994: 257). Любовь Айги к гласным широко известна, и речь идёт не только о знаменитом стихотворении «Спокойствие гласного», но и о прямом отождествлении широкого гласного «а» со звучанием Бога-в-пространстве: *Бог, в наших краях, – / все более звучанье аа : будто – / аа-поле, и снова продолженье : аа, – / о, стихотворение Бога*. Если надъязык – это преимущественно вокал, язык гласных, то это должно отражаться и в отборе иноязычных инкрустаций, например, в уже приводившейся короткой фразе “*le dieu a été*” – пять гласных, один из которых дифтонг, и только три согласных, соотношение для русского уха (да и для глаза), создающее ощущение чего-то неземного. Или:

*Ха - ай - йя —*

(нет даже призрака воздуха) —

о: *Аум... —*

Несмотря на то, что сам Айги даёт комментарий к этому стихотворению: «Слова *Хайя* и *Аум* взяты из рефренов еврейских колыбельных песен», звучание и написание этих слов из гласных всё равно дают выход в сакральный надъязык (в «не-людское» звучание).

Визуальный же образ надъязыка формируется в том числе при помощи концепта «*смотреть на язык*». Видение текста глазами, видение ошибок – особенность билингов, обуславливающая большую, чем у носителей титульного языка, грамотность в том числе и на иностранных (третьих) языках. Если многие русские поэты, вводя иноязычные инкрустации, допускают ошибки, то у Айги не удалось найти ни одной ошибки, даже в

черновиках. В этом смысле интересна история знакомства Айги с поэзией Целана<sup>9</sup>.

Айги не читал (не понимал) по-немецки. Но (по его словам) он смотрел на стихи Целана в немецком варианте, ничего не понимая, просто подолгу рассматривая. Но такое *смотрение на язык*<sup>10</sup> - тоже немаловажный способ чтения поэзии. И, хотя Айги все-таки читал Целана по-французски, возможно, именно это визуальное восприятие и стало основой близости поэтик. Любопытно, что сходная (визуальная) стратегия по отношению к иноязычным инкрустациям была и у самого Целана. Как замечает Х. Иванович, цветаевское «утверждение «Все поэты – жи́ды», напечатанное по-русски и русскими кириллическими буквами, кажется русским предложением, но на самом деле в Германии его никогда не произносили по-русски таким образом. Оно предпослано

39

стихотворению Целана «И с книгой из Тарусы», но немецкому читателю было совсем непросто его понять, поскольку русский язык в Германии начала 60-х гг. мало кто знал. Кажется, что этот не поддающийся расшифровке эпиграф был поставлен здесь для того, чтобы породить некий особый, собственный смысл» (2004: 207). Визуальность в иноязычных поэтических инкрустациях предполагает и опосредованный вариант адресации текста - при помощи чужого шрифта подчеркивается письменность поэтического текста в целом, его неразговорность. И у Айги, и у Целана, иноязычные инкрустации не подчёркивают свою экзотичность, а встроены визуально - как нейтральные иероглифы, и не нуждаются в пословном декодировании.

---

9 Целан был отдельной темой в наших разговорах с Айги. Какое на самом деле у него отношение к Целану – выяснить мне так и не удалось, сколько мы о нем ни говорили. Однако, по-моему, если называть поэта, у кого Айги взял больше всего, возможно, это не Хлебников, как принято думать, а Целан.

10 По отношению к Айги можно говорить не только о грамматической нейтрализации, о нейтрализации привычных значений через визуализации и о нейтрализации национальных языков, но и в более широком контексте – о нейтрализации цвета, предельной формулой которой выступает идея белого на белом. Корни белого на белом у Айги обнаруживаются как прямо – через К. Малевича (*со знанием белого / вдали человек /по белому снегу*), так и в аналогии с более отдалённой мистической практикой созерцания белых букв на белом как имени Бога: мистик «мысленно представляет, что она небе *Аравот* есть огромная белая занавесь, на которой белым, как снег, рисунком изображён Тетраграмматон, ассирийским письмом...») (2010: 196).



Подобное усложнение текста стиха за счет введения иностранного текста может выдавать присутствие идеального адресата, которому потенциально известен любой язык (Азарова 2012: 225-233).

Айги и Целана объединяет и то, что они оба – билингвы, что позволяет противопоставить их языковое поведение, в том числе с точки зрения отношения к чужим языкам, поведению монолингвов. И здесь возникает, казалось бы, неожиданная пара: Айги и Хайдеггер. Их общность лежит на поверхности: центральный концепт поля, лесные тропинки, крестьянское происхождение, исключительная образованность и грамотность, пиетет к орфографии и правильному написанию на любом языке, в отличие от столичных поэтов, которым присуща интеллигентская лёгкость в признании возможности ошибок и опусок. Но Хайдеггер монолингв, а Айги билингв, и для Хайдеггера как для монолингва характерна ригористическая позиция: читать (особенно поэзию и философию) нужно в оригинале, и только если ты хорошо владеешь этим языком<sup>11</sup>. Пространство языка мыслится прежде всего как пространство этимологии, и основной приём – этимологизация, расчленение слова. И даже «поворот» Хайдеггера, который может пониматься как поворот от языка как системы, который всё равно осуществляется в рамках родного языка. Поэтому дефис у Хайдеггера – это в основном расчленение, соединение слова и т.д. Билингв Айги соединяет слова в дефисные комплексы, похожие на хайдеггеровские, но при этом Айги не расчленяет слова и для него не так важна их внутренняя форма, он не замечает идиомы, не работает на уровне идиом. С другой стороны, для билингва Айги, в отличие от Хайдеггера, характерна принципиальная лёгкость введения третьего языка и лёгкость обращения с чужими языками. Он готов не знать этимологии, происхождения, даже во многих случаях

---

<sup>11</sup> Подобная мысль скользит во многих работах Хайдеггера, начиная с «Размышлений о поэзии Гёльдерлина» (1941), например, в «Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим», где спрашивающий философ утверждает, что «для восточноазиатских и европейских народов *существо* языка остается совершенно другим» (Хайдеггер 1993: 285)

значения слов - для него первостепенен звуковой образ чужого слова и чужого языка, и его визуальный образ.

Можно утверждать, что в мышлении поэта-билингва облегчается переход к другим языкам, которых всегда больше, чем два, и совершается этот переход по-другому, чем у поэта-монолингва. В поэзии мо-

40

нолингва, например Аркадия Драгомощенко, обращение к многоязычию ведёт к изменению самого субъекта и того, что его окружает (или обещает эти изменения), а переход с языка на язык увеличивает не только многозначность слов, но и «многозначность субъекта».

Монолингв мыслит себя в другом языке, другого себя. Айги так не делает: не происходит субъективации себя в связи с другим языком. Другие языки для него – это всегда мост в надъязык.

Мышление поэта билингва облегчает и обуславливает семиотические переходы, потому что для него культурный трансфер, как и семиотический переход как таковой – это привычная операция. Поэтому такой сильный элемент визуальности, абсолютно новаторский в 60-е гг. не только в русской поэзии, но и в мировой, появляется у поэта-билингва.

Поэзия Айги позволяет трактовать поэтический билингвизм не как казус, а как важную составляющую лингвистической способности человека, предполагающую иной, более лёгкий, естественный способ семиотического перехода в другие знаковые системы – как к другим (третьим) языкам, так и межъязыковой, надъязыковой, визуальный, музыкальный, так и лёгкость их комбинаций.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

1 О розе в творчестве Айги см. также статью В. Мартынова в этом номере и Грюбель (2006).

- 2 Стихотворение тоже заканчивается иноязычной вставкой – названием по-французски книги Ла Тур дю Пена Совокупность поэзии: “пусть это большее чем ‘я’ / приветствует все вещи-образы: / из всей ‘Une Somme de Poésie’.”
- 3 Леон Робель отмечал отличное знание Айги текстов французских поэтов, удивившее его при первом знакомстве. Айги свободно цитировал не только современных поэтов, но и не очевидные, не хрестоматийные тексты; так, например, в стихотворении ‘Спокойно: дорогое немного (Надпись на книге)’, посвященном Пьеру Жану Жуву (1887-1976), Айги разговаривает с современным поэтом на языке интертекста французской поэзии, упоминая, например, явно неизвестный широкому русскому читателю *Sueur de sang* (Пот крови) Леона Блоя (1846-1917); (из личных бесед, см. также Робель 2003).
- 4 “LM/S serves an important function in hedging (e.g. taboo suppression, deintensification, or a vague ‘sort of’ expression). Although the formal and functional range of hedging is quite wide and both languages of a bilingual can contribute, the language which is allocated as the ‘they’ code is often used for this purpose, particularly when hedging performs the function of taboo suppression” (Bhatia, Ritchie 2006: 346).
- 5 Говоря о трудностях переводческой практики, Р. Якобсон остроумно отметил, что переводчику мешает больше всего не отсутствие каких-либо категорий, а наличие “лишних” категорий (1978: 16-24).
- 6 О категории рода у Айги см. подробно: Азарова (2014).
- 7 См. статью Атнара Хузангая с характерным названием ‘На пути к ангельскому сплаву’ (2006: 116-124).
- 8 Кафка был любимым автором Айги (он называл его и Паскаля “спасателями”). Я спросила – какая же книга любимая – и очень удивилась, когда он принес мне эту книгу – это были воспоминания Януха о Кафке. Янух рассказывает о Кафке и одновременно приводит его высказывания, многие из которых о поэзии. Книга была обтрепанной и зачитанной, но аккуратно обернутой. Айги действительно читал эту книгу множество раз, подчеркивая в основном высказывания по поводу поэзии (заметки Айги на полях книги о Кафке должны стать темой отдельной статьи). Сначала я не поверила: как это воспоминания – не поэзия и не проза даже – могут быть любимой книжкой поэта. Я даже заподозрила, что он говорил не совсем серьезно. Однако оказалось, что это на самом деле так. Айги дал мне книжку со словами: “Возьмите эту книжку, вы едете в Прагу”; “Обязательно пройдите по всем этим местам, Вам она [книга] понадобится.” Читая книгу в Праге, я поняла, почему именно эта книга так “спасала” Айги: потому что на самом деле Кафка идеологически был самым близким Айги поэтом, например, в высказываниях: “проза – это способ закрывать глаза, а поэзия – это способ открывать глаза” или “поэзия – это фиксация земных содроганий”.

- 9 Целан был отдельной темой в наших разговорах с Айги. Какое на самом деле у него отношение к Целану – выяснить мне так и не удалось, сколько мы о нем ни говорили. Однако, по-моему, если называть поэта, у кого Айги взял больше всего, возможно, это не Хлебников, как принято думать, а Целан.
- 10 По отношению к Айги можно говорить не только о грамматической нейтрализации, о нейтрализации привычных значений через визуализации и о нейтрализации национальных языков, но и в более широком контексте – о нейтрализации цвета, предельной формулой которой выступает идея белого на белом. Корни белого на белом у Айги обнаруживаются как прямо – через К. Малевича (“со знанием белого / вдали человек / по белому снегу”), так и в аналогии с более отдаленной мистической практикой созерцания белых букв на белом как имени Бога: мистик “мы-  
42  
сленно представляет, что на небе *Аравот* есть огромная белая занавесь, на которой белым, как снег, рисунком изображен Тетраграмматон, ассирийским письмом” (Идель 2010: 196).
- 11 Подобная мысль скользит во многих работах Хайдеггера, начиная с ‘Размышлений о поэзии Гельдерлина’ (1941), например, в ‘Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим’, где спрашивающий философ утверждает, что “для восточноазиатских и европейских народов существо языка остается совершенно другим” (Хайдеггер 1993: 285).

## ЛИТЕРАТУРА

- Азарова Н.М. ‘Критерий «адресат» в установлении границ поэтического дискурса’ // Логический анализ языка. Адресация дискурса. / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М., 2012.
- Азарова Н.М. ‘Концептуализация грамматических категорий в поэзии билингва’ // Вопросы филологии, 2014.
- Айги Г. *Отмеченная зима: собрание стихотворений в двух частях*. Париж, 1982.
- Бирюков С.Е. *Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма*. М., 1994.
- Грюбель Р. ‘Молчание о листопаде – новый псалом. Несколько слов об аксиологии литературы и о поэзии Айги’ // Айги: Материалы, исследования, эссе. В двух томах (том второй). М., 2006.

Иванович Х. '«Поэту, человеку!»». Личная и поэтическая встреча Целана с Мандельштамом' // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания. Т 1. Диалоги и переключки. М., 2004.

Идель Моше. *Каббала: новые перспективы*. М., 2010

Робель Л. *Айги*. М., 2003

Хайдеггер Мартин. 'Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим' // *Время и бытие*. М., 1993.

Хузангай А. 'На пути к ангельскому сплаву' // *Айги: Материалы, исследования, эссе*. В двух томах (том второй). М., 2006.

43

Якобсон, Р.О. 'О лингвистических аспектах перевода' // *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. М., 1978. С. 16-24.

Янечек Д. 'Поэзия молчания у Геннадия Айги' // *Айги: Материалы, исследования, эссе*. В двух томах (том второй). М., 2006

Aygi Gennady. *Child-And-Rose* ; translated from the Russian by Pete France; preface by Bei Dao. New York, 2003

Bhatia Tej K., Ritchie William C. 'Social and Psychological Factors in Language Mixing'. *The Handbook of Bilingualism*. Edited by Tej K. Bhatia and William C. Ritchie. Cornwall, 2006.

44