

## КАТЕГОРИЯ ЧУДЕСНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ Л. АРОНЗОНА

### THE CATEGORY OF THE MIRACULOUS IN THE WORKS OF L. ARONZON

*В статье анализируется реализация и эволюция эстетической категории чудесного в творчестве Л. Аронзона. Чудесное позволяет сопоставить поэтику Аронзона с эстетической программой сюрреализма, а также с культурными кодами средневековой эпохи. Анализ проявления чудесного в текстах Аронзона проясняет некоторые устойчивые образы и принципы поэтики автора.*

**Ключевые слова:** *чудесное, сюрреализм, рай, визуальное, парадокс.*

*The article analyzes the realization and evolution of the aesthetic category of the miraculous in the works of L. Aronzon. The miraculous allows to compare Aronzon's poetry with the aesthetic program of surrealism, as well as with the cultural codes of the medieval era. An analysis of the representation of the miraculous in the texts of Aronzon clarifies some constant images and principles of the author's poetics.*

**Key words:** *miraculous, surrealism, paradise, visual, paradox.*

Творчество Л. Аронзона характеризуется в эстетическом (чувственном) плане сочетанием контрастных состояний: восторг, восхищение, загадочность, медитативность и, с другой стороны, одиночество, стремление к смерти, гротесковая грубость. Этот же принцип сохраняется и в других нюансах поэтического высказывания – интонации, стиле, художественной модальности, что и приводит к «взрывчатой смеси», по словам В. Кривулина, «абсурда и чистого лиризма, насмешки и патетики, грубой, на грани непристойности, витальности и буддистской отрешенности от мира» [9]. Но лирический субъект Аронзона не только «пограничник», как пишет Л. Миллер, который существует «"на границе счастья и беды", тоски и праздника, <...> на границе бытия и небытия» [12]; он становится постояннодвигающимся в пространстве объектом со смещенным восприятием, который заставляет окружающий мир деформироваться в сторону сюрреалистического снятия противоположностей, в сторону парадоксальной эпохи. Последнее точно описывает В. Кулаков в эссе «В рай допущенный заочно»: «В сущности, в поэтическом мире Л. Аронзона неразличимы не только земля и небо, но и жизнь со смертью. Эти столь фундаментальные оппозиции снимаются, растворяются в красоте. В смертельной красоте жизни. Или в небесной красоте земли» [10, 201]. Принципиально важно, что бинаризм отменяется именно благодаря категории красоты, однако этот тезис потребует в дальнейшем дополнений и уточнений.

Проницательная интерпретация парадоксальности поэзии Аронсона принадлежит О. Седаковой, которая вспоминает об античных истоках идеи конфликта и его высшего напряжения – кульминации, чей латинский корень *culmen* дает также начало словам «вершина» и «холм» (одни из важнейших образов-ключей в лирике Аронсона). Само восхождение на холм становится характерным метасюжетом аронзоновской поэзии в целом. Его стихи состоят, по мысли Седаковой, из единой растянутой кульминации, чему соответствует хронотоп рая с остановленным и одновременно постоянно обновляющимся временем, стирающим различия: «Материал Аронсона – это момент мира, увиденного в его славе, увиденного как рай или храм. Вершинный момент свободы – и одновременно полной плененности <...>. Плен – поскольку развязки не предвидится. Спускаться некуда. Свет некоего сверхсмысла – и близость абсурда. Неразличимость блаженства и катастрофы. Тяга к смерти как кульминации жизни, как к выходу (входу) в рай» [17]. Помимо прочего, описываемая Седаковой художественная система максимально приближается к представлениям сюрреалистов о композиции, к их неприятию жанра повествовательного романа: «кульминация важна там, где пространство замкнуто, где художественная вещь существует в заданных границах начала и конца. На открытом просторе эпоса холмы (*culmina*) и равнины свободно сменяют друг друга. <...> В момент кульминации произведение приближается к пределу собственной полноты, которая одновременно есть выход из себя, из всей своей данности» [17].

Гораздо сложнее решается вопрос об интенциональности субъекта аронзоновской лирики: ее парадоксальная природа в очередной раз позволяет эстетической системе сохранять внутренние противоречия. «Выход из себя» действительно реализуется в стихах Аронсона, в основном в ранних, в некоторых случаях подражательных – экстатической модели Пастернака и отстраняющей модели Тютчева, в частности. Но в остальных текстах превалирует движение внутрь себя, однако при очень мощной интроекции, когда действительно весь мир с его первоэлементами входит в воображаемое «пространство души», «пейзаж души»: «то пространство души, на котором холмы и озёра, вот кони бегут, / и кончается лес, и, роня цветы, ты идёшь вдоль ручья / по сырому песку» [1, т. 1, 63].

Рай оказывается посюсторонним, но одновременно противопоставляется и обыденному миру быта, как сам Аронзон и признается в программной формуле: «Материалом моей литературы будет изображение рая. Так оно и было, но станет еще определеннее как выражение мироощущения, противоположного быту. Тот быт, которым мы живем, – искусственен, истинный быт наш – рай, и если бы не бесконечные опечатки взаимоотношений – несправедливые и тупые, – жизнь не уподобилась бы, а

была бы раем. То, что искусство занято нашими кошмарами, свидетельствует о непонимании первоосновы Истины» [1, т. 1, 3]. Модернистские и, в частности, сюрреалистические установки здесь очевидны: поэтическая практика – это не художественная концепция, а мироощущение; воображение и/или мечта, сон («память о рае», по Аронзону) решает проблему быта; открывшееся обновленному зрению *чудесное* является истинной жизнью, а не действует по принципу сравнения, подобия; в конце концов, достигается подлинная первоначальная реальность, в которой сняты или еще не различены оппозиции внутреннего и внешнего.

Позиция лирического субъекта как «визионера, прозревающего мир в его подлинном (райском) состоянии единства и вневременности» [20], определяет структуру и логику функционирования образной системы, включающей необходимым элементом *чудесное* – важнейший концепт сюрреалистической эстетики, позволяющий удерживать парадоксалистский заряд на разных уровнях. Как отмечает А. Степанов в «Заметках о поэтике Леонида Аронзона», «широкое использование точных образов реальных предметов в рамках литературной конструкции приводит к тому, что сами эти предметы начинают казаться как никогда условными», что вскрывает в стихах Аронзона «условность самой реальности, столь тесно переплетенной с фантазией» [1, т. 1, 31]. Это происходит и с сюрреалистическими образами, которые «изумляют то нарочитым буквализмом, то своей загадочностью, мифологической усложненностью, соответствующей "повседневным чудесам" грез и сновидений. Осуществляется парадоксальное смещение природы вещей» [2, 347].

Культура и искусство Средневековья являются важным источником подобной системы. Седакова возводит максимум Аронзона «Так было всегда» (о «райской» поэтологической установке) к средневековому пониманию поэзии: «ей открывается земной рай, невинное, не ведающее греха и смерти состояние человека и мироздания» [17]. К средневековым корням понятия чудесного<sup>1</sup> обращается историк-медиевист Ж. Ле Гофф в статье «Чудесное на средневековом Западе». Здесь, как и в случае с *culmen* Седаковой, исследователь начинает с этимологического сравнения, объединяющего чудесное (*mirabilia*) с визуальным через корень *mir-* (*miror*, *mirari* – удивляться, смотреть с удивлением): «То, что обозначается словом *mirabilia*, не ограничивается кругом вещей, воспринимаемых взглядом, объектов, на которые человек смотрит с изумлением; однако изначальная отсылка к визуальному восприятию, на мой взгляд, очень важна, ибо на основании этого восприятия, целого ряда образов и визуальных метафор

---

<sup>1</sup> Разумеется, в качестве эстетической категории *чудесное* встречается уже в «Поэтике» Аристотеля, но рационалистские системы античной мысли, а также немецкой классической философии XVIII–XIX веков не были заинтересованы в ее серьезном анализе и «вводе» в круг центральных категорий эстетики.

можно выстроить настоящий мир воображаемого» [11, 42]. Сам французский язык подсказывал сюрреалистам эту связь чудесного (бессознательного) с визуальным, а также открывал возможности для игр с зеркалами (*miroir*) и зазеркальными пространствами, отражениями, для галлюцинаторных композиций и практик созерцания темноты, смотрения с закрытыми глазами и т.д. Важное значение имела антология мировой литературы с характерным названием «Зеркало чудесного», составленная историком П. Мабием в 1962 году.

Ле Гофф определяет две наиболее типичных формы чудесного в Средние века – чудесное «бытовое» и чудесное «политическое»<sup>2</sup>, проследившая исторические пути каждого из них вплоть до современной ему современной ситуации: «В повседневной жизни чудесные явления часто возникают сами по себе, без привязки к реальности (что впоследствии станет характерным для фантастического эпохи романтизма или современного сюрреализма). Сначала мы удивляемся и смотрим на них широко раскрытыми глазами; но постепенно зрачки наши сужаются, и чудесное, поразившее нас своей непредсказуемостью, уже не кажется нам слишком необычным» [11, 49]. В случае с историческим временем интересно, как реконструируются не только некоторые элементы прежних картин мира и эпистем, но и термины, ведь концепт «нового *средневековья*» актуализируется сначала в эпоху романтизма (Новалис), а затем в интербеллум 1920–30-х годов (Н. Бердяев, иррационализм, Г. Лавкрафт, собственно сюрреалисты). Противостояние позитивистским концепциям и реализациям играет решающую роль в формировании эстетики подобных «чудесных», «магических» искусств. А. Бретон в манифесте сюрреализма 1924 года высказывает желание «покончить с той *ненавистью к чудесному* [курсив автора. – *О.Г.*], которая прямо-таки клопочет в некоторых людях, покончить с их желанием выставить чудесное на посмешище» [5, 48]. Наука и история оказываются серьезными угрозами, в том числе из-за проблемы времени и ретроспективной линейности нарратива: «Параллельно с присвоением чудесного наукой происходит его присвоение историей, выражающееся в стремлении пристегнуть *mirabilia* к определенным событиям и датам. При таком подходе чудесное (*mirabilia*), полноценное существование которого возможно только при *остановке времени и истории*, постепенно сводится на нет» [11, 52].

Однако аронзоновское гипнотическое застывание, или, по В. Шубинскому, «предельное замедление времени и в идеале – его остановка, мгновенный выход во вневременное, в "рай"» [21] приближается

---

<sup>2</sup> Один из примеров политического – возведение королевскими династиями своих родословных к мифическим существам.

скорее к домодернистскому искусству, чем к сюрреализму, все-таки предпринявшему попытку синтезироваться с наукой и историей, с бытом и временем, в конце концов, порождая понятие «повседневного чудесного», которое встречается в «Парижском крестьянине» Л. Арагона [6, 525]. Это можно объяснить гомологическим сходством неофициальной советской культуры со Средневековьем, включающим элементы подпольного существования, четкое разделение на официальное и неофициальное (карнавальное) пространства (отсюда же и интерес советской интеллигенции к исследованиям средневековой культуры в 1960–70-х). Подобная структурная близость к далекому времени перекрыла временную близость с 1920-ми, в своем «ревушем» состоянии оказавшимся далекими. Впрочем, возможны и другие вопросы. Можно ли рассматривать такие изменения в качестве доказательств эволюции от сюрреализма к постсюрреализму? Всегда ли будет наблюдаться «остановка времени» в аронзоновских стихах, если применять сюрреалистический код прочтения, задействуя категорию «повседневного чудесного»?

Особой проблемой является статус чудесного и его взаимодействие с другими эстетическими категориями. Крайней позицией в этом вопросе является бретоновское центрирование этого концепта: «чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно» [5, 48]. Позиция Аронзона позволяет увидеть более сложное поле борьбы не только внутри эстетики, но и возможные корреляции с антиэстетическим. Бретон отмечает чудесное аксиологически, приравнивая к прекрасному, несмотря на широкое распространение эстетики безобразного в сюрреализме. Культурный и идеологический контекст, в котором создавались тексты Аронзона, радикализирует позиции андеграундных авторов. В рамках рассматриваемого вопроса можно выделить неосюрреалистическое или бретоновское (эстетизация, необарочность) и постсюрреалистическое решения («протест против эстетизации», конкретистский поворот). Во втором случае возникает недоверие ко всему красивому, правильному, нормативному. Аронзон идет именно по этому пути, сближаясь с сюрреалистическим новаторским подходом к безобразному и перформативному, но отдаляясь во взглядах на роль субъекта. Для него, как отмечает А. Степанов, «в эстетическом переживании обнаруживается определенная угроза существованию индивида» [1, т. 1, 42]. Однако непосредственно прагматическая мотивировка использования безобразного совпадает у Аронзона с сюрреалистическим стремлением показать надреальность максимально конкретно и четко в деталях: «Художественная действительность в эстетическом освещении должна включать в себя и тени ("безобразное"), чтобы поэт и читатель получили возможность ощутить ее достоверность, почувствовать ее близкой и "своей", а не чуждой. Это обстоя-

тельство не могло не сказаться на поэтическом стиле автора, в частности, на использовании им выразительной силы "низкого"» [1, т. 1, 43].

Сюрреалистические тенденции в текстах Аронсона проявляются очевиднее либо при обращении к более свободным формам, либо при актуализации определенных семантико-сюжетных механизмов, в которых иницилирующую роль играет категория чудесного.

При явном желании авангардной практики доля радикальных экспериментальных текстов во всем корпусе Аронсона невелика (его рисунки и рукописные объекты заслуживают отдельного исследования). Основной просодический профиль: рифмованный, метрический стих со спорадическими ритмическими сбоями и перебивками. Свободные формы также немногочисленны: П. Казарновский определяет как верлибры только одиннадцать текстов, однако характеризует и прозаические произведения (например, «Ночью пришло письмо от дяди», «Размышления от десятой ночи сентября») как стихотворения в прозе [8]. Противоречивая, с сюрреалистической точки зрения, субъектная позиция Аронсона сохраняется и в этих текстах. С одной стороны, как и в регулярных стихах, «в верлибрах Леонид Аронзон особенно активно занят поиском путей самоидентификации, наиболее полного сращения лирического героя с внутренним самоощущением автора». С другой стороны, «в свободном стихе поэту важно явление поэзии в отрыве от ожидаемых смыслов» [8].

При этом важно помнить, что сюрреализм относился к сугубо «смысловому» крылу авангарда, не посягая на расшатывание формы, синтаксиса и даже грамматики, но исключительно семантики, в которой и наличествует парадокс. У Аронсона также в свободных формах, как пишет Казарновский, «каждая строка тяготеет к законченному синтаксическому целому, сколь бы это ни было целое парадоксальным» [8]. Такое построение дает возможность инновативной работы и с образами, и с лексемами.

Именно поэтому сюрреализм в соссюровской антиномии делает ставку не на язык (как систему, как синтаксис, пусть и деконструируемый), а на речь (с ее автоматизмом, образностью, эмоциональностью). Частный характер речи способствует погружению внутрь себя, а коллажный принцип устных разговоров – уходу от субъектного. Это только обострит дальнейшее изучение и самих речевых актов, и личностной структуры своей и чужой речи в XX веке. Поэтому у Аронсона формат беседы (например, цикл «Запись бесед»), актуальный некогда у сюрреалистов, у обэриутов, и вновь актуализировавшийся в кружковой среде андеграунда, оказывается промежуточной формой, позволяющей сохранять личное, но при этом приближаться, насколько это возможно или допустимо, к потоку неотцензурированных разумом смыслов.

Наиболее характерным оказывается абсолютно неконвенциональный текст «Беспомощные птенчики и червячки...», составленный как диктант и упражнение в правописании. Читательская рецепция не фиксирует это как стихотворение в прозе: настолько сильна тенденция автоматического письма, будто собравшая разрозненные фразы из записных книжек поэта: «Беспомощные птенчики и червячки, яростные и бессловесные, взяв под уздцы пациента, положили его на жёсткую тростниковую циновку, укрыли панцирем и на цыпочках спустились в долину, расстилавшуюся возле замирающего и раскалённого от зноя пловца, чья загорелая нога так подросла, что всё замерло, отложив горелки, и полянка озарилась, сбившись в кучу, здешних сторожих и старожиллов не стало видно...» [1, т. 2, 99]. С другой стороны, именно онирическая образность наиболее легко поддается вполне сознательной имитации, если мы говорим об автоматическом письме как методе. Таким образом, текст Аронсона использует двойную логику: письмо как составленный человеком, учителем диктант и письмо как автоматический процесс записывания диктанта, своего рода упражнение в сюрреалистическом правописании.

В другой части этого диктанта эффект усиливается коллективным и неопределенным «мы» (что так заметно прозвучало когда-то в «Магнитных полях» А. Бретона и Ф. Супо): «Куда ни взглянешь, всюду видишь: надо иметь в виду то, что в комнате неряхи всегда неудобно и постель сверху донизу не прибрана, и это производит незабываемое на нас впечатление, и нам *чудится*, что ввиду, или, лучше сказать, вследствие морозов туман стелется, пробираясь к ледяным, будто стеклянным, светящимся изнутри кают-компаниям, но это не зависело от нас, ибо каждый ненавидел сию прелестную дочь, что непрочь была выйти замуж, одевшись заново в прозрачно-голубоватые платья, но туман рассеял их сомнения, что ещё до сих пор слышатся в двух шагах от улицы, не задевающей нас» [1, т. 2, 99]. Обратный взгляд на поэтические тексты сквозь подобные вольные форматы способен уловить изменения в субъектной организации: влияние личностного начала в поэзии Аронсона ослабевает. Любопытно, что этот же эффект дает и компаративистский подход. Так, В. Кривулин, сравнивая, как антитезы, Бродского и Аронсона, приходит к такому видению поэтической системы последнего, при котором остаются «только оголенные, надличностные взлеты и падения, только отрешенное от индивидуального опыта "мы" перед лицом бесконечной и смертоносной красоты» [9].

Третья часть текста-диктанта запускает знакомый по многим стихам Аронсона механизм: утро (обновленный мир) → мороз (божественное состояние) → блеск и свет от снега или льда (визуальный контакт) → восприятие чудесного → речь и жизнь достигают своего предела – молча-

ния<sup>3</sup>: «Я не знал, ни где он, ни что с ним, но от меня ничего не зависело, исправить что-либо было поздно, тем более что выросла стеклянная полоска льда в течение года, и было слышно, как дремлет, чтобы сберечь силы, иней чудесного серебряного необъятного утра, в котором колышутся и хотят забыться сверхъёмкие шоколадно-чёрного вечера звуки, и никто не мешает» [1, т. 2, 100].

Как эксплицитно выраженный атрибутивный образ чудесное появляется в стихах второй половины 1960-х годов. Сначала он действительно связан с идеей эстетически прекрасного, выраженного образом лебедя («Лебедь», 1966 [1, т. 1, 101]). Но сама логика текста приводит к сюрреалистическому разъятию образа. Это осуществляется через мотив смерти и распада (лебедь плывет «по лесной воды затонам / царской лилии – Офелии»), через растительное уподобление («лебедь плавает бутоном»), через создание сюрреалистического объекта (лебедь именуется «утра куколкой в ночи»<sup>4</sup>) в зеркальном пространстве («И целует, выгнув шею, / чьей-то мысли отраженье»). Завершается текст, хоть и с намеком на экзистенциальное переживание («Так плывёт, как будто не с кем...»), довольно светлым, «орфическим» набором элементов, а чудесное удлиняет бесконечную кульминацию лебединого плавания: «не плывёт – скользит по льду / продолженье снов чудесных, / света чистого сосуд». Из дневника жены Аронзона, Р. Пуришинской, известно дальнейшее отношение поэта и к этому образу лебедя, повторяющемуся в разных текстах, и к написанию «правильных» стихов: «говорит, что его стошнило от собственных стихов. От чересчур красивых стихов. От лебедей. Когда, говорит, есть Пикассо и Дали. Я его разнесла по кочкам. Я сказала, что ташизм это те же лебеди. А он говорит, это лебеди сикось-накось. Говорит, что еще напишет, как нужно» [1, т. 1, 434–435].

Почти параллельно развивается сюжет чудесного, который можно назвать «божественным» (характер метафизического в аронзоновских текстах противоречив, поэтому нейтральное «божественный» кажется наиболее адекватным). Тем не менее, именно в 1966–67 гг. поэт макси-

---

<sup>3</sup> Ср. с мыслью О. Паса: «Автоматическое письмо – это метод, позволяющий достигнуть состояния совершенного сознания между вещами, человеком и языком. Если бы это состояние было достижимо, то исчезла бы дистанция между языком и вещами и между языком и человеком. Но именно эта дистанция порождает язык; если она исчезнет, то исчезнет и язык. Или, иначе говоря, состояние, к которому стремится автоматическое письмо, – это не слово, а молчание» [Цит. по: 18, 62–63]. В другом своем эссе мексиканский поэт проецирует сюрреалистические ценности – парадоксы и молчание – на учение чань-буддизма, которому, по его словам, «мы обязаны двумя наивысшими достижениями словесного творчества – театром Но и хайку Басё» [15, 231].

<sup>4</sup> П. Казарновский отмечает парадоксальность архитектоники заглавного образа, в котором «контрастность подчёркивается по принципу "матрёшки": "сосуд утра", "куколка ночи"» [7].



мально близко подходит к идее трансцендентного, хотя остранившегося «литературностью» интонации и метапоэтической семантикой:

Не сю, иную тишину,  
как конь, подпрыгивая к Богу,  
хочу во всю её длину  
озвучить думами и слогом,  
хочу я рано умереть  
в надежде: может быть, воскресну,  
не целиком, хотя б на треть,  
хотя б на день, о день чудесный...

Чудесное становится своего рода переключателем, далее текст развивается уже в сновидческой логике:

лесбийская струя воды  
вращает мельницы пропеллер,  
и деве чьи-то сны видны,  
когда их медленно пропели,  
о тело: солнце, сон, ручей!  
соборы осени высоки,  
когда я (в) трёх озёр осоке  
лежу я Бога и ничей [1, т. 1, 119]

Сходную функцию чудесное выполняет в стихотворении 1967-го года «Стали зримыми миры...», однако метапоэтическая позиция заменяется рецептивной:

Мы стоим, разинув рты,  
и идём иконы свитой.  
Нам художник проявил<sup>5</sup>  
на доске такое чудо,  
что мы, полные любви,  
вопрошаем: взял откуда? [1, т. 1, 143]

---

<sup>5</sup> Эту строку можно интерпретировать как пример «плохого» стиха (из записных книжек: «Я сознательно стал писать стихи хуже и плотские для того, чтобы нашёлся читатель и обсуждатель. Первый такой стих – хуже написан 23 ноября 67 года: „Чтоб себя не разбудить...”» [Цит. по: 1, т. 1, 447]). Примечательно, что в двухтомном «Собрании произведений» разбираемое стихотворение «Стали зримыми миры...» идет сразу за «Чтоб себя не разбудить...» с указанием 1967-го как года написания (хотя в машинописи дата не проставлена). С другой стороны, очевидна переключка с мандельштамовским «Художник нам изобразил...»

Созерцание мира как творческой и сотворенной грёзы, как доопытного «гения божества» осуществляется благодаря процедурам обнаружения сокрытого и освобождения от земного рацио: «Всё, что мы трудом творим<sup>6</sup>, / было создано до нас, / но густой незнания дым / это всё скрывал от глаз». Идея остановки времени, присущая поэтике Аронсона и отсылающая к мифопоэтическим принципам, объединяется с сюрреалистической идеей обнаружения сокрытого через понятие Фрейда о длительно бессознательном: «Мы готовы допустить, что в душевной жизни встречаются процессы и тенденции, о которых вообще ничего не знаешь, не знаешь с давних пор, быть может, даже никогда не знал. Благодаря этому бессознательное получает для нас новый смысл; понятие "временно", "в данную минуту" исчезает из его сущности, оно может иметь также значение не только "скрытого в данное время", но длительно бессознательного» [19, 142–143].

Примерно с 1968 года в «плотских» стихах *чудесное* заменяется *чудным*. Но общие сюрреалистические принципы сохраняются и в этих текстах, поскольку актуализируется функция сюрреалистического юмора, который Аронзон понимает близко к тому, что Ж. Ваше сформулировал, как «особое ощущение, <...> чувство театральной и безрадостной беспольности всего на свете» [4, 395]. Разумеется, в первую очередь этому восприятию отвечают аронзоновские строки: «И в отраженьях бытия – / потусторонняя реальность, / и этой ночи театральной / превыше, Господи, меня» [1, т. 1, 326]. Такой тип юмора способен удерживать ирреальное состояние художественной действительности, сохраняя высокую долю чувства отчаяния. Как пишет А. Степанов, «ирония, субъективирующая некатегоричность и парадоксализм, позволила Аронзону показать *тревожный и веселый*, неинтеллигентный и полный "*простых чудес*" мир, в котором обретает внутреннее единство то, что в реальности разделено непреодолимым барьером» [1, т. 1, 43–44]. Что именно является наиболее сильным и распространенным комическим средством: ирония, юмор или гротеск, который «позволяет разомкнуть индивидуальное бытие, представит средством познания "внутреннего человека", которому в грёзе явлено "*обыденное чудесное*" [3, 135] – вопрос отдельный.

Так, «Видение Аронсона (начало поэмы)» [1, т. 1, 149] – текст медитативный, с сомнамбулическим сюжетом – демонстрирует материализацию чудесного (чудного), которое теперь проявляется не на небесах, где «безлюдье и мороз» и «караульный ангел стужу терпит, / невысоко петляя между звёзд», и не на границе между небесным и земным, но по-

---

<sup>6</sup> Ср.: «Стремление к праздности порождает "чудесное безделье". Именно в сфере чудесного в Средние века следует искать идеологию, враждебную труду» [11, 62].

прежнему на более важной границе внутреннего и внешнего. Оптическая композиция текста построена на метонимическом укрупнении плана: «А в комнате в роскошных волосах / лицо жены моей белеет на постели, / лицо жены, а в нём её глаза, / и чудных две груди растут на теле». Эти поступательные вуайеристские смещения создают ощущение объективации субъекта, но в действительности происходит мифологизация Женщины (еще одно родство с сюрреалистами). В конкретном примере мифопоэтическое и первобытное состояние восторга (священное, «теллурическое» тело) сталкивается с модернистским, сюрреалистическим «исследованием ужаса» и желания (осуществляется автономизация частей, в этом случае – частей тела).

Мифологизация женщины (чудесное/чудное) возвращает красоте божественный статус. По принципу, заявленному в более позднем стихе («всё – лицо. Его. Творца. / Только сам Он без лица» [1, т. 1, 201]), в «Видении Аронзона» также множится лицо, но лицо героини: «Снег освещает лиц твоих красу, / твоей души пространство освещает». Отметим, что и здесь речь идет не о метафизическом, а о внутреннем пространстве, в котором сам же субъект почти метареалистически и будет впоследствии действовать.

В тексте появляются частотные образы-иероглифы Аронзона – свеча, холм; лирический субъект совершает типические для художественного пространства и одновременно ритуальные движения: восхождение на холм, взгляд в небеса. Кульминационный момент – контрастная, визионерски прописанная композиция, структурным элементом которой выступает луна, делящая холм «на темный склон и белый». Освещенный лунным светом склон затем именуется «левой стороной», что очень характерно для Аронзона: он вводит все новые и новые пространственные характеристики прежним объектам, создавая эффект параллакса (так, «петляющий» полет ангела в первой строфе рифмуется с меняющейся точкой зрения субъекта в последней трети стихотворения). Довершает этот пейзаж уже известный нам жест: взгляд в темноту, видение невидимого объекта: «Неразличим, на темной стороне / был тот же бор. Луна светила сбоку» [1, т. 1, 150]. Возможно и другое толкование: это не только взгляд в темноту, но и еще более сюрреалистический жест: взгляд с закрытыми глазами. Ведь речь в стихотворении идет о сомнамбуле, глаза которого вынесены вовне, их протезами оказывается луна.

Созерцание темноты в сюрреализме также возводится к переживанию чудесного, поскольку «будучи диалектикой открытого и сокрытого, чудесное воспринимается как "ночь со вспышками", искра, свет образа, высекаемая в темноте» [6, 526–527]. В аронзоновской лирике немало таких примеров, в частности: «и Петербург хрустальной солонкой / открыт

глазам – и тень его светла» [1, т. 1, 61]; «Свет – это тень, которой нас одаряет ангел» [1, т. 1, 62]. Пушкинская вольная реминисценция («тень его светла»), которых много в лирике Аронзона, неслучайна и здесь. Текст А.С. Пушкина «На холмах Грузии» [16, т. 2, 246] можно считать одним из первых в русской поэзии протосюрреалистическим актом созерцания темноты, или «ночной мглы». Субъект высказывания, таким образом, оказывается в измененной реальности, которая метонимически дает о себе знать уже только аудиально, при этом сохраняя ощущение реального нахождения в пространстве: «*Шумит Арагва предо мною*». Герой вынужден доверять только внутреннему ощущению, из бессознательных и парадоксальных бездн которого выступают узнаваемые контрасты: «Мне грустно и легко; печаль моя светла». Сам Аронзон хоть и говорит о близости к той стратегии, которую демонстрирует Пушкин в этом стихотворении, делает это апофатически и расставляя диаметрально противоположные оценки<sup>7</sup>.

В финале «Видения Аронзона» дается строфа, собирающая все контрастные начала в парадоксальный пучок: «Пример сомнамбулических причуд, / я поднимался, поднимая тени. / Поставленный вершиной на колени, / я в пышный снег легко воткнул свечу» [1, т. 1, 150]. *Чудесное* через *чудное* доводится до *причуды*; функцию сокровенного полностью выполняют иероглифы свечи и холма, случай заменяется ритуалом.

В 1969 (или 1970) появляется текст «Сквозь форточку – мороз и ночь», который зеркально отражает «Видение Аронзона», то есть осуществляется разработка уже не сюрреалистическая, а мифопоэтическая, даже символистская, хоть и по-прежнему с элементами «плохого» стиха (на этот раз – дурного романса<sup>8</sup>). Повторяются и взгляд в темноту, и мифологизация женщины (только теперь через другой сюрреалистический типаж – женщины-девочки). Пространством, где рождалась еще «свободная от тел» женщина и ее тоска, выбираются «земли хребты и небеса», которые сравниваются с «чудным садом» [1, т. 1, 208]. Так чудесное смыкается с райским, но вновь не трансцендентным, а скорее танатальным, «за-смертным», которое по мифопоэтической логике совпадает со стремлением дойти до первоисточка. С. Михеева отмечает, что здесь миф соединяется со сновидением и зеркалами: «У Аронзона же сон благодетелен, это способ перенестись за зеркала и взглянуть на оригинал, не довольствуясь отраже-

---

<sup>7</sup> «Аронзон говорил о том, что есть два подхода: подход мастерский, мастеровитый, когда мы более или менее совершенно и красиво описываем нечто, как это делает, например, Пушкин в "На холмах Грузии..." – и подход совершенно иной: когда мы схватываем всё... весь мир сразу, забывая в этот миг и о литературе, и о себе, и о мире. Таков, говорил Лёня, "Последний катаклизм" Тютчева. И тут же добавил: лучше я буду писать совершенные, мастерские стихи, для "Последнего катаклизма" ни у кого из нас сил не хватит» [14, 229].

<sup>8</sup> Та же романсность, но более прямолинейная – в стихотворении на случай «Какие *чудные* цветы...» (1967).

ниями» [13]. Самая первая разработка этого сюжета – в стихотворении 1961 года «Сохрани эту ночь у себя на груди...». Героиня (в финальный, «чудесный» момент) изображается еще пока в экспрессионистических линиях: «выкрик реки, / голубой разворот / среди белого чуда пространства» [1, т. 1, 251].

Низведение чудесного/чудного, но и одновременная его мифологизация, теперь даже фольклоризация – особенно радикально осуществляется в афористическом цикле Аронсона «Дуплеты»: «Что за чудные пленэры / на тебе, моя Венера!» [1, т. 1, 190]. Текст представляет собой серию двустихий, построенных на метонимическом взаимодействии как минимум двух объектов, пока в финальном двустихии не происходит окончательное слияние: «Но в один прекрасный миг / всё слилось в единый лик!» [1, т. 1, 190]. Логика таких метаморфоз напоминает о сюрреалистическом объекте, еще одном выразителе «повседневного чудесного». Утрата объектом его полезности и оказывается признаком его чудесности [6, 525].

Наиболее отчетливо эта техника проявилась в последнем прозаическом тексте Аронсона «Ночью пришло письмо от дяди» (1969-70), о котором мы говорили в связи с жанровым вопросом. Сюрреалистические объекты здесь приобретают надысторическое значение, сохраняя сюеминутную бесполезность: «Мёд человечества: кувшин со множеством ненужных ему ручек, океан старцев в утробе времени, скачки ночных чудовищ» [1, т. 2, 120]; «О, если бы Господь Бог изобразил на крыльях бабочек жанровые сцены из нашей жизни!» [1, т. 2, 119]. Пейзаж, оставаясь интроспективным, начинает давать разрывы, пугающие пустоты; имажинистски показанные объекты насильственно деформируются и им причиняется ущерб; получившие автономность части тела в своей растительности уже начинают работать на хаос: «Заполненная до краёв; словно исцарапанная чьим-то ногтем, совершенно плоская луна. Трава здесь – торчащие из земли мужские и дамские пальцы, натканные без разбору» [1, т. 2, 259]. Но образ качелей снимает парадоксальность, вводя лирическую, трагическую интонацию, смягченную раздвоением субъектной структуры (дядя – альтер-эго образа-автора): «Качели, – сказал дядя, – возносили меня и до высочайшей радости и роняли до предельного отчаяния. Иногда каждый такой мах растягивался на месяцы, иногда хватало и секунды, но всякий раз крайнее состояние казалось мне окончательным» [1, т. 2, 119].

В сохранившихся первоначальных набросках этого текста Аронсон демонстрирует менее прямое письмо, насыщенное размышлениями о сновидениях, их записывании, а также содержащее ряд формул, которые не могли оказаться в конечном варианте, возможно, из-за слишком сюрреальной тональности: «Дядя утаил свою непокладистость в "чудесном" от-

чаянии и считал своё тело корнем головы, голову же называл бутон<sup>9</sup>, распускающимся во сне» [1, т. 2, 258–259]. В черновиках еще улавливается «тревожный и загадочный мир чудесного», по выражению Ле Гоффа [11, 50], который соответствует именно «бытовому» или «повседневному» чудесному, когда, как у Аронзона, «и весело, и страшно» [1, т. 1, 262], а сознание (голова-бутон) распускается во сне.

Приводя примеры средневековых историй о «злокозненных созданиях, именуемых драками», похищающих, но затем возвращающих детей в целостности и сохранности, Ле Гофф рассуждает о внутренней природе повседневного чудесного: такое «чудесное явление, по сути, не нарушает привычного течения повседневной жизни. Но, быть может, в Средние века чудесное именно потому и внушало тревогу, что никто не задавался вопросом о причинах его появления в обыденной жизни» [11, 50]. Сама программа «повседневного чудесного» в неизменном, остановившемся мире усиливает экзистенциальную тревогу. В случае Аронзона это объясняет поэтическую эволюцию от рая к одиночеству, но главное – раскрытие рая как засмертного пространства или «пространства души», которое функционирует как бессознательное или как матричное сновидение без сна (гипнотический мотив), переселяющее субъекта в смерть. «Чудесное отчаяние» вытесняется в черновое измерение.

1. Аронзон Л. *Собрание произведений: в 2 т.* СПб., 2006.
2. Андреев Л. Образ // *Энциклопедический словарь сюрреализма.* М., 2007. С. 347–348.
3. Базилевский А. Гротеск // *Энциклопедический словарь сюрреализма.* М., 2007. С. 135–136.
4. Бретон А. *Антология черного юмора.* М., 1999.
5. Бретон А. *Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века.* М., 1986. С. 40–72.
6. Гальцова Е. Чудесное // *Энциклопедический словарь сюрреализма.* М., 2007. С. 524–527.
7. Казарновский П. Анализ стихотворения Л. Аронзона «Лебедь» («Вокруг меня сидела дева...»). URL: <http://promegalit.ru/publics.php?id=3018&PHPSESSID=625cb15e44e5a386b965300d88ea698d> (дата обращения: 17.08.2019)
8. Казарновский П. Верлибры у Леонида Аронзона. URL: <http://promegalit.ru/publics.php?id=1830&PHPSESSID=0db90b2d3bfd473793a85748da70b7f3> (дата обращения: 16.08.2019)
9. Кривулин В. Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского // В. Кривулин. *Охота на Мамонта.* СПб., 1998. С. 152–158. URL: <http://polutona.ru/?show=reflect&number=17&id=106> (дата обращения: 15.08.2019)
10. Кулаков В. В рай допущенный заочно // *Поэзия как факт. Статьи о стихах.* М., 1999. С. 198–204.

---

<sup>9</sup> Можно вспомнить ряд стихотворных текстов, повторяющих этот образ: «Как прекрасны были вы / с розой вместо головы!» [1, т. 1, 188] или уподобление лебедя плывущему бутону, в тексте, с которого начинался наш разбор.

11. Ле Гофф Ж. Чудесное на средневековом Западе // Ж. Ле Гофф. Средневековый мир воображаемого. М., 2001. С. 41–65.
12. Миллер Л. «А жизнь всё тычется в азы» // Вестник. № 6 (343). 17 марта 2004. URL: <http://www.vestnik.com/issues/2004/0317/win/miller.htm> (дата обращения: 15.08.2019)
13. Михеева С. Некто творящий. О поэзии и присутствии Леонида Аронсона // Textura. 2019. URL: <http://textura.club/nekto-tvoryashchij/> (дата обращения: 17.08.2019)
14. Памяти Леонида Аронсона: 1939–1970–1985 / Сост. А. Степанов и Вл. Эрль. Л., 1985.
15. Пас О. Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика. СПб., 2000.
16. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 тт. М., 1959–1962.
17. Седакова О. Леонид Аронзон: поэт кульминации. (Стэнфордские лекции). URL: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/245> (дата обращения: 15.08.2019)
18. Стерье́пулу Ан. Э. Введение в сюрреализм. Львов, 2008.
19. Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ и Новый цикл. М., 2006.
20. Шубинский В. Аронзон: рождение канона. Рецензия. URL: [http://rulibs.com/ru\\_zar/poetry/aronzon/0/j26.html](http://rulibs.com/ru_zar/poetry/aronzon/0/j26.html) (16.08.2019)
21. Шубинский В. Игроки и игралица. Очерк поэтического языка трех ленинградских поэтов 1960–1970-х годов // Знамя. 2008. № 2. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=3504> (дата обращения: 16.08.2019)

**А.А. Чевтаев / Arkady A. Chevtaev**

*Российский государственный гидрометеорологический университет,  
Санкт-Петербург, Россия  
Russian State Hydrometeorological University,  
St. Petersburg, Russia*

## **«АВГУСТ» В ПОЭЗИИ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИМВОЛИКА И АКСИОЛОГИЯ**

### **"AUGUST" IN THE POETRY BY LEONID ARONZON: ARTISTIC SYMBOLICS AND AXIOLOGY**

*Статья посвящена рассмотрению художественной символики «августа» в лирике Л. Аронсона. Анализ стихотворений поэта показывает, что «августовское» время в структуре аронзоновского поэтического «календаря» осмысливается в качестве границы между жизнью и смертью, рефлексивное постижение которой призвано вскрыть онтологическое единство витальных и мортальных смыслов миропорядка. Делается вывод о том, что «август» в творческой концепции Аронсона мыслится сакральным месяцем приобщения к посмертным областям существования и совмещения природного и антропологического начал бытия.*

**Ключевые слова:** Л. Аронзон, аксиология, лирический субъект, лирический сюжет, микрокосм и макрокосм, поэтический «календарь», художественная символика.

*The article is devoted to consideration of artistic symbolism "August" in the lyrics by L. Aronson. Analysis of his poems reveals that "August" time in the structure of Aronson's poetical "calendar" is interpreted as the boundary between life and death, reflective comprehension of which aims to uncover the ontological unity of the vital and mortal meanings of world order. It is concluded that the "August" in the creative conception of Aronson appears as a sacred month of in-*