

Холм – это центральная эмблема Аронзона и, как много раз сказано, она носит мифопоэтический, если не прямо религиозный, характер; добавим только, что в системе поэтологических образов Аронзона холм также занимает ключевое положение, означая сам текст, высоту смысла, на которую он может подняться. У Бродского холм, как и прочие возвышенности, включая архитектурные, тоже является знаком лирической композиции, которая, по мнению поэта, должна быть восходящей, то есть трансцендирующей исходный посыл; но в стихах Бродского путь на холм, как правило, *явлен* (кроме раннего стихотворения «Холмы», написанного, скорее всего, с оглядкой на Аронзона), а субъект обнаруживает себя на вершине только в самом конце стихотворения (ср. «Новые стансы к Августе», «Литовский Ноктюрн: Томасу Венцлова», «Назидание» и др.). Это, как и у Аронзона, поэтологическая метафора, только данная с обратным знаком: «Любое стихотворение спускается на бумаге вниз в такой же степени, в какой в смысле духовном поднимается вверх»<sup>354</sup>.

У обоих поэтов мысль о композиции стихотворения тесно связана с мыслью о «музыке» стиха, только понимают эту «музыку» они, как и положено антиподам, зеркально противоположно: практика «эффонических взрывов» у Бродского призвана как бы «подстегивать» речь, заставляя ее длиться и длиться, пока не будет произведен искомый – аккумулярующий – эффект, что на сюжетном уровне выливается в мотив ступенчатого восхождения; «скачок» же у Аронзона, напротив, приводит к божественной тишине, «добытию» стихотворения, куда поэт возвращает свою «музыку».

### Л. Аронзон и сюрреалистическое: сопоставление эстетических систем

Творчество Л. Аронзона характеризуется в эстетическом плане сочетанием контрастных состояний: восторг, восхищение, загадочность, медитативность и, с другой стороны, одиночество, стремление к смерти, гротесковая грубость. Это сочетание обнаруживается 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 непристой, витальности и буддистской отрешенности от мира»<sup>355</sup>. Но лирический субъект Аронзона не только «пограничник», как пишет Л. Миллер, который существует «на границе счастья и беды», тоски

<sup>354</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т. 6. С. 277.

<sup>355</sup> *Кривулин В.* Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского // Кривулин В. Охота на мамонта. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1998. С. 156.

и праздника, <...> на границе бытия и небытия»<sup>356</sup>; он становится постоянно двигающимся в пространстве объектом со смещенным восприятием, который заставляет окружающий мир деформироваться в сторону *снятия противоположностей*. Последнее точно описывает В. Кулаков: «В сущности, в поэтическом мире Л. Аронсона 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»<sup>357</sup>. 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»<sup>358</sup>.

Гораздо сложнее решается вопрос об интенциональности субъекта аронзоновской лирики: ее парадоксальная природа позволяет эстетической системе сохранять внутренние противоречия. «Выход из себя» действительно реализуется в стихах Аронсона, в основном в ранних, в некоторых случаях подражательных (экстатической модели Б. Пастернака и отстраняющей модели Ф. Тютчева, в частности). Но в остальных текстах превалирует движение *внутрь себя*. При мощной интроспекции 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, роняя цветы, ты идёшь вдоль ручья / по сырому песку» (1, 63).

<sup>356</sup> Миллер Л. «А жизнь всё тычется в азы» [Электронный ресурс] // Вестник. № 6 (343). 2004. 17 марта. URL: <http://www.vestnik.com/issues/2004/0317/win/miller.htm> (дата обращения 15.08.2019).

<sup>357</sup> Кулаков В. В рай допущенный заочно // Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 201.

<sup>358</sup> Седакова О. Леонид Аронзон: поэт кульминации («Стэнфордские лекции») [Электронный ресурс]. URL: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/245> (дата обращения 15.08.2019).

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» (курсив наш. – *Авт.*) (1, 3). Поэтическая практика для Аронзона – это не художественная концепция, а мироощущение; воображение и грёза («память о рае», по Аронзону) на практике решают проблему быта («истинный быт наш – рай»); открывшееся обновленному зрению *чудесное* является истинной, реальной жизнью, а не действует по принципу сравнения, подобия, миража; в конце концов достигается подлинная первоначальная реальность, в которой сняты или еще не различены оппозиции.

Описанная диспозиция элементов аронзоновской поэтики позволяет провести концептуальные и стилевые аналогии с рядом литературных полей неканонического типа (готика, барокко, романтизм, неромантические стили эпохи модерна и т. д.), однако остановимся на сюрреалистическом поле литературы.

С одной стороны, основные принципы сюрреалистического мышления и стиля (в широком смысле) остаются в аронзоновской практике слабо выраженными, а топологический и реляционный принципы сюрреалистического кода<sup>359</sup> действуют неравномерно. Так, художественная реальность стихов Аронзона типологически вполне соотносится с сюрреалистической топологией и может быть описана через нее без существенных натяжек, в то время как субъектная организация в его текстах редко

<sup>359</sup> См. подробнее: *Грелов О.С.* Сюрреалистический код в литературе: топологический принцип и принцип реляционности // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2021. № 1. С. 10–15. Здесь же пунктирно отметим, что топологический принцип сюрреалистического кода регулирует построение художественной реальности и заключается в плавной переконфигурации единой материи, подчеркивающей неизменность в постоянных, непрерывных трансформациях, метаморфозах. Гомеоморфные поверхности соплагают объекты, различные с точки зрения сущности, выразительности и функциональности, признавая их топологически неразличимыми (сюрреалистический объект). Принцип реляционности определяет инвариантную специфическую художественную субъектность, где личность человека, как и художественный образ, предстает вариативным нексусом отношений, смещений и воздействий. Субъектная точка (складка) в пассивности регистрирующего аппарата (поэт) оптимальным образом поддерживает сеть отношений, каковой сама и является.

согласуется с принципом реляционности, точнее говоря, этот принцип не реализуется в полной мере (позиция поэта как регистрирующего аппарата практически не приводит в аронзоновской лирике к субъектно-объектному неразличению, в потенциале усиливающему сюрреалистическую компоненту высказывания).

С другой стороны, нельзя отрицать на этом основании всякое пересечение аронзоновской поэтики с сюрреалистическим кодом, под которым мы понимаем регулятивное структурное образование, определяющее сверхтекстовые принципы и значения любого сюрреалистического высказывания. Обходя или проблематизируя основные принципы кода, Аронзон заметно активнее подключается к вариативным принципам-смещениям. Например, гипносический принцип смещает акцент со сновидческих аффектов субъекта на сновидность самих объектов, которые наблюдает поэт-визионер (при этом важнее его нахождение в самом состоянии сна (Гипноса), а не сновидения); принципу метонимизации во многом соответствует логика лирических сюжетов и развертки образов (вообще по яacobсоновской классификации Аронзона можно отнести к метонимическим поэтам); принцип экспериментации (смещение от образа к опыту) приводит в стихах поэта к позициям иррациональной конкретности и частным парадоксальным жестам (в частности созерцание невидимого).

Наличие этих контактов с сюрреалистическим в самом общем и абстрактном плане указывает на возможность анализа эстетического, внешнего уровня. И действительно, наиболее адекватным кажется сопоставление эстетической системы Аронзона с сюрреалистической эстетической системой (*сюрсистемой*) – резервуаром концептов, образов и приемов сюрреалистического письма.

Позиция лирического субъекта Аронзона как «визионера, прозревающего мир в его подлинном (райском) состоянии *единства и вневременности*»<sup>360</sup>, определяет структуру и логику функционирования образной системы, включающей необходимым элементом чудесное – важнейший концепт сюрсистемы, 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, 31). Это происходит и с сюрреалистическими образами, которые «изумляют то нарочитым буквализмом, то своей загадочностью, мифологической усложненностью, соответствующей

<sup>360</sup> *Шубинский В.* Аронзон: рождение канона [Электронный ресурс] // Нева. 2007. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2007/6/aronzon-rozhdenie-kanona.html> (дата обращения 27.07.2020).

“повседневным чудесам” грёз и сновидений. Осуществляется *парадоксальное смещение* природы вещей»<sup>361</sup>.

О. Седакова возводит максимум Л. 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»<sup>362</sup>. К средневековым корням понятия чудесного<sup>363</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’): «изначальная отсылка к визуальному восприятию, на мой взгляд, очень важна, ибо на основании этого восприятия, целого ряда образов и визуальных метафор можно выстроить настоящий мир воображаемого»<sup>364</sup>. Сам французский язык подсказывал и 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 для сюрреалистической теории чудесного имела антология мировой литературы с характерным названием «Зеркало чудесного», составленная историком П. Мабием в 1962 г.

Ле Гофф определяет две наиболее типичные формы чудесного в Средние века – чудесное «бытовое» и чудесное «политическое»<sup>365</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 зрочки наши сужаются, и чудесное, поразившее нас своей непредсказуемостью, уже не кажется нам слишком необычным»<sup>366</sup>. В случае с историческим временем инте-

<sup>361</sup> Андреев Л. Образ // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 347.

<sup>362</sup> Седакова О. Леонид Аронзон: поэт кульминации («Стэнфордские лекции»).

<sup>363</sup> Разумеется, в качестве эстетической категории чудесное встречается уже в «Поэтике» Аристотеля, но рационалистские системы античной мысли, а также немецкой классической философии XVIII–XIX вв. не были заинтересованы в ее серьезном анализе и «вводе» в круг центральных категорий эстетики.

<sup>364</sup> Ле Гофф Ж. Чудесное на средневековом Западе // Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. М.: Прогресс, 2001. С. 42.

<sup>365</sup> Один из примеров политического – возведение королевскими династиями своих родословных к мифическим существам.

<sup>366</sup> Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 49.

ресно, 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 1920–1930-х гг. (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 первом манифесте сюрреализма высказывает желание «покончить с той *ненавистью к чудесному*, которая прямо-таки клокочет в некоторых людях, покончить с их желанием выставить чудесное на посмешище»<sup>367</sup>. 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»<sup>368</sup>.

Аронзонское застывание или, по В. Шубинскому, «предельное замедление времени и в идеале – его остановка, мгновенный выход во вневременное, в “рай”»<sup>369</sup> приближается 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. 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 1960–1970-х гг.). Подобная структурная близость к далекому времени перекрыла временную близость с 1920-ми гг., в своем «ревушем» состоянии оказавшимися более далекими.

Особой проблемой становится статус чудесного и его взаимодействие с другими эстетическими категориями<sup>370</sup>. Крайней позицией в этом вопросе является бретоновское центрирование этого понятия-медиа-

<sup>367</sup> Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост. Л.Г. Андреев. М.: Прогресс, 1986. С. 48.

<sup>368</sup> Ле Гофф Ж. Указ. соч. С. 52.

<sup>369</sup> Шубинский В. Игроки и игрища: Очерк поэтического языка трех ленинградских поэтов 1960–1970-х гг. См. сн. № 273.

<sup>370</sup> Именно сеть категорий формирует эстетическую систему (индивидуальную или направленческую) в целом, и эта системность оправдывает возможности дальнейшего компаративистского анализа с далеким-близким сюрреализмом.

тора: «чудесное всегда прекрасно, прекрасно все чудесное, прекрасно только то, что чудесно»<sup>371</sup>. 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 и 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. Непосредственно прагматическая мотивировка использования безобразного совпадает у Аронзона с сюрреалистическим стремлением к иррациональной конкретике, показывающей над-реальность четко и в деталях.

Близки и способы работы с сюрсистемными категориями, которые либо таковыми являются (например, их ввели в теоретический и эстетический оборот сюрреалисты), либо переосмысливаются в таком роде, попадая в реляционную сеть (например, общий концепт города сюрреализуется в контексте автоматического письма, сновидческих мотивов, образов блошиного рынка, эротического культа безумной женщины и т. д.). Среди подобных концептов и категорий сюрреалистической эстетической системы, которые действительно актуализируются в поэзии Аронзона, стоит отметить онейризм (и в частности сопряжение сновидного и чудесного), гипноз (в том числе наркотический), город, лабиринт, прогулку, случайные находки, женщину, юмор, объект, а также в отдельных случаях автоматизм.

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

При наличии явной авангардистской потенции доля радикальных экспериментальных текстов во всем корпусе Аронзона 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, характеризуя прозаические произведения (например, «Ночью пришло письмо от дяди», «Размышления от десятой ночи сентября») как стихотворения в прозе<sup>372</sup>.

<sup>371</sup> Бретон А. Манифест сюрреализма. С. 48.

<sup>372</sup> Казарновский П. Верлибры у Леонида Аронзона [Электронный ресурс]. URL:

При этом важно помнить, что сюрреализм относился к сугубо «смысловому» крылу авангарда, посягая на серьезное расшатывание не формы, синтаксиса и даже грамматики, но исключительно семантики, в которой и происходят смещения. Так же и у Аронсона в свободных формах, как пишет Казарновский, «каждая строка тяготеет к законченному синтаксическому целому, сколь бы это ни было целое парадоксальным»<sup>373</sup>. Такое построение делает возможной инновативную работу и с образами, и с лексемами.

Именно поэтому сюрреализм в сосюровской 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 в. Поэтому у Аронсона формат беседы (например, цикл «Запись бесед»), актуальный некогда у сюрреалистов, у обэриутов<sup>374</sup> 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 (это достигается через ослабление собственно коммуникативной функции таких «странных» диалогов и бесед).

Наиболее характерным оказывается абсолютно неконвенциональный текст «Беспомощные птенчики и червячки...», составленный как диктант и упражнение в правописании. В этом стихотворении в прозе сильна тенденция автоматического письма: «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...» (2, 99). С другой стороны, именно онейрическая образность наиболее легко поддается вполне сознательной имитации, если мы говорим об автоматическом письме как методе.

<http://promegalit.ru/publics.php?id=1830&PHPSESSID=0db90b2d3bfd473793a85748da70b7f3> (дата обращения 16.08.2019).

<sup>373</sup> Там же.

<sup>374</sup> Прямое влияние поэзии обэриутов на Аронсона и скрытые связи их поэтических решений неоднократно рассматривались исследователями и критиками. См., например: *Шубинский В.* Аронзон: рождение канона; *Никитин В.* Леонид Аронзон: Поэзия транса и прыжок в трансцендентное: наброски к статье // Часы. 1985. № 58. С. 229–230; *Кулаков В.* В рай допущенный заочно. С. 202–203.

Таким образом, текст Аронзона использует двойную логику: письмо как составленный человеком, учителем диктант и письмо как автоматический процесс записывания диктанта, «волшебная диктовка»<sup>375</sup>, своего рода упражнение в сюрреалистическом правописании. В другой части этого диктанта эффект усиливается коллективным и неопределённым «мы» (что так заметно прозвучало когда-то в «Магнитных полях»): «Куда ни взглянешь, всюду видишь: надо иметь в виду то, что в комнате неряхи всегда неуютно 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 сю 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» (2, 99).

Обратный взгляд на поэтические тексты сквозь подобные вольные форматы способен уловить изменения в субъектной организации: влияние личностного начала в поэзии Аронзона ослабевает. Любопытно, что этот же результат даёт и компаративистский подход. Так, В. Кривулин, сравнивая как антитезы Бродского и Аронзона, 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»<sup>376</sup>.

Третья часть текста-диктанта запускает знакомый по многим стихам Аронзона концептуально-мотивный механизм: утро (обновленный мир) → мороз (божественное состояние) → блеск и свет от снега или льда (визуальный контакт) → восприятие чудесного → речь и жизнь достигают своего предела – молчания<sup>377</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» (2, 100).

<sup>375</sup> Бретон А. Явление медиумов // Антология французского сюрреализма: 20-е годы / Сост. С.А. Исаев, Е.Д. Гальцова. М.: ГИТИС, 1994. С. 63.

<sup>376</sup> Кривулин В. Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского. С. 156.

<sup>377</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,

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, 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 бутонном»), через создание сюрреалистического объекта (лебедь именуется «утра куколкой в ночи») 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 лебедяного плавания: «не плывёт – скользит по льду / продолженье снов чудесных, / света чистого сосуд». Из дневника жены Аронсона, 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» (1, 434–435).

Почти параллельно развивается сюжет чудесного, который можно назвать «божественным» (характер метафизического в аронсоновских текстах противоречив, поэтому нейтральное «божественный» кажется наиболее адекватным определением). Именно в 1966–1967 гг. поэт максимально близко подходит к идее трансцендентного, хотя остраненного «литературностью» интонации и метапоэтической семантикой:

Не сю, иную тишину,  
как конь, подпрыгивая к Богу,

---

а молчание» (Цит. по: *Стерёпуну Э.Ап.* Введение в сюрреализм. Львов: БАК, 2008. С. 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» (*Пас О.* Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 231). Тот же проблемный комплекс осмыслялся из другого философско-художественного лагеря оппонентами сюрреалистов, например, Ж.-П. Сартр писал: «Мы касаемся здесь болезни многих современных писателей; ее первые проявления я нахожу у Жюля Ренара. Я назвал бы эту болезнь искусом молчания, а г-н Полан увидел бы в ней своего рода литературный терроризм, принявший множество форм, начиная с автоматического письма сюрреалистов и кончая знаменитым “театром молчания” Ж.-Ж. Бернара» (*Сартр Ж.-П.* Объяснение «Постороннего» // Называть вещи своими именами... С. 100).

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 выполняет свою функцию медиатора – становится своего рода переключателем, и далее текст развивается уже в сновидной логике гипносического наблюдателя:

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, 119).

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

Мы стоим, разинув рты,  
и идём иконы свитой.  
Нам художник проявил<sup>378</sup>  
на доске такое чудо,  
что мы, полные любви,  
вопрошаем: взял откуда? (1, 143).

Созерцание мира как творческой и сотворенной грёзы «гения божества» осуществляется благодаря процедурам экспериментации, обнаружения сокрытого и освобождения от земного рацио: «Всё, что

---

<sup>378</sup> Эту строку можно интерпретировать как пример «плохого» стиха. Из записных книжек поэта: «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...”» (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), что помещает этот текст в контекст «плохих» стихотворений. С другой стороны, очевидна переключка строки с мандельштамовским, также не лишенным инфантильной установки «Художник нам изобразил...».

мы трудом творим<sup>379</sup>, / было создано до нас, / но густой незнания дым / это всё скрывал от глаз» (1, 143). Идея остановки времени, реализующаяся в поэтике Аронсона и отсылающая к мифопоэтическим принципам, объединяется с сюрреалистической идеей обнаружения сокрытого через фрейдовское понятие длительно бессознательного:

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<sup>380</sup>.

Примерно с 1968 г. в «плотских» стихах *чудесное* заменяется *чудным*. Но общие сюрреалистические принципы сохраняются и в этих текстах, поскольку актуализируется функция сюрреалистического юмора, который Аронсон понимает близко к тому, что Ж. Ваше сформулировал как «чувство театральной и безрадостной бесполезности всего на свете»<sup>381</sup>. Разумеется, в первую очередь этому восприятию отвечают аронсоновские строки «И в отраженьях бытия – / потусторонняя реальность, / и этой ночи театральность / превыше, Господи, меня» (1, 326). Такой тип юмора способен удерживать ирреальное состояние художественной действительности, сохраняя высокую долю чувства отчаяния<sup>382</sup>. Как пишет А. Степанов, «ирония, субъективирующая некатегоричность и парадоксализм, позволила Аронзону показать *тревожный и веселый*, неинтеллигибельный и полный “простых чудес” мир, в котором обретает внутреннее единство то, что в реальности разделено непреодолимым барьером» (1, 43–44).

Так, «Видение Аронсона (начало поэмы)» (1, 149) – медитативный текст с сомнамбулическим сюжетом – демонстрирует материализацию чудесного (чудного), которое теперь проявляется не на небесах, где «безлюдье и мороз» и «караульный ангел стужу терпит, / невысоко пет-

<sup>379</sup> Ср.: «Стремление к праздности порождает “чудесное безделье”. Именно в сфере чудесного в Средние века следует искать идеологию, враждебную труду» (Ле Гофф Ж. Чудесное на средневековом Западе. С. 62).

<sup>380</sup> Фрейд З. Лекции по введению в психоанализ и Новый цикл. М.: Фирма СТД, 2006. С. 142–143.

<sup>381</sup> Ваше Ж. Письма с войны // Бретон А. Антология черного юмора. М.: Carte Blanche, 1999. С. 395.

<sup>382</sup> Ср.: «В конечном счете, юмор – это доведенное до отчаяния отрицание всякого насилия над духом, это действие, оставляющее за собой совершенно свободное поле для нового начала, нового видения мира и, в конце концов, это победа принципа удовольствия над жалкой действительностью» (Стерженьцу Э. Ап. Введение в сюрреализм. С. 88).

ляя между звёзд», и не на границе между небесным и земным, но по-прежнему на более важной границе внутреннего и внешнего<sup>383</sup>. 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).

Постоянная в текстах Аронсона мифологизация женщины возвращает красоте божественный статус. По принципу, заявленному в более позднем стихотворении («всё – лицо. Его. Творца. / Только сам Он без лица» (1, 201), в «Видении Аронсона» также топологически множится лицо, но уже 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 Аронсона – свеча, холм; лирический субъект совершает типические для художественного пространства ритуальные движения: восхождение на холм, взгляд в небеса. Кульминационный момент – контрастная, визионерски прописанная композиция, структурным элементом которой выступает луна, делящая холм «на тёмный склон и белый». Освещенный лунным светом склон затем именуется «левой стороной», что очень характерно для Аронсона: 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). Завершается этот пейзаж комплексным жестом экспериментации: взгляд в темноту, созерцание невидимого объекта и ауратическая попытка идентифици-

<sup>383</sup> Ср.: «“Я” Аронсона текуче и переливчато, оно не знает и не хочет знать своих границ, оно само есть некая постоянная меняющаяся, дрожащая граница между внутренним и внешним» (*Кривулин В.* Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского. С. 156). Пожалуй, именно эта кривулинская формула: «дрожащая граница между внутренним и внешним» – указывает на максимальное приближение Аронсона к реляционному принципу сюрреалистического кода. Впрочем, этот начальный уровень базовых стилиевых принципов не определяет однозначно стилистическую реализацию, поэтому эта стартовая позиция, разумеется, может быть в итоге разыграна (и разыгрывается) не всегда и не только в сюрреалистическом духе.

ровать объект во времени: «Неразличим, на тёмной стороне / был тот же бор. Луна светила сбоку» [1, 150]. Возможно одновременно и другое толкование: это не взгляд в темноту, а, напротив, сновидческий 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 или, точнее, опыту чудесного: «будучи диалектикой открытого и сокрытого, чудесное воспринимается как “ночь со вспышками”, искра, свет образа, высекаемая в темноте»<sup>384</sup>. В аронзоновской лирике немало таких примеров, в частности: «и Петербург хрустальной солонкой / открыт глазам – и тень его светла» (1, 61); «Свет – это тень, которой нас одаряет ангел» (1, 62).

Завершает «Видения Аронсона» 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, 150). Чудесное через чудное доводится до причуды; функцию сокровенного полностью выполняют иероглифы свечи и холма, случай заменяется ритуалом.

В 1969 (или 1970) г. появляется текст «Сквозь форточку – мороз и ночь», который зеркально отражает «Видение Аронсона», то есть осуществляется разработка уже не сюрреалистская, а мифопоэтическая, даже символистская, хоть и по-прежнему с элементами «плохого» стиха (на этот раз – дурного романа<sup>385</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, 208). Так чудесное смыкается с райским, но вновь не трансцендентным, а скорее «засмертным», которое по мифопоэтической логике совпадает со стремлением дойти до первоисточка. С. Михеева отмечает, что здесь миф соединяется со сновидением и зеркалами: «У Аронсона же сон благовороен, это способ перенестись за зеркала и взглянуть на оригинал, не довольствуясь отражениями»<sup>386</sup>. Самая первая разработка этого сюжета – в стихотворении 1961 г. «Сохрани эту ночь у себя на груди...». Героиня (в финальный, «чудесный» момент) изображается еще пока в экспрессионистических линиях: «выкрой реки, / голубой разворот / среди белого чуда пространства» (1, 251).

<sup>384</sup> Гальцова Е. Чудесное // Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 526–527.

<sup>385</sup> Та же романность, но более прямолинейная – в стихотворении на случай «Какие чудные цветы...» (1967).

<sup>386</sup> Михеева С. Некто творящий: О поэзии и присутствии Леонида Аронсона [Электронный ресурс] // Textura. 2019. 4 июня. URL: <http://textura.club/nekto-tvoryashchij/> (дата обращения 17.08.2019).

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

Наиболее отчетливо эта техника проявилась в последнем прозаическом тексте Аронзона «Ночью пришло письмо от дяди». Сюрреалистические объекты здесь приобретают надысторическое значение, сохраняя сиюминутную бесполезность: «Мёд человечества: кувшин со множеством ненужных ему ручек, океан старцев в утробе времени, скачки ночных чудовищ» (2, 120); «О, если бы Господь Бог изобразил на крыльях бабочек жанровые сцены из нашей жизни!» (2, 119). Пейзаж, оставаясь интросективным, 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» (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» (2, 119).

В сохранившихся первоначальных набросках этого текста Аронзон демонстрирует менее прямое письмо, насыщенное размышлениями о сновидениях, их записывании, содержащее ряд формул, которые не могли оказаться в конечном варианте, возможно, из-за слишком сюрреалистской тональности: «Дядя утаил свою непокладистость в “чудесном” отчаянии и считал своё тело корнем головы, голову же называл бутон<sup>387</sup>, распускающимся во сне» (2, 258–259). Так что в черновиках еще улавливается «тревожный и загадочный мир чудесного»<sup>388</sup>, который соответствует именно «бытовому» или «повседневному» чудесному,

<sup>387</sup> В ряде стихотворных текстов повторяется этот образ, например: «Как прекрасны были вы / с розой вместо головы!» (1, 188), или уподобление лебедя плывущему бутону – в тексте, с которого начинался наш разбор.

<sup>388</sup> *Ле Гофф Ж.* Чудесное на средневековом Западе. С. 50.

когда, как у Аронзона, «и весело, и страшно» (1, 262), а сознание (голова-буто́н) 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»<sup>389</sup>. Сама программа «повседневного чудесного» в неизменном, остановившемся мире усиливает экзистенциальную тревогу. В случае Аронзона это объясняет поэтическую эволюцию от рая к одиночеству, а применительно к ранним текстам – раскрытие рая как засмертного пространства или «пространства души», которое функционирует как длительно бессознательное или как матричное сновидение без сна (инверсия гипносического принципа). На вопрос средневекового улыбающегося ангела из стихотворения «Ангел Реймса» О. Седаковой – «ты / готов / к невероятному счастью?»<sup>390</sup> – лирический герой последних текстов Аронзона не смог бы ответить утвердительно, поскольку качели между счастьем и горем стали невыносимыми<sup>391</sup>. Действие на его тексты сюрреалистического кода ослабевает (сюрреалист-то готов к невероятному счастью, подчеркивая его имманентность), поэтому «чудесное отчаяние» вытесняется в черновое измерение письма.

<sup>389</sup> Ле Гофф Ж. Чудесное на средневековом Западе. С. 50.

<sup>390</sup> Седакова О. Четыре тома. Т. 1. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. С. 415.

<sup>391</sup> Образ паровых качелей с ярмарочных балаганов появляется в «Явлении медузов» А. Бретона и воспринимается как метафора самого процесса автоматического письма. Для Бретона в этом образе (и, видимо, в автоматизме) принципиально круговое и центробежное движение; для Аронзона – маятниковое и центростремительное. Но в обеих системах качели используются как образ письма или эстетического состава письма.