

Петр Казарновский

**«ОБЪЯТ ГЛУБИННОЙ ТИШИНОЙ»:
ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА Л. АРОНЗОНА**

Образ глубины применительно к поэтике Леонида Аронзона необыкновенно многозначен. Визионерский характер творчества поэта выделяла В. Андреева, ставя Аронзона наряду с Евгением Баратынским, Александром Введенским, Станиславом Красовицким в ряд «поэтов-альпинистов, забрасывающих лестницу в небо или, наоборот, ныряльщиков в океанскую глубину самого себя».¹ Как мы намереваемся показать в последующих заметках, на уровне текста глубина оказывается не столько знаком качества поэтической рефлексии, сколько характеристикой строения текста на всех уровнях его организации. В этом смысле Аронзона можно с полным правом назвать «поэтом глубины», у которого взаимопроникновение планов создает дополнительный объем поэтического мира.

1. Измерение мира

и я шагнул в пустую глубину,
назад уже решаешь не повернуть...
Л. Аронзон «Прогулка» (269)²

Несмотря на то, что поэзия Аронзона, на первый взгляд, вызывающе условна,³ вопрос о хронотопе, о положении лирического героя по отношению к миру является одним из основных: степень и характер условности мира поэта определяют единицы измерения его поэтической интенсив-

¹ В. Андреева, «Сброшенный с неба», *Леонид Аронзон. Смерть бабочки*, Gnosis Press & Diamond Press, 1998, 11-20 (здесь – 11).

² Здесь и далее стихотворения цитируются с указанием порядкового номера текста по изд.: Л. Аронзон, *Собрание произведений в 2-х томах*, СПб. 2006. (В угловых скобках даются номера произведений из раздела «Другие редакции и варианты»).

³ «<...> творчеству Аронзона, несмотря на предметную точность, свойственна определенного рода условность. Вне зависимости от объектов непосредственного изображения, в центре внимания автора находится мир собственного сознания, к которому события окружающей жизни прорываются как будто приглушенными, прошедшими сквозь толщу избирательной, трансформирующей работы воображения» (А. Степанов, «„Живое всё одену словом“: Заметки о поэтике Леонида Аронзона», Л. Аронзон 2006, Т. 1, 21-22).

ности. Измерение здесь – и пространственно-временные характеристики мира, его объем (глубина), и попытка определения его параметров. «Что явит лот, который брошен в небо?» – спрашивает себя поэт и словно не без иронии уклоняется от ответа: «Я плачу, думая об этом» (89). Такой же вопрос мы вправе адресовать поэзии Аронсона.

В воспоминаниях о временах и поэтах Малой Садовой поэт Андрей Гайворонский пишет: «Мне до сих пор трудно объяснить, чем мне нравятся его <Леонида Аронсона – П.К.> стихи, порой напоминающие *набросок*, завораживающие своей *незавершенностью*. Но это незавершенность кажущаяся: за каждой строкой, за каждым словом стояла кропотливая работа. В стихах он предстает, на мой взгляд, человеком, который, чувствуя свою скорую и преждевременную гибель, пытается вобрать в себя весь этот *Божественный и горький мир*, чтобы унести его в *памяти*. Многие его стихи, обращенные к жене, остались маленькими шедеврами *лирической поэзии...*».⁴ В приведенном фрагменте интересны не только верно угаданные, интуитивно обозначенные особенности поэтики Л. Аронсона, но и мнение об их онтологии, с которым трудно согласиться. Это может быть раскрыто «метафизически»: поэт Леонид Аронзон не «вбирал в себя весь этот [...] мир», а как бы обладал им изначально, словно следуя завету Тютчева: «Лишь жить в самом себе умей – Есть целый мир в душе твоей...» («*Silentium!*»)⁵ Роль поэта – не в поиске единения с Божественным, уже данного и переживаемого в различных модусах, а попытка фиксации состояний своего пребывания, каждый раз иных и требующих различных художественных средств своего выражения.

Своеобразной иллюстрацией подобного художественного объективирования внутреннего мира может служить одно из малоцитируемых стихотворений 1967 года:

- | | |
|---|-------------------------|
| 1 | Обмякший снег на крыше, |
| 2 | и небо чуть серей, |
| 3 | и небо чуть повыше, |
| 4 | чем утром в январе. |

⁴ А. Гайворонский, *Сладкая музыка вечных стихов. Малая Садовая: Воспоминания. Стихотворения*, СПб. 2004, 36. (Здесь и далее курсив мой – П.К.) На Малой Садовой улице в 1960-е годы была открыта одна из первых в Ленинграде кофеен с автоматами для варки кофе – предтеча знаменитого Сайгона. Генерация поэтов и художников, несколько лет собиравшихся ежедневно в кафе и около него, получила название «поэты Малой Садовой». Подборка Леонида Аронсона была опубликована в машинописном альманахе этого круга – *Fioretti*. Об альманахе и «поэтах Малой Садовой», кроме указанной книги Гайворонского, см.: *Самиздат Ленинграда*, М. 2003, 424-425, 467-468.

⁵ Ф. Тютчев, *Полное собрание стихотворений*, Л. 1987, 106 [Серия «Библиотека поэта»].

- 5 Природу для того я,
6 как видно, описал,
7 чтоб ты могла с тоскою
8 смотреть на небеса.
- 9 Тоска твоя нужна мне
10 как некая среда,
11 в которой снег продавлен
12 следами на чердак.
- 13 Там лампочка без света
14 и нет любовных уз,
15 и вдруг из пистолета
16 пробить червовый туз. (61)

Цепочка строф стихотворения с его прихотливой логикой развития сюжета начата с описания хронотопа, затем следует мотивировка лирической ситуации. Характер пространственно-временного плана находится в тесной взаимообратимой связи с состоянием лирического героя. Сам предполагаемый жест адресата – «с тоскою смотреть на небеса» – возможен только после описания неба перед наступлением весны (ст. 1-2). Задача адресанта – поэта – выполнена фактом поэтического высказывания: он открыл небо, позволил его увидеть, чтобы к небу относилась (вознеслась) тоска возлюбленной. Заданная пейзажным началом стихотворения вертикаль получает прочность за счет экзистенциального жеста – направлением тоски (видимо, неизбежной; не тоски ли по раю?) вверх – из горизонтали «мира печали», к тому же зимнего, холодного (ст. 3-4). Сам же поэт видит для себя исход в самоубийстве, должном совершиться между небом и землей (ст. 9-16) – на чердаке, месте освобожденности от каких-либо норм, потому и об этом финальном акте говорится остраненно, даже отчужденно.

Заметим также, что это одно из двух стихотворений Аронзона, выдержанных 3-стопным ямбом – метром, являющимся «приметой духа легкой поэзии, *poesie fugitive*».⁶ Разворачиваясь в жанре стансов (одной из излюбленных Аронзоном околоэлегических форм), стихотворение, таким образом, должно представлять пример противоречия 'формы' и 'содержания': глубокая философская мысль выражена почти игриво, что позволяет обнаружить характерную для поэта склонность к амбивалентности в высказывании.

⁶ С. Сендерович, *Алетейя. Элегия Пушкина „Воспоминание“ и проблемы его поэтики*, Wien 1982, 129. Ср. другое проявление этого метра в стихотворении «Я жил, пока не умер...» (104), которое еще более соответствует «духу легкой поэзии».

Созерцательная дистанция – удаленность взгляда, направленного как будто сверху и изнутри, что вообще характерно для визуального, визионерского момента в творчестве Аронсона, – позволяет поэту почти объективно проследить и оценить логику алогичного, увидеть взаимосвязь творческих интенций – собственной (создания) и возлюбленной (молитва). Здесь же обнаруживается и внутренняя мотивация – заглянуть в суть и цель собственного творчества. Дистанцированность является намеком на единственность, неповторимость события и опыта и вместе с тем на их естественность. Не последнюю роль в этом процессе играет *точка зрения, точка отчужденного, по правилам 'игры', всматривания*. Нечто сходное интересующему нас описано у М. Бахтина: «Ни в одно внешнее обстояние я не вхожу сполна и не исчерпываюсь им, я для себя нахожусь как бы на касательной ко всякому данному обстоянию. Всё пространственно данное во мне тяготеет к непространственно внутреннему центру, в другом всё идеальное тяготеет к его пространственной данности».⁷ В данном стихотворении это прослеживается в том, как взгляд лирического субъекта переходит от неба к возлюбленной и от возлюбленной внутрь себя, где продолжает происходить и находит свое оправдание описываемое событие.

Таким образом, создание пейзажа, процесс ‘описания природы’ – открытие незримого – расширяет пределы самой поэзии. Та же линия развивается Аронсоном в стихотворениях «Стали зримыми миры...» (78) и «А.С. Пушкин» (84). Глубоко закономерной представляется здесь пушкинская установка, «своеобразный платонизм его мышления, стремление не изобретать, а открывать то, что заложено в природе феноменов, к которым поэт обращается».⁸ Возвращаясь к цитированной мысли А. Гайворонского и характеризуя некую общую тональность, свойственную Аронзону, можно сказать, что поэзия для него не является инструментом познания («вбирания») или *отражения* мира – лирике Аронсона свойственен скорее пафос открытия. Мифологизируемый Художник (Пушкин, Хлебников, Михнов) устойчиво наделен чертами первооткрывателя – он не создает, а открывает то, что уже есть, но до явления поэтического Слова (или художнического жеста) скрыто от глаз:

Стали зримыми миры
те, что раньше были скрыты
<...>
Нам художник проявил
на доске такое чудо
<...>

⁷ М. Бахтин, „Автор и герой в эстетической деятельности: Пространственная форма героя“, *Работы 20-х годов*, Киев 1994, 120.

⁸ С. Сендерович, *Алетейя*, 147.

Всё, что мы трудом творим,
было создано до нас,
но густой незнания дым
это всё скрывал от глаз. (78)

Художник здесь – проявитель данности (или заданности), со-создатель мира. Примечательно, что ритмически стихотворение «Стали зримыми миры...» совпадает с целым рядом произведений 1964–70 гг. с характерными мотивами: «...ты стояла предо мною, / глядя Господу в лицо» (26); «Стою один. Ничего уже не вижу. / Только небо впереди. Воздух черен и недвижим» (65); «С винной чашей встав снаружи, / пью я полночи небес» (77); «Ветра не было б в помине, / не звенела бы река, / если б Пушкин по равнине / на коне б не проскакал» (84); «Я проснулся среди ночи: жизнь дана, что делать с ней?» (127); «Нет в прекрасном перерыва. Отвернуться б, но куда? <...> Никакого мира сзади: что ни есть – передо мной» (143); «Так смертельно я устал, что хочу лишиться тела, даже неба красота мне насквозь осточертела» (145). Нетрудно заметить здесь значимость «семантического ореола» 4-стопного хорей.⁹ Почти все стихотворения, написанные этим размером, относятся к зрелому периоду творчества Аронсона (лишь два написаны до 1964 г., пять являются образцами жанра шуточных стихотворений «на случай»).¹⁰ Значимость выбора 4-стопного хорей

⁹ Почти все эти произведения содержат пеонические стихи (преимущественно третьего типа; в «Поэтическом словаре» А. Квятковский, характеризуя пеон (или пэон, пэан) как благодарственную песнь богам за спасение или просто победную песнь, в качестве примера пеона третьего типа приводит хор из лермонтовского «Демона» (А. Квятковский, *Поэтический словарь*, М. 1966, 229–230): «На воздушном океане, Без руля и без ветрил...» – именно эти стихи, как и знаменитый «Ангел» («По небу полуночи ангел летел...»), упомянутые в нашем комментарии к стихотворению Аронсона «Напротив низкого заката» (73), Л.В. Пумпянский называет «эфирными» и предположительно возводит к поэзии Шелли (см.: Л. Пумпянский, «Стиховая речь Лермонтова», *Классическая традиция*, М. 2000, 358). Названные стихи Лермонтова созвучны ряду «метафизических» стихотворений Жуковского, например «Таинственному посетителю» или «Весеннему чувству» («Легкий, легкий ветерок...», 1816) – последнее является прямым предвосхищением символики Блока, написанным также 4-ст. хореем, только с традиционной рифмовкой. Б. Эйхенбаум подробно рассмотрел вопросительную интонацию этого и других элегических и песенных произведений Тютчева и сравнил их с восклицательностью его стихотворений, среди которых в «Сумерках» («Тени сизые смешались») мы находим тот же 4-ст. хорей (Б. Эйхенбаум, *О поэзии*, Л. 1969, 381 и след.).

¹⁰ Приводим перечень стихотворений с этим метром, вошедших в СП – всего 31, что составляет приблизительно 12% от всего корпуса (два стихотворения написаны 5-ст. хореем): «Гор костер окаменевший...» (21), «Вега рек на гривах свея...» (26), «Ясень высохший имен...» (32), «Лебедь» («Всплыло перистое облако...», 40), «День с короткими дождями...» (49, 1 и 3), «Ты лежишь под „Бодусаном“...» (60), «В поле полем я дышу...» (65), «Беседа» (75), «Чтоб себя не разбудить...» (77), «Стали зримыми миры...» (78), «Хорошо на смертном ложе...» (82), «А.С. Пушкин» (84), «Натошак куро гашиш...» (88), «Хорошо гулять по небу...» (91), «Обливаясь изверженьем...»

подчеркивается тем, что он не входит в число излюбленных метров поэта: из 292 стихотворений, составивших основной корпус его произведений, первенствует ямб – 191 стихотворение (76 – 5-стопным, 113 – 4-стопным и пр., соответственно 29,45% и 43,8%), что составляет 74%; из трехсложных размеров чаще встречается анапест (20 употреблений) – 7,7%.¹¹

Одна из закономерностей в перечисленных выше примерах, где наиболее свойственный Аронзону ямб преодолевается, – это обращение на тематическом уровне к факту открытия прежде не видимой глазу действительности, совершаемого благодаря искусству; своего рода восхождение к иной – эстетически возведенной в ранг высшей – реальности, зрительного прикосновения к ней; это прозрение сродни откровению. Интересно, что в четырех из названных семи стихотворений (26, 65, 77, 84, 127, 143, 145) употреблены вопросительные предложения (вопросание есть и в «Стали зримыми миры...») – характерная черта семантико-синтаксических формул поэта, опирающегося на пушкинский опыт философского недоумения в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830):

Что ты значишь...?

<...>

Я понять тебя хочу,

Смысла я в тебе ищу...

Настойчивое, пусть и скрытое, как в последнем двустишии у Пушкина, вопрошание означает отношение к объекту как иррациональному.¹²

(95), «Вспыхнул жук, самосожженьем...» (100), «На стене полно теней...» (127), «Всё лицо: лицо – лицо...» (131), «Как бы скоро я не умер...» (139), «Боже мой, как всё красиво!...» (143), «Еще в утренних туманах...» (164), «Если б не был он, то где бы...» (171, зачин), «Идиот...» (178), «Как предлоги СКВОЗЬ и ЧЕРЕЗ...» (224), «В спальне детства...» (306), «Пленной осени пленэр...» (308), «Видел кто-либо когда-то...» (311), «Стоит мне увидеть кошку...» (319), «Поле снега. Солнцеснег...» (321 – автопародия на 84).

¹¹ Стихосложение Аронзона классично, для второй половины XX в. почти архаично – 258 стихотворений написаны регулярным стихом (поэмы, «Запись бесед» и книга «Аве», кроме двух случаев, не входили в наши подсчеты).

¹² Следует отметить особое место «Стихов, написанных ночью во время бессонницы» (1830) в поэтическом пантеоне Аронзона. Поэту могла быть известна статья Вяч. Иванова «К проблеме звукообраза у Пушкина» (2-я книга изд. «Московский пушкинист»: *Статьи и материалы*, Под редакцией М.А. Цявловского, М. 1930), где Иванов пишет: «„Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы“ <...> изображают самыми звуками и „спящей ночи трепетанье“ и перебор сердца, угнетаемого жутью непроницаемой, но таинственно оживленной тьмы, и усилия одиночествующего сознания отстоять в этой борьбе между я и не-я себя и свой человеческий смысл перед безликим разоблачением сбросившего маску явлений темного мирового хаоса, не соизмеримого с личным сознанием» (Цит. по: Вяч. Иванов, *Лик и личины России. Эстетика и литературная теория*, М. 1995, 245). О постоянном присутствии топоса «Стихов, написанных ночью во время бессонницы» говорят также названия стихотворений Аронзона – «Стихо-

Подобный вопрос как свидетельство кризиса и последующее своеобразное разрешение внутреннего конфликта путем диалогизации – эта ситуация растворена в той небольшой группе текстов Аронсона, где лирический сюжет включает процесс написания (рисования) имени (№№ 3, 6, 214, 262, 267), аналогичный процессу памяти-отождествления субъекта с объектом и наоборот. У Аронсона процесс начертания имени (письма) вверен в основном героине – адресату обращения (послания); особо звучит следующий фрагмент:

Ясень высохший имен
будет мною разветвлен.
Безымянное утрачу,
окрестив его иначе,
обзову живое разное
и умру никак не назван. (32)

Герой жертвенно отдает свое имя всему живому, как бы тем самым воплощая его и оставаясь не названным (характерна здесь безличная предикативная конструкция первого лица). Тем самым и здесь 4-стопный хорей оказывается тесно связан с визуальностью.

Показательно, что вопрос, как произнесенный, так и подспудно присутствующий, всегда адресован лицу, объекту, но задается как бы в обход его (центрального адресата), как бы помимо него. Интенция вопроса словно

творение, написанное в ожидании пробуждения» (94) и «Бездарные стишки, написанные от изнеможения» (145). Интересно, что пушкинские «Стихи...», по всей видимости, связаны с ломоносовскими «Стихами, сочиненными на дороге в Петергоф, когда я в 1761 году ехал просить о подписании привилегии для Академии, быв много раз прежде за тем же»: в обоих, наряду с подчеркнутой уже в названии интимностью, содержится мысль о чем-то почти недостижимом, но желаемом. В поэзии XX века те же мотивные переключки в связи с 4-стопным хореем мы встречаем в «Станции» Пастернака (из «Уральских стихов»), стихах Заболоцкого «Царица мух», «Человек в воде» (с установкой на мужские рифмы), а с традиционной рифмовкой (ЖмЖм) – «Птицы». Характерно наблюдение Ю.М. Лотмана по поводу пушкинского хорей – «смен<a> реального нереальным <...> (желание, воспоминание, переход от настоящего к воображаемому)»: все соответствующие пушкинские тексты «содержат переход от реального наклонения к каким-либо формам ирреального (оптатив, побудительное, гипотетическое пр.)» (Ю.Лотман, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, М. 1972, 168). Принимая в расчет замечание М.Л. Гаспарова, что «в начале размеры тяготеют к жанрам, потом к темам, потом к интонациям» (М. Гаспаров, *Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти*, М. 1999, 216), можно установить тематическую переключку между «Стали зримыми миры...» Аронсона и «Станцией» Пастернака: в обоих говорится об обретении <зрения для узрения> красоты (у Пастернака дважды повторена строфа: «Будто всем, что видит глаз, До крапивы подзаборной, Перед тем за миг пилаась Сладость радуги нагорной»). Но то, что у Пастернака предстает нереальным, желательным, у Аронсона актуализируется, получает осуществление в потенции творчества.

развоплощает предстоящее поэту лицо или пейзаж. Но это лишь один из возможных поворотов сюжета; другой – обратный первому, как, например, в стихотворении «На стене полно теней...» (1969), где в качестве ответа на вопрос является лицо адресата: «Жизнь дана, что делать с ней? / Я проснулся среди ночи. О жена моя, / воочью ты прекрасна, как во сне!» (127)

Такая мнимая удовлетворенность в экзистенциальном поиске представлена открытием, пусть и с долей иронии (К. Тарановский называет хорей «игривым»¹³); вместе с тем «приоткрытая» концовка стихотворения, когда логическая рамка¹⁴ как бы перевернута, содержит смысловую амбивалентность, созданную игрой с устойчивым выражением «как во сне». Спящая («во сне») жена оказывается прекрасна в действительности, наяву, («воочью»), и антитетичность «воочью» – «во сне» тем самым размывается. Реальность сравнима со сном, с путешествием в рай; разомкнутость текста и мира в тексте выступает открытостью объемам и глубинам;¹⁵ единицей измерения этих глубин выступает метрическая модель.

2. «Отраженный мир»: ¹⁶ о роли и месте повторов

Еще один предвижу я повтор...

Л. Аронзон «Прогулка» (269)

В стихотворении «На стене полно теней...» ярко проявляется еще одна черта поэтики Аронзона, которую можно охарактеризовать как тесную связь изобразительных (строфика), звуковых (метр, ритм, просодия) и семантически значимых элементов стихотворения. Наиболее ярко эта черта воплощена в разнообразных повторах на всех уровнях организации текста. Так, композиция стихотворения «На стене полно теней...» восходит к песенно-романсной традиции с рефренами в каждом строфическом периоде. Пользуясь тем, что для 16-строчного текста 8 строк рефрена – весьма большой удельный вес, Аронзон играет на нюансировке смысла рефрена внутри каждого контекста, вплоть до последнего, когда заключительные две строки выполняют функцию своего рода логического предиката, а

¹³ К. Тарановский, «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики», *О поэтике и поэзии*, М. 2000, 372-403 (здесь – 372).

¹⁴ Двустопный рефрен, заканчивающий 3 предыдущие строфы, начинает эту – заключительную; рисунок рифм во второй строфе сбивается, чтобы восстановиться в строфе третьей и до конца: AbBA.

¹⁵ «Тени» и «сны» в мире Аронзона имеют отношение к концепту «отражение»: «вот облака, спешащие так быстро, / что тени нет» (47), «На стене полно теней / от деревьев» (127); «видеть сон, не отличимый / от тех картин, что наяву мной зримы» (90), «сон рыбака будили тени» (270), «отраженная жизнь в зеркалах или снах» (<46>).

¹⁶ См. стихотворение «Утро», (<46>)

ставший привычным предикат-рефрен выступает в качестве подлежащего. Это можно представить следующей схемой:

- 1-я строфа: описание-утверждение → вопрос
- 2-я строфа: ситуация-утверждение → вопрос
- 3-я строфа: экзистенциал-утверждение → вопрос
- 4-я строфа: вопрос → восторженное утверждение – выход

Обращает на себя внимание и стык третьей и четвертой строф: конец третьей повторен в начале четвертой, что сообщает повтору интонационный подъем – против предшествующего спада. Такого рода повторы целых строк прослеживаются в ряде других стихотворений Аронзона: «Вокруг лежащая природа...» (120), «Как хорошо в покинутых местах...» (148 и 149), последнее из них вообще имеет форму замкнутого кольца: каждое из повторяемых двустушии содержит еще и намек на эхо – отраженный звук (ть), который в рамках свернутого варианта стихотворения (149) создает иллюзию замкнутого пространства – «пространства души», а в развернутой версии (148) порождает эффект многоголосья, где каждое повторение подхвачено вверх, но и звучит тише, как бы «не отсюда». Такая тенденция к самоповторам в рамках одного текста принципиальна для поэта. Иногда это осуществляется исподволь, на грани стыка строф, как в стихотворении «Как бы скоро я ни умер...» (139): «Я прикован к этой думе / зря текущими годами. // Я прикован к этой думе <...>». Обнажением приема выступают многочисленные тавтологии – как во втором тексте «Записи бесед» (170): «Сегодня я целый день проходил мимо одного слова. // Сегодня я целый день проходил мимо одного слова». Или в другой части того же произведения (172): «и забыл, что я забыл / и забыл, что я забыл». Два точных и три неточных повтора строк мы встречаем в стихотворении «Утро»¹⁷ (46), которое в целом построено на повторах и синтаксических параллелизмах:

(5) и (18) Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях

(9) и (20) Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!

(1) Каждый легок и мал, кто взошел на вершину холма.

(2) Как и легок и мал он, венчая вершину лесного холма!

(10) Это память о рае венчает вершину холма

(21) это память о Боге венчает вершину холма

¹⁷ В другом варианте стихотворение частично оформлено как диалог (<46>).

- (14) нас вершина холма заставляет упасть на колени
 (15) на вершине холма опускаешься вдруг на колени

Примеров повторения одного и того же слова на малом пространстве текста, вплоть до одной строки, в поэзии Аронсона очень много, что заставляет делать вывод об особой композиционно-семантической роли повторов.¹⁸ Особое место занимают у поэта дробимые выражения, даже фразеологизмы, контаминирующие с другими, синонимичными им. В этом сказывается тяготение к лапидарности, эллиптическим конструкциям. Так, в синтаксическое единство строк «от великих мыслей спасу / нету лексики запасу» (88) внахлест идут два выражения, одно из которых фразеологизм – иначе поэту пришлось бы дважды повторить слово «нет»: «От великих мыслей спасу *нет* / *нет* лексики запасу»); с другой стороны, самое сильное ударение в первой строке падает на *спасу*, и получается, что «От великих мыслей *Спасу* <т.е. Богу> нету лексики запасу» (при такой интерпретации имплицитно заявленному концепту *молчание* сообщается Божественная природа). Похожий случай мы находим в «Двух одинаковых сонетах» (118-119): «О, как к лицу! о, как тебе! о, как идет!», где восклицаниями «о, как...» дробятся на составляющие два устойчивых двучленных выражения – «тебе идет» и «тебе к лицу», образуя при этом делении трехчленный плеоназм «тебе к лицу идет». Явные плеоназмы, кроме очевидных звуковых акцентов, привносят образам пространственное измерение на уровне семантики: «клубясь, клубились облака» (73), «я поднимался, поднимая тени» (85). Ощущение многоуровневости мира создается также обыгрыванием полисемантики предлогов («Была за окнами весна. За ней – другое время года» (62)), или омонимии: «что за небо! что за ним?» (91). В стихотворении «В поле полем я дышу...» (65) уже в первой строке обнажен излюбленный прием поэтов школы «гармонической точности» – повторение форм одного и того же слова в пределах небольшой синтаксической конструкции, и Аронзон, помимо создания эффекта точной аллитерации, создает эффект омонимии и обыгрывает форму творительного падежа, сводя воедино семантику объектного дополнения («чем?») и субъектного обстоятельства («как?»).

¹⁸ «Обнажение» привычного для Аронсона приема, когда объект поэтической рефлексии удваивается, раскрывая однородное («На небе молодые небеса», 67) или видовое («лицо жены, а в нем ее глаза», 85), мы видим в финальной реплике Ангела из стихотворения «Треугольник»: «Иди ко мне под ясьень дуба» (58). Пренебрежение логикой мотивировано здесь законами стихосложения, необходимостью приращения к стопе недостающего гласного: генитивное новообразование «ясьень дуба» при внимательном рассмотрении обнаруживает привычное «сень дуба». Отсюда программное установление «Сонета в Игарку» (66): поэзия устанавливает свои законы, иногда несовместимые со здравым смыслом.

Апофеозом повтора как приема и метода выступают, конечно, «Два одинаковых сонета» (116-117), каждый из которых – точная копия другого, его отражение. В отличие от «Пустого сонета», поэт не стал создавать здесь визуальное стихотворение, которым могло бы быть зеркальное изображение, меняющее ‘левое’ на ‘правое’.¹⁹ Цель этого «нуль-приема» – утвердить единство, неразделенность пространства на ‘это’ и ‘иное’. Думается, в таком, традиционном, исполнении на листе больше дерзости, чем в визуальности. Графика «Пустого сонета», олицетворяющая «пустое место, дыру», образованную «отсутствием сонета в природе»,²⁰ противопоставляется дословному повторению, удвоению «Двух одинаковых сонетов»; функция этого удвоения в сонетах-близнецах – свидетельство райского переизбытка «сонетности» в запредельном мире.

- 1 Любовь моя, спи, золотко мое,
 2 вся кожей атласною одета.
 3 Мне кажется, что мы встречались где-то:
 4 мне так знаком сосок твой и белье.
- 5 О, как к лицу! о, как тебе! о, как идет!
 6 весь этот день, весь этот Бах, всё тело это!
 7 и этот день, и этот Бах, и самолет,
 8 летящий там, летящий здесь, летящий где-то!
- 9 И в этот сад, и в этот Бах, и в этот миг
 10 усни, любовь моя, усни не укрываясь:
 11 и лик и зад, и зад и пах, и пах и лик —
 12 пусть всё уснет, пусть всё уснет, моя живая!
- 13 Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг,
 14 отдайся мне во всех садах и падежах.

Парцелляция в 5 стихе содержит контаминацию, готовящую синестезию: день – время, Бах – звук, тело – пространство (ст. 6). Вездесущий самолет (ст. 7-8) имплицитно определяет границы сна – лежания (см. выше). В ст. 9-10 нарратив возвращается к колыбельной, с повтором триады «пространство – звук – время», только в инверсированном виде по сравнению с прежним, к тому же с заменами: «день» – на «миг», «тело» –

¹⁹ Интенсивность пространственного модуса в поэтических текстах Аронсона усиливается после знакомства с художником Е. Михновым-Войтенко. В отличие от Михнова, стремящегося найти в плоскости живописи музыкальные эквиваленты элементам пластических искусств, Аронзон, напротив, работал над заменой временной компоненты пространственной.

²⁰ См.: И. Кукуй, «Два пустых сонета. Анализ стихотворений Л. Аронсона и А. Волохонского», *Поэтика исканий, или поиск поэтики*, М. 2004, 281-292.

на «сад». Линия «И в этот сад <...> / усни» задает направление сна как движения, которое подразумевает пространство.²¹ Пары в ст. 11 выравнивают, укладывают названные части тела в одну плоскость (можно предположить, что Аронзон на словесном, вербальном уровне решил задачу кубизма по изображению в одной плоскости, в двухмерном пространстве, частей, предполагающих объем). По сути, такое «расщепление» сродни развоплощению, которым отмечено «предсуществование». В ст. 14 мы наблюдаем семантический ассонанс, рожденный, возможно, заменой двух букв в выражении «во всех *родах* и падежах».²² Нежелание физического приближения (ст. 13) фиксирует в то же время вхождение героини-адресата в «пространство души» адресанта и их соединения в нем (ст. 14).²³

На наш взгляд, сонет повторен дважды во многом затем, чтобы расширить и углубить это внутреннее пространство, вводя тем самым героиню в глубокий транс, отвечающий абсолютному трансу адресанта. «Два одинаковых сонета» – как две картинки, в которых надо найти различия, а обнаружение отсутствия различий есть *вход*: мы становимся свидетелями диалога двух графем, одна из которых обращена к возлюбленной, а другая – к возлюбленному. Этот синтез разделенности (на два) и соединения (в категории одинаковости) характерным образом обыгран в прочтении «Двух одинаковых сонетов» Борисом Понизовским на вечере памяти Аронзона 18 октября 1975 г. – декламатор не делал между сонетами паузы, абсолютизируя тем самым прием обращения (ср. у Понизовского: «Отдайся мне во всех садах и падежах [ст. 14] – / любовь моя. Спи, золотко мое [ст. 1]» и т.д.²⁴) и переводя в модусе прочтения пространственное разграничение во временное единство (потенциально бесконечную сонетную цепь).

Итак, номинативные повторы структурируют тексты, активизируя индивидуальные контексты. Можно сказать, что сама речь, поэтический язык у Аронзона становится объектом остранения, придавая высказываниям объем и стереоскопичность. Иллюстрацией подобной «прогулки» вглубь языка является и выбранный нами в качестве заглавия статьи пассаж из поэмы «Прогулка»: «глубинная тишина» может трактоваться и как

²¹ Этот образ созвучен с эротическим пассажем из «Пустого сонета»: «... проникнуть в вас». Характерной для Аронзона часто оказывается контаминация различных векторов (верх-низ, вертикаль-горизонталь): «...вырыть дыру в небе» (169-170); «В небо уставивши локоть, / лег возле лунки плеча» (217); «куст склонился к небу» (317).

²² Подобные «подмены» можно видеть в своеобразных соединениях-контаминациях: «стоишь вдоль прекрасного сада» = «стоишь у прекрасного сада» + «идешь вдоль прекрасного сада». Такая реконструкция образа подразумевает его буквальное понимание, которое сводится к идее «динамичной неподвижности».

²³ Ср., помимо приведенной аналогии из «Пустого сонета», анализ «Видения Аронзона».

²⁴ Ссылаемся на аудиозапись из архивного фонда Л. Аронзона (Historisches Archiv der Forschungsstelle Osteuropa, Bremen)

молчание глубин, и как инструмент синестезии – объем пространства поэтического мира Аронсона измеряется отсутствием звука, молчанием.

3. «Мнимое пространство»: ²⁵ зеркала и двойники

всех лиц твоих мгновенное виденье...

Л. Аронзон «Февраль» (211)

Своеобразная поэтика повтора на межтекстовом уровне может быть представлена тремя текстами 1966 года, разрабатываемыми в различных вариациях традиционный поэтический образ лебедя. Произведения относятся к разным жанрам – сонет «Лебедь» («Вокруг меня сидела дева...», 38), одноименное стихотворение («Всплыло перистое облако...», 40) и «Вступление к поэме „Лебедь“» (39). Прием повтора выражен здесь в стремлении поэта создавать циклы, объединенные образно-тематически по следующим показателям:

1) в сонете (38), находясь «внутри девы»-природы, лирический герой видит происходящее движение – переход от ночи к утру, вестником которого выступает „беспесенный“, немой соловей – лебедь;

2) во «Вступлении к поэме» (39) та же (?) дева, «натурщица стиха», взирает на колеблющийся вокруг нее пейзаж и видит *белую* птицу, – как оказывается, двойника лирического героя, и даже не столько его самого, сколько его настроения. Движение сюжета здесь осуществляется в перетекании (ср. мотив воды) одного в другое, реализуя *текучесть* пространственного и предметного плана поэтики Аронсона;

3) в стихотворении (40) единственным персонажем является лебедь. Авторское Я неявно присутствует только как транслятор внешне застывающего пейзажа, где царская лилия оказывается захваченной льдом, по которому вестницей утра скользит птица, целуя уже не свое отражение и кому-то снясь.²⁶

Особую сигнализирующую роль в названных стихах играет форма творительного падежа. В поэтической грамматике Аронсона она свидетельствует о метаморфозах, переданных на уровне глубинной сюжетике (вспомним «В поле полем я дышу...»). Внутреннее движение вглубь в третьем стихотворении дается через грамматические тропы: *‘лебедь –*

²⁵ См. стихотворение «Ночь в Юкках», (3).

²⁶ Это единственное из трех стихотворений, написанное 4-ст. хореем. В дублете части сонета (38) и стихотворения (40) возможен отклик на стихотворение Я. Полонского «Лебедь», написанное тем же 4-стопным хореем с разбивкой на строфы, где рифмуются только четные строки (о возможных следах поэтических заимствований Аронзоном у Полонского уже отмечалось А. Степановым – А. Степанов, «Главы о поэтике Леонида Аронсона», *Памяти Леонида Аронсона 1939 – 1970 – 1985*, Сост. А. Степанов и Вл. Эрль. – Л., Литературное приложение к журналу «Часы», 1985, 8-99).

бутоном', 'утра куколкой', где очень показательно сравнение-метаморфоз лебедя сперва с растительным миром, затем – с миром энтомологии. И тот и другой троп заставляют видеть в лебеде эмбриональное существо, несущее в себе будущий свет, – «света чистого сосуд», солярный символ. Кроме того, лебедь здесь обнаруживает морфологическое родство с Офелией, будто бы прошедшей через целую череду перерождений, но не расставшейся с убаюкавшей ее стихией. Офелия – не только одна из личин двойников в мире поэта, но и одно из его собственных отражений:

Вода течет, а кирха неподвижна,
но и вода стоит, а не течет.
На грудь мою садится самолет,
но свет такой, что ничего не видно. (126)

Парадоксальность данного стихотворения находит свое объяснение, если предположить, что описанный визуальный опыт принадлежит утопленнику, живому в ином измерении и видящему *этот свет* сквозь толщу воды – в ином свете, равном тьме. Здесь присутствует характерное для Аронзона смещение знаков в устойчивом «и свет во тьме светит», дающее основание видеть своего рода мистический опыт: «– Господи, Ты светишь таким светом, что я не вижу Тебя!» (113); иначе говоря, сквозь свет проглядывает тьма Божественная, «*святое ничего*» (93). Офелия (как и Ева) – двойник лирического героя, актуализирующий в нем жажду небытия, желание другого света. В метафорической паре с лебедем (лебедью) она совмещает в себе нерасчлененные мифологические начала: свет, солнце – и мрак; эстетизм, музыкальность, поэтичность – и смерть; мудрость, красноречие – и молчание; гедонизм – и страдание; чистоту страны блаженных – и ужас, безобразия.²⁷

Обилие отражений, взаимоотражений, множащихся двойников как знаков метаморфоз и перерождений позволяет установить в мире Аронзона совмещение, отождествление, взаимопроникновение объекта и субъекта и, как результат, смешение внешнего с внутренним, светлого с темным, небесного с земным.²⁸ В этом умноженном и умножающемся зеркалами мире притяжательные местоимения «мой – моя – мои» в восторженных обращениях сохраняют за адресатами статус самостоятельности и являются своеобразными ориентирами при погружении в глубину языка. На этом пути лирический герой Аронзона амбивалентен – он и участник проис-

²⁷ Ср. Л. Селиванова, «Аполлоновы лебеди (К семантике образа в религиозных представлениях античности)», *Человек и общество в античном мире*, М. 1998, 363-397.

²⁸ Подробнее об этом см. Ю. Левин, «Зеркало как потенциальный семиотический объект», *Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам*, XXII, Тарту 1988, 6-24.

ходящих вокруг него и с ним (или «внутри» него) превращений,²⁹ и заинтересованный зритель, зрение которого ведет к постижению единства мира во множественности явлений.³⁰ Именно зрение как составляющее *личного поэтического мифа*, формирующего мир поэзии Л. Аронсона, выявляет проступающую оппозицию «множественное – единственное», образующую своеобразную онтологическую вертикаль.

Поэтически осмысленное зрение-увидение предполагает обоюдную референцию: «Глазами я догнал гонца» – «через крыло кивнув мне ликом, / он скрылся...» (73); «Река приподнята плотиной / красиво в воздухе висит, / где я, стреноженный картиной, / смотреньем на нее красив» (89); «И мне случалось видеть блеск – / сиянье Божьих глаз / <...> кто верит, тот Тебя узрит» – «Мы – люди, мы – твои мишени» (130); «впереди нас только знамя / с небес смотрящего Творца» (135). Точно так же адресат заведомо должен знать об адресанте – как и наоборот: «От тех небес не отрывая глаз, / любуюсь ими, я смотрел на вас» (68); «ты стояла предо мною, / глядя Господу в лицо» (26); «Как хорошо, любуюсь Вами, / смотреть на мир, доступный нам» (49, 2). Зрение поэта таково, что способно узнавать в свете тень ангела (5), видеть «тень белой птицы» (39, – курсив мой. П.К.). Именно зрение – его дар и проклятие, дающие поэту возможность увидеть «сиянье Божьих глаз» и узнать Бога в «совсем-совсем другом» (130). Тем самым и зрение оказывается амбивалентно. С одной стороны, оно часто маркируется мотивами удовольствия или эстетического любования: «Люблю смотреть» (41); «Смотрю в него <в окно – П.К.>. / Любуюсь чьим-то сном» (48); «От тех небес не отрывая глаз, любуюсь ими, я смотрел на вас» (68); «в спокойном умиленье смотрю» (81). С другой стороны, зачастую истинный путь к видению – это отказ от зрения (ср.: «я, надев очки слепца, / смотрю на синие картины», 22), а в последних текстах именно зрение парадоксальным, но необыкновенно характерным для поэта образом ведет его к соприкосновению с тишиной.³¹ «Смотрю на вас – так тихо предо мной» (119), «Я смотрю – но прекрасного нет, / только тихо и радостно рядом» (147).

Отсюда – лишь один шаг до такого характерного для Аронсона жеста, как закрывание глаз, обнажающее различие *видения* и *видения*. Это различие напрямую касается и момента смерти: «Закроете глаза – особняки / приморского какого-то местечка / [...] стоите вы, *глаза закрыв ладонью*, / и

²⁹ «Я созерцал, я зрил и только» (8); «смотрел на сны озер и видел» (23); «Смотрю в пейзаж на небеса» (58); «Печальные мои глаза лица / увидели безоблачное небо / и в небе молодые небеса» (68) и т. д.

³⁰ «Я смотрел в ночные окна / лица единого для тел» (35); «Всё лицо: лицо – лицо, / пыль – лицо, слова – лицо, / всё – лицо. Его. Творца. / Только сам Он без лица» (131).

³¹ Кроме уже отмечавшихся случаев синестезии, ср.: «свет из окна приобретает шорох» (90) и еще более характерное «Вижу медь духового оркестра» (106).

видите <...> *умрите* вы сейчас, / и зеркало оставит всё, как есть...» (2); «Напротив низкого заката, / дубовым деревом запрятан, / *глаза ладонями закрыв*, / нарушил я покой совы, / что, эту тьму приняв за ночь, / пугая мышь, метнулась прочь» (73) (Курсив везде мой – П.К.) Последний пример особенно показателен – помимо того, что речь идет от лица лирического субъекта, в стихотворении дано своеобразное *видение во гробе*, причем лирический герой в большей части текста является не пассивным объектом (как можно было бы полагать в этой лирической ситуации), а активным субъектом – не «страдательно» увиден, а сам видит. Лишь в финале он в качестве зрительного ответа получает кивок улетающего ангела, уносящего душу (не его ли?). Такое прочтение подкрепляется стихотворением «Хорошо на смертном ложе...» (82), являющимся пародийным дублетом к (73), где словосочетание *дубовое древо* определенно выступает метонимической перифразой слова «гроб». Созвучно названным текстам также стихотворение, представляющее собой групповой макабрический портрет друзей поэта «Душа не занимает места...» (87), в котором большинство еще живых персонажей увиденны в посмертном существовании.

Тем самым становится ясно, почему поэтическое разыгрывание ситуации собственной смерти так или иначе оказывается связано у Аронсона со зрением: «... если и впредь я уйти не смогу, / на глаза пятаки положи мне» (264); «Когда я, милый твой, умру, – / пренебрегая торжеством, / оставь лежать меня в бору / с таким, как у озер, лицом» (252). В первом случае желаемым оказывается отказ от зрения; во втором сравнение лица с озером говорит об отражениях, повторяющих нездешние пейзажи. Этот «озерный» мотив у Аронсона с годами затухает. Приведенные примеры взяты из стихотворений, написанных до 1964 года; затем мысль, созвучная второй цитате, проявляется в «Послании в лечебницу (6): «лесничество тусклых озер нашей жизни итог». В дальнейшем присутствие образа озера как органа зрения и отражения, восходящего к традиционной метафоре «озеро-зеркало», сходит на нет. Показательно также, что после стихотворения 1967 г. «Финляндия...» (76) из поэзии Аронсона вместе с образом озера уходит и столь значимый ранее природный топос, который теперь предстает поэтической, художественной условностью или философским обобщением, в крайнем случае – подчеркнуто упрощенным пейзажным штрихом.

Центральным в концепте *зрения-увидения* может быть названо стихотворение под сигнализирующим названием «Видение Аронсона» (85), представляющее собой метафизическое восхождение-вознесение свечи как традиционного знака молитвы и поминовения – из мира, полного реальных чувств (любви, скорби, богооставленности) – в мир «пространства души». ³² Собственно визуальных образов в стихотворении не так много, и

³² Ср.: «Подняв над памятью свечу...» (144).

все они отсылают к топосу Рождества: зимнее небо с ангелом, жена в комнате, холм, освещенный луной. Объединяющей их линией оказывается глубина: *невысокий* полет ангела венчает вершину видимого мира, а за ним «на глубину <неба> ушло число бессмертных». Зрением улавливаются в объекте его метонимические (или тавтологические) удвоения, зеркальные двойники, свидетельствующие о глубине объекта, причем *число бессмертных* не определено. Реально присутствующий образ – жена – дан хоть и фигуративно, однако только нереалистическая живопись могла бы воспроизвести этот словесный портрет: «лицо жены <...> в роскошных волосах <...> а в нем ее глаза», и далее: «Лицо целую в темя головы». В следующей строфе единственное прямое обращение к жене через притяжательное местоимение *твою* («Снег освещает лиц твоих красу, // твоей души пространство освещает»)³³ знаменует прощание перед восхождением на *холм / бугор*, разделенный светом луны на светлый и темный склоны, – третий и наиболее важный образ, определяющий вертикаль видения. Объем холма создан светом, отбрасывающим тени героя – пилигрима-сновидца («Пример сомнамбулических причуд, я поднимался, поднимая тени»). Уподобление освещенного снегом лица (вернее, лиц) жены и плоскости холма подчеркивает тот факт, что именно «пространство души» жены не только примиряет героя с жизнью, но и служит дорогой к вершине.³⁴ Отсюда – уподобление жены ангелу (ср. «Красавица, богиня, *ангел мой...*», 141).

4. «Пленэр элегий»: пространство жанра

Не написать ли мне кипу предсмертных записок – такой жанр?

Л. Аронзон «Размышления от десятой ночи сентября» (300)

«Видение Аронзона» вобрало в себя элементы ламентативной, медитативной и любовной элегии, поминального плача и молитвы. В то же время оно соответствует модусу *бдения* и *откровения*, но ни одна из перечисленных жанровых особенностей не получает окончательного развития,

³³ Такая стереоскопия, созданная инверсированностью строк (A B C D E / D C E B), при которой смысловое ударение с несогласованного определения «лиц» переносится на предшествующее повторенному глаголу-сказуемому прямое дополнение «пространство», очень характерна для Аронзона.

³⁴ Несколько пародийным дублетом «Видению...» выступает стихотворение «Сквозь форточку – мороз и ночь...» (138) с его противонаправленным представлением о глубине («Смотрю туда, в нору»), где *жена* как олицетворение «чудного сада» в то же время – телесное его воплощение и, как таковое («тело с красотой»), уведит героя от бесплотных и бесплодных видений («закрыв нору, / иду на свой диван, / где ты сидишь, не пряча грудь / и весь другой дурман»).

более того – речь поэта носит ровный, почти объективный характер, не фиксирует сложных процессов постижения, будто само видение уже пережито. Временной объем стихотворения образует грамматическая категория времени глагола – настоящее и прошедшее. Это имеет композиционное значение: вся вторая часть, начинающаяся со слов «заснеженный бугор», как бы опрокидывается, предшествует первым четырем строфам, предваряя во времени эпизоды, связанные с образами неба и жены. Однако эта же часть является и завершающей, так что она, «опущенная» в начале и наличествующая в финале, как бы обрамляет «настоящее время». «Прошедшее» оказывается присутствующим в «настоящем», растворенным в нем и определяющим «будущее», которое есть повторение «прошлого» в условиях временного цикла. Важно, что совершенный вид глагола и страдательного причастия появляется лишь в двух последних строках, а центральной и разделяющей два времени выступает строка «Горит свеча, которую несую», сообщающая всему тексту бесконечность, возможность длить и длить это вневременное визионерское восхождение, лирическое «повествование» о котором остранено назывными предложениями, необычными в контексте прошедшего времени.

Такая внутренне сложная композиция стихотворения позволяет предполагать в нем тяготение к жанру элегии, для которого как раз характерны временные совмещения, проникновение вглубь внутреннего мира адресата и, что самое важное, усилие оценить, синтезировать экзистенциальный и эзотерический опыт. Кроме того, нельзя упускать из виду характерный для элегии эмоциональный и духовный настрой (печаль, тоска, пороговая ситуация) и мотивированный контекст (сосредоточенное вглядывание в беспорядочные смыслы, вслушивание в смешанные ощущения с целью их гармонизировать не ради внутреннего разрешения, а ради прикосновения к тайне жизни). Возможно, при утрате живой связи с традицией Аронзону в рамках творчества удалось реконструировать то, что М. Бахтиным было названо «памятью жанра», – ведь элегия как жанр в XX веке стерлась и фактически растворилась, и редкие ее проявления скорее говорят об упадке жанра. Одним из возможных объяснений может служить то, что элегия тематически и идейно тяготеет к определению, данному ей еще Белинским («песня грустного содержания», статья 1841 г. «Разделение поэзии на роды и виды», раздел «Лирическая поэзия»), в то время как в XX веке только благодаря «поистине тектоническим сдвигам в обществе <...> стало возможным призвать людей „горевать и плакать откровенно“». ³⁵

Сопоставление с элегией в нашем случае уместно в первую очередь из-за уже цитировавшейся вначале характерной «прогулки» автора-персонажа

³⁵ А. Пеньковский, *Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении*, М. 2003, 508.

в глубь собственного сознания, в «пространство души». Лишенный форсированной индивидуальности, он – не властный над своими чувствами и предчувствиями субъект, уподобляющийся всякому существу в мире: в стихе «деве чьи-то сны видны, когда их медленно пропели» (56) *дева* – и сам поэт, и его возлюбленная, и природа. Из традиции, восходящей к Пушкину, Баратынскому, Тютчеву, Аронзон перенимает опыт гармонизации экзистенциального опыта, причем не в философском смысле (часто заретушированном), а в подчеркнуто личном, интимном, домашнем. *Элегическое* мыслится как сосуществование с неизбежным, некий фатализм, отражающийся в отказе от внешнего сопротивления, даже от каких-либо выводов относительно мира. Уход в поэзию, пусть в угоду традиции и названный «*изгнанием*» (191), совершается ради самой поэзии. Здесь пересекаются отказ Аронсона от попыток реализоваться в официозе (пусть и вынужденный, не до конца добровольный) и образный строй его стихов: поэт предельно сужает круг тем и образов, что сообщает его поэтическим высказываниям отвлеченное звучание, не требующее каких-либо доказательств или обсуждения. Обыгранная в модусе инфантильного примитива тоска и даже молитва – один из существенных смысловых векторов поэзии Аронсона. При этом поэтический мир внешне никак не детерминирован, не затронут традиционными в классической литературе этическими проблемами, в той же мере как и изображение Божьего мира избавлено от подобной проблематики, свойственной и Пушкину, и Тютчеву, и Баратынскому, и Лермонтову, и Заболоцкому. Кажется, только Пастернак может быть признан наиболее близким Аронзону в трепетном, молитвенном – и в конечном счете спасительном – отношении к нерукотворному миру.

Глубинное измерение элегическая поэтика Аронсона приобретает в том, что автор-персонаж видит всё как будто ‘через смерть’. Названное «*небытием*» (66, 67), это состояние нуждается в уточнении. В отличие от поэтов-элегиков – от Жуковского до Пушкина, оглядывающихся назад или смотрящих вперед, – Аронзон выходит за пределы этих временных категорий: «и рядом жизнь, и нет ее со мною» (47), «Куда бы время ни текло – мне всё равно» (134). Глубоко созвучными этому последнему примеру оказываются строки Баратынского: «Я не страшуся новоселья; где б ни жил я, мне всё равно» («Элизийские поля»³⁶). «Еще не август, но уже» (144) – намеренно алогичный намек на запредельность, в которой властвует *духовное* время, «другое время года» (62). Жизнь, катящаяся назад, во вчера, в обратную сторону от будущего, «дикой пустыни», – неисполнимая мечта-греза, вопреки кажущейся явленности и возможности спасения. Отчасти это напоминает «Мирсконца» Хлебникова, но авангардистски выстраивает

³⁶ Е. Баратынский, *Стихотворения. Поэмы*, М. 1983, 67. [Серия «Литературные памятники»]

мая ситуация подана в пушкинской стилистике и интонировании: «Красавица, богиня, ангел мой <...> время то, что нам с тобой осталось <...> будущее – дикая пустыня» (141). Основной временной парадокс Аронсона в том, что его внешние признаки или отсутствуют, или противоречивы, но в то же время видимые текущесть и изменяемость длятся. Взгляд героя из зазеркалья (*инобытия*) видит все события словно не происходящими. То, что, по воспоминаниям Вл. Эрля, сам Аронзон характеризовал как «юмор стиля»,³⁷ есть глубокое поэтическое прозрение о застывании каждого движения в отрыве от целеполагания, об утрате каждым предметом или действием сообразующей связи, причинно-следственной помещенности в окружении предшествий, последствий, когда предмет или действие оказывается самоценным и единственным и вместе с тем мыслится не как действие или предмет, а как множасьее многоликое явление. Это своего рода делящаяся эпифания, застывшее откровение, остановленное мгновение; но сам смысл слова «мгновение» как временного отрезка отсутствует, и антитезой глубины выступают различные модусы пустоты – тишина, покой и отрицание как таковое: «и рядом жизнь, и нет ее со мною» (47), «пустой гуляющими сад» (64), «чтоб себя не разбудить, / на носках хожу ступая» (77), «взираю на свечу, / которой нет» (83), «в пустом гробу лежит старуха вина» (90), «шум тишины листопада» (106), «Вода течет, а кирха неподвижна, / но и вода стоит, а не течет» (126), «лета нежилой каркас гостит в пустом моем лорнете» (129). Это состояние критического ослабления всяких связей, в том числе и синтаксических, семантических:

Тело жены – от весны до весны.
Рядом лежу в тишине вышины.
Только к полудню окончится ночь
Деревом возле стены.

Дерево с ночью и с деревом ночь
Рядом стоят, повторившись точь-в-точь.
Только к полудню проснется жена,
Ночи и дерева дочь.

Я дотянулся рукой до листов,
Чтобы цветами осыпать альков...³⁸

Границы временного промежутка могут быть названы или угадываются – утро, день, вечер, ночь, весна, лето, осень, зима – но каждый названный период представлен застывшим, как будто ни до, ни после него никакого

³⁷ Вл. Эрль, «Несколько слов о Леониде Аронзоне (1939-1970)», *Вестник новой литературы*, 3, Л. 1991, 214-226 (здесь – 224).

³⁸ Публ. впервые.

другого не было и не будет; к тому же названный временной промежуток бывает удвоен в себе («осення осень», 111). Будущее мыслится Аронзоном в смерти или через смерть («Как бы скоро я ни умер, всё ж умру я с опозданием», 139), а прошлое едва мерцает через память чувств в настоящем:

В пустых домах, в которых всё тревожно,
в которых из-за страха невозможно —
я именно в таких живу домах,
где что ни дверь, то новая фобия,
я в них любил и в них меня любили
и потерять любовь был тоже страх. (57)

Такая неподвижность времени, длящаяся в почти полной изолированности покоя, может объясняться, во-первых, симультанностью творческого акта, служащего инструментом для измерения времени, а во-вторых, тем, что из каждой временной точки поэт воздвигает вертикаль. Всякое житейское, эмпирическое обращение к горизонтали жизни вызывает у поэта страх («фобии») и всячески устраняется. Такое изгнание обыденной действительности рождает торжественный одический настрой и сообщает поэтическому высказыванию значительность или приподнятость, «подброшенность вверх». Этому пафосу соответствует устремленность лицом вверх, в небеса, или в качестве декларативной антитезы обращение задом к миру, полностью игнорируемому. Ср. в стихотворении 1967 года:

Была за окнами весна.
За ней – другое время года.
На всей земле была погода
(по сути всё-таки одна).
И мне хотелось вон, наружу,
под дождь, под ласточек, под иву,
где рак беременный, нутужась,
рожает нужное для пива.
Но окруженный чьим-то чувством,
лежал я медленно и грустно,
лежал я задом наперед,
и ко всему, что в мире было,
я обращен был, как кобыла
к тому, кого она везет. (62)

Стоит обратить внимание, какие наименования жанров и форм, помимо элегии, входят в поэтическую лексику Аронзона, причем не в качестве определений природы стихотворения, а как объекта языковой рефлексии. Более общее «стихи» или «стихотворение» у Аронзона употребляется нередко – вот лишь некоторые: «натурщица стиха» (39), «Глухой тоски

тяжелый мед в стихов оформился кристаллы» (79), «Я эту ночь продлю стихами» (81), «хоть мало я пишу стихов, но среди них прекрасных много» (91), «гашиш <...> со стихами в сумме / был праздником души» (104), «Мое веселье – вдохновенье: / в стихах ли, с девой – всё равно» и «что за наслажденье / мне за стихи мои дано» (115)... Очевидно, что стихотворчество и его результаты, осмысляемые поэтом в категориях реальной действительности, ставятся в один ряд с другими жизненными актами. Интересен пример: «хоть мало я пишу стихов, но среди них прекрасных много» (92), где сквозь очевидный смысл – ‘среди немногочисленных стихотворений немало прекрасных’ – проступает другой, более буквальный: ‘хотя мои стихотворения коротки, в них немало прекрасных строк’. Не случайна также формула «парк длиной в беседу о русской поэзии» (<75>), совмещающая в себе временное и пространственное измерения поэтического текста: пространство парка озвучено стихами, беседой о них.

Из эксплицитно бытующих в текстах Аронсона жанров – жанров как персонажей – следует упомянуть в первую очередь оду и сонет. Ода оказывается, как правило, мотивирована субъективно воспринятым временем как единением с природой (день, полдень, лето): «Осенний день велеречивей *оды*» (10); «окруженный чьей-то волей, / парк был вытянут до боли, / в нем стоял высокий полдень, / наподобье старой *оды*» (278); «*Произведением хвалебным* в природе возникает лето» (89) (Курсив мой – П.К.). Сонет же, одна из наиболее важных для Аронсона форма, укоренен исключительно в плоскости литературы. Не имея свойств, характерных для «подражания природе», он символизирует небытие, и всякое его сочинение есть таинственный факт прикосновения к запредельному:³⁹ «Природа, что она? Подстрочник / с языков неба? и Орфей / не сочинитель, не Орфей, / а Гнедич, Кашкин, переводчик? / И право, где же в ней сонет?» (66); «Но мы способны смастерить сонет: / сбить доски строчек гвоздиками рифмы» (83); «сестра твоя, одетая в наряд / слагателя столь длинного сонета»⁴⁰ (93), «Еще шесть строк, еще которых нет, / я из добытия перетащу в сонет» (97), «молчание теперь обрамлено, / оно – ячейка невода в сонете» (110).

Что касается элегии, отметим случай, где она присутствует в качестве своеобразного «ноль-приема»: «И здесь красива ты была, как стих ‘печаль

³⁹ Надо сказать, что сонетная форма не мешает Аронзону разрабатывать в ее рамках элегию, правда, без должной (или предполагаемой возможной) подробной разработки сложного, неоднозначного состояния. В связи с этим можно в обширном ряду стихотворений поэта длиной от 4 до 16 строк видеть миниатюрные элегии (или элегические миниатюры) – по аналогии с наблюдениями Ю.Н. Тынянова над лирическими произведениями Тютчева, в которых исследователь обнаружил микроскопическую оду, фрагмент (Ю. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, М. 1977, 46)

⁴⁰ Заметим: здесь ирония, выразившаяся в оксюмороне – сонет не относится к числу «длинных» форм.

моя светла'» (270). «Печаль моя светла» – полустишие из пушкинского «элегического шедевра»⁴¹ «На холмах Грузии...». Реальное лицо сравнивается здесь с литературным произведением, процитированное место которого фиксирует характерную для элегии двойственность, внутреннюю противоречивость.

Элегическая двойственность в отношении к чему-либо для Аронсона так же характерна, как и буквальная двойственность (двойничество) и амбивалентность образов. Это позволяет видеть культивируемые поэтом в собственном мире черты архаического мышления, для которого свойственен комплекс «нерасчлененно-синтетического мышления» (по А.Ф. Лосеву). Так обстоит, пожалуй, дело со всеми устойчивыми, ключевыми образами и мотивами поэзии Л. Аронсона – единого текста, выстраивающегося в своеобразную мифологию. Единство поэтического мира поэта, сообщаемость всех его текстов находят отражение в жанровой природе подавляющего большинства его стихотворений, в которых «подо всё подстелена» элегия. Индивидуальное, интимное выступает стержнем, на который нанизываются различные мотивы, создающие сложную амальгаму.

Остановимся более подробно на стихотворении «А.С.Пушкин»:

Поле снега. Солнцеснег.
Бесконечный след телеги.
Пушкин скачет на коне
на пленэр своих элегий.

Яркий снег глубок, и пышен,
и сияет, и волнист.
Конь и Пушкин паром дышат,
только стека слышен свист.

Ветра не было б в помине,
не звенела бы река,
если б Пушкин по равнине
на коне б не проскакал. (84)

Элегическому стиху подспудно, как бы обратным отражением от сравниваемого, присуща пластическая красота (отметим характерное присутствие визуального мотива в этом стихотворении, написанном 4-стопным хореем). Названный жанр выступает сложной метонимической фигурой: во-первых, под словом «элегия» здесь подразумевается лирика в целом; во-вторых, жанру приписана реальная пространственность («пленэр эле-

⁴¹ Ю. Тынянов, *Пушкин и его современники*, М. 1968, 231.

гий»). Эта генитивная конструкция⁴² означает не столько «элегический пленэр» (здесь активизируется расхожий, почти разговорный штамп вроде ‘элегического настроения’), сколько «пространство <для> творчества». В последнем значении заключена большая, почти осязаемая сопряженность с действительностью. Соотнесенные в стихотворении пары меняются признаками: лицо получает длительность, строка – пластичность, пленэр усваивает литературный статус, элегия осваивает, занимает смысловое пространство высказывания. Описываемый пейзаж нуждается, выражаясь метафорически, в освещении поэтом как сюжетном ходе.⁴³ В связи с этим одностишие «Пойдемте: снег упал на землю» (136), помимо денотативной соотнесенности с народной приметой «выйти на первый выпавший снег и загадать желание», содержит коннотацию – *узрение света*.

5. «В покой украшенная поза»: динамика и статика⁴⁴

«Не стоит пользоваться моей привычкой – не менять позы. Она уж слишком моя».

Л.Аронзон «Редакция» (<285>)

Созерцательное начало в поэтике Аронзона не безусловно, оно зависит от ряда более глубоких факторов. В первую очередь это противоположенность таких категорий, как *движение* и *покой*. Примечателен в этом отношении сонет под названием «Движение», отсылающий к одноименному стихотворению Пушкина, в котором эпиграмматически выражена идея относительности видимого глазом движения. У Аронзона «Движение» – далеко не классический сонет, не та строгая, четкая, почти неподвижная поэтическая форма, динамика которой должна сказываться более во внутренних диалектических связях, чем в формальной раскрепощенности.

⁴² У Аронзона нередко используется, обыгрывается амбивалентность генитива, сообщающего строке спрессованность, концентрированность смыслов и остраивающего объект-имя: «полдень лета» (9); «паузы осени» (14, в этом тексте немало аналогичных примеров); «душа коня во мне добрела» (35); «балеты стихов» и «натурщица стиха» (оба – 39); «куколка ночи» (40); «соборы осени» (56); «озёра тишины» (76); «полночи небес» (77); «дуб дверей» и «медь оркестра» (106); «свет вечера» и «балкон дня» (оба – 86); «ковёр природы» (128) и т.д.

⁴³ Отметим разработку мотива света у Аронзона, зачастую не названный источник которого или имеет физическую природу, может быть знаком погружения в сон («о тело: солнце, сон, ручей!», 56), или нефизически множится в отражениях, удваивается или проглядывает сквозь другой, как в новообразовании «солнцеснег» (84). Ср. отраженный свет в «Видении...» («Снег освещает лиц твоих красу»), где снег сам по себе оказывается если не источником, то тайником перворожденного, неотраженного света: «Благодарю Тебя за снег, / за солнце на Твоем снегу <...> храм Твоего куста в снегу» (132).

⁴⁴ См. Стихотворение к поэме «Лебедь», (39).

Преодолев предел паралича
усилием, отсюда незаметным,
сорвался вниз, камнями звуча,
но каждый миг еще зачем-то медля,

и каждое усилие последним
казалось в чередѣ его потуг
и мук,
рассчитанных намедни.

Такой же путь проделывал и звук,
и всё вокруг
жило преодоленьем.

И только поза в мягком кресле
была б чертой извечной, если б
к ней тот же не привел недуг. (19)

Аронзон заметно нарушает сонетный канон, так что вместо шести положенных рифм у него их четыре, если не три,⁴⁵ а сам сонет тяготеет к форме терцин. Ритм сонета – разностопные ямбы, от 1-стопного до 5-стопного: только первый катрен и второй терцет выдержаны в одном ритме, образуя своеобразную ритмическую рамку. Колебания приходятся на центр текста (ст. 5-11). Сюжетом в этом экспериментальном и оттого намеренно угловатом тексте является тщетная попытка преодоления неподвижности (паралича), совершаемая не только персонажем, данным в нагромождении движений, но и всем окружающим его пространством. Выражение «поза в мягком кресле» как перифраза покоя порождает видение довременного существования («извечная черта») – стремление к бытию до воплощения, оправдывающее добровольно взятые на себя «намедни» муки.

Интересно то, что в ряде устойчивых модусов Аронзон если не совпадает, то сближается с мироощущением классического денди, которое могло быть усвоено главным образом через творчество Пушкина, Блока, а также Бодлера⁴⁶ (не исключено, что эротическая раскрепощенность многих лири-

⁴⁵ «Паралича-звуча»; «незаметным-последним-намедни» и смыкающиеся с ними «медля-преодоленьем-если б»; «потуг-мук-вокруг»

⁴⁶ В связи с рассмотренным ранее генитивом у Аронсона заметим также, что чуткий к таким словоформам поэт мог обратить внимание на русский перевод названия поэтической книги Бодлера «Цветы зла», который содержит некоторую грамматическую двусмысленность, чего нет в оригинале («Les fleurs du mal»): родительный приименный *зла* может выполнять роль несогласованного определения (ср. с *злые цветы*), а может – косвенного дополнения или даже обстоятельства. Наконец, образ «искусственного рая», принципиальный для всего творчества Бодлера, некоторыми своими чертами связан с образом Рая у Аронсона, хотя вряд ли он был знаком с самой книгой «Искусственный рай». «Поэма гашиша», как и некоторые соответствующие образы

ческих стихотворений Аронсона также бодлирианского происхождения, с той только разницей, что в них нет «яда» французского поэта).⁴⁷ В этом ракурсе показательно начало стихотворения «Несчастно как-то в Петербурге...» (129), где разлад с собой и миром принимает нарочито эстетский характер, особо ярко проявляющийся в знаковом жесте – лорнировании, а также в подчеркнуто вежливом абсурдном приветствии: «Друг другу в приоткрытый рот, кивком раскланявшись, влетаем».

В арсенал поведения денди, предпочитающего покой бесполезной суете, входят также частые прогулки. Фланирование (от франц. 'flaner' – гулять, шляться, болтаться) было характерной поведенческой чертой ленинградской художественной богемы 1950–60 гг.⁴⁸ В этой связи дополнительный смысл получает противопоставление аронсоновской «Прогулки» и «Шестивия» Бродского.⁴⁹ Самым же главным в этом сопоставлении с дендистской атрибутикой является частое настроение героя Аронсона – печаль, скука, тоска, хандра.⁵⁰ Можно предположить, что Аронзон знал слова Пушкина: «Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа» (из письма Рылееву, май 1825 г.),⁵¹ созвучные реплике Мефистофеля из «Сцены из Фауста»: «Вся тварь разумная скучает».⁵²

Тем самым покой в поэтическом мире Аронсона, заявленный в сонете «Движение», получает почти философское оправдание в элегическом образе сидящего в кресле героя. Если в более раннем стихотворении 1964 г. «Полдень» всеобщему движению и заинтересованности противопоставлены авторские отрешенность, созерцательность и отказ от подвижности в мотиве созерцательности («Я созерцал, я зрил и только», 8), то начиная с «Движения» *покой* в поэтической мифологии Аронсона становится неотъемлемой частью созерцания-узрения-любования именно в модусе телесной позы. Поэтому неудивительно, что наряду с дендистским фланированием (ср. «Гуляя в утреннем пейзаже...», 64) и сидением в кресле⁵³ одной из

поэзии Бодлера и «проклятых поэтов», служат еще одной связующей нитью с определенным пластом творчества Аронсона (см. 58, 88, 122 (17), 125, 150, 330 и др.).

⁴⁷ Применительно к эротизму Аронсона уместно употребить понятие «эротической игры», уподобляемой игре слов. Так, в строке «Резвится фауна во флоре, топчя ее и поедая» (94) присутствует эротический подтекст: глаголы «топтать» и «поеть» означают также свокупление, что вполне вписывается в контекст стихотворения.

⁴⁸ Так, круг художника Арефьева называли «болтайкой» – от глагола «болтаться».

⁴⁹ См. Л. Аронзон 2006, Т. 2, 225.

⁵⁰ В этой связи характерен первоначальный вариант первой строки стихотворения (129) – «Печально как-то в Петербурге...».

⁵¹ А. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, Т. 13: «Переписка 1815–1827», Л. 1937, 176. Показательно, что у Пушкина речь о скуке заходит в этом письме в связи с Петербургом («Тебе скучно в Петербурге, а мне скучно в деревне». – Там же).

⁵² А. Пушкин, *Стихотворения*, Л. 1955, Т. 3, 339. [Серия «Большая библиотека поэта»]

⁵³ Ср. воспоминания Анри Волохонского: «Ар<о>нсона <...> будущие ахматули держали в черном теле и он сбежал к нам. У него болела нога. Мы с ним были хороши, но он

наиболее частых поз покоя является лежание: «там я лежал в траве и зрил» (7); «тело лодкою лежит / в урусах каменных озер» (20); «лежи в траве, пока избыток мыслей / сведет с ума иль просто надоест» и «лежи в траве и ничего не требуй, / к иной душе, к покою причастясь» (47); «я <в> трех озер осоке / лежу я Бога и ничей» (56), «окруженный чьим-то чувством, / лежал я медленно и грустно, / лежал я задом наперед» (62), «себя в траве лежать оставив, / смотрю, как падает вода» (89), «пред всеми, что ни есть, ночами / лежу, смотря на них в упор» (128), «я стою перед тобою, как лежал бы на вершине» (164). Именно эта поза активизирует переживание собственной смерти,⁵⁴ обращение к небу в прямом и переносном значении слова: «лежат, как мертвые, лицо / к покою неба обратив» и «когда я, милый твой, умру, <...> / оставь лежать меня в бору / с таким, как у озер, лицом» (252); «мы здесь пролежим, / сквозь меня прорастает, ты слышишь, трава» (6), «целый день лежу в кровати, / чтобы стать одной из мумий» (139). По поводу последнего примера заметим, что здесь вновь возникает аналогия с лирикой Бодлера – стихотворением «Гимн», в котором говорится о бальзамировании, способном уберечь возлюбленную от смерти. Кроме того, мумия лишена пола (она может быть и мужской, и женской), что существенно для поэтического мира Аронсона, в котором нет существенного различия не только между объектом и субъектом, но и между мужским и женским: «Мне б понравилось одно: / лечь с тобой как можно туже, / только так, чтобы женой / был бы я, а ты бы мужем» (145). В исследовании Р.Якобсона и К. Леви-Стросса о сонете Бодлера «Кошки» приводится мнение Мишеля Бютора о том, что «у Бодлера оба аспекта, женственность и мужественность, никоим образом не исключают друг друга, а находятся в тесной связи»⁵⁵ – приблизительно то же обнаруживается и у Аронсона; всякое закоснение в определенной природе ни в коем случае не является покоем, не равно ему и поэтому не устает инабытия как заведомо мертвое.

Горизонтальное измерение лежачей позы как воплощенного бдения и созерцания обретает свою вертикаль в подразумеваемом действии полета,

женился и стал сидеть в кресле. Это было интимно, но он не привык к теплу» (Цит. по: К. Кузьминский, «О Понизовском», *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны*, Сост. К. Кузьминского и Г. Ковалева, Т. 2А, Ньютонвилл 1983, 292).

⁵⁴ Характерно, что денди в безучастном отношении к окружающему следовали установлению Игнасия Лойолы «Perinde ad cadaver!» («Будь подобен трупу!») (Ольга Вайнштейн, *Денди. Мода. Литература. Стиль жизни*, М. 2006, 376).

⁵⁵ Jakobson R., Lévi-Strauss C. «Les Chats» de Charles Baudelaire (1962), Пер. по изд.: R. Jakobson, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie: Sämtliche Gedichtsanalysen*, Band 2, Berlin; New York 2007, 251-287 (здесь – 283). В этом исследовании заявлен продуктивный и для творчества Аронсона тезис о соответствиях между частотностью мужских и женских рифм, а также грамматическим родом существительных с сюжетным планом стихотворения.

порождаемом звуковым сходством корней: *леж* – *леч* – *лет*. Так, в стихотворении «Несчастно как-то в Петербурге...» пластическая схожесть лежания и летания реализуется в сюрреалистическом сдвиге полулежать – полуполетать: «Полулежу. Полулечу. / Кто там полуполетит навстречу? / Друг другу в приоткрытый рот, / кивком раскланявшись, влетаем». Возможно, именно поэтической этимологией объясняется появление в таких «несовременных» стихотворениях, как «Послание в лечебницу» или «Два одинаковых сонета», самолета, который в стихотворении «Вода течет, а кирха неподвижна...» (126) занимает промежуточную позицию между лежанием и летанием («на грудь мою *садится* самолет»).⁵⁶ В обилии птиц и особенно летающих насекомых обращают на себя внимание те примеры, где насекомые сигнализируют о скоротечности жизни («я хотел бы быть букашкой, что живет не больше суток», 21; «Смерть бабочки? Свечное пламя?», 144). Еще более часто полеты у Аронсона оказываются связаны с эротическими коннотациями («Я полна цветов и речек, / на лугу сожжем мы свечек, / соберем большие стаи, / посидим и полетаем» (75); «Когда б вы были бабочкой ночной, / я б стал свечой, летающей пред вами» (119)) и со смертью как освобождением души («Когда, душа, я буду только ты, / летая над высокой ночью» (87)), знаменуют собою сон («В рай допущенный заочно, / я летал в него во сне» (127); «Подняв над памятью свечу, лечу, лечу верхом на даме» (144)). Тесная связь эроса, танатоса и сна, реализованная в телесных модусах лежания и полета, предполагают выход из потока времени, который гарантирует поэту чаемый покой – «неподвижно достигать состояния, которое дервиши именуют халь» (351).

Поэтический метод формирования, даже нагнетания медлительности, царящей в мире поэта, можно проиллюстрировать также многократными примерами «динамичной неподвижности» – характерным для поэтики Аронсона приемом семантического и морфологического сдвига: «Вокруг меня сидела дева» (38), «окруженный чьим-то чувством, / лежал я медленно и грустно, / лежал я задом наперед» (62), «напротив звезд, лицом к небытию, / обняв себя, я медленно стою» (67), «уходит вспять свою река» (111), «В двух шагах за тобою рассвет. / Ты стоишь вдоль прекрасного сада» (147). Всякое действие увидено здесь из глубокого покоя действующего («как бы видя резвый сон, я молчалив был и спокоен» (42)), а всякое говорение уступает молчанию, тишине в ее полноте.⁵⁷ Молчание,

⁵⁶ Ср. из письма В. Швейгольцу (1969 г.): «Я и всегда не мог в стихах пользоваться бытовыми понятиями, не мог написать, предположим, о реальном лыжнике – только о видении его, и как-то случайно попавшее в мою утрамбованную лексику слово „самолет“ всем контекстом вокруг иррационализируется, превращаясь в слова типа „дерево“, „озеро“» (352).

⁵⁷ Вслед за Жуковским Аронсон мог бы повторить: «И лишь молчание понятно говорит», изъяс из этого высказывания характерную для поэта-романтика скорбь по поводу

таким образом, выступает одним из поэтических синонимов покоя, «глубинной тишиной», в которой всякое действие, и статическое в том числе, — это пребывание в пространстве, продолжающееся открытие его глубины.

«бедности языка». Сходство поэтических концептов «молчания» у Аронсона и Жуковского — тема отдельного исследования.