

Ольга Седакова

ЛЕОНИД АРОНЗОН: ПОЭТ КУЛЬМИНАЦИИ

[В каждом из авторов, которых мы будем обсуждать в нашем курсе,¹ мне хотелось бы выделить какой-то момент, важнейший для него и существенно новый для всей нашей поэтической традиции. Такой] центральный для Леонида Аронзона момент я нахожу в его работе с композицией. Поэтому я и назвала нашу тему: «Поэт кульминации».

Одно из лучших стихотворений Аронзона (и безусловно, одно из лучших стихотворений, написанных на русском языке) и описывает нам этот опыт кульминации.

Утро²

Каждый легок и мал, кто взошел на *вершину холма*.
Как и легок и мал он, венчая *вершину* лесного холма!
Чей там взмах, чья душа или это молитва сама?
Нас в детей обращает *вершина* лесного холма!
Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях,
и *вершину холма* украшает нагое дитя!
Если это дитя, кто вознес его так высоко?
Детской кровью испачканы стебли песчаных осок.
Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!
Это память о рае венчает *вершину холма*!

¹ Имеется в виду курс лекций «Русская поэзия после Бродского», прочитанный в Стэнфордском Университете в зимний семестр 2007 года. Леонид Аронзон был первым из обсуждавшихся авторов. Хотя хронологически Аронзон никак нельзя поместить «после Бродского», он, ровесник Бродского, покинувший наш мир много раньше нобелевского лауреата, становится известным относительно широкому читателю только в последние годы. Но существенно даже не это. Та альтернатива, которую его поэзия представляет пути Бродского, породившему широчайшую волну эпигонства, заключала в себе больше творческого будущего для поэтов младшего поколения, которые не раз об этом говорили (Виктор Кривулин, Елена Шварц). Все сравнения хромают, но приблизительно так же мы поместим Велимира Хлебникова «после» Маяковского, «поэта для поэтов» – после «поэта для читателей». После – поскольку там, откуда приходят новые возможности для настоящего и для будущего.

² Л. Аронзон, *Собрание произведений в двух томах*, СПб. 2006, Т.1, 108 (курсив мой – О.С.). Далее в тексте ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

Не младенец, но ангел венчает *вершину холма*,
 то не кровь на осоке, а в травах разросшийся мак!
 Кто бы ни был, дитя или ангел, *холмов* этих пленник,
 нас *вершина холма* заставляет упасть на колени,
 на *вершине холма* опускаешься вдруг на колени!
 Не дитя там – душа, заключенная в детскую плоть,
 не младенец, но знак, знак о том, что здесь рядом Господь.
 Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях,
 посмотри на *вершины*: на каждой играет дитя!
 Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!
 Это память о Боге венчает *вершину холма*!

(1966)

В двадцати одной строке этого стихотворения два слова, *вершина* и *холм*, врозь и вместе, повторяются по десять раз. Иначе говоря, речь идет не просто о кульминации, но о кульминации кульминации (и «вершина», и «холм» отвечают латинскому *culmen*).

Итак, кульминация. Кульминация – момент формы, причем формы, как ее знает определенная эпоха: условно считая, Новое Время, со времен Ренессанса, и особенно романтическая эпоха, которую последующие эпохи не раз отменяли, но которую по существу ничто не сменило. Для древних, фольклорных или средневековых текстов этот момент не слишком значителен. Можно сказать, что в них нет кульминации – или что их там много. Кульминация становится центром притяжения там, где есть идея развития, причем драматического, драматургического развития. В основе этого развития лежит некоторый конфликт, сопоставление и встреча двух сил. Вот в таком случае и возникает тема кульминации, точки высшего напряжения всего произведения, к которой нас с самого начала ведут. Но драматическое развитие – не единственное условие кульминирующей композиции: кульминация важна там, где пространство замкнуто, где художественная вещь существует в заданных границах начала и конца. На открытом просторе эпоса холмы (*culmina*) и равнины свободно сменяют друг друга. Самый знакомый нам род композиции – это как бы подъем от завязки на холм кульминации и затем спуск к развязке. В момент кульминации произведение приближается к пределу собственной полноты, которая одновременно есть выход из себя, из всей своей данности.

В классическом построении (классическом для XVIII-XIX веков, но основанном на традиции античной классики) кульминация связана обыкновенно с золотым сечением: это лучшее для нее место. В восьмистишии, скажем, это будет начало второго катрена, пятая-шестая строка. Можно проверить эту закономерность на лучших восьмистишиях. Например, «Я вас любил» Пушкина – вот они, пятая-шестая строки: «Я вас любил безмолвно, безнадежно, / То робостью, то ревностью томим...»

К этому, как бы против воли, шло развитие повествования, начатого с позиции «почти обретенного покоя». Можно вспомнить другие восьмистишия Пушкина. Можно посмотреть на восьмистишия Баратынского или Гельдерлина... Но не будем отвлекаться. Мне просто хотелось заметить, что классическая кульминация – вещь не слишком очевидная, это не просто «ударное место». Но тот, кто привык ее отмечать, по-другому читает целое.

Вопрос о композиции (как и все творческие вопросы формы) никогда не стоял в образцовой «советской литературе». В стихотворении-рассказе, стихотворном фельетоне (а это и был основной жанр советской лирики), естественно, кульминация будет чисто сюжетной и ударными строками непременно будут последние, как в басне. Всё, что предшествовало концовке (рассказ в стихах или размышление в стихах), излагалось как придется, по порядку; как правило, в форме четверостиший (все иные виды строфики были забыты) и одним из тех немногочисленных метров, какие остались в ходу. Из всех вопросов формы «молодежную» волну 1960-х занимала только рифма (броская ассонансная рифма, которой они очень гордились, – а рифма, как заметил С.С. Аверинцев, это самый непоэтический элемент версификации, своего рода аналог «острОты», которая, по Верлену, «оскорбляет лицо лазури») – но уже одного этого хватало, чтобы обвинять их в «формализме». Еще в советской поэзии ценились «находки»; к «находкам» относились эффектные сравнения и метафоры, которые, видимо, заготавливались впрок. Этот несколько упрощенный очерк наличной к шестидесятым годам разрешенной поэзии я привожу для того, чтобы ощутить, какой силы эстетическое сопротивление заключалось уже в первых стихах Аронзона. Он с самого начала писал «перед лицом лазури». А писать перед лицом лазури и значит: чувствовать форму. Точнее – чувствовать в форме.

Итак, концовка-«мораль». Ради этой «морали» всё и сочинялось, ее и ждал читатель. Ее он и запоминал, как *arte dictum*, как *bon mot*, как лозунг, наконец. Так я, увы, по гроб не забуду финальных строк стихотворения Е. Евтушенко «Карьера» (1957): «Я делаю себе карьеру / Тем, что не делаю ее»³ и других не менее эффектных концовок. Между прочим, как заметил М.Л. Гаспаров, такая композиция – точная противоположность античной лирике, которая начинает с самого «сильного места», как бы с удара гонга, который затем, в последующих строках затихает. Такой техникой уходящего в никуда, рассеивающегося в воздухе конца владел в русской поэзии только Пушкин: почему он часто и не завершал стихов: «Куда ж нам плыть...» («Осень», 1833).

³ Е. Евтушенко, *Взмах руки*, М. 1962, 93.

Но, повторю, «сильное», «ударное» место – это не кульминация. Кульминация связана со сплошным развитием текста, с его исподволь подготовленным – и при этом неожиданным (в чем и заключается мастерство композиции) взрывом. Мы оказываемся на вершине повествования, откуда видно всё – и вперед, и назад. За этим моментом в классической композиции следует путь по склону, к разрешению, к развязке.

Мысль о сочинении как о некотором связанном целом и его центре, его вершине свойственна сознанию, которое, может быть, ближе музыкальному, чем собственно словесному. Таким и было сознание Леонида Аронсона.

Как и другие радикально «другие», то есть неофициальные поэты (а также художники, музыканты, составлявшие так называемую «вторую культуру» – хотя сам этот термин возник позже смерти Аронсона, в глухие застойные времена) Аронзон знал императив формы и представлял себе ее историю в русской поэзии. Кончалась эта свободная история формы (мы уже говорили, что официальное искусство располагалось за пределами этой истории, и эта запредельность истории была идейно и теоретически обоснована) Велимиром Хлебниковым и его «ночными» продолжателями, а также поздним Мандельштамом, Пастернаком... Всё это были в те времена почти или совсем не публикующиеся стихи, так что само знакомство с ними было не иначе как даром судьбы или случая (в провинции возможностей для такого случая было несравненно меньше, чем в Питере и Москве, да и то в определенных кругах, которых достигала культурная контрабанда). Для статистического читателя (в те годы очень многочисленного) и для статистического стихотворца – и тогда, и еще на долгие времена – русская поэзия XX века сводилась к Блоку, Маяковскому, Есенину и небольшим осколкам Цветаевой и Ахматовой. Я не знаю, в каком возрасте Аронзон познакомился с «другой» поэзией. Для каждого из нас открытие ее составляло эпоху, своего рода «второе рождение».⁴ Во всяком случае, во всем, что нам известно из написанного им, он уже твердо стоит на этой основе. Никаких следов общения с «советской поэзией», которую в окончательном обобщении можно назвать произведением обыденности и ее самовыражением – во всех, и содержательных, и языковых, и формальных отношениях, но главное, в отношении личности говорящего, который с гордостью декларировал:

Мне грозный ангел лиры не вручал.
Рукоположен не был я в пророки <...>⁵

⁴ Тимур Кибиров, вспоминая о том, что впервые он прочел Мандельштама в 21 год, добавлял: «И этого я им никогда не прошу!»

⁵ Е. Винокуров, «Мне грозный ангел лиры не вручал...», *Собрание сочинений в трех томах*, Т. 1, М. 1983, 225.

– никаких следов этой этики и эстетики обыденности и заурядности в текстах Аронзона мы не обнаружим. Он как будто по праву рождения принадлежал к тем, кого здесь называли «небожителями», подозревали в презрении к «простым людям» и трактовали соответствующим образом. Генеалогию его стиха мы видим в названных выше поэтах (Велимире Хлебникове, Николае Заболоцком и других обэриутах, в Осипе Мандельштаме). Однако открывает этот список Пушкин: настоящий Пушкин, которого статистический читатель и статистический стихотворец тоже не знали, Пушкин – гений формы, учитель наслажденья,⁶ сам – часть русского пейзажа и русского звучания (что одно, ибо этот зимний пейзаж состоит из звуков) и его создатель:

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 б не было в помине,
не звенела бы река,
если б Пушкин по равнине
на коне б не проскакал.⁷

(20 января) 1968

Исходя из них, из «небожителей», и после них, так, как они еще не писали, – вот здесь начальная точка Аронзона. Его ранние, не совсем самостоятельные вещи похожи на ученичество у Пастернака (раннего Пастернака). В дальнейшем от Пастернака, кажется, следа не осталось, но это не совсем так: Пастернак, как и Аронзон, – поэт счастья и восхищения, редкий в России лирический склад!

⁶ «Внемлите же с улыбкой снисхожденья / Моим стихам, урокам наслажденья» (А. Пушкин, «Сон (отрывок)», *Полное собрание сочинений*, Т. 1, Л. 1937, 185).

⁷ Аронзон 2006, 1, 148. В этих стихах Аронзон, вопреки обыкновению, пытается выйти из кульминации к какому-то финалу, разрешению (третья строфа) – и мы видим, насколько этот финал, эта «мораль» не в рост предшествующим строфам.

Благодарю Тебя за снег,
за солнце на Твоем снегу,
за то, что весь мне данный век
благодарить Тебя могу.

Передо мной не куст, а храм,
храм Твоего КУСТА В СНЕГУ,
и в нём, припав к Твоим ногам,
я быть счастливей не могу.⁸
(1969)

Не слышим ли мы здесь – доведенное до белого каления, до крайней кульминации – эхо строф Пастернака? Пейзаж как храмовое богослужение:

Как будто внутренность собора –
Простор земли, и чрез окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.

Природа, мир, тайник вселенной,
Я службу долгую твою
Объятый дрожью сокровенной
В слезах от счастья отстою.⁹
(1956)

Пастернак обещает отстоять эту «долгую службу», Аронзон падает на колени перед мгновенной епифанией. Он сразу же – в кульминации, которая в данном случае принимает форму не восхождения на холм, а падения лицом к ногам.

Аронзон начинает с того места, где Пастернак кончает. Великие стихи позднего Пастернака, такие, как «Август», или «В больнице», или «Свадьба», почти мучат нас своей подробной повествовательной длительностью: изготовка на взлет, на скачок задана с начала, но как долго она не исполняется! Как долго приходится ждать этой блаженной кульминации, летящих, сверкающих, *совсем свободных* слов:

Прощай, лазурь Преображенская...
Жизнь ведь тоже только миг...
О Господи, как совершенны...

⁸ Аронзон 2006, 1, 202.

⁹ Б. Пастернак, «Когда разгуляется», *Собрание сочинений в пяти томах*, Т. 2, М. 1989, 86.

Как медленно и через какой лес подробностей мы поднимаемся к этим вершинам! И как эти вершины сразу же несут в себе разрешение, развязку – широкую, открытую, но развязку! Совсем с другой стороны, чем «советская поэзия», Пастернак пришел к апологии обыденного и «прозы». Этому его решению служить «святой повседневности», «богу деталей», «пристальной прозе» мы и обязаны столь долгими изготковками. Но разделить пастернаковского умиления обыденностью и прозой новое поколение поэтов не могло. Проза и обыденность и так окружала нас со всех сторон, как тюрьма и кошмар. «О на волю, на волю, как те!» (Б. Пастернак, Разрыв»). Иначе говоря: «Встаньте, пойдем отсюда!» (Мк. 14,42). Куда? Сразу же – в кульминацию, в предельное. Детали больше не нужны. Или же – это будут иные, безумные детали.

Вот здесь помогли обэриуты. Они нашли язык для «новой» абсурдной повседневности, которую Пастернак назвал «немыслимым бытом», но продолжал описывать как вполне мыслимый. После эпохи «немыслимого быта» «обыкновенная» повседневность воспринималась уже как литература, и слишком условная литература. Вокруг ее просто не было. Было что-то такое: «Где кончаются заводы, / Начинаются природы...» (Л. Аронзон, «Беседа»).¹⁰

Во многих стихах Аронзона присутствие обэриутского сдвига, экстравагантной образности и смещенной грамматики (с неизбежным комическим или ироническим оттенком) кажется – мне, во всяком случае, – несколько избыточным. Самые «свои», самые «чистые» вещи Аронзона – его гимны. В них он не похож ни на кого. В них он совсем новый. Поэт безвыходной кульминации, «пленник холмов».

В этой «новой гимнографии», которая с первого слова вводит в предельное напряжение и держит его до последнего слова, его форма открывается как форма мира. Искусство кульминации – это мир в форме эпифании, в форме мгновенного явления рая. Найденная и осознанная позиция. «Материалом моей литературы будет изображение рая. Так оно и было, но станет еще определеннее. <...> То, что искусство занято нашими кошмарами, свидетельствует о непонимании первоосновы Истины» (1966).¹¹ Материал Аронзона – это момент мира, увиденного в его славе, увиденного как рай или храм. Вершинный момент свободы – и одновременно полной плененности («Холмов этих пленник», «Я быть счастливей не могу»). 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

¹⁰ Аронзон 2006, 1, 138.

¹¹ Аронзон 2006, 1, форзац.

рай.¹² Это в той же мере формальная, что и жизненная структура Аронзона. Ср.: «Его смерть была основным событием его жизни. <...> Родом он был из рая, который находился где-то поблизости от смерти» (Рита Аронзон-Пуришинская, 1971).¹³

Такой момент, опыт такого рода обыкновенно описывают как «невыразимый словами», как «требующий молчания». Если уж автор взял такой «материал», его язык должен выразить неязыковое, надязыковое. И в самом деле, не язык – тема Аронзона (в отличие от Бродского, который буквально ипостазирует язык и видит в нем универсальную объясняющую причину всего на свете, выводя, скажем, рождение революционного утопизма из синтаксических свойств русского языка).

Каким же образом язык может сказать о неязыковом? Через композицию, развеществляющую слово, строящую такое целое, которое нельзя пересказать словами. Создание длительности, передающей то, в чем нет времени. Какова же эта длительность? Перебор повторов, симметрий, пауз. Вращение, как в калейдоскопе, нескольких символов, складывающихся в разные комбинации: бабочка и свеча, холм, ручей, сад, небо, дитя. В конце концов, уже не символов и не слов – а *мест* слов, *мест между* словами:

Паузы

```

x x   x x x x x x
                x x
x x x x       x x x
                x
      x x x
                x x x x x
x
                x x
                x x x

```

(1964)¹⁴

Сведение стиха к кульминации естественно ведет к минимализму – и далее к молчанию, к размещению пустот. Молчание, пустота – единственный выход из плена предельного.

¹² Бабочка и свеча – вариация Аронзона на гетевскую тему. У Гете, как мы помним, тот, кто не знает этой «блаженной тоски» (Selige Sehnsucht) по «огненной смерти» – тот еще не житель земли, а «унылый гость». Однако тайная мудрость Гете «Умри и стань!» („Stirb und werde!“) представляет собой не кульминацию стихов, а их развязку или даже «мораль». В случае Аронзона порядок двух этих глаголов придется переменить: «Стань и умри!».

¹³ Аронзон 2006, 1, 55.

¹⁴ Аронзон 2006, 1, 69.

В отличие от Бродского с его английскими и польскими донорами, Аронзон, по всей видимости, не выходил за пределы русского стиха. Но у него есть европейский брат и внутренний современник – Пауль Целан, тоже своего рода «новый гимнограф», так же сосредоточенный на невысказанной кульминации и ничего, кроме кульминации, в поэзии не желающий. Оба они смотрят за «решетки языка» в явленную (Аронзон) или взыскуемую (Целан) эпифанию. Религиозный и мистический опыт, который для обоих совпадает с самим стихотворством, не относится к какой-то исторической или конфессиональной традиции. Это «бедная религия». Всё ее содержание – невероятная, лишаящая дара речи Встреча. Вообще говоря, последняя встреча. О Том, с кем происходит эта встреча, известно единственное: что он – Творец.

Прибавление. О поэзии и рае

Интересна интуиция Л.Аронзона в его размышлениях о райской природе искусства: «Так было всегда». В самом деле, назначение поэта так и понималось. Мне приходилось писать это в связи с Б. Пастернаком¹⁵ и с Данте.¹⁶ Вот совсем краткое резюме этих двух размышлений.

Одно из первых стихотворений Пастернака (в ранней редакции названное «Эдем») говорит об этом – еще с той прямоотой, которой мы позже у него не встретим:

Когда за лиры лабиринт
Поэты взор вперят,
Налево развернется Инд,
Правей пойдет Евфрат.

А посреди меж сим и тем
Со страшной простотой
Легенде ведомый Эдем
Взовьет свой ствольный строй.¹⁷

Так одним ударом, «нечаянно и наугад» Пастернак попадает в самый центр мировой поэтической традиции. Вспомним лес, сад, луг и две реки

¹⁵ О. Седакова, «„Вакансия поэта“». К поэтологии Бориса Пастернака», *Проза*, Т. 2, М. 2001.

¹⁶ О. Седакова, «Земной рай в „Божественной Комедии“». О природе поэзии», *Символический язык христианской культуры. Символ рая*. (В печати)

¹⁷ Б. Пастернак, «Когда за лиры лабиринт...», *Собрание сочинений в пяти томах*, Т. 1, 50.

на вершине дантовской горы Чистилища, в Земном рае – и тот комментарий, которым сопровождает этот пейзаж проводница Мательда:¹⁸

Quelli ch'anticamente poetaro
 l'eta dell'oro e suo stato felice
 forse in Parnaso esto loco sognaro.
 Qui fu innocente l'umana radice;
 qui primavera sempre ed ogni frutto;
 nettare questo di che ciascun dice.
 (Purg. XXVIII, 139-144)

(Те, кто в древности слагали стихи / о золотом веке и его блаженном состоянии, / должно быть, на Парнасе видели сон об этом месте; / здесь невинен был человеческий корень, / здесь вечная весна и всякий плод, / а вот нектар, о котором все говорят).

Так в средневековье понимали «пророческий дар» божественно вдохновенной языческой поэзии: ей открывается земной рай, невинное, не ведающее греха и смерти состояние человека и мироздания. Эта глубинная интуиция связывает поэтическую традицию Европы дохристианской и христианской.

Пейзаж дантовского луга на холме – утреннего луга, между прочим, – и собирающая красные и желтые цветы неведомая Мательда... Не странно ли? Мы вернулись к разговору о стихотворении «Утро», с которого начали.

Но от дальнейших комментариев к этой композиции пока воздержимся.

¹⁸ Современный комментатор сообщает: «Мательда – герменевтическая или, шире, экзегетическая Мудрость, Разум, богословски подготовленный к объяснению Писания и к аллегорической и мистической интерпретации языческих поэтов». «Древние поэты», упомянутые здесь, – прежде всего Вергилий («Четвертая эклога») и Овидий («Метаморфозы», I). D. Mattalia, *Dante Alighieri: la Divina Commedia*, II, Rizzoli, Milano 1960, 514.