

Юрий Рубаненко

ФОРМУЛА АРОНЗОНА

Понятия поэтической формулы и формулы поэта не синонимичны и демонстрируют ту грань, за который анализ текста переходит в обобщение, а подход филолога – в размышления читателя о прочитанном. Пример частной поэтической формулы дает Георгий Федотов в статье «О гуманизме Пушкина», выделяя четырехчленную формулу «Слава, свобода, искусство и любовь» в стихотворении «Демон» («В те дни, когда мне были новы...»);¹ более общую формулу Мандельштама как поэта («Не превозмочь в дремучей жизни страха») предлагает Артур Лурье в статье «Детский рай», посвященной Велимиру Хлебникову.² Настоящие заметки ставят своей целью через прочтение ряда произведений Леонида Аронзона выделение некоего неделимого ядра, определяющего значимость поэта. Под «значимостью» понимается не столько вопрос о его «удельном весе» и о том, в каком объеме и качестве Аронзон входит в «Пантеон» русской поэзии, сколько симптоматичность самого явления Аронзона с точки зрения проблемы творчества в современном культурном сознании. «Случай» Аронзона представляется настолько ярким и одновременно сложно запутанным, что, выведя «формулу Аронзона», можно надеяться сдвинуться хоть на шаг в понимании этой более общей и выходящей за рамки простого читательского интереса проблемы.

Возможность такого подхода вызвана следующим наблюдением. Обращаясь «внутренним слухом» к произведениям Аронзона, ловишь себя на странном ощущении: хотя они и по жанрам, и по стиливым особенностям очень разные, «выражение лица» автора, его взгляд и перспектива остаются неизменным. Внутренняя свобода, парадоксально сочетающаяся с почти тяжелой от избытка силы поэтической «материей», существует как данность, а не как факт экзистенциального напряжения. С этим связано своеобразное отсутствие «пауз» – жизненного пространства между текстами.³

¹ Г. Федотов, «О гуманизме Пушкина», *Судьба и грехи России*, СПб. 1992, 329.

² А. Лурье, «Детский рай», *Воспоминания о Серебряном веке*, М. 1993, 273-278.

³ Это особенно заметно на фоне заостренного внимания Аронзона к феномену паузы в поэтическом языке. См. одноименный текст «Паузы» (Аронзон, *Собрание произведений в 2 томах*, СПб. 2006, Т. 1, 69. – В дальнейшем ссылки на это издание даются

Трудно – по крайней мере, в русской поэзии – найти подобное. Вспоминается лишь «неподвижное лицо» Блока, для которого «поэзия была первейшим, реальным духовным подвигом, неотделимым от жизни»,⁴ – но там наполненное живым, несущимся к обрыву временем жизненное пространство биографии само, без усилий автора создавало «паузы» между текстами. Эта неподвижность представляется одним из родовых свойств образа русского поэта в целом; ее подспудное бытие сказалось, как только закончилось живое историческое время России и начался головокружительный спуск-обрыв в бездну доисторического советского уклада. Если признать в какой-то мере истинной такую концепцию дара и судьбы Блока, возникает возможность заново взглянуть на некоторые черты культурной ситуации в России XIX века, определившие судьбы поэтов и поэзии в ней и в известной мере предопределившие то, что с ними произошло в XX веке.

Можно сказать, что в русской культуре длительное время присутствовали две сильнейшим образом выраженные и как бы взаимоисключающие черты. Одна из них, действующая на личностном уровне и породившая специфически русский феномен интеллигенции – дар и глубокая потребность общения. Этот дар был настолько внутренне врожденным, что почти не осознавался как внешне очевидная реальность. Вероятно, самым прямым образом он выразился в феномене Пушкина, в его особой акустике «обращенности», «способности всемирной отзывчивости», о которой писал Достоевский в своей знаменитой речи о Пушкине.⁵ В «большом времени» (М. Бахтин) эта открытость к диалогу всегда существовала рядом с действовавшим на уровне социума (государства и других форм внешнего устройства общественной жизни) проклятием чудовищной разобщенности, невозможности диалога. С этим роковым раздвоением, по большому счету, связано всё сущностное в русском культурном сознании. В поэзии это раздвоение сказалось в пронизывающей ее борьбе за и против пушкинской «акустики обращенности». При этом слово как бы уходило в глубь сознания, в пласты внутренней речи – ведь характерное недоверие к звучащему слову ощутимо уже в тютчевском «Мысль изреченная есть ложь». Как следствие, слово попадало – в широком смысле – на территорию прозы, уходя от лирической акустики, содержавшейся в пушкинском языке «прекрасных формул».

как СП с указанием тома и страницы), а также многочисленные визуальные эксперименты с пустым пространством листа и текста.

⁴ В. Ходасевич, «Гумилев и Блок», *Собрание сочинений в четырех томах*, М. 1997, Т. 4, 80.

⁵ Ф. Достоевский, «Дневник писателя на 1880 год. Объяснительное слово по поводу печатаемой ниже речи о Пушкине», *Полное собрание сочинений в 30-ти томах*, Л. 1984, Т. 26, 130.

Предельной, мучительной остроты раздвоение личностного и социального уровней достигло в начале двадцатого столетия. В культурном сознании Серебряного века столкнулись мечта о новом русском (и мировом) Ренессансе и чувство неизбежной грядущей катастрофы, расплаты за абсолютную разобщенность социума:

Наше было не кончено дело,
наши были часы сочтены,
до желанного водораздела,
до вершины великой весны...⁶

Наиболее ярко эта трагедийность запечатлелась в поэзии и жизни «трагического тенора эпохи» – Александра Блока, осуществившего конститутивный принцип «чистой» поэзии: вневременность, послесобытийность. Герои блоковского поколения одновременно «пути не помнят своего» и «забыть не в силах ничего»:

Есть немота — то гул набата
Заставил заградить уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота.⁷
(1914)

Когда же катастрофа наступила, возникла совершенно новая ситуация, неоднократно описанная и очевидцами, и исследователями этого периода истории: глубокий провал, по существу – потеря «памяти культуры». Уже у поколения 1900-х «акустика обращенности» исчезает как внутренняя потребность – за полной безнадежностью и отсутствием адресата. Так, общение «чинарей», их «Разговоры» реализуются в звуково-интонационной среде, напоминающей строку Мандельштама: «Наступает глухота паучья» («Ламарк», 1932). Это – уход в подпочву советского быта, в абсурд «Случаев» Хармса. Следующее же поколение можно уподобить детям прозорливого советского Крона, проснувшимся в его желудке и выпущенным на временную мнимую свободу интеллектуального (прежде всего) личностного и даже социального (самиздат) общения. Знаковой фигурой предстает здесь Иосиф Бродский, увидевший в этой мнимости реальную «свободу выбора», в первую очередь выбора языка, принятого за самодействующую стихию и, тем самым, уводящего от борьбы за память «акустики обращенности». Несмотря на внешне блистательное владение

⁶ А. Ахматова, «De profundis! – Мое поколенье...», *Собрание сочинений в шести томах*, М. 1999, Т. 2, Кн. 1, 67.

⁷ А. Блок, «Рожденные в года глухие...», *Стихотворения в 3 кн.*, СПб. 1994, Кн. 3, 319.

«памятью культуры», лирического героя Бродского словно засасывает вглубь языкового пространства. Дар и потребность общения, пройдя сквозь слой «глухоты паучьей», необратимо изменили свою природу – это особенно заметно в стихотворении «Конец прекрасной эпохи»: «Я – один из глухих, облысевших, угрюмых послдов второсортной державы, связавшихся с этой [поэзией]», – и особенно далее в тексте: «Тут конец перспективы».⁸ Вместо утверждения лица или голоса Другого, о чем писали Друскин и Бахтин, – его исчезновение, трагический пафос отрицания смысловых очертаний памяти и «угрюмый», поневоле героический стоицизм⁹ одиночества.

На этом фоне и возникает явление Аронзона как ярчайшая вспышка «акустики обращенности». В ситуации потери памяти о ней поэзия Аронзона – некий нонсенс, роскошный цветок, растущий из «ничего» прямо на мостовой Ленинграда.¹⁰ Характерно, что сам советский Ленинград (как и Петербург дореволюционной культуры) здесь не более конкретны, чем смутное представление о некоей «среде обитания» – вспомним стену из поэмы «Прогулка» с тенью сада на ней – «проекцией, но без оригинала» (СП-2, 11).

В контексте сказанного то, что в названии статьи заявлено как «формула Аронзона», заключается в парадоксальном равенстве, где справа мы имеем возвращение «акустики обращенности», по силе и сверхъестественности жизнеутверждения сопоставимой с пушкинской, а слева – то же явление, увиденное глазами времени, в принципе не способного к адекватному восприятию и, тем самым, обрекающего его на самоуничтожение, гибель. Пространство восприятия Аронзона заключено внутри этой «разности потенциалов», и чтобы очертить его, обратимся к нескольким текстам, по своей уникальной ясности и совершенству воплощения могущих выполнить роль полюсов предлагаемого антиномичного равенства.

Одно из самых очевидных проявлений «акустики обращенности» – стихотворение «Горацио, Пилад, Альтшулер, брат...», вещь, повергающая в изумление, почти шокирующая своей «сверхъестественной естественностью» и какой-то, по выражению Мандельштама, «укрепленной лаской» / крупнозернистого покоя и добра:¹¹

⁸ *Сочинения Иосифа Бродского*, СПб. 1997, Т. 2, 311-312.

⁹ В отношении стоицизма характерна именно римская античность в «Письмах римскому другу».

¹⁰ Ср.: «Цветок воздушный, без корней» (СП-1, 197).

¹¹ О. Мандельштам, «Когда душе и торопкой и робкой...», *Собрание сочинений в четырех томах*, М. 1994, Т. 3, 84.

Ал. Ал.
Горацио, Пилад, Альтшулер, брат,
сестра моя, Офелия, Джюльетта,
что столько лет играя в маскарад
в урюмого Альтшулера одета.

О, о Альтшулер мой, надеюсь, что при этом
и я Горацио, Альтшулер твой, Пилад,
и я – сестра твоя, одетая в наряд
слагателя столь длинного сонета.

Взгляни сюда – здесь нету ничего!
Мой друг, Офелий мой, смешить тобой легко!
Горацио мое, ты – всем живая лесть,

но не смущайся: не шучу тобою –
где нету ничего, там есть любовь,
святое ничего там безусловно есть.

(СП-1, 159)

Казалось бы, что может быть дальше от режиссерского тона пропити-
рованных манделштамовских стихов памяти А. Белого (не без мысли о
судьбе поэта в целом), чем поздравительность шуточно-дружеского посла-
ния, родившегося на почтовой открытке А. Альтшулеру, другу Аронона?
Составить их позволяет ощущение невозможной близости субъекта и
объекта, приливнутости «укрупненных» черт лица, полнота преодоления
дистанции космического межличностного пространства. Различные жанров
Манделштама и Аронона (помимо обращения к мертвому и живому¹²)
глубоко симпатично: новизна Аронона в том, что жест прощания у
Манделштама получает здесь чуть ли не бытово-конкретную жизненную
актуальность почтовой прозы. Перечень имен уже с первой строки («Гора-
цио, Пилад, Альтшулер, брат, / сестра моя, Офелия, Джюльетта...») можно
уподобить одновременному включению органов труб и регистров: «И
вырл открылась музыка в засаде...» – у Манделштама,¹³ и не слышен
портрет Альтшулера в другом стихотворении Аронона: «В небесах стоит
Альтшулер / в виде ангела с трубой!» (СП-1, 165). В таком потоке выска-
зывания, сочетаюшем в себе непринужденность невинной дружеской
шутки с высокой торжественностью оды, рождается «аккустика обращен-

¹² «Линяние жизни и смерти осуществляется у Аронона не раз – в отношении образа
Альтшулера укажем лишь на показателное: «Я в городе в чужом, в чужом ложе. / Я
в нем нишу тебя, хоть нет тебя нигде, / нет оттого, что как-то за трубой / ты слился с
небом, столь ты голубой...» (СП-1, 166).
¹³ О. Манделштам, 10 января 1934 года («Меня преследуют две-три случайных фра-
зы...»), *Собрание сочинений в четырех томах*, Т. 3, 83.

ности», и ее первый, конститутивный признак – глубокая вера в ответ, акустически равномогущий отклик.

Формально это выражено прежде всего в сплошной «назывательности» первой строфы, представляющей собою квинтэссенцию обращения как такового. Здесь ощутима чуть ли не раблезианская («сестра моя» – в обращении к другу!), гипертрофированная и непредсказуемая щедрость видения одного предмета во всех невозможных и возможных ракурсах и масштабах, по существу, – видение предмета речи как универсума. Отсюда карнавальная по истокам, гротескно-смеховая стихия текста, уникальным образом слитая с высокой лирической интонацией высказывания, причем то и другое взаимообогащают и усиливают друг друга. В целом первая строфа с ее рядом перечислений и изысканной, незаметной на первый взгляд синтаксической незаконченностью (отсутствие предиката), казалось бы, достигает максимума возможного динамического подъема внутри заданной интонации-жанра. Тем более неожиданно появляется удвоенное восклицание начала второй строфы («О, о Альтшулер мой...») и «короткое замыкание» адресата на адресанта («...надеюсь, что при этом / и я Горацио, Альтшулер твой, Пилад...»). Именно в этом «взломе» синтаксической структуры странным образом синтезируется существо высказывания предыдущей строфы: удвоенное восклицание здесь – еще одно, главное определение предмета высказывания, «снимающее» множество его свойств в едином амбивалентном жесте, совмещающем лирическую свободу порыва с предельной нелепостью его воплощения. С другой стороны, благодаря удвоенному восклицанию с новой силой возобновляется процесс развертывания в эпический универсум отдельных элементов высказывания – но в обратном направлении (лирическое Я будто говорит нечто себе самому устами адресата своего высказывания). Тем самым удвоенное восклицание представляет собой чистое эхо, наглядное воплощение конститутивного свойства «акустики обращенности», переводит «сюжетно» мотивированное перечисление имен первой строфы в принципиально иное качество: в логике перечисления образуется брешь, в которую проникает иная логика – сновидение с его обратной направленностью течения времени, отсюда и обращение высказывания от адресата к адресанту. В конце второй строфы волна «порывообразования», достигшая кульминации в удвоенном восклицании, возвращается к своему истоку, как бы «подкатываясь к ногам» адресата высказывания. В ритме целого – некая остановка, момент возникновения непредсказуемой исчерпанности, завершения, жанрово обусловленный переходом к заключительным терцетам сонетной формы. И тогда, поразительно точно совмещая ситуацию в «плане выражения» и в «плане содержания», в новом регистре вступает фраза: «Взгляни сюда – здесь нету ничего!». В этой точке «абсолютного согласия» происходит

преображение всего пространства текста: игра с именами приобретает открыто лирический оттенок прямого признания («Офелий мой...», «Горацио мое...»), и постепенно вырисовываются контуры «тихой кульминации» текста – преобразования «ничего» в «любое», не связанное с именами адресата или обращением к нему. И именно это «здесь» становится «естественным местом» (в аристотелевском понимании движения), в которое втекает движение сонета, чтобы предать ему окончательный, глубоко эзотерический смысл: «ничего» становится святым и ему даруется «неубывное» Бытие.

С классической эпохой «акустики обращенности» это стихотворение связывает не только его формообразующая концепция – «обращение» как ключевой момент композиции целого, – но одна из существеннейших тем пушкинского периода, тема дружбы, причем не только в сюжетном, но и в глубоко содержательном смысле. В доромантическую эпоху эта тема включала в себя один важный оттенок, глубоко чуждый мироощущению романтизма: это момент изначального (не всегда до конца осознанного) доверия к Богу, просвечивающего в утверждении лица Другого, благодаря чему оно не становилось личиной (ср. «Иконостас» Флоренского и «Видение невидения» Друскина). Конец этого феномена русской культуры обозначило появление гоголевских героев и амбивалентность поэзии Лермонтова. В том, как соприкасается с «акустикой обращенности» Аронзон – непредсказуемое (во второй половине XX века!) продолжение этой важнейшей составляющей пушкинского периода. При этом изначальный момент глубины веры-доверия к Богу претворен и сублимирован в мире Аронсона в сложном переплетении христианских, древнееврейских (доверие как древнееврейское «эмуна») и модернистских корней его мироощущения. О степени осознанности этого принципа как сердцевины художественного мира говорит такое «credo» поэзии Аронсона, как стихотворение «Есть между всем молчанье. Одно...»:

Есть между всем молчанье. Одно.
Молчанье одно, другое, третье.
Полно молчаний, каждое оно –
есть матерьял для стихотворной сети.

А слово – нить. Его в иглу проденьте
и словонитью сделайте окно –
молчанье теперь обрамлено,
оно – ячейка невода в сонете.

Чем более ячейка, тем крупней
размер души, запутавшейся в ней.
Любой улов обильный будет мельче,

чем у ловца, посмеющего сместь
гигантскую связать такую сеть,
в которой бы была одна ячейка!
(СП-1, 173)

В примечаниях публикаторов к этому тексту (там же, 463-464) речь идет последовательно о Блоке, Тютчеве, Фете и дальше – о XX веке («от Василиска Гнедова до А.Введенского»), хотя всё это скорее раскрывает смысл молчания *вместо* слова. Особо важным представляется упоминание о новозаветном образе «ловцов человеков»: в этом – религиозном – контексте стихотворение можно уподобить акафисту слову, вмещающему молчание и тем самым утверждающему лицо Другого (адресата высказывания): «Чем более ячейка, тем крупней / размер души, запутавшейся в ней». Увеличивая размер ячейки – молчания, вмещенного словом, – возникает иерархическая последовательность, замыкающаяся *Словом*. Тем самым слово обретает плоть: «Любой улов обильный будет мельче, / чем у ловца, посмеющего сместь / гигантскую связать такую сеть, / в которой бы была одна ячейка!». Примером подобной «ячейки» – если не ее истоком – можно считать молчание Христа в ответ на вопрос Пилата.

Эта концепция слова проявляется у Аронсона в необычайном многообразии форм. Приведем лишь один (возможно, не самый очевидный) пример как иллюстрацию возможностей слова, утверждающего бытие лица Другого, а именно «Сонет» («В осоке озера беременная жаба...»):

В осоке озера беременная жаба
колышет свой живот, который бел и слаб,
и, мучась астмаю, никак пружины лап
не может распрямить (так тяжестью их сжало).

В дыхании ее – косноязычье жалоб,
грудная кожа нежна и гола,
запекшись, гной скопился в складках глаз,
пузатых глаз ее, как пруд, рябых и дряблых.

И безучастная к плывущему нытью
вечерних комаров, прижавшись к пню,
разбухшая она была почти что падаль,

и только астмы длительный припадок,
тревожа тела слипшийся уют,
ее привязывал к земному бытию...

(СП-1, 77)

В этом стихотворении с его очевидными отсылками к Бодлеру, мотивом астмы и антиномичностью пары «красота-безобразия», нет ни гуманизма

(в любом по давности смысле этого понятия), ни жестокости, ни «гротеска», – все очевидности тематически-сюжетного плана уступают мощной пристальности авторского взгляда. С течением текста проясняется совершенно иная, не «человеческая» перспектива, присущая этому взгляду: речь идет о безобразии и смерти, но совершенно так же, как возможно говорить о красоте и жизни; другими словами, вскрывается некая внутренняя идентичность этих пар понятий, увиденных оттуда, откуда смотрит на них автор. Соединительное звено срастания того и другого заключено в страдании как проявлении бытия лица, страдании не специфически человеческом. Особенность текста Аронзона в том, что у него эта дочеловеческая, эпически безмерная тема как бы вмещается в живейший, осязаемый, можно сказать, «портретно» конкретизированный облик лица твари – лица, находимого и утверждаемого там, где человеческий мир по традиции не замечает его присутствия (одно из редких исключений – хорошо знакомый Аронзону «Лодейников» Заболоцкого). Величайшее унижение и святость телесности, соединяющей тварь с Божьим миром в «Сонете», – в поразительных первозданностью звукослов рифмах второй строфы («жаба» и «сжало» – в «жалоб» и «дряблых», «нежна и гола» – в «складках глаз»). В этой строфе указанное соединение реализуется в метафоре, изумляющей сочетанием предметности видения «снаружи» и его мгновенным «обращением» – в строке «пузатых глаз ее, как пруд, рябых и дряблых» глаза внезапно из видимых становятся видящими. В результате мы имеем дело с предельной степенью отождествления воспринимающего с воспринимаемым, благодаря которой внутреннее бытие лица твари переживается как нечто, происходящее с адресатом текста.

Всё, о чем говорилось выше – могущие быть бесконечно умноженными свидетельства правой стороне «формулы Аронзона»: протуберанцы «акустики обращенности», порождающие уникальные для того времени возможности художественного мира. Значительно труднее найти в поэзии Аронзона осязаемые следы факта, лежащего в левой стороне искомого равенства. Не случайно в попытках друзей и современников поэта как-то охватить многочисленные стороны его творчества при как будто бы верных констатациях важных его черт не возникает именно целого его художественного мира. Непознаваемость тайны стиля здесь не защитительный аргумент, – в принципе, при адекватном восприятии должен возникать хотя бы абрис этой тайны. Как сочетаются, к примеру, неоднократно отмечавшиеся эксперименты в области авангардной поэтики и чуть ли не классическая *внятность* высказывания поэта, впечатление редкой завершенности многих его текстов? В этом синтезе несочетаемого проговаривается, по видимому, некая суть, лежащая в основе художественного мира Аронзона, – суть, по отношению к которой многие отдельные стороны его стиля и

миропонимания представляют собой нечто внешнее, производное. В случае Аронсона как никаком другом об отдельных темах, чертах художественного мышления и миропонимания есть смысл говорить лишь в связи с «насушной» проблемой любого творчества: проблемой *существования*. Здесь опять уместно вспомнить Мандельштама из «Утра акмеизма»: «Существовать – высшее самолюбие художника...».¹⁴ При этом стоит учесть, что речь здесь должна идти как о существовании в качестве творца художественного мира, так и – одновременно – о существовании «в жизни»; это двуединая проблема, решаемая одновременно во всех случаях сколь угодно значительной первичности творческого дара, невзирая на традиционный подход во всех искусствах с его разделением «биографии» и «творчества».

Тем самым в центр (по)этики Аронсона встает вопрос: какие особенности творчества были насушно необходимы для его *существования*? Как уже говорилось, для Аронсона проблема существования (в самом широком смысле слова) была коренным образом связана с присущим его дару острым чувством «акустики обращенности» как «воздуха» для дыхания-общения, «воздуха», который он не мог получить извне в своей уникальной одинокой попытке остановить искомое мгновение. Много написано об особом отношении Аронсона к предшествующей поэзии в целом, о заложенной в его стиле сверхсвободе прямого контакта со множеством поэтических текстов на большом историческом протяжении (от Державина до Бродского). То, что стилю Аронсона «разрешено» такое отношение к традиции, связывается как со своеобразным ахронизмом его мировидения, что само по себе справедливо, так и с исторической необходимостью восполнить все потери «памяти культуры». Неизбежность такого феномена вытекает в рассматриваемом нами аспекте из того, что поэзия предшественников (в некоторой мере и современников) была для него спасительной средой дыхания – в том же смысле, о котором писал по отношению к Пушкину Блок: «Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса. Его убило отсутствие воздуха».¹⁵ Чудо существования художественного мира Аронсона и самой его личности осуществилось во многом благодаря его открытию особых возможностей поэзии, понятой как некое целое, причем как внутри себя самое, так и в переплетении с непосредственно данной в экзистенциальном и бытовом опыте «действительностью». Приведем только два примера. Один – стихотворение «Напротив низкого заката...»:

¹⁴ О. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, Т. 1, 177.

¹⁵ А. Блок, «О назначении поэта», *Собрание сочинений в восьми томах*, М.-Л. 1962, Т. 6, 167.

Напротив низкого заката,
дубовым деревом запрятан,
глаза ладонями закрыв,
нарушил я покой совы,
что, эту тьму приняв за ночь,
пугая мышь, метнулась прочь.

Тогда, открыв глаза лица,
я вновь увидел небеса:
клубясь, клубились облака,
светлела звездная река,
и, не петляя между звезд,
чью душу ангел этот нес,
младенца, девы ли, отца?
Глазами я догнал гонца,
но, чрез крыло кивнув мне ликом,
он скрылся в темном и великом.

(СП-1, 136)

В этом тексте – как это случается у Аронзона – «сюжет» состоит из двух качественно различных рядов и кульминации (соответственно, трех предложений): в недрах некоего события первого порядка, связанного с лирическим героем, возникает, сперва как возможность (видение), а затем реально (обращение героя и ангела друг к другу) событие второго порядка. Начало второго события отмечено и чисто визуально, и существенным изменением лексики и тона: на мгновение зеркальным «обращением» звучит лексический тон Заболоцкого («глаза лица»), а дальше – характерный для высокой лирики Аронзона тавтологизм («клубясь, клубились облака»). И здесь, внутри глубоко изменившегося пейзажа и ситуации восприятия появляется как очевидная реалья¹⁶ – ангел, тот же самый, что «по небу полуночи <...> летел, и <...> душу младую в объятиях нес». «Обращение» лермонтовского «Ангела» столь очевидно и акустически чисто, что благодарный слух читателя ждет продолжения непредсказуемо новой ситуации известного персонажа – однако ангел, обозначив своим появлением высшую «точку» события текста, встречу-диалог («Глазами я догнал гонца, / но, чрез крыло кивнув мне ликом...»), исчезает в «темном и великом».

Следующий пример касается двух стихотворений 1969 года: «На стене полно теней...» и «Увы, живу. Мертвецки мертв...»:

¹⁶ Характерна почти бытовая подробность: «И не петляя между звезд...».

На стене полно теней
от деревьев. (Многоточье)
Я проснулся среди ночи:
жизнь дана, что делать с ней?
В рай допущенный заочно,
я летал в него во сне,
но проснулся среди ночи:
жизнь дана, что делать с ней?

Хоть и ночи всё длинней,
сутки те же, не короче.
Я проснулся среди ночи:
жизнь дана, что делать с ней?

Жизнь дана, что делать с ней?
Я проснулся среди ночи.
О жена моя, воочью
ты прекрасна, как во сне!

Увы, живу. Мертвецки мертв.
Слова заполнились молчаньем.
Природы дарственный ковер
в рулон скатал я изначальный.

Пред всеми, что ни есть, ночами
лежу, смотря на них в упор.
Глен Гульд – судьбы моей тапер
играет с нотными значками.

Вот утешение в печали,
но от него еще страшней.
Роятся мысли, не встречаясь.

Цветок воздушный, без корней,
вот бабочка моя ручная.
Вот жизнь дана, что делать с ней?
(СП-1, 196-197)

В обоих текстах важнейшую роль играет восклицание-вопрос: «Жизнь дана, что делать с ней?», являющийся контаминацией двух источников – пушкинского «Дар напрасный, дар случайный...» и стихотворения Мандельштама «Дано мне тело – что мне делать с ним...». Здесь значимо уже само скрещение, по сути – синтез столь различных по внутренней направленности текстов. Горькая безоглядность пушкинского вопроса о смысле

или, точнее, бессмыслице жизни («Жизнь зачем ты мне дана?»), сохранив исходную интонацию вопроса, неожиданно соприкасается с совершенно иной аурой текста Мандельштама, с его бесконечно бережным, тихим ощущением жизни как бесценного дара, который, однако, важен не сам по себе, а *sub specie aeternitatis* – под знаком вечности («На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло»). В контрастном эхо-«обращении» двух резко противоположных сфер возникает нечто третье, вполне самостоятельная реалья мира Аронсона, – психологически совершенно самобытный сплав сильнейшего чувства ценности жизни как дара с отчаянием ее неприятия, точнее, невозможности ее приятия. Эта реалья, всегда по-разному, становится особым завершением событийного целого многих произведений Аронсона. Здесь в обоих случаях она как бы входит извне в картину замкнутого, почти герметически жизненного состояния, связанного с одним неделимым моментом времени в первом тексте и вневременным – во втором, и сохраняет своего рода вневременность по отношению к этому состоянию. Замечательно, что вопрос здесь получает значение утверждения некоторого изначально сущего жизненного смысла, за ним скрытого. В первом тексте он по существу означает некий предостерегающий и указывающий жест, за которым – возможность выхода из бытия-жизни в реальном времени.¹⁷ Возможность эта, однако, не реализуется: жизнь как бытие во времени продолжается, ибо – «О жена моя, воочью / ты прекрасна, как во *sne!*». Во втором стихотворении выход из бытия в небытие – вневременность становится совершившимся фактом с первой строки, где конструкция «Увы, живу» образует собой фонетический палиндром. Дальнейшее – ряд ступеней, ведущих всё ниже и ниже. И глубоко, на самом дне, там, где пронзительная пустота бездны несуществования делается почти физически ощутимой (две последние строфы сонета), как свидетель происшедшего звучит вопрос-утверждение, вбирающий в себя всё через сросшееся с ним и многократно повторенное слово «вот»: «*Вот* утешение в печали <...> / Цветок воздушный, без корней, / *вот* бабочка моя ручная. / *Вот* жизнь дана, что делать с ней?».

Тем самым можно сказать, что вся предшествовавшая поэзия стала для Аронсона гигантским зеркальным многогранником,¹⁸ дающим «обращенный» отклик на одинокий возглас поэта. Существенна здесь глубокая интуиция, понимающая многообразие мысли и стиля как единое целое, с которым именно как с целым можно вступать в контакт (отсюда исток «ахронизма»); и – с другой стороны – интуиция соотношения «действи-

¹⁷ Парадоксальным образом оно совпадает здесь со временем *сна*: ключевой вопрос каждый раз сопровождает фраза «Я проснулся среди ночи».

¹⁸ О зеркальности как мотиве подобия, отражения в поэтике Аронсона писалось не раз; здесь она рассматривается в предельно широком смысле.

тельности» и поэзии опять-таки как нераздельного целого. Но именно в этом последнем, в своего рода «замещении», подмене «действительности» поэзией, исторически и культурологически ставшей неизбежным следствием своеобразной «гипертрофии обращенности» в даре Аронзона, скрывалось спонтанно возникшее, непреодолимое внутреннее противоречие его творчества. Дело в том, что единственным путем осуществления эстетического закона *внеаходимости* автора по отношению к «миру произведения» в этой ситуации становилась внеаходимость его по отношению к жизни, «действительности» как таковой, – ее место оказывалось занято гигантским зеркальным многогранником поэзии, ставшим неотъемлемой частью «мира произведения». Такая внеаходимость могла означать только одно: присутствие стихии небытия, смерти как нормы творческого бытия. Именно в этом заключен подлинный трагизм творчества и личности Аронзона.

Тем самым «формула Аронзона» – непредсказуемая в то время и в том месте вспышка «акустики обращенности» посреди «глухоты паучьей» как одна сторона равенства; смерть как норма и, следовательно, условие творческого бытия – с другой стороны. Конечно, нет оснований, да и права, утверждать, что Аронзон знал свою формулу, но то, что он с несомненностью ощущал смысл и необратимость ее действия, ясно из большинства его текстов.

«Очень много Аронзон говорил о смерти – в прозе, стихах, в личных беседах», – пишет А. Степанов.¹⁹ И далее: «При этом тон и смысл его высказываний весьма неоднороден, что свидетельствует о сложности отношения автора к данному предмету»,²⁰ и в дальнейшем речь идет о Небытии и о Боге преимущественно в концептуальном и психологическом плане. Мотив смерти-небытия, однако, выступает у Аронзона не как традиционный трагический персонаж, а как одно из двух (Бог и Небытие) условий существования его художественного мира. Отсюда встает последний (для нас и для поэта) вопрос: а не одно ли они и то же?

Именно поэтому проблема, не теряя познавательной остроты, приобретает подлинно трагический, невысказываемый (в принципе) смысл, ибо становится единственным условием существования самого мира и личности Аронзона. Можно утверждать при этом, что ему было присуще ясное понимание – осознанность своей «особости» в этом смысле (у него встречается характерное слово-знак такого понимания: «одиначество»²¹) и,

¹⁹ А. Степанов, «„Живое всё одену словом...“ Заметки о поэтике Леонида Аронзона», СП-1, 48.

²⁰ Там же.

²¹ Л. Аронзон, «Чтоб себя не разбудить...», СП-1, 142. В этом стихотворении важна даже не столько вопросительная интонация (три вопросительных предложения, одно из них в коде стихотворения), сколько слово «стыд» применительно к «одиначеству».

следовательно, понимание неизбежной неадекватности оценки его жизни-смерти окружающими и потомками. Ср. горькую иронию в обращении (характерно незавершенном) к друзьям, настоящим и будущим:

Когда незрима (столь тонка)
 тень наша ляжет на века
 и мне в лицо посмертной маски
 все вдруг затыкают указкой,
 и будут вколоты в петлицы
 мои серебряные лица, —
 с участием Ален Делона
 пойдет кино про Аронзона,
 где будут все его друзья
 (которым так обязан я)...
 (СП-1, 152)

Во многих текстах Аронзона ясно ощутимо и другое: ощущение в себе некоего свойства, состоящего, по сути, в чем-то вроде «гипертрофии общенности»:

Век простоять мне на отшибе
 в никчемном поиске дробей,
 когда я вижу в каждой рыбе
 глаза ребенка и добрей...
 (СП-2, 27)

Это свойство делает его чужим и совершенно беззащитным по отношению к исторически реально данной среде общения. Быть может, самая афористически краткая и беспощадно точная диагностика этой ситуации содержится в стихотворении «Вокруг лежащая природа...». Уже в одном из автографов зачеркнутое примечание к слову «урода» («Урода по-польски красавица») ярко иллюстрирует антиномичность выведенного нами равенства. Три решающих слова-интонации, вмещающие сокровенную суть «случая Аронзона»: первое – в качестве гениального аккомпанемента вводного слова – «Господи»; второе – безнадежно-беспощадное «а что?»; и третье – поучительное – «на то и...», и «на то» – великолепная точка, потолок притчи.

Вокруг лежащая природа
 метафорической была.
 Стояло дерево – урода,
 в нем птица, Господи, жила.
 Когда же птица умерла,
 собралась уйма тут народа:
 «Пошли летать вокруг огорода!»

Пошли летать вокруг огорода,
летали, прыгали, а что?
На то и вечер благородный,
сирень и бабочки на то!

(СП-1, 184)