

Наталья Фатеева

**«... ЛЕЖУ Я БОГА И НИЧЕЙ»  
(ПОЭТИКА ПАРАДОКСАЛИЗМА Л. АРОНЗОНА)**

в лицо тех глаз взглянул я глубоко  
и свил речное их свечение  
как лебедь плавая в веленьях слов  
свирелью слов навеял я печаль  
явив простору утра отраженье  
Н.А. Фатеева, «Читая Аронзона»

Не случайно замечено, что поэтический мир Л. Аронзона, с одной стороны, сводится к относительно простейшим и перечислимым составляющим (Миллер 2004, Кривулин 2006), с другой, – совершенно уникален, причем, по-видимому, настолько, что для его описания трудно найти адекватный метаязык. Всё это говорит о том, что главное у Аронзона – особое, до конца не уравновешенное соединение языковых элементов, которое почти в каждом стихотворении может получать новую конфигурацию. Цель данной статьи – попытаться ответить на вопрос, в чем состоит необычность языка поэта, который ушел из жизни столь молодым, что кажется, будто оставленные им тексты – только эскизы к чему-то более цельному, совершенному, что могло бы стать языковой вселенной Л. Аронзона. Однако и это начальное ядро вселенной уже представляет собой синтез всех языковых стихий: фонетики, грамматики, семантики, комбинаторики – каждая из которых по своей природе идиостилистична. Попробуем последовательно описать состав этого «ядра».

**От звука к смыслу**

Хотя количество звуковых и фоносиллабических сочетаний ограничено, тем не менее каждый поэт, подобно композитору, находит неповторимую систему их взаимоотражения, которая и определяет «звуковой сюжет» текста. Стиль Аронзона отличает то, что звуковой резонанс у него задают не только сами согласные или гласные (т.е. аллитерации и ассонансы), а сочетания гласных и согласных, образующие открытые и перевернутые слоги. Тем самым звуковые повторы оказываются тесно связаны со

структурой слога и просодикой текста и являются суперсегментным средством выделения и объединения языковых единиц, которые реализуются поверх линейного развертывания текста. Особо показательно с этой точки зрения стихотворение «Вроде игры на арфе чистое утро апреля...» (1964 – 1, 62),<sup>1</sup> уже в первой строке которого создается фоносиллабическая<sup>2</sup> последовательность, имеющая перформативный характер, – воссоздается подобие игры на арфе: *ро-ры-ар-ро-ре*. Далее звукобуквенные сочетания с «р», а затем и сонорным «л» равномерно распределяются по тексту, буквально озвучивая текст. Ср.:

<p>Вроде игры на арфе чистое утро апреля. Солнце плечо припекает, и словно старцы-евреи, синебородые, в первые числа Пасхи, в каждом сквере деревья, должно быть, теперь прекрасны. Свет освещает стены, стол и на нем бумаги, свет – это тень, которой нас одаряет ангел. Всё остальное после: сада стрекозы, слава, как, должно быть, спокойны шлемы церковей, оплывая в это чистое утро, переходящее в полдень, подобное арфе и кроме – тому, о чем я не помню.</p>	<p><i>ро-ры-ар-ро-ре-ля</i> <i>ол-ле-ри-ло-ар-реи</i> <i>оро-ер-ла</i> <i>ере-ере-ерь-ре</i> <i>оро-аря-ел</i></p> <p><i>аль-ле-ре-ла</i> <i>ле-ер-лы</i> <i>ро-ере-ол</i> <i>ар-ро</i></p>
--	---

Такая звуковая организация провоцирует семантические связи между словами из разных семантических полей и порождает замкнутый круг, в котором в состоянии слияния находятся православная и еврейская Пасхи (*вроде игры на арфе ... утро апреля – старцы-евреи – в сквере деревья ... теперь прекрасны – одаряет ангел – шлемы церковей оплывая – утро, переходящее в полдень – арфе и кроме*), деревья и синебородные старцы-евреи, стрекозы и слава, утро и полдень. И всё это происходит потому, что постоянно изменяется излучение света, так как наряду с сонорными свою значимость обретают и слова, содержащие «С»: *чистое – солнце – словно старцы – синебородые – Пасхи – сквере – прекрасны – свет освещает стены, стол – свет – нас – всё остальное после: сада стрекозы, слава – спокойны – чистое*. В шестой же строке, начинающей вторую половину стиха, получаем отраженное уравнение света, который становится при произнесении «светотенью» (*свет – это тень*), а позиционно выделенными в стихе оказываются анафорически повторяющиеся сочетания с «С»

<sup>1</sup> Тексты Л. Аронзон цитируются по изданию (Аронзон 2006) только с указанием тома и страницы.

<sup>2</sup> Фоносиллабемой называется повторяемая слогаобразная звуковая группа (Векшин 2006, 6).

и «В», которые являются, как мы покажем, ключевыми для всего поэтического мира Аронсона:

Вр  
Со  
си  
в  
Све  
све  
все

В этой связи сразу вспоминается замечание Авалиани (1996) о внутренней форме фамилии Аронзон («А звук-то, а звук светлый, звонкий. А-ронзон. Песнь, зонг. Аарон. Моисей. Аарон» – Авалиани 1996), в котором акцентируется само определение звука «светлый».<sup>3</sup>

Многие исследователи (Степанов 1985, 2006; Казарновский, Кукуй 2004, Миллер 2004 и др.) отмечают влияние В. Хлебникова на поэтику Л. Аронсона. В каком-то смысле это правильно: прежде всего, конечно, что касается сферы «поэтической этимологии», скорнения слов и особых сдвинутых грамматических конструкций. Однако по своему звучанию многие стихотворения Аронсона скорее являются звуковыми импровизациями на тексты Б. Пастернака. В частности, разбираемое стихотворение содержит отзвуки «Весны» Пастернака: «Апрель. Возмужалостью тянет из парка, / И реплики леса окрепли» (1, 81)<sup>4</sup> и его вариации со словом СВЕТ (см. Фатеева 2003, 151 и далее); в стихотворении же «Лебедь» (1, 101) Аронзон развивает пастернаковскую фоническую тему лилии-Офелии; немало и других звуковых отражений, в частности, связанных с игрой на *арфе*. Ср. у Пастернака в «Лете» 1930 г.: «И это ли происки Мэри-арфистки, / Что рока игрою ей под руки лег / И арфой шумит ураган аравийский, / Бессмертья, быть может, последний залог» (1, 389). Во многом сходны и мировоззренческие основы этих двух поэтов, прежде всего в построении своих индивидуальных, наполовину языческих религиозных систем, в центре которых обнаруживаются взаимоотражающиеся образы БОГА и ЖЕНЩИНЫ,<sup>5</sup> сливающиеся в едином ТЫ и созерцающем Я. Не случайно само имя Пастернака появляется в стихотворении, где обнаруживается парадоксальная для современного языка глагольная форма *зрил*: «Был лес весь

<sup>3</sup> Заметим, что если воспроизводить имя и фамилию поэта вместе, то начальными звукобуквенными сочетаниями как раз окажутся ЛЕ- и АРО-, наполняющие стихотворение «Вроде игры на арфе чистое утро апреля...».

<sup>4</sup> Все цитаты из произведений Б.Л. Пастернака приводятся по изданию (Пастернак 1989-92) с указанием тома и страницы.

<sup>5</sup> Ср., к примеру, у Аронсона: «Твое церковное лицо / проступит водяными знаками: / сию, склонившись над листом» (1, 84).

ландышем обжит, / и вымоину лога, / беснуясь, чиркали стрижи, / как Пастернак – автограф. / Там я лежал в траве и зрил...» (1, 65), которая затем повторяется в стихотворении «Полдень»: «Я созерцал, я зрил и только...» (1, 66). Быть может, ее появление мотивировано усилением семы 'зрения', поскольку существует даже поговорка «Зри в три, не зевай» (Даль 1, 694).<sup>6</sup>

Однако, поскольку Аронзон – поэт следующего за Пастернаком поколения, он идет дальше своих предшественников и, благодаря взаимопревращению слогов и контаминации слов, создает дополнительную систему координат для своего поэтического мира: он порождает собственное поле близкозвучных слов, приобретающих в его текстах свое уникальное значение. Другими словами, Аронзон генерирует альтернативную словообразовательную систему, в которой на основании звуковых переключек появляются особые «квазиморфемы» (В.П. Григорьев), связывающие стихотворения поэта в единое целое. Это и понятно, поскольку одно из основных действий в мире Аронзона – «сведение воедино», что находит выражение в контаминации понятий «свивания» (от глагола *вить*) и «свеивания» (от глагола *веять*). Образуются авторские неологизмы *свель* и *свей*, *свея*, мотивация которых неоднозначна, однако форма стилизована под архаичную или диалектную. Кроме связи с «веять», «вить» и «вести» в них просматривается и корреляция со «светом», и тогда в единый круг соединяются *свель*, *свея*, *свет*, а далее, на основании поэтических схождения между текстами, – и *свирь*, *свирель*, *север*, *соловей*, *слово*, которые буквально «сливаются» друг с другом во *всё*. Получается личный авторский словарь, точнее, «словарево» в понимании А. Альчук (2000), где связи между лексемами всплывают на поверхность постепенно. Ср.:

Как осень из собранья пауз  
я строю слово для тебя,  
в котором сад – наброски позы... (1, 70)  
(курсив здесь и далее мой – Н.Ф.);

и было мне с тобой спокойно  
и потому – моя свирель ты, (1, 74);

<sup>6</sup> Данная архаичная форма встречается и в поэтическом языке XX века, например, у И. Северянина: «Среди друзей я зрил Иуду, / Но не его отверг, а – месь» («Эпилог», Северянин 1978, 208). Для поэзии XVIII века она была нормальна, ср. у В. Тредиаковского: «Всё зрил Аминту! везде радость много!» («О коль мне тамо сладка веселия было!..» – Тредиаковский 1963, 109).

не бутон – но поют как!  
и по свели вяжь распушают перо (1, 75);

там, где      на отшибе  
                                 тонких  
                                 рисунок  
                         с  
гласная      в  
озеро            е  
                         Й  
                         птиц  
я                    (1, 76);

*Вега рек на гривах свей,*  
пряжа пчел лесных – Онега... (1, 85);

порхали тысячи обрезков,  
и куст сирени на песке  
был трепыханьем их озвучен,  
когда *из всех, вяжь*, два лучших  
у вас забились *на виске!* (1, 86);

царуй *сияльный* государь  
где *свирь* церковей на реках Спаса  
где недобычливый сударь  
я благолепьем твоим спасся... (1, 89);

Глаза твои, красавица, являли  
не церкви осени, не церкви, но печаль их.  
Какие-то старинные деревья  
мне были креслом, *ты – моей свирелью.* (1, 93);

Я знал, что нас *сведет* еще Господь:  
не вечно же Ему наш сад полоть. (1, 94);

Я выгнув мысль висеть подковой  
*живое всё одену словом*  
и дав учить вам наизусть  
сам в кресле дельты развалюсь. (1, 97);

Благословен ночей исход  
 в балеты пушкинских стихов,  
 где свет, спрессованный во льды  
 широкой северной воды,  
 еще не мысля, как извиться?  
 блистает тенью белой птицы,  
 <...>  
 Дыханье озвучив свирелью,  
 над ней дитя рисует трелью... (1, 100);

лебедь плавает бутонем.  
 Будто *слитой со свечи*  
 УТРА КУКОЛКОЙ в ночи.  
 <...>  
 Так плывет, как будто не с кем...  
 не плывет – скользит по льду  
 продолженье снов чудесных,  
 света чистого сосуд. (1, 101);

Я эту ночь продлю стихами,  
 что врут, как ночью *соловей*.  
 Есть благодать в музыке, в дыханье,  
 в печали, в милости Твоей. (1, 145)

Как можно заметить, у некоторых выделенных слов и словосочетаний появляется собственная семантика, которая отлична от общеязыковой не только на уровне лексического, но и грамматического значения. Так, аронзонское слово *све(й)я* неопределенно как по своему значению, так и по категориальной принадлежности – это именная и глагольная форма (повелительное наклонение или деепричастие) одновременно. Причем в необычном графическом стихотворении «там, где на отшибе...» она, на первый взгляд, связана с птицами, что вполне вписывается в «птичье» семантическое поле (ср. «свей гнездо для птиц»), но, однако допускает совершенно свободные грамматические связи из-за подвижности точки зрения «Я», вписанного в саму структуру веянья. Параллельно возникает и «водяной знак» *озера*, который развивается поэтом также в стихотворении «Вега рек на гривах свей,...» в связи с северными реками и, видимо, озерами, в частности с Онегой и Онежским озером (др. название Онего). В открывающей последнее стихотворение строке развивается звездно-конная звуковая метафора, обусловленная отражением в воде, поэтому и слово *свея* в родит. падеже множественного числа получает значение, связанное с ветром и развивающейся гривой. При этом в слове вычленяется квазиморф ВЕ-, отображающий первый слог названия звезды Северного полушария в

созвездия Лиры – Веги. Однако если учесть, что слово *грива* имеет еще и специальное значение ‘ряд невысоких вытянутых увалов, разделенных ложбинами’ (например, «Гривы в поймах рек» – Шведова 2007, 171) и является элементом рельефа, представляющим собой наследие ледникового периода (в то время гривы являлись водоразделами древних водоемов), то получим иную картину, в которой *свея* соединяет или сливает воедино реки на холмистой земле.<sup>7</sup> Параллельно *свеи* – это древнее название шведов. Таким образом, *све(й)я* получает и географическую связь именно с водным *севером* Европы.<sup>8</sup> Далее звуковые комбинации *Веги рек* (видимо, разветвленной системы рек, подобной звезде) через взаимоотраженную по тексту рифму (*Вега – Онега – нега – берега*), связывающую начала и концы строк, выдвигают вновь, как и в «апрельском» стихотворении со старцами-евреями, образ *утренних церквей*, при этом *свей* и *церквей* образуют концевую рифму. Ср:

*Вега рек на гривах свей,  
пряжи пчел лесных – Онега,  
нега утренних церквей  
на холмах ночного берега...* (1, 85)

Если учесть концовку стихотворения: «ты стояла предо мною, / глядя Господу в лицо» (1, 85), то в словосочетании *Вега рек* можно прочесть анаграмму слова ВЕРА. Интересно, что другой вариант этого стихотворения, носящий название «Подражание», более архаичен по своему лексическому составу и таит в себе остатки язычества:

*Вега рек на гривах свей,  
пряжи пчел лесных – Онега,  
нега утренних церквей  
возле кром пустынных берега...  
И колеблющимся зноем,  
утопив стопы в песок,  
Вы стояли ланью бега  
там, где Вас бог рек стерег.* (1, 347)

Обратим внимание, что в данной редакции архаичными оказываются не только собственно поэтизмы (*нега, берег*), но и слово *крома* (современное

<sup>7</sup> Более того, согласно данным «Толкового словаря с включением сведений и происхождении слов», *грива* этимологически связана с нов.-перс. *gariva* ‘холм’ и лтш. *griva* ‘дельта, устье реки’; это слово также связано древним родством с \* *goga* (рус. гора) (Шведова 2007, 171).

<sup>8</sup> Ср. в стихотворении «Валаам»: «Где бледный швед, устав от качки, / хватался за уступы камня, / где гладкий ветер пас волну, / прибив два тела к валуну...» (1, 81).

кромка 'край'), которое, видимо, было выбрано по звуку и ритму. Однако, у слова *кром(a)* есть еще одно значение, которое сохранилось в словах *закрома* и *укромный*. Оно обозначало в древности, согласно словарю Даля (2, 197), внешнее городовое укрепление, в противоположность *детинцу* или *кремлю*. К древности отсылает и «бог рек» в конце текста этой редакции под названием «Подражание» (1, 347). Подобное заглавие не случайно, так как литературные истоки этого варианта лежат в «И и Э. Повести каменного века» В. Хлебникова; там же обнаруживаются и бегущие оленилани. Ср.: «О, бог реки, / О, дед волны, / К тебе старики / Мольбой полны. <...> Сделай так, чтоб, бег дробя, / Пали с стрелами олени. / Заклинаем мы тебя, / Упадая на колени» (Хлебников 1986, 197). Параллельно у Аронзона появляется генитивная метафора *лань бега* («Вы стояли ланью бега / там, где Вас бог рек стерег»), которая своей обратимостью напоминает «озеро берега» В. Хлебникова (1986, 44):

*На берега озере  
Времышы, камышы,  
На озера береге  
Священно шумящие.*

Как можно заметить, *бог рек* в своем звуковом обличье вытекает из ведущей рифмы *берега-бега*; и эти звуковые схождения проявляют в контексте стихотворения семантику «оберега» (*стерег*). Заметим, что в этом альтернативном варианте «Вы» еще неопределенно по своей родовой принадлежности, в то время как в основном «Ты» – уже однозначно женского рода: это женщина-жена, которой посвящено стихотворение («ты стояла предо мною»).

Учитывая всё выше выведенные звуко-смысловые схождения, можно более точно определить, что такое «свирь церковей на реках Спаса» в стихотворении с начальным четверостишьем:

царуй сияльный государь  
где *свирь церковей на реках Спаса*  
где недобычливый сударь  
я благолепьем твоим спасся (1, 89).

Поскольку Аронзону вообще свойственна генитивная метафора, причем с потенциальной обратимостью компонентов, то *свирь церковей* можно прочесть и как *церкви на Свири* (которых действительно очень много), однако поскольку здесь слово *свирь* теряет признаки имени собственного (в отличие от *рек Спаса*), так как записано с маленькой буквы, то его значение можно толковать более расширительно – а именно, как связанное с глаголом *свить* – 'свиток', но в то же время и как родственное *свирили*,



которая производна от др.-русск глагола *свирати*, *свирыати* 'играть на флейте', а далее этимологические схождения ведут к др.-инд. *svarrati* 'звучит', *svarags*, *svargas* 'звук' (Фасмер 3, 579). Тогда *свирь церквей* будет означать 'звучание церквей' и их колоколов. В самом же словаре Фасмера для названия реки Свирь дается другая этимология: его объясняют как заимствованное из фин. *Syvari* – озеро в у. Куопио, местн. н. *Syvarila* (Улеаборг); от фин. *syva* 'глубокий' (Фасмер 3, 580). Однако другие исследователи считают, что фасмеровская этимология нелогична ни в фонетическом, ни в географическом, ни в историческом, ни в содержательном отношении, и предлагают возводить Свирь к готскому *sweirei* (свири), «что в славянских ушах должно было звучать как раз как *свирь*, означает „слава, честь“. Тогда по-русски Свирь – это нечто вроде Славенки».<sup>9</sup> Сторонники третьей версии не отрицают финно-угорского происхождения этого названия, однако дают иную мотивировку: они считают, что значение славянского элемента СВ- «коррелируется с терминами САВ и САП в финно-угорских языках, где их значение сохранилось в языках ханты и манси как ИСТОК из ОЗЕРА, реже ИСТОК из БОЛОТА».<sup>10</sup> Эта версия, на наш взгляд, наиболее правдоподобна, так как Свирь берет начало в Онежском озере и впадает в Ладожское. Однако, поскольку ни одна из версий не может быть окончательной, то в поэтическом мире Аронсона *свирь* как раз приобретает собирательное значение – 'звук, слава, свиток, исток' – которое в сочетании со словом *церквей* приобретает религиозное звучание, тем более в соединении с генитивной метафорой *на реках Спаса*. И хотя синтаксические отношения между элементами строки действительно смещены, так как имя собственное *Спас* обычно соотносится с образами иконографии Христа,<sup>11</sup> всё же внутренние связи между этими элементами определены. Размытость и эллиптичность данных связей как раз позволяет более глубокое и непроявленное понимание всей строки, как если бы перед нами была картина, нарисованная акварелью. Эта особенность словесного выражения Аронсона хорошо схвачена В. Кривулиным, который писал: «„Я“ Аронсона текуче и переливчато, оно не знает и не хочет знать своих границ, оно само есть некая постоянная меняющаяся, дрожащая граница между внутренним и внешним» (Кривулин 1998). Такая же «дрожащая граница» образуется и между лексемами: они становятся относительно взаимопроницаемы и за счет этого каждая из них расширяет

<sup>9</sup> Егоров В. Готские реминисценции [Электр. ресурс – <<http://www.ipiran.ru/egorov/gore.htm>>, 17.07.2008].

<sup>10</sup> Овчинникова Р., «Свислочь и ее дети», *Вечерний Минск*, 19 января 2004 г. [Электр. ресурс – <<http://www.newsvm.com/print/2004/01/19/svisloch.html>>, 17.07.2008].

<sup>11</sup> Обычно либо с названиями православных праздников и храмов, либо с названиями населенных пунктов (правильной была бы последовательность сочетаний *церкви Спаса на реках Свири*, имея в виду притоки Свири – Оять и Пашу).

свой внутренний потенциал значения. Не случайно глубинную семантику текстов поэта Кривулин уподобляет аронзоновской метафоре «слетевшего листа», который оставляет «на слуху слабый осенний шорох, перерастающий в органичное звучание потаенной музыки смыслов, недоступной обыденному сознанию, но открывающейся как психоделическое озарение, как пространство продуктивных повторов и постоянных возвращений к уже сказанному – чтобы снова и снова обозначать новые уровни метафизического познания того, что на языке современной философии именуется отношением Бытия к Ничто» (Кривулин 1998).

В свете определений Кривулина показательно, что внутренняя связь между *церквями* и *свирелью* закрепляется Аронзоном в строках из стихотворения «Мадригал», в которых обнаруживаются не просто церкви, но *церкви осени*, причем отраженные в печальных глазах красавицы:

Глаза твои, красавица, являли  
не *церкви осени*, не *церкви*, но печаль их.  
Какие-то старинные деревья  
мне были креслом, *ты – моей свирелью*. (1, 93)

Иными словами, в текстах поэта снова всё смешено во взаимоотражениях: церкви являются в глазах, будучи в то же время созданы самой природой. Осень – любимое время года Аронсона, может быть, потому, что она созвучна его фамилии (ср. вариант *Аронсон*), но сама осень в его стихах соотносима именно с неким пространственным объемом и строением, часто связанным с богослужением – это церковь (от греч. *kyriake* (*oikia*) ‘божий дом’), собор или костел. Ср.:

Есть в *осени* присутствие зеркал,  
*объем их мнимый в воздухе осеннем...* (1, 58);

будто там, вдалеке, *из осеннего неба построен*  
*высокий и светлый собор...* (1, 63);

*Осенний день* велеречивей оды,  
*просторна осень, как стеклянный холл.*

<...>

вон те холмы... – *Сентябрь. Церковь. Стадо*. (1, 68);

Там, где бульжник тряс повозкой  
*большие осени церквей...* (1, 97);

*В объеме осени парадный сей костел,*  
*сей ровный свет, сей отраженный морем*  
*огромный свет, и мысль моя растет...* (1, 109);

о тело: солнце, сон, ручей!  
 соборы осени высоки,  
 когда я <в> трех озер осоке  
 лежу я Бога и ничей. (1, 119)

Если обратиться к поэтической традиции, то картина осени или, точнее, осеннего леса с яркими по окраске деревьями нередко обнаруживала у поэтов сходство с некоторым строением. Так, например, в стихотворении И. Бунина «Листопад» лес предстает как «терем расписной, / Лиловый, золотой, багряный» и «И Осень тихою вдовой / Вступает в пестрый терем свой» (Бунин 1987, 83-84). Как мы видим, у Бунина осень даже олицетворяется и предстает как женщина-вдова, потерявшая мужа. У Пастернака в стихотворении «Золотая осень» (2, 91) осень описывается уже как «сказочный чертог, / Всем открытый для обзора»; в стихотворении же «Август» (3, 525) из живаговского цикла «осень, ясная как знаменье», явившаяся во сне лирическому герою, который ощущает себя умершим, вызывает к жизни прежний «голос провидческий, еще не тронутый распадом» и прощающийся с лазурью преображенной, золотом второго Спаса и женщиной. Парадоксально, но если мы прочитаем все стихотворения Аронсона, в которых появляется образ *церквей осени*, то обнаружим все направления развития «осеннего сюжета», которые заданы Буниным и Пастернаком, только в особом аронсоновском преломлении: здесь будет и женщина (жена) с печальными глазами «церквей осени», и умерший герой, наподобие Живаго (которого Лара, оплакивая, называла «реченькой», как Христа) накануне «воскресения» и «преображения» («я умер, реками удвоен, / чтоб к утру, может быть, воскреснуть»), и некий «голос», и особый «сей ровный свет» (как фаворский «свет без пламени»), и простор осени «в светлый день в осиннике, в высоком листопаде», и «Я», лежащий в траве, «к покою причастясь». Добавим еще мандельштамовскую осень, которая «поет в церковных хорах и в монастырских вечерах» (1, 267).<sup>12</sup>

Сопоставление этих контекстов снимает вопрос о противостоянии риторического и антириторического в поэзии Аронсона, который поставлен Д. Давыдовым (2006, 52). Как всякий поэт, Аронсон вырабатывает свою риторическую систему, основанную на прежних системах, но вносит в нее личностный сдвиг, «смещающий зеркало» (В. Набоков).<sup>13</sup> Такой «сдвиг» как раз задается аронсоновской формулой «лежу я Бога и ничей», смещающей отношения между «Я» и «Богом» и помещающей «Я-себя» в центр вселенной. Как считает В. Кривулин (2006, 59), эта формула дает «ощу-

<sup>12</sup> Тексты О. Мандельштама цитируются по изданию (Мандельштам 1990) с указанием тома и страницы.

<sup>13</sup> Ср. в «Даре»: «Между тем всякое подлинно новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало» (Набоков 1990, 215).

щение себя растворяющимся центром», недаром в стихах Аронзона часто «звучат слова „вокруг меня“: „Вокруг меня сидела дева...“, „Вокруг лежащая природа...“» (там же). В этом Кривулин видит истинный религиозный смысл поэзии Аронзона: «Смысл очень глубокий – и на меня, по крайней мере, это произвело огромное впечатление как какой-то факт перехода от эстетического созерцания мира к уже религиозному восприятию всего, что нам дает мир» (Кривулин 2006, 59).

Однако главным в этом восприятии является именно «обратимость», которая делает и ощущение «созерцательного» центра весьма относительным. Аронзоновское «вокруг» – это «обращение к себе лицом» (ср. «тыходишь в сонные глаголы / и, обратясь к себе лицом, / играешь на песке лесном» – 1, 83), причем «лицо» здесь имеет диффузную семантику, включающую и значение грамматического лица, так что обратимыми становятся и местоимения «Я» и «Ты», т.е. первого и второго лица. К этой теме мы еще вернемся, лишь повторно отметим, что с этой позиции вполне органичными становятся «обратимые тропы» Аронзона, которые делают процесс семантического преобразования не только симметричным, но и взаимно отраженным (как в зеркале). Так, у поэта одинаково присутствуют и *церкви осени*, и *осени церквей*; и, как мы выше показали, почти все генитивные метафоры (*свирь церквей*, *гривы свей*, *лань бега* и др.) у него также потенциально обратимы.

К таким же обратимым метафорам относится и загадочное *кресло дельты*, в котором всё время оказывается лирический герой поэта, взирающий на свою *возлюбленную-свирель*. Заметим, что сочетание «дельта кресла» было бы более естественным, однако у Аронзона именно дельта образует или заменяет кресло, а не кресло имеет форму дельты.

Если обратиться к семантической структуре слова «дельта», то оно прежде всего является названием четвертой буквы греческого алфавита, а написание ее в заглавном варианте напоминает треугольник: Δ. Интересно, что графически она происходит от финикийской буквы  $\triangleleft$  – *далет*, имя которой означало «дверь» или «вход в палатку». Парадокс заключается в том, что в современных языках слово «дельта» испытало метаморфозу, поскольку оно утратило свой первоначальный архаичный смысл и приобрело другой: дельта – это «устье большой реки с его разветвлениями на отдельные рукава и прилегающая к нему часть суши» (Шведова 2007, 189). Как объясняют словари и энциклопедии, это слово получило свое значение на основании визуального сходства – в древности оно было дано треугольной дельте реки Нил (Шведова 2007, 189; Википедия).<sup>14</sup> Удивительно, но в

<sup>14</sup> Эту метаморфозу вслед за И.А. Бодуэном де Куртенэ отмечает Л.В. Успенский – автор популярных в 1960-70-е годы книг по занимательному языкознанию, в частности, в

наши дни появилось еще одно «лингвистическое» значение слова *дельта*, основанное на той аналогии, что дельта реки имеет ветвящуюся структуру. Как известно, для моделирования полонных объектов и процессов в математике используется абстрактная структура – дерево. А поскольку предлогования естественного языка также имеют ветвящуюся иерархическую структуру – подчинительные связи слов образуют дерево зависимости – в современных синтаксических анализаторах используются дельта-модели, которые позволяют восстанавливать неполные и эллиптические синтаксические конструкции.<sup>15</sup> Тексты Арнозона также дают нам значения «кресла дельты», связанные с разветвлением деревьев и рек, более того сами «старинные деревья» образуют это кресло:

Какие-то старинные деревья  
мне были креслом, ты – мой свирелью. (1, 93)

Можно также обнаружить, что «кресло дельты», как и церкви, прикреплено и к «свирилям», так как оно встречается в повторяющемся контексте:

но я, гонимый без потони,  
*сидел ослабнув в кресле дельты,*  
и было мне с тобой покойно  
*и потому – моя свирель ты.* (1, 74)

К «речному» же значению «дельты» нас выводит контекст, связанный со смертью и воскресением лирического «Я», причем здесь важно и удвоение или, шире, умножение рек, поскольку реки у Арнозона почти всегда во множественном числе:

*и развалившись в кресле дельты,*  
повсюду живший поневоле,  
*я умер, деками удвоен,*  
чтоб к утру, может быть, воскреснуть. (1, 97)

В связи с таким удвоением обращает на себя внимание арнозоновское «Утроение озера»:

я синей лодкой на песке  
*улегся в трех озерах.* (1, 96)

15 его книге «По закону буквы» есть специальная глава «Буква становится словом», посвященная прежде всего греческой дельте. См.: Успенский 1973. <http://www.dictum.ru/?main=products&sub=dictascorp> – 17.07.2008]

соборы осени высоки,  
когда я <в> трех озер осоке  
лежу я Бога и ничей. (1, 119)

Все эти схождения наводят на мысль о влиянии на Аронзона модели «двоек и троек»<sup>16</sup> Хлебникова, которая в поэтическом творчестве поэта-футуриста атрибутирована как раз к озерам. Ср.:

Трата и труд, и трение,  
Теките из озера три!  
Дело и дар – из озера два!  
<...>  
Все вы течете из тройки,  
А дело, добро – из озера два.  
Дева и дух, крылами шумите оттуда же.  
Два – движет, трется – три.  
(Хлебников 1986, 179)

Парадоксально в этой связи то, что ДВА своей начальной буквой (а Хлебников прочно привязывает *два* к словам, начинающимся с Д и вообще фиксирует внимание на начальной букве слова) оказывается связанным с дельтой, ведь кириллическое Д также восходит к этой греческой букве. Более того, у Аронзона в прозе «кресло дельты» или, точнее, «кресло-дельта» соединяется с идеей двойничества в наброске «Появление двойника»: «Восков держался безжалостно. *Кресло, подменившее ему дельту*, облегло его, и было бы резонно прекратить истязание» (2, 90). Однако при этом, когда речь идет о «воскресении», то появляется слово «треть»: «хочу я рано умереть / в надежде: может быть, воскресну, / не целиком, хотя б на треть, / хотя б на день, о день чудесный» (1, 119). Конечно, здесь вряд ли идет разговор о «Святой Троице», скорее можно говорить о счетности внутренних состояний и ощущений «Я», когда возможна «вторая, третья печаль...» (1, 164), а жена, голос которой подобен флейте (ср. ранее «Ты-свирель»), вмещает в себя сразу трех женщин:

Люблю тебя, мою жену,  
Лауру, Хлою, Маргариту,  
вмещенных в женщину одну. (там же)

«Три» соотносимо у Аронзона также и с паузами в стихе «Молчание одно, другое, третье. / Полно молчаний, каждое оно – / есть матерьял для стихотворной сети» (1, 173), то есть с понятием внутреннего ритма.

<sup>16</sup> См. Григорьев 2000, 122, 255 и др.

Однако значимость понятий «два» и «три» у поэта более абсолютна, и к этому вопросу мы еще вернемся.

Что же касается свирели, сопутствующей «креслу дельты», то это также был любимый музыкальный инструмент Хлебникова, и его название вовлечено им в процесс сотворения неологизмов и связано с идеей «свивания», очень близкой Аронзону:

И я свирел в свою свирель,  
И мир хотел в свою хотель.  
Мне послушные свивались звезды в плавный кружеток  
Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок.  
(Хлебников 1986, 41)

Таким образом, в звукословообразовательной и интертекстуальной проекции у Аронсона образуется круг между *свирелью*, *свелью*, *свирью* *церквей* и *гривами свей*, причем, как мы показали выше, *грива* в этом кругообороте обнаруживает семантическую связь с *дельтой*. Все эти звукосемантические связи основаны на модели «свивания», которая в визуальном плане представлена на рисунке Аронсона к «Сонету» о лебедь (1, 99), где лицо и спина «Я» обратимы.

Обращаясь же к словесному творчеству, получаем контекст, связанный с «одеванием словом» и одновременным «выгибанием мысли»:

Я выгнув мысль висеть подковой  
живое всё одену словом  
и дав учить вам наизусть  
сам в кресле дельты разваюсь. (1, 97)

Интересно, что сама поза «Я» в «кресле дельты» всегда расслабленная, «развалившись», в то время как творческий процесс порождает как раз напряженное разветвление мысли. По стихам поэта можно определить, что его «мысль» то сгибается, то разгибается<sup>17</sup> (ср. «Длинной мысли продолженьем / разгибается ручей» – 1, 165), то в жаре снова свертывается, как бы умирая («Как бой часов, размерена жара, / заломленная локтем за затылок, / в ней всякое движенье притаилось, / мысль каждая, свернувшись, умерла» – 1, 329). Если же мы исследуем синтаксическое строение стихотворных текстов Аронсона, то они оказываются построены по принципу сгущения подчинительных связей (т.е. разветвления), которые явно преобладают, с периодической их разрядкой в сочинительных конструкциях.

<sup>17</sup> Заметим, что и лебедь у поэта представлен как поющий с изгибом, как у тетивы лука, – этим он отличается от соловья. Ср.: «Будто тетивую, круто / изгибалась грудь на нем: / он был не трелей соловьем» (1, 98-99).

Прекрасный пример такого «дельта-дерева» представляет само стихотворение «Я выгнув мысль висеть подковой», где сочинительную основу (свертку) представляет предложение, осложненное двумя подчинительными конструкциями – деепричастными оборотами, окончания которых рифмуются с его ядерными частями:

<i>Я ... живое всё одену словом</i> ↓ <i>выгнув мысль висеть подковой</i>	<i>и ... сам в кресле дельты развалюсь</i> Δ ↓ <i>дав учить вам наизусть</i>
---	---

Возникает вопрос: проявляется ли в языке Аронсона архаичное значение дельты как «двери и входа»? Надо сказать, что такая связь обнаруживается только опосредованно, через разветвление, название (т.е. одевание живого словом). Интересно, что для «разветвления» Аронсоном выбран созвучный осени ясень, разветвляющий свои литературные корни в поэзии О. Мандельштама, где он звукосемантически связан с обратимым соотношением «ясность-неясность»: <sup>18</sup>

*Ясень высохший имен  
будет мною разветвлен.  
Безымянное утрачу,  
окрестив его иначе,  
обзову живое разнo  
и умру никак не назван,  
словно рыба или зверь,  
и войду в природы дверь. (1, 92)*

Как пишет А. Степанов (1983-85),<sup>19</sup> у Аронсона «переживанию точности однозначного соответствия между словом и его денотатом, отвечающему эстетике ясного, „дневного“ смысла, противостоит вариативность, а то и „расплывчатость“ значения этого слова при изображении предметов скрытых, „ночных“». Такой скрытой сущностью была для поэта «смерть», для которой у него хотя и существовало название и даже интенциональное значение, однако не ясен был ее экстенционал. Именно поэтому в стихотворении одновременно с названием присутствует обратный смысл «бе-

<sup>18</sup> Ср. связь *ясеня* с понятием *ясности* у О. Мандельштама: «Ясность ясенева, зоркость яворова» (1, 423) в «Стихах о неизвестном солдате» (1937), при этом в более раннем стихотворении «Я в сердце века – путь неясен...» (1936) ясность оборачивается своей противоположностью, и появляется неологизм «цвель», по аналогии с которым строится аронсоновская «свель»: «Я в сердце века – путь неясен, / А время удаляет цель: / И посоха усталый ясень / И меди нищенскую цвель» (1, 310).

<sup>19</sup> Цит. по электронному источнику: <<http://alestep.narod.ru/critique/aronson2.htm>> – 17.07.2008.



зымянности», «неназванности», наряду с тем, что сам текст содержит анаграмму фамилии поэта, рождающуюся в разнонаправленных по смыслу строках: *ОбЗОву живое РАЗНО/* и *умРу никак не НАЗВАН*. Так на противоречии смыслов действительно происходит утрата «безымянности» и крещение «разным» именем при жизни. Однако это «разное», «живое» имя теряется в пространстве смерти, когда человек, подобно всему живому, вновь возвращается в природу. Именно в этом пространстве и рождается заумный язык Аронсона, который подобен двери, обращенной к самому себе – ср. в поэме «Прогулка»: «Дверь открывалась выходом ко мне» (2, 12). Можно даже предположить, что у Аронсона такая «никакая неназванность» связана с понятием «ничейности» («лежу я Бога и ничей»), которое обусловлено конечностью земного бытия человека. И тут поэт вплотную подходит к философским рассуждениям над проблемой Ничто, волновавшей мыслителей с древности.

Ближе всего Аронзону оказывается точка зрения Парменида, который одним из первых выразил отрицание онтологического значения Ничто: «То, что высказывается и мыслится, необходимо должно быть сущим („тем, что есть“), ибо есть-бытие. А ничто – не есть» (Лебедев 1989, 288). Поэтому его и невозможно назвать. Однако поэту не чужда и мысль философов-экзистенциалистов XX века (М. Хайдеггера и Ж.-П. Сартра) о том, что само осознание бытия возможно лишь по отношению к Ничто. Сама же формула Аронсона *лежу я Бога и ничей* скорее находит объяснение в идеях Н. Бердяева, размышлявшего над проблемой соотношения между Богом и Ничто в рамках религиозного экзистенциализма. На основании признания Ничто существующим Бердяев строит свою философию свободы, основывающуюся на мысли, что Бог Творец не является в полном смысле слова Абсолютом, поскольку Он сам творит мир из Ничто, которое существует наряду с Богом и, значит, независимо от Него. «Независимость Ничто от Бога и объясняет значение, которое оказывается столь же неподвластным Богу, как и свобода, которой обладает человек. Однако при этом Бог теряет свое „верховное“ положение, становится „ущербным“, „страдающим“ Богом и, фактически, оказывается зависимым от конечного человеческого бытия или даже тождественным с ним» (Евлампиев 1996, 130). В итоге получается, что «всесильный Бог не всемогущ над небытием» (Хайдеггер 1997, 157). Поэтому и наш поэт считает, что он «ничей», а сам в себе.<sup>20</sup> Ср. у Аронсона:

<sup>20</sup> Ср. строки Р. Пуришинской, жены Аронсона, посвященные мужу: «И собираю самый лучший сон: / собор на Валааме, ветви слога / и некий час – светлейший Аронзон / мне подарил свои щедроты Бога» (1968). См.: «Венок Аронзону», *Новая камера хранения*. [Электр. ресурс – <[http://www.newkamera.de/aronson/aronson\\_04.html](http://www.newkamera.de/aronson/aronson_04.html)> – 17.07.2008]

Напротив звезд, лицом к небытию,  
обняв себя, я медленно стою... (1, 131)

Неизвестно, насколько глубоко Аронзон был знаком с философией экзистенциализма, скорее он был стихийным экзистенциалистом. По мнению А. Степанова (2006, 50), поэту ближе всего религиозный экзистенциализм, согласно которому в его системе возникают сложные отношения между Богом и Ничто. Степанов замечает, что «расширенная редакция одного из последних стихотворений поэта „Как хорошо в покинутых местах...“ завершается ассонансом „Бог – ничего“». Здесь обращает на себя внимание, с одной стороны, тесная сопряженность названных понятий (утверждаемая и чисто стихотворными средствами: созвучием, сцеплением окончаний рядом стоящих строк), а с другой, – их антитетичность, подчеркнутая слоговым, фонетическим противостоянием: „ог – го“. Таким образом, ничто и Бог, хотя и связаны безусловно существенно, но связь их более сложна, чем обычное тождество (ср.: „лежу я Бога и ничей,„)» (Степанов 2006, 50).

Можно также обнаружить, что Аронзон склонен к импровизациям на темы «бытия»: он прибавляет к этому слову то отрицательную частицу *не-*, то приставку *до-*, то комбинирует их, благодаря чему появляется *добытие* в «Забытом сонете», оказывающееся также на границе жизни и смерти:

*Когда бы умер я еще вчера,  
сегодня был бы счастлив и печален,  
но не жалел бы, что я жил вначале.  
Однако жив я: плоть не умерла.*

*Еще шесть строк, еще которых нет,  
я из добытия перетащу в сонет,  
не ведая, увы, зачем нам эта мука... (1, 162)*

Степанов (2006, 52) также приводит примеры из записных книжек поэта за 1967 год, где постепенно разрастается *донебытие*, доходящее до третьей и даже четвертой степени: «Что было <...> До дододонебытия?» Однако этот философский парадокс связан с особым осмыслением поэтического времени, о котором речь пойдет в следующем разделе.

### **Лингвопоэтические парадоксы: время, пространство, «Я» и «Ты» («Мь»)**

В связи с расширением представления о нормативности/ненормативности поэтического языка в XX-XXI вв., ученые стали очень осторожно подходить к самому понятию аномальности в художественных текстах. Так, Д.Б.

Радбиль (2007, 314) на основании ряда исследований феномена языковой аномальности в художественных текстах приходит к выводу, что «многое из того, что безусловно осознается как некая а н о м а л и я в сопоставлении с интуитивно заданным „нормальным“ миром, естественным языком и правилами наррации, на самом деле выступает как н о р м а для концептуальной, языковой и повествовательной организации данного художественного дискурса. Иными словами, а н о м а л и я выступает как н о р м а художественного дискурса, поскольку идиоматичная интерпретация аномалий (и даже определенное ожидание таковых) входит в план адресата в той же степени, как установка на их намеренное порождение в плане фатической коммуникации (и даже ожидание, что читатель адекватно распознает это намерение) входит в план говорящего, т.е. автора художественного текста».

С этой точки зрения многие необычные с формальной и содержательной стороны конструкции Аронсона вполне объясняются некоторыми внутренними постулатами его творческой системы, в рамках которой они перестают быть аномальными.

Отличительной чертой поэтики Аронсона прежде всего является сама неопределенность поэтического высказывания как на уровне отдельных строк, так и всего текста. Эта неопределенность создается, в первую очередь, за счет относительности точек отсчета говорящего/пишущего «Я» и смещенности в системе временных и пространственных координат его мира. У Аронсона подвижными оказываются как границы внешнего/внутреннего мира, так и переда/зада, верх/низа, начала/конца, которые обусловлены обратимостью во внешнем пространстве и взаимоперетеканием во внутреннем. Само же внутреннее «перетекание» связано с особой созерцательной установкой «Я» («лежал и <...> зрил»), поэтому и статические процессы «стояния» и «лежания» у него тоже получают замедленное, но всё же скоростное измерение (*медленно стою, медленно лежал*). При этом само тело «Я» оказывается обращенным к самому себе, или в аронсоновском смысле «свитым» и повернутым задом к тому, что появляется во время внутреннего движения мысли. Ср.:

Напротив звезд, лицом к небытию,  
обняв себя, я медленно стою... (1, 131);

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. (1, 127)

Подобное «лежание» или «стояние» есть своеобразный уход от себя прежнего в новое состояние, причем этот «уход» связан в сознании поэта с возможной смертью. Такой уход запечатлен в стихотворении «Валаам». Видение появляется тогда, когда лирический субъект надевает оксюморонные «очки слепца»: с их помощью он хочет по отпечаткам стоп узнать лицо ушедшего мужчины, при этом между стопами и лицом образуется временной зазор:

*там я, надев очки слепца,  
смотрю на синие картины,  
по отпечаткам стоп в песках  
хочу узнать лицо мужчины.*

*И потому как тот ушедший  
был ликом мрачен и безумен,  
вокруг меня сновали шершни,  
как будто я вчера здесь умер. (1, 81)*

Оказывается, что лик ушедшего «мрачен и безумен», что позволяет сделать условное допущение о вчерашней смерти «Я», однако поданное с точки зрения говорения «Я» «здесь и сейчас». Таким образом, ситуация «смерти» всё время разыгрывается Аронзоном в плане «раздвоения» сознания, сопутствующего смерти с последующим возвращением в этот мир (ср. ранее упоминавшиеся строки: «я умер, реками удвоен, / чтоб к утру, может быть, воскреснуть»).

Понятно, что в подобных стихах нет реального времени, а есть лишь «время мысли», своим ходом создающее «нескорый пейзаж времени». Ср.:

*Се аз на Зях стог времен,  
где мох изрыт ходами мысли.  
В урусах каменных умрем —  
портрет непоправимой мысли,*

*пейзаж где времени нескор  
и тело лодкою лежит  
в урусах каменных озер  
красива бденьяночь свечи.*

*И там, где в погребке лесном  
бродили молодые вина,  
в краю лосей и мешковины,  
подставив Ладоге лицо,  
стоял в лесничестве один я. (1, 79)*

В данном стихотворении не только время, но и пространство по отношению к «Я» совершенно относительно: с одной стороны, «аз» (в своей архаичной форме) находится на Зеях (в Амурской области) в виде стога времен, с другой, – видим «Я», одиноко стоящего на Ладоге. Интересно, что в переводе с эвенкийского *зeya* означает ‘лезвие’, а значит, «аз» находится на самом острие «стога времен». Непонятную этимологию имеет и слово «урусы», которое, видимо, получает у поэта уникальное значение, быть может, связанное со словом *урса*, *урсы* ‘ворох, куча (рыбы)’ (Даль, 4, 509). Не исключено также, что значение слова урусы близко к диффузному значению неологизма *свея* (*и*), так как последнее присутствует в вариантах данного стихотворения: ср. «На свеях вытигды и Ладог» (1, 423).

В контексте же аронсоновского «нескорого времени» появляется еще один неологизм *бденьяночь*, созданный на основе генитивной метафоры, которая у поэта обратима. Ср. также «Ночьбденья. Озером не спят. / Как осень из собранья пауз / я строю слово для тебя, / в котором сад – наброски позы» (1, 70). Слияние двух компонентов в единое целое объяснимо самим процессом «бдения» в процессе медленного «лежания» или «стояния», сопутствующего созерцанию и творчеству. Однако данное слияние может быть объяснено и существованием целостного словосочетания *Всенощное бдение* со значением ‘церковная служба в канун Рождества и Пасхи, в канун больших праздников и под воскресение, всенощная’ (Шведова 2007, 33). Не случайно в разбираемом стихотворении порождается генитивная метафора второй степени – *бденьяночь свечи*, которую можно связать с церковным обрядом. Такое расширенное понимание этого неологизма позволяет интерпретировать и необычную конструкцию Озером не спят в стихотворении «Подношение невесте» – это эллиптическое построение скорее всего должно восприниматься как метаморфоза (типа *подобно озеру не спят во время бденья*).<sup>21</sup> Интересна и концовка этого стихотворения, где длительность приравнивается к акту смерти («всё это было слишком долгим, / что показалось вдруг умершим»). В этом смысле *ночьбденья* и *бденьяночь* по своим внутренней семантике и даже звуковой оболочке у Аронсона оказываются близки понятию *донебытия*, когда нет измерения реальной длительности жизненных процессов.

В связи со «стоянием» и «лежанием» можно вернуться к «сидению в кресле дельты», в котором поэту «спокойно», поскольку рядом возлюбленная. И тут вновь возникает тема «двойничества» в соединении с темой

<sup>21</sup> В связи с данными схождениями на глубинном уровне смысла обнаруживается аналогия «бденьяночи» Аронсона с «долгой службой» в «Когда разгуляется» Пастернака, тем более что пастернаковское стихотворение начинается строкой об озере («Большое озеро как блюдо»), а заканчивается четверостишьем о подобии простора земли собору: «Природа, мир, тайник вселенной, / Я службу долгую твою, / Объятый дрожью сокровенной, / В слезах от счастья отстою» (2, 86).

«одиночества». Скажем сразу, что понятие «одиночества» у Аронсона так же парадоксально, как и «двойничество», что наиболее явно обнаруживается в стихотворении «Гуляя в утреннем пейзаже...»:

*Гуляя в утреннем пейзаже,  
я был заметно одинок,  
и с криком: «Маменьки, как страшен!»  
пустились дети наутек.*

*Но видя всё: и пруд, и древо,  
пустой гуляющими сад —  
из-под воды смотрела Ева,  
смотря обратно в небеса... (1, 128)*

Интерес в этом тексте представляет словосочетание *заметно одинок*, поскольку в нем возникает противоречие внутреннего/внешнего: одиночество человек ощущает внутри себя, а заметно что-либо может быть только со стороны. Более того, само «гуляние в пейзаже» также парадоксально, так как пейзажем в русском языке называется 'общий вид какой-либо местности' (Шведова 2007, 619), на которую мы смотрим, или его живописное изображение. Значит, мы должны искать в тексте некоего внешнего наблюдателя. И он появляется, причем «оснащенный» сразу двумя предикатами «зрения» (*но видя всё <...> смотрела*). Этим наблюдателем оказывается Ева, месторасположение которой необычно – ее взор направлен из-под воды обратно в небеса. Если попытаться найти реалистическое толкование подобной картины, то в тексте скорее всего запечатлено отражение Евы (т.е. любимой женщины) в воде, не случайно она видит всё: «и пруд, и древо, и <...> сад». Не менее странен и *пустой гуляющими сад*. Во-первых, само словосочетание *пустой гуляющими* необычно с точки зрения грамматического управления. Но всё встанет на свои места, если допустить, что это словосочетание представляет собой обратную сторону *полного гуляющими сада*. Тогда возникает второй вопрос: как же всё же сад оказывается пустым, когда в нем находятся «Я-гуляющий» и Ева? Это может быть только тогда, когда точки обзора этих двух действующих лиц совпадают, либо взаимно отражаются.

Объяснение этому парадоксу находим в «Записи бесед, I», где местоимения «Я» и «МЫ» становятся приравненными друг другу в говорении:

И кто не спрячется за самого себя, увидев ближнего своего?  
Я, – ОТВЕЧАЕМ МЫ.

Ведь велико желание помешаться.

Запертый изнутри в одиночку, возвожу себя в сан Бога, чтобы взять интервью у Господа.

*Больно смотреть на жену*: просто Офелия, когда она достает из прошлого века арфу, пытаюсь исполнить то, чего не может быть.

<...>

Или в *двуречье одиночества и одиночества*, закрыв ладонями глаза, нарушить сон сов... (1, 236)

Данный текст раскрывает, что обращенность на самого себя есть «закрывание на замок» – и тогда «Я» изнутри оказывается «в одиночку», что заставляет его раздваиваться на Я и Бога, чтобы начать творить. Иными словами, поэт ищет «Бога-в-себе», а жена остается в виде внешнего объекта наблюдений «Я» и его ощущений («Больно смотреть на жену»). Так образуется «двуречье одиночества и одиночества», и в итоге получается не раздвоение, а «растроение»: Я + Бог-в-себе + Ты-Жена. Причем слово «двуречье» может означать как слияние рек, так и слияние «речей», поскольку оно связано с «мы-говорением».

Заметим однако, что понятие «растроения» у Аронсона тоже не однозначно, так как в его видениях существует «двойник Бога» и одновременно тройник «Я», недаром поэт хотел бы воскреснуть «хотя б на треть». При всем этом сам язык мешает выражать поэту тройственность, поскольку обоюдная форма местоимения *друг друга* подразумевает только двух участников. Ср.:

В ДВУХ ШАГАХ ОТ ДВУХ ШАГОВ  
УВИДЕЛ Я ДВОЙНИКА БОГА —

это был мой тройник:

БЫК – ДЕВОЧКА,

БЫК – БАБОЧКА,

и мы пригубили друг друга.

МЫ ПРИГУБЛЯЛИ ДРУГ ДРУГА,

мы ТАНЦЕВАЛИ ДРУГ ДРУГА,

мы ПИЛИ ДРУГ ДРУГА, (1, 76).

Как мы видим, сама выбранная поэтом последовательность глаголов благодаря смыслу взаимности, существующему в форме *друг друга*, расширяет понятие грамматической переходности – оба объекта становятся прямыми; точнее, они становятся и объектами и субъектами одновременно, т.е. почти что «свиваются» в аронсоновском смысле. Причем парадоксальность этого фрагмента заключается в том, что «пригубление» друг друга («соприкосновение губами, чтобы попробовать» – Шведова 2007, 729) также может семантизироваться и как производное от глагола «губить» («приводить к гибели, уничтожать»), т.е. это взаимное действие энантиосемично.

Наряду с «двуречьем», у Аронсона присутствует еще и «двудеревом», соотносимое с «Мы» и пейзажем:

*Иду пейзажем Вашего лица  
в глубь зеркала пейзажем нашей встречи:  
каким-то полустанком бесконечным,  
то близким просветлением у взморья.  
Двудеревом лежим – единый корень. (1, 72)*

Появление слова «пейзаж» в данном контексте заставляет думать, что *пейзаж* связан у Аронсона с внутренним спектром зрения, внутренним видением, т.е. с отражением картины в «глуби зеркала» (как ранее в водной глубине), а слово *лицо* может иметь и лингвистическое значение грамматического лица. А именно, можно идти отражением «Вашего лица» и затем лечь «двудеревом» (вспомним разветвление кресла дельты и разветвленный ясень имен) как нечто единое (единый корень).<sup>22</sup>

Трактуя слово «пейзаж» у Аронсона, А. Степанов (2006, 51) пишет о том, что это внутренний пейзаж души: «Преобладание в „мире души“ автора тишины и созерцательности придает его поэтическим картинам свойства, которые обычно присущи живописным пейзажам, в чем вполне отдавал себе отчет сам Аронзон. В поэме „Прогулка“ мы встречаемся с характерным выражением: „пейзажем ставшая душа“, а в поэме „Вещи“ – со строками: „должно быть на таких холмах душа равна пространству“. И, по-видимому, закономерно, что „пленэр“, „пейзаж“ принадлежат к числу излюбленных слов поэта. „Мир души“ Аронсона пейзажен, мало того, по своим чертам он напоминает сад нерукотворный». Однако важно отметить, что пейзаж у Аронсона не лишен и эротических коннотаций, которые возникают при проекции на интертекстуальные источники. Так, «пейзаж лица» находит свои межтекстовые корни в знаменитом стихотворении И. Северянина «Сонет» (кстати, Аронзон тоже очень любит эту стихотворную форму, которая у него буквально удваивается в «Двух одинаковых сонетах»<sup>23</sup>): «Пейзаж ее лица, исполненный так живо / Вибрацией весны влюбленных душ и тел, / Я для грядущего запечатлеть хотел: / Она была восторженно красива» (Северянин 1978, 58). Заметим, что в этом «Сонете» у Северянина присутствует весь «набор» тематических слов, которые

<sup>22</sup> В связи с «двудеревом» и расширенным пониманием «свивания» у поэта возникает аналогия, связанная с глаголом *привить* – ‘произвести пересадку части живого растения (привоя) в ткань другого растения (подвоя) с тем, чтобы эта часть, сросшись, передала другому растению новые свойства’ (Шведова 2007, 727). Не случайно Аронзон пишет, что он хочет «быть растеньем». См. об этом ниже.

<sup>23</sup> Хотя это название начинается с числительного «два», всё же «один» пробивается на поверхность смысла в слове «одинаковый», тем более что сонеты действительно отражены друг в друге, как в зеркале.



затем часто использует Аронзон: тоска во взоре любимой, печальный взор ее, душа в тоске и т.п., а также боль при виде любимой: «И странно: сделалось мне больно при портрете, / Как больно не было давно уже, давно» (там же).

Однако при том, что любовь к жене у Аронсона безмерна, страх не покидает его даже в самые интимные минуты: он боится, что она может проснуться «оборотнем» («Прогулка», часть 1, глава 2 – «Таков был этот сад – пейзаж души...»), когда «сад, как душа, всё устремлялся выше» (2, 13). Целостное понимание этого контекста затрудняется тем, что в свете аронзоновской идеи «обратимости» не совсем ясно, какой смысл вкладывается в понятие «оборотня», тем более что строки об «оборотне» поданы поэтом как бы отстраненно: в безличных формах категории состояния (*страшно*) и глагола (*казалось*), когда «Я» собственно отделено от «лежащего супруга»: «и было страшно в комнате ночной / лежащему с уснувшею женой. / Казалось всё, что оборотнем вдруг / она проснется. Ночь. Не спит супруг» (там же). И лишь несколькими строками ниже, после формы второго лица (*еще смотри – шевелится фонарь*) происходит возвращение к первому лицу, и тогда «Я» оказывается перед дверью, которая, как мы помним, открывалась выходом к нему самому: «Я к дубу шел, петляя меж деревьев, / и вдруг застыл пред низенькою дверью» (2, 13). Причем дуб, около которого находится дверь, – с раздвоенным стволом (ср. «двудерево»), так что и в двери мы начинаем вычленять квазиморф ДВЕ-, связанный с числительным «два». Важно также, что этот аронзоновский «дуб с раздвоенным стволом» задуман «для будущих распятий»: «там дуб стоял подобием распятия. / Был ствол его раздвоен широко: / игра природы, мысли – для кого?» (2, 16). И, хотя пространство самой поэмы «Прогулка» организовано очень неопределенно, «раздвоенность» в нем является определяющим признаком: лирическое «Я» всё время находится в поисках выхода из темного мира в светлый, но понимает, что «дверь», обращенная к себе, ведет во всё тот же «пейзаж», который на самом деле оказывается не внешним, а внутренним пространством. Ср. конец поэмы:

и дверь в стене, ведущая в тиши  
к такому же пейзажу – вид души,  
где тот же сад юродствует, дрожа.  
*Прощай, пейзажем ставшая душа!* (2, 25)

\* \* \*

И в заключение, несколько слов о душе, с которой поэт, как и с любимой, на «Ты». Более того, как можно судить по стихотворению «Душа не занимает места...», для Аронсона душа не просто «Ты», а *ты* с междометием

*О!*, что очень значимо, поскольку *О* обозначает не только звуковую оболочку обращения-восклицания, но и может трактоваться как ноль или пустота (т.е. Ничто). Недаром поэт не только обращается к бестелесной душе, но и ищет ей означаемое в пределах своего текста:

Скопление душ не нарушает пустоты.  
*О ты,*  
 моя душа, к которой обращенье  
 я начинаю с «*О!*»,  
*О, О,*  
 которое само  
 есть легкой пустоты сгущенье!

Показательно то, что *О ты* становится звуковой темой этого стихотворения, и потому *ты*, соотносимое с душой, перестает иметь формы словоизменения, поскольку становится частью целостного звукосочетания, соединенного в сознании со «сгущением пустоты», к которому собственно и обращается поэт:

Когда, душа, я буду только *ты*,  
 летая над высокой ночью,  
 довольно будет пустоты?  
 Боюсь, не стала бы короче! (1, 152)

Н.М. Азарова пишет, что аронзоновская строка «Когда душа, я буду только ты» – «это типичная философская конструкция по типу буберовской или друскинской, <...> которую, однако, нельзя считать аномальной».<sup>24</sup> Мне же кажется, что здесь дело не в философии «Ты», а в том, что для души поэт ищет особую эмоциональную форму высказывания, и в данном случае *ты* и местоимение, и часть междометной конструкции одновременно.<sup>25</sup> В этом смысле интересен фрагмент стиха, в котором появляется местоимение «вы»:

*О, О,*  
 которое само  
 есть легкой пустоты сгущенье!  
*вы мне напоминаете самих себя,*  
 когда хочу я быть растенье. (1, 152)

Если судить по локальному контексту, то «вы» обращено к двум «О», которые и есть обозначение душ близких друзей и жены поэта (им посвя-

<sup>24</sup> См. статью в наст. изд.

<sup>25</sup> Подробнее о поэтике междометий см.: Фатеева 2007.

цена вторая часть стихотворения). Не менее показательно и то, что, когда поэт пишет о своем желании быть растением, он тоже использует именительный (прямой) падеж в форме сказуемого. Ср.:

<...> когда хочу я быть *растенье*.

Когда, душа, я буду *только ты*,  
летая над высокой ночью,  
довольно будет пустоты?  
Боюсь, не стала бы короче! (там же)

Использование именительного предикативного вместо творительного здесь безусловно маркировано (хотя обе формы допустимы), и дело здесь не только в некоторой архаичности выражения, которую любит использовать Аронзон как стилистическое средство, а в том, что именительный падеж в этих высказываниях выполняет именно идентифицирующую функцию, а не признаковую, т.е. делает «Я» эквивалентным «ты» и «растенью», снимая допущение сравнения или метаморфозы типа «я буду тобой=я буду как ты, я хочу быть растением=я хочу быть как растение» – недаром при *ты* стоит абсолютизирующее «только», присваивающее «Я» не временное, а постоянное состояние. Когда же «Я» и «Ты» таким способом уравниваются, они становятся обратимыми, как и все сущности в поэзии Аронсона. Парадоксально, что именно после уравнивания «Я=Ты» у поэта появляется взгляд на себя со стороны (поскольку душа уже отлетела), и собственно «Я» оказывается в скобках, как бы разделяющих О на два полукруга ( ). Ср.:

<...> с участием Ален Делона  
пойдет кино *про Аронсона*,  
где будут все *его* друзья  
(*которым так обязан я*). (там же)

Конечно, в этой статье мы сумели описать лишь небольшой фрагмент поэтической системы Аронсона, но поскольку она сводима к небольшому числу составляющих, образующих круговую структуру, то в каком-то смысле этот фрагмент репрезентирует и всю систему в целом. Любопытно в этом отношении высказывание Б. Пастернака (1992, 174) в письме к Ж. де Пруайар, где он определяет основные константы своей поэзии: «Я думаю о своей особой жизни. В список ее действующих лиц входят: *«Бог, женщина, природа, призвание, смерть <...>* Вот кто по-настоящему мне близки, мои друзья, соучастники и собеседники. *Ими исчерпывается всё существенное»* (курсив мой – Н.Ф.). Думаю, Аронзону очень польстило бы, если бы

он узнал, что в своей «неслыханной простоте» он сравнился с Пастернаком, фамилия которого и есть «растенье» в именительном падеже.

### Л и т е р а т у р а

- Авалиани, Д. 1996. «О Леониде Аронзоне», *Новое литературное обозрение*, 14, 252-253. (Электронный ресурс: <http://www.ruthenia.ru/60s/aronzon/avaliani.htm> – Просм. 16.07.2008)
- Альчук, А. 2000. *Словарево*, М.
- Аронзон, Л. 2006. *Собрание произведений в 2 т.* Сост., подгот. текстов и примеч. П.А. Казарновского, И.С. Кукуя, В.И. Эрля, СПб.: Издательство Ивана Лимбаха.
- Бунин, И. 1987. *Собрание сочинений в 6-ти т.*, т. 1. М.: Художественная литература.
- Векшин, Г. 2006. *Фоностилистика текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования*, (Автореферат докторской диссертации). М.
- Григорьев, В. 2000. *Будетлянин*, М.: Языки русской культуры.
- Давыдов, Д. 2006. «Леонид Аронзон. Собрание произведений», *Критическая масса*, 4, 52-54.
- Даль, В. 1955. *Толковый словарь живого великорусского языка*, т.1-4, М.
- Евлампиев, И. 1996. «С. Кьеркегор и проблема Ничто в русском экзистенциализме», *Кьеркегор и современность. Сборник статей*, Минск: РИВШГО.
- Егоров, В. «Готские реминисценции». (Электронный ресурс: <http://www.ipiran.ru/egorov/gore.htm> – Просм. 16.07.2008)
- Казарновский, П., Кукуй И. 2004. «В рай допущенный заочно...»: К 65-летию Леонида Аронзона, *Топос. Литературно-философский журнал*, 11 марта (Электронный ресурс: <http://www.topos.ru/article/2133> – Просм. 16.07.2008).
- Кривулин, В. 1998. «Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского», *Охота на Мамонта*, СПб., 152-158. (Электронный ресурс: <http://www.polutona.ru/index.php3?show=reflect&id=106> – Просм. 16.07.2008)
- 2006. «Этот поэт непременно войдет в историю...». Виктор Кривулин об Аронзоне. Выступление Виктора Кривулина на вечере памяти Леонида Аронзона 18 октября 1975 года, И. Кукуй (публ.) *Критическая масса*, 4, 57-59.
- Мандельштам, О. 1990. *Сочинения в двух томах*, М.: Художественная литература.
- Миллер, Л. 2004. «А жизнь всё тычется в азы», *Вестник*, 6 (343), 17 марта (Электронный ресурс: <http://vestnik.com/issues/2004/0317/win/miler.htm> – Просм. 16.07.2008)
- Набоков, В. 1990. *Собрание сочинений в четырех томах*, т.3, М.: Правда.
- Пастернак, Б. 1989-92. *Собрание сочинений в пяти томах*, М.: Художественная литература.
- 1992. «Письма к Жаклин де Пруайар», *Новый мир*, 1.

- Радбиль, Д. 2007. «Художественное слово в рамках теории языковой аномальности», *Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия*. Материалы международной конференции (Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 24-28 мая 2007 года). М.
- Северянин, И. 1978. *Стихотворения*, Л.: Советский писатель. (Библиотека поэта. Малая серия)
- Степанов, А. 1985. «Главы о поэтике Леонида Аронсона», *Памяти Леонида Аронсона: 1939 – 1970 – 1985*. Литературное приложение к журналу «Чась», 1985; то же – *Митин журнал*, 4, 1985. (Электронный ресурс: <http://alestep.narod.ru/critique/index.htm> – Просм. 16.07.2008)
- Степанов, А. 2006. «„Живое всё одену словом“». Заметки о поэтике Леонида Аронсона», Л. Аронзон, *Собрание сочинений в 2-х т.*, Спб.: Издательство Ивана Лимбаха.
- Третьяковский, В. 1963. *Избранные произведения*, Вступит. статья и подгот. текстов Л.И. Тимофеева, М., Л.: Советский писатель.
- Успенский, Л. 1973. *По закону буквы*, М.: Молодая гвардия.
- Фасмер, М. 1986. *Этимологический словарь русского языка в 4-х т.*, Перевод с немецкого и дополнения члена-корреспондента АН СССР О.Н. Трубачева. Под редакцией и с предисловием проф. Б.А. Ларина. Издание второе, стереотипное, М.: Прогресс.
- Фатеева, Н. 2003. *Поэт и проза. Книга о Пастернаке*, М.: НЛЮ.
- 2007. Комментарий лингвиста к статьям «Словаря языка русской поэзии XX века», *Проблемы авторской и общей лексикографии*. Материалы международной конференции памяти В.П. Григорьева, Брянск-Москва, 77-80.
- Лебедев, А. (сост.). 1989. *Фрагменты ранних греческих философов*, ч.1, М.: Наука.
- Хайдеггер, М. 1997. *Кант и проблема метафизики*, М.: Издательство «Русское феноменологическое общество».
- Хлебников, В. 1986. *Творения*, Сост., подгот. текстов и коммент. В.В. Григорьева и А.Е. Парниса, М.: Сов. писатель.
- Шведова, Ю. (отв. ред.) 2007. *Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов*, М.