

Сергей Бирюков

ОПЫТЫ НЕОПИСАТЕЛЬНОГО ПИСЬМА

С выходом двухтомного собрания произведений Леонида Аронсона¹ появилась возможность не только увидеть подлинный масштаб одного из самых ярких авторов 1960-х гг., но и проанализировать те линии, которые отчетливо прорисовывались в его творчестве. В данном случае нас будет интересовать авангардная линия, и слово «прорисовывалось» подсознательно возникло не случайно, поскольку визуальность в поэзии Аронсона, как мы покажем ниже, играет очень значительную роль.

Но прежде несколько общих соображений по поводу авангардных интенций в русской литературе 60-х гг.

Возврат к авангардным истокам после Второй мировой войны был общеевропейским явлением. Еще в конце 1940-х молодые французские поэты в поисках новых форм обращаются к опыту дадаизма; этот же опыт пригодился и участникам *Wiener Gruppe*, а затем немецким конкретистам и позднее визуальным поэтам многих стран. В результате в мире сформировался небольшой сегмент экспериментальной поэзии, который, то сужаясь, то немного расширяясь, действует в качестве преемника исторического авангарда и по сию пору.

В СССР ситуация с возвратом к авангарду была сложнее и драматичнее. Закрытость страны способствовала, с одной стороны, созданию в умах творческих людей искаженной картины о происходящем в мире (в частности, в искусстве), но, с другой стороны, эта же закрытость подвигала на поиск не менее радикальный, чем в западных странах. Драма российского внеисторического авангарда² заключалась в ограниченности, а часто и невозможности презентации. Целый ряд ярких авторов 60-х годов был лишен возможности публикаций, открытых выступлений. Писать в стол и читать друзьям никто не запрещал (до известного предела – случай осужденного в 1957 году на пять лет лагерей за независимое поведение поэта Леонида Черткова тому подтверждение), но для некоторых авторов суще-

¹ Далее в тексте как СП с указанием тома и страниц.

² О термине «внеисторический авангард», дополняющем известную концепцию И. Смирнова и Р. Дёринг-Смирновой, сформулированную ими в ст. «Исторический авангард с точки зрения эволюции художественных систем» (*Russian Literature*, VIII, 1980, 403-468), см.: С. Бирюков, *Авангард: модули и векторы*, М. 2006, 281.

ственной составляющей их творчества (не стимулом, а именно неотъемлемым элементом поэтики) являются моменты презентации – чтение с эстрады, тип публикации, а также полемика вокруг представленных произведений.³ Конечно, особое значение эта проблема имела для поэтики авторов, работавших в авангардной парадигме.

В Ленинграде 60-х годов происходил почти не видимый миру всплеск внеисторического авангарда. Под этим подразумевается не столько образование авангардных группировок и последовательное развитие соответствующих эстетических исканий в одном направлении, сколько органическая интеграция авангардных элементов в классический поэтический язык. Из поэтов, работавших в этом ключе, к публике удалось пробиться фактически одному Виктору Сосноре, и то ценой значительных потерь – большая часть написанного им в эти и последующие годы оставалась неопубликованной. В печать прорывалось, разумеется, не всё самое характерное (хотя с официальной точки зрения – именно самое характерное, крамоллой была индивидуальность), и спецификой литературного процесса в СССР стал тот факт, что огромный объем культурного багажа хранился в запасниках неофициальной культуры, только сейчас находящей своих исследователей. Без таких авторов как Леонид Аронзон, Анри Волохонский, Александр Кондратов, Борис Кудряков, Константин Кузьминский, Александр Миронов, Кари Унксова, Алексей Хвостенко, Владимир Эрль, вращавшихся на орбитах почти столь же далеких от официальной литературы, сколь периферийные планеты от Земли, история русской литературы советского периода была бы крайне неполной.

В 60-е годы происходит «переоткрытие» и своего рода академизация исторического авангарда. Многие публикуются и становятся известны читателю впервые. Но большинство открытий происходит на личном уровне, в том числе благодаря университетскому кругу, библиотекам и, не в последнюю очередь, общению с представителями старшего поколения –

³ О том, что именно перформанс вызывал особое неприятие властей, свидетельствует многократно описанный в литературе «хэппенинг» поэтов т.н. ленинградской филологической школы: «Несколько восемнадцатилетних первокурсников <филологического факультета Ленинградского университета> – Эдуард Кондратов, Михаил Красильников и Юрий Михайлов, наряженные в сапоги и рубахи навыпуск, 1 декабря 1952 года пришли в университет и, усевшись на пол в кружок в перерыве между лекциями, хлебали квасную тюрю из общей миски деревянными ложками, распевая подходящие к случаю стихи Хлебникова и как бы осуществляя панславянскую утопию. Конечно, их разогнали, их свели в партком, их допрашивали <...>, наконец, Красильникова и Михайлова выгнали из комсомола и из университета» (Л. Лосев, «Тулупы мы», *Филологическая школа: Тексты. Воспоминания. Библиография*, М. 2006, 12). В тех же воспоминаниях Лев Лосев констатирует, что «не менее важным элементом творчества, чем писание стихов, была для всей нашей группы своего рода жизнь напоказ, непрерывная цепь хэппенингов» (Там же, 13).

как поэтами (И. Бахтерев, А. Крученых), так и исследователями культуры (Н. Харджиев).

Авторы вступительной статьи к двухтомному «Собранию произведений» Леонида Аронсона показали, что поэт начинал с подражаний Блоку и Маяковскому – в большей или меньшей степени «разрешенным» представителям Серебряного века;⁴ затем следует период увлечения Пастернаком. Большое влияние на формирование вкуса поэта оказала, без сомнения, учеба на филологическом факультете Педагогического института им. А.И. Герцена и встреча с педагогом, знатоком русского авангарда В.Н. Альфонсовым, под руководством которого Аронзон в 1963 году защищает диплом «Человек и природа в поэзии Н. Заболоцкого». Пишущий стихи студент (явление в годы спора «физиков» и «лириков» не редкое) не только читал, но и довольно плотно прорабатывал тексты одного из крупнейших авангардных авторов, который, безусловно, был в состоянии оказать значительное влияние на такого восприимчивого к разным стилистикам поэта, каким был Леонид Аронзон. От Заболоцкого прямая дорога привела его к Велимиру Хлебникову, пятитомник которого, равно как и шестой том «Неизданного», были доступны.

Тем самым Аронзон уже в начале 60-х входит в стихию хлебниковского слова, синтаксиса, ритма. Высока частотность упоминания самого имени Хлебникова, явных и трансформированных цитат. Хлебников становится своеобразным подтекстом аронзоновских стихов и поэм – вплоть до того, что поэт может взять эпиграфом строку, не называя ее автора (например, ко 2-й части поэмы «Прогулка» – «Гонимый кем, почему я знаю?»⁵). Как автор, так и продолжение текста подразумеваются, это уже разговор между своими. В другом случае значимое имя Хлебникова упоминается в сущностном окружении:

Глупец, ты в дом мой не вошел,
где всё изысканно и умно.

Здесь иногда под сводами висят холсты, картоны,
графика Михнова, приличная Флоренции и Лувру,
по вечерам Глен Гульд или Казальс играют Баха,
можно угадать и угодить на читку вслух стихов, из
авторов тут популярен Данте, кроме него: из Библии
стихи, сегодня например, был Хлебников у власти;
хозяин дома тоже стихотворец.

Теперь ты видишь, сколь ты глуп, дурак.

Глупец, ты не знаком с моей женой, а если и знаком,
то глуп тем паче, что познакомься, с ней не переспал:

⁴ В конце 50-х гг. издается первое научное собрание сочинений В. Маяковского в 13 томах, в начале 60-х – 8-томное собрание сочинений А. Блока.

⁵ СП-2, 20.

Семирамида или Клеопатра – все рядом с ней вокзальные
кокетки, не смыслящие в небе и грехах!

(«Глупец, ты в дом мой не вошел...»)⁶

Само стихотворение несколько нарочито иронично, стилизовано под «античность». Графически оно выглядит как рояльные клавиши, уподобляя автора-поэта музыканту, восстанавливая античную традицию мелоса, еще не разделенного с логосом. И в то же время – это явная демонстрация артистизма, владения, так сказать, «широкой клавиатурой». Но нас прежде всего интересует то, что «у власти» Хлебников, и к тому же в соположении довольно характерном (Бах, Дант, Библия) – ряд, который можно определить как онтологический и фундаментальный. С властью Хлебникова, как впрочем, и других онтологических источников, тут может соперничать лишь культ Жены (символистский миф здесь характерно травестирован), являющийся у Аронсона ведущим во всём его творчестве.

Еще одно соположение музыкальной и словесной стихий – Хлебников и Моцарт – возникает в двух вариантах стихотворения «Когда наступает утро, тогда наступает утро...»: в машинописном источнике «ветер Моцарта» плюс вариативность «вот ветер Моцарта стаю ангелов вспугнул», а в рукописном, соответственно, – «ветер Хлебникова» плюс «вот ветер Хлебникова стаю ангелов вспугнул». Оба текста начинаются одинаково, меняются только имена, но довольно быстро начинаются расхождения;⁷ отметим лишь появление в «хлебниковском» тексте таких слов, как «словодыр» и «умнолей», отсылающих к словообразовательной системе будетлянина. Этот акцент показывает, что Хлебников был не просто эмблематичной фигурой, обозначающей систему координат, но важным элементом поэтики автора. Моцарт и Хлебников меняются местами и ведут каждый свою линию, причем не в описательном, а в текстопорождающем ключе, что позволяет прямо войти в систему, в поэтику, в область творческого видения и прозревания.⁸ Несмотря на различие акцентов в упоминании имен, можно говорить о «равноценности» замены (или, во всяком случае, приравненности) на абсолютной шкале эстетических ориентиров.

Здесь мы подходим к иной характерной склонности поэта – а именно повторам и вариативности. Другой вариант «власти Хлебникова» – серия палиндромических текстов под общим заголовком «АЗ ЗА!». Первый текст прямо так и назван, «О Хлебникове», и он, на наш взгляд, может считаться

⁶ СП-1, 211.

⁷ См. СП-1, 176-177.

⁸ См. примеч. издателей СП к «Записи бесед»: «Хлебников был одним из любимых поэтов ЛА. Многие современники несправедливо упрекали ЛА в подражании Хлебникову. Вероятно, во избежание подобных упреков ЛА изменил ‚ветер Хлебникова‘ <...> на ‚ветер Моцарта‘» (СП-1, 499).

одним из самых сильных и глубоких поэтических текстов о будетлянине, описывающем в неописательном ключе природу поэта, хлебниковский космос. Редкость для палиндромических текстов – радикальное освобождение от случайностей:

Гром – герб, брег – морг.
 Я ем змея.
 Веер Велимира долог как голод, а Рим – ил евреев.
 Рим и лев – Велимир,
 вол слов, вол слов,
 лов слов!
 Гот речи и чертог:
 «То ломя лад, дал я молот,
 долом иду: язя уди, молод!»
 Рем умер –
 горя рог.
 Ужель я – Ромул?.. У моря лежу.⁹

Следующие три части этого палиндромического цикла – «Рай», «Художник» и «Зоосад» – более игровые, с использованием часто встречающихся впоследствии у других авторов палиндромных блоков вроде «город дорог», «искать такси». Немаловажно, что обращение к палиндромии могло быть как идущим прямо от Хлебникова (на что намекает и заголовок одного из стихотворений цикла – «Зоосад»), так и опосредованно, через «напоминание» московским поэтом Валентином Хромовым: его статья «Бегущий назад» была опубликована в седьмом номере популярного журнала «Наука и жизнь» в том же 1966 году, в котором был написан и цикл Аронсона.

Александр Степанов в содержательном очерке о поэтике Леонида Аронсона еще в середине 80-х годов наметил точки соприкосновения поэта с историческим авангардом.¹⁰ В том числе автор затронул проблемы визуальности, пространственности, тишины, молчания, а также взаимодействия поэзии с другими искусствами, прежде всего с изобразительным. Как будто выполняя завет Хлебникова, мечтавшего о том, чтобы «слово смело пошло за живописью»,¹¹ Аронзон обращается к различным визуальным техникам. Автографы целого ряда текстов с использованием рисунков и

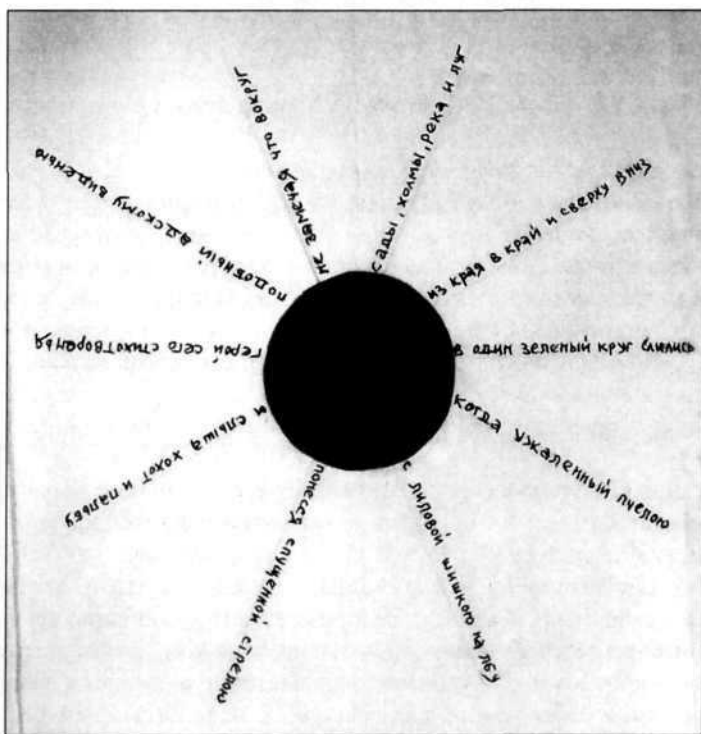
⁹ СП-1, 115.

¹⁰ А. Степанов, «Главы о поэтике Леонида Аронсона», *Памяти Леонида Аронсона, 1939-1970-1985*. Литературное приложение к журналу, *Часы*, Л. 1985, 8-99. В переработанном виде под загл. «Живое всё одену словом»: Заметки о поэтике Леонида Аронсона», СП-1, 21-54.

¹¹ В. Хлебников, «Мы хотим Девы слова...», *Собрание сочинений в шести томах*, Т. 6, Кн. 1, М. 2005, 200.

коллажей свидетельствуют о том, что поэт был близок к созданию рукодельных книг (бук-арт). Особо ярким и говорящим сам за себя примером является книга AVE.¹² Эти опыты, вне всякого сомнения, можно рассматривать как выход на визуальную поэзию. Само определение вряд ли было в ту пору известно Аронзону; возможно, что эти опыты восходят к футуристической книжной практике.

Из визуальных вещей наиболее интересны, на мой взгляд, два произведения Аронзона, которые можно определить как «вращательные». Прежде всего это стихотворение «Когда ужаленный пчелой...», развернутое в виде лучей вокруг солнечного диска и читающееся при повороте против часовой стрелки:¹³

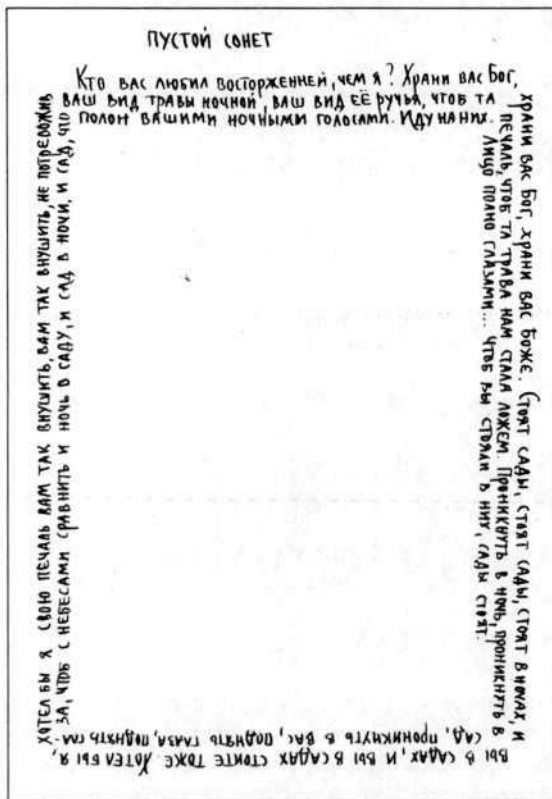


Второй текст – знаменитый «Пустой сонет», который читается тоже при повороте против часовой стрелки, от внешней линии к внутренней, то есть

¹² СП-1, 220-233 (плюс факсимиле на вклейке к тому).

¹³ СП-1, 105. Исправляем здесь неточность издателей двухтомника в определении направления вращения листа.

к пустому пространству, осознаваемому таковым благодаря выгородке из строк. При наборе обычным способом пустое пространство тоже остается за текстом, но почти не осознается;¹⁴ здесь же мы видим именно «ничего», осознаем это белое поле, этот простор внутри текста как пространство в ограничении.¹⁵

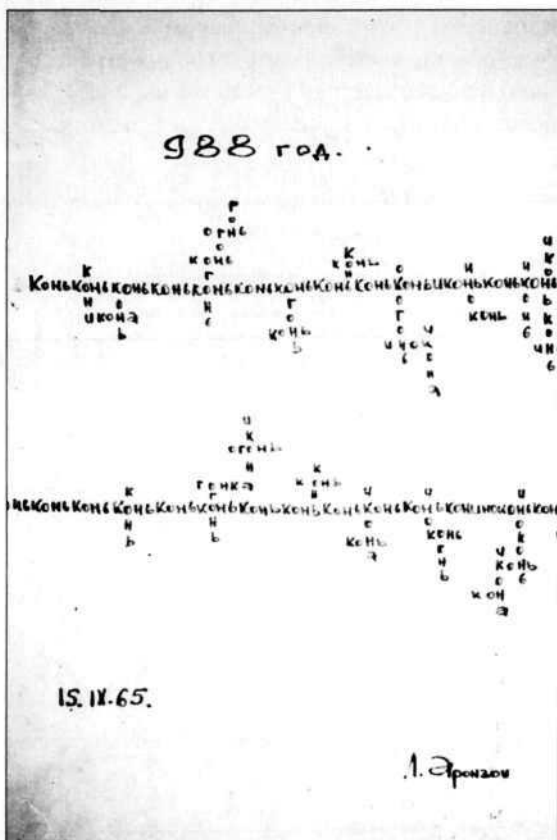


Вращение листа – это еще и выведение читателя из привычного состояния поглощения текста к более активному взаимодействию с ним, а через текст и с автором. В повторении авторского движения, авторской воли оказывается заключен авангардный принцип деавтоматизации восприятия.

На этом же принципе строятся еще некоторые вещи Аронсона. Рассмотрим наиболее радикальные.

¹⁴ Ср. СП-1, 182-183.

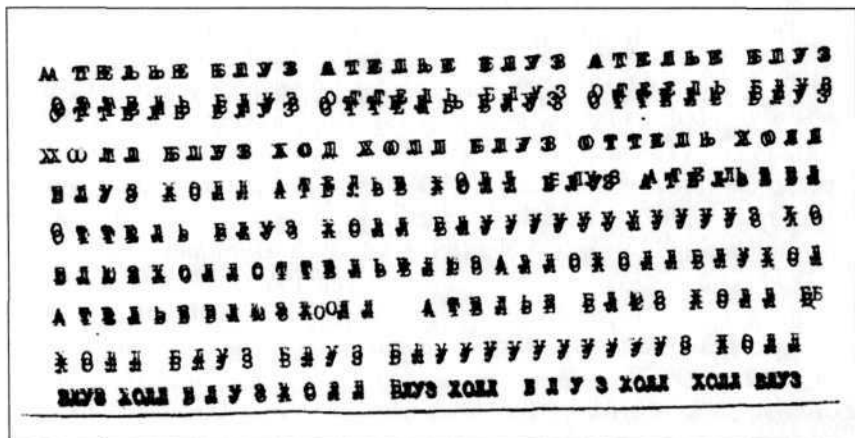
¹⁵ Один из вариантов толкования «Пустого сонета» предлагает Илья Кукуй в ст. «Два «Пустых сонета»: анализ стихотворений Л. Аронсона и А. Волохонского» (в кн.: *Поэтика исканий или поиск поэтики*, М. 2004, 281-292).



Название произведения «988 год»¹⁶ указывает на год крещения Киевской Руси. Горизонтальная строка составлена из повторяющегося слова «конь», которое дает ответвления и пересечения: «икона», «огонь» (и «огнь»), «око», «инок», «кон», «гонка» и даже «иноконь». Составленный по принципу своеобразного кроссворда, этот визуальный текст дает точное образное представление о событиях 988 года и представляет собой опыт неописательного письма, вскрывающего заложенные в словах пересечения смыслов: перестановка, замена, прибавление, отъем графем. Смысл возникает здесь внутрисловно: слово действует именно «как такое», оно не исчерпывается описанием, а порождает новое слово, с которым вступает в контакт, создавая новое семантическое напряжение.

¹⁶ СП-1, 90.

Еще одно примечательное произведение – «Ателье блуз», рожденное из шрифтового сбоя пишущей машинки.¹⁷



Автор приходит здесь к открытию теневого письма, используя сбой шрифта, печатанье поверх напечатанного. Смещение оптики дает интересный визуальный эффект мерцания букв и рождения слов из этого мерцания. Слова заново открываются внимателю (этим словом следовало бы в случае подобных текстов обозначить внимательного «читателя»). Любопытно, что в данном случае мы имеем дело со словами иностранного происхождения, в 60-е годы укореняющимися в русском языке – «ателье», «холл», «блуз» (в последнем слове отметим многозначность – то ли множественное число от «блуза», то ли «блюз», маркирующий определенную джазовость этого текста).¹⁸

В этом произведении прослеживается попытка выхода в другое измерение текста. Не факт, что Аронзон придавал ей серьезное значение, но его интерес к подобного рода аберрациям несомненен и находит отражение в творчестве других авторов. Так, предвосхищение Аронзоном тневых, оттеночных, нюансных текстов сопоставимо с тем, что делали примерно в те же годы радикальные авангардисты Ры Никонова и Сергей Сигей. Не случайно Сигей, познакомившись уже после гибели Аронзона с его наследием, отбирал для самиздатского журнала авангардной теории и практики «Транспананс» именно те вещи, которые мы здесь воспроизводим.

Очень интересен обнаруженный уже после издания двухтомника Аронзона текст «Утро воды» из частного собрания итальянского слависта Ремо

¹⁷ СП-1, 91.

¹⁸ Джазовый мотив прослеживается, в частности, в одном из вариантов «Записи бесед». (см. СП-1, 395 и примеч.)

Факкани.¹⁹ Это визуальное произведение похоже на некий план, своего рода картографическую поэзию, где фиксируются реальные объекты (*дорога, село, бор*) или представители фауны (*осы, медянка, сохатый*) наряду со звуками, детскими голосами, эхом, а также различными определителями (*не слышно, около*). «Успение» перекликается здесь со «свечением». Метод Аронсона можно трактовать как поэтический пуантилизм: поэту уже не нужно долго «выписывать» – говорить, излагать, рассказывать... Достаточно точечным методом нанести на лист бумаги определенные знаки, доступные машинописи: «осы» образованы запятыми, точками, двоеточиями; «бор» – косыми линейками (слэш), «клевер» тоже косыми, но вариация другая, «болото» – запятыми... Привлекает внимание квадрат из точек с некоторым разрывом, обозначающий своеобразную фигуру памяти. «Ручьевая вода» вьется как ручей, через который переброшены «мостки». Недалеко и «вьющиеся растения», задевающие извилистую «лесную тропу», и далее овал «щучьего озера» (рядом с которым, кстати, на кладбище в Комарово была похоронена Анна Ахматова²⁰...). Этот «план» можно читать сверху вниз, а можно встать на точку «Я» и, используя квадрат памяти как матрицу, восстановить карту окрестностей как некое видение, которое было, которое присутствует в настоящем и в котором далеко не всё ясно. Мы не можем до конца дешифровать эту карту базовых для Аронсона образов, линейное движение смысла по ней невозможно. Сопоставим, однако, пуантилистическое письмо этого произведения с одним из вариантов уже многократно упоминавшейся «Записи бесед»: ²¹

А ведь это я стоял тем словодувом, что стоял
по колено в небе, выдувая большие объемные слова
в виде пустых шаров и сосудов,
и любил горе моей жены, оплакивающей мою смерть:

Дыханье озвучив свирелью
над ней дитя летает трелью,
и рядом бор, где ей видны
и утро, и цветы воды,
и листья, дум ее друзья,
и звери с мордами лося,
чьи разветвляются рога,
как остов древнего цветка.
Там лебедь, плоть ее печали,
то острова небес качает,

¹⁹ См. раздел «Публикации».

²⁰ Ср. ст-ние Аронсона «Комарово» (СП-1, 59).

²¹ СП-1, 398-399.

то к водам голову склоня,
в них видит белого коня.

Собственно, творчество Аронзона предвосхищало концептуальный подход к поэзии как наличию *возможностей* запечатления – при том, что в основном Аронзон использовал романтический ключ: не только наличие возможностей, но и сама возможность. Как показывает пример выше, различные устремления и интенции в творчестве этого «словодува» и «словодыря» мирно сосуществуют. Работы авангардного плана были для него столь же органичны, как и те вещи, которые были ориентированы на классические образцы. Жизнь поэзией, существование внутри нее определялись теми же законами органического мира, по которым всеми своими самыми причудливыми изгибами прорастает на страницах аронзоновских манускриптов поэзия.