

Илья Кукуй

**ЗАСМЕРТНЫЙ ЛАНДШАФТ: СТИХОТВОРЕНИЕ ЛЕОНИДА
АРОНЗОНА «КАК ХОРОШО В ПОКИНУТЫХ МЕСТАХ...»**

- 1 Как хорошо в покинутых местах!
2 Покинутых людьми, но не богами.
3 И дождь идет, и мокнет красота
4 старинной роши, поднятой холмами.
- 5 И дождь идет, и мокнет красота
6 старинной роши, поднятой холмами.
7 Мы тут одни, нам люди не чета.
8 О, что за благо выпивать в тумане!
- 9 Мы тут одни, нам люди не чета.
10 О, что за благо выпивать в тумане!
11 Запомни путь слетевшего листа
12 и мысль о том, что мы идем за нами.
- 13 Запомни путь слетевшего листа
14 и мысль о том, что мы идем за нами.
15 Кто наградил нас, друг, такими снами?
16 Или себя мы наградили сами?
- 17 Кто наградил нас, друг, такими снами?
18 Или себя мы наградили сами?
19 Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта:
20 ни тяготы в душе, ни пороха в нагане.
- 21 Ни самого нагана. Видит Бог,
22 чтоб застрелиться тут, не надо ничего.

* * *

- 1 Как хорошо в покинутых местах!
2 Покинутых людьми, но не богами.
3 И дождь идет, и мокнет красота
4 лесных деревьев, поднятых холмами.
- 5 И дождь идет, и мокнет красота
6 лесных деревьев, поднятых холмами, –
7 как хорошо в покинутых местах,
8 покинутых людьми, но не богами!

<Сентябрь 1970>

В потусторонности зеркал
я вижу свой засмертный образ...
Л. Аронзон

Стихотворение «Как хорошо в покинутых местах...» занимает в творчестве ленинградского поэта Леонида Аронсона (1939-1970) особое место. Черновая машинопись¹ стихотворения была найдена родственниками в мусорной корзине у письменного стола поэта в день его похорон – Леонид Аронзон погиб в горах под Ташкентом 13 октября при до конца не выясненных обстоятельствах от огнестрельного ранения в живот (официальная версия следствия – суицид).² Неудивительно, что это стихотворение было воспринято как своеобразная предсмертная записка самоубийцы, укрепившая и без того твердую уверенность родных и друзей поэта в том, что Аронзон ушел из жизни добровольно.

Послание это, однако, законченным можно считать условно: поэт прервал работу над текстом (возможно, в связи с отъездом в Ташкент) и выбросил листы. Тем самым мы имеем дело не просто с *opus posthumum*, но с текстом, который самим своим существованием обязан исключительно факту смерти своего автора – если бы не трагическая гибель поэта, стихотворение было бы выброшено. Кроме того, порядок листов можно восстановить лишь предположительно, и об окончательной версии этого стихотворения также сложно судить однозначно: Владимир Эрль, еще в 1970-х годах первым начавший работу над текстологией Аронсона, ссылается на слова вдовы поэта Риты Пуришинской и за окончательную версию текста принимает восьмистишие на последнем листе.³ Елена Шварц, подготовившая при участии Риты Пуришинской первое самиздатское собрание поэта,⁴ остановилась на 22-строчной версии, получившей, в отличие от восьмистишия, широкую известность. В двухтомное собрание произведений Аронсона 2006 года, обобщившее опыт многолетней текстологической работы над наследием поэта, на правах окончательных версий вошли оба варианта.⁵

Для этого решения есть несколько оснований. Восьмистишие представляет собой более позднюю фазу работы над текстом (оно расположено на предположительно последнем листе) и своей безусловно законченной формой своеобразного рондо отвечает общей тенденции позднего Аронсона к

¹ Аронзон работал прямо за печатной машинкой, рукописные черновики в его архиве крайне немногочисленны.

² О деталях гибели поэта см. предисловие к собранию его произведений (Аронзон 2006, 1, 17-19. – Далее в тексте как СП с указанием тома и страниц).

³ В этой версии стихотворение вошло в сборник Аронсона «Стихотворения» (1990), подготовленный Вл. Эрлем (см.: Аронзон 1990, 62).

⁴ См.: Аронзон 1979.

⁵ СП, 1: 217-218.

минимализму и тавтологии. Структуру стихотворения можно сравнить с зеркалом, плоскость которого проходит по межстрофному пространству. Кроме порядка стихов, строфы отличает лишь синтаксис, подчеркивая интонационное различие лирических ситуаций: в первой строфе мы имеем дело с утверждением, во второй – своеобразную медитацию над этим утверждением и вывод, подтверждающий посылку первых двух строк стихотворения. Симметрия утверждается цезурированным пятистопным ямбом, нарушенным лишь хориямбом первой и, соответственно, седьмой строки. Нетрудно также заметить, что в этой версии стихотворения отсутствует лирический герой, своей «нулевой позицией» реализуя *покинутость* описываемого места. Эта исключительность авторского «мы» – главное и принципиальное отличие восьмистишия от длинной версии.

В то же время нельзя отрицать как художественного своеобразия 22-стишия, так и его исключительного места в мифо- и танатопэтике Аронсона – в первую очередь, конечно, из-за заключительных строк. Рецепция произведения читателем в данном случае становится неотъемлемой чертой биографии стихотворения, задним числом определяя факт и обстоятельства его рождения. Наша задача – проследить, что происходит с текстом, когда смерть автора, как в данном случае, становится непосредственной составляющей жизни текста, и какие потенции художественной материи стихотворения делают подобное наложение возможным и оправданным.

Написанию стихотворения предшествовала прогулка, предпринятая поэтом в сентябре 1970 года в окрестностях Ленинграда со своим другом, художником Юрием Галецким (ему посвящен один из набросков на черновых листах). Из этих набросков мы узнаем многие детали прогулки, сопровождавшейся, по-видимому, активными возлияниями вина «Ркацители». Тем самым замечательная тавтология в двенадцатом стихе («мы идем за нами») раскрывается обыденным двоением в глазах пьяного:

Тут застрелиться можно безоружным.
А выпивать здесь хорошо и нужно.
О, лучший друг мой, оглянись назад,
чтобы увидеть пьяными глазами
как по холмам идем мы вслед за нами.⁶

Однако характерно, что в «окончательный» вариант текста никакие конкретные детали этой прогулки не вошли: было снято посвящение Галецкому, исчезло вино «Ркацители», не конкретизировано ни место, где происходит распитие вина (в одном из вариантов «напротив дятла, неба и куста»), ни его оценка («А выпивать здесь хорошо и нужно»), остается

⁶ Здесь и далее варианты стихотворения цит. по: СП, 1, 370-383. Об этой тавтологии см. сноску 21.

неизвестной порода деревьев (в одном из вариантов «дубы и клены»). Снята также ироническая интонация в описании связи возвышенного состояния души и опьянения (в одном из вариантов «Бутылка пустеет – полнится душа») и тематики смерти (в одном из вариантов – «Вписалась бы сюда могильная плита»). Пейзаж, внутри которого пребывают герои стихотворения, предельно абстрактен (его описание в длинной версии ограничивается «старинной рощей» на холмах, а в восьмистишии – «лесными деревьями») и статичен: единственное движение очерчено как «путь слетевшего листа»⁷ – еще одна метафора смерти и пути в засмертное пространство. Ландшафт характеризуется как покинутое людьми место, в котором, однако, по-прежнему пребывают боги.⁸ Покинутость этого места подчеркивается дождем и туманом, являющимися одновременно и описаниями состояния души – метафорами забвения и остановки времени.⁹ Эти характеристики работают на заложенную уже в первых строках установку: описываемый ландшафт – своеобразный Элизиум, в котором оказываются избранные («нам люди не чета»). Важным представляется нивелировка новозаветного образа райского Эдема, покинутого людьми в результате грехопадения, в пользу более древних, пантеистических и куда более амбивалентных представлений о засмертном пространстве.

⁷ В данном образе характерно оксюморонное сочетание процессуальности («путь») и результата («слетевшего»).

⁸ Образ «богов» (во мн. ч.), отсылающий к пантеизму, встречается у Аронсона лишь дважды, в стихотворениях «Да, ночь пространна...» (1961) и «Мое веселье – вдохновенье...» (1969). Отметим в первом случае параллель в сопоставлении лирических героев с богами («идущие, как боги, / как в день творенья, / выйдем на рассвет»); во втором – мотив опьянения. Интересно, что в обоих стихотворениях горнему миру противопоставлен ландшафт с конями, послушными небесной гармонии (ср.: СП, 1, 179 и 254-255). В анализируемом тексте «боги» покинутых мест (*genius loci*) противопоставлены «Богу» предпоследнего стиха длинной версии («Видит Бог»).

⁹ Отметим, что дождь, кроме очевидной и многократно тематизированной Аронсоном связи с осенью, зачастую сопряжен в лирике поэта с мотивами сада («И снова дождь, и снова запах сада» – СП, 1, 132), смерти («Погода – дождь. Взираю на свечу, / которой нет. Не знаю состоянья, / в котором оказаться я хочу, / но и скончаться нет во мне желанья» – СП, 1, 147) и августа («Дождь падал, отягченный пылью, / сбивая листья, иглы сосен, / и август мучил изобильем / плодов, утрат [...]» – СП, 1, 311). Август, в свою очередь, выступает у Аронсона вслед за Пастернаком индикатором смерти («О август, месяц мой последний!» – СП, 1, 274) и грядущего Преображения – однако не в христианском смысле, а как чаемое слияние с Творением (см. незавершенный веночек сонетов «Календарь августа» и сакраментальное «Еще не август. Но уже» – СП, 2, 121 и автоцитату в СП, 1, 214). Не удивительно поэтому, что Аронзон в конце 1960-х гг. перерабатывает раннее стихотворение «Август» (1961), в котором мы наблюдаем переосмысление всех указанных мотивов (дождь/осень/август/смерть) и показательный в сравнении с анализируемым нами стихотворением финал: «Всё осознай: послезакатный сумрак, / и тень его как стыд печальных лет, / пока не заперт в памяти сумбурной / засмертный день, мой старый пистолет» (СП, 1, 273 и примеч.)

В творчестве Аронсона представления о рае и смерти встречаются часто, естественным образом пересекаясь – как, например, в стихотворении «В двух шагах за тобою рассвет...» (1970):

В двух шагах за тобою рассвет.
Ты стоишь вдоль прекрасного сада.
Я смотрю – но прекрасного нет,
только тихо и радостно рядом.

Только осень разбросила сеть,
ловит души для райской альковни.
Дай нам Бог в этот миг умереть
и, дай Бог, ничего не запомнив.¹⁰

О специфике трактовки Аронсоном понятия рая говорит также запись 1966 года в одном из его блокнотов: «Материалом моей литературы будет изображение рая. Так оно было, но станет еще определеннее как выражение мироощущения, противоположного быту. Тот быт, которым мы живем, – искусственен, истинный быт наш – рай, и если бы не бесконечные отпечатки взаимоотношений – несправедливые и тупые, – жизнь не уподобилась бы, а была бы раем. То, что искусство занято нашими кошмарами, свидетельствует о непонимании первоосновы истины».¹¹

Но если в этих произведениях мы имеем дело с концепцией рая (и, в первом случае, смерти) как растворения и преодоления земных связей (ср.: «Ты стоишь *вдоль* прекрасного сада»), то в рассматриваемом нами стихотворении картина рая весьма амбивалентна.¹² Кроме метеорологических условий (дождь, туман), эта амбивалентность заметна также в мотиве нисхождения,¹³ подчеркнутого соседством строк («Запомни путь слетевшего листа / и мысль о том, что мы идем за нами»), а также двумя фразеологизмами в последних четырех строках стихотворения, выделенными сильной ударной позицией в конце стиха («ни надо ни *черта*» и «видит *Бог*»). Еще более явно эта антитеза выражена в другом стихотворении Аронсона – «Сонете на день рождения Михнова Евгения»:

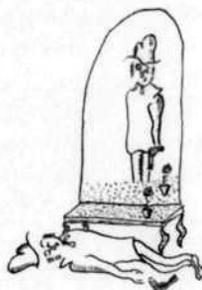
¹⁰ СП, 1, 216.

¹¹ Составителями СП этот отрывок в качестве эпиграфа был предпослан всему корпусу текстов.

¹² Схожую амбивалентность см. в поэме «Прогулка»: «На ней [стене – ИК] был сад, / и вытянут, и сплющен, / один из вариантов райской кущи. / Бесплотный, безобъемный сад теней. / И я вошел в него, приблизившись к стене, / нельзя сказать, чтобы совсем не струсив» (СП, 2, 16).

¹³ Этому нисхождению противопоставлена «приподнятость» рощи/лесных деревьев. О связи мотива восхождения с образом холма см.: СП, 1, 13, 108 и 433.

Вперед меня не умирай:
к Всевышнему найду я руку,
и будет ждать тебя не мука,
всё тот же ад, но только рай.¹⁴



Л. С.

Неопределенность «покинутого места» для читателя в данном конкретном случае удваивается еще и в силу того, что лирическая ситуация в момент написания и в момент прочтения качественно меняется: между несостоявшимся завершением стихотворения и его обнаружением в мусорной корзине Аронсона в день похорон лежит сначала смерть текста, затем смерть автора, воскрешение текста и, тем самым, воскресение автора как лирического героя. Специфику этой ситуации легко проиллюстрировать одним более ранним рисунком Аронсона, изображающим дуэль человека со своим зеркальным отражением. Это архетипичная для литературы ситуация замещения копией оригинала,¹⁵ бытующая во множестве форм –

¹⁴ СП, 2, 166.

¹⁵ Ср. незавершенную поэму Аронсона «Зеркала»: «Господь нас создал копиями, увы! / Мы – копии, но где оригинал? / И вот теперь от ног до головы / завидуем мы высшим зеркалам» (СП, 2, 48).

двойничество, тень, отражение и т.д. (ср.: «Портрет Дориана Грея» О. Уальда, «Тень» Г.-Х. Андерсена и ее версию Е. Шварца, «Двойника» Ф.М. Достоевского и др.).¹⁶ Определяющим здесь является то, что двойник продолжает жить лишь в зеркальном пространстве и момент интеракции возможен только тогда, когда в зеркало кто-то смотрит. В случае рассматриваемого стихотворения в силу того, что всякая конкретика прогулки снята, отдельные высказывания вполне могут восприниматься как обращения лирического героя к читателю с той стороны, из «засмертного зеркала».¹⁷

В этой связи оправданным представляется сравнение определенных параметров описываемого ландшафта с зазеркальным пространством смерти в кинотрилогии Жана Кокто.¹⁸ Одна из направляющих у Кокто – раскрытие движущего творчеством инстинкта к смерти, а один из сюжетных лейтмотивов – попадание в засмертное пространство через зеркальную поверхность. Ряд образов (сон, отражение, роль мужского спутника) свойственны и нашему тексту, правда, при полном снятии эротического начала. Важным представляется и то, что ненужной оказывается активная позиция выбора в смерти, очень существенная в фильмах Кокто – само попадание в описываемый засмертный ландшафт (либо в силу того, что герои уже мертвы, либо – как сновидение/внутренний образ пространства души), снимает проблему смерти как таковую,¹⁹ но ставит вопрос об ущербности вечной жизни в засмертном пространстве. Мы имеем здесь, тем самым, качественно иную установку, чем традиционная романтическая топика самоубийства, возрожденная, в частности, в ранней поэзии почитаемого Аронсоном Станислава Красовицкого:

Хорошо, револьвер имея,
Развернув локтевой костыль,
Застрелиться в пустой аллее,
Потому что всё это пыль.²⁰

(«Там, где в пыли московской...»)

Указанная амбивалентность пространства проявляется и на ритмико-метрическом уровне стихотворения. Зеркальность формы, отмеченная выше в отношении восьмистишия, свойственна и данному варианту, однако здесь она ведет не к гармонии, а, скорее, к системе кривых зеркал. Так, в столь длинном тексте повторы, во-первых, неизбежно вызывают

¹⁶ О мотиве двойничества см. Wöll 1999.

¹⁷ СП, 2, 49.

¹⁸ «Кровь поэта» (1930), «Орфей» (1950), «Завещание Орфея» (1960).

¹⁹ Ср.: «Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта: / ни тяготы в душе, ни пороха в нагане. / Ни самого нагана. Видит Бог, / чтоб застрелиться тут, не надо ничего».

²⁰ Цит. по СП, 1, 439. Там же см. подробнее о мотиве самоубийства у Аронсона и Красовицкого.

замкнутую систему рифм, поскольку до девятнадцатого стиха рифмуются всё время одни и те же созвучия, и, во-вторых, релятивируют ритмическую цельность строфы, делая гораздо более значимым сквозной ритм всего текста и ритмический рисунок отдельных стихов. Ритм стихотворения определяют, тем самым, своеобразные тавтологии длиной в два стиха, материализующие на композиционном уровне тавтологии речевые («мы идем за нами»,²¹ «себя мы наградили сами») и подчеркивавшие значимость мотивов двойничества и зеркального отражения. Кроме того, повторы выполняют своеобразную «маскирующую» функцию: если их опустить, мы получим 14-стишие, составляющее основу сонетной формы – одной из наиболее значимых в поэзии Аронсона.

Подобное «просвечивание» сонетной формы сквозь ткань стихотворения в творчестве Аронсона встречается не раз. В качестве примера можно привести стихотворение «Роскошный снег и дряхлые кусты...» (1963), в котором изначальный текст из 33 стихов Аронсон сокращает пометами на полях, скобками обозначая 14 стихов, составляющих сонет.²² Вполне осознанно этот прием Аронсон «обнажает» в стихотворении «Хокку», где редукция зрима и гораздо более радикальна: текст хокку «Собор на солнце / Кругом же тень / И сад открыт» (не соответствующий, правда, строгой канонической форме) в прямом смысле слова вынесен за скобки.²³ Повидимому, при работе над текстом сонетная структура уже присутствовала

²¹ Интересно, что оборот «мы идем за нами», который, как отмечалось, в этом стихотворении изначально имел вполне реалистическое объяснение, является разработкой несколько более раннего стихотворения «Отражая в Иордане...» (1969), где также рассматривается возможность диалога между умершим лирическим героем и Богом. Трактовка смерти «Отражая в Иордане...», однако, качественно иная, поскольку это смерть на войне, в данном случае Семидневной войне между Израилем и Египтом (См. СП, 1, 206 и примеч.). Ср. также в «Записи бесед»: «Я, – ОТВЕЧАЕМ МЫ» (СП, 1, 236) и в книге «АВЕ»: «р. За нами – мы» (СП, 1, 232). Этот тавтологический оборот, сравнимый с аналогичным приемом в «Элегии» А. Введенского («Мы нас самим себе простили» – Введенский 1980, 174), восходит, по всей видимости, к «Бессоннице» Ф. Тютчева: «И мы, в борьбе, природой целой / Покинуты на нас самих» (Тютчев 2002, 75). См. комментарий к этому стихотворению В.Касаткиной: «Бессонница», как и «Последний катаклизм», заключает в себе размышления поэта о темной, «опасной» стороне бытия – о «неотразимом роке», губящем человека, находящегося в поединке с природой. Тема человеческой «борьбы с природой» впервые прозвучала в этом стихотворении, и ей принадлежит долгий путь развития и варьирования в лирике Тютчева: борьбы, нарушения гармонии, но и желанного и разумного единения и нежеланного, но неизбежного разлада и конечного слияния с природой (см. «Итальянская villa», «Весна», «Колумб», «Певучесть есть в морских волнах...», «Смотри, как на речном просторе...» и др.). Но стих, «Бессонница» особенно мрачно: оно утверждает человеческое сиротство: «мы», люди, «покинуты на нас самих». Поэт остробно воспринимает «чужое» для человека, коренящееся в самом бытии и напоминающее ему о неизбежности расставания с земной жизнью, неизбежности гибели» (Тютчев 2002, 335).

²² См. СП, 1, 313 и примеч.

²³ См. СП, 1, 332.

в подсознании автора, зачастую выходя на поверхность при последующей обработке текста. В случае стихотворения «Как хорошо в покинутых местах...» обработка по известным причинам не состоялась...

Аронзон был одним из радикальнейших реформаторов сонетной формы – его «Пустой сонет» и «Два одинаковых сонета» входят во многие антологии современного экспериментального стиха.²⁴ О том, в какой степени осознанно Аронзон увязывал классическую сонетную форму с поэтическим экспериментом и какую роль при этом играл концепт молчания (для Аронсона не в последнюю очередь связанный с ветхозаветной традицией запрета на произнесение Божьего имени), свидетельствует сонет «Есть между всем молчание. Одно...»:

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

А слово – нить. Его в иглу проденьте
и словонитью сделайте окно –
молчание 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 сметь
гигантскую связать такую сеть,
в которой бы была одна ячейка!

Парадоксальный опыт вязания сонетной сети из одной ячейки Аронзон реализует в «Пустом сонете».²⁵ Поэт-экспериментатор отождествляется тем самым с новозаветным «ловцом человеков»: ²⁶ в этом образе сходятся Божественное и человеческое – разошедшиеся во втором стихе анализируемого нами стихотворения.

Метрически длинная версия, как и восьмистишие, в целом отвечает схеме цезурированного пятистопного ямба с чередованием мужских и женских рифм – размеру, который мы у Аронсона встречаем достаточно

²⁴ О радикализации сонетной формы (в т.ч. у Аронсона) см.: Greber 2002, 554-701.

²⁵ Анализ «Пустого сонета» см. Кукуй 2004.

²⁶ Ср. у Арсения Тарковского (1965): «Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете. / Мы все уже на берегу морском, / И я из тех, кто выбирает сети, / Когда идет бессмертье косяком» (Тарковский 1993, 265). Цикл «Жизнь, жизнь» в авторском чтении был использован впоследствии Андреем Тарковским в кинофильме «Зеркало».

часто. Однако метр этого стихотворения гораздо более расшатан, чем в восьмистишии. Основной отличительной чертой является более сильное тяготение к хорямбу, заявленному уже в первом стихе («Как хорошо...») и, начиная с пятнадцатого (и, соответственно, семнадцатого) стиха, присутствующего постоянно (исключение – двадцатый стих, завершающий тавтологичную композицию и маркирующий переход к «решающему» конечному двустиишию). Пропуски метрического ударения (пятнадцать безударных слогов на двадцать два стиха, в подавляющем большинстве на слабой четвертой стопе) в целом уравниваются сверхсистемными ударениями и особенно их удвоением (десять стоп с двойным ударением, все на сильных первой и третьей позициях). Это создает ощущение качающегося, непостоянного ритма, колебания которого постоянно возрастают к концу стихотворения, кульминируя в четырехиктном тринадцатисложном двадцатом стихе с цезурой после второй стопы. Эта кульминация в последних двух стихах переносится на концы двадцатого и двадцать первого стихов – мужскую рифму с характерным ассонансом «Бог – ничего» и ракоходом «ог – го».

Указанные колебания ритма прослеживаются и в соотношении количества ударений на сильных и слабых стопах (в первую очередь с первой по третью). Так, для зачина стиха характерен нисходящий ритм (сильная первая стопа несет на семь ударений больше, чем слабая вторая), однако это сразу же нивелируется восходящим ритмом между слабой второй и сильной третьей стопой (в третьей на четыре ударения больше) и опять меняются на слабой четвертой стопе с ее девятью пиррихиями. При отмеченном «дактилическом» чередовании ударения на первой стопе такой ритмический рисунок нивелирует довольно высокий процент цезур (59 %) – слово-раздел после четвертого слога не воспринимается из-за смены ритмического акцента с нисхождения на восхождение.

Своеобразным водоразделом стихотворения является пятнадцатый (и, соответственно, семнадцатый) стих. В сонетном варианте стихотворения на нем начинается переход к коде, отмеченный сменой рифмовки (от АВАВ с мужскими и женскими рифмами первых двух строф к ВВАВ в третьей строфе, причем три рифмы В – женские, что ритмически выделяет ударное «ни черта» в третьем стихе). Женская рифма «снами» – «сами» уводит перспективу взгляда внутрь «пейзажа души»: мир героев на грани яви и сна оказывается самодостаточным и не нуждается во внешнем мире. Характерно, что эта же идея проводится уже в первых двух стихах: хорошие оказываются те места, которые покинуты людьми. Переход к дактилическому «Кто наградил...» подчеркивает интонацию вопрошания, ответ на которое мы получаем опять же в коде.

Тем самым зеркальность ритмико-метрической и строфической организации стихотворения – как на горизонтальном, так и на вертикальном уровне – в длинной версии значительно нарушена. Если вновь посмотреть на приведенный нами выше рисунок «Дуэль», становится очевидно, что нарушение зеркальной симметрии имманентно и лирической, и мифо-поэтической составляющей стихотворения – смерть автора открывает дорогу бессмертию лирического героя: «Умрите вы сейчас, / и зеркало оставит всё, как есть».²⁷ И если в ранних стихотворениях герою удавалось взойти на зазеркальный холм («Как в зеркалах, здесь воздух мнимый, / так, не дыша, взойдем (вот склон) / на этот холм»²⁸), то здесь движение остановлено – остается только память о пути слетевшего листа и взгляд на поднятую холмами красоту осенней рощи. «Зеркала стояли vis-à-vis, и этого казалось достаточно, чтобы увидеть прекращение времени»...²⁹

Л и т е р а т у р а

- Аронзон, Л. 1979. *Избранное*, Сост. Е. Шварц, Л. (Лит. приложение к журн. «Часы»).
- 1990. *Стихотворения*, Сост. и подготовка текстов Вл. Эрля, СПб.
- 2006. *Собрание произведений в 2-х томах*, Сост., подготовка текстов и примечания П. Казарновского, И. Кукуя и Вл. Эрля, СПб.
- Введенский, А. 1980. *Полное собрание сочинений*, Т. I, Анн Арбор.
- Кукуй, И. 2004. «Два „Пустых сонета“: анализ стихотворений Леонида Аронсона и Анри Волохонского», *Поэтический язык рубежа XX-XXI веков и современные литературные стратегии: Сборник научных трудов*, М., 281-292.
- Тарковский, А. 1993. *Благословенный свет: Избранные стихотворения*, СПб.
- Тютчев, Ф.И. 2002. *Полное собрание сочинений и писем в шести томах*, Т. 1, М.
- Greber, E. 2002. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln-Weimar-Wien: Böhlau (Pictura et Poesis 9).
- Wöll, A. 1999. *Doppelgänger. Steinmonument, Spiegelschrift und Usurpation in der russischen Literatur*, Bern.

²⁷ СП, 1, 59.

²⁸ СП, 2, 47.

²⁹ СП, 2, 87.