

BAND 62

2008

Johanna Renate Döring, Ilja Kukulj
(Hrg.)

Leonid Aronzon: Rückkehr ins Paradies



WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH

HERAUSGEBER

Aage Hansen-Löve
Tilman Reuther

HERAUSGEBER UND REDAKTION DIESES BANDES

Johanna Renate Döring
Ilja Kukulj

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München
Tel. +49/89/2180 2373, Fax +49/89/2180 6263
e-mail: aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de

EIGENTÜMER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien
Tel. +43/1/310 70 08

VERLAG

Verlag Otto Sagner, c/o Kubon & Sagner
Heßstraße 39/41, D-80798 München
verlag@kubon-sagner.de, Fax: +49/89/54 218-226

DRUCK

Difo-Druck GmbH
Laubanger 15
D-96052 Bamberg

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819
ISBN 978-3-86688-067-2

Inhalt

J.R. Döring (München), Leonid Aronzon – von München aus gesehen	5
Хроника жизни и творчества Леонида Аронзона (сост. И. Кукуй)	17
И. Кукуй (München), «Жизнь дана, что делать с ней?..» (К биографии Леонида Аронзона)	21
Analysen	
T. Epstein (Boston), Notes on Aronzon	37
E. Шварц (С. Петербург), Русская поэзия как hortus clausus: случай Леонида Аронзона	47
P. Факкани (Udine), Записки из далекой питерской весны (Вспоминая Леонида Аронзона)	57
П. Казарновский (С. Петербург), «Объят глубинной тишиной»: Пространство текста Л. Аронзона	63
O. Седакова (Москва), Леонид Аронзон: Поэт кульминации	93
Ю. Рубаненко (С. Петербург), Формула Аронзона	103
R. Grübel (Oldenburg), Das Nichts des Gesichts. Leonid Aronzons poetisches Paradies der Leere: Eine jüdisch-russische Kunstreligion	119
H. Фатеева (Москва), «... Лежу я Бога и ничей» (Поэтика парадоксализма Л. Аронзона)	135
H. Азарова (Москва), Местоименная поэтика Леонида Аронзона	165
E. Greber (Erlangen), Sonett-Fäden: Zur Poetologie des Sonetts bei Leonid Aronzon	181
И. Лошилов (Новосибирск), О стихотворении Леонида Аронзона «Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого»	195
Ch. Zehnder (Fribourg), Vom „weinenden“ zum „leeren“ Garten. Zu den Pasternak-Anklängen in Leonid Aronzons Frühwerk	227
V. Кулаков (Москва), Красовицкий и Аронзон – два центральных мифа новой поэзии	241
C. Бирюков (Halle), Опыты неописательного письма	249

Publikationen

- И. Кукуй, «Лепта на пир»:
Об одной самиздатской подборке Л. Аронзона 263
- П. Выходцев, Рецензия на коллективный сборник
ленинградских поэтов *Лепта* 267
- Л. Аронзон, Неизданные стихотворения 1961 года 271
- Л. Аронзон, «Попытки дадаизма» 287
- Л. Аронзон, «Я сказал, что делаю подчас вещи...» 291
- Записные книжки Леонида Аронзона 303

Übersetzungen

- Translated into English by Anna Aronzon 409
- Translated into English by Richard MacKane 415
- Traduzione italiana di Massimo Maurizio 437
- Traduzione italiana di Remo Faccani 447
- Übersetzt ins Deutsche von Gisela Schulte und Marina Bordne 451
- Übersetzt ins Deutsche von Elke Erb und Olga Martynova 457
- Übersetzt ins Deutsche von Jan Wagner 461
- Превела на српски Корнелија Ичин 463
- Do češtiny přeložila Radka Bzonková 479
- А. Блум (Москва), Х. Цендер (Fribourg), «Подстрочник с языков неба»:
Как переводить Аронзона? 493

Appendix

- Вл. Эрль (С. Петербург), Леонид Аронзон. Библиография
произведений (1962-2006) 505
- Autorinnen und Autoren dieses Bandes 535
- Авторы сборника 541

Johanna Renate Döring

LEONID ARONZON – VON MÜNCHEN AUS GESEHEN

Leonid Aronzon, 1939 in Leningrad geboren, kam 1970 bei Taškent unter nie geklärten Umständen ums Leben: löste sich der Schuss selbständig aus der Waffe, oder richtete er selbst die Waffe auf sich und löste gezielt den Schuss zum Selbstmord aus?

Diese existentiell tödliche Unklarheit zwischen Wollen und Gewolltem, zwischen Aktivem und Passivem war zugleich das poetische Potential des intermediären Künstlers Aronzon: eine, wie A. Stepanov konstatiert, ‚Ungeschiedenheit von textuellen und realen Phänomenen‘ („nerazdel’nost’ tekstovych i real’nych javlenij“).¹ Diese Unklarheit, die sich nicht zuletzt dem die Lebens- und Todeskunst Aronzons dominierenden Prinzip der Spiegelung verdankt, birgt auch jene Energetik, die so verspätet und so intensiv ein beispielloses Bemühen um die Sicherung, Edierung und Tradierung seiner Texte erklärt. Sie werden dadurch zurückgebunden an die Geburtsstadt des Dichters: sechsunddreißig Jahre nach dem Tod dessen, der selbst nur einunddreißig Jahre in dieser Welt gelebt hat, erschien 2006 in St.Petersburg die zweibändige Ausgabe der Gesammelten Werke Leonid Aronzons. Und sie wird ihrerseits zu einem Faktum der komplizierten Freundschafts- und Gedenkkultur von *Piter*, wie Petersburg (so Anna Achmatova in *Poëma bez geroja*, und nach ihr Iosif Brodskij in *Less Than One*) konstant aus der Binnen-Perspektive der Einwohner genannt wurde, so oft auch der offizielle Stadtname wechselte.

Die Gesammelte Wissenschaftliche Petersburger Edition (SP)

Diese von P.A. Kazarnovskij, I.S. Kukuj und V.I. Ėrl’ verantwortete Petersburger Ausgabe veröffentlicht die Vielzahl der Texte überhaupt zum ersten Mal, ediert und kommentiert sie jedenfalls erstmalig in toto wissenschaftlich und verortet damit Aronzons œuvre im Kanon der russischen Dichtung.

¹ A. Stepanov. „Živoe vsë odenu slovom’: zametki o poetike Leonida Aronzona“, L. Aronzon, *Sobranie proizvedenij: V dvuch tomach*, T. 1, Sankt-Peterburg 2006, 30. Da diese Ausgabe grundlegend für den hier vorgelegten Band ist, verweise ich auf sie im Weiteren nur mit den durchgängig gebrauchten Initialen *SP* mit Bandangabe und Seitenzahl.

Aronzon wird zum Klassiker, wird sichtbar (D. Davydov²). Jetzt werde es möglich, so Oleg Jur'ev,³ den Frühverstorbenen wieder in der biographischen Faktur ‚physisch‘ wahrzunehmen und zugleich seine Texte wahrzunehmen als *Rückkehr aus jenem Paradies*, in dem Aronzon selbst sein Schreiben verortet hatte.⁴ Dergestalt fand diese Ausgabe in Russland mehr als nur aufmerksame Beachtung, sie wurde ausgezeichnet als „bester poetischer Band 2006“.⁵ Im Westen aber, in der westlichen Publizistik, auch der westlichen Slavistik,⁶ blieb sie bisher, wenn sicher auch nicht unrezepiert, so doch unrezensiert. Und damit fand hier das Werk von Aronzon noch immer nicht jene Aufmerksamkeit, die ihm als eigenwilligem Mit-Schöpfer der inoffiziellen Leningrader Texte der 1960er Jahre zukommt, welche Ilja Kujuk als *Pitertexte* qualifiziert.⁷

Eben unter dieser kulturspezifischen Perspektive nun präsentiert der vorliegende *Münchener Band (MB)* Aspekte und Texte von Aronzon – und vermeint damit einmal mehr, das Fenster zu reflektieren, das durch die Petersburger Edition von der so verräterisch oft umbenannten Stadt an der Neva aus nach Europa aufgestoßen wurde. Die Beiträge in diesem Band kann man auch – im Sinne von Aronzon – als eine Spiegelung und Reflexion, auch eine Transformation der Petersburger Ausgabe betrachten. In den Blick kommt damit, das bereits erwähnte Jur'ev-Zitat durchaus ironisch reflektierend, eine *Rückkehr in das besagte Paradies*. Vermeint ist damit zweierlei: die Einlösung einer dominierenden poetologischen Figur Aronzons – des Palindroms – und darüber hinaus eine mythopoetische Umschreibung des Petersburger Textes, die zumindest unterschwellig von einzelnen Essays der *MB* als maßgebliche Intention der hermetischen Kombinationskunst von Leonid Aronzon herausgearbeitet wird.

Auffälligste Konsequenz der in München geübten Translation ist natürlich der breite Raum, der in diesem Band den Übersetzungen von poetischen Texten

² Vgl. die Rezension dieser Edition von D. Davydov: „Leonid Aronzon. Sobranie proizvedenij“, *Kritičeskaja massa*, 4, 2006, 52-54.

³ O. Jur'ev. „Ob Aronzone“. Ebd., 61-64.

⁴ Vgl. den Vorspann, d.h. die beiden unnummerierten Seiten vor dem Titelblatt der *SP-1*. Dieser Text stammt aus den „Zapisnye knižki“, vgl. deren Publikation in dieser Ausgabe.

⁵ Vgl. A. Avramenko. „Lučšie knigi 2006 g.“, *Knižnoe obozrenie*, 27.12.2006.

⁶ Als eine der wenigen (vgl. im Beitrag von Grübel Anm. 10) „westlichen“ LiteraturwissenschaftlerInnen, die einen Text Aronzons analysierte, stellt Erika Greber in ihrer großen Monographie *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln et a. 2002 „das absurdistische() ‚leere‘ Sonett von Leonid Aronzon“ (588 bzw. 612) vor. Dieses hatte Erika Greber bereits 1994 publiziert (in einer schreibmaschinengetippten Version) als Anhang zu ihrem Aufsatz „Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption“, *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Hg. S. Kotzinger / G. Rippl. Amsterdam 1994, 57-80, hier 74.

⁷ Vgl. seinen Kommentar zum unvollendeten Poem Aronzons „Nabor strof“ im vorliegenden Band.

Aronzons zuerkannt wird,⁸ wobei dazu hinführend Anastasija Bljum und Christian Zehnder nicht nur fragen, wie man Aronzon übersetzen kann und soll; sie verorten vielmehr programmatisch dessen eigene Dichtung in der Sphäre des Transzendenten und konstatieren, dass sie ihrerseits bereits eine Interlinearübersetzung jenseitiger Vor-Texte sei, die auf ihre Übertragung warten wie auf ihre verbale Einkleidung.⁹ Und sofort zeigt sich jene Paradoxie (vgl. den Aufsatz von N. Fateeva), jene Ambivalenz, nein, noch viel absurder: jene ‚Entleerung der Form‘ (nach E. Greber, op. zit.), die Aronzon meisterlich vollzieht – und die z.B. seine deutschen Übersetzer vor die Grundfrage stellt: sollen die in der Zielsprache schon abgelebten, in der Originalsprache aber noch lebendigen Reime beibehalten werden, – als Inkarnationshülle oder als Skelettverhüllung?

Stepanovs Vor- und Gedenkwort

Mit dem eben angeführten metapoetischen Zitat alludieren Bljum und Zehnder gleichzeitig auf den Titel des Aufsatzes des 1952 in Leningrad geborenen gesellschaftskritischen Politologen Alexandr Stepanov, den die Herausgeber 2006 ihrer SP-Edition wiederum voranstellen: Diese „Anmerkungen zur Poetik Aronzons“ bilden die überarbeitete und gekürzte Fassung eines Essays, welcher bereits 1985 in jenem Gedenkband erschienen war, den Stepanov gemeinsam mit Vl. Ėrl' zusammengestellt hatte. Dass die Herausgeber ihn jetzt nochmals publizieren, entspricht zunächst ihrer prinzipiellen Absicht, Schwerzugängliches zugänglich zu machen,¹⁰ – den Samizdat zu publizieren, – es zeigt zugleich aber auch, dass sie zurecht die poetologischen Befunde Stepanovs zur intermediären Poetik Aronzons, ihrer Evolution und ihren signifikantesten Konzepten, für unverändert grundlegend erachten.

Tatsächlich erscheinen dessen Befunde wie Grundthesen, die in den Einzelanalysen des *MB* weiter gedacht und diskutiert werden.¹¹ Vorwegnehmend seien die wichtigsten aufgeführt:

Stepanov verweigert gleich anfangs jedes Ausspielen der beiden großen Leningrader Dichter Brodskij und Aronzon gegeneinander, wie es wiederholt und programmatisch der Leningrader Dichter und Kritiker Viktor Krivulin

⁸ Vgl. bei Bljum/Zehnder den Hinweis auf die kommende erste russisch-deutsche Aronzon-Edition im Erata-Verlag.

⁹ In einer Anmerkung zitieren Bljum und Zehnder den metapoetischen Vers Aronzons „Živoe vsě odenu slovom“ („Alles Lebendige kleide ich in das Wort“). Ihm ließe sich im Bezug auf die Be- und Entkleidung mit einem wiederholten Gegenzitat aus den „Zapisnye knižki“ begegnen: „Snimaet pal'to, a tam skelet“ („zieht den Mantel aus, aber darunter ist ein Skelett“).

¹⁰ Diese Intention verfolgen auch die Publikationen in dieser Ausgabe.

¹¹ Vgl. insb. die Essays von Birjukov, Fateeva, Greber, Grübel, Kazarnovskij, Rubanenko und Zehnder.

(1944-2001) propagierte,¹² sondern er deklariert sie gemeinsam zum großen Geschenk, das Leningrad in den 60er Jahren der russischen Literatur gemacht habe. Ebenso verwehren sich Elena Švarc und Ol'ga Sedakova in ihren *MB*-Beiträgen dagegen, die beiden Dichter, die anfangs sehr befreundet waren, dann sich aber zerstritten hatten, gegeneinander aufzurechnen, so sehr sich auch ihre poetischen Stimmen voneinander unterscheiden. In einer vergleichenden Gegenüberstellung findet Aleksandr Stepanov für Aronzons poetisches Weltverständnis eine so vorbildliche Bestimmung, dass sie zitiert sei:

Если Бродский живет речью, то Аронзон привлекает то, из чего речь родилась и к чему она по неотвратимым законам существования возвращается вновь. (*SP-I*, 22)

(Wenn Brodskij von der Rede lebt, dann fasziniert Aronzon das, woraus die Rede geboren wird und wohin sie nach dem unabwendbaren Gesetz des Daseins erneut zurückkehren muss.)

Mittelbar wird hier bereits der zeitenthobene Topos des Paradieses, wo ‚die Rede geboren wird‘ und das Verfahren des Palindroms als Medium der Rückkehr (‚wohin sie zurückkehrt‘) – ins Paradies – profiliert: Tatsächlich folgert Stepanov weiter, Aronzon beschäftige der uranfängliche Adams-Zustand am Anfang der Schöpfung. Und in jenen Zustand will er seine Rede, mehr noch: will er auch seine Existenz zurückführen.

Stepanov sieht den schöpferischen Weg Aronzons – und das eben unterscheidet dessen Vektor fundamental von dem Brodskijs – als Weg hinter die Rede hinein ins Schweigen. Diese Apophatik macht für Stepanov neben der Intermedialität das grundlegend Besondere der Poetik Aronzons aus (*SP-I*, 35). Der Kritiker Stepanov scheut sich nicht, den kreativen Weg des Künstlers Aronzon, der zunehmend mit Verfahren der Räumlichkeit und des Visuellen gegen die Chronologie des Geschriebenen anarbeitete, in folgende Strecken zu teilen:

Zunächst sieht er, ab Anfang der 60er Jahre, eine intensive kreative Aneignung und Umwandlung klassischer literarischer Vorbilder; dann, 1964-1967, eine sich entwickelnde, zunehmend wirkungsästhetisch suggestiv ausgerichtete stilistische Autonomie, gefolgt von einem ‚poetischen Schweigen‘, während dessen Malerei und Grafik wichtiger werden und Aronzon Drehbücher verfasst.¹³ Danach folgt ab 1968 einer dritten, gleichermaßen ‚klassischen‘ wie avantgardistischen Phase der ‚großen‘ Texte und der beabsichtigten Überraschungseffekte das vierte prämortale Stadium: zunehmend dringt Aronzon durch immer radikalere Reduktionen und Wortzerlegungen „zum atomaren Kern

¹² Vgl. dazu das Interview mit V. Krivulin in *NLO*, 14, 1995.

¹³ Wie geistreich Aronzon intermedial dann selbst noch die strenge Sonettform zu umspielen wusste, zeigt luzide die „textile“ Analyse von Erika Greber in diesem Band.

des Verses“ („do atomarnoj suti sticha“, *SP-I*, 37) – dem letzten Buchstaben – vor. Vom russischen Wort ‚Tod‘ (смерть) bleibt schließlich nur noch das weiche Zeichen (ь) (a.a.O., 36). Index des Paradieses?

Aus der so facettenreichen Arbeit Stepanovs seien weitere drei für den *MB* relevante Thesen referiert:

- für die besondere *intertextuelle* Praxis Aronzons¹⁴ (ihr widmen sich im *MB* die Beiträge von Birjukov, Kulakov, Loščilov, Sedakova und Zehnder; auch Kukujs Verweis auf Kafka) unterstreicht Stepanov grundsätzlich zwei Spezifika: einmal die unmittelbar, oft personifizierte dialogische Kommunikation mit einem verstorbenen Dichter (vgl. generell die Analyse der Du-Kommunikation in Azarovas *MB*-Beitrag); zum anderen die Vertauschung von fremdem und eigenem Dichterwort. Das intertextuell Zitierte manifestiert sich häufig bei Aronzon direkt an der Textoberfläche, braucht nicht erst herausdestilliert zu werden. Viele der Blok- und Brjusov-Zitate, die im Appendix zu „Zapisnye knižki“ mit den benutzten Seitenangaben paradigmatisiert werden, finden sich fast unverändert in den Gedichten Aronzons wieder;
- Die besondere lexikalische Ökonomie der *poetischen Sprache* Aronzons, die zu konstanten Poetismen Aronzons führt: Stepanov nennt u.a. die Motive von Antlitz, Himmel, Gott und Engel: *lico (lik), nebo (nebesa), Bog (bogi), angel(y)*;
- Damit eröffnet er eine Perspektive auf die Religiosität und Spiritualität der Dichtung Aronzons. Ihr gilt im *MB* der grundlegende Beitrag von Rainer Grübel „Das Nichts des Gesichts. Leonid Aronzons poetisches Paradies der Leere: eine jüdisch-russische *Kunstreligion*“ (m.H.).

Spiegel-Verfahren und Tod

Die von Stepanov konstatierte Verflechtung der Motive von Ähnlichkeit und Widerspiegelung mit den Motiven von Einsamkeit und Tod hat für den *MB* eine Initial-Funktion: Denn so wie das Wort aus dem Schweigen geboren werden kann, kann der Tod des Dichters am Anfang der zweiten Geburt seiner Texte stehen. Auf dieses poetologische Existenzial ist dieser Band ausgerichtet – nicht der konkrete Tod des Dichters Aronzon, sondern seine Thanatologie gab den ersten Arbeitsimpuls.

Mit der Analyse des zusammengeknüllten Gedichtmanuskripts, das an Aronzons Beisetzungstag von seinen Angehörigen aus dem Papierkorb gerettet wor-

¹⁴ Aronzons Intertextualität war in den 60er Jahren umso weniger selbstverständlich, als damals überhaupt erst die literarische Tradition neu entdeckt werden musste – nach dem Verlust des ‚kulturellen Gedächtnisses‘, den gleichermaßen die *MB*-Beiträge von Švarc, Kazarnovskij und Rubanenko konstatieren.

den war, trug Ilja Kujuk den Dichter in den Kontext der Thanatologien und Thanatopoetik, dem im Oktober 2006 am Institut für Slavische Philologie der LMU ein Symposium gewidmet wurde.¹⁵ Damit initiierte er ein anhaltendes und wachsendes Interesse für diesen Dichter: seine Einzigartigkeit wurde diachron wie auch synchron im Gefüge eines transformierten Petersburger Textes gesucht, wie ihn die Moskauer-Tartuer Kultursemiotiker konzeptualisiert hatten. Hatte auch V.N. Toporov recht kategorisch¹⁶ das Ende des ‚Petersburger Textes‘ verkündet, weil er es gleichsetzte mit dem durch die Oktoberrevolution herbeigeführten gewaltsamen Ende der sogenannten Petersburger Periode der russischen Kultur,¹⁷ so zeigen sich im Selbstbewusstsein russischer Dichter, die sich weiterhin in Petrograd-Leningrad-Piter verorteten, nicht zuletzt indem sie ihre Stadt der anderen Hauptstadt Moskau entgegenhielten,¹⁸ zweifelsohne zumindest latente Spuren hin zum Petersburger Ur-Text und seinem ersten Autor: Peter dem Großen, dem Ehernen Reiter, oder zu dem von ihm bezwungenen Ur-Grund: dem Wasser, dem Peter ein Paradies abgewinnen wollte.

Die akademische Suche nach den Transformationen des Petersburger Textes ging in München über drei Semester im Rahmen des Seminars „Pitertexte“. Diesem Vorhaben verdankt sich nicht zuletzt dieser Band. Rein biographisch synchronisiert er zwei Gedenkdaten: den 40. Todestag Aronzons, den 13. Oktober 2010, und den 70. Geburtstag am 24. März 2009. Und aus diesen knapp mehr als dreißig Jahren Lebenszeit des Dichters fokussiert er auf den kreativen Chronotop Aronzons: *Piter in den Sechzigern*.

Aronzons Paradies: ein Garten im Wasser

Das Leben in der Welt, konkret in Piter, aktuell im Piter der 50er-60er Jahre ist für Leonid Aronzon die große, oft peinvolle Schleife zwischen den paradiesischen Zuständen der Prä-Existenz und der Post-Existenz, die er gleichermaßen als Paradies umschreibt. Als ‚Garten¹⁹ im Wasser‘ konnotiert er sein Paradies mit der ursprünglichen Stadtgründungsidee Peters des Großen,²⁰ die gleichsam das mythopoetische Fundament des Petersburger Stadtextes bildet.

¹⁵ Vgl. den daraus entstanden Band 60 des *Wiener Slawistischen Almanachs*, München 2007. Hier S. 385-395 der Aufsatz von Ilja Kujuk, „Zasmertnyj landšaft: stichotvorenje Leonida Aronzona «Kak chorošo v pokinutyh mestach...»“.

¹⁶ Vgl. relativierend hierzu R. Nicolosi *Die Petersburg-Panegyrik. Russische Stadtliteratur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. et al 2002, 18 (Anm. 21).

¹⁷ Vgl. die große Studie V.N. Toporovs, *Peterburgskij tekst russkoj literatury. Izbrannye trudy*, Sankt-Peterburg 2003.

¹⁸ Symptomatisch kann hier die MB-Selbstdarstellung der Petersburger Dichterin Elena Švarc in ihrem Aronzon-Vortrag gelten.

¹⁹ Vgl. zu diesem Motiv auch die Beiträge von Epstein, Švarc und Zehnder.

²⁰ Vgl. hierzu N. Anziferow, *Die Seele Petersburgs*. Aus dem Russischen von R. v. Maydell. Vorwort v. K. Schlögel, München, Wien 2003, 62.

Das Motiv des Paradieses, das zu den augenfälligsten und häufigsten im poetologischen Wörterbuch Aronzons gehört, hat damit zumindest vier Bedeutungsdimensionen: es ist ein religiöser Ur-Raum vor dem Sündenfall²¹ des Erkenntnisbegehrens, es ist Ort der unbefragten Zweieinigkeit des liebenden Paares; aber es ist als Gründungsidee von Peter auch das Phantasma eines künstlichen Paradieses, und schließlich viertens – für Aronzon ein psychodelischer Zustand, wenn der Dichter sich dem *byt* des Leningrader Alltags enthoben fühlt: „Was früher die Religion vermochte, vermögen jetzt die Drogen“, notiert er lakonisch in seinem Notizbuch.

Aus diesem Zustand heraus vermochte er zu schaffen, zu dichten, zu zeichnen, zu leben – zu lieben, bedroht und unsicher genug. Seine Schöpfung versuchte er in die Immaterialität dieser paradiesischen Visionen zu kleiden und sie damit zu materialisieren – und so konnte Oleg Jur'ev zurecht die Petersburger Ausgabe als Rückkehr *aus* dem Paradies werten: *made in nebesa* – in den Himmeln gemacht.²²

Der vorliegende Band verfolgt in gewisser Weise eine Gegenrichtung: die Texte Aronzons sollen analysiert, auch zurückverfolgt werden in ihre Ursituation mit den Schwierigkeiten ihrer Nicht-Veröffentlichungen aber vor allem in die Inspirationen der kreativen Anfänge: die „Zapisnye knižki“ (ZK²³), deren Publikation hier ein so großer Raum zugebilligt wird. Damit erfüllt sich ein Versprechen in einer Anmerkung der Petersburger Ausgabe (SP-I, 23). Editorisch verfolgt dieser Band ein rhetorisches Verfahren, das in den ZK extensiv als Wortumkehrung, als Palindrom, trainiert wird.²⁴

Die Motivvernetzung des MB

Es ist, wie gesagt, ein Anliegen dieses Bandes, die Rezeptionsperspektive auf das intermediale *œuvre* von Leonid Aronzon auszuweiten. Dementsprechend

²¹ Die religionshistorische, ebenso wie die poetologische Dimension von Aronzons Paradies-Konzept erörtert der Beitrag von R. Grübel.

²² Vgl. SP-I, 232.

²³ Diese Abkürzung verbindet Ilja Kujukj wortspielerisch „mit der russischen Verkürzung *zek* (Häftling) – quasi ein versperrtes, verhaftetes Wort, dem kein gedrucktes, sondern lediglich ein Notiz-Buch als Medium zugestanden wird.“

²⁴ Aronzon hat die Palindrome besonders bei Chlebnikov (vgl. den Beitrag von Birjukov) vorgefunden. Sie sind für ihn selbst eine der Konsequenzen der von Kujukj explizierten thanatologischen Spiegelpoetik, die das Gespiegelte, auch wenn es nicht mehr da ist, fixiert und damit den Unterschied zwischen Tod und Leben, übrigens auch zwischen den Geschlechtern (vgl. in ZK: „Missis mužčina“) verkehrt. Kazarnovskij verweist in seinem MB-Beitrag darauf hin, dass sowohl Ophelia wie auch Eva als DoppelgängerInnen des (männlichen) lyrischen Ich erscheinen. Überhaupt betont Kazarnovskij, dass es in der poetischen Welt Aronzons ‚keinen wesentlichen Unterschied zwischen Männlichem und Weiblichem‘ gebe und ‚eine Mumie überhaupt geschlechtlos sei‘. Rubanenko weist auf das ‚groteske Lachelement‘ des Geschlechtertauschs hin.

werden hier zwei Vorlesungen veröffentlicht, die zwei mit der Kultur Petersburgs eng verbundene Dichterinnen, Elena Švarc und Ol'ga Sedakova, im Jahr 2007 an unterschiedlichen Universitäten in USA gehalten haben und in denen sie das Spezifische bzw. das wesentlich Neue der Poetik Aronzons bestimmen. Für Elena Švarc ist es seine Metaphysik; für Ol'ga Sedakova die kompositionelle Arbeit des Dichters.

Elena Švarc, die 1948 in Leningrad geborene Dichterin (für Sedakova eines jener Beispiele, wie lebendig die „Nachfolger“ Aronzons im Unterschied zu den Brodskij-Epigonon seien) verwandte sich wiederholt und in unterschiedlichen Medien für Aronzon. Sie gab gemeinsam mit der Witwe Aronzons seine erste Samizdat-Ausgabe heraus und schrieb 1981 den Einakter „Stat'ja ob Aronzone“ („Artikel über Aronzon“). Für sie ist er „einer der lichtesten, freudigsten Dichter, die es je in der russischen Kultur gegeben hat“.

Für ihre amerikanischen akademischen ZuhörerInnen charakterisiert Elena Švarc die Kultur Leningrads als interessiert an ‚religiösen Themen und Sujets‘; sie entwirft als Analogon zur englischen metaphysischen Schule eine Leningrader, die für sie von der Eros- und Thanatopoetik Aronzons repräsentiert wird. Und ebenso wie Ol'ga Sedakova in ihrer Vorlesung „Leonid Aronzon: Poët kul'minacii“ unterstreicht Švarc die vertikale, ekstatische Ausrichtung der Dichtung Aronzons – auf deren Hügeln²⁵ sich die *Verklärung* des Kindes zum Engel vollzieht. Und dennoch zeugen Blutspuren vom Preis dieser Verwandlung. Švarc vergleicht die Gedichte des späten Aronzon, d.h. die seit 1964 entstandenen, mit mittelalterlichen Mysterienspielen.

Gegen-Blicke zu den Aronzon-Vermittlungen der beiden russischen Dichterinnen nach Westen bieten die Rück-Blicke eines amerikanischen wie eines italienischen Slavisten auf das Leningrad der 60er und 70er Jahre: Für den ersteren, Thomas Epstein, der u.a. zum kulturellen Untergrund Leningrads publiziert hat, gehört Aronzon, „a poet of desire“, ungeachtet aller Leningrader-Petersburger Spezifik zur internationalen Gegenkultur der 1960er Jahre, die „aus ihrer Machtlosigkeit eine Tugend machte“ und deren bevorzugtes Medium die Musik und die Ekstase war. Remo Faccani dagegen erinnert sich an seinen Studienaufenthalt 1965/66 in Leningrad, insbesondere an eine Lesung Aronzons im Freundeskreis, bei der sich dieser selbstbewusst einen „velikij poët“ („großen Dichter“) nannte. Faccani schildert noch einmal die Unmöglichkeit jener Jahre, eine Anthologie der inoffiziellen Petersburger Dichtung²⁶ zusammenzustellen und zu veröffentlichen, ohne die Dichter zu gefährden.

²⁵ Der Topos des Hügels (cholmy) wird wiederholt benutzt, um die unterschiedliche Ausrichtung der Dichtung von Brodskij und Aronzon zu bestimmen: Brodskij von den Hügeln hinab, Aronzon von den Hügeln hinauf in den Himmel (vgl. *SP-I*, 13).

²⁶ Anfang der 60er Jahre hatte Aronzon selbst versucht, sich an Samizdat-Publikationen zu beteiligen. Vgl. unten das Vorwort von I. Kukuj zu den „Neizdannye stichotvorenija 1961 goda“ („Nichtherausgegebenen Gedichten des Jahres 1961“).

So werden retrospektiv Erinnerungsmaterialien zusammengetragen, die mittelbar die Atmosphäre PETERS in den 60er Jahren, geprägt von der Zensur und ihren Kriterien (allein die Nennung des alten Stadtnamens Petersburg machte der Ideologie der Emigration verdächtig²⁷). Jetzt aber nutzt Faccani die raumzeitliche Distanz und publiziert als Anhang zu seinen Erinnerungen einen visuellen Text „Utro vody“ („Der Morgen des Wassers“) – und vernetzt sich zugleich mit dem Beitrag von Sergej Birjukov zur avantgardistischen Tradition Aronzons, mit dem überhaupt die Serie der wissenschaftlichen Analysen in diesem Band schließt.

Zwischen diesen Erinnerungen und den avantgardistischen Bilanzierungen bilden sich in den MB-Beiträgen fünf thematische Blöcke:

Aronzon-Positionierungen: Sein *œuvre* literaturwissenschaftlich-synchron einzuordnen, ist Anliegen des Beitrags von Pëtr Kazarnovskij, während Jurij Rubanenko sich vor allem um eine kulturwissenschaftlich-evolutionäre Darlegung bemüht.

Aronzons Intertextualität widmen sich die bereits genannten Beiträge von Sergej Birjukov, Vladislav Kulakov, Igor' Loščilov, Ol'ga Sedakova und Christian Zehnder;

Aronzons poetischer Sprache gelten insbesondere die linguistischen Analysen von Natalija Azarova und Natalija Fateeva;

Aronzons poetische Genres werden in vielen Beiträgen angesprochen, vor allem im Aufsatz von Erika Greber (Sonette) und im Kommentar von Ilja Kukuj (Prosa);

Aronzons Kunstreligion erschließt die Analyse von Rainer Grübel.

Und indem wir uns nun abschließend selbst Aronzons Verfahren der Rahmung zur Entleerung und das heisst zur Sinn-Potenzierung bedienen, fragen wir noch einmal: was macht die Einzigartigkeit Aronzons in den Koordinaten des Petersburger Textes oder der Petersburger Kultur aus?

²⁷ Vgl. hierzu die im MB veröffentlichte süffisant-zynisch ablehnende Rezension P.S. Vychodcevs des samizdat-Projektes *Lepta* und u.a. von Aronzons Gedicht „Pečal'no kak-to v Peterburge...“

Leonid Aronzons ‚Widerkehr‘ des Petersburger Textes

Es sind noch einmal die bereits von Stepanov genannten Charakteristika anzuführen: Intertextualität, konstant reduzierte Motivik, hermetische Verfahren der Apophatik, der Wiederholung und der Tautologie. Sie bewirken zwar eine semantische Entleerung, verführen aber auch in einen Trance-Zustand.

Entleerung als Voraussetzung der Transzendierung betrifft in besonderer Weise Aronzons Piter-Text: der existierende (unentscheidbar reale und textuelle Phänomene assimilierend) soll gelöscht, transfiguriert werden, um das diesem Text mythopoetisch vorgegebene *Paradies* durch einen Trans-Zustand des Dichters, durch die mögliche Imaginierung des Jenseitigen, die Verwischung von Realität und Phantasie, wieder zu erlangen (vgl. hierzu den *MB*-Beitrag von Christian Zehnder „Vom weinenden zum leeren Garten“). Für Pasternak, – man denke an das „Avgust“-Gedicht – steht die Verklärung des Irdischen am Ende der Zeiten noch bevor, bei Aronzon stört die Stadtrealität, stören die Petersburger-Texte, den einst besessenen Zustand der Verklärung (wieder-) zu erlangen. Darum ist es das spezifische paradoxe Anliegen des Piter-Textes von Aronzon, sich aus den textuellen Manifestationen zu befreien. Dies indizieren in den *ZK* die wiederholten Verweise auf Puškins Poem: der nicht genannte Evgenij schüttelt den ihn verfolgenden Reiter ab (vgl. Aronzons Vorschlag für die „Verfilmung“ von Puškins *Mednyj Vsadnik* – *ZK* № 3). Peter der Große wird entdämonisiert, familiarisiert („Petja I“, „Petja Velikij“ – *ZK* № 9), und das Reiterstandbild steht im Gärtchen, möglicherweise als Tempel der Geliebten-Frau („Vsadnik v sadik. / Chram Rite moej“).

Erinnert sei auch an das Gedicht „O kak osennja osen‘!..“ („O, wie herbstend der Herbst“). Aronzon hat es Ende 1968 oder Anfang 1969 geschrieben: es imaginiert die letzten Träume des sterbenden Peters, der nicht unterscheiden kann zwischen Himmel und Wasser, zwischen Pferd und Reiter – der sich aber erinnert, wie alles war vor seiner Stadt-Schöpfung („kak bylo do truda“). Der Erinnerung des Sterbenden als temporal-emotionale Rückwendung korrespondiert die Bewegung des Flusses: er wendet sich zu seinen Urquellen zurück – „Uchodit vspjat’ svoju reka“. Hier legt Aronzon sein den Piter-Text entsemitisierendes Verfahren bloss: er gibt ihn den Strömungen in die Vor-Zeit anheim, zurück in das uranfängliche Chaos, Hölle und Paradies zugleich.

Für Aronzons Transformation des Piter-Textes seien aus den Notizbüchern noch zwei relevante ‚Umkehrungen‘ vermerkt: eine literaturhistorische (fast im Geist des Akmeismus): der zeitlich später geborene Dichter habe den früher geborenen und den noch früheren beeinflusst („Puškin vlijal na Deržavina, Lomonosova i pr.“ – *ZK* № 6). Und ein Naturphänomen, das bereits aus Peters Sterbeerinnerungen zitierte Motiv, das dort historiosophisch gefärbt erschien – der Rücklauf des Flusses („A kak reka bežit nazad!“ – *ZK* № 9).

Aronzons transfigurierter Pitertext, das verdeutlichen in je eigener Weise die einzelnen Beiträge des *MB*, gründet in unterschiedlichen Traditionslinien:

– erstens, einer „klassischen“, bis ins XVIII. Jahrhundert reichenden, für die die Namen Deržavin, Puškin, Boratynskij, Tjutčev und als Schlusspunkt der Symbolist Aleksandr Blok stehen;

– und zweitens einer avantgardistischen: beginnend mit Chlebnikov, besonders stark besetzt mit den Obëriuten, wobei Ilja Kujuk im seinem *MB*-Kafka-Kommentar von „einem parallelen Denken“ spricht, weil er explizit Aronzons Kenntnis vieler Texte von Charms und Druskin, die sich prätextuell aufzudrängen scheinen, ausschließt. Vergleichbar argumentiert auch Epstein mit Verweis auf VI. Ėrl' – und spricht von möglicher „coincidence of vision or a combination of coincidence and direct influence“ zwischen Aronzons und A.I. Vvedenskij's vergleichbarer Suche nach dem letzten Punkt der Sprache, an dem das Rationale ins Mysterium umschlägt.

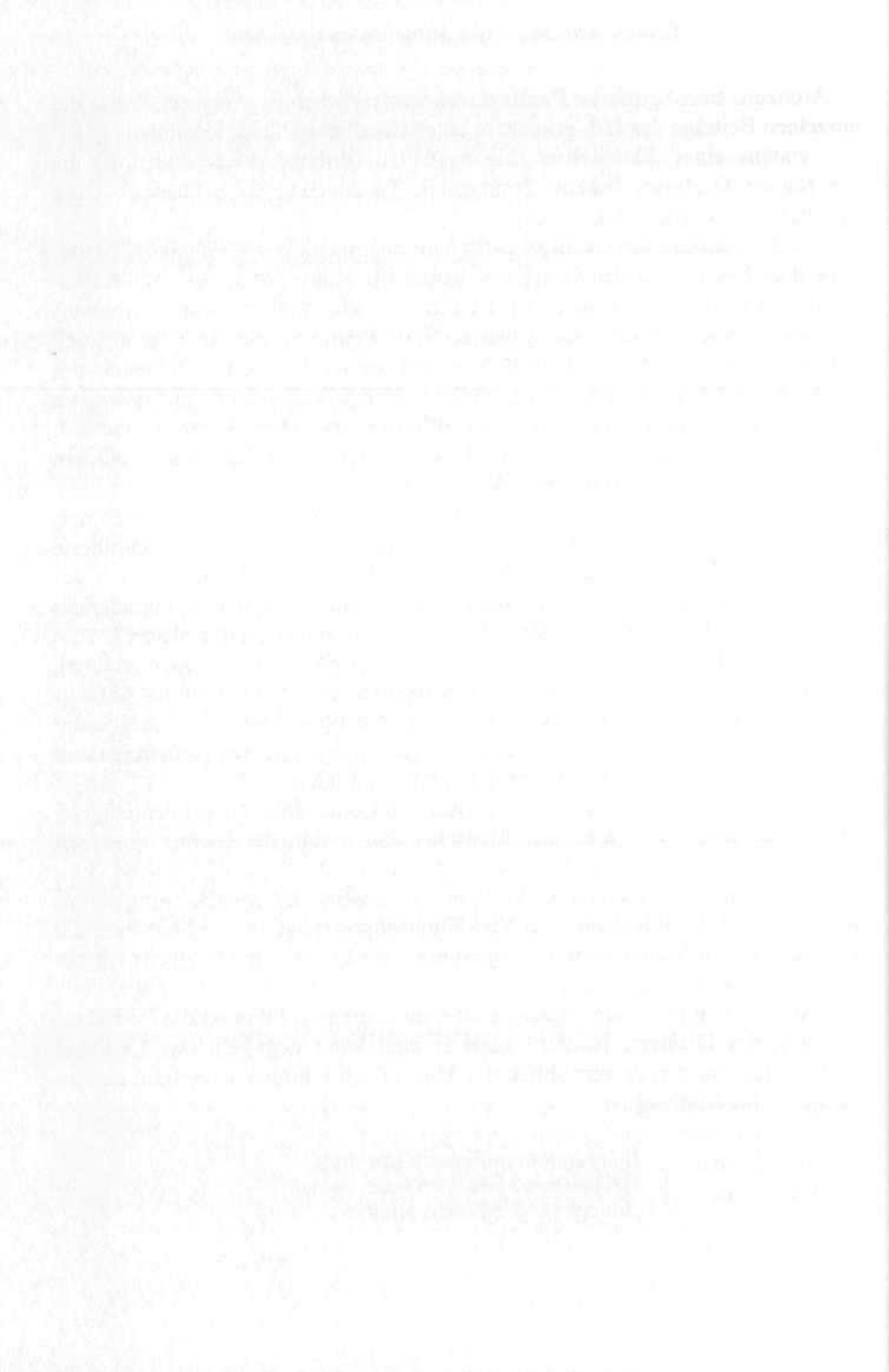
Kann nun dieses „parallele Denken“ nicht doch prinzipiell jenen Transformationen zugeschrieben werden, die der mit der Oktoberrevolution annihilierte Petersburger Text in seiner Nach-Geschichte durchlebte, als sich – nach der Zwischenphase eines Petrograder Textes – unter den offiziellen Leningrader ein fragmentierter Pitertext schob: absurdistisch, häufig zynisch und makaber?

Aronzons Pitertext aber hat (trotz seiner temporären Ironie) einen anderen, eigenen Ton, den es zu bestimmen gilt. Sedakova nennt ihn hymnisch. Anfangs braucht Aronzon dafür den Rückbezug auf Pasternak (vgl. dazu Sedakova, Zehnder), später vermag er die Freude aus Prä- und Intertexten zu befreien und sie aus der Schöpfung selbst, in der Schöpfung zu finden.

Ja, es gibt sie, die Engel – in der Poesie Aronzons, nicht nur auf den Hügeln, sondern auch im Binnenleib der Menschen. So träumt der Dichter in seinen Notizbüchern: „Jeder Mensch ist ein Engel mit Binnenflügeln“ („Každyj čelovek – èto angel s vnutrennimi kryl'jami“). Jenseits der Sprache gibt es das Wunder, wird die Rückkehr zum Verklärungstopos möglich, wird der Pitertext transzendiert im Mythologem des Paradieses, wird Gott zum (einzigen) Partner im Dialog über die Schöpfung.

Aronzon gelingt in seinem dergestalt transfigurierten Pitertext die Re-Sakralisierung des Dichters. Insofern kann er sich kühn den geliebten Ur-Enkel Puškins nennen: den Auserwählten der Muse, doch ruhmlos, anvertraut ist ihm das göttliche Wohlwollen:

Я Пушкина любимый правнук,
Избранник Музы, но бесславный
Доверена мне Божья милость



ХРОНИКА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЛЕОНИДА АРОНЗОНА

- 24 марта 1939* Леонид Львович Аронзон родился в Ленинграде. Отец, Лев Моисеевич, – инженер-строитель; мать, Анна Ефимовна (урожденная Геллер) – врач. Леонид был вторым ребенком в семье: первый – Виталий – родился 17 октября 1935 г.
- лето 1941* Эвакуация на Урал в поселок Лёнва, недалеко от города Березники (Молотовская, ныне Пермская обл.).
- сентябрь 1944* Вся семья, кроме отца, оставшегося на какое-то время в Березниках, возвращается в Ленинград (2-я Советская улица, 27).
- 1955* Первые дошедшие до нас поэтические опыты; составление рукописного сборника «Избранные стихи. Фантазии на тему тоски» (1956, под псевдонимом Мартин Рудонег).¹
- 1957* Аронзон заканчивает среднюю школу № 167 и поступает на биолого-почвенный факультет Ленинградского Государственного педагогического института им. А.И. Герцена.
- весна 1958* Перевод на историко-филологический факультет ЛГПИ им. Герцена. Знакомство с сокурсницей Ритой Моисеевной Пуришинской.
- 26 ноября 1958* Леонид Аронзон и Рита Пуришинская вступают в брак и живут вместе с родителями жены; позднее они снимают квартиру в том же доме (Зверинская ул. 33).

¹ Псевдоним, очевидно, составлен из имени героя романа Джека Лондона «Мартин Иден» и фамилий двух «лишних людей» – Рудина и Онегина. См.: И. Кукуй, *Фантазии на тему тоски: Первый сборник Леонида Аронзона*, Париж 2005 (Библиограф, Вып. 31).

- 1958-1959 Через своего друга Александра Альтшулера, студента Технологического института, – знакомство с будущими «ахматовскими сиротами» А. Найманом и Е. Рейном; сближение с Иосифом Бродским.
- лето 1960 Через посредничество Бродского устраивается рабочим в геологическую экспедицию на Дальний Восток; в экспедиции – инфекционное заболевание костных тканей, первоначальная версия – саркома. В ходе семимесячных обследований и операций ставится диагноз – остеомиелит; впоследствии его многократные рецидивы, инвалидность.
- 1961 После выписки из больницы – переезд к родителям Аронсона на 2-ю Советскую улицу.
- 1962-63 Начало расхождения с Бродским; через Леонида Ентина, также студента Пединститута, – знакомство с поэтами Анри Волохонским и Алексеем Хвостенко.
- май 1962 Стихотворение «Кран» публикуется в газете *Комсомолец Узбекистана* (см. *Библиографию* в наст. издании).
- июль 1962 Четыре стихотворения Аронсона публикуются в машинописном альманахе *Сирена* (см. *Библиографию*).
- 1963 Окончание института; дипломная работа «Человек и природа в творчестве Н. Заболоцкого» (научн. рук. – В.Н. Альфонсов; рукопись утеряна); переезд в комнату на Владимирский проспект, д. 11/20 (т.н. «дом Достоевского»).
- 24 ноября 1963 В газете *Вечерний Ленинград* появляется статья А. Ионина, Я. Лернера и М. Медведева «Окололитературный трутень» с осуждением «тунеядца» И. Бродского и его стихов, которые «некий Леонид Аронзон перепечатывает <...> на своей пишущей машинке».

- 1964-1966 Работа учителем литературы и русского языка в вечерних школах, случайные подработки.
- 1965 Сближение с поэтами Малой Садовой;² участие в машинописном альманахе *Fioretti*; начало дружбы с Владимиром Эрлем и будущими Хеленуктами (Дмитрием Макриновым и Александром Мироновым) – новым поколением ленинградского авангарда. Несмотря на интерес к абсурдизму, лежащему в основе Хеленуктизма, Аронзон в начале 1967 года разрывает личный и творческий контакт с Эрлем.
- 1966 Начало дружбы с одним из лидеров ленинградского художественного авангарда Евгением Михновым-Войтенко; интенсивное общение взаимно стимулировало творческий эксперимент и размышления о первоосновах искусства. Визуальные произведения Аронсона конца 1960-х (в особенности книга AVE) были инспирированы поэтикой Михнова. В то же время Михнов пишет целый ряд картин, посвященных Аронзону.³
- с конца 1966 Через главного редактора студии «Леннаучфильм» Валерия Суслова, часто дававшего возможность работать представителям неофициальной культуры, устраивается на киностудию сценаристом научно-документального кино.
- 1967, 1969 Публикации четырех детских стихотворений в литературно-художественном альманахе *Дружба* (см. *Библиографию*).

² Об Аронзоне и поэтах Малой Садовой см. воспоминания А. Гайворонского в его кн. *Сладкая музыка вечных стихов* (СПб. 2004). См. также в наст. издании: И. Кукуй, «Жизнь дана, что делать с ней?..»: К биографии Леонида Аронсона (Прим. 17).

³ О Михнове см.: Е. Сорокина, (сост.), *Михнов и о Михнове*, СПб. 2006; Хозикова Л. *Евгений Михнов-Войтенко: жизнь вопреки правилам*, СПб. 2008. О значении гибели Аронсона для Михнова в связи с темой «диалога с небытием» см.: В. Кривулин, «Евгений Михнов, или художник в поисках Белого квадрата», *Охота на мамонта*, СПб. 1998, 170.

- 1967 Переезд в отдельную квартиру на улице Воинова, д. 22/2 (напротив здания КГБ) вместе с родителями Р. Пуришинской – первая «отдельная» квартира поэта (после ряда комнат в коммунальных квартирах). В этом доме Аронзон живет до конца жизни.
- 1969 Аронзон проходит курс лечения от депрессии.
- сентябрь 1970 Поэт планирует оставить работу на киностудии и целиком посвятить себя творчеству.
- 13 октября 1970 Смерть от огнестрельного ранения в горах под Ташкентом (г. Газалкент); официальная причина смерти – самоубийство.
- 17 октября 1970 Леонид Львович Аронзон похоронен на кладбище памяти Жертв 9 января в Ленинграде.

Сост. Илья Кукуй

Илья Кукуй

**«ЖИЗНЬ ДАНА, ЧТО ДЕЛАТЬ С НЕЙ?...»
(К БИОГРАФИИ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА)**

Другие по живому следу

Пройдут твой путь за пядью пядь...

Б. Пастернак, «Быть знаменитым некрасиво...»

Скупая хроника жизни Леонида Аронзона, представленная выше, сама по себе не дает ответа на вопросы, почему именно этот поэт, фактически не известный при жизни,¹ спустя несколько лет после своей трагической гибели оказался знаковой фигурой ленинградской неофициальной литературной сцены, а его смерть – своеобразной точкой отсчета для многих деятелей так называемой «второй культуры». И если публикуемые в данном сборнике статьи и материалы, как мы надеемся, задают ряд направлений не только для исследователя творчества поэта, но и для историка литературного процесса России второй половины XX века, то время исчерпывающей биографии Аронзона еще не настало: биография пишется с точки зрения «большого времени», перспектива которого в будущем.

Леонид Львович Аронзон прожил короткую, но очень насыщенную жизнь; степень ее интенсивности почти физически ощущается в его произведениях, несмотря на то, что они крайне бедны «реальным» фоном.²

¹ См.: «Замечательный поэт Л. Аронзон при жизни был одиноким человеком и мало кому известным поэтом, но через пять лет после его гибели в Ленинграде уже сложилась настолько живая литературная действительность, что физическая смерть и былая безвестность уже не могли вырвать из единого организма то, что ему по праву принадлежало» (Ю. Вознесенская, «Их объединила сама жизнь», *Русская мысль*, 3344, 22 января 1981, 6).

² Ср. размышления Олега Юрьева после выхода в свет двухтомного Собрания произведений Аронзона (СПб. 2006 – далее в тексте как СП с указанием тома и страниц): «<...> в этой книге, в двух ее зеленых томах, почти физически ощущается личное, человеческое присутствие Леонида Аронзона. Прочитав ее, можешь совершенно ответственно сказать, что знаком с ним как с человеком, и не просто знаком – а знаешь его в его жизненном развитии: как будто вырос с ним вместе на Второй Советской улице, как будто ходил с ним в институт на лекции, ездил в отпуск, писал сценарии для научпопа, видел, как он одиноко ходит по Раю. Не знаю, когда я в последний раз сталкивался с таким эффектом физического присутствия какого бы то ни было человека в какой бы то ни было книге (если вообще сталкивался)» (О. Юрьев, «Об Аронзоне», *Критическая масса*, 4, 2006, 64).

Память о поэте, поддерживавшаяся в 1970-80-е гг. в узком кругу родных и друзей, по-прежнему жива, как и боль от его столь раннего ухода, и пройдет немало лет, прежде чем «цветок воздушный, без корней»³ станет достоянием гербария кропотливого биографа. Поэтому в последующих заметках мы постараемся дать самый общий обзор тех биографических моментов, которые, на наш взгляд, определяют специфику творчества Аронсона и могут служить объяснением его трагического конца.

Интерес к биографии художника – всегда «сверка понимания»⁴ того, что мы встречаем в его творчестве. В этом смысле пути поэта и читателя противоположны: для пишущего собственное произведение – это попытка объективации, выход за пределы личного и исторического времени и пространства быта; для читающего – идентификация чужого слова со своим мироощущением. «В стихе Бог показывается из своего творения, поэт дает самого себя, но тайного, неизвестного ему самому», – писал Н. Гумилев в статье «Жизнь стиха».⁵ В то же самое время «читающий стихотворение невольно становится в позу его героя, перенимает его мимику и телодвижения и, благодаря внушению своего тела, испытывает то же, что сам поэт <...> И радость, и грусть, и отчаяние читатель почувствует только с в о и (там же). Поэтому легко объяснимы как бульварный интерес журналиста к пикантным подробностям, так и препарированный взгляд исследователя к, казалось бы, малозначащим деталям быта.

Разница заключается в том, что в первом случае мы имеем дело с низведением поэта на уровень обычного, «такого же, как мы», человека – или, напротив, непомерное возвеличивание его до сверхличности, слабости которой оправдываемы его творческой натурой. Во втором случае – это опыт осознания того, что руководило художником, выбравшим свой путь и следовавшим своему предназначению, и, с учетом специфики творческой личности, – выделение определенного метасюжета, лежащего в основе биографии автора как лирического героя.

Нетрудно заметить, что Сциллой и Харибдой на этом пути является тенденция к романтизации или, напротив, банализации личности. Зачастую основания есть и для того, и для другого: велико искушение объяснить (и тем самым оправдать) те или иные шаги художника романтической топикой или низвести жизнетворческий жест до пошлой позы. Как нам

³ Л. Аронзон, «Увы, живу. Мертвецки мёртв...» (СП-1, 197).

⁴ Термин М. Гаспарова и И. Подгаецкой описывает определенный метод интерпретации стихотворений, но может быть применен и в отношении биографии художника: «Что такое сверка понимания? Это попытка сформулировать непозитическим языком, „о чём“, собственно, написаны стихи» (К. Поливанов, «Предисловие», М. Гаспаров, И. Подгаецкая, «Сестра моя жизнь» Бориса Пастернака. *Сверка понимания*, М. 2008, 6) – с заменой «о чём» на «кем».

⁵ Н. Гумилев, «Жизнь стиха», *Стихи. Письма о русской поэзии*, М. 1990, 401.

представляется, путеводной нитью для исследователя здесь должен служить в первую очередь критерий стиля: жизнь художника результатом являет текст, анализ которого должен осуществляться имманентными исследуемой поэтике средствами. Не следует покидать тональности, выбранной поэтом, – как и слепо копировать житнетворческую метафорику, идя на поводу у художественного слова и жертвуя тем самым правдой жизни.

Особо проблемным случаем является добровольный уход поэта из жизни – самый радикальный жест, которым художник решительно ставит знак препинания в конце заключительной фразы. Толкование этого события проясняет интонацию, с которой должна (или может быть) прочитана эта последняя фраза, и свобода интерпретации здесь определяется не только этическим кодексом читателя, но и его эстетическим чувством. Трудно не согласиться с мнением Мандельштама: «Смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее, заключительное звено». ⁶ Однако самоубийство – случай, представляющий собой особый «культурный институт», ⁷ стремление разорвать цепь, и скреплением ее вновь в кажущейся логичной последовательности мы можем оказать поэту, заплатившему за свой выбор жизнью, медвежью услугу – не говоря уже о том, что само определение самоубийства представляет собой серьезную проблему социального, религиозного, этического, эстетического и, не в последнюю очередь, юридического характера. Не случайно Ирина Паперно на первых страницах своей книги ссылается на мысль К. Аркадакского о том, что самоубийство – это «тайна, которая обыкновенно уносится на тот свет, а на этом остается лишь мертвое тело»: ⁸ кто может определить, насколько «сознательным», ⁹ «намеренным» ¹⁰ или «умышленным» ¹¹ было лишение человеком себя жизни? В случае Аронсона этот вопрос непосредственно после его смерти был решен однозначно, и самоубийство поэта – в наиболее радикальной трактовке его «последний творческий, художественный акт („акция“), своего рода стихотворение» ¹² – сыграло огромную роль в самосознании ленинградской «второй культуры», логически продолжив усвоение идей западного

⁶ О. Мандельштам, ««Скрябин и христианство»», *Собрание сочинений в четырех томах*, Т.1, М. 1993, 201.

⁷ См.: И. Паперно, *Самоубийство как культурный институт*, М. 1999.

⁸ Там же, 5.

⁹ Ф. Брокгауз, И. Ефрон (изд.), *Энциклопедический словарь*, Т. 28, СПб. 1900, 233.

¹⁰ С. Ожегов (сост.), *Словарь русского языка*, Т. 4, М. 1952, 641. (Аналогичное толкование дают словари Ушакова и Евгеньевой).

¹¹ В. Бородулин, *Медицинский энциклопедический словарь*, М. 2002, 502.

¹² А. Степанов, «Главы о поэтике Леонида Аронсона», *Памяти Леонида Аронсона: 1939–1970–1985*, Литературное приложение к журналу «Часы», Л. 1985, 89.

экзистенциализма¹³ и восточных мистических учений и явив собой наиболее органичный пример слияния жизни поэта с судьбой его лирического героя. Борис Иванов сравнил гибель Аронзона с «ударом колокола» для неофициальной литературной сцены: «Собственная жизнь и судьба всего поколения для многих участников неофициального культурного движения предстали беззащитными, растерянными, лишенными объединяющего смысла».¹⁴ Не ставя под сомнение роль этого культурного мифа в истории независимой культуры Ленинграда и русской литературы в целом и будучи совершенно согласны со словами Риты Пуришинской о том, что смерть поэта «была основным событием в его жизни» (СП-1, 55), в настоящих заметках мы хотели бы взглянуть на истоки этого события, по возможности вынеся за скобки тот ореол «символических смыслов»,¹⁵ которыми оказалась окружена гибель Аронзона, и поставив ее в контекст творческой биографии поэта.

Поэт всю свою недолгую жизнь (31 год) прожил в Ленинграде. Будучи эвакуирован двухлетним ребенком из осажденного города, он возвращается в разрушенный Ленинград в предшкольном возрасте, но это «возвращение» (такое название носят два ранних стихотворения поэта) – иное, чем в знаменитом стихотворении О. Мандельштама «Ленинград».¹⁶ В случае Аронзона город знаком поэту скорее на уровне «петербургского текста», чем генеалогии семьи: поэт – «питерец» всего лишь во втором поколении, его родители были уроженцами Могилева и приехали в город на Неве разными путями после революции. Тем самым «возвращение» для Аронзона – скорее первая встреча, и это «первое свидание» для него, как и для всего блокадного поколения, вне всякого сомнения, было связано с катастрофой (об этом говорит, в частности, Елена Шварц в публикуемой в настоящем сборнике лекции «Русская поэзия как *hortus clausus*»). Приближение к «петербургскому тексту», попытка его адаптации и трансформации и последующее исчезновение городских реалий из художественного мира Аронзона свидетельствует, на наш взгляд, о главном свойстве его поэтики и мироощущения, выраженном на уровне поэтического пространства – потребности Встречи и трагического опыта ее невозможности (Юрий Рубаненко в своей статье определяет эту «потребность общения» как «формулу Аронзона»).

¹³ В первую очередь в контексте проблемы самоубийства отметим «Миф о Сизифе» Камю, переведившийся в начале 1960-х гг. Ридом Грачевым и курсировавший в самиздате.

¹⁴ Б. Иванов, «Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944-2001)», *Новое литературное обозрение*, 68, 2004, 273.

¹⁵ И. Паперно, *Самоубийство как культурный институт*, 6.

¹⁶ См. эпиграф из этого стихотворения в аронзоновском «Возвращении» 1962 (?) г. (СП-1, 291).

Тот же самый опыт Аронзон приобретает в ленинградской художественной и поэтической среде: ни в кругу «ахматовских сирот» (в конце 1950 – начале 60-х еще не ставших сиротами), ни среди участников будущей «Верпы» он не находит своего места. При этом следует еще раз отметить, что институализация ленинградской литературной среды началась уже после смерти Аронзона и в известном смысле своим возникновением обязана ему (см. об этом нашу публикацию «„Лепта на пир“: об одной самиздатской подборке Л. Аронзона» в наст. издании). Неформальные объединения деятелей культуры вокруг кафетерия на Малой Садовой и кафе «Сайгон» носили ярко выраженный богемный характер, который Аронзону, по крайней мере начиная с середины 1960-х годов, был чужд (это отмечает в своих воспоминаниях Ремо Факкани).¹⁷

В силу этого объяснимы многократные и с сегодняшней точки зрения, возможно, не совсем понятные попытки Аронзона войти в официальные советские литературные структуры и «напечататься». В его записных книжках мы находим адреса и телефоны издательств и лиц, могущих способствовать литературной «карьере»; по свидетельству брата поэта В.Л. Аронзона, неоднократно предпринимались попытки (через К. Симонова, И. Эренбурга и др.) опубликовать стихотворения в журнальной периодике. Будучи по своей внутренней организации поэтом пушкинского склада, Аронзон вполне мог себе представить – и желал – внешнего профессионального осуществления как литератор. Однако даже в эпоху оттепели отношения поэта как с «книгопродавцом» (в лице государства), так и с «толпой» были построены на совершенно иной основе, чем расчетливое цензорство Николая I, да и степень несветскости Аронзона, прежде всего на уровне языка, была такой, что обрекала любые попытки интеграции в пространство советской литературы на неудачу. Е. Лесин справедливо отмечал «обэриутский», абсурдистский характер единственного опубликованного при жизни «взрослого» стихотворения Аронзона «Кран»;¹⁸ чуждость языка таких «заказных» стихотворений поэта официальному языку мы ощущаем даже в самых одиозных случаях. В качестве иллюстрации приводим ранее не публиковавшееся стихотворение «Север» (по-види-

¹⁷ О круге «Сайгона» и Малой Садовой см.: Ю. Валиева (сост.), *Сумерки Сайгона*. СПб. 2009. Неучастие Аронзона в оживленной жизни литературной и художественной богемы 1960-х следует расценивать именно как отказ: в институтские годы он был вовсе не чужд этого круга. Об этом свидетельствуют – несмотря на значительное число искажений в деталях и общую предубежденность – недавно опубликованные воспоминания Д. Виньковецкой («Единица времени», *Звезда*, 3, 2008. – <Эл. ресурс: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/3/vi8.html> – Просм. 22.02.2009>).

¹⁸ Е. Лесин, «Лес, насекомые, Петербург : Леонид Аронзон во всех садах и падежах», *НГ Exlibris*, 18.01.2007. <Эл. версия – http://exlibris.ng.ru/it/2007-01-18/6_les.html – Просм. 8.02.2009>

мому, текст песни), читающееся сегодня как злая пародия на аналогичную продукцию многочисленных членов Союза писателей:

Шуршит тростниками озера берег.
На земле и на небе будто вечный покой.
О, как ты прекрасен, необъятный наш север,
такой суровый и нежный такой!

В леса, густые от июльского лета,
вхожу, как входят после разлуки в дом.
О, как ты прекрасен, начиная с рассвета,
начиная с рассвета и всё время потом!

Твои хвойные джунгли и твои листопады,
ледниковые камни и болотные мхи –
вот любимый мой мир, и другого не надо,
я ему посвящаю и мотив, и стихи.

Как мне с детства знакомы твои птицы и звери!
О, сколько здесь неба и ночной тишины.
И о, как ты прекрасен, необъятный наш север,
необъятный наш север необъятной страны!

<1967?>

Сложно сказать, являлась ли подобная «внезаходимость» причиной или следствием особенностей поэтики Аронсона, но тот уникальный мир его произведений, для которого Вл. Эрль использует образ «мира-пейзажа»,¹⁹ вне всяких сомнений, корреспондировал с мироощущением поэта и его лирического героя: «Этот мир-пейзаж <...> впервые предстает перед нами в полном, развернутом виде в „Послании в лечебницу“, медленно, как проявляющийся фотографический отпечаток, проступая сквозь начальный пейзаж *пасмурного парка* и одновременно сливаясь с ним. Добавим, что этот пейзаж при этом – изображение и м е н и автора послания, которое рисует на сыром песке его подразумеваемый герой-адресат» (там же, 219). Исследователь справедливо отмечает, что образы зеркал и отражений, игравшие важную роль в поэтике раннего Аронсона, начиная с «Послания в лечебницу» (1964), постепенно уходят и сменяются «темой множественности, всего во всем» (там же). В итоге лирический герой балансирует на тонкой экстатической грани всепрития данного мира («Что ни есть – передо мной») и стремления перехода в мир иной («Чтоб застрелиться тут, не надо ничего»), и искушение увидеть в этом личный опыт поэта, конечно,

¹⁹ См.: В. Эрль, «Несколько слов о Леониде Аронсоне (1939-1970)», *Вестник новой литературы*. № 3. СПб. 1991, 214-226.

очень велико. Интересно проследить это «раздвоение» и «размывание» граней также в графических и живописных работах Аронзона, отличающихся, несмотря на заимствование ряда технических приемов у друзей-профессионалов (Ю. Галецкий, Е. Михнов-Войтенко), высокой степенью самостоятельности и отрефлексированности образов и сюжетов.



Так внешняя внеаходимость становится чертой поэтики – качеством внутренним, обстоятельством внутреннего опыта, а внешние обстоятельства жизни абстрагируются до символических доминант поэтики. Их бытованию также свойственна отмеченная нами двойственность, выражающаяся в неоднозначных и зачастую противоположных оценках и носящая у Аронзона, как представляется, декларативный характер.²⁰ Примером может служить первая строка стихотворения 1966 года «Я и природу раз-

²⁰ См. подробный анализ категории парадоксальности в статье А. Степанова «„Живое всё одену словом“: Заметки о поэтике Леонида Аронзона» (СП-1, 21-54).

любил...», причём шокирует здесь даже не столько неожиданное для лирического героя Аронсона признание в нелюбви к природе, сколько не заметный на первый взгляд союз «и», синонимичный оборотам «даже», «к тому же» и усиливающий негативный характер высказывания.²¹ То же мы наблюдаем и в отношении того узкого приватного круга, в который Аронзон уходит ближе к концу 1960-х. Так, обращения к друзьям колеблются от «из перепавших мне даров, / друзья мои, вы – наилучший» (1969 – СП-1, 187) до «пошли вы в жопу все и вся» (1970 – СП-2, 124). И даже в образе жены, музы поэта, его Лауры и Хлои,²² позиционированной в лирике Аронсона неизменно высоко, мы встречаем оксюморонный образ «святой блудницы»,²³ отсылающий возможно, к стихотворению Николая Гумилева «Сон Адама» (<1909?>), завершающие строфы которого мы приводим целиком за важностью ряда параллелей с мифопоэтикой Аронсона – в первую очередь мотива сна (сродни прозрению), а также образа д(Евы) и райского Сада (у Гумилева конкретно локализованного географически):

Он борется с нею. Коварный, как змей,
Ее он опутал сетями соблазна.
Вот Ева – блудница, лепечет бессвязно,
Вот Ева – святая, с печалью очей,
То лунная дева, то дева земная,
Но вечно и всюду чужая, чужая.

И он, наконец, беспредельно устал,
Устал и смеяться и плакать без цели;
Как лебеди, стаи веков пролетели,
Играли и пели, он их не слышал;
Спокойный и строгий, на мраморных скалах,
Он молится Смерти, богине усталых:

«Узнай, Благодатная, волю мою:
На степи земные, на море земное,
На скорбное сердце мое заревое

²¹ Отказ от прежних ценностей замыкается в этом стихотворении в последней строке, порывающей с характерной для раннего творчества Аронсона пастернаковской рецепцией августа: «<...> и не касаются меня / сады, от августа густые» (СП-1, 107). Отметим также многозначность выражения «не касаются», углубляющую внезаходимость автора по отношению к саду. Эта же внезаходимость по отношению к лирическому «ты» через несколько лет преобразуется в оборот «ты стоишь *вдоль* прекрасного сада» в одном из последних стихотворений автора («В двух шагах за тобою рассвет...» – СП-1, 216. Курсив мой. – И.К.).

²² См.: «Вторая, третья печаль...» (<1968> – СП-1, 164). Характерно здесь (как и в некоторых других произведениях Аронсона) «доведение» полного имени жены (Рита) до гетевского и булгаковского идеала – «Маргарита».

²³ «Я знал тебя блудницей и святою, / любя всё то, что я в тебе узнал» («Красавица, богиня, ангел мой...» – СП-1, 212).

Пролей смертоносную влагу свою.
 Довольно бороться с безумьем и страхом.
 Рожденный из праха, да буду я прахом!»

И, медленно рея багровым хвостом,
 Помчалась к земле голубая комета.
 И страшно Адаму, и больно от света,
 И рвет ему мозг нескончаемый гром.
 Вот огненный смерч перед ним закрутился,
 Он дрогнул и крикнул... и вдруг пробудился.

Направо – сверкает и пенится Тигр,
 Налево – зеленые воды Евфрата,
 Долина серебряным блеском объята,
 Тенистые отмели манят для игр,
 И Ева кричит из весеннего сада:
 «Ты спал и проснулся... Я рада, я рада!»²⁴

Отмеченная полярная ориентация Аронсона в отношении центральных составляющих его мифопоэтики представляется необычайно важной. В часто цитируемом высказывании из блокнота «Материалом моей литературы будет изображение рая...»²⁵ обычно выделяют первую часть, однако большую часть записи составляет дальнейшее противопоставление раю искусственности быта: «Тот быт, которым мы живем, – искусственен, истинный быт наш – рай, и если бы не бесконечные опечатки взаимоотношений – несправедливые и тупые, – жизнь не уподобилась бы, а была бы раем. То, что искусство занято нашими кошмарами, свидетельствует о непонимании первоосновы Истины». Высочайшей поэтической заслугой Аронсона представляется нам – наряду с «пропуском», выданным читателю в Рай, – то, что он оставил пространство творчества свободным как

²⁴ Н. Гумилев, «Сон Адама», *Собрание сочинений в четырех томах*, Т. 1, Вашингтон, 1962, 150-151. Помимо этого тома и нескольких изданий сборника «Жемчуга» (1910), это стихотворение могло быть известно Аронзону по первопубликации в журнале *Аполлон*, 5 (1910) – в записных книжках поэта есть пометы, отсылающие к номерам *Аполлона*. Кроме частого в лирике Аронсона образа Евы, ср. заключительные строки стихотворения Гумилева с упоминавшимся выше стихотворением Аронсона «В двух шагах за тобою рассвет...» (1970 – СП-1, 216). Отметим остроумную параллель В. Шубинского с известным отзывом Жданова об Ахматовой: «Не то монахиня, не то блудница, а вернее, блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой» (В. Шубинский, «Игроки и игралища», *Знамя*, 2008, 2 <Эл.ресурс: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/2/sh11.html> – Просм. 2.03.2009 >).

²⁵ СП-1, форзац.

от впечатков взаимоотношений, так и – за редкими исключениями²⁶ – от своих кошмаров.

О том, чего ему это стоило, свидетельствуют последние годы жизни Аронсона. В 1969 году поэт по настоянию жены обращается к психиатру и проходит курс лечения от депрессии. К сожалению, внешних оснований для излечения было немного: работа на киностудии, служившая основным – и неплохим – источником заработков, тяготила,²⁷ надежд на востребованность своего творчества не было. Переваливший тридцатилетний рубеж поэт искал выход, позволивший бы ему решить одновременно и экзистенциальные, и бытовые, и личные проблемы. Особенно близок Аронзону в эти годы был художник Юрий Галецкий,²⁸ увлекавшийся восточной философией и своей радикальной трактовкой жизни и смерти призывавший к эксперименту: «Что лежит за границей жизни?». Модная в те годы интеллектуальная игра накладывалась на базовые константы мифопоэтики Аронсона; отсюда и регулярно появляющиеся в последних стихотворениях поэта мотивы ухода в засмертное пространство.²⁹ Кажется, что логика творческой биографии в это время начинает брать верх над биографией реальной, – и это, несомненно, послужило основной причиной как для безусловного принятия версии самоубийства в круге поэта, так и для последнего выбора Аронсона как своеобразного «флагмана» поэтической флотилии 1960-70-х. В известном противопоставлении Виктором Кривулиным Аронсона Бродскому это сыграло не последнюю роль: если для многих современников биография будущего нобелевского лауреата действительно оказалась «сделана» (по известному выражению Ахматовой), то Аронзон – как истинный Поэт – отказался от своей биографии в пользу судьбы.

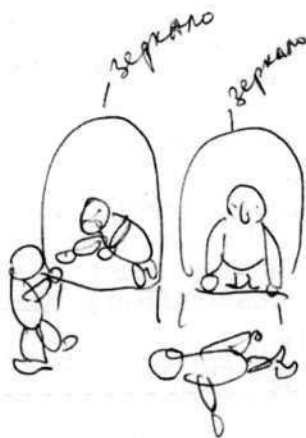
²⁶ Отдельного разговора заслуживает в этой связи проза Аронсона (см. наши примечания к опубликованному в наст. издании прозаическому наброску «Я сказал, что делаю подчас вещи...»).

²⁷ В.Л. Аронзон вспоминает: «О том, что Л. тяготила работа над сценариями, я узнал случайно, когда Л., я и Феликс <Ф.Я. Якубсон, кинорежиссер, впоследствии второй муж Риты Пуришинской. – И.К.> собирали грибы на Пороховых – лесной массив вблизи города. Тогда Л. сказал, что писание сценариев не его дело, а его дело – это стихи, но два дела одновременно хорошо он делать не может, должно быть либо то, либо это. Поэтому в какой-то момент он бросит творение сценариев. Трудно было такое слушать – неустроенность, казалось бы, уходящая, снова забрезжила в будущем» (В. Аронзон, «Далеко и близко», *Reflect... Kyaduseщит* [Reflection], 17 (24), Chicago, 2004. <Эл. ресурс – <http://polutona.ru/?show=reflect&id=104> – Просм. 15.01.2009>).

²⁸ О Галецком см.: Л. Гуревич, Художники ленинградского андеграунда. Биографический словарь. СПб., 2007. С. 41.

²⁹ Об этом связанном с общением с Галецким мотиве см. нашу статью: И. Кукуй, «Засмертный ландшафт: стихотворение Леонида Аронсона „Как хорошо в покинутых местах...“», *Wiener slawistischer Almanach*, 60, 2007, 385-396.

Можно понять Анри Волохонского, с известной степенью иронии опи-савшего это романтическое клише: «Поэт в России – создание чрезвычай-ное. При жизни он, разумеется, гениален, дружит с цветами и ангелами и при этом скорбит. Смерть же поэта должна быть трагическая». ³⁰ Траге-дия гибели Аронзона, на наш взгляд, заключалась прежде всего в том, что в злополучной поездке в Ташкент и ее последующей мифологизации реальный человек оказался вытеснен своим «зеркальным двойником» – литературой одержала верх над жизнью. ³¹



В Ташкент Аронзон улетел достаточно внезапно, несмотря на то, что планировал эту поездку вместе с ближайшим другом Александром Альт-шулером. ³² Через неделю к нему прилетают А. Альтшулер и Р. Пуришин-ская. Аронзон остановился у кухни матери М.С. Захариной, заведующей кафедрой педагогики Ташкентского педагогического института, в свое время инициировавшей написание и публикацию стихотворения «Кран» в газете «Комсомолец Узбекистана». К рассказу Аронзона о запланирован-ном отказе от работы на киностудии и непрактичном с ее точки зрения решении окончательно посвятить себя творчеству она относилась неодоб-рительно, а к приезду для развлечения и эйфории от окружающей райской природы, словно сошедшей со страниц его стихотворений, – как к богем-ной выходке. 11 октября друзья уезжают в горы; плохо чувствовавшая себя

³⁰ А. Волохонский, «Миф о поэте», СП-1, 18.

³¹ «Беловой» вариант рисунка «Дуэль» см. СП-2, 49.

³² Ниже мы основываемся на реконструкции событий октября 1970 г., проведенной В.Л. Аронзоном и А.Б. Альтшулером, и выражаем им сердечную благодарность за помощь.

Рита (страдавшая врожденным пороком сердца), несмотря на опасения за состояние мужа, от поездки отказалась и переехала к О. Иоффе, сестре своей подруги Л. Хайкиной, в поселок Красногорский под Ташкентом. 14 октября была назначена встреча у М. Захариной.

Два дня друзья провели под Газалкентом, в домике пастуха. Сразу уйти в горы не удалось – дороги были перекрыты в связи с приездом Жоржа Помпиду. С пастухом подружились, время проходило в дружеских пирах. Несмотря на уговоры Альтшулера, Аронзон отказывался идти дальше. Ночью с 12 на 13 октября Аронзон, будучи не вполне трезв, выскочил из дома, обеспокоенный Альтшулер пошел его искать. Аронзон сидел на корточках за большим стогом сена, держал руки на животе, раскачивался и тихо стонал. Альтшулер спросил его: «Что с тобой?» Аронзон ответил, что ранен. «Кто тебя?» «Сам».

Раненого перетащили в дом, пошли на дорогу в поисках машины. Удалось остановить ночной рабочий автобус, на нём Аронзона доставили в больницу. Хирурга не было. Он появился только через шесть часов, сделал операцию, но ничего не смог сделать из-за обильной кровопотери.

Пока ожидали хирурга, милиция вела следствие, опрашивала свидетелей. Альтшулер дал телеграмму в Ленинград, что Аронзон ранен и нужны препараты крови.

Утром на месте происшествия нашли ружьё. Было ли оно припасено заранее, неизвестно. Альтшулер вспоминал, что Леонид интересовался назначением ружей в пастушьем домике, чем и для каких целей они заряжены, и уговаривал хозяина пойти в горы за мумиё и поохотиться. Были ли у него другие мысли, кроме охоты, – остается открытым.

В.Л. Аронзон вспоминает:

Я проводил маму в аэропорт. Мама как врач понимала, что положение очень серьезное, но не позволила мне с ней лететь, так как папа незадолго до этого перенес инфаркт. Я остался с отцом.

Когда мама приехала в больницу, Леонид уже ушёл из жизни. Хирург пытался объяснить ей, почему не смог спасти Леонида, но мама его не стала слушать. Для неё это уже не имело значения.

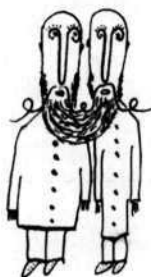
В разговоре со следователем мама согласилась с версией самоубийства, выдвинутой Ритой. Это было зафиксировано милицией и указано в свидетельстве о смерти.

Следующие дни прошли в получении документов на отправку тела в Ленинград. Этим занимался Альтшулер.

В Ленинграде маму, Риту и гроб с телом встречали родные и друзья. 17 октября 1970 года Леонида Аронзона похоронили на кладбище имени 9-го Января.

Альтернативной версией самоубийству был несчастный случай (нелепое предположение об убийстве, выдвинутое милицией, было сразу снято). Версию о случайном выстреле высказал патологоанатом, которому показались странными характер и место ранения, противоречащие намерению застрелиться. Был ли этот выстрел действительно случайным, или же имела место неудачная попытка выстрелить в себя – неизвестно. Логика событий – как жизни поэта, так и биографии его лирического героя – говорит о втором, однако считать ли это самоубийством – вопрос точки зрения. В больнице Аронзон просил спасти его, для него – после выстрела – это был несчастный случай.

Читателю и филологу остается здесь лишь вспомнить многочисленные сюжеты, в которых исчезает граница между оригиналом и двойником. В графике Аронзона часто присутствует мотив сиамских близнецов – один из них в реальных условиях часто платит жизнью за то, чтобы жил другой.



СИАМСКИЕ БЛИЗНЕЦЫ

Об этом – слова Александра Альтшулера: «Для меня отношения с Лёней дороже всех его стихов. Я всю жизнь старался сделать так, чтобы его стихи и жизнь не путались друг с другом. Так же и в ту ночь, где „в отраженьях бытия“ присутствовала „потусторонняя реальность“, и „этой ночи театральность“ была, как он писал, „превыше, Господи, меня“, он „становился то тем, то этим“, чтобы его „заметили, но кто увидит чужой сон“, и на вопрос, „ужели инфантильную тревогу мой возраст никогда не победит“ отзывался откровением: „и страшно мне и то, что впереди, и то, что сзади вышло на дорогу“. Ещё раньше, дома, на Литейном 2, прозвучало: „бабочка упала, но никто не заметил“, „так безмерно я устал, что хочу лишиться тела, даже неба красота мне насквозь осточертела“, „не сю, иную тишину, как конь подпрыгивая к Богу“, „как хорошо в покинутых местах“, но это слова, поэзия. Поступки – нечто иное, и „потому никто не

смеет“, и „не к тебе ли без одежды спускался ангел безоружный“, и „жизнь пятилась до самого начала“ и если можно бы, „ещё свернула раз“».

«Мы – копии, но где оригинал?» – ставит поэт вопрос в неоконченной поэме «Зеркала». Одна строфа была помечена в машинописи на полях скобкой:

Когда вам докучают двойники,
как осени дожди и облака,
бегите от театров и от книг,
камнями разбивайте зеркала.

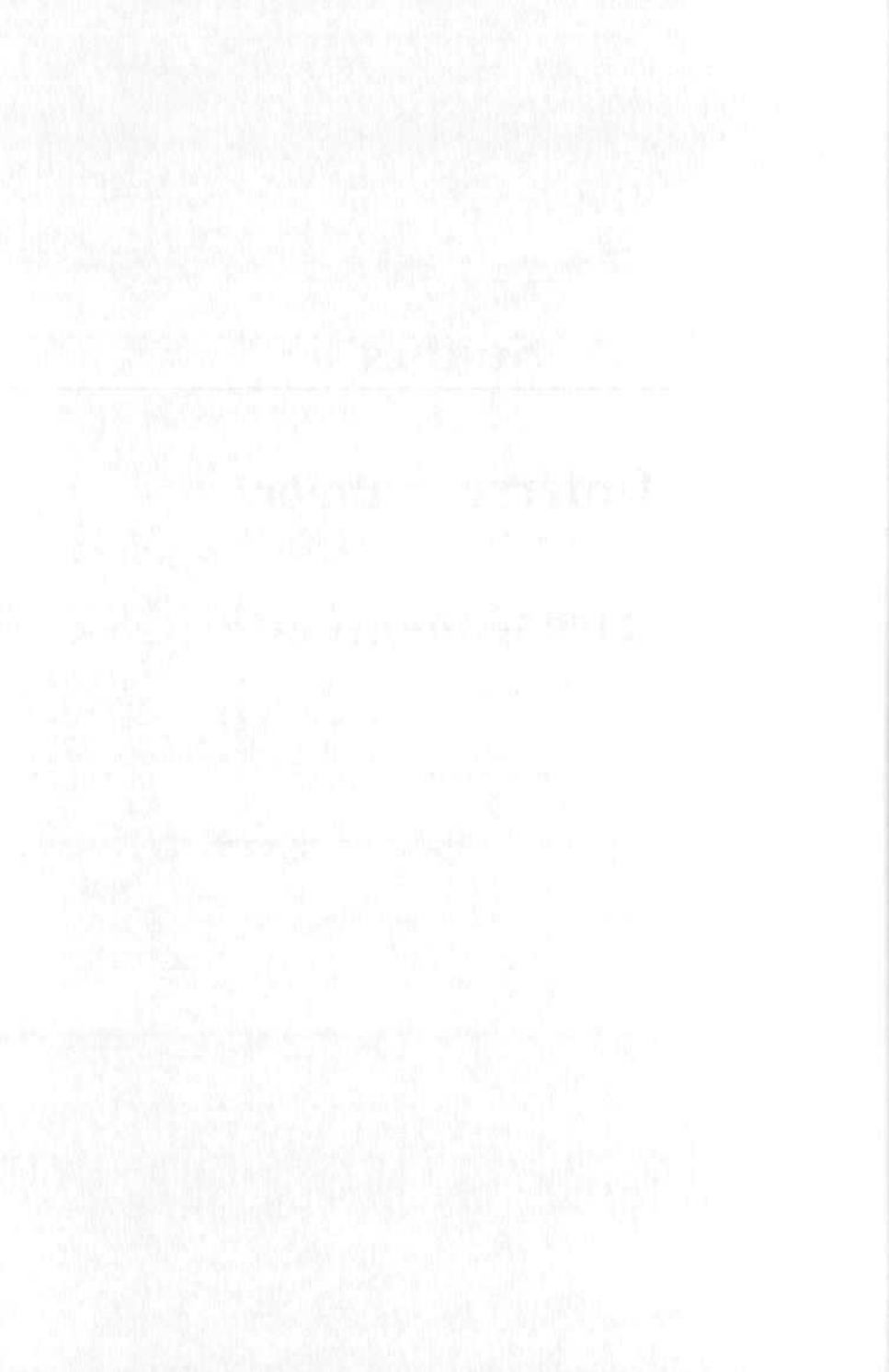
(СП-2, 48)

Ответ на вопрос, с какой стороны зеркала был брошен камень, – вне компетенции биографа. Мы надеемся, что исследования и интерпретации, предложенные в настоящем издании, лучше справятся с этой задачей.

Studies

Untersuchungen

Исследования



Thomas Epstein

NOTES ON ARONZON

И какая это радость
день и вечность перепутать!
Л. Аронзон, «Еще в утренних туманах...»¹

Вот жизнь дана, что делать с ней?
Л. Аронзон, «Увы, живу, мертвецки мертв...»²

My first encounter with the poetry of Leonid Aronzon goes back more than twenty-five years, to a day (I think in 1981) when Arkady Rovner introduced me to Richard McKane's translations of Aronzon. While these translations were certainly intriguing, my initial reading also seemed to demonstrate something we all know about translation: much is lost. What wasn't lost on me however was the extraordinary passion, even devotion that Rovner and his poet-wife Victoria Andreyeva displayed in regard to Aronzon. To them he was a figure of election, the poet-mystic with experience of other worlds and their kings. Some eight years later, having myself by then mastered Russian (a gross exaggeration! but a quest in part fueled by my desire to read Aronzon in the original) I set out to do a small anthology of the Leningrad cultural Underground of the 1970s and 80s.³ Once again Aronzon's name (part of a genealogy that included the central figures of the Russian Silver Age but also somewhat lesser-known ones such as Kuzmin, Vvedensky, Kharms, Poplavsky and others) came up repeatedly, and again with special reverence, from the mouths of contemporary poets such as Elena Shvarts, Viktor Krivulin, and Vladimir Erl'. As a 'Westerner,' professionally trained to view all contemporary Russian poetry through the lens of Joseph Brodsky, the frequent invocation of Aronzon, an exact contemporary and (as I had come to learn) something of a rival of Brodsky, presented a kind of mystery and challenge. The publication, by Ivan Limbakh in 2006, of the splendid two-volume *Sobranie sočinenij* of Aronzon, has made two things eminently clear: the solidity of their judgment of Aronzon as a major poet and the dramatic challenge and continued relevance of Aronzon (and much of the Leningrad Under-

¹ L. Aronzon, *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, T. 1, St. Peterburg 2006, 230.

² *Ibid.*, T. 1, 197.

³ Published as "Madmen, Metaphysicians and Poets: New and Underground Russian Writing" in a special issue of *The Literary Review* (Spring 1991, Volume 34, Number 3, 293-415).

ground/Unofficial Culture of the Soviet-Russian 1970s and 1980s) to the current cultural moment.

To the ‘unofficial’ poets of the Leningrad Underground of the 1970s Aronzon’s significance is felt in a variety of ways. He is of course a precursor, having died (in 1970) just as the post-1968 poetic generation and its literary “samizdat” were taking shape. His biography combines a commitment to absolute inner freedom, so central to the ethic of the Leningrad Underground, with a sensitivity, human warmth, humour and joy (paradise, “raj”, and garden, “sad”, are surely his favourite words and central tropes) in a Leningrad (and Soviet Russia) that was strikingly short on these qualities. Perhaps most importantly, Aronzon was both a technically accomplished verse maker and thus a crucial link with the Silver Age, as well as a stunning incarnation of the pure, indeed primordial Poet in an age that professed to live without them. (This tendency applied as much to Western Europe as it did to Soviet Russia.) Aronzon thus combined the sophistication of Russia’s Petersburg tradition with the simplicity, even ‘idiocy’ of the archaic poet-singer who proclaims love, beauty and transcendence in a world of evil, time and death. Yes, Aronzon’s poetry was, then and now, felt in some sense to be ‘naïve’, immediately lyrical, intimate, and bound to nature – yet at the same time his poems are infinitely complex, as complex as the self, language and world Aronzon experienced. Unlike so many of his contemporaries, Aronzon did not strive to be a citizen-poet in the Soviet-Russian or a ‘professional’ poet in the Western sense; not a poet of thought and premeditation who constructed himself and his verse ideologically, as part of an (officially or unofficially) sanctioned circle, organisation, or academy. Rather Aronzon was and is a poet of the complexities of language and consciousness, of mind *and* body, of song and spirit; a paradisaical sensibility that sees transformation everywhere, in everything: thing into word, word into thing, hill into water, all into One, an inherently metaphorical and symbolist striving in a world supercharged by the senses and separated from its eternal source by experience itself – “Ne dokazat’ Tebja primerom: / pered Toboj i mirom ščit“. At bottom:

Всё лицо: лицо – лицо,
пыль – лицо, слова – лицо,
всё – лицо. Его. Творца.
Только Сам он без лица.⁴

This perception, this direct experience of the essential facelessness and invisibility of the Creator lies at the heart of Aronzon’s complex vision. For Aronzon as lyrical sensualist the visible is nevertheless rooted in the unseen: it is its foretaste and its aftertaste. Paradise, he assures us, was and will be, but outside

⁴ Aronzon 2006, T. 1, 201.

of time and space. For now, though, we are inside them; and our higher humanness consists in seizing upon those signs, achieving those states, that point toward Heaven. While unabashedly worshipping beauty, which is the essential pointer, in its various forms (nature, God, poetry, and his wife Rita) Aronzon always remained acutely aware that the beauty he sought (and the self he would be) lay beyond the beauty (and the self) he could *know*. In the collision between time and eternity that is experience Aronzon became ever more conscious, and tormentingly so, of the necessarily spectral, constructed, indeed theatrical, nature of all experience. While the complex lessons of Pasternak, Khlebnikov and Zabolotsky were certainly assimilated by Aronzon, this poet of the third Soviet generation did not claim to have a key to understanding, to mastering the world, but rather described the various states of tension between knowing and unknowing. In other words, for all the ecstasy that pervades Aronzon's work, it never falls into Utopian traps (whether aesthetic, cognitive, or personal) because acutely aware that the roots of the world are in the sky. Here, as in other ways, the link with Aleksandr Vvedensky, whether based on coincidence of vision or a combination of coincidence and direct influence,⁵ is especially strong. Both poets demonstrate that it is at the limits of language as rational structure, at the breaking point of time, logic, self, knowledge and thought, that the experience and expression of the mystery of things (what Vvedensky called 'miracle') becomes possible: "Uvažaj bednost' jazyka. Uvažaj niščie mysli".⁶ This journey to the center of thought-things, which the two poets pursued in opposite directions (Aronzon toward embrace, Vvedensky toward flight⁷) produced an apophatic vision in which poetic experience culminates in a form of non-understanding that makes possible an experience of what is, freed of the bonds of time, logic, and death. As early as 1961, in an untitled poem "O Gospodu, pomiluj mja", Aronzon wrote (in a very Tiutchevian spirit):

И в отраженьях бытия –
 потусторонняя реальность,
 и этой ночи театральность
 превыше, Господи, меня.⁸

Into this darkness poetry casts a very special, if somewhat ironic, light. With its clarity of form poetry becomes a privileged vehicle of experience, one that

⁵ According to Vladimir Erl', who was both Aronzon's friend and a primary channel for the dissemination of Vvedensky's work, Aronzon only read Vvedensky at the end of his life.

⁶ A.I. Vvedenskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, Ann Arbor 1980, T. 1, 142.

⁷ While the Vvedensky-Aronzon connection is beyond the limits of these *Notes*, I should indicate that what I am pointing toward here is Aronzon's tendency to concentration of linguistic energy, Vvedensky toward dispersal.

⁸ Aronzon 2006, T. 1, 326.

both reveals meaning and articulates its limits. Face to face with this elusiveness, style as performance or meaning as self-expression can no longer hold. Instead a new kind of lyrical hero is born, a figure of language and fantasy, simultaneously classical and unreal, indeed a mask that nevertheless seeks eternity in immediacy, nature outside of weather, God outside of suffering:

Утратив задушевность слога,
я отношусь к писанию строго
и Бога светлые слова
связую, дабы тронуть Вас
не созерцаньем вечной пытки
иль тяжбы с властью и людьми:
примите си труды мои
как стародавнюю попытку
витыми тропами стиха,
приняв личину пастуха,
идти туда, где нет погоды,
где только Я передо мной,
внутри поэзии самой
открыть гармонию природы...⁹

However, this imaginary pastoral poet's solitary journey to perfection and transcendence is inherently unrealizable: what is achieved instead is an experience of desire ("Bylo celyj den' segodnja, / perejti želajia v zavtra...")¹⁰ that points to the real goal of desire: a world outside this one, governed by different rules. In this world time (weather) does not go away but instead, if attended to, reveals ever more convincingly the *necessary* incompleteness of experience, the absence in presence, of which art is one, indeed perhaps the supreme example:

Погода – дождь. Взираю на свечу,
которой нет. Не знаю состоянья,
в котором оказаться я хочу,
но и скончаться нет во мне желанья.

Сплошное «нет». Как будто бы к врачу
пришёл я показать своё страданье
и место аааааааа я неееееет ему мычу,
и нету сил мне оборвать мычанье.

Но мы способны смастерить сонет:
сбить доски строчек гвоздиками рифмы.
На этот труд два полчаса убив, мы

⁹ Ibid., T. 2, 61.

¹⁰ Ibid.

не просчитались: гроб есть и скелет.
 Убитый час мы помещаем в гроб
 и, прежде чем закрыть, целуем в лоб.¹¹

The sonnet form, often used by Aronzon and of which he is a modern master, points to one of the most productive tensions in his work: that between Tradition and novelty. (One of several ways in which Aronzon reminds one of Baudelaire.) From the side of Tradition Aronzon can be read as a classicist (or even archaist) in spirit, ruled by form and order, recognition and repetition. In his sonnets he in part really becomes the self-proclaimed, perennial pastoral Greek poet of harmonious beauty that Russia couldn't produce. On the other, and at the same time, Aronzon's poetry is modern disorder, a confession of non-being: his Poet creates literally out of Nothing and always feels himself drawn back 'there', as if to his source. In this sense, rather than classical harmony based on rational ordering of discrete experience, poetic form becomes an arbitrary integument enveloping randomness – but here randomness miraculously takes on a *positive* value because outside time and logic's polar oppositions. The sacred and miraculous now draw near:

Уже в спокойном умиленье
 смотрю на то, что я живу.
 Пред каждой тварью на колени
 я встану в мокрую траву.

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

Мне все доступны наслажденья
 Коль всё, что есть вокруг, – они.
 Высоким бессловесным пенъем
 Приходят, возвращаясь, дни.¹²

In this small, astonishingly beautiful poem Aronzon brings together the divided consciousness and prayerful attitude to nature of the traditional Romantic; the critical self-consciousness of the modern poet who describes all experience in terms of poetry and language (and their limitation, in silence); who both celebrates and equates the song of the nightingale – the traditional poem – with lies (“vran'ë”); and perhaps most amazingly, who marries sensual – indeed sexual –

¹¹ Ibid., T. 1, 147.

¹² Ibid., T. 1, 145.

energy with spiritual in a way rarely seen before in Russian verse. Where then does Aronzon come from and where, to whom, does he belong?

Clearly Aronzon is not a Soviet poet; but he is equally not an anti-Soviet poet, not a Soviet-Russian "man of the 60s" with his liberal-intellectual aesthetic, political and ethical concerns.¹³ Aronzon participates instead in a different but no less significant strand of the international and Russian poetic tradition; one that is rooted in Modernism (and to what led up to Modernism) but which was 'exploded' by the multiple dislocations and holocausts of 1914-1946.¹⁴ Like the Beat poets Aronzon was a man-child as if born, indeed reborn from out of the ruins, from the ashes of the end of the world (Hiroshima, Kolyma, and Dachau will do), with an insatiable thirst both for body and soul. Like two of his favourite musicians, Glen Gould and John Coltrane, Aronzon was simultaneously hyper-spiritual and deeply sensual; a poet complex yet naïve, self-centered yet universal, electrically sensitive to the Mystery, to the wonder, pain and ecstasy of being – for him, all matter was potentially music.

With Kafka and Beckett on one side, the Beatles and Bob Dylan on another, Pasolini and Godard filming it, the Zeitgeist of the period was one of absolutes: All or Nothing, All *and* Nothing. While for many the result of this cult of desire was an ethic of political resistance and public revolt, for others the unlimited, in some sense empty landscape of the post-war period entailed instead not mere self-affirmation (and self-mythologization) but a wider sense of the human, which now included the vegetable, the animal and the divine. For art, the sacred and the banal 'threatened' to merge – anything and anyone could, must make art. Extending in spirit as far East as it did West, it did not so much seek to realize desire as to make a virtue of powerlessness.

This is not to move Aronzon to Paris or London: his experiences and expression are clearly delimited by the Leningrad-Petersburg topos and the vast expanses of the Russian north, Soviet Central Asia and the Caucasus. Nevertheless Aronzon's obvious Buddhist tendencies; his feeling for the sacredness of the earth and the rituals of the body; his sense of the absurd and the oniric: all of these are signal elements of the counterculture of the 1960s, some of whose remnants are still with us today. One of his Surrealist-Absurdist-Dostoevskian-Buddhist sonnets of 1968, entitled "Zabytyj sonet" ("Forgotten Sonnet" or perhaps even "Sonnet of Forgetting") can stand as a quintessence of this synthesis:

¹³ Brodsky comes much closer to that ideal.

¹⁴ In this sense Aronzon was probably no less drawn, although in a more private way, to Achmatova, the last great living link with that tradition, than were her 'orphans' who draped themselves in her legacy.

В часы бессоницы люблю я в кресле спать
и видеть сон, не отличимый
от тех картин, что наяву мной зрими
и, просыпаясь, видеть сон опять:

старинное бюро, свеча, кровать,
тяжёлый стол, и двери, и за ними
в пустом гробу лежит старуха вини –
я к ней иду, чтоб в лоб поцеловать.

Однако ночь творит полураспад:
в углу валяется забытый кем-то сад,
томя сознание, падает паук,

свет из окна приобретает шорох,
лицо жены моей повернуто на юг,
и всё – в печали, нет уже которой.¹⁵

Love – at bottom love for Rita, which extends outward, to embrace everything – lies at the very center of Aronzon's considerable poetic achievement. Through it we have his reverential attention to experience; his humanistic critique of anthropomorphism (in this way he is quite unexpectedly with Derrida and Deleuze) and a 'deconstruction' of language, identity and God; perhaps most profoundly and prophetically, there is his growing perception of the inseparability of nature and culture: they are a single physico-spiritual entity that is a sign of a world beyond it. In one of his great love poems he writes:

Любовь моя, спи, золотко моё,
вся кожей атласною одета.
Мне кажется, что мы встречались где-то:
мне так знаком сосок твой и бельё.

О, как к лицу! о, как тебе! о, как идёт!
весь этот день, весь этот Бах, всё тело это!
и этот день, и этот Бах, и самолёт
летающий там, летающий здесь, летающий где-то!

И в этот сад, и в этот Бах, и в этот миг
усни, любовь моя, усни, не укрываясь:
и лик и зад, и зад и пах, и пах и лик –
пусть всё уснёт, пусть всё уснёт, моя живая!

Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг,
отдайся мне во всех садах и падежах!¹⁶

¹⁵ Aronzon 2006, T. 1, 157.

¹⁶ Ibid., T. 1, 180-181.

Repetition, a hallmark of Aronzon's style, reaches here one of its most revealing summits – not only does everything seem to rhyme with everything else, affirming the ecstatic intuition of the connection of All, but the poem itself, this sonnet, is part of a diptych in which the second poem is identical to (mirrors) the first: "Vsě lico!"¹⁷

Nevertheless Aronzon, like the decade of the 1960s, came to what we, the living, would have to call a bad end, in time. While his best friend, Alexander Altshuler, believes that the gunshot wound that killed Aronzon, in a rural meadow outside Tashkent, was accidental, most other contemporary observers believe that Aronzon committed suicide: that his own death became the only, and indeed logical, 'solution' to the problems posed by his very bold life and art. The poetry certainly describes a trajectory of growing human negativity and despair, with even a notorious reference to suicide ("Čtob zastrelit' sja tut ne nado ni čerta: / ni tjaoty v duše, ni poroča v nagane...";¹⁸ and yet (and perhaps not even "yet") there are not only numerous ecstatic moments in the poetry right up to the end but in form the poems tend to grow freer and looser (most strikingly in "Zapis' besed"), and generally more experimental, as the end nears. He also begins to write more of his ineffable prose. It is as though the bounds/bonds of culture can no longer contain him, as though he has reached, at age thirty-one, 'the verge of his confine' as it said of King Lear.

Where are we now? Surely in a world dominated by desire(s); but essentially violent desires that attempt to dominate and control others;¹⁹ desire that posits power and obedience to power ('marketing') as culture; in which poetry – and there is less and less of the real thing – becomes harder and harder to find. This is a world that thinks it has outgrown Aronzon's brand of culture, of desire – for Aronzon, it can be said, is a poet of desire; but the desire Aronzon espied disclosed another, more essential object: a world *beyond* mere man and even 'mere' God, beyond politics *and* poetry, an aesthetic and an ethic that sees in what *can't* be seen our 'authentic' essence. Perhaps this all too human voice still has something to say to us:

Вода в садах, сады – в воде.
Вдоль них спокойные прогулки,
пустые замки Петербурга
и небо при одной звезде.
Красиво всё, печаль везде.

¹⁷ Ibid., T. 1, 201.

¹⁸ Ibid., T. 1, 217.

¹⁹ Without doubt the most shocking discovery for this reader in Aronzon's *Sobranie sočinenij* is the second part (77-79 in Volume 2) of his 1969-70 play "Ėgotomia", with its depiction of unspeakably sordid sexual violence. It feels *far too* contemporary.

Внутри построенной природы
брожу, как юноша безродный
или как Пушкин в бороде.²⁰

Who knows?

²⁰ Aronzon 2006, T. 1, 171.

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

Елена Шварц

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ КАК *HORTUS CLAUSUS*: СЛУЧАЙ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА

Осенью 2007 года поэт Елена Шварц, преодолев прихоти Американской иммиграционной службы, приехала в Мэдисон, Висконсин, чтобы прочитать серию лекций, посвященных ленинградской неподцензурной поэзии 1960-80 годов. Лекции составляли часть семинара по современной русской поэзии, который регулярно проводит на кафедре Славянских языков и литератур Университета Висконсин профессор Дэвид Бетеа и в котором за двадцатилетнее существование семинара принимали участие Сергей Гандлевский, Дмитрий Пригов, Ольга Седакова и др.

В течение двух недель Елена Андреевна рассказывала участникам семинара о ленинградском богемном быте 1960-80 годов и разбираала стихи некоторых его участников, включая свои. Нижеследующий текст является авторизованной литературной переработкой Илей Кукуем первой лекции цикла, состоявшейся 31 октября 2007 года и посвященной одному из ярчайших представителей «бронзового века» русской поэзии – Леониду Аронзону.

Мне думается, что предмет лекций Шварц, адресованных неискушенным американским аспирантам, – взгляд изнутри замкнутого литературного мира того времени и выход из него в «большое» пространство русской литературы – может не только представлять интерес для специалиста по «второй культуре», но и в определенном смысле расширить общую перспективу русской литературы двадцатого века. С публикацией этой магнитозаписи в буквальном смысле слова преодолевается та немота, с которой андеграунд так долго боролся.

От лица всех участников семинара хочу выразить искреннюю благодарность Елене Андреевне Шварц за тур по этому современному Китежу, а также Университету Висконсин и лично Дэвиду Бетеа за то, что он сделал это путешествие возможным.

Laura Little, аспирант Университета Висконсин

Рассказ о поколении петербургских поэтов второй половины XX века я хотела бы начать не с имени Иосифа Бродского, которого вы все хорошо знаете, а с гораздо менее известного поэта – Леонида Аронзона. Бродский и Аронзон – два самых выдающихся русских поэта, которые родились перед второй мировой войной и представляют старшее поколение по сравнению с тем, к которому принадлежу я. Мы говорим здесь только о петербургской поэзии, потому что она мне, во-первых, лучше знакома, а, во-вторых, почти все великие поэты, начиная с XVIII века, если и родились не в столице, то стали большими поэтами именно в Санкт-Петербурге. Почему это так? Даниил Андреев в своей книге «Роза Мира» говорит о

душе Петербурга, особой и таинственной, и о связи города с потусторонним миром. Именно Петербург считается связанным с иным измерением особенно близко; он существует на разных уровнях, не только на уровне того, который мы видим глазами. И, возможно, поэтому поэзия Петербурга второй половины XX века отличается от московской как раз своей склонностью к метафизике, к религиозным темам и сюжетам. Московская стремилась скорее к авангардизму, понимаемому, на мой взгляд, совершенно неправильно – то есть повторяла то, что было, скажем, в Европе 60-70 лет тому назад. Были, конечно, и в Москве поэты, которые разрабатывали духовные темы – как, например, Ольга Седакова. Но она по своей сути вполне петербургский поэт. И я даже читала где-то – и так говорили многие, когда мы были молодыми, – что Седакова по сути своей петербургский поэт, а я, наоборот, москвичка по духу, потому что у меня равные ритмы, размах какой-то – в этом смысле. Но Седакова, наверное, единственное такое исключение.

Огромная разница между Москвой и Петербургом была и в том, что в Москве традиционно больше свободы: там – особенно в годы оттепели, но и позднее – печатали всё-таки кого-то, а в Петербурге – нет. Петербург был традиционно более строгим, консервативным городом. И, когда стало ясно, что никого не печатают, что оттепель закончилась – в Петербурге появились подпольные самиздатские журналы: *Часы*, 37, чуть позднее *Обводный канал*. Они печатались на машинке и распространялись в 30-40 экземплярах, но каждый из этих экземпляров передавался, может быть, еще ста людям, то есть они читались довольно широко. А в Москве это было невозможно, потому что там стали выходить журналы с резко выраженным политическим оттенком, и это сразу очень сурово пресекалось КГБ. Поэтому в Москве литературные самиздатские журналы не выходили, и московские авторы печатались в петербургском самиздате. Был замечательный журнал *Часы*, который издавали Борис Иванов и Борис Останин; моя первая самиздатская книга *Exercitus exorcitans (Војско, изгоняющее бесов)* была напечатана именно там, и позднее там же я издала первый самиздатский сборник Аронсона.

И, если говорить в общем и целом, то, когда стала возникать новая поэзия, встал вопрос, своеобразное распутье: на что ориентироваться? Позади была пустота. Были расторгнуты все культурные связи с Серебряным веком, он был нам просто неизвестен. Это сейчас трудно себе представить. В Ленинградском университете в начале 60-х годов Дмитрий Евгеньевич Максимов, очень известный литературовед, стал вести блоковский семинар, и туда многие ходили. Это был своеобразный прорыв и было очень смело – ведь символисты считались ересью, чем-то таким, что было опасно даже знать. Очень немногие знали обэриутов.

Но именно к обэриутам, кстати, обратился Леонид Аронзон как к своим предшественникам. Был выбор между попыткой связи с Серебряным веком – с Блоком, Кузминым, Мандельштамом, Цветаевой, Ахматовой – с одной стороны, и с обэриутами – с другой. И очень опасной тенденцией, с моей точки зрения, была западная ориентация на как раз тогда покоривший мир *vers libre*, свободный стих. Я считаю большой заслугой именно этого поколения, и Бродского, и Аронсона, и даже московских официальных поэтов – Евушенко (какой бы он ни был), Вознесенского, Ахмадулиной – то, что они не пошли по пути верлибризма. Поэзия, с моей точки зрения, есть слияние мысли и музыки, попытка получения знания, не достижимого иным путем, то есть путем погружения в какую-то дионисийскую стихию, в музыкальное хаотическое море. Если мы прибегнем к термину Карла Густава Юнга, то это погружение в пучину бессознательного. Мы, утверждал Юнг, обладаем огромным знанием обо всех религиях и мифологиях мира, но нашему сознанию это не известно. Каким путем мы можем туда проникнуть? По мнению Юнга, с помощью сна; по мнению поэта – с помощью поэзии. Но реально это делается с помощью музыки поэзии. Поэзия есть музыка. Вы, может быть, замечали, что все поэты немного странные, как бы не в себе, даже плохие поэты. Это потому, что они поддаются этой музыкальной раскачке и она расшатывает психику. То есть человек постоянно находится в плену музыкальных ритмов, которые в нем бродят. И даже плохие поэты тоже этому подвержены. Поэзия в этом смысле – дионисийское искусство: поэт погружается в глубины хаоса и выплывает наружу, неся в зубах нечто гармоническое. То есть тут происходит слияние аполлонического начала с дионисийским. Например, случай Велимира Хлебникова, которого я очень люблю – это явное дионисийство, а случай Михаила Кузмина, которого я люблю не меньше – это гармоническое, аполлоническое искусство. И то, и другое имеет одинаковое право на существование. Ведь даже внешний хаос Хлебникова построен на одном огромном музыкальном начале, просто у Хлебникова музыка более сложная, чем у Кузмина или Блока; в этом, собственно, и заключается его новизна. Он первый привнес более смелые, разорванные мотивы в русскую поэзию.

А верлибр не в состоянии это сделать. Он остается лишенным ярко выраженного музыкального начала, превращает его чаще всего просто в не очень хорошую прозу. Я не говорю, конечно, о белых стихах или о ритмически организованной поэзии, которая тоже существует на Западе – в Америке, особенно в Англии. Сейчас современная поэзия по своему формальному устройству приближается к самой древней поэзии, может быть, к римским и греческим истокам, то есть она организована ритмически. Она может не иметь рифмы, но обладает ритмическим началом, а

верлибр – нет. И поэтому это тупиковая мертвая ветвь, которая после войны погубила поэзию на Западе, просто ее уничтожила. Произошла духовная катастрофа, как будто сбросили атомную бомбу. Поэтому целые культуры – Франция, Германия – остались без поэзии. И это болезнь современной цивилизации, потому что только поэзия в своем истинном смысле, о котором уже стали забывать, лечит и спасает людей. Она возвращает, соединяет сознание с бессознательным. Это может делать только поэзия и музыка. И больше ничто. Очень хорошая проза, которая бывает редко, тоже может, но это другое.

И, возвращаясь к сказанному, поколение конца 50-60-х в России инстинктивно противилось этому. Россия оставалась фактически единственной страной (ну, не совсем, конечно...), которая противостояла верлибру. И это было именно поколение Бродского и Аронзон, условно говоря. О Бродском я скажу вкратце, потому что вы его уже хорошо знаете. Юный Бродский, как об этом пишет критик и поэт Валерий Шубинский, ориентировался во многом на советскую поэзию, на Багрицкого, на Слуцкого.¹ Она оказала на него огромное влияние. И только позднее он внутренне переориентировался, нашел для себя более плодотворным – и справедливо – ориентацию на Запад, на Элиота и Одена. Это был его внутренний духовный и формальный ориентир. А Аронзон, учившийся в педагогическом институте на филфаке, защищал диплом по Заболоцкому, который был одним из обэриутов. И поэтому в первоначальный период своего творчества он внутренне ориентировался именно на ОБЭРИУ. Следующее поколение, кстати, – Сергей Стратановский, и отчасти Виктор Кривулин, хотя в меньшей степени – тоже было под некоторым влиянием именно обэриутов и в то же время архаической поэзии. И я, безусловно.

Если Бродский отличался именно этой ориентацией на западную поэзию, то многие другие (почти все) опирались на различные традиции величайшей русской поэзии, которая очень мало известна на Западе. В каком-то смысле, если выразиться по-латыни, остается *hortus clausus*, то есть какое-то поле, не достижимое извне. Ведь наши великие поэты, даже Пушкин, не вошли в духовную сокровищницу западной культуры. Сами они восприняли очень много, но из западных корней получился совсем другой цветок. И понюхать этот цветок англичанин, который не знает русского языка, не может. И это очень жаль, потому что даже такой космический, грандиозный поэт, как Тютчев, на Западе практически не известен.

¹ См.: В. Шубинский, «Игроки и игралища. Очерк поэтического языка трех ленинградских поэтов 1960-1970-х годов», *Знамя*, 2, 2008

<Эл. pecypc: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/2/sh11.html> – Просм. 2.03.2009 >.

Такова судьба русской поэзии. Она была, есть, и, я думаю, всегда будет абсолютно закрытым пространством, не доступным со стороны. Не знаю, к счастью или к сожалению – возможно, в этом есть и свои хорошие стороны. Потому что всякое закрытое пространство с точки зрения физики обладает большей энергетичностью. Так, кстати, когда советская власть давила на поэзию, на литературу и вообще на культуру снизу, сверху, со всех сторон, внутри образовался, как в автомобильном моторе, сжатый сгусток. И когда открыли крышку, то это всё вышло наружу, и энергия, которая была в этом котле (или в этом монастыре), стала исчезать. Если взять русскую поэзию как *hortus clausus*, то это замкнутое пространство с огромной энергетичностью, именно потому огромной, что она заперта со всех сторон. В алхимическом смысле это куб, в котором происходит перегонка и что-то таинственное рождается. Любой монастырь, любое замкнутое сообщество, устремленное к одной цели, есть алхимический куб, в котором происходит перегонка одних веществ в другие, в результате которой рождается философский камень, с помощью которого можно понять тайну Вселенной, Бога и вообще всё на свете. И вот в такой монастырь советская власть превратила русское искусство второй половины XX века. А теперь, к сожалению (или к счастью), этого пресса нет. Алхимик ушел и расплескал всё, что было. Поэтому всё совсем иначе, и выяснилось, что те блаженные времена, которые изнутри переживались участниками, и мной в том числе, как глубоко трагическое положение, оказались очень продуктивными.

Но теперь я хотела бы непосредственно перейти к фигуре Леонида Аронсона как одного из самых замечательных поэтов 60-х годов.

Он был на год старше Бродского, и, конечно, огромное место в сознании и Бродского, и Аронсона, и всех поэтов этой эпохи занимало то, что их раннее детство протекало во время войны. Многие из них были в эвакуации; некоторые, как, например, довольно известный ленинградский поэт Олег Охупкин, родились во время блокады (это скорее редкий случай). Даже наше послевоенное поколение очень остро чувствовало, что мы родились недалеко от войны. Было очень острое ощущение чудовищной героической катастрофы, и особенно блокада, конечно. Это такая генетическая, физическая печать, потому что родители большинства из нас пережили блокаду. Эта катастрофа сказалась на всех нас.

Аронзон закончил, естественно, советскую школу и поступил в педагогический институт имени Герцена. Он познакомился с Александром Кушнером, который впоследствии стал официальным поэтом Ленинграда. Кушнер успел вклиниться в тот промежуток – он и Соснора – когда еще печатали. А уже чуть позже не печатали никого мало-мальски значительного. В том же институте Аронзон познакомился со своей будущей женой,

Ритой Пуришинской, которая, собственно, и вдохновила его на создание самых замечательных стихов. Фактически вся его жизнь была посвящена именно этой любви, и в основном содержание его стихов – это именно любовь к Рите Пуришинской.

Но, несмотря на эту огромную любовь, он в 1970 году покончил с собой, в какой-то деревне под Ташкентом. Он умер, когда ему был 31 год, в октябре. В одном из стихотворений, кстати, за 10 лет до смерти, он предсказал, что умрет в октябре. Как и Бродский предсказал, что умрет в январе. Литературная судьба Аронсона была такова, что печататься, как и все мы, он не мог. Одно время он работал в научно-документальном кино, редактором и сценаристом. И при жизни публикаций не было. Подборка в журнале *Студенческий меридиан* была уже после его смерти. А первая самиздатская книга была составлена мною в 1979 году и вышла в журнале *Часы*. Позднее, в 1985 году, она была переиздана в Иерусалиме, а еще позднее, в 1994-м году – в России, в издательстве *Камера хранения*. Первая официальная книга Аронсона в России, составленная Владимиром Эрлем, появилась в 1990 году, а совсем недавно вышел очень хороший двухтомник в петербургском *Издательстве Ивана Лимбаха* – практически полное собрание сочинений, поскольку Аронзон умер рано и написал не очень много.

Его творчество резко делится на два этапа. Сначала он находился, как я уже говорила, под огромным влиянием обэриутов, и он был первым из всех поэтов, который обратился именно к обэриутам – абсурдистам, смело и непринужденно обращающимся с языком. В сущности, они произвели некую революцию в поэтическом языке. И очень долгий первоначальный период Леонида Аронсона шел в этом ключе: он писал, в основном подражая раннему Заболоцкому и, может быть, в какой-то степени Введенскому. Валерий Шубинский, которого я уже упоминала, в той же статье пишет, что Аронзон – единственный из всех поэтов той эпохи, даже считая Бродского, кто избежал влияния советской поэзии. Полностью. Багрицкого, Слуцкого и всех иных. Он скорее, если он кого-то и напоминает, то, может быть, Вагинова. Однако, по свидетельствам его современников, Вагинова Аронзон не знал. А то, что знал, не очень его вдохновляло.

Но я сосредоточусь на более поздних стихах Аронсона, когда его манера вдруг почему-то резко поменялась и стала гораздо более классичной. Это произошло лет за пять до его смерти. На этом периоде я хотела бы более подробно остановиться.

Аронзон – один из самых светлых, радостных поэтов, когда-либо существовавших в русский культуре; невзирая на свою трагическую судьбу – поэт любви, поэт радости. Но несмотря на то, что его стихи светлые, радостные, пронизаны каким-то светом, всё же мы постоянно видим и влечение

к смерти, какое-то притяжение к ней как чего-то железного к магниту – постоянное, навязчивое, маниакальное. У него есть такие строки: «Как бы скоро я ни умер, всё ж умру я с опозданием». То есть в 31 год – это уже с опозданием. И смерть в его стихах появляется всюду – как тень, проявленная на фотопленке, но не видимая фотографу в момент съемки: что-то снимают, потом проявляют, а там какая-то фигура или что-то; вот так же смерть постоянно присутствует в его стихах.

Если подходить к осознанию потаенных смыслов, скрытого двигателя любого поэта, я предпочитаю такой метод, отчасти свой собственный, который можно назвать механико-интуитивным. Говоря в двух словах, выявляются основные неосознанные мотивы, часто повторяющиеся самим поэтом, может быть, и не замечаемые, которые и приводят к разгадке. Всякого поэта можно разгадывать, как Шерлок Холмс разгадывал преступления, – по каким-то уликам, признакам, часто повторяющимся словам. Или как Порфирий Петрович, например, Раскольников разгадывает. У меня была маленькая пьеса, написанная в 1981 году в жанре *Пьеса-статья*, которая разыгрывалась на сцене *Клуба-81*. Этот клуб был первой отдушиной, когда в Ленинграде разрешили читать стихи официально, со сцены, в музее Достоевского, недалеко от Владимирской площади – там, где Владимирская церковь. Власть, по каким-то своим соображениям, решила дать такую поблажку. Не все, кстати, ее приняли, некоторые отказались, но большинство все-таки участвовало в этом. В том числе я тоже там выступала, и пьеса-статья в одном действии, посвященная именно Аронзону, была разыграна на сцене этого клуба. И одним из действующих лиц был Порфирий Петрович, который как бы пытается узнать загадку, секрет Аронзона. Порфирия Петровича играл поэт Александр Мионов.

Так вот, возвращаясь к сказанному: таким механико-интуитивным методом я определила, например, что у Михаила Кузмина главный мотив, с помощью которого можно разгадать его, – это вода, в ее разнообразных проявлениях и формах. А у Аронзона это – свеча и холм. Еще бабочка. Свеча и холм, на первый взгляд фрейдиста, это вполне прозрачные фаллические символы – но это самый первый, самый грубый и уже потому неправильный смысл. Поэзия отличается ведь еще и тем, что имеет много уровней понимания. Самый первый, грубый – да, свеча и холм, фаллические символы. Например, вот такие стихи: «Подняв над памятью свечу, лечу лечу верхом на даме, чтобы увидеть смерть лечу, какая бабочка вы сами». Вот, свеча над памятью. А где память? Она внутри нас. Значит, чтобы увидеть смерть, поэт летит внутрь, и смерть его внутри. Но в то же время она и снаружи, и смерть понимается Аронзоном как высшая чистейшая форма любовного экстаза. «Когда б вы были бабочкой ночной, я б

стал свечой, летающей пред вами». То есть смертью стал бы для вас, потому что свеча для бабочки – это смерть. Но свеча, постоянно улетающая от бабочки, которая манит ее, – вот образ любви у Аронсона. Это образ влекущей, манящей смерти, который он хочет навязать и своей возлюбленной, Рите.

Или «Два одинаковых сонета»: в чем их разница? Буквальной разницы нет. Отличие только в том, что второе стихотворение на фоне первого звучит иначе, чем если бы оно существовало отдельно. Аронзон один из очень немногих в истории поэзии подошел к пониманию целого стихотворения как музыкальной единицы – частый повтор создает сдвиг в понимании стихотворения. Аронзон вообще склонен к повторению: это магическое, шаманское, заклинательное, самозабвенное повторение, воздействующее уже на подсознание слушающего, а не на его сознание, как шаман воздействует на своих слушателей-подопечных.

Но в то же время, если попытаться понять смысл каждого из этих сонетов, то это, видимо, тайное желание блаженной смерти возлюбленной, рая для нее. Ведь поэт повторяет: «Усни, любовь моя», «Спи, золотко мое». Это уже не «усни», а «умри», и действие этого стихотворения, собственно говоря, происходит в раю. «Отдайся мне во всех садах и падежах»... Сад – это символ рая, а падежи – это, образно говоря, все языки. Как языцы, которые исходили. А на всех языках говорят исключительно в раю.

Или «Утро», мое любимое стихотворение Аронсона, написанное в 1966 году. С него, собственно, и начинается самый значительный период в его творчестве. Что, во-первых, бросается в глаза? Опять повторение, это шаманское заклинание... Но в то же время здесь гораздо сложнее сам ход мыслей, потому что автор всё время задается вопросом: кто на вершине холма? Дитя или ангел? И зачем он туда взошел? И что это всё значит? Холм – как бы символ прорыва, попытка земли выброститься из себя самой. Какой-то вылет из жизни. В то же время это еще земля. И на вершине этого холма, на высоте, происходит преображение. Туда стремится человек, и, взойдя на вершину этого духовного холма, он становится младенцем – как лукаво говорит поэт, «нас в детей обращает вершина холма». А потом поэт вдруг начинает сомневаться: «Если это дитя, почему оно так высоко?» И почему «детской кровью испачканы стебли песчаных осоку»? Ответ дальше: нет, «не младенец, но ангел». Значит, дитя должно умереть, осока должна быть испачкана кровью. На вершине холма происходит какое-то убийство, и после этого человек превращается в ангела. «Нас вершина холма заставляет упасть на колени» перед Богом, потому что там «душа, заключенная в детскую плоть», и это именно она говорит нам о том, что «здесь где-то рядом Господь». Получается: дитя – ангел, потом обратный ход: ангел – дитя. То есть хотя дитя убито, оно всё-таки еще

дитя. Человек, взойдя на вершину холма, преобразуется, как бы перестает быть человеком, становится ангелом. Но на самом деле он, в каком-то смысле, умерев в реальной жизни, остается подлинным человеком, сокровенным Адамом. Поэтому он должен благодарить Бога за то, что может собирать цветы и называть их: «Вот мальва, вот мак». Или, например: «Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях, и вершину холма украшает нагое дитя» – это очень точный зрительный образ. Но если посмотреть с духовной точки зрения, то это те, кто не взошел на холм, кто не способен на эту преображающую смерть.

Аронзон, наверно, первый поэт школы, которую я бы назвала, подобно английской метафизической, ленинградской (она же петербургская) метафизической школой. К ней принадлежит, конечно, Аронзон, но и ранний Бродский, и Виктор Кривулин, и Александр Миронов, и Сергей Стратановский, и ваша покорная слуга. В совокупности стихи Аронсона представляют собой мистирию в средневековом духе. Герой как бы разорван между любовью и смертью, иногда он путает эти два понятия. Между раем и адом – эти два понятия он тоже путает. И вся эта мистерия развивается не в каком-то абстрактном пространстве, а в Ленинграде и его пригородах 60-х годов, при глухой советской власти. И сама мистерия, собственно, в некоторой степени разорвана – это только фрагменты мистерии, поскольку поэт умер всё-таки очень молодым и не успел отобразить всю эту картину в ее полноте. Но даже сохранившиеся фрагменты проникнуты могучим райским блаженством, как будто он, живя на земле, в то же самое время жил где-то в раю или в каком-то ином измерении. Об этом писала его вдова Рита. А в моей *Пьесе-статье*, о которой я упоминала, на сцене появляется нерожденный ребенок, который произносит такую формулу Аронсона: «Любовь, если она больше любящего, устремляется к смерти со скоростью, прямо пропорциональной силе страсти, и от нее, если меньше».

Следующее поколение за Аронзоном были люди лет на восемь младше его. Некоторые из них дружили с ним, как, например, Александр Миронов, отчасти ученик Аронсона. Безусловно, самыми яркими были он и Виктор Кривулин – совершенно особенный человек, своеобразный *arbiter elegantiarum* для почти всех участников этого круга. Вокруг него всё крутилось и сплывалось. И для Кривулина Аронзон был новым словом в русской поэзии, как переход от эстетического осознания мира к его религиозному восприятию. Можно сказать, что для Кривулина Аронзон стал символом ленинградской неофициальной культуры, такого своеобразного *hortus clausus*. И в заключение я процитирую одно стихотворение Кривулина 1968 года, которое говорит именно об этой эпохе, как он ее понимал. Не

буду читать всё, поскольку оно довольно длинное и сложное,² прочту лишь два отрывка.

Пью вино архаизмов. О солнце, горевшем когда-то,
говорит, заплетаясь, и бредит язык.
До сих пор на губах моих – красная пена заката,
всюду – отблески зарева, языки сожигаемых книг.
Гибнет каждое слово, но весело гибнет, крылато,
отлетая в объятия Логоса-брата,
от какого огонь изгоняемой жизни возник.

Гибнет каждое слово!
В рощах библиотек
опьянение былого
тяжелит мои веки.
Кто сказал: катакомбы?
В пивные бредем и в аптеки!
И подпольные судьбы
черны, как подземные реки,
маслянисты, как нефть. Окунуть бы
в эту жидкость тебя, человек,
опочивший в гуманнейшем веке!
Как бы ты осветился, покрывшись пернатым огнем!

<...>

Дух культуры подпольной, как раннеапостольский свет,
брезжит в окнах, из черных клубится подвалов.
Пью вино архаизмов. Торчу на пирах запоздалых,
но еще впереди – я надеюсь, я верую – нет!
я хотел бы уверовать в пепел хотя бы, в провалы,
что останутся после – единственный след
от погасшего слова, какое во мне полыхало!

Гибнет голос – живет отголосок.
Щипцы вырывают язык,
он дымится на мокром помосте среди досок,
к сапогам, распластавшись, прилип.
Он шевелится, мертвый, он пьян
ощущением собственной крови...
Пью вино архаизмов пьянящее внове,
отдающее цветом оцепенелой любви,
воскрешением ран!

² Полный текст см. в кн.: *Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны в пяти томах*, Сост. К. Кузьминский и Г. Ковалев, Ньютонвилл 1983, Т. 4Б, 208-209.

Ремо Факкани

**ЗАПИСКИ ИЗ ДАЛЕКОЙ ПИТЕРСКОЙ ВЕСНЫ
(ВСПОМИНАЯ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА)**

Я рисовал его на вязкой глине полдня,
потом стирал, чтоб завтра утром вспомнить.
Л. Аронзон, «Мадригал» (1965)

1.

Мне никогда не удавалось систематически вести дневник. Не вел я его и во время моего первого пребывания в городе на Неве, с ноября 1965 по июнь 1966 года. Поэтому, чтобы реконструировать – хотя бы в общих чертах – хронологию моего знакомства с Леонидом Аронзоном и наших последующих встреч, мне придется опираться исключительно на «тусклую память» (говоря словами Э. Монтале).

Впервые я увидел Аронзона в феврале или марте 1966 года на одной вечеринке, на которую меня пригласила бесценная ленинградская подруга К.Н. Уже ближе к ночи, когда хозяева и гости были все (или почти все) навеселе, в глубине комнаты, в облаке сигаретного дыма и неясного бормотания присутствующих один молодой человек стал громко читать стихи. Кажется, он стоял на ступени или на табуретке: я помню, что его фигура возвышалась над людьми, заполнявшими комнату.

Через несколько минут кто-то из гостей стал к нему прислушиваться и спросил, чьи это стихи. Аронзон твердым голосом сказал, что стихи – его и что он великий поэт. Чтение продолжалось, не могу точно сказать сколько времени; иногда его прерывал обмен колкостями между поэтом и публикой. Но, как мне казалось, некоторым из слушателей это неожиданное чтение очень нравилось. После того, как Аронзон перестал читать, К. представила меня ему.

2.

Тема исследования, позволившая мне получить стипендию в СССР, касалась русского формализма – критическо-литературного течения, которое в то время на Западе было очень модным. Однако замдекана филологиче-

ского факультета ЛГУ посоветовал мне прежде всего заняться русским языком. Он сказал, что мы встретимся через месяц, чтобы конкретно определиться с предметом моих изысканий.

Больше встреч с замдекана я не помню. Официального руководителя у меня никогда не было, и единственным профессором ЛГУ, с которым я консультировался (и с которым поддерживал связь и после моего возвращения в Италию) был выдающийся стиховед Владислав Холшевников. Меня познакомила с ним его бывшая студентка Алла Штерн.

Таким образом, в Ленинграде у меня не было четких академических обязанностей, в некотором смысле мне была предоставлена полная свобода. Помимо формализма, я занимался еще двумя «неоговоренными» проектами: собиранием материала для сборника статей ученых «Тартуско-московской семиотической школы» (которых тогда в Италии было принято называть «неоформалистами»), а также произведений для антологии новейшей русской поэзии.

Из двух проектов конкретизировался только первый – вместе с Умберто Эко мы составили книгу *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico* (a cura di R. Faccani e U. Eco. Milano, 1969). Второй же проект не реализовался, да и не мог быть тогда реализован. О причинах я догадался только к концу моего пребывания в Ленинграде: выпуск антологии новой (настоящей, хорошей) поэзии подразумевал включение литературы андерграунда, которая, наверное, составила бы львиную часть антологии. Я боялся, что подобная публикация может доставить авторам изрядные неприятности. Тем не менее отказаться от общения с молодыми ленинградскими поэтами я не мог и не хотел.

Еще до знакомства с Аронзоном я посещал место, которое он, застенчивый и не склонный к «светскому» образу жизни человек, наверное, обходил стороной: я имею в виду буфет «Аэрофлота» на Невском, на месте которого, к моему большому сожалению, через несколько лет построили офисный комплекс. Там часто можно было встретить питерскую богему: ровесники Аронзона спорили о поэзии и девушках (преимущественно западных, приезжавших на Неву учиться) и, то шутя, то иронизируя друг над другом, «торговали» особо удачными рифмами.

3.

После вечера, о котором я рассказал, мы с К. неоднократно ходили домой к Аронзону. Я никогда не встречал его жену Риту Пуришинскую – ее лицо я увидел впервые на иллюстрациях в недавно вышедшем *Собрании произведений* (СПб. 2006). У Аронзона я познакомился с некоторыми из его друзей, в частности с Владимиром Эрлем, и сразу же мне стало казаться,

что для всех Аронзон уже тогда был признанным авторитетом – мастером, обладающим большой харизмой. Я помню, что Эрль спросил меня, каким тиражом выйдет антология, которую я собирался составить. Получив ответ (в Италии, как и в большинстве западных стран, книги стихов выходили, и выходят по сей день, небольшими тиражами), он улыбнулся хитрой улыбкой и объяснил мне, что они с друзьями могли бы напечатать на пишущей машинке в два раза больше экземпляров.

Однажды на письменном столе Аронзона я заметил самиздатскую книжку Эрля (*Стихотворения и переводы*, Л.: Изд-во Польза, 1966). Заметив мой интерес к ней, Аронзон с естественной простотой, которая была ему свойственна, подарил ее мне, несмотря на то, что на ней стояла дарственная надпись: «Лёне – мои лучшие стихи. От автора с уважением, благодарностью, любовью и проч.». На том же письменном столе я увидел лист со стихотворением «Мы судари, и нас гоня...», посвященном Эрлю и написанном летом 1965 года. Конечно, я не могу сказать, почему именно эти стихи, как бы выставленные напоказ, лежали там. Я переписал их на клочок бумаги, который скорее всего до сих пор хранится в одной из моих старых «питерских» тетрадей. Я помню также, как один из посетителей дома, друг Аронзона, рассказывал анекдоты из своей профессиональной деятельности учителя математики или естественных наук в деревенской школе и как он вдруг возразил против акцентуации слова «судари». Аронзон спокойно сказал ему, как будто речь шла о вполне очевидной вещи, что это – неологизм на основе слова «судно». Это был, как мне показалось, хороший образец словотворчества à la Хлебников.

Впоследствии, в беседах с итальянскими и русскими коллегами, мне несколько раз доводилось отзываться об Аронзоне как об оригинальном поэте, продолжателе поэтической традиции, берущей свое начало в стихах великого будетлянина («неохлебниковская» линия) и противостоящей «неомандельштамовской» традиции. Стихи Хлебникова, безусловно, оказали сильное влияние на формирование поэтики Аронзона. В дальнейшем, и особенно сегодня, после выхода вышеупомянутого издания его произведений, литературная деятельность Аронзона раскрылась передо мной более богатой, чем казалась тогда, несущей в себе яркую, личную интонацию, которую невозможно спутать ни с чьей другой.

4.

Незадолго до моего отъезда из Ленинграда Аронзон подарил мне машинописную подборку своих стихов и с еле заметной, одновременно гордой и меланхолической нотой отчаяния сказал мне, что я с ними могу делать все, что захочу. Я решил не публиковать их – ведь я боялся, что публикация

может повредить поэту. Сегодня я не уверен в правильности столь осмотрительного поступка, но тогда я знал о деле Бродского. К тому же как раз во время моего пребывания в Ленинграде разгорелось дело Синявского-Даниэля.

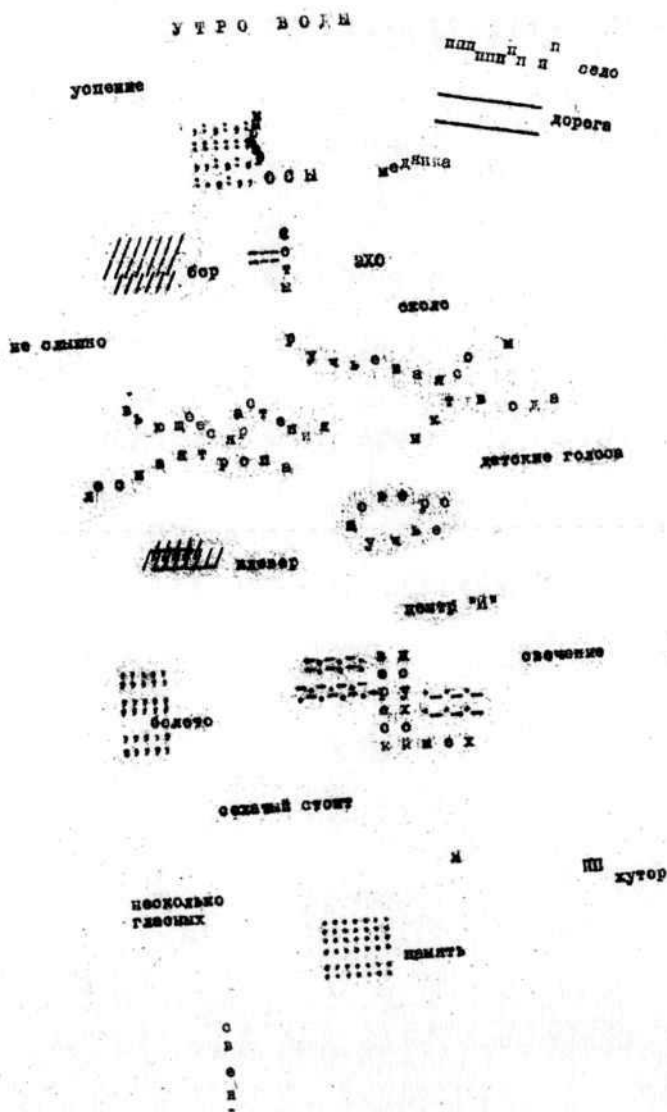
Кроме того, по возвращении в Италию моя связь с ленинградскими знаковыми стала слабеть и с некоторыми из них вообще прервалась. Впрочем, это было не самое благоприятное время для переписки с советскими друзьями, и сама моя жизнь пошла по довольно сложному руслу: я учительствовал несколько лет в селениях в Альпах, а потом в качестве стипендиата вернулся в Восточную Европу, в Польшу, где провел почти весь 1969 год.

Лет десять спустя я сидел в венецианском ресторане в компании Ефима Эткинды, Ильи Сермана и его покойной жены Руфи Зевиной (Зерновой). Мы беседовали о многом – о серьезных и не очень серьезных вещах; потом разговор коснулся Ленинграда и ленинградских писателей. Я спросил, знают ли они что-нибудь о судьбе Аронсона (мысли о нем не покидали меня на протяжении всех тех лет, и с его рукописями я не расставался при переездах из старого дома моих родителей в Равенне в другие дома и города). Руфь Александровна сообщила, что Аронзон давно погиб при трагических обстоятельствах.

Как в действительности протекала жизнь Аронсона, я понял, прочитав трогательные и душевные слова Риты Пуришинской в послесловии к иерусалимскому изданию стихов ее мужа (*Избранное*, 1985). Именно эта книга ознаменовала для меня вхождение творчества Аронсона в мир. В июне 1987 года я был в Иерусалиме, на Международном бахтинском симпозиуме. На одной из центральных улиц, около ворот старого здания, я заметил табличку с описанием от руки, как пройти в невидимый с улицы «Магазин русской книги „Малер“». Я зашел внутрь и двинулся по направлению, показанному стрелкой на стене. На втором или на третьем этаже я нашел двери, распахнутые в огромную, переполненную книгами комнату. Какой-то человек разговаривал по телефону на русском языке. На мой вопрос о том, есть ли у него стихи Аронсона, он ответил, почти с гордостью: «Да, конечно. Я их издатель!». Продолжая телефонный разговор, он пальцем указал на полку, где я впервые увидел, как поэзия Аронсона, знакомая мне лишь по машинописям, воплотилась в книгу, которой поэту, насколько я могу судить, так не хватало при жизни.

Одну из машинописей («Утро воды») я, с более чем сорокалетним опозданием, предлагаю вниманию читателя. Этот визуальный текст не был еще опубликован и иллюстрирует мою мысль об авангардной линии твор-

чества Аронзона. Поскольку об этом уже написал Сергей Бирюков,¹ я воздержусь от дальнейших рассуждений и предоставляю слово поэту.



¹ См. статью С. Бирюкова «Опыты неописательного письма» в настоящем издании.

Handwritten text at the top of the page, possibly a date or introductory sentence.

Handwritten text block, appearing to be a list or series of entries.

Handwritten text block, continuing the list or entries.

Handwritten text block, continuing the list or entries.

Handwritten text block, continuing the list or entries.

Handwritten text block, continuing the list or entries.

Handwritten text block, continuing the list or entries.

Петр Казарновский

«ОБЪЯТ ГЛУБИННОЙ ТИШИНОЙ»: ПРОСТРАНСТВО ТЕКСТА Л. АРОНЗОНА

Образ глубины применительно к поэтике Леонида Аронзона необыкновенно многозначен. Визионерский характер творчества поэта выделяла В. Андреева, ставя Аронзона наряду с Евгением Баратынским, Александром Введенским, Станиславом Красовицким в ряд «поэтов-альпинистов, забрасывающих лестницу в небо или, наоборот, ныряльщиков в океанскую глубину самого себя».¹ Как мы намереваемся показать в последующих заметках, на уровне текста глубина оказывается не столько знаком качества поэтической рефлексии, сколько характеристикой строения текста на всех уровнях его организации. В этом смысле Аронзона можно с полным правом назвать «поэтом глубины», у которого взаимопроникновение планов создает дополнительный объем поэтического мира.

1. Измерение мира

и я шагнул в пустую глубину,
назад уже решаешь не повернуть...
Л. Аронзон «Прогулка» (269)²

Несмотря на то, что поэзия Аронзона, на первый взгляд, вызывающе условна,³ вопрос о хронотопе, о положении лирического героя по отношению к миру является одним из основных: степень и характер условности мира поэта определяют единицы измерения его поэтической интенсив-

¹ В. Андреева, «Сброшенный с неба», *Леонид Аронзон. Смерть бабочки*, Gnosis Press & Diamond Press, 1998, 11-20 (здесь – 11).

² Здесь и далее стихотворения цитируются с указанием порядкового номера текста по изд.: Л. Аронзон, *Собрание произведений в 2-х томах*, СПб. 2006. (В угловых скобках даются номера произведений из раздела «Другие редакции и варианты»).

³ «<...> творчеству Аронзона, несмотря на предметную точность, свойственна определенного рода условность. Вне зависимости от объектов непосредственного изображения, в центре внимания автора находится мир собственного сознания, к которому события окружающей жизни прорываются как будто приглушенными, прошедшими сквозь толщу избирательной, трансформирующей работы воображения» (А. Степанов, «„Живое всё одену словом“: Заметки о поэтике Леонида Аронзона», Л. Аронзон 2006, Т. 1, 21-22).

ности. Измерение здесь – и пространственно-временные характеристики мира, его объем (глубина), и попытка определения его параметров. «Что явит лот, который брошен в небо?» – спрашивает себя поэт и словно не без иронии уклоняется от ответа: «Я плачу, думая об этом» (89). Такой же вопрос мы вправе адресовать поэзии Аронзона.

В воспоминаниях о временах и поэтах Малой Садовой поэт Андрей Гайворонский пишет: «Мне до сих пор трудно объяснить, чем мне нравятся его <Леонида Аронзона – П.К.> стихи, порой напоминающие *набросок*, завораживающие своей *незавершенностью*. Но это незавершенность кажущаяся: за каждой строкой, за каждым словом стояла кропотливая работа. В стихах он предстает, на мой взгляд, человеком, который, чувствуя свою скорую и преждевременную гибель, пытается вобрать в себя весь этот *Божественный и горький мир*, чтобы унести его в *памяти*. Многие его стихи, обращенные к жене, остались маленькими шедеврами *лирической поэзии...*».⁴ В приведенном фрагменте интересны не только верно угаданные, интуитивно обозначенные особенности поэтики Л. Аронзона, но и мнение об их онтологии, с которым трудно согласиться. Это может быть раскрыто «метафизически»: поэт Леонид Аронзон не «вбирал в себя весь этот [...] мир», а как бы обладал им изначально, словно следуя завету Тютчева: «Лишь жить в самом себе умей – Есть целый мир в душе твоей...» («*Silentium!*»)⁵ Роль поэта – не в поиске единения с Божественным, уже данного и переживаемого в различных модусах, а попытка фиксации состояний своего пребывания, каждый раз иных и требующих различных художественных средств своего выражения.

Своеобразной иллюстрацией подобного художественного объективирования внутреннего мира может служить одно из малоцитируемых стихотворений 1967 года:

- | | |
|---|-------------------------|
| 1 | Обмякший снег на крыше, |
| 2 | и небо чуть серей, |
| 3 | и небо чуть повыше, |
| 4 | чем утром в январе. |

⁴ А. Гайворонский, *Сладкая музыка вечных стихов. Малая Садовая: Воспоминания. Стихотворения*, СПб. 2004, 36. (Здесь и далее курсив мой – П.К.) На Малой Садовой улице в 1960-е годы была открыта одна из первых в Ленинграде кофеен с автоматами для варки кофе – предтеча знаменитого Сайгона. Генерация поэтов и художников, несколько лет собиравшихся ежедневно в кафе и около него, получила название «поэты Малой Садовой». Подборка Леонида Аронзона была опубликована в машинописном альманахе этого круга – *Fioretti*. Об альманахе и «поэтах Малой Садовой», кроме указанной книги Гайворонского, см.: *Самиздат Ленинграда*, М. 2003, 424-425, 467-468.

⁵ Ф. Тютчев, *Полное собрание стихотворений*, Л. 1987, 106 [Серия «Библиотека поэта»].

- 5 Природу для того я,
6 как видно, описал,
7 чтоб ты могла с тоскою
8 смотреть на небеса.
- 9 Тоска твоя нужна мне
10 как некая среда,
11 в которой снег продавлен
12 следами на чердак.
- 13 Там лампочка без света
14 и нет любовных уз,
15 и вдруг из пистолета
16 пробить червовый туз. (61)

Цепочка строф стихотворения с его прихотливой логикой развития сюжета начата с описания хронотопа, затем следует мотивировка лирической ситуации. Характер пространственно-временного плана находится в тесной взаимообратимой связи с состоянием лирического героя. Сам предполагаемый жест адресата – «с тоскою смотреть на небеса» – возможен только после описания неба перед наступлением весны (ст. 1-2). Задача адресанта – поэта – выполнена фактом поэтического высказывания: он открыл небо, позволил его увидеть, чтобы к небу относилась (вознеслась) тоска возлюбленной. Заданная пейзажным началом стихотворения вертикаль получает прочность за счет экзистенциального жеста – направлением тоски (видимо, неизбежной; не тоски ли по раю?) вверх – из горизонтали «мира печали», к тому же зимнего, холодного (ст. 3-4). Сам же поэт видит для себя исход в самоубийстве, должном совершиться между небом и землей (ст. 9-16) – на чердаке, месте освобожденности от каких-либо норм, потому и об этом финальном акте говорится остраненно, даже отчужденно.

Заметим также, что это одно из двух стихотворений Аронзона, выдержанных 3-стопным ямбом – метром, являющимся «приметой духа легкой поэзии, *poesie fugitive*».⁶ Разворачиваясь в жанре стансов (одной из излюбленных Аронзоном околоэлегических форм), стихотворение, таким образом, должно представлять пример противоречия 'формы' и 'содержания': глубокая философская мысль выражена почти игриво, что позволяет обнаружить характерную для поэта склонность к амбивалентности в высказывании.

⁶ С. Сендерович, *Алетейя. Элегия Пушкина „Воспоминание“ и проблемы его поэтики*, Wien 1982, 129. Ср. другое проявление этого метра в стихотворении «Я жил, пока не умер...» (104), которое еще более соответствует «духу легкой поэзии».

Созерцательная дистанция – удаленность взгляда, направленного как будто сверху и изнутри, что вообще характерно для визуального, визионерского момента в творчестве Аронсона, – позволяет поэту почти объективно проследить и оценить логику алогичного, увидеть взаимосвязь творческих интенций – собственной (создания) и возлюбленной (молитва). Здесь же обнаруживается и внутренняя мотивация – заглянуть в суть и цель собственного творчества. Дистанцированность является намеком на единственность, неповторимость события и опыта и вместе с тем на их естественность. Не последнюю роль в этом процессе играет *точка зрения, точка отчужденного, по правилам 'игры', всматривания*. Нечто сходное интересующему нас описано у М. Бахтина: «Ни в одно внешнее обстояние я не вхожу сполна и не исчерпываюсь им, я для себя нахожусь как бы на касательной ко всякому данному обстоянию. Всё пространственно данное во мне тяготеет к непространственно внутреннему центру, в другом всё идеальное тяготеет к его пространственной данности».⁷ В данном стихотворении это прослеживается в том, как взгляд лирического субъекта переходит от неба к возлюбленной и от возлюбленной внутрь себя, где продолжает происходить и находит свое оправдание описываемое событие.

Таким образом, создание пейзажа, процесс 'описания природы' – открытие незримого – расширяет пределы самой поэзии. Та же линия развивается Аронсоном в стихотворениях «Стали зримыми миры...» (78) и «А.С. Пушкин» (84). Глубоко закономерной представляется здесь пушкинская установка, «своеобразный платонизм его мышления, стремление не изобретать, а открывать то, что заложено в природе феноменов, к которым поэт обращается».⁸ Возвращаясь к цитированной мысли А. Гайворонского и характеризуя некую общую тональность, свойственную Аронзону, можно сказать, что поэзия для него не является инструментом познания («вбирания») или *отражения* мира – лирике Аронсона свойственен скорее пафос открытия. Мифологизируемый Художник (Пушкин, Хлебников, Михнов) устойчиво наделен чертами первооткрывателя – он не создает, а открывает то, что уже есть, но до явления поэтического Слова (или художнического жеста) скрыто от глаз:

Стали зримыми миры
те, что раньше были скрыты
<...>
Нам художник проявил
на доске такое чудо
<...>

⁷ М. Бахтин, „Автор и герой в эстетической деятельности: Пространственная форма героя“, *Работы 20-х годов*, Киев 1994, 120.

⁸ С. Сендерович, *Алетейя*, 147.

Всё, что мы трудом творим,
было создано до нас,
но густой незнания дым
это всё скрывал от глаз. (78)

Художник здесь – проявитель данности (или заданности), со-создатель мира. Примечательно, что ритмически стихотворение «Стали зримыми миры...» совпадает с целым рядом произведений 1964–70 гг. с характерными мотивами: «...ты стояла предо мною, / глядя Господу в лицо» (26); «Стою один. Ничего уже не вижу. / Только небо впереди. Воздух черен и недвижим» (65); «С винной чашей встав снаружи, / пью я полночи небес» (77); «Ветра не было б в помине, / не звенела бы река, / если б Пушкин по равнине / на коне б не проскакал» (84); «Я проснулся среди ночи: жизнь дана, что делать с ней?» (127); «Нет в прекрасном перерыва. Отвернуться б, но куда? <...> Никакого мира сзади: что ни есть – передо мной» (143); «Так смертельно я устал, что хочу лишиться тела, даже неба красота мне насквозь осточертела» (145). Нетрудно заметить здесь значимость «семантического ореола» 4-стопного хорей.⁹ Почти все стихотворения, написанные этим размером, относятся к зрелому периоду творчества Аронсона (лишь два написаны до 1964 г., пять являются образцами жанра шуточных стихотворений «на случай»).¹⁰ Значимость выбора 4-стопного хорей

⁹ Почти все эти произведения содержат пеонические стихи (преимущественно третьего типа; в «Поэтическом словаре» А. Квятковский, характеризуя пеон (или пэон, пэан) как благодарственную песнь богам за спасение или просто победную песнь, в качестве примера пеона третьего типа приводит хор из лермонтовского «Демона» (А. Квятковский, *Поэтический словарь*, М. 1966, 229–230): «На воздушном океане, Без руля и без ветрил...» – именно эти стихи, как и знаменитый «Ангел» («По небу полуночи ангел летел...»), упомянутые в нашем комментарии к стихотворению Аронсона «Напротив низкого заката» (73), Л.В. Пумпянский называет «эфирными» и предположительно возводит к поэзии Шелли (см.: Л. Пумпянский, «Стиховая речь Лермонтова», *Классическая традиция*, М. 2000, 358). Названные стихи Лермонтова созвучны ряду «метафизических» стихотворений Жуковского, например «Таинственному посетителю» или «Весеннему чувству» («Легкий, легкий ветерок...», 1816) – последнее является прямым предвосхищением символики Блока, написанным также 4-ст. хореем, только с традиционной рифмовкой. Б. Эйхенбаум подробно рассмотрел вопросительную интонацию этого и других элегических и песенных произведений Тютчева и сравнил их с восклицательностью его стихотворений, среди которых в «Сумерках» («Тени сизые смешались») мы находим тот же 4-ст. хорей (Б. Эйхенбаум, *О поэзии*, Л. 1969, 381 и след.).

¹⁰ Приводим перечень стихотворений с этим метром, вошедших в СП – всего 31, что составляет приблизительно 12% от всего корпуса (два стихотворения написаны 5-ст. хореем): «Гор костер окаменевший...» (21), «Вега рек на гривах свея...» (26), «Ясень высохший имен...» (32), «Лебедь» («Всплыло перистое облако...», 40), «День с короткими дождями...» (49, 1 и 3), «Ты лежишь под „Бодусаном“...» (60), «В поле полем я дышу...» (65), «Беседа» (75), «Чтоб себя не разбудить...» (77), «Стали зримыми миры...» (78), «Хорошо на смертном ложе...» (82), «А.С. Пушкин» (84), «Натошак куро гашиш...» (88), «Хорошо гулять по небу...» (91), «Обливаясь изверженьем...»

подчеркивается тем, что он не входит в число излюбленных метров поэта: из 292 стихотворений, составивших основной корпус его произведений, первенствует ямб – 191 стихотворение (76 – 5-стопным, 113 – 4-стопным и пр., соответственно 29,45% и 43,8%), что составляет 74%; из трехсложных размеров чаще встречается анапест (20 употреблений) – 7,7%.¹¹

Одна из закономерностей в перечисленных выше примерах, где наиболее свойственный Аронзону ямб преодолевается, – это обращение на тематическом уровне к факту открытия прежде не видимой глазу действительности, совершаемого благодаря искусству; своего рода восхождение к иной – эстетически возведенной в ранг высшей – реальности, зрительного прикосновения к ней; это прозрение сродни откровению. Интересно, что в четырех из названных семи стихотворений (26, 65, 77, 84, 127, 143, 145) употреблены вопросительные предложения (вопросание есть и в «Стали зримыми миры...») – характерная черта семантико-синтаксических формул поэта, опирающегося на пушкинский опыт философского недоумения в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830):

Что ты значишь...?

<...>

Я понять тебя хочу,

Смысла я в тебе ищу...

Настойчивое, пусть и скрытое, как в последнем двустишии у Пушкина, вопрошание означает отношение к объекту как иррациональному.¹²

(95), «Вспыхнул жук, самосожженьем...» (100), «На стене полно теней...» (127), «Всё лицо: лицо – лицо...» (131), «Как бы скоро я не умер...» (139), «Боже мой, как всё красиво!...» (143), «Еще в утренних туманах...» (164), «Если б не был он, то где бы...» (171, зачин), «Идиот...» (178), «Как предлоги СКВОЗЬ и ЧЕРЕЗ...» (224), «В спальне детства...» (306), «Пленной осени пленэр...» (308), «Видел кто-либо когда-то...» (311), «Стоит мне увидеть кошку...» (319), «Поле снега. Солнцеснег...» (321 – автопародия на 84).

¹¹ Стихосложение Аронзона классично, для второй половины XX в. почти архаично – 258 стихотворений написаны регулярным стихом (поэмы, «Запись бесед» и книга «Аве», кроме двух случаев, не входили в наши подсчеты).

¹² Следует отметить особое место «Стихов, написанных ночью во время бессонницы» (1830) в поэтическом пантеоне Аронзона. Поэту могла быть известна статья Вяч. Иванова «К проблеме звукообраза у Пушкина» (2-я книга изд. «Московский пушкинист»: *Статьи и материалы*, Под редакцией М.А. Цявловского, М. 1930), где Иванов пишет: «„Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы“ <...> изображают самыми звуками и „спящей ночи трепетанье“ и перебор сердца, угнетаемого жутью непроницаемой, но таинственно оживленной тьмы, и усилия одиночествующего сознания отстоять в этой борьбе между я и не-я себя и свой человеческий смысл перед безликим разоблачением сбросившего маску явлений темного мирового хаоса, не соизмеримого с личным сознанием» (Цит. по: Вяч. Иванов, *Лик и личины России. Эстетика и литературная теория*, М. 1995, 245). О постоянном присутствии топоса «Стихов, написанных ночью во время бессонницы» говорят также названия стихотворений Аронзона – «Стихо-

Подобный вопрос как свидетельство кризиса и последующее своеобразное разрешение внутреннего конфликта путем диалогизации – эта ситуация растворена в той небольшой группе текстов Аронсона, где лирический сюжет включает процесс написания (рисования) имени (№№ 3, 6, 214, 262, 267), аналогичный процессу памяти-отождествления субъекта с объектом и наоборот. У Аронсона процесс начертания имени (письма) вверен в основном героине – адресату обращения (послания); особо звучит следующий фрагмент:

Ясень высохший имен
будет мною разветвлен.
Безымянное утрачу,
окрестив его иначе,
обзову живое разное
и умру никак не назван. (32)

Герой жертвенно отдает свое имя всему живому, как бы тем самым воплощая его и оставаясь не названным (характерна здесь безличная предикативная конструкция первого лица). Тем самым и здесь 4-стопный хорей оказывается тесно связан с визуальностью.

Показательно, что вопрос, как произнесенный, так и подспудно присутствующий, всегда адресован лицу, объекту, но задается как бы в обход его (центрального адресата), как бы помимо него. Интенция вопроса словно

творение, написанное в ожидании пробуждения» (94) и «Бездарные стишки, написанные от изнеможения» (145). Интересно, что пушкинские «Стихи...», по всей видимости, связаны с ломоносовскими «Стихами, сочиненными на дороге в Петергоф, когда я в 1761 году ехал просить о подписании привилегии для Академии, быв много раз прежде за тем же»: в обоих, наряду с подчеркнутой уже в названии интимностью, содержится мысль о чем-то почти недостижимом, но желаемом. В поэзии XX века те же мотивные переключки в связи с 4-стопным хореем мы встречаем в «Станции» Пастернака (из «Уральских стихов»), стихах Заболоцкого «Царица мух», «Человек в воде» (с установкой на мужские рифмы), а с традиционной рифмовкой (ЖмЖм) – «Птицы». Характерно наблюдение Ю.М. Лотмана по поводу пушкинского хорей – «смен<a> реального нереальным <...> (желание, воспоминание, переход от настоящего к воображаемому)»: все соответствующие пушкинские тексты «содержат переход от реального наклонения к каким-либо формам ирреального (оптатив, побудительное, гипотетическое пр.)» (Ю.Лотман, *Анализ поэтического текста. Структура стиха*, М. 1972, 168). Принимая в расчет замечание М.Л. Гаспарова, что «в начале размеры тяготеют к жанрам, потом к темам, потом к интонациям» (М. Гаспаров, *Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти*, М. 1999, 216), можно установить тематическую переключку между «Стали зримыми миры...» Аронсона и «Станцией» Пастернака: в обоих говорится об обретении <зрения для узрения> красоты (у Пастернака дважды повторена строфа: «Будто всем, что видит глаз, До крапивы подзаборной, Перед тем за миг пилаась Сладость радуги нагорной»). Но то, что у Пастернака предстает нереальным, желательным, у Аронсона актуализируется, получает осуществление в потенции творчества.

развоплощает предстоящее поэту лицо или пейзаж. Но это лишь один из возможных поворотов сюжета; другой – обратный первому, как, например, в стихотворении «На стене полно теней...» (1969), где в качестве ответа на вопрос является лицо адресата: «Жизнь дана, что делать с ней? / Я проснулся среди ночи. О жена моя, / воочью ты прекрасна, как во сне!» (127)

Такая мнимая удовлетворенность в экзистенциальном поиске представлена открытием, пусть и с долей иронии (К. Тарановский называет хорей «игривым»¹³); вместе с тем «приоткрытая» концовка стихотворения, когда логическая рамка¹⁴ как бы перевернута, содержит смысловую амбивалентность, созданную игрой с устойчивым выражением «как во сне». Спящая («во сне») жена оказывается прекрасна в действительности, наяву, («воочью»), и антитетичность «воочью» – «во сне» тем самым размывается. Реальность сравнима со сном, с путешествием в рай; разомкнутость текста и мира в тексте выступает открытостью объемам и глубинам;¹⁵ единицей измерения этих глубин выступает метрическая модель.

2. «Отраженный мир»: ¹⁶ о роли и месте повторов

Еще один предвижу я повтор...

Л. Аронзон «Прогулка» (269)

В стихотворении «На стене полно теней...» ярко проявляется еще одна черта поэтики Аронзона, которую можно охарактеризовать как тесную связь изобразительных (строфика), звуковых (метр, ритм, просодия) и семантически значимых элементов стихотворения. Наиболее ярко эта черта воплощена в разнообразных повторах на всех уровнях организации текста. Так, композиция стихотворения «На стене полно теней...» восходит к песенно-романсной традиции с рефренами в каждом строфическом периоде. Пользуясь тем, что для 16-строчного текста 8 строк рефрена – весьма большой удельный вес, Аронзон играет на нюансировке смысла рефрена внутри каждого контекста, вплоть до последнего, когда заключительные две строки выполняют функцию своего рода логического предиката, а

¹³ К. Тарановский, «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики», *О поэтике и поэзии*, М. 2000, 372-403 (здесь – 372).

¹⁴ Двустопный рефрен, заканчивающий 3 предыдущие строфы, начинает эту – заключительную; рисунок рифм во второй строфе сбивается, чтобы восстановиться в строфе третьей и до конца: AbBA.

¹⁵ «Тени» и «сны» в мире Аронзона имеют отношение к концепту «отражение»: «вот облака, спешащие так быстро, / что тени нет» (47), «На стене полно теней / от деревьев» (127); «видеть сон, не отличимый / от тех картин, что наяву мной зримы» (90), «сон рыбака будили тени» (270), «отраженная жизнь в зеркалах или снах» (<46>).

¹⁶ См. стихотворение «Утро», (<46>)

ставший привычным предикат-рефрен выступает в качестве подлежащего. Это можно представить следующей схемой:

- 1-я строфа: описание-утверждение → вопрос
- 2-я строфа: ситуация-утверждение → вопрос
- 3-я строфа: экзистенциал-утверждение → вопрос
- 4-я строфа: вопрос → восторженное утверждение – выход

Обращает на себя внимание и стык третьей и четвертой строф: конец третьей повторен в начале четвертой, что сообщает повтору интонационный подъем – против предшествующего спада. Такого рода повторы целых строк прослеживаются в ряде других стихотворений Аронсона: «Вокруг лежащая природа...» (120), «Как хорошо в покинутых местах...» (148 и 149), последнее из них вообще имеет форму замкнутого кольца: каждое из повторяемых двустушии содержит еще и намек на эхо – отраженный звук (ть), который в рамках свернутого варианта стихотворения (149) создает иллюзию замкнутого пространства – «пространства души», а в развернутой версии (148) порождает эффект многоголосья, где каждое повторение подхвачено вверх, но и звучит тише, как бы «не отсюда». Такая тенденция к самоповторам в рамках одного текста принципиальна для поэта. Иногда это осуществляется исподволь, на грани стыка строф, как в стихотворении «Как бы скоро я ни умер...» (139): «Я прикован к этой думе / зря текущими годами. // Я прикован к этой думе <...>». Обнажением приема выступают многочисленные тавтологии – как во втором тексте «Записи бесед» (170): «Сегодня я целый день проходил мимо одного слова. // Сегодня я целый день проходил мимо одного слова». Или в другой части того же произведения (172): «и забыл, что я забыл / и забыл, что я забыл». Два точных и три неточных повтора строк мы встречаем в стихотворении «Утро»¹⁷ (46), которое в целом построено на повторах и синтаксических параллелизмах:

(5) и (18) Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях

(9) и (20) Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!

(1) Каждый легок и мал, кто взошел на вершину холма.

(2) Как и легок и мал он, венчая вершину лесного холма!

(10) Это память о рае венчает вершину холма

(21) это память о Боге венчает вершину холма

¹⁷ В другом варианте стихотворение частично оформлено как диалог (<46>).

- (14) нас вершина холма заставляет упасть на колени
 (15) на вершине холма опускаешься вдруг на колени

Примеров повторения одного и того же слова на малом пространстве текста, вплоть до одной строки, в поэзии Аронсона очень много, что заставляет делать вывод об особой композиционно-семантической роли повторов.¹⁸ Особое место занимают у поэта дробимые выражения, даже фразеологизмы, контаминирующие с другими, синонимичными им. В этом сказывается тяготение к лапидарности, эллиптическим конструкциям. Так, в синтаксическое единство строк «от великих мыслей спасу / нету лексики запасу» (88) внахлест идут два выражения, одно из которых фразеологизм – иначе поэту пришлось бы дважды повторить слово «нет»: «От великих мыслей спасу *нет* / *нет* лексики запасу»); с другой стороны, самое сильное ударение в первой строке падает на *спасу*, и получается, что «От великих мыслей *Спасу* <т.е. Богу> нету лексики запасу» (при такой интерпретации имплицитно заявленному концепту *молчание* сообщается Божественная природа). Похожий случай мы находим в «Двух одинаковых сонетах» (118-119): «О, как к лицу! о, как тебе! о, как идет!», где восклицаниями «о, как...» дробятся на составляющие два устойчивых двучленных выражения – «тебе идет» и «тебе к лицу», образуя при этом делении трехчленный плеоназм «тебе к лицу идет». Явные плеоназмы, кроме очевидных звуковых акцентов, привносят образам пространственное измерение на уровне семантики: «клубясь, клубились облака» (73), «я поднимался, поднимая тени» (85). Ощущение многоуровневости мира создается также обыгрыванием полисемантики предлогов («Была за окнами весна. За ней – другое время года» (62)), или омонимии: «что за небо! что за ним?» (91). В стихотворении «В поле полем я дышу...» (65) уже в первой строке обнажен излюбленный прием поэтов школы «гармонической точности» – повторение форм одного и того же слова в пределах небольшой синтаксической конструкции, и Аронзон, помимо создания эффекта точной аллитерации, создает эффект омонимии и обыгрывает форму творительного падежа, сводя воедино семантику объектного дополнения («чем?») и субъектного обстоятельства («как?»).

¹⁸ «Обнажение» привычного для Аронсона приема, когда объект поэтической рефлексии удваивается, раскрывая однородное («На небе молодые небеса», 67) или видовое («лицо жены, а в нем ее глаза», 85), мы видим в финальной реплике Ангела из стихотворения «Треугольник»: «Иди ко мне под ясень дуба» (58). Пренебрежение логикой мотивировано здесь законами стихосложения, необходимостью приращения к стопе недостающего гласного: генитивное новообразование «ясень дуба» при внимательном рассмотрении обнаруживает привычное «сень дуба». Отсюда программное установление «Сонета в Игарку» (66): поэзия устанавливает свои законы, иногда несовместимые со здравым смыслом.

Апофеозом повтора как приема и метода выступают, конечно, «Два одинаковых сонета» (116-117), каждый из которых – точная копия другого, его отражение. В отличие от «Пустого сонета», поэт не стал создавать здесь визуальное стихотворение, которым могло бы быть зеркальное изображение, меняющее ‘левое’ на ‘правое’.¹⁹ Цель этого «нуль-приема» – утвердить единство, неразделенность пространства на ‘это’ и ‘иное’. Думается, в таком, традиционном, исполнении на листе больше дерзости, чем в визуальности. Графика «Пустого сонета», олицетворяющая «пустое место, дыру», образованную «отсутствием сонета в природе»,²⁰ противопоставляется дословному повторению, удвоению «Двух одинаковых сонетов»; функция этого удвоения в сонетах-близнецах – свидетельство райского переизбытка «сонетности» в запредельном мире.

- 1 Любовь моя, спи, золотко мое,
 2 вся кожей атласною одета.
 3 Мне кажется, что мы встречались где-то:
 4 мне так знаком сосок твой и белье.
- 5 О, как к лицу! о, как тебе! о, как идет!
 6 весь этот день, весь этот Бах, всё тело это!
 7 и этот день, и этот Бах, и самолет,
 8 летящий там, летящий здесь, летящий где-то!
- 9 И в этот сад, и в этот Бах, и в этот миг
 10 усни, любовь моя, усни не укрываясь:
 11 и лик и зад, и зад и пах, и пах и лик —
 12 пусть всё уснет, пусть всё уснет, моя живая!
- 13 Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг,
 14 отдайся мне во всех садах и падежах.

Парцелляция в 5 стихе содержит контаминацию, готовящую синестезию: день – время, Бах – звук, тело – пространство (ст. 6). Вездесущий самолет (ст. 7-8) имплицитно определяет границы сна – лежания (см. выше). В ст. 9-10 нарратив возвращается к колыбельной, с повтором триады «пространство – звук – время», только в инверсированном виде по сравнению с прежним, к тому же с заменами: «день» – на «миг», «тело» –

¹⁹ Интенсивность пространственного модуса в поэтических текстах Аронсона усиливается после знакомства с художником Е. Михновым-Войтенко. В отличие от Михнова, стремящегося найти в плоскости живописи музыкальные эквиваленты элементам пластических искусств, Аронзон, напротив, работал над заменой временной компоненты пространственной.

²⁰ См.: И. Кукуй, «Два пустых сонета. Анализ стихотворений Л. Аронсона и А. Волохонского», *Поэтика исканий, или поиск поэтики*, М. 2004, 281-292.

на «сад». Линия «И в этот сад <...> / усни» задает направление сна как движения, которое подразумевает пространство.²¹ Пары в ст. 11 выравнивают, укладывают названные части тела в одну плоскость (можно предположить, что Аронзон на словесном, вербальном уровне решил задачу кубизма по изображению в одной плоскости, в двухмерном пространстве, частей, предполагающих объем). По сути, такое «расщепление» сродни развоплощению, которым отмечено «предсуществование». В ст. 14 мы наблюдаем семантический ассонанс, рожденный, возможно, заменой двух букв в выражении «во всех *родах* и падежах».²² Нежелание физического приближения (ст. 13) фиксирует в то же время вхождение героини-адресата в «пространство души» адресанта и их соединения в нем (ст. 14).²³

На наш взгляд, сонет повторен дважды во многом затем, чтобы расширить и углубить это внутреннее пространство, вводя тем самым героиню в глубокий транс, отвечающий абсолютному трансу адресанта. «Два одинаковых сонета» – как две картинки, в которых надо найти различия, а обнаружение отсутствия различий есть *вход*: мы становимся свидетелями диалога двух графем, одна из которых обращена к возлюбленной, а другая – к возлюбленному. Этот синтез разделенности (на два) и соединения (в категории одинаковости) характерным образом обыгран в прочтении «Двух одинаковых сонетов» Борисом Понизовским на вечере памяти Аронзона 18 октября 1975 г. – декламатор не делал между сонетами паузы, абсолютизируя тем самым прием обращения (ср. у Понизовского: «Отдайся мне во всех садах и падежах [ст. 14] – / любовь моя. Спи, золотко мое [ст. 1]» и т.д.²⁴) и переводя в модусе прочтения пространственное разграничение во временное единство (потенциально бесконечную сонетную цепь).

Итак, номинативные повторы структурируют тексты, активизируя индивидуальные контексты. Можно сказать, что сама речь, поэтический язык у Аронзона становится объектом остранения, придавая высказываниям объем и стереоскопичность. Иллюстрацией подобной «прогулки» вглубь языка является и выбранный нами в качестве заглавия статьи пассаж из поэмы «Прогулка»: «глубинная тишина» может трактоваться и как

²¹ Этот образ созвучен с эротическим пассажем из «Пустого сонета»: «... проникнуть в вас». Характерной для Аронзона часто оказывается контаминация различных векторов (верх-низ, вертикаль-горизонталь): «...вырыть дыру в небе» (169-170); «В небо уставивши локоть, / лег возле лунки плеча» (217); «куст склонился к небу» (317).

²² Подобные «подмены» можно видеть в своеобразных соединениях-контаминациях: «стоишь вдоль прекрасного сада» = «стоишь у прекрасного сада» + «идешь вдоль прекрасного сада». Такая реконструкция образа подразумевает его буквальное понимание, которое сводится к идее «динамичной неподвижности».

²³ Ср., помимо приведенной аналогии из «Пустого сонета», анализ «Видения Аронзона».

²⁴ Ссылаемся на аудиозапись из архивного фонда Л. Аронзона (Historisches Archiv der Forschungsstelle Osteuropa, Bremen)

молчание глубин, и как инструмент синестезии – объем пространства поэтического мира Аронсона измеряется отсутствием звука, молчанием.

3. «Мнимое пространство»: ²⁵ зеркала и двойники

всех лиц твоих мгновенное виденье...

Л. Аронзон «Февраль» (211)

Своеобразная поэтика повтора на межтекстовом уровне может быть представлена тремя текстами 1966 года, разрабатываемыми в различных вариациях традиционный поэтический образ лебедя. Произведения относятся к разным жанрам – сонет «Лебедь» («Вокруг меня сидела дева...», 38), одноименное стихотворение («Всплыло перистое облако...», 40) и «Вступление к поэме „Лебедь“» (39). Прием повтора выражен здесь в стремлении поэта создавать циклы, объединенные образно-тематически по следующим показателям:

1) в сонете (38), находясь «внутри девы»-природы, лирический герой видит происходящее движение – переход от ночи к утру, вестником которого выступает „беспесенный“, немой соловей – лебедь;

2) во «Вступлении к поэме» (39) та же (?) дева, «натурщица стиха», взирает на колеблющийся вокруг нее пейзаж и видит *белую* птицу, – как оказывается, двойника лирического героя, и даже не столько его самого, сколько его настроения. Движение сюжета здесь осуществляется в перетекании (ср. мотив воды) одного в другое, реализуя *текучесть* пространственного и предметного плана поэтики Аронсона;

3) в стихотворении (40) единственным персонажем является лебедь. Авторское Я неявно присутствует только как транслятор внешне застывающего пейзажа, где царская лилия оказывается захваченной льдом, по которому вестницей утра скользит птица, целуя уже не свое отражение и кому-то снясь.²⁶

Особую сигнализирующую роль в названных стихах играет форма творительного падежа. В поэтической грамматике Аронсона она свидетельствует о метаморфозах, переданных на уровне глубинной сюжетике (вспомним «В поле полем я дышу...»). Внутреннее движение вглубь в третьем стихотворении дается через грамматические тропы: *‘лебедь –*

²⁵ См. стихотворение «Ночь в Юкках», (3).

²⁶ Это единственное из трех стихотворений, написанное 4-ст. хореем. В дублете части сонета (38) и стихотворения (40) возможен отклик на стихотворение Я. Полонского «Лебедь», написанное тем же 4-стопным хореем с разбивкой на строфы, где рифмуются только четные строки (о возможных следах поэтических заимствований Аронзоном у Полонского уже отмечалось А. Степановым – А. Степанов, «Главы о поэтике Леонида Аронсона», *Памяти Леонида Аронсона 1939 – 1970 – 1985*, Сост. А. Степанов и Вл. Эрль. – Л., Литературное приложение к журналу «Часы», 1985, 8-99).

бутоном', 'утра куколкой', где очень показательно сравнение-метаморфоз лебедя сперва с растительным миром, затем – с миром энтомологии. И тот и другой троп заставляют видеть в лебеде эмбриональное существо, несущее в себе будущий свет, – «света чистого сосуд», солярный символ. Кроме того, лебедь здесь обнаруживает морфологическое родство с Офелией, будто бы прошедшей через целую череду перерождений, но не расставшейся с убаюкавшей ее стихией. Офелия – не только одна из личин двойников в мире поэта, но и одно из его собственных отражений:

Вода течет, а кирха неподвижна,
но и вода стоит, а не течет.
На грудь мою садится самолет,
но свет такой, что ничего не видно. (126)

Парадоксальность данного стихотворения находит свое объяснение, если предположить, что описанный визуальный опыт принадлежит утопленнику, живому в ином измерении и видящему *этот свет* сквозь толщу воды – в ином свете, равном тьме. Здесь присутствует характерное для Аронзона смещение знаков в устойчивом «и свет во тьме светит», дающее основание видеть своего рода мистический опыт: «– Господи, Ты светишь таким светом, что я не вижу Тебя!» (113); иначе говоря, сквозь свет проглядывает тьма Божественная, «*святое ничего*» (93). Офелия (как и Ева) – двойник лирического героя, актуализирующий в нем жажду небытия, желание другого света. В метафорической паре с лебедем (лебедью) она совмещает в себе нерасчлененные мифологические начала: свет, солнце – и мрак; эстетизм, музыкальность, поэтичность – и смерть; мудрость, красноречие – и молчание; гедонизм – и страдание; чистоту страны блаженных – и ужас, безобразия.²⁷

Обилие отражений, взаимоотражений, множащихся двойников как знаков метаморфоз и перерождений позволяет установить в мире Аронзона совмещение, отождествление, взаимопроникновение объекта и субъекта и, как результат, смешение внешнего с внутренним, светлого с темным, небесного с земным.²⁸ В этом умноженном и умножающемся зеркалами мире притяжательные местоимения «мой – моя – мои» в восторженных обращениях сохраняют за адресатами статус самостоятельности и являются своеобразными ориентирами при погружении в глубину языка. На этом пути лирический герой Аронзона амбивалентен – он и участник проис-

²⁷ Ср. Л. Селиванова, «Аполлоновы лебеди (К семантике образа в религиозных представлениях античности)», *Человек и общество в античном мире*, М. 1998, 363-397.

²⁸ Подробнее об этом см. Ю. Левин, «Зеркало как потенциальный семиотический объект», *Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам*, XXII, Тарту 1988, 6-24.

ходящих вокруг него и с ним (или «внутри» него) превращений,²⁹ и заинтересованный зритель, зрение которого ведет к постижению единства мира во множественности явлений.³⁰ Именно зрение как составляющее *личного поэтического мифа*, формирующего мир поэзии Л. Аронсона, выявляет проступающую оппозицию «множественное – единственное», образующую своеобразную онтологическую вертикаль.

Поэтически осмысленное зрение-увидение предполагает обоюдную референцию: «Глазами я догнал гонца» – «через крыло кивнув мне ликом, / он скрылся...» (73); «Река приподнята плотиной / красиво в воздухе висит, / где я, стреноженный картиной, / смотреньем на нее красив» (89); «И мне случалось видеть блеск – / сиянье Божьих глаз / <...> кто верит, тот Тебя узрит» – «Мы – люди, мы – твои мишени» (130); «впереди нас только знамя / с небес смотрящего Творца» (135). Точно так же адресат заведомо должен знать об адресанте – как и наоборот: «От тех небес не отрывая глаз, / любуюсь ими, я смотрел на вас» (68); «ты стояла предо мною, / глядя Господу в лицо» (26); «Как хорошо, любуюсь Вами, / смотреть на мир, доступный нам» (49, 2). Зрение поэта таково, что способно узнавать в свете тень ангела (5), видеть «тень белой птицы» (39, – курсив мой. П.К.). Именно зрение – его дар и проклятие, дающие поэту возможность увидеть «сиянье Божьих глаз» и узнать Бога в «совсем-совсем другом» (130). Тем самым и зрение оказывается амбивалентно. С одной стороны, оно часто маркируется мотивами удовольствия или эстетического любования: «Люблю смотреть» (41); «Смотрю в него <в окно – П.К.>. / Любуюсь чьим-то сном» (48); «От тех небес не отрывая глаз, любуюсь ими, я смотрел на вас» (68); «в спокойном умиленье смотрю» (81). С другой стороны, зачастую истинный путь к видению – это отказ от зрения (ср.: «я, надев очки слепца, / смотрю на синие картины», 22), а в последних текстах именно зрение парадоксальным, но необыкновенно характерным для поэта образом ведет его к соприкосновению с тишиной.³¹ «Смотрю на вас – так тихо предо мной» (119), «Я смотрю – но прекрасного нет, / только тихо и радостно рядом» (147).

Отсюда – лишь один шаг до такого характерного для Аронсона жеста, как закрывание глаз, обнажающее различие *видения* и *видения*. Это различие напрямую касается и момента смерти: «Закроете глаза – особняки / приморского какого-то местечка / [...] стоите вы, *глаза закрыв ладонью*, / и

²⁹ «Я созерцал, я зрил и только» (8); «смотрел на сны озер и видел» (23); «Смотрю в пейзаж на небеса» (58); «Печальные мои глаза лица / увидели безоблачное небо / и в небе молодые небеса» (68) и т. д.

³⁰ «Я смотрел в ночные окна / лица единого для тел» (35); «Всё лицо: лицо – лицо, / пыль – лицо, слова – лицо, / всё – лицо. Его. Творца. / Только сам Он без лица» (131).

³¹ Кроме уже отмечавшихся случаев синестезии, ср.: «свет из окна приобретает шорох» (90) и еще более характерное «Вижу медь духового оркестра» (106).

видите <...> *умрите* вы сейчас, / и зеркало оставит всё, как есть...» (2); «Напротив низкого заката, / дубовым деревом запрятан, / *глаза ладонями закрыв*, / нарушил я покой совы, / что, эту тьму приняв за ночь, / пугая мышь, метнулась прочь» (73) (Курсив везде мой – П.К.) Последний пример особенно показателен – помимо того, что речь идет от лица лирического субъекта, в стихотворении дано своеобразное *видение во гробе*, причем лирический герой в большей части текста является не пассивным объектом (как можно было бы полагать в этой лирической ситуации), а активным субъектом – не «страдательно» увиден, а сам видит. Лишь в финале он в качестве зрительного ответа получает кивок улетающего ангела, уносящего душу (не его ли?). Такое прочтение подкрепляется стихотворением «Хорошо на смертном ложе...» (82), являющимся пародийным дублетом к (73), где словосочетание *дубовое древо* определенно выступает метонимической перифразой слова «гроб». Созвучно названным текстам также стихотворение, представляющее собой групповой макабрический портрет друзей поэта «Душа не занимает места...» (87), в котором большинство еще живых персонажей увиденны в посмертном существовании.

Тем самым становится ясно, почему поэтическое разыгрывание ситуации собственной смерти так или иначе оказывается связано у Аронсона со зрением: «... если и впредь я уйти не смогу, / на глаза пятаки положи мне» (264); «Когда я, милый твой, умру, – / пренебрегая торжеством, / оставь лежать меня в бору / с таким, как у озер, лицом» (252). В первом случае желаемым оказывается отказ от зрения; во втором сравнение лица с озером говорит об отражениях, повторяющих нездешние пейзажи. Этот «озерный» мотив у Аронсона с годами затухает. Приведенные примеры взяты из стихотворений, написанных до 1964 года; затем мысль, созвучная второй цитате, проявляется в «Послании в лечебницу (6): «лесничество тусклых озер нашей жизни итог». В дальнейшем присутствие образа озера как органа зрения и отражения, восходящего к традиционной метафоре «озеро-зеркало», сходит на нет. Показательно также, что после стихотворения 1967 г. «Финляндия...» (76) из поэзии Аронсона вместе с образом озера уходит и столь значимый ранее природный топос, который теперь предстает поэтической, художественной условностью или философским обобщением, в крайнем случае – подчеркнуто упрощенным пейзажным штрихом.

Центральным в концепте *зрения-увидения* может быть названо стихотворение под сигнализирующим названием «Видение Аронсона» (85), представляющее собой метафизическое восхождение-вознесение свечи как традиционного знака молитвы и поминовения – из мира, полного реальных чувств (любви, скорби, богооставленности) – в мир «пространства души». ³² Собственно визуальных образов в стихотворении не так много, и

³² Ср.: «Подняв над памятью свечу...» (144).

все они отсылают к топосу Рождества: зимнее небо с ангелом, жена в комнате, холм, освещенный луной. Объединяющей их линией оказывается глубина: *невысокий* полет ангела венчает вершину видимого мира, а за ним «на глубину <неба> ушло число бессмертных». Зрением улавливаются в объекте его метонимические (или тавтологические) удвоения, зеркальные двойники, свидетельствующие о глубине объекта, причем *число бессмертных* не определено. Реально присутствующий образ – жена – дан хоть и фигуративно, однако только нереалистическая живопись могла бы воспроизвести этот словесный портрет: «лицо жены <...> в роскошных волосах <...> а в нем ее глаза», и далее: «Лицо целую в темя головы». В следующей строфе единственное прямое обращение к жене через притяжательное местоимение *твою* («Снег освещает лиц твоих красу, // твоей души пространство освещает»)³³ знаменует прощание перед восхождением на *холм / бугор*, разделенный светом луны на светлый и темный склоны, – третий и наиболее важный образ, определяющий вертикаль видения. Объем холма создан светом, отбрасывающим тени героя – пилигрима-сновидца («Пример сомнамбулических причуд, я поднимался, поднимая тени»). Уподобление освещенного снегом лица (вернее, лиц) жены и плоскости холма подчеркивает тот факт, что именно «пространство души» жены не только примиряет героя с жизнью, но и служит дорогой к вершине.³⁴ Отсюда – уподобление жены ангелу (ср. «Красавица, богиня, *ангел мой...*», 141).

4. «Пленэр элегий»: пространство жанра

Не написать ли мне кипу предсмертных записок – такой жанр?

Л. Аронзон «Размышления от десятой ночи сентября» (300)

«Видение Аронзона» вобрало в себя элементы ламентативной, медитативной и любовной элегии, поминального плача и молитвы. В то же время оно соответствует модусу *бдения* и *откровения*, но ни одна из перечисленных жанровых особенностей не получает окончательного развития,

³³ Такая стереоскопия, созданная инверсированностью строк (A B C D E / D C E B), при которой смысловое ударение с несогласованного определения «лиц» переносится на предшествующее повторенному глаголу-сказуемому прямое дополнение «пространство», очень характерна для Аронзона.

³⁴ Несколько пародийным дублетом «Видению...» выступает стихотворение «Сквозь форточку – мороз и ночь...» (138) с его противонаправленным представлением о глубине («Смотрю туда, в нору»), где *жена* как олицетворение «чудного сада» в то же время – телесное его воплощение и, как таковое («тело с красотой»), уведит героя от бесплотных и бесплодных видений («закрыв нору, / иду на свой диван, / где ты сидишь, не пряча грудь / и весь другой дурман»).

более того – речь поэта носит ровный, почти объективный характер, не фиксирует сложных процессов постижения, будто само видение уже пережито. Временной объем стихотворения образует грамматическая категория времени глагола – настоящее и прошедшее. Это имеет композиционное значение: вся вторая часть, начинающаяся со слов «заснеженный бугор», как бы опрокидывается, предшествует первым четырем строфам, предваряя во времени эпизоды, связанные с образами неба и жены. Однако эта же часть является и завершающей, так что она, «опущенная» в начале и наличествующая в финале, как бы обрамляет «настоящее время». «Прошедшее» оказывается присутствующим в «настоящем», растворенным в нем и определяющим «будущее», которое есть повторение «прошлого» в условиях временного цикла. Важно, что совершенный вид глагола и страдательного причастия появляется лишь в двух последних строках, а центральной и разделяющей два времени выступает строка «Горит свеча, которую несущу», сообщающая всему тексту бесконечность, возможность длиться и длиться это вневременное визионерское восхождение, лирическое «повествование» о котором остранено назывными предложениями, необычными в контексте прошедшего времени.

Такая внутренне сложная композиция стихотворения позволяет предполагать в нем тяготение к жанру элегии, для которого как раз характерны временные совмещения, проникновение вглубь внутреннего мира адресата и, что самое важное, усилие оценить, синтезировать экзистенциальный и эзотерический опыт. Кроме того, нельзя упускать из виду характерный для элегии эмоциональный и духовный настрой (печаль, тоска, пороговая ситуация) и мотивированный контекст (сосредоточенное вглядывание в беспорядочные смыслы, вслушивание в смешанные ощущения с целью их гармонизировать не ради внутреннего разрешения, а ради прикосновения к тайне жизни). Возможно, при утрате живой связи с традицией Аронзону в рамках творчества удалось реконструировать то, что М. Бахтиным было названо «памятью жанра», – ведь элегия как жанр в XX веке стерлась и фактически растворилась, и редкие ее проявления скорее говорят об упадке жанра. Одним из возможных объяснений может служить то, что элегия тематически и идейно тяготеет к определению, данному ей еще Белинским («песня грустного содержания», статья 1841 г. «Разделение поэзии на роды и виды», раздел «Лирическая поэзия»), в то время как в XX веке только благодаря «поистине тектоническим сдвигам в обществе <...> стало возможным призвать людей „горевать и плакать откровенно“».³⁵

Сопоставление с элегией в нашем случае уместно в первую очередь из-за уже цитировавшейся вначале характерной «прогулки» автора-персонажа

³⁵ А. Пеньковский, *Нина. Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении*, М. 2003, 508.

в глубь собственного сознания, в «пространство души». Лишенный форсированной индивидуальности, он – не властный над своими чувствами и предчувствиями субъект, уподобляющийся всякому существу в мире: в стихе «деве чьи-то сны видны, когда их медленно пропели» (56) *дева* – и сам поэт, и его возлюбленная, и природа. Из традиции, восходящей к Пушкину, Баратынскому, Тютчеву, Аронзон перенимает опыт гармонизации экзистенциального опыта, причем не в философском смысле (часто заретушированном), а в подчеркнуто личном, интимном, домашнем. *Элегическое* мыслится как сосуществование с неизбежным, некий фатализм, отражающийся в отказе от внешнего сопротивления, даже от каких-либо выводов относительно мира. Уход в поэзию, пусть в угоду традиции и названный «*изгнанием*» (191), совершается ради самой поэзии. Здесь пересекаются отказ Аронсона от попыток реализоваться в официозе (пусть и вынужденный, не до конца добровольный) и образный строй его стихов: поэт предельно сужает круг тем и образов, что сообщает его поэтическим высказываниям отвлеченное звучание, не требующее каких-либо доказательств или обсуждения. Обыгранная в модусе инфантильного примитива тоска и даже молитва – один из существенных смысловых векторов поэзии Аронсона. При этом поэтический мир внешне никак не детерминирован, не затронут традиционными в классической литературе этическими проблемами, в той же мере как и изображение Божьего мира избавлено от подобной проблематики, свойственной и Пушкину, и Тютчеву, и Баратынскому, и Лермонтову, и Заболоцкому. Кажется, только Пастернак может быть признан наиболее близким Аронзону в трепетном, молитвенном – и в конечном счете спасительном – отношении к нерукотворному миру.

Глубинное измерение элегическая поэтика Аронсона приобретает в том, что автор-персонаж видит всё как будто ‘через смерть’. Названное «*небытием*» (66, 67), это состояние нуждается в уточнении. В отличие от поэтов-элегиков – от Жуковского до Пушкина, оглядывающихся назад или смотрящих вперед, – Аронзон выходит за пределы этих временных категорий: «и рядом жизнь, и нет ее со мною» (47), «Куда бы время ни текло – мне всё равно» (134). Глубоко созвучными этому последнему примеру оказываются строки Баратынского: «Я не страшуся новоселья; где б ни жил я, мне всё равно» («Элизийские поля»³⁶). «Еще не август, но уже» (144) – намеренно алогичный намек на запредельность, в которой властвует *духовное* время, «другое время года» (62). Жизнь, катящаяся назад, во вчера, в обратную сторону от будущего, «дикой пустыни», – неисполнимая мечта-греза, вопреки кажущейся явленности и возможности спасения. Отчасти это напоминает «Мирсконца» Хлебникова, но авангардистски выстраивае-

³⁶ Е. Баратынский, *Стихотворения. Поэмы*, М. 1983, 67. [Серия «Литературные памятники»]

мая ситуация подана в пушкинской стилистике и интонировании: «Красавица, богиня, ангел мой <...> время то, что нам с тобой осталось <...> будущее – дикая пустыня» (141). Основной временной парадокс Аронсона в том, что его внешние признаки или отсутствуют, или противоречивы, но в то же время видимые текущесть и изменяемость длятся. Взгляд героя из зазеркалья (*инобытия*) видит все события словно не происходящими. То, что, по воспоминаниям Вл. Эрля, сам Аронзон характеризовал как «юмор стиля»,³⁷ есть глубокое поэтическое прозрение о застывании каждого движения в отрыве от целеполагания, об утрате каждым предметом или действием сообразующей связи, причинно-следственной помещенности в окружении предшествий, последствий, когда предмет или действие оказывается самоценным и единственным и вместе с тем мыслится не как действие или предмет, а как множащееся многоликое явление. Это своего рода делящаяся эпифания, застывшее откровение, остановленное мгновение; но сам смысл слова «мгновение» как временного отрезка отсутствует, и антитезой глубины выступают различные модусы пустоты – тишина, покой и отрицание как таковое: «и рядом жизнь, и нет ее со мною» (47), «пустой гуляющими сад» (64), «чтоб себя не разбудить, / на носках хожу ступая» (77), «взираю на свечу, / которой нет» (83), «в пустом гробу лежит старуха вина» (90), «шум тишины листопада» (106), «Вода течет, а кирха неподвижна, / но и вода стоит, а не течет» (126), «лета нежилой каркас гостит в пустом моем лорнете» (129). Это состояние критического ослабления всяких связей, в том числе и синтаксических, семантических:

Тело жены – от весны до весны.
Рядом лежу в тишине вышины.
Только к полудню окончится ночь
Деревом возле стены.

Дерево с ночью и с деревом ночь
Рядом стоят, повторившись точь-в-точь.
Только к полудню проснется жена,
Ночи и дерева дочь.

Я дотянулся рукой до листов,
Чтобы цветами осыпать альков...³⁸

Границы временного промежутка могут быть названы или угадываются – утро, день, вечер, ночь, весна, лето, осень, зима – но каждый названный период представлен застывшим, как будто ни до, ни после него никакого

³⁷ Вл. Эрль, «Несколько слов о Леониде Аронзоне (1939-1970)», *Вестник новой литературы*, 3, Л. 1991, 214-226 (здесь – 224).

³⁸ Публ. впервые.

другого не было и не будет; к тому же названный временной промежуток бывает удвоен в себе («осення осень», 111). Будущее мыслится Аронсоном в смерти или через смерть («Как бы скоро я ни умер, всё ж умру я с опозданием», 139), а прошлое едва мерцает через память чувств в настоящем:

В пустых домах, в которых всё тревожно,
в которых из-за страха невозможно —
я именно в таких живу домах,
где что ни дверь, то новая фобия,
я в них любил и в них меня любили
и потерять любовь был тоже страх. (57)

Такая неподвижность времени, дпящаяся в почти полной изолированности покоя, может объясняться, во-первых, симультанностью творческого акта, служащего инструментом для измерения времени, а во-вторых, тем, что из каждой временной точки поэт воздвигает вертикаль. Всякое житейское, эмпирическое обращение к горизонтали жизни вызывает у поэта страх («*фобии*») и всячески устраняется. Такое изгнание обыденной действительности рождает торжественный одический настрой и сообщает поэтическому высказыванию значительность или приподнятость, «подброшенность вверх». Этому пафосу соответствует устремленность лицом вверх, в небеса, или в качестве декларативной антитезы обращение задом к миру, полностью игнорируемому. Ср. в стихотворении 1967 года:

Была за окнами весна.
За ней – другое время года.
На всей земле была погода
(по сути всё-таки одна).
И мне хотелось вон, наружу,
под дождь, под ласточек, под иву,
где рак беременный, нутужась,
рожает нужное для пива.
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. (62)

Стоит обратить внимание, какие наименования жанров и форм, помимо элегии, входят в поэтическую лексику Аронсона, причем не в качестве определений природы стихотворения, а как объекта языковой рефлексии. Более общее «стихи» или «стихотворение» у Аронсона употребляется нередко – вот лишь некоторые: «натурщица стиха» (39), «Глухой тоски

тяжелый мед в стихов оформился кристаллы» (79), «Я эту ночь продлю стихами» (81), «хоть мало я пишу стихов, но среди них прекрасных много» (91), «гашиш <...> со стихами в сумме / был праздником души» (104), «Мое веселье – вдохновенье: / в стихах ли, с девой – всё равно» и «что за наслажденье / мне за стихи мои дано» (115)... Очевидно, что стихотворчество и его результаты, осмысляемые поэтом в категориях реальной действительности, ставятся в один ряд с другими жизненными актами. Интересен пример: «хоть мало я пишу стихов, но среди них прекрасных много» (92), где сквозь очевидный смысл – ‘среди немногочисленных стихотворений немало прекрасных’ – проступает другой, более буквальный: ‘хотя мои стихотворения коротки, в них немало прекрасных строк’. Не случайна также формула «парк длиной в беседу о русской поэзии» (<75>), совмещающая в себе временное и пространственное измерения поэтического текста: пространство парка озвучено стихами, беседой о них.

Из эксплицитно бытующих в текстах Аронсона жанров – жанров как персонажей – следует упомянуть в первую очередь оду и сонет. Ода оказывается, как правило, мотивирована субъективно воспринятым временем как единением с природой (день, полдень, лето): «Осенний день велеречивей *оды*» (10); «окруженный чьей-то волей, / парк был вытянут до боли, / в нем стоял высокий полдень, / наподобье старой *оды*» (278); «*Произведением хвалебным* в природе возникает лето» (89) (Курсив мой – П.К.). Сонет же, одна из наиболее важных для Аронсона форма, укоренен исключительно в плоскости литературы. Не имея свойств, характерных для «подражания природе», он символизирует небытие, и всякое его сочинение есть таинственный факт прикосновения к запредельному:³⁹ «Природа, что она? Подстрочник / с языков неба? и Орфей / не сочинитель, не Орфей, / а Гнедич, Кашкин, переводчик? / И право, где же в ней сонет?» (66); «Но мы способны смастерить сонет: / сбить доски строчек гвоздиками рифмы» (83); «сестра твоя, одетая в наряд / слагателя столь длинного сонета»⁴⁰ (93), «Еще шесть строк, еще которых нет, / я из добытия перетащу в сонет» (97), «молчание теперь обрамлено, / оно – ячейка невода в сонете» (110).

Что касается элегии, отметим случай, где она присутствует в качестве своеобразного «ноль-приема»: «И здесь красива ты была, как стих ‘печаль

³⁹ Надо сказать, что сонетная форма не мешает Аронзону разрабатывать в ее рамках элегию, правда, без должной (или предполагаемой возможной) подробной разработки сложного, неоднозначного состояния. В связи с этим можно в обширном ряду стихотворений поэта длиной от 4 до 16 строк видеть миниатюрные элегии (или элегические миниатюры) – по аналогии с наблюдениями Ю.Н. Тынянова над лирическими произведениями Тютчева, в которых исследователь обнаружил микроскопическую оду, фрагмент (Ю. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, М. 1977, 46)

⁴⁰ Заметим: здесь ирония, выразившаяся в оксюмороне – сонет не относится к числу «длинных» форм.

моя светла'» (270). «Печаль моя светла» – полустишие из пушкинского «элегического шедевра»⁴¹ «На холмах Грузии...». Реальное лицо сравнивается здесь с литературным произведением, процитированное место которого фиксирует характерную для элегии двойственность, внутреннюю противоречивость.

Элегическая двойственность в отношении к чему-либо для Аронсона так же характерна, как и буквальная двойственность (двойничество) и амбивалентность образов. Это позволяет видеть культивируемые поэтом в собственном мире черты архаического мышления, для которого свойственен комплекс «нерасчлененно-синтетического мышления» (по А.Ф. Лосеву). Так обстоит, пожалуй, дело со всеми устойчивыми, ключевыми образами и мотивами поэзии Л. Аронсона – единого текста, выстраивающегося в своеобразную мифологию. Единство поэтического мира поэта, сообщаемость всех его текстов находят отражение в жанровой природе подавляющего большинства его стихотворений, в которых «подо всё подстелена» элегия. Индивидуальное, интимное выступает стержнем, на который нанизываются различные мотивы, создающие сложную амальгаму.

Остановимся более подробно на стихотворении «А.С.Пушкин»:

Поле снега. Солнцеснег.
Бесконечный след телеги.
Пушкин скачет на коне
на пленэр своих элегий.

Яркий снег глубок, и пышен,
и сияет, и волнист.
Конь и Пушкин паром дышат,
только стека слышен свист.

Ветра не было б в помине,
не звенела бы река,
если б Пушкин по равнине
на коне б не проскакал. (84)

Элегическому стиху подспудно, как бы обратным отражением от сравниваемого, присуща пластическая красота (отметим характерное присутствие визуального мотива в этом стихотворении, написанном 4-стопным хореем). Названный жанр выступает сложной метонимической фигурой: во-первых, под словом «элегия» здесь подразумевается лирика в целом; во-вторых, жанру приписана реальная пространственность («пленэр эле-

⁴¹ Ю. Тынянов, *Пушкин и его современники*, М. 1968, 231.

гий»). Эта генитивная конструкция⁴² означает не столько «элегический пленэр» (здесь активизируется расхожий, почти разговорный штамп вроде ‘элегического настроения’), сколько «пространство <для> творчества». В последнем значении заключена большая, почти осязаемая сопряженность с действительностью. Соотнесенные в стихотворении пары меняются признаками: лицо получает длительность, строка – пластичность, пленэр усваивает литературный статус, элегия осваивает, занимает смысловое пространство высказывания. Описываемый пейзаж нуждается, выражаясь метафорически, в освещении поэтом как сюжетном ходе.⁴³ В связи с этим одностишие «Пойдемте: снег упал на землю» (136), помимо денотативной соотнесенности с народной приметой «выйти на первый выпавший снег и загадать желание», содержит коннотацию – *узрение света*.

5. «В покой украшенная поза»: динамика и статика⁴⁴

«Не стоит пользоваться моей привычкой – не менять позы. Она уж слишком моя».

Л.Аронзон «Редакция» (<285>)

Созерцательное начало в поэтике Аронзона не безусловно, оно зависит от ряда более глубоких факторов. В первую очередь это противоположенность таких категорий, как *движение* и *покой*. Примечателен в этом отношении сонет под названием «Движение», отсылающий к одноименному стихотворению Пушкина, в котором эпиграмматически выражена идея относительности видимого глазом движения. У Аронзона «Движение» – далеко не классический сонет, не та строгая, четкая, почти неподвижная поэтическая форма, динамика которой должна сказываться более во внутренних диалектических связях, чем в формальной раскрепощенности.

⁴² У Аронзона нередко используется, обыгрывается амбивалентность генитива, сообщающего строке спрессованность, концентрированность смыслов и остраивающего объект-имя: «полдень лета» (9); «паузы осени» (14, в этом тексте немало аналогичных примеров); «душа коня во мне добрела» (35); «балеты стихов» и «натурщица стиха» (оба – 39); «куколка ночи» (40); «соборы осени» (56); «озёра тишины» (76); «полночи небес» (77); «дуб дверей» и «медь оркестра» (106); «свет вечера» и «балкон дня» (оба – 86); «ковёр природы» (128) и т.д.

⁴³ Отметим разработку мотива света у Аронзона, зачастую не названный источник которого или имеет физическую природу, может быть знаком погружения в сон («о тело: солнце, сон, ручей!», 56), или нефизически множится в отражениях, удваивается или проглядывает сквозь другой, как в новообразовании «солнцеснег» (84). Ср. отраженный свет в «Видении...» («Снег освещает лиц твоих красу»), где снег сам по себе оказывается если не источником, то тайником перворожденного, неотраженного света: «Благодарю Тебя за снег, / за солнце на Твоем снегу <...> храм Твоего куста в снегу» (132).

⁴⁴ См. Стихотворение к поэме «Лебедь», (39).

Преодолев предел паралича
усилием, отсюда незаметным,
сорвался вниз, камнями звуча,
но каждый миг еще зачем-то медля,

и каждое усилие последним
казалось в череде его потуг
и мук,
рассчитанных наемни.

Такой же путь проделывал и звук,
и всё вокруг
жило преодолением.

И только поза в мягком кресле
была б чертой извечной, если б
к ней тот же не привел недуг. (19)

Аронзон заметно нарушает сонетный канон, так что вместо шести положенных рифм у него их четыре, если не три,⁴⁵ а сам сонет тяготеет к форме терцин. Ритм сонета – разноstopные ямбы, от 1-stopного до 5-stopного: только первый катрен и второй терцет выдержаны в одном ритме, образуя своеобразную ритмическую рамку. Колебания приходятся на центр текста (ст. 5-11). Сюжетом в этом экспериментальном и оттого намеренно угловатом тексте является тщетная попытка преодоления неподвижности (паралича), совершаемая не только персонажем, данным в нагромождении движений, но и всем окружающим его пространством. Выражение «поза в мягком кресле» как перифраза покоя порождает видение довременного существования («извечная черта») – стремление к бытию до воплощения, оправдывающее добровольно взятые на себя «наемни» муки.

Интересно то, что в ряде устойчивых модусов Аронзон если не совпадает, то сближается с мироощущением классического денди, которое могло быть усвоено главным образом через творчество Пушкина, Блока, а также Бодлера⁴⁶ (не исключено, что эротическая раскрепощенность многих лири-

⁴⁵ «Паралича-звуча»; «незаметным-последним-наемни» и смыкающиеся с ними «медля-преодолением-если б»; «потуг-мук-вокруг»

⁴⁶ В связи с рассмотренным ранее генитивом у Аронсона заметим также, что чуткий к таким словоформам поэт мог обратить внимание на русский перевод названия поэтической книги Бодлера «Цветы зла», который содержит некоторую грамматическую двусмысленность, чего нет в оригинале («Les fleurs du mal»): родительный приименный *зла* может выполнять роль несогласованного определения (ср. с *злые цветы*), а может – косвенного дополнения или даже обстоятельства. Наконец, образ «искусственного рая», принципиальный для всего творчества Бодлера, некоторыми своими чертами связан с образом Рая у Аронсона, хотя вряд ли он был знаком с самой книгой «Искусственный рай». «Поэма гашиша», как и некоторые соответствующие образы

ческих стихотворений Аронсона также бодлирианского происхождения, с той только разницей, что в них нет «яда» французского поэта).⁴⁷ В этом ракурсе показательно начало стихотворения «Несчастно как-то в Петербурге...» (129), где разлад с собой и миром принимает нарочито эстетский характер, особо ярко проявляющийся в знаковом жесте – лорнировании, а также в подчеркнуто вежливом абсурдном приветствии: «Друг другу в приоткрытый рот, кивком раскланявшись, влетаем».

В арсенал поведения денди, предпочитающего покой бесполезной суете, входят также частые прогулки. Фланирование (от франц. 'flaner' – гулять, шляться, болтаться) было характерной поведенческой чертой ленинградской художественной богемы 1950–60 гг.⁴⁸ В этой связи дополнительный смысл получает противопоставление аронсоновской «Прогулки» и «Шестивия» Бродского.⁴⁹ Самым же главным в этом сопоставлении с дендистской атрибутикой является частое настроение героя Аронсона – печаль, скука, тоска, хандра.⁵⁰ Можно предположить, что Аронзон знал слова Пушкина: «Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа» (из письма Рылееву, май 1825 г.),⁵¹ созвучные реплике Мефистофеля из «Сцены из Фауста»: «Вся тварь разумная скучает».⁵²

Тем самым покой в поэтическом мире Аронсона, заявленный в сонете «Движение», получает почти философское оправдание в элегическом образе сидящего в кресле героя. Если в более раннем стихотворении 1964 г. «Полдень» всеобщему движению и заинтересованности противопоставлены авторские отрешенность, созерцательность и отказ от подвижности в мотиве созерцательности («Я созерцал, я зрил и только», 8), то начиная с «Движения» *покой* в поэтической мифологии Аронсона становится неотъемлемой частью созерцания-узрения-любования именно в модусе телесной позы. Поэтому неудивительно, что наряду с дендистским фланированием (ср. «Гуляя в утреннем пейзаже...», 64) и сидением в кресле⁵³ одной из

поэзии Бодлера и «проклятых поэтов», служат еще одной связующей нитью с определенным пластом творчества Аронсона (см. 58, 88, 122 (17), 125, 150, 330 и др.).

⁴⁷ Применительно к эротизму Аронсона уместно употребить понятие «эротической игры», уподобляемой игре слов. Так, в строке «Резвится фауна во флоре, топчя ее и поедая» (94) присутствует эротический подтекст: глаголы «топтать» и «поеть» означают также свокупление, что вполне вписывается в контекст стихотворения.

⁴⁸ Так, круг художника Арефьева называли «болтайкой» – от глагола «болтаться».

⁴⁹ См. Л. Аронзон 2006, Т. 2, 225.

⁵⁰ В этой связи характерен первоначальный вариант первой строки стихотворения (129) – «Печально как-то в Петербурге...».

⁵¹ А. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, Т. 13: «Переписка 1815–1827», Л. 1937, 176. Показательно, что у Пушкина речь о скуке заходит в этом письме в связи с Петербургом («Тебе скучно в Петербурге, а мне скучно в деревне». – Там же).

⁵² А. Пушкин, *Стихотворения*, Л. 1955, Т. 3, 339. [Серия «Большая библиотека поэта»]

⁵³ Ср. воспоминания Анри Волохонского: «Ар<о>нзона <...> будущие ахматули держали в черном теле и он сбежал к нам. У него болела нога. Мы с ним были хороши, но он

наиболее частых поз покоя является лежание: «там я лежал в траве и зрил» (7); «тело лодкою лежит / в урусах каменных озер» (20); «лежи в траве, пока избыток мыслей / сведет с ума иль просто надоест» и «лежи в траве и ничего не требуй, / к иной душе, к покою причастясь» (47); «я <в> трех озер осоке / лежу я Бога и ничей» (56), «окруженный чьим-то чувством, / лежал я медленно и грустно, / лежал я задом наперед» (62), «себя в траве лежать оставив, / смотрю, как падает вода» (89), «пред всеми, что ни есть, ночами / лежу, смотря на них в упор» (128), «я стою перед тобою, как лежал бы на вершине» (164). Именно эта поза активизирует переживание собственной смерти,⁵⁴ обращение к небу в прямом и переносном значении слова: «лежат, как мертвые, лицо / к покою неба обратив» и «когда я, милый твой, умру, <...> / оставь лежать меня в бору / с таким, как у озер, лицом» (252); «мы здесь пролежим, / сквозь меня прорастает, ты слышишь, трава» (6), «целый день лежу в кровати, / чтобы стать одной из мумий» (139). По поводу последнего примера заметим, что здесь вновь возникает аналогия с лирикой Бодлера – стихотворением «Гимн», в котором говорится о бальзамировании, способном уберечь возлюбленную от смерти. Кроме того, мумия лишена пола (она может быть и мужской, и женской), что существенно для поэтического мира Аронсона, в котором нет существенного различия не только между объектом и субъектом, но и между мужским и женским: «Мне б понравилось одно: / лечь с тобой как можно туже, / только так, чтобы женой / был бы я, а ты бы мужем» (145). В исследовании Р.Якобсона и К. Леви-Стросса о сонете Бодлера «Кошки» приводится мнение Мишеля Бютора о том, что «у Бодлера оба аспекта, женственность и мужественность, никоим образом не исключают друг друга, а находятся в тесной связи»⁵⁵ – приблизительно то же обнаруживается и у Аронсона; всякое закоснение в определенной природе ни в коем случае не является покоем, не равно ему и поэтому не устает инабытия как заведомо мертвое.

Горизонтальное измерение лежачей позы как воплощенного бдения и созерцания обретает свою вертикаль в подразумеваемом действии полета,

женился и стал сидеть в кресле. Это было интимно, но он не привык к теплу» (Цит. по: К. Кузьминский, «О Понизовском», *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны*, Сост. К. Кузьминского и Г. Ковалева, Т. 2А, Ньютонвилл 1983, 292).

⁵⁴ Характерно, что денди в безучастном отношении к окружающему следовали установлению Игнасия Лойолы «Perinde ad cadaver!» («Будь подобен трупу!») (Ольга Вайнштейн, *Денди. Мода. Литература. Стиль жизни*, М. 2006, 376).

⁵⁵ Jakobson R., Lévi-Strauss C. «Les Chats» de Charles Baudelaire (1962), Пер. по изд.: R. Jakobson, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie: Sämtliche Gedichtsanalysen*, Band 2, Berlin; New York 2007, 251-287 (здесь – 283). В этом исследовании заявлен продуктивный и для творчества Аронсона тезис о соответствиях между частотностью мужских и женских рифм, а также грамматическим родом существительных с сюжетным планом стихотворения.

порождаемом звуковым сходством корней: *леж* – *леч* – *лет*. Так, в стихотворении «Несчастно как-то в Петербурге...» пластическая схожесть лежания и летания реализуется в сюрреалистическом сдвиге полулежать – полуплывать: «Полулежу. Полуплечу. / Кто там полуплывет навстречу? / Друг другу в приоткрытый рот, / кивком раскланявшись, влетаем». Возможно, именно поэтической этимологией объясняется появление в таких «несовременных» стихотворениях, как «Послание в лечебницу» или «Два одинаковых сонета», самолета, который в стихотворении «Вода течет, а кирха неподвижна...» (126) занимает промежуточную позицию между лежанием и летанием («на грудь мою *садится* самолет»).⁵⁶ В обилии птиц и особенно летающих насекомых обращают на себя внимание те примеры, где насекомые сигнализируют о скоротечности жизни («я хотел бы быть букашкой, что живет не больше суток», 21; «Смерть бабочки? Свечное пламя?», 144). Еще более часто полеты у Аронсона оказываются связаны с эротическими коннотациями («Я полна цветов и речек, / на лугу сожжем мы свечек, / соберем большие стаи, / посидим и полетаем» (75); «Когда б вы были бабочкой ночной, / я б стал свечой, летающей пред вами» (119)) и со смертью как освобождением души («Когда, душа, я буду только ты, / летая над высокой ночью» (87)), знаменуют собою сон («В рай допущенный заочно, / я летал в него во сне» (127); «Подняв над памятью свечу, лечу, лечу верхом на даме» (144)). Тесная связь эроса, танатоса и сна, реализованная в телесных модусах лежания и полета, предполагают выход из потока времени, который гарантирует поэту чаемый покой – «неподвижно достигать состояния, которое дервиши именуют халь» (351).

Поэтический метод формирования, даже нагнетания медлительности, царящей в мире поэта, можно проиллюстрировать также многократными примерами «динамичной неподвижности» – характерным для поэтики Аронсона приемом семантического и морфологического сдвига: «Вокруг меня сидела дева» (38), «окруженный чьим-то чувством, / лежал я медленно и грустно, / лежал я задом наперед» (62), «напротив звезд, лицом к небытию, / обняв себя, я медленно стою» (67), «уходит вспять свою река» (111), «В двух шагах за тобою рассвет. / Ты стоишь вдоль прекрасного сада» (147). Всякое действие увидено здесь из глубокого покоя действующего («как бы видя резвый сон, я молчалив был и спокоен» (42)), а всякое говорение уступает молчанию, тишине в ее полноте.⁵⁷ Молчание,

⁵⁶ Ср. из письма В. Швейгольцу (1969 г.): «Я и всегда не мог в стихах пользоваться бытовыми понятиями, не мог написать, предположим, о реальном лыжнике – только о видении его, и как-то случайно попавшее в мою утрамбованную лексику слово „самолет“ всем контекстом вокруг иррационализируется, превращаясь в слова типа „дерево“, „озеро“» (352).

⁵⁷ Вслед за Жуковским Аронсон мог бы повторить: «И лишь молчание понятно говорит», изъяс из этого высказывания характерную для поэта-романтика скорбь по поводу

таким образом, выступает одним из поэтических синонимов покоя, «глубинной тишиной», в которой всякое действие, и статическое в том числе, — это пребывание в пространстве, продолжающееся открытие его глубины.

«бедности языка». Сходство поэтических концептов «молчания» у Аронсона и Жуковского — тема отдельного исследования.

Ольга Седакова

ЛЕОНИД АРОНЗОН: ПОЭТ КУЛЬМИНАЦИИ

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

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

Утро²

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

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

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

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

(1966)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

А.С. Пушкин

Поле снега. Солнцеснег.
Бесконечный след телеги.
Пушкин скачет на коне
на пленэр своих элегий.

Яркий снег глубок и пышен,
и сияет, и волнист.
Конь и Пушкин паром дышат,
только стека слышен свист.

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

(20 января) 1968

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ Аронзон 2006, 1, 202.

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

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

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

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

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

¹⁰ Аронзон 2006, 1, 138.

¹¹ Аронзон 2006, 1, форзац.

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

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

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

Паузы

```

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

```

(1964)¹⁴

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

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

¹³ Аронзон 2006, 1, 55.

¹⁴ Аронзон 2006, 1, 69.

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

Прибавление. О поэзии и рае

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Но от дальнейших комментариев к этой композиции пока воздержимся.

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

Юрий Рубаненко

ФОРМУЛА АРОНЗОНА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

но не смущайся: не шучу тобою –
где нету ничего, там есть любовь,
свядое ничего там неубываю есть.

(СП-1, 159)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

и только астмы длительный припадок,
тревожа тела слипшийся уют,
ее привязывал к земному бытию...
(СП-1, 77)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(СП-1, 136)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁰ Там же.

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

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

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

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

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

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

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

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

(СП-1, 184)

Rainer Grübel

**DAS NICHTS DES GESICHTS.
LEONID ARONZONS POETISCHES PARADIES DER LEERE:
EINE JÜDISCH-RUSSISCHE KUNSTRELIGION**

Für Johanna Renate Döring

1. Alles und nichts ist Gesicht – Aronzons Hetero-Mimesis

[...] только творчество дает нам диалог с Богом.

[...] nur das Schöpfen bietet uns einen Dialog mit Gott.

Leonid Aronzon im Gespräch mit Iosif Brodskij¹

Das Werk weniger Autoren geht so beispielhaft auf in einem einzigen Vierzeiler wie Leonid Aronzons poetisches Denken und Sprechen im Quartett „Alles ist Gesicht: das Gesicht ist Gesicht...“ („Vsě – lico: lico – lico...“). Was auf den ersten Blick Tautologie scheint, erweist sich bei näherem Hinsehen als Unterschied ums Ganze: Die Differenz zwischen Thema und Rhema signalisiert nicht mehr und nicht weniger als den Abstand zwischen Soma und Sema, zwischen Welt und Gott. Und sie markiert den Gegensatz von Haben und Sein. Alles in der Welt *hat* ein Gesicht; *ist* die Welt Gottes Gesicht, *hat* Er *kein* Gesicht.

Wurde die Unsichtbarkeit Gottes je verdichteter ausgesprochen? Ist seine Verborgenheit je konzentrierter gefasst worden als im reflexiven Einsilber „selbst“ (sam)? Im Selbst, das die Besitzanzeige „sein“ des dritten Verses im vierten (auto)reflexiv werden lässt und so das Göttliche des Poetischen in Gestalt des Schöpferischen voraussetzt und im Umkehrschluss Gott als *poeta* entwirft? Wie die Welt ihren Schöpfer in einem Zuge verbirgt und offenbart, so auch das Gedicht von 1969 seinen Verfasser:

Всё – лицо: лицо – лицо,
Пыль – лицо, слова – лицо,
Всё – лицо. Его. Творца.
Только сам Он без лица.²

Alles ist Gesicht: Gesicht ist Gesicht
Staub ist Gesicht, Worte sind Gesicht,
Alles ist Gesicht. Seins. Des Schöpfers.
Nur Er selbst ist ohne Gesicht.

¹ Aleksandr Stepanov, „Živoe vsě odenu slovom. Zametki o poëtike Leonida Aronzona“, Leonid Aronzon, *Sobranie proizvedenij v dvuch tomach*, T. 1, Sankt-Peterburg 2006, 21-53, hier 22. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden mit Band- und Seitenangabe zitiert. Hier und im Weiteren sind die Übersetzungen ins Deutsche von mir.

² Leonid Aronzon, „Vsě – lico: lico – lico...“ (1, 201).

Aronzons poetische Rede ist reduktiv, also poetisch. Dieses emphatisch Poetische spricht das Lyrische Ich im Parallelismus aus, der in der Steigerungsform des gepaarten Pararreims erklingt. Das Risiko des identischen Reims der ersten beiden Verse steht für den Mut des Sprechers, einen Einklang zu wagen, der die Nähe des Kitsches nicht scheut. Indes liegt auch zwischen dem Ausdruck „Gesicht“ im ersten und im zweiten Reimwort eine Kluft – genauer: der Abgrund zwischen Ding und Zeichen, zwischen Welt und Wort. Nicht nur die Phänomene des Weltalls haben demnach Anteil am Antlitz Gottes,³ sondern auch die sie benennenden Wörter:⁴ Aronzons Poetik ist ästhetische Theologie.⁵

Weiters steht zwischen diesen Äquivokationen und somit zwischen menschlichem Antlitz und Rede das den Kitsch eiliger Übereinstimmung abwehrende Staub-Gesicht. Das Nichtige, „Staub“ – wir erinnern Anna Achmatovas Verszeile „Wenn sie nur wüssten, aus welchem Dreck / Gedichte wachsen, ohne Scham zu kennen“⁶ – ist das Material, aus dem der Mensch gemacht ist und zugleich dasjenige, wozu er nach seinem Tod wieder wird. Dieses Pulver ist seinerseits im „Alles“ (vsě) des Eröffnungsverses inbegriffen; es bildet die Grenze zwischen vergänglichem menschlichem Gesicht und überlebensfähigem Wort.⁷

Die Herausgeber der zweibändigen Aronzon-Werkausgabe, P.A. Kazarnovskij, I.S. Kukuj und V.I. Ėrl, verweisen im Kommentar zu diesem Gedicht (II, 476) mit Grund auf Rozanovs Miniatur aus dem Band *Solitaria (Uedinennoe)*. Der Sprecher bestimmt dort indes Gott selbst als Gesicht. Dieses Gesicht hat daher auch eine andere Bedeutung als bei Aronzon, der das menschliche Antlitz gemäß der alttestamentlichen Ebenbildlichkeit des Menschen im Verhältnis zu Gott als dessen Gesicht entwirft. Rozanov humanisiert Gott dagegen durchs *Neue Testament* als seinen Nächsten, er nähert das Geschöpf (in unausdrücklicher Analogie zum Übermenschen) an den Schöpfer an, und er zählt diesen zur Gestimmtheit. Er entwirft eine Welt des Neuen Testaments *ohne* Christus und geht so den Weg zurück vom Neuen zum Alten Testament und schließlich zu einer von ihm erfundenen Welt Ägyptens.⁸

³ Vladimir Ėrl, „Neskol'ko slov o Leonide Aronzone“, *Vestnik novoj literatury*. 1991, 3, 214-226; <http://poets60.euro.ru/aronzon/erl.htm>, 28.12.2008) hat den Ausdruck „Gesicht“ (lico) im Wörterbuch Leonid Aronzons als Synonym für „Antlitz“ (lik) bestimmt. Pavel Florenskij („Ikonostas“, *Sočinenija v četyrech tomach*, Bd. 2, Moskau 1995, 419-526, hier 434) unterscheidet dagegen „lik“ als göttliches Antlitz von „lico“ (Gesicht) und „ličina“ (Larve).

⁴ Hier tritt die Rezeption Chlebnikovs und seiner „Sternenspache“ (*Zvezdnyj jazyk*) hervor.

⁵ In dieser Eigenschaft tritt sie auch der *politischen Theologie* Carl Schmitts gegenüber.

⁶ Anna Achmatova („Tajny remesla“, 2, *Stichotvorenija i poëmy*, Leningrad 1976, 202): „Kogda b vy znali, iz kakogo sora / Rastut stichi, ne vedaja styda“.

⁷ Bei Anna Achmatova (ebd. 226): „I dolgovečnej – carstvennoe slovo“ („Und ewiger noch dauernd – königliches Wort“).

⁸ Rozanov verstößt hier gezielt gegen das *Neue Testament*. Der Mensch ist bei ihm auch ohne Christus gottunmittelbar. Insofern war der Plan der russisch-orthodoxen Geistlichkeit, den Schriftsteller zu exkommunizieren, der Christus zudem der Asexualität zieh, nur konsequent.

В конце концов Бог – моя жизнь.

Я только живу для Него, через Него. Вне Бога – меня нет.

Что такое Бог для меня?.. Боюсь ли я Его? Нисколько. Что Он накажет? Нет. Что Он даст будущую жизнь? Нет. Что Он меня питает? Нет. Что через Него существую, создан? Нет.

Так что же Он такое для меня?

Моя вечная грусть и радость. Особенная, ни к чему не относящаяся?

Так не есть ли Бог „мое настроение“?

Я люблю того, кто заставляет меня грустить и радоваться, кто со мной говорит; меня упрекает, меня утешает.

Это Кто-то. *Это – Лицо*. Бог для меня всегда „он“. Или „ты“; – всегда близок.⁹

Letzten Endes ist Gott mein Leben.

Ich lebe nur durch Ihn, für Ihn. Ausserhalb Gottes gibt es mich nicht.

Was ist Gott für mich? Fürchte ich Ihn? Keineswegs. Dass er strafen wird?

Nein. Dass ich durch ihn bestehe, geschaffen bin? Nein.

Was ist Er also für mich?

Meine ewige Trauer und Freude. Eine besondere, die sich auf nichts bezieht?

Ist Gott so nicht „meine Stimmung“?

Ich liebe den, der mich trauern und freuen macht, der mit mir spricht; mir Vorwürfe macht, mir Trost spendet.

Das ist Jemand. Das ist ein *Gesicht*. Gott ist für mich immer „er“. Oder „du“; immer nah.

Aronzons frühes Zwilling-Gedicht „Die Spiegel“ („Zerkala“) präfiguriert diese theologische Zeichenhaftigkeit des Menschen und ihre Äquivalenz mit dem Entwurf der Kunstreligion. Seines Umfangs halber kann es hier nicht in Gänze wiedergegeben werden. Vermutlich bereits in den Jahren 1963/64 entstanden, ist dieser Mikrozyklus zu lesen als Gegenprogramm zum seinerzeit in der Sowjetunion noch stets als offizielles Programm der Kulturpolitik verbindlichen mimetischen Modell der *Widerspiegelung*. Als Weigerung, dem im Sozialistischen Realismus geltenden Spiegelmodell und dem ihm entsprechenden positivistischen Erkenntnisprinzip zu folgen (Hegels Dialektik war zur Mechanik der Beseitigung von Widersprüchen verkommen) beruft das eine Gedicht sich im Lob des Speculum explizit auf die Gottesebenbildlichkeit des Menschen: „Uns hat als Ebenbilder Gott geschaffen“ – „Nas sotvoril podobijami Bog“, II, 48. Der negative Gegenentwurf zu diesem Spiegel im anderen macht den Menschen dagegen zur „Kopie“ („kopija“, ebd.), gibt ihm Neid ein auf „höchste Spiegel“. Angesichts solcher Specula sei allein der Blinde glücklich.

⁹ V. Rozanov, „Uedinennoe“, *O sebe i o žizni svoej*, M. 1989, 75 (meine Hervorhebung).

Aronzons *Mikrozyklus* stellt einander axialsymmetrisch – wie im Spiegel – zwei Gedichte gegenüber, die sich jedoch weniger gleichen, denn als Zerrspiegel des jeweils anderen das Gegenteil des Gegenüber behaupten und ihm den je umgekehrten Wert zuerkennen. Treten im primären, positiven göttlichen Speculum (d.h. der Welt) die Menschen als Ebenbilder Gottes in Erscheinung, so erzeugt sein negativwertiges demiurgisches Gegenstück als sekundärer Spiegel des Spiegels die Scheinhaftigkeit der Präsenz des Absenten.¹⁰ Und so entgegnet dem Lockruf, die Schau der wie Personen vertrauten Spiegel zu erfahren, die Warnung, sich im Schaustück leerer Specula zu verlieren, dem Lob der Spiegelsbildlichkeit des Menschen die Mahnung, Doppelgänger, Bücher und Theater zu meiden und dem Angebot, sich genießend dem Bau des Karussells verliebter Spiegeln zu nähern, der Aufruf, „blauende Spiegel“ („golubejuščie zerkala», II, 49) zu fliehen, solange der Fuß noch auf den Weg trete und der Fluss (Lethe) noch nicht überquert sei.

Die Uneindeutigkeit kultureller Spiegelbilder¹¹ (und damit kultureller Bilder überhaupt) unterläuft die Eindeutigkeit von Newtons optischer Mechanik; in ihrer unstimmgigen Doppelung verbergen und enthüllen sie in einem Zug das *Nichts* gerade dadurch, dass sie es als *Alles* zur Erscheinung bringen.

2. Alles ist schön, alles ist nie: die axiale Identität von *omnis* und *nihil*, von *semper* und *nunquam*

Палату No 6 в партиту No 6 превратил [...]

Er hat den 6. Krankensaal in die 6. Partita verwandelt [...]¹²

Aronzons kühner Zugriff auf All-Ausdrücke, die in der Prosa Stereotypen zutage fördern, erzeugt und präsentiert in seiner poetischen Rede Imagotypen.¹³

¹⁰ Diese Scheinhaftigkeit des Spiegels spricht auch das Gedicht aus: „Es gibt im Herbst das Dasein von Spiegeln, / ihr Umfang ist scheinhaft in herbstlicher Luft [...]“ – „Est' v oseni prisustvie zerkal, / ob''ëm ich mnimij v vozduche osennem [...]“ (I, 58). In russischen Enzyklopädien wie P.A. Nikolaev (Hg.), *Russkie pisateli 20 veka. Biografičeskij slovar'*, M. 2000 und N.N. Skatov (Hg.), *Russkie pisateli. XX vek. Biobibliografičeskij slovar'*, M. 1998, aber auch in deutschsprachigen Geschichten der russischen Literatur sowie in Wolfgang Kasack, *Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära*, 2, München 1992, ist Aronzon nicht verzeichnet. Dagegen berücksichtigt ihn Richard McKane (Hg.), *Ten Russian Poets: Surviving the Twentieth Century*, London 2003. Vgl. die zweisprachige russisch-englische Ausgabe: Leonid Aronzon, *Šmert' babočki / Death of a Butterfly*, Moskau und London 1998.

¹¹ Rozanov hat die Schriftsteller ausdrücklich davor gewarnt, in den Spiegel zu blicken: „Pisateli značitel'nye ot neznačitel'nych počti tol'ko ëtim otličajutsja: smotrat v zerkalo – ne smotrat v zerkalo.“ („Bedeutsame Schriftsteller unterscheiden sich von belanglosen fast nur dadurch: Die einen betrachten sich im Spiegel, die anderen betrachten sich nicht im Spiegel. Vasilij Rozanov, „Opavšie list'ja“, *O sebe i o žizni svoei*, 229.

¹² Dmitrij Avaliani, „O Leonide Aronzone“, *NLO*, 14, 1966, 252-253, hier 253.

¹³ Vgl. zum Unterschied Rainer Grübel, „Stereotypen und Imagotypen in Vasilij Rozanovs Deutschlandbild“, H.-H. Hahn / Elena Mannová (Hg.), *Nationale Wahrnehmungen und ihre*

„Alles“ sei schön, erfahren wir, doch zugleich stets „wie niemals“ („kak nikogda“). Dies meint nicht nur und nicht einmal so sehr, jede Schönheit sei einmalig, wie es besagt, dass sie *niemalig* sei. Nicht nur hat Schönheit nicht *Ihresgleichen*, sie hat *Ihresgleichen* gerade (auch) *nicht*. Diese Unterscheidung mag spitzfindig wirken, weil sie in der Prosarede ‚nur‘ als Intonationsunterschied zu Tage tritt, doch ist der poetischen Rede die Differenz des Tons oft alles.

Die auf Äquivalenz gegründete poetische Rede lässt alle Negation besonders krass hervortreten und verleiht der durch die Axie Schönheit¹⁴ vermittelten Identität von *alles* und *nicht*, *immer* und *nie* ihr einmaliges Profil:

Боже мой, как всё красиво!
 Всякий раз, как *никогда*.
Нет в прекрасном перерыва.
 Отвернуться б, но куда?

Оттого, что он речной,
 ветер трепетный прохладен.
Никакого мира сзади:
 что *ни* есть – передо мной.¹⁵
 1970

Gott, o Gott, wie schön ist alles!
 Jedesmal, zu *keiner* Zeit.
 Schönes kennt *gar keine* Pause,
 Ab sich wenden, doch wohin?

Daher, dass vom Fluss er kommt,
 zitternd ist und kühl der Wind.
Keine Welt ist da von hinten:
 was auch ist – es liegt vor mir.

Der Logik der Herkunft (hier des Windes), in der auf Kausalität getrimmtes Prosadenken stets eine somatische Ursache wittert,¹⁶ entspricht im Sprachdenken die semische Ur-Sache des Aus-Drucks. Die Anima des Flusses trägt der Wind als Leben mit sich; prosaische Poetologie spräche hier – die Verhältnisse geradezu umkehrend – von „Personifizierung“ oder „Anthropomorphismus“.¹⁷

Diese Negation setzt sich (von der Anreicherung des Reims in „*nikogda*“ – „*no kuda*“¹⁸ getragen) fort in der Ununterbrochenheit des Schönen, in seiner Un-

Stereotypisierung, Frankfurt a.M. 2007, 319-369.

¹⁴ Dass es hier nicht um einen naiven Begriff des Schönen geht, zeigt schon die Schönheit als „Bestrafung“ (nakazanie, I, 339).

¹⁵ I, 213, meine Hervorhebung. Wortwörtlich: *никогда* – *niemals*; *нет* [...] *перерыва* – *nicht* Pause, *Никакого* мира – *nicht* irgendeine Welt, что *ни* есть – was *nicht* ist.

¹⁶ Das axische Korrelat des prosaischen Kausalitäts- und Motivationsdenkens ist die Kosten-Nutzen Rechnung. Dieser Prosa-Axiologie steht die poetische Axiologie der Verschwendung gegenüber. Sie gipfelt in Aronzons „Nutzen des Nutzlosen“ („*pol'za bespoleznogo*“, II, 181).

¹⁷ Diese Anima changiert zwischen Irdischem und Himmlischem, wie eine Prosanotiz Aronzons zeigt (I, 480): „Nebel“ (tuman) senkt sich vom Nebel und steigt von der Erde auf.

¹⁸ Diese Aufnahme von „*ni*“ und „*no*“ (verstärkt durch die chiasmatische Übernahme des „*o*“ aus „*kogda*“ in die Konjunktion „*no*“) in die Äquivalenzfigur des reichen Reims erzeugt in der Spur von Chebnikovs Futurismus (als „innere Flexion“ im Sinne Jakobsons) ein Negationsgeflecht, in das die Kommunikationsstruktur des Einspruchs: „*aber*“ – „*no*“, aufgenommen ist. Diese Figur des poetischen Naturalismus bringt die Beziehung (in) der Redefigur zur Deckung mit dem Seinsverhältnis selbst. So kann „*alles*, was ist“ (I, 483) ausgetauscht werden gegen „*was nicht ist*“ (*čto ni est*“, I, 213) im Sinne von „*was auch immer ist*“: Die Sprachfigur selbst verkörpert die Identität von *Alles* und *Nichts*.

abwendbarkeit, die zugleich die Unabgewandtheit der Welt ist. Dieses Hineinstehen der Welt in den Menschen widerruft die andersartige Vorstellung der Gnosis¹⁹ auf prägnante Weise, liegt doch in solcher Zugewandtheit der Welt als Synkrise der Kernbotschaften von Altem und Neuem Testament wie die drohende Vergeltung so auch die Verheißung göttlicher Liebe beschlossen. Die der nichtssagenden Alltagswendung „bože moj“ („mein Gott“) entnommene Apostrophe des Höchsten erweist sich als tatsächliche, alles besagende Anrufung jenes All-Mächtigen, dessen Welt-Geschöpf in einem eigenwilligen Chronotop sowohl räumlich *vor* dem lyrischen Ich liegt als auch zeitlich *in seiner Zukunft*. Auto-paradox, ist das Schöne, *stets* nur, indem es *nie* ist. Jedes Gedicht ist hier fortgesetzt die volle Präsenz der ganzen Absenz, ist das Alles im Nichts.

Gerade hierin unterscheidet sich die Kunstreligion grundsätzlich von der Religion im engeren Sinne ebenso wie von religiöser Kunst im Weiteren, dass diese stets die Präsenz als den Weg hin zur Absenz nimmt, während jene aus Absenz Präsenz erzeugt. Ist in der Religion Immanenz ganz Mittel zur Transzendenz, so ist in der Kunstreligion Transzendenz stets Medium für Immanenz.

3. Alles ist Nichts, Fülle Leere, Wiederholtes sich selbst ungleich: Paradoxa in Lyrik und Bildlyrik

Я умереть хотел не так.²⁰
Ich wollte so doch sterben nicht.

Eines der letzten, wohl gar das letzte umfangreiche und mit vielen Entwürfen überlieferte Gedicht Leonid Aronzons hat verlassene Örter zum Thema: verlassen von den Menschen, nicht von den Göttern. Diese Verlassenheit des Ortes verleiht dem Gedicht seinen melancholischen Ton, der ja nicht selten als spezifisch angesehen worden ist für Lyrik überhaupt.

Den Aufbau dieses in mehreren Fassungen erhaltenen, in seiner konzisesten Variante zwei (I, 218) und in seiner hier herangezogenen umfangreichsten fünfeinhalb Quartette (I, 217) umfassenden Gedichtes prägen Wiederholungen.²¹ Außer den ersten beiden und den letzten vier Versen kehren in dieser achtversigen Kurz- und der aus zweiundzwanzig Versen bestehenden Langfassung alle anderen im Zweierhythmus wieder. Diese markante Wiederholungsstruktur stellt das Bauprinzip der Versrede in den ersten drei Strophen selbst aus; die letzten drei Strophen weichen von dieser Repetition indes variierend ab. Ihr Reimschema prägt Variation: AbAb AbAb AbAb Abbb bbAb CC (I, 217):

¹⁹ Vgl. Alexander Böhlig und Christoph Marksches, *Gnosis und Manichäismus*, Berlin 1994.

²⁰ I, 381. Dieser Vers wird oft als Vorausdeutung auf den wenig später eingetretenen Unfalltod Aronzons gelesen.

²¹ Weitere (Teil-)Varianten: I, 370-383.

Как хорошо в покинутых местах!
Покинутых людьми, но не богами.
И дождь идёт, и мокнет красота
старинной рощи, поднятой холмами.

И дождь идёт, и мокнет красота
старинной рощи, поднятой холмами.
Мы тут одни, нам люди не чета.
О, что за благо выпивать в тумане!

Мы тут одни, нам люди не чета.
О, что за благо выпивать в тумане!
Запомни путь слетевшего листа
и мысль о том, что мы идём за нами.

Запомни путь слетевшего листа
и мысль о том, что мы идём за нами.
Кто наградил нас, друг, такими снами?
Или себя мы наградили сами?

Кто наградил нас, друг, такими снами?
Или себя мы наградили сами?
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.

Сентябрь 1970

Wie gut ist es an den verlass'nen Örtern!
Verlass'n von Menschen, doch von Göttern nicht.
Und Regen fällt, und es wird feucht die Schönheit
des alten Hains, erhoben durch die Hügel.

Und Regen fällt, und es wird feucht die Schönheit
des alten Hains, erhoben durch die Hügel.
Wir sind allein, zu uns nicht Menschen passen.
Oh, was ein Segen: trinken hier im Nebel!

Wir sind allein, zu uns nicht Menschen passen.
Oh, was ein Segen: trinken hier im Nebel!
Erinner' den Weg des weggeflog'nen Blatts
und den Gedanken, dass wir nach uns gehen.

Erinner' den Weg des weggeflog'nen Blatts
und den Gedanken, dass wir nach uns gehen.
Wer lohnte uns mit solchen Träumen, Freund?
Haben wir selber etwa uns belohnt?

Wer lohnte uns mit solchen Träumen, Freund?
Haben wir selber etwa uns belohnt?
Sich zu erschießen hier, es brauchte keinen Teufel.
die Seelenschwere nicht, kein Pulver im Revolver.

Nicht den Revolver selber sieht Gott an,
Sich zu erschießen hier, es brauchte wirklich nichts.

September 1970

Die rhythmische Unebenheit (der Amphibrach anstelle zweier Jamben) zu Beginn des vierten Verses der vierten Strophe – also dem sechzehnten Vers und damit der vierten Potenz der für die Wiederholung ikonischen Zwei²² – verleiht der Frage nach der Selbstbelohnung besonderes Gewicht und markiert den möglichen Selbstlohn kreativer Vorstellung als Unstimmigkeit. Das im Motto des Beitrags apostrophierte Schöpfungsvermögen ist somit letztlich nicht der Autonomie des menschlichen Subjekts verdankt.

Ähnlich verlassene Trunkenheit treffen wir etwa gleichzeitig an in Venedikt Erofeevs Kurzroman *Moskau-Petuschki* (*Moskva-Petuški*) von 1970 (1973 erstmals veröffentlicht) und ähnlich verlassene Landschaften etwas später in Andrej Tarkovskijs Film *Stalker* von 1978/79. Sie widerrufen den nüchtern-brutalen sowjetischen Kolonisierungstraum.

²² Für Aronzon spielt ebenso wie für Chlebnikov die Zahlenmystik eine entscheidende Rolle. Dabei scheint er wie dieser der Zahl zwei eine positive Rolle zuzuerkennen (vgl. Anke Niederbudde, *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne. Florenskij – Chlebnikov – Charms*, München 2006; Rainer Grübel, „Vo Vremja, vne vremeni i rjodom so vremenem. Kalendarnoe vremja u Velimira Chlebnikova, Daniila Charmsa i Vladimira Sorokina“, J.-Cl. Lanne (Hg.), *V. Chlebnikov, budetljanskij poet*, Lyon 2009 (im Druck).

Das expansive Wiederholen wird durch die Konjunktion „i“ („und“) im dritten (zweimal), fünften, zwölften und vierzehnten Vers auch als syntaktischer Parallelismus ausgeführt. Widerstreitet solche Repetition auf der abstrakten Ebene des Weltmodells dem linearen Fortschrittspathos des historischen Materialismus, so widerrufen das Wohlbefinden in verlassener Landschaft und die Ungleichheit („ne četa“) mit dem Pluraletantum „ljudi“ (Leute, Menschen) die Fei-er des Kollektivs²³ im realen Sozialismus. Der kommunikative Grundgestus der Gedichte liegt im Aussparen der dritten Person Plural und in der Hineinnahme des Er/Sie/Es ins Du. Er läuft hinaus auf die Verweigerung des für Totalitarismen grundlegenden Heideggerschen „Man“.²⁴

Das fünfte Quartett stellt Ungleichheit und Unstimmigkeit durch parallelisierende Paronomasie in Äquivalenz zum Teufel: „ni četa“ – „ni čerta“. Diese Figur ruft graphisch (nicht lautlich!) die „Linie“ („čerta“) auf und stellt so das Gerade im Widerstreit von Klang und Bild wiederum ins Risiko des Ungeraden.

Auch das leere Eden dieser Gedichte entsteht im doppelten Widerstreit zur futurischen Utopie vom lichten Kommunismus²⁵ und zur gegenwärtigen Welt des sowjetischen Alltags. Anders als die russischen Konzeptualisten verzichtet Aronzon in seinen Texten mit wenigen Ausnahmen auf ironische, satirische oder sarkastische Rückgriffe auf sowjetische Habitus, Verfahren und Motive. Sein Paradies ist indes auch kein bruchloser Rückgriff auf den jüdisch-christlichen Chronotop. Es ist vielmehr angesteckt von Charles Baudelaires *Les paradis artificiels*. Wenn im Zyklus „Ave“ (I, 220-232) dessen Palindrom „Eva“ durch „Maria“ und „Margarete“ („Rita“)²⁶ hindurchgegangen und das jüdische Weltmodell mit dem christlichen und nachchristlichen aufgefüllt ist, erblüht eine Kunstfigur, die, als Religion genommen, im Grunde trägt. Der Teleologie des jüdisch-christlichen Drei-Schritt-Modells Paradies → Sündenfall → apokalyptische Rettung tritt die für Sprachkunst charakteristische Synchronie entgegen.²⁷ Das Paradies ist bereits apokalyptisch, die Apokalypse noch stets paradiesisch.

Die gesuchten einsamen Örtchen sind nicht vom monotheistischen „Gott“ verlassen, sondern von den heidnischen „Göttern“ („bogi“). Wie bei Rozanov werden die jüdische und christliche Vorstellungswelt angefüllt mit paganen Ele-

²³ Dieses Lob der Einsamkeit widerrät übrigens auch dem Bachtinschen Karnevalismus.

²⁴ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1986, 126-130.

²⁵ Vgl. den paradoxalen Erzähl-Habitus in Aleksandr Zinov'evs *Zijajušćie vysoty* (Lausanne 1976, dt.: Alexander Sinowjew, *Gährende Höhen*, Zürich 1981), welche die Differenz von strahlender Utopie und miserabler Gegenwart in topische (Perspektiven-) Differenz fassen.

²⁶ Rita Moiseevna Purišinskaja (1935-1983) war Leonid Aronzons Frau und Muse; I, 488; vgl. das (allerdings im Konjunktiv geschriebene) *Madrigal für Rita (Madrigal Rite)*, I, 229).

²⁷ Petr Kazarnovskij und Il'ja Kujuk, „Vmesto predislovija“, I, 7-20, hier 12f. konfrontieren die Synchronie der Texte Aronzons der Diachronie von Brodskij's Gedichten. Vgl. zum Verhältnis der Poetiken der beiden Autoren auch Aleksandr Stepanov, „Živoe...“, I, 21f. und Viktor Krivulin, „Leonid Aronzon – sopernik Iosifa Brodskogo“, *Ochota na Mamonta*. Sankt-Peterburg 1998, 152-158, hier 152f.

menten. So ist diese Verswelt vor- und nachreligiös, säkulatorisch und post-säkulatorisch.

Drogen induzieren Aronzons künstliche Paradiese,²⁸ die Güte des Kindes Drogen übertrifft in gewagter axischer Figur die Schönheit des Engels (I, 219):

О, Азии презенты – анаша,
оазис для ума, любви оазис,
и ты, узбечка, столь ты хороша,
что пред тобой и ангел безобразен.

Oh, ihr Geschenke Asiens, Canabis,
Oase dem Verstand und auch der Liebe,
Und du, Usbekin, bist so wunderschön,
Dass ungestalt ein Engel gegen dich.

Das lyrische Ich dieses Fragments bekennt seine Gottesfurcht und die ihr widersprechende Erwartung: „no nežnosti tvoej blagodarja / ja voskresaju...“ (I, 219; „doch dank deiner Zärtlichkeit / werde ich auferstehen...“). Das Gedicht mündet in das Bekenntnis, das lyrische Ich lebte, wenn es dies aus Willensgründen könnte („O, esli by ja mog, o, esli by ja mog / staratel’no...“ – „Oh, wenn ich könnte, oh wenn ich könnte / durch Eifer...“): „ne zrza“ – „ohne zu sehen“.²⁹

Da Welt als Wille im Sinne Schopenhauers dem Sprachdenken verschlossen ist und es auf Welt als Vorstellung angewiesen bleibt, ist dieses Begehren der Unsichtigkeit in Aronzons Kunstreligion unerfüllbar. Und es widerspricht diesem Wunsch auch die Bewegung des Künstlers vom Gedicht hin zum bimedialen Wort-Bild-Kunstwerk. Dieses steht in der Tradition der russischen Avantgarde und insbesondere von Futurismus und Absurdismus.

Einer der avanciertesten Erträge dieser Wort-Bildkunst ist das „Leere Sonett“ („Pustoj sonet“) von 1969, das seinen Sinn nur in pikuraler Präsentation preisgibt. An den vier Seiten umgibt ein Versband, das im Uhrzeigersinn von außen nach innen um die leere Fläche läuft, oben und rechts drei, unten und links zwei Mal das leere Quader, das Nichts: „Wer liebte euch begeisterter als ich? / Bewahr’ euch Gott, | bewahr’ euch Gott, bewahr’ euch, Gott. / Die Gärten steh’n, die Gärten steh’n, sie steh’n, des Nachts. / Und | Ihr in Gärten, Ihr in Gärten, Ihr steht auch. // Ich wollte Euch, | ich wollt’ Euch meinen Gram / einflößen so, einflößen so, nicht Unruhe / verschaffend | eurem Gras-Anblick zur Nacht, den Anblick seines Bachs, / auf dass der | Gram, auf dass das Gras zum Bette für uns ward. / In Nacht eindringen, und eindringen in | den Garten, eindringen auch in Euch, / die Augen heben, Au | gen heben / mit Himmeln zu vergleichen auch die Nacht im Garten, Garten in der Nacht, und Garten, / dass

²⁸ Vgl. durch Morphium induzierte „Fröhlichkeit“ (vesel’e, I, 115).

²⁹ „Ne zrza“ bedeutet als Idiom im modernen Russischen zwar ‚nicht vergebens‘, ‚nicht unnütz‘, ‚nicht ohne Notwendigkeit‘, wird hier aber in seiner ursprünglichen Semantik gelesen, weil sonst ein Leben ‚mit Notwendigkeit‘ (also Hegel!), ein Leben ‚mit Nutzen‘ (also Sozialer Auftrag!), ein Leben ‚mit Ertrag‘ statt durch Selbst-Verschwendung das Ziel wäre. Es geht doch eher um ein Dasein ohne Zweck, ohne Rück-Sicht, ohne das Schielen nach Erfolg.

ПУСТОЙ СОНЕТ

КТО ВАС ЛЮБИЛ ВОСТОРЖЕННЕЙ, ЧЕМ Я? ХРАНИ ВАС БОГ,
 ВАШ ВИД ТРАВЫ НОЧНОЙ, ВАШ ВИД ЕЕ РУЧЬЯ, ЧТОБ ТА
 ПОЛОН ВАШИМИ НОЧНЫМИ ГОЛОСАМИ. ИДУ НА НИХ.

ХОТЕЛ БЫ Я СВОЮ ПЕЧАЛЬ ВАМ ТАК ВДУШИТЬ, ВАМ ТАК ВДУШИТЬ, НЕ ПОТРЕВОЖИТЬ,
 ЗАЧТО БЫ С НЕБЕСАМИ РАВНЯТЬСЯ И НОЧЬ В САДУ, И САД В НОЧИ, И САД, ЧТОБ

ХРАНИ ВАС БОГ, ХРАНИ ВАС БОЖЕ. СТОЯТ САДЫ, СТОЯТ САДЫ, СТОЯТ ВНЕДАХ, И
 ПЕЧАЛЬ, ЧТОБ ТА ТРАВА НАМ СТАНД ЛОЖЕМ ПРОНИКНУТЬ В НОЧЬ, ПРОНИКНУТЬ В
 ЛИЦО ПОДНО ГЛАЗАМИ... ЧТОБ БЫ СТОЯЛИ В НИХ, САДЫ СТОЯТ.

БЫ В САДАХ, И БЫ В САДАХ СТОИТЕ ТЖЕ. ХОТЕЛ БЫ Я
 САД, ПРОНИКНУТЬ В ВАС, ПОДНЯТЬ ГЛАЗА, ПОДНЯТЬ ГЛАЗА,

| voll er sei mit euren nächtlich' Stimmen. / Ich gehe ihnen nach. | Gesicht voll Augen... Damit ihr steht in ihnen, Gärten stehen.³⁰

Die Diskrepanz zwischen graphisch³¹ evidenten Prosazeilen und in der Graphik verborgener innerer (klanglautlicher) Vers- und Strophengliederung offenbart den dem Text eingeschriebenen eklatanten Gegensatz zwischen hörbarer Ein- und sichtbarer Ausfaltung. Die Spannung zwischen oraler und visueller Präsentation oder Rezeption erhebt freilich ihre Gleichzeitigkeit zur Bedingung. Und erst diese einander zuwiderlaufende Ohrenfülle und Augenleere erzeugen jene Gleichung von Vanitas und Plenitas, die diesem Gedicht als programmatisches Paradoxon eingeschrieben ist.³²

Ein Text, der uns in den Garten Eden führt, kann als Prosa innen nur leer sein, weil es im Paradies keine Grenze gibt und somit auch kein Ereignis.³³ Das Paradies ist der Ort sujetloser Prosa par excellence. Wenn man so will, korrumpiert die poetische Substanz des „Leeren Sonetts“ durch pertinente Wiederholung das nimmermüde Prosa-Begehren nach Alterität, weil in ihr das Ich schon immer die Andere, die Fülle Leere und das Nichts Alles ist.

Die nicht ausgefüllte letzte (innerste, dritte rechte) Prosazeile realisiert in ihrem Schluss die Synkrise von Erzählperspektive und Sprachdenken, da sie sprachlich *nicht* mit dem Zeilenende schließt und so den Zusammenbruch des perspektivierenden Schemas profiliert. Der Zeitstrahl, der in der Prosa die Ereignisfolge auf der semantischen Sujetebene linear regiert, ist (wie in der metrisch gebundenen Rede üblich) an die Textoberfläche getreten (hier freilich nicht klanglautlich, sondern graphisch). Die Leere der letzten Verszeile bildet – eine gewollte Katachrese! – den Vorklang der Leere des Innenraums.

Die von Chlebnikov bezogene Einfaltungs-Figur der Koimplikation,³⁴ die dieser etwa zur Figur des Buches fügte, das die Welt enthält, die ihrerseits das Buch zum Inhalt hat,³⁵ ergänzt Aronzon durch die Figur der Selbstimplikatur:

³⁰ Rhythmische Einheiten (Verse) sind durch Schrägstrich, durch Richtungswechsel im Uhrzeigersinn um je 90° erzeugte graphische Einheiten durch senkrechten Strich markiert.

³¹ Hier reproduziert nach der Wiedergabe der Originalhandschrift, I, 183.

³² Danila Davydov (Rezension von: Leonid Aronzon, *Sobranie proizvedenij*. In: *Kritičeskaja massa*, 2006, 4; <http://magazines.russ.ru/km/2006/4/dd19-pr.html>, 31.12.2008) lobt mit Grund die reprographische, pikturale und verbale Präsentation des *Leeren Sonetts*. Allerdings können wir ihrer Bemerkung über die avantgardistische Erscheinung bei verborgenem „nichtavantgardistischem Wesen“ („neavangardnaja suť“) nicht zustimmen. Zwar widerspricht die Feststellung „dass voll sind mit euren Stimmen der Nacht“ („что полон Вашими ночными голосами“, meine Herv., R.G.) der Leere der vom Text umschlossenen Fläche, doch bilden solche Paradoxa eines der Modelle der Avantgarde. Vgl. dazu Aage Hansen-Löve, Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 44, 1999, 125-183.

³³ Vgl. Jurij Lotmans (*Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt a.M. 1973, 350) These vom Ereignis als Versetzen einer Figur über eine semantische Grenze.

³⁴ Vgl. zur Koimplikatur bei Chlebnikov: Rainer Grübel, „Äquivalenz vs. Ambivalenz. Die axiologische Basis von Chlebnikovs Poetik“, Eric de Haard, Wim Honselaar und Jenny

Что счастливее, чем садом
быть в саду? И утром утром?³⁶

Was ist glücklicher als Garten
sein im Garten? Morgen morgens?

Garten im Garten, Morgen am Morgen sein heißt ununterscheidbar zu sein von der Umgebung. Glück ist dann Aufgehen im All(es) und gerade so Nichts sein.³⁷

Die Enthüllung des Gleichen als Ungleiches in den *Zwei gleichartigen Sonetten* (*Dva odinakovyh soneta*, 1969), die im Kleinzyklus ein und denselben Vierzehnzeiler ohne jede Veränderung wiederholt, stellt jede Identitätsphilosophie in Abrede, auch die des Dialektischen Materialismus. Denn wir lesen oder hören das zweite Gedicht infolge der Kenntnis des ersten anders als das vorangehende.³⁸ Das paradoxe Zwillingsgedicht betreibt jene Gleichstellung von Natur und Kultur, von Ding und Zeichen, die in dieser Weltvorstellung den Kern des Paradiesischen ausmacht (I, 181):

Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг,
Отдайся мне во всех садах и падежах!

Nicht nähernd Dich mir einen Schritt, ein Jota,
Gib dich mir hin in allen Gärten, allen Fällen!

Die Aufforderung zur Hingabe des Du ist hinreichendes Zeichen dafür, dass hier kein jüdisch-christlicher Garten Eden entworfen wird, sondern ein häretisches Paradies, das die erst durch das Essen vom Baum der Erkenntnis in die Menschenwelt gelangte Sexualität einschließt. „In allen [...] Fällen“ (vo vsech [...] padežach, I, 181) verbirgt und enthüllt unter der Oberfläche der Kasusvielfalt das Gefallen-Sein von Eva und Adam. Diese Innerweltlichkeit des Paradieses bildet ein untrügliches Kennzeichen seiner Zugehörigkeit zur Kunstreligion.

Stelleman (Hg.), *Literature and Beyond. Festschrift for Willem G. Weststeijn on the Occasion of his 65th Birthday*, Bd.1, Amsterdam 2008, 263-273.

³⁵ So in Velimir Chlebnikovs (*Tvorenija*, M. 1986, 180) spätem Gedicht *Gottesheiliger* (*Svjatče Božij*).

³⁶ I, 230.

³⁷ Dies ist eine buddhistische Denkfigur, der in Aronzons Werk nachzugehen sich lohnte.

³⁸ In diesem Sinne bildet dieser Text auch ein Rezeptions-Experiment und geht somit der Rezeptionsästhetik der 1970er und 1980er Jahre voraus.

4. Überall und nirgends. Aronzons Unort in der russischen Literatur

[...] в садах небытия [...] ³⁹
 [...] in Gärten des Nichtseins [...]

Aronzons Lyrik lässt sich deshalb so schwer ins Feld der russischen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einordnen, weil sie, in der Zeit der ‚Stagnation‘ entstanden, die Selbsteingliederung in gängige Richtungen wie ‚Sozialistischer Realismus‘ oder ‚Taufwetterliteratur‘ mit Bedacht verweigerte. Ihr Raummodell ist durch den poetischen Entwurf des Nichts bei den Leningrader Obëriuten gegangen. Neben Chlebnikov (der die christliche Welt gleichfalls paganisiert hatte)⁴⁰ war Zabolockij für Aronzon der wichtigste Stichwortgeber:

Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого

Sonett für Seele und Leichnam N. Zabolockijs

Есть легкий дар, как будто во второй
 счастливый раз он повторяет опыт.
 (Легки и гибки образные тропы
 высоких рек, что подняты горой!)

Kraft leichter Gabe, scheinbar wiederum
 Voll Glück Erfahrung wiederholt er.
 (Leichte Tropen biegsam, hoher Flüsse,
 die bildhaft gar zum Berge sich erhoben!)

Однако мне отпущен дар другой:
 подчас стихи – изнеможенья шепот,
 и нету сил зарифмовать Европу,
 не говоря, чтоб справиться с игрой.

Mir andre Gabe ist zuteil geworden:
 mitunter Verse sind Erschöpfungsflüstern;
 Europa reimen, dazu fehlt mir wohl die Kraft,
 Zu schweigen ganz davon, im Spiel zu siegen.

Увы, всегда постыден будет труд,
 где, хорошея, розаны цветут,
 где, озвучив дыханием свирели

O weh, die Mühe birgt für immer Scham,
 Wo, bessernd, Rosenblüten blühen,
 Wo, widerlautend klangen vollen Atems

своих кларнетов, барабанов, труб,
 все музицируют – растения и звери,
 корнями душ, разваливая труп!

ihrer Klarnetten, Pauken und Trompeten,
 sie alle musizieren, Pflanzen und die Tiere,
 Mit Seelen-Wurzeln, einen Leichnam bergend.

Ма́й, вечер, 1968

Maiabend 1968

³⁹ I, 131.

⁴⁰ Vgl. „V. Chlebnikovu“ (I, 239) Allerdings ist Chlebnikovs Paganismus wie seine Kunstreligion, deren Bestandteil er ja bildet, frei von Melancholie. Er ist bestimmt von einer optimistischen poetisch-utopischen Heiterkeit, die an Nietzsches „Gaia scienza“ gemahnt. Bei Aronzon bilden dagegen Humor und Erotik die melancholisch-kreative Grenzfläche des Heidentums. Vgl. das Gedicht „Ot’ yvkj“ (Made in nebesa) – Ausschnitte (Made in Himmeln), das mit seinen Makkaronismen und Wortspielen wie „Bol’soe thing you very much“ („Das große thing you very much“, I, 232) den selbstironischen Humor Heines fortsetzt. In diesem Spiel mit Dank und Ding wird, denke – think umgehend, auch der russische Dingismus (veščizm) außer Kraft gesetzt.

Dieses Gedicht antwortet auf Zabolockijs Vierstropher „Kogda by ja nedvižnym trupom...“⁴¹ („Wenn ich einmal als unbeweglich Leichnam...“) von 1957, in dem der ermattete Dichter, zu einem Zufallsbestandteil der Vogelwelt geworden, im Traum ein Lied singt, das nach dem sündigen diesseitigen Leben ruft. Aronzons Sonett sucht Seele und Leib des verstorbenen Dichters zu retten, ohne in dessen Avantgarde-Gestus der Stärke zu verfallen.⁴² Die Erfahrung der Schwäche, der möglichen Niederlage liegt ihm näher als die Überzeugung vom Sieg. Da hier der Dichter die Erlösung des Dichters vollzieht,⁴³ steht auch dieser Text ganz in der Welt der russischen Kunstreligion.

Wo Nikolaj Zabolockij, Vertreter der späten Avantgarde, die diesseitige Welt bereits aus der jenseitigen besingt, lässt Aronzons lyrisches Ich (noch) im Diesseits ein Loblied auf das eigene Ende erklingen, das just den Abschied von der Sünde bedauert (I, 146):

Хорошо на смертном ложе:
запах роз, других укропов,
весь лежишь, весьма ухожен,
не забит и не закопан.
Но одно меня тревожит,
что в дубовом этом древе
не найдется места деве,
когда весь я так уложен.

1967

Gut ist's auf dem Totenbett:
Rosenduft ganz anderer Dille,
liegst du, gänzlich ausgemergelt,
nicht geschlagen, nicht begraben.
Doch beunruhigt mich eines,
dass in diesem Eichenholze
Platz nicht ist für eine Jungfrau,
Während ich so eingebettet.

Gewiss waren auch Mandel'stam und Achmatova wichtige Bezugsautoren für den jungen Leningrader Dichter, doch wog das Erbe der russischen Futuristen und Absurdisten für ihn ungleich schwerer. Sie boten ein willkommenes Gegengewicht gegen die akmeistische Tradition beim einstigen Freund und späteren Konkurrenten Iosif Brodskij.

Ein Gegenmodell zu Aronzons privater Mythenwelt, die nur im engeren Umkreis von Familie und Freunden Rückhalt suchte, bildet Evgenij Evtušenkos Bemühen, Rang und Rolle eines Majakovskij der 1960er und 1970er Jahre zu erringen. Seinen auf die Verbesserbarkeit des Sowjetsystem durch Rückkehr zu Lenin⁴⁴ setzenden Epen *Bratskaja GES* (1964, *Brüderliche HES*⁴⁵) und *Kazanskij universitet* (1970, *Die Universität Kazan'*), das Letztere peinliche Lenin-

⁴¹ Nikolaj Zabolockij, *Stichotvorenija i poëmy*, Rostov na Donu 1999, 311-312. Zabolockijs Text verweist seinerseits auf Gedichte Puškins; vgl. V.I. Golicyna, „Stichotvorenije N. Zabolockogo ‚Kogda by ja nedvižnym trupom‘ i nekotorye voprosy Puškinskoj tradicii“, *Problemy Puškinovedenija. Sbornik naučnych trudov*, Leningrad 1975.

⁴² Diesen zeigen der Gedichtband *Stolbcy (Kolumnen, 1929)* und das Poem *Toržestvo zemledelija (Der Triumph des Landbaus, 1931)*. Vgl.: „„Ura! Ura!“ – pojut zavody“ (Nikolaj Zabolockij, „Novyj Byt“, *Stolbcy. Stichotvorenija. Poëmy*, Leningrad 1990, 28f., hier 28.)

⁴³ Genauer: die von ihm imaginierte Welt diese Rettung vollziehen lässt.

⁴⁴ An diesem Versuch sollte zwei Jahrzehnte später Gorbačev politisch scheitern.

⁴⁵ „GES“ steht für „Hydro-Elektrische Station“, das Wasserkraftwerk.

Panegyrik, hat Aronzon Poeme und Epenentwürfe entgegengehalten, die das Private unvermittelt mit dem Universalen verknüpfen, ohne Gesellschaftsmodelle oberhalb des Familien- und Freundeskreises zu bemühen. Während der Moskauer erkenntnistheoretisch durchweg den Rahmen des vom 19. Jahrhundert geprägten Dialektischen Materialismus wahrte und ästhetisch stets Kompromisse im Sinne des von der Zensur gerade noch Annehmbaren schloss, bewegte sich Aronzon in den Bahnen der erkenntnistheoretischen Ungewissheit des 20. Jahrhunderts. Und so ging er in der Spur der radikalen russischen Avantgarde.

Im Sinne des Rückgriffs auf die Sprachkunst des Futurismus und das Motivinventar der christlichen Religion lässt sich Aronzon vergleichen mit dem Moskauer Lyriker Gennadij Ajgi. Dem eingangs zitierten Quartett „Alles ist Gesicht“ stehen Ajgis Verse des Gedichtes „Jetzt ist immer Schnee...“ („Teper' vseгда snega...“ von 1978 aus dem Zyklus *Provinz der Lebenden* (*Provincija živych*) gar nicht fern: „est' tak čto est' i net / i tol'ko ětim est' / no est' čto tol'ko est'“⁴⁶ – „es ist so, dass es ist und nicht ist / und ist nur als dieses / ist jedoch, was nur es ist“. So auch der Vers aus dem Echo-Gedicht „Epoche, so ein Leichnam“ („Ėpocha trup takoj...“): „i est' čto sneg i est'“ – „und ist, was Schnee und ist“). Beide Autoren zeigen eine Neigung zum Griff nach Allquantoren und ihren Negationen sowie zur Konjunktion „und“. Dabei unterscheidet sich Ajgis Sprachdenken von dem Aronzons durch die stärkere Neigung zur abstrakten Frage, was denn das Sein sei. Beide verbindet ihre Verehrung Boris Pasternaks. Die ethnisch und kulturell verfremdende Funktion, die bei dem Wahlmoskauer das angestammte Tschuwaschische mit seiner Volksreligion spielte, übernahm bei dem Leningrader das jüdische Erbe.⁴⁷

Durch den im Grunde unlösbaren Widerspruch zwischen der Besonderheit des eigenen Wortes und der staatlich kontrollierten Publikumswirksamkeit befand sich Leonid Aronzon in einer ähnlichen Lage wie der Petersburger Dichter Viktor Sosnora. Weit mehr noch als der zwei Jahre Ältere hat der Jüngere – von seinem Vornamen zur Löwen-Erscheinung,⁴⁸ zum Löwen-GESICHT bestimmt und von seinem Nachnamen zum Sohn des Moses-Bruders – alle Versuchen abgewehrt, ihn in die Erscheinung der Sowjet-Gesellschaft ein-zu-binden, und das heißt ja zu fesseln. Auch sind Sosnoras „Bücher“ („knigi“) stärker thematisch gebunden als die Zyklen des zwei Jahre Jüngeren. Beide Autoren eint neben

⁴⁶ Gennadij Ajgi, *Zdes'*, M. 1991, 183, 184.

⁴⁷ Dabei kann er sogar mit dem Antisemitismus ironisch umgehen.

⁴⁸ Vgl. zum Löwentum Aronzons das Gedicht „Zoosad“ („Zoologischer Garten“, I, 355) mit dem Vers „Lev el“ („Der Löwe aß“). „Erscheinung“ ist die ursprüngliche Bedeutung von griech. „Idea“. Diese Onomasiologie ist für das Verstehen der Poetik Aronzons relevanter als seine Biographie, obgleich schwere Krankheit und Unglücks-Tod Versuchungen für vielerlei biographische Referenzen bilden.

dem kunstvollen Gebrauch der Gattung Sonett das enge Band zum Werk Aleksandr Puškins, des Begründers der russischen Kunstreligion.⁴⁹

Der Verzicht auf das große Publikum blendet Aronzons Kunstreligion aus der Tradition des russischen Messianismus aus. Diesem privaten, dem realen Sozialismus abgetrotzten Paradies war kein Platz in Staat oder Gesellschaft beschieden. Und die Wirksamkeit dieser Gedichte entspringt gerade ihrem Nichtort⁵⁰ auch im ‚literarischen Feld‘ von Sowjetliteratur und Sowjetgesellschaft.

⁴⁹ Vgl. Puškins Gedichte wie „Der Prophet“ („Prorok“) und „Ein nicht von Hand erschaffenes Denkmal habe ich mir errichtet...“ („Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj...“)

⁵⁰ Vgl. die Selbstbestimmung des lyrischen Ich als „Izgoj“ („Outcast“, I, 263).

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),¹ уже в первой строке которого создается фоносиллабическая² 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 дерева, 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 дерева ... 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»

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

² 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».³

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)⁴ 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,⁵ 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

³ 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...».

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

⁵ 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).⁶

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 поэмы... (1, 70)
(курсив здесь и далее мой – Н.Ф.);

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

⁶ 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
 продолжение 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, аронзоновское 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.⁷ Параллельно *свеи* – это древнее название шведов. Таким образом, *све(й)я* получает и географическую связь именно с водным *севером* Европы.⁸ 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

⁷ 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).

⁸ 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 олени-лани. 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 облике 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».⁹ 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».¹⁰ 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,¹¹ 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

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

¹⁰ 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].

¹¹ 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).¹²

Сопоставление этих контекстов снимает вопрос о противостоянии риторического и антириторического в поэзии Аронсона, который поставлен Д. Давыдовым (2006, 52). Как всякий поэт, Аронзон вырабатывает свою риторическую систему, основанную на прежних системах, но вносит в нее личностный сдвиг, «смещающий зеркало» (В. Набоков).¹³ 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-

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

¹³ 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. «ты входишь 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).¹⁴ Удивительно, но в

¹⁴ 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.¹⁵ 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 осоке. (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»¹⁶ 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.

¹⁶ 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 разгибается¹⁷ (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.

¹⁷ 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, развертывающий свои литературные корни в поэзии О. Мандельштама, где он звукосемантически связан с обратимым соотношением «ясность-неясность»: ¹⁸

*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),¹⁹ 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-

¹⁸ Ср. связь *ясения* с понятием *ясности* у О. Мандельштама: «Ясность ясеневая, зоркость яворовая» (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).

¹⁹ 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.²⁰

Ср. у Аронсона:

²⁰ 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> – 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, верха/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*).²¹ 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

²¹ 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 глуби), 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).²²

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»²³): «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

²² 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.

²³ 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».²⁴ 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.²⁵ 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 растение. (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-

²⁴ См. статью в наст. изд.

²⁵ 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.

Наталья Азарова

МЕСТОИМЕННАЯ ПОЭТИКА ЛЕОНИДА АРОНЗОНА

Рассматривая местоименную поэтику определенного автора, как правило, прежде всего говорят о роли местоимения *я* и взаимодействии *я* и *ты* в его поэтической системе и идиостиле. Мне бы хотелось несколько отступить от сложившейся традиции и, «минуя *я*», попытаться обратиться непосредственно к местоимению *ты* и его варианту *Ты* в их взаимодействии и выявить, с одной стороны, особенности поэтики Леонида Аронзона, а с другой – его следование определенным традициям в местоименной поэтике.

Форма *Ты* традиционно читается в поэтических и непоэтических текстах как обращение к единственному адресату – Богу. В связи с этим форма *ты* (особенно пара *ты* – *Ты*) представляет собой некий паритет грамматических и лексических значений, а также снятие этой оппозиции на основе концептуализации грамматической семантики (семантики адресата).

Ты выполняет функцию адресата обращения к Богу и в значительной степени функцию именованного Бога; местоимение *Ты* выступает в этом смысле в стилистически заданной позиции. Аронзон здесь не является исключением, стилистически заданная форма *Ты* у него достаточно частотна: «в печали, в милости Твоей» (Аронзон 2006, 1, 145). Особенностью *Ты*-текста является его суггестивность; иными словами, примеров, где форма *Ты* появляется более одного-двух раз на коротком отрезке текста, например четверостишия, достаточно много: «Мы – люди, мы – Твои мишени, / не избежать Твоих ударов. / Страшусь одной небесной кары, / что Ты принудишь к воскрешенью» (там же, 200-201).

Местоимения *ты* и *Ты* вряд ли можно считать омонимами, так как их значения недостаточно разошлись, и форма *Ты*, несмотря на то, что может однозначно указывать на Бога, сохраняет очень многие особенности *ты* как личного местоимения. Говоря о семантике местоимений 2-го лица, можно утверждать, что как местоимение *ты*, так и местоимение (вариант) *Ты* несет некоторую информацию (прежде всего о семантике личности), которая не зависит от контекста, и их значение не исчерпывается указанием на адресата и не меняется от одного акта речи к другому. Тем не менее, необходимо сказать, что местоимение *Ты*, в отличие от других

местоимений, в том числе *ты*, закреплено за определенным референтом (Богом).

В языке поэзии *ты-Ты* – это своеобразная парадигма. Отношение между *ты-Ты* присутствуют в двух основных вариантах: с одной стороны, *ты*, встроенное в *Ты*; *Ты* (Бога), содержащее *ты* (адресата), как в стихотворении Аронзона «И мне случалось видеть блеск...» (там же, 200); а с другой – *Ты*, встроенное в *ты*, иными словами, *ты* (адресата), скрывающее, имплицитное, *Ты* (Бога). Последнее отношение было центральным в арабо-иудейской средневековой поэзии.

В лирике Аронзона *ты*, скрывающее (имплицитное) *Ты*, чрезвычайно частотно; почти в любом обращении, даже шуточном обращении к другу, присутствует формула *ты+Ты*: «Я в нем ищу тебя, хоть нет тебя нигде, / нет оттого, что как-то за трубой / ты слился с небом, столь ты голубой...» (там же, 166). Характерны и строчки, предшествующие приведенным, с совмещенным обращением «Спаси меня». Или перекликающиеся строчки с неуточненным *ты*-обращением, тем не менее скрывающим *Ты*: «Я стою перед тобою, / как лежал бы на вершине / той горы, где голубое / долго делается синим» (там же, 230).

Здесь необходимо оговориться, что и философские тексты XX века, рассматривая *ты* как понятие, декларируют возможность и необходимость наличия в *ты Ты*. В аронзоновской теме интереснее всего звучит совпадение с трактовкой Якова Друскина: «<...> мать видит в ребенке будущее *ты*, сотворенное по образу и как подобие Божье» (Друскин 2004, 322). Несмотря на то, что доподлинно не известно, был ли знаком Аронзон с Друскиным и насколько велика вероятность того, что он был хорошо знаком с его текстами, множественные совпадения не вызывают сомнения и могут объясняться как прямой интертекстуальностью, так и осмыслением некоторых тем обэриутов как популярных культурных концептов в определенной интеллектуальной среде шестидесятых годов. Так, заглавие «ЗАПИСЬ БЕСЕД» (Аронзон 2006, 1, 235) комментировалось как реминисценция на «Торжество земледелия» Н. Заболоцкого: «Одна из ранних ред. поэмы Заболоцкого называлась „Ночные беседы“» (см. комм. сост. там же, 496), однако, если не следовать буквально за словом «беседы», то типология жанра восходит в равной степени и к «Разговорам» Липавского, и к «Некоторому количеству разговоров» А. Введенского, и к «Разговорам вестников» Друскина (Друскин 2000). Далее, жанр трактата у Аронзона: «БА-БОЧКА (трактат)», «Трактат №1» как самостоятельное заглавие 5 части «Записи бесед»¹ сопрягается с типологией обэриутских трактатов: «Трактат о воде» Липавского, «Трактат более или менее по конспекту Эмерсона» Д. Хармса, «Трактат о мире кончен / Космогонический трактат» Друскина

¹ См. комм. сост. в: Аронзон 2006, 1, 496.

(Друскин 2000, 479), или характернейший комментарий Введенского Друскину о стихотворении «Мне жалко что я не зверь...»: «Это стихотворение философский трактат, его должен был написать ты» (там же, 344). Получают развитие и отдельные концепты – например, термин «равновесие» в качестве философского встречается у Аронзона явно под влиянием обэриутов: «Пустые озёра весов взвешивали миры и были в равновесии» (Аронзон 2006, 1, 237). Понятие «равновесие» – одно из центральных в поэтико-философской системе чинарей: «О равновесии» (Хармс 2000, 195), понятие «небольшая погрешность в некотором равновесии» (Друскин 1994, 298) или, например, следующее рассуждение: «Равновесие было восстановлено. Только что было восстановлено равновесие. Законы или приметы восстановленного равновесия трудно сказать, они пусты и ничего не обозначают» (там же, 542).

В то же время тема *ты* и *Ты* у обэриутов и, прежде всего, у Друскина, появляется как развитие темы Мартина Бубера, и в этом смысле «я и ты» представляется уже популярным культурно-философским концептом 60-70-х. Бубер заявляет не просто наличие *Ты* в *ты*: по мысли философа, в любом *ты* (даже неодушевленном) есть *Ты*. Этот тезис обуславливает написание всех *ты* в философском тексте Бубера как прописного *Ты* (*Ты-Бог*): «наш взгляд ловит край Вечного Ты, в каждом наш слух ловит его веяние, в каждом Ты мы обращаемся к Вечному Ты» (Бубер 1995, 18). Этот вариант наличия *Ты* в *ты* находим в строчках «В пустых строениях апреля / мне воздух повторит тебя» и концовке стихотворения «И сад под куполом апреля, / тебя в деревьях повторив» (Аронзон 2006, 1, 253).

В стихотворении Аронзона «В двух шагах за тобой рассвет...» восприятие *ты* как *Ты*, безусловно, поддержано прописной буквой, которая появляется не в стилистически заданной позиции. Позиция начала строчки способствует инкорпорированию *Ты* в *ты*: казалось бы, стихотворение обращено к *ты* – конкретному адресату-женщине, однако *Ты*, появляющееся с большой буквы в начале строчки, говорит о том, что семантическая структура местоимения этим не исчерпывается: инициали, таким образом, сакрализуют семантику *ты*:

В двух шагах за тобой рассвет.
Ты стоишь вдоль прекрасного сада.
Я смотрю – но прекрасного нет,
только тихо и радостно рядом.
(там же, 216)

Наличие встроенного обращения к *Ты* подчеркивается последними строчками стихотворения «Дай нам Бог в этот миг умереть / и, дай Бог, ничего не запомнив» (там же). Встроенное обращение к *Ты*, поддержанное

позицией начала строчки, находим и в других стихотворениях, например в повторяющемся «Тебе тихо» в стихотворении «Когда наступает утро – тогда наступает утро...»:

Ветер Хлебникова.
(Или. – вот ветер Хлебникова
стаю ангелов вспугнул!)

Тебе тихо?

<...>

Мне – тихо.

(там же, 177)

Если *ты*, написанное с маленькой буквы, часто имеет обобщенно-личное значение (что иногда верно и для Аронзона, например «Но нету сил, как ты ни юн, / проникнуть в полдень этих дюн» в стихотворении 1964 года «Дюны в июне, в июле...» (там же, 67)), то есть *ты* = *я*, однако при совмещении *ты* + *Ты* и при более или менее очевидной референции *Ты* значение нельзя назвать обобщенно-личным: говоря буквально, при наличии *ты-человека* и *ты-Бога* не происходит обобщения. В этих случаях *ты* выступает как часть, равная целому (*Ты*), что можно условно обозначить как явление «грамматической ипостасийности» местоимения (термин мой – Н.А.), то есть *ты* является ипостасью *Ты*. Текст стихотворения «Послание в лечебницу» Аронзона представляет пример подобного развертывания:

если нет его там, то скажи ради Бога, зачем
мое имя, как ты, мелколесьем петляя, рисует случайный,
небыстрый и мутный ручей
(там же, 64)

С одной стороны, *ты* – это именительный, подразумевающий конструкцию «ты рисуешь», что поддержано дальнейшим контекстом, где уже эксплицировано «ты высохшей веткой рисуешь», однако, благодаря общему семантическому полю, в которое попадает это *ты* («из осеннего неба построен высокий и светлый собор» – эти строчки предшествуют процитированным), и благодаря трансформированному синтаксису, конструкция «как ты» в предложении «мое имя, как ты, мелколесьем петляя, рисует случайный, / небыстрый и мутный ручей» может восприниматься и как изолированная номинативная конструкция, и в такой трактовке *ты* уже содержит семантику *Ты* и ипостасийно по отношению к *Ты*.

Тема души, сопряженной со взаимоотношениями *ты*+*Ты*, опять возвращает не только к арабо-иудейской поэзии и философии, но и к развитию

этой темы в работах Друскина, хотя в данном случае пути позднего Друскина и Аронсона кажутся параллельными и независимыми:

О ты,
моя душа, к которой обращенье...
<...>

Когда душа, я буду только ты,
Летая над высокой ночью,
Довольно будет пустоты?
Боюсь, не стала бы короче!

(там же, 152)

«Когда душа, я буду только ты» – это типичная философская конструкция по типу буберовской или друскинской, то есть явный вариант с несклоняемым *ты*; грамматически правильной было бы сказать «моя душа, я буду тобой», но в философской конструкции «я буду только ты» – нормативно. Этот пример уже однозначно трактуется как несклоняемое *ты*, возможно, содержащее *Ты*. Местоимение *я* как понятие неоднократно фигурировало в лингвистической литературе (*Грамматика* 1980, Т.1, 532). В знаменитой статье Винокура о местоимениях *я* и *ты* в лирике Баратынского исследователь трактует *я* и *ты* как понятия, как «круг языковых средств, связанных с понятиями „я“ и „ты“» (Винокур 1990, 244). Местоимение *я* как понятие и связанная с подобным употреблением декларация автокоммуникации встречается и в лирике Аронсона: «примите си труды мои / как стародавнюю попытку / витыми тропами стиха, / приняв личину пастуха, / идти туда, где нет погоды, / где только Я передо мной» (Аронзон 2006, 2, 61).

Местоимение *ты* также может функционировать в поэтических текстах как понятие. Однако семантические свойства *я* и *ты* при концептуализации местоимений как понятий (мое *я*, мое *ты* или мое *Ты*) – несимметричны: *ты* (и тем более *Ты*), в отличие от *я*, никогда не превращается до конца в понятие в отрыве от носителя, всегда сохраняет семантизированную прагматику живого отношения; за субъектно-объектными отношениями «просвечивают» (просматриваются) горизонтальные отношения взаимности *я-ты*. При семантизации *ты* как понятия не происходит полной утраты, или даже может актуализироваться ситуация обращения. В одной формуле может присутствовать сочетание семантики адресата и сакрально-понятийного значения: «ты говоришь ему Ты и предаешься ему, оно говорит тебе Ты и предается тебе» (Бубер 1995, 35).

С точки зрения поэтики движение происходит: 1) акцидентно: *Ты* ↓ *ты*; 2) традиционно-символически: *ты* ↑ *Ты* – восхождение от *ты* к *Ты*.

В лирике Аронзона реализуется движение в обоих направлениях, а также присутствуют смешанные формы движения. Модель, близкую *Ты* ↓ *ты* находим в стихотворении «Как лодка, чьи устали вёсла...»:

Твое церковное лицо
 проступит водяными знаками:
 сижу, склонившись над листом.
 (Аронзон 2006, 1, 84)

Посессив «твое», благодаря позиции в начале строчки, позволяет инкорпорировать *ты* в эксплицитированное *Ты*. Иными словами, «Твое церковное лицо» должно читаться как лицо Бога, но оставляя возможность и место для семантического включения и некоего лица персонажа. Это реализация формулы *Ты* ↓ *ты*, что поддерживается непосредственно следующим стихотворением «Вегой рек на гривах своей...», последние строки которого «ты стояла предо мною, глядя Господу в лицо» (там же, 85) явно интертекстуальны по отношению к рассматриваемому стихотворению. Таким образом, «Твое церковное лицо» – это не только Бог, но и та же самая *ты*, которая была персонажем, причастным к лицу Бога, включенным в лицо Бога.

Говоря об отношениях *ты* и *Ты*, необходимо сделать оговорку о роли семантики местоименного числа в поэтике. Как известно, «многие лингвисты отрицают тождество местоименного и субстантивного числа» (Плунгян 2003, 256). Поэтический текст настаивает, что *ты+ты+ты+ты* – это все равно семантика *ты* (*Ты*), нулевое множественное число у формы *ты*. Относительно же формы *Ты* само построение *Ты+Ты+Ты+Ты* – невозможно. В этом смысле число функционирует так же, как и у имени собственного. Бубер утверждает, что множество *ты* не подвергается обобщению, сохраняет индивидуальность каждого *ты* (семантику 2-го лица ед. числа): «Разве не обрушился бы на него его мир, если бы он, вместо того чтобы складывать Он + Он + Он в Оно, попытался получить сумму Ты и Ты и Ты, которая никогда не будет ничем иным, как снова Ты?» (Бубер 1995, 42).

Позднее стихотворение подтверждает трактовку более ранних контекстов – при сочетании личного *ты* и слова *лицо* почти всегда речь идет о присутствии *Ты*: «Всё лицо: лицо – лицо, / пыль – лицо, слова – лицо, / всё – лицо. Его. Творца. / Только сам Он без лица» (Аронзон 2006, 1, 201). По отношению к последним строчкам уместно вспомнить трактовку Александра Степанова: «Исходя из потребности коммуникации, автор, остро ощущая собственную личность, обнаруживает лицо и в тех предметах, которые принято считать безличными» (Степанов 2006, 41). Эта особенность поэтики Аронзона легко поддается включению в систему отношений

ты (адресат-человек или адресат-предмет) и *Ты* в варианте *ты-лицо* и *Ты-лицо*. Подобные контексты действительно многочисленны:

Бор у озера выжжен.
У открытых озер,
обращенных лицом своим к Богу.
(Аронзон 2006, 2, 50)

Заслуживает внимания тот факт, что тема «лица-лицо» находит продолжение в русской поэзии, например, в поздних стихотворениях Геннадия Айги:

вдруг
все эти синицы
составили вместе
«лицо» Бога.
(Айги 2000)

Однако особенностью Аронсона является именно сопряжение *лица* с поэтикой *ты-Ты*. Чрезвычайно интересна также декларация сочетания темы *лица* и метатекстового употребления местоимения *ты* самим Аронзоном: «а я – репетитор при барышнях, / бегу, кувыркаюсь; им лестно / общенье на „ты“, обезличивать / неравенство нашего возраста» (Аронзон 2006, 1, 270) – где неотрицательная аксиология понятия «обезличивать» дает возможность трактовать «обезличивать» как «приравнивать лица» обращением на *ты*.

Таким образом, вторая модель *ты* ↑ *Ты* (*ты* имплицитное *Ты*) наиболее частотна и появляется в лирике Аронсона в разных вариациях:

Да, мы здесь пролежим, сквозь меня прорастает,
ты слышишь, трава <...>
и кончается лес, и, роняя цветы, ты идешь вдоль ручья
по сырому песку,
вслед тебе дуют флейты, рой бабочек, жизнь тебе вслед <...>
(там же, 63. *Курсив мой.* – Н.А.)

Обращение на *ты* в тексте стихотворения – это *ты* с плавающим референтом. В приведенном отрывке, если рассматривать его обособленно, вторая часть «ты идешь» или «тебе дуют флейты» должна восприниматься как общеязыковое *ты*, включающее *я*. Однако обращение «ты слышишь» в контексте поэтики Аронсона можно трактовать как *ты* с некоторой долей *Ты*. Большая часть любовных стихотворений Аронсона (даже мадригалы) написаны в традиции *ты+Ты* (хотя сам он это, похоже, отчетливо не осознавал): «Глаза твои, красавица, являли / не церкви осени, не церкви, но

печаль их. / <...> / мне были креслом, ты – моей свирелью. / <...> / тех длинных лилий, что сплетал твой голос» (там же, 93); «мой дом не пуст, когда ты в нем / была хоть час, хоть мимоходом: / благословляю всю природу / за то, что ты вошла в мой дом!» (там же, 168).

Доля присутствия *Ты* в *ты* и наоборот в текстах неодинакова. В средневековой любовной лирике *ты* служит посредником, чтобы легче и интимнее – интимное здесь почти тождественно мистическому – обратиться к *Ты*. Таким образом, *ты*, кодирующее *Ты*, *ты*-посредник, – это обращение к любовнице или любовнику; в какой-то степени это прямая местоименная реализация платоновской идеи восхождения в любви к Богу, традицию чего подхватывает и Аронзон: «В твоём прощенье горечь есть, / как тувелька на память, когда открытая, как весть, / ты кружишься ночами / по переулкам» (там же, 256).

В поэзии Аронзона, как и в философско-теологических текстах, несмотря на регулярное обращение к Богу, Богу не приписывается никаких атрибутов, определений, предикатов (кроме возможности превращаться и выступать в лицах), так как обращение с *Ты* как с объектом воспринимается как определенный запрет.

Таким образом, отношение *ты-Ты* в поэтических текстах Аронзона нуждается в некотором терминологическом определении, которым может быть металицо *ты+Ты*. Если следовать методу выделения металиц (см. Соколовская 1980), то в подсистеме местоимений в языке поэзии необходимо выделить не только традиционное металицо «*ТЫ* более чем одного лица» (например, характерную для поэзии и не только формулу *ТЫ*, включающую в себя *Я*), но и еще одно металицо: это *ты+Ты*. В то же время немаловажно, что, как было видно из приведенных выше примеров, семантический объем *ты* и *Ты* в этом металице может быть неодинаков, в результате чего можно выделить условно два варианта металица: 1) *ты & Ты*; 2) *Ты & ты*.

В лингвистике принято различать определенный и неопределенный аппеллятив. В нашем случае это определенное и неопределенное *ты*. Однако в каждой данной ситуации *ты+Ты* адресата нельзя назвать неопределенным, это ситуация с определенно совмещенным адресатом, хотя первое *ты*, как было видно из приведенных примеров, может относиться в разных ситуациях к различным референтам.

В ситуации совмещения *ты+Ты* один из референтов *ты* – переменный, а другой *Ты* – постоянный, причем невозможность трактовать *Ты* как *ты* с переменным референтом декларируется философским текстом: «Божество не может быть неким „ты“, многим из многих „ты“ <...> образ бытия и обнаружения, выражающийся в „ты“, не есть признак Бога» (Франк 1990, 470). Текст Друскина развертывает референтную оппозицию *ты* и *Ты*: *ты*

соотносится с переменным референтом, а у *Ты* референт не может быть переменным: «Что значит мир? я – Ты – ты. Я – один, один и тот же, но не тот же самый. Ты для меня сейчас – одно ты и снова сейчас – другое ты <...>. А Бог, то есть Ты?» (Друскин 2004, 316-317). На соотношении постоянного и переменного референта построен целый ряд *ты-Ты* стихотворений Аронсона: «промелькнут стаи рыб в новолуние бед, / осветив облака, словно мысль о тебе. / За холмами дорог, где изгиб крутолоб, / мимо сгорбленных изб появляется Бог. / Разрастается ночь, над тобой высоко / поднимается свет из прибрежных осок. / <...> / Обгоняя себя, ты, как платье с плеча, / соскользнешь по траве, продолжая кричать. / Так не смей улетать в новолуние бед, / слышишь, сосны шумят, словно мысль о тебе» (Аронзон 2006, 1, 301).

Ты и *ты* не существуют изолированно в текстах, а включены во взаимоотношения *я-ты-Ты*. Повторим, произведением, которое более всего повлияло на осмысление отношений *я-ты-Ты* в философских и поэтических текстах на протяжении всего XX века, стала работа Бубера «Я и Ты» (Бубер 1995). В дальнейшем как философские, так и поэтические тексты легко концептуализируют местоимения в заглавных комплексах. Название работы Друскина «Я и ты» (Друскин 2004) недвусмысленно отсылает к буберовскому «Я и Ты», давая подзаголовок «Ноуменальное отношение».

Однако отношения *ты* и *Ты* наиболее полно представлены не у обэриутов 30-х, а в более поздних философских работах Друскина. И у Друскина, и у Аронсона в отношениях *я-ты-Ты* одно из *ты* (не обязательно с маленькой буквы) выступает как посредник в коммуникации.

Тройственные отношения могут выстраиваться не только как *я-ты-Ты*, но и как друскинская ноуменальная формула *я-Ты-ты*. В формуле *я-Ты-ты* декларируется срединное положение *Ты*. Присутствие *Ты* или обращение к *Ты* является залогом, обеспечивает отношения между *я* и *ты*. Очень важно, что *Ты* не является конечным линейным компонентом, не является целью восхождения, а превращается в живого участника речевой ситуации. Если код *ты* однозначно заменяется кодом *Ты*, первое *ты* может превратиться в чистого посредника или вообще исчезнуть, увлечение кодированием может привести к тому, что живое личностное отношение исчезает. Появляясь между *я* и *ты*, *Ты* не превращается в медиатора и посредника, т.е. грамматически и семантически реализуется идея живого Бога. Можно утверждать, что с той или иной долей успешности именно эта местоименная поэтика (по последней формуле – Друскина) реализуется в поэзии Аронсона.

Строчки из приведенного ранее стихотворения «Вега рек на гривах своей...» – «ты стояла предо мною, глядя Господу в лицо» – реализуют

формулу средневековой лирики *я-ты-Ты*, где поэт может прийти к *Ты* через *ты*.²

Однако у Аронзона все-таки можно найти строчки, где вместо живого Бога присутствует Бог метафизический, т.е. реализуется идея Хайдеггера, которую он высказывал по отношению к Гельдерлину о том, что основная задача поэтики – это констатировать (фиксировать) объятость святым: «Вот светлый холм, подъемлющий тебя, / вот облака, спешащие так быстро, / что тени нет. Но всё-таки ты выслан, / но всё-таки, как осенью объят / весь этот лес, так ты объят иным» (Аронзон 2006, 1, 110). Казалось бы, и знаменитые строчки «святое ничего там неубывно есть» развивают ту же самую идею «объятости сакральным», однако, именно благодаря ироническому обращению к Альтшулеру на *ты*, концепт метафизического Бога, *Ничто*, Бога поэтов не подменяет отношения к *ты-Ты*: «Взгляни сюда – здесь нету ничего! / <...> / Но не смущайся: не шучу тобою – / где нету ничего, там есть любое, / святое ничего там неубывно есть» (там же, 159). «Святое ничего» как *Ты*, таким образом, может быть включено в *ты* адресата. В стихотворении «Сквозь форточку – мороз и ночь» *ты* именно благодаря декларации *была никем* (а не *была ничто*) отсылает к *Ты* Бога. Но и метафизический Бог (ничто), будучи представлен реальным живым адресатом (*ты*), возвращает себе черты живого Бога (*Ты*):

и ты была кругом

<...>

и ты была так хороша

когда была никем!

(там же, 208-209)

Уместно также обратить внимание на рифму *кругом – никем*, образовавшуюся из-за вычеркнутых автором строк,³ которая характеризует отношения с Богом как пространственные отношения; напрашивается параллель с Введенским – «Кругом возможно Бог...».

Яркий пример развертывания отношений *я-Ты-ты* при условии *ты*, встроенного в *Ты* (при этом необходимо учитывать, что *Ты* Бога может писаться как с прописной, так и со строчной буквы), представляет стихотворение «<Видение Аронзона>. Начало поэмы»: «Снег освещает лиц твоих красу, / твоей души пространство освещает, / и каждым поцелуем я прощаюсь <...> / Горит свеча, которую несу» (там же, 149). Это стихотворение, начинающееся строчкой «На небесах безлюдье и мороз» и заканчивающееся процитированной строфой, казалось бы, должно быть однозначно обращено к Богу, однако вторая строфа, посвященная жене поэта

² См. Аронзон 2006, 1, 301

³ См. Аронзон 2006, 1, 208-209.

(«А в комнате в роскошных волосах / лицо жены моей белеет на постели, / лицо жены, а в нем ее глаза, / и чудных две груди растут на теле»), – дает возможность превратить *она* в *ты*, нарратив в обращение и читать строчку «твоей души пространство освещает» как совмещение *ты* и *Ты*. Встреча с *ты* (с женой) возможна при посредничестве встречи с *Ты* (Богом).

В этой связи можно вспомнить, что Ю.И. Левин разделяет *ты* на два формальных класса, называя *ты*, переводимое в 3-е лицо, «заменимым ты», а неперебиваемое из-за присутствия в контексте «обращений, императивов, направленных вопросов» (Левин 1998, 475), соответственно, «незаменимым ты». Философские тексты осмысливают семантику *Ты* как принципиально незаменимое *Ты*: «говорить о Боге в третьем лице, называть его „он” есть – с чисто религиозной точки зрения – собственно кощунство: ибо это предполагает, что Бог отсутствует, не слышит меня, не обращен на меня, а есть нечто предметно сущее» (Франк 1990, 468). Франк декларирует, что истинное *ты* всегда коммуникативно, т.е. не может превращаться в объект, даже если согласуется с третьим лицом: «„ты” не есть предмет познания» (там же, 352). Для формулы «незаменимого *Ты*» в построениях Аронсона характерны непрекращающиеся отношения с Богом, в которых, несмотря на обращение «Господи», невозможно помыслить ни опущение *Ты*, ни трансформацию *Ты* в 3-е лицо:

– ГОСПОДИ,
ТЫ СВЕТИШЬ ТАКИМ СВЕТОМ,
ЧТО Я НЕ ВИЖУ ТЕБЯ!

(Аронзон 2006, 1, 176)

Одним из возможных развитий акцентирования отношений *я* и *Ты* является сведение формулы *я-Ты-ты* (или *я-ты-Ты*) к *я-Ты*. Эта трансформация была подмечена Друскиным уже у Кьеркегора: «Для Кьеркегора нет двух или трех, нет *я* и *ты*, но только *я* – *Ты*. Также нет для него отношения *я* – *Ты* – *ты*» (Друскин 2004, 345). В результате превращения *я-Ты-ты* в *я-Ты* утрачиваются отношения *ты-Ты*, а следующим шагом формула начинает читаться как *я-Ты-я* (или *я-Ты-Я*).

Если голос поэта, говорящего самим с собой и с никем (ни с кем), заглушает все остальные голоса, то формулу *я-ты(Ты)* в некоторых поздних стихотворениях Аронсона можно представить также и в виде *я-Ты-Я*.

Следующие строчки, в которых обобщенно-личное *ты* может содержать присутствие *Ты*, хотя это и не очевидно, можно трактовать традиционно-богоборчески (поэт себя ставит на место Бога), но можно говорить и о том, что формула *я-Ты-ты* реализуется как *я-Ты-Я*, т.е. возможное присутствие *Ты* обеспечивает успешность автокоммуникации: «так вот итог!

так что же ты утратил / <...> / лежи в траве и ничего не требуй, / к иной душе, к покою причастясь» (Аронзон 2006, 1, 109).

В некоторых поздних стихотворениях все члены формулы *я-ты(Ты)-Я* появляются постоянно и в разных комбинациях, пространственно меняясь местами (отношения верха – низа являются обратимыми), причем уже не очень важно, содержит ли *Ты – ты*:

Из облаков, из неба в облаках
спускаюсь на тебя на парашюте –
рекламный этот щит, цветной плакат
нас отражает вдруг по самой сути!

а ласточки? а листья в сентябре?
(там же, 175)

Далее это воплощается в идее тройничества: «В ДВУХ ШАГАХ ОТ ДВУХ ШАГОВ / УВИДЕЛ Я ДВОЙНИКА БОГА – / это был мой тройник» (там же, 176) и реализуется в местоименной поэтике: *ты+Ты* это *ты*, которое вмещает *Ты*, но и наоборот (появляется и двойник автора и тройник Бога): «Ты встаешь на колени, как я, – перед нами учитель!.. / Да, я помню тебя!.. / Но, к окну подойдя, отодвинув тяжелую штору, / я увидел тебя, / да, тебя, как я вижу озёра! / Ты стоял за окном всю бессонную ночь, чтоб под утро / вдруг увидеть меня / vis-à-vis / перед комнатой углой. / Ты стоял за окном, я увидел тебя в негативе» (Аронзон 2006, 2, 51).

Интересно, что в совсем поздних стихах эксплицированное *ты* появляется гораздо реже и заменяется более отстраненным обращением на *вы*. В отдельных случаях *вы* играет роль прямой антитезы *я* и другого мира; это традиционное *вы* разделительное, в отличие от *ты-отношения*: «Мой мир такой же, что и ваш, не знавших анаши: / тоска – тоска, любовь – любовь, и так же снег пушист, / окно – в окне, в окне – ландшафт, / но только мир души» (Аронзон 2006, 1, 193). Тем не менее, система *я – вы – душа* не сводится к простому романтическому противопоставлению: рассматривая подключение формы *вы* к взаимоотношениям *ты+Ты*, необходимо сделать оговорку, что в этой особенности местоименной поэтики большую роль играет идея превращаемости. Друскин в своем комментарии, сравнивая В. Хлебникова с А. Введенским, основывается на таком свойстве поэтики Хлебникова, как неразличимость границ между объектами и неразличимость границы своего тела и объектов (что обуславливает непрерывный процесс превращений): «У Введенского есть поиски души: почему я не орел, почему я не ковер Гортензия. Хлебников нашел бы, что он и орел, и ковер Гортензия» (Друскин 1999, 124). Эта способность Хлебникова дает возможность философу-обэриуту высказать собственное

суждение, казалось бы, мало соответствующее хлебниковскому порыву к единому как застывшему в его попытке прекратить, остановить изменения: «Его заполняет содержание души <...> у него нет самой души, только ее содержание» (там же). Друскин уточняет, что душа возникает из содержания сознания, но содержание души – не душа. «Мне жалко, что я не зверь...» Введенского – это своеобразный манифест превращаемости лиц. «Горацио, Пилад, Альтшулер, брат...» – эту и многие другие строчки также можно отнести к превращаемости лиц, к *вы* как превращаемым лицам. Идея превращаемости реализуется не только в идее троичества, но и в совмещенном образе Троицы и «тройников»: «Изменяясь каждый миг, / я всему вокруг двойник! / <...> / В очень светлую погоду / смотрит Троица на воду!» (Аронзон 2006, 1, 189). В статье о «Пустом сонете» Аронсона Илья Кукуй замечает, что «обращение на „вы“ становится знаком обращения к „множественному“ адресату – это подчеркивается в строке „сад, что полон вашими ночными голосами...“, где лирический герой явно подразумевает множество собеседников» (Кукуй 2004, 283). С этой трактовкой можно согласиться с уточнением, что это особая множественность-превращаемость, *вы*-превращаемость.

С идеей превращаемости соотносима изменчивость единственного и множественного числа и трансформируемость единственного во множественное и наоборот. Некоторые ходы в трансформации личных местоимений напоминают обэриутов: «я счастлив... ты слышишь... ты счастлив... мы слышим... мы счастлив» (Аронзон 2006, 1, 200). Транспозиция лиц и создание металица *мы* как *я = ты* (взаимопревращаемость лиц) подчеркивается аномальным грамматическим сочетанием «мы счастлив», причем это не просто описка, но окказиональное употребление, что подтверждается еще одним контекстом: «я слышу ля-ля-ля-ля, / ты слышишь ля-ля-ля-ля, / он слышит ля-ля-ля-ля, / мы слышим ля-ля-ля-ля. / Кто слышит ля-ля-ля-ля, / тот счастлив ля-ля-ля-ля. / Я слышу ля-ля-ля-ля, / я счастлив ля-ля-ля-ля. / Ты слышишь ля-ля-ля-ля, / ты счастлив ля-ля-ля-ля. / <...> / Мы слышим ля-ля-ля-ля, / мы счастлив ля-ля-ля-ля» (там же, 167). Попутно отметим, что в приведенной цитате интересна не только превращаемость всех лиц и взаимозаменяемость единственного и множественного числа, но и наличие *ты* и *Ты*, хотя и обусловленных пунктуацией, но появляющихся в одной позиции в непосредственно близком контексте.

Любопытно, что *Вы* может относиться и по типу *Ты* к Богу или, относясь к персонажу, содержать *Ты*; разворачивается формула *Вы+Ты*, которая отличается внутренней противоречивостью. Информация о социальном статусе референтов, как известно, «включена прежде всего в значение местоимений, указывающих на непосредственных участников общения, в первую очередь в значение местоимений 2-го лица, которые во многих

языках оказываются наиболее дифференцированными по соответствующей категории» (Арутюнова 1992, 198). В оппозиции *я – Вы* и *я – Ты* прописная буква наделяет высказывания в сходных конструкциях прямо противоположной семантикой социальной дистанции. Если *Вы* (по сравнению с *ты*) маркирует отстранение говорящего от адресата, то *Ты* (по сравнению с *ты*) – напротив, приближение (хотя и то и другое употребление связано с иерархической категорией вежливости). Противоречивость формулы *Вы+Ты* связана с тем, что подразумевается приближение и отдаление одновременно. Кроме того, создаются сложные отношения *ты – Ты*, *вы – Вы*, *Вы – Ты*.

Стихотворение начинается словами «Здесь ли я? но Бог мой рядом, / и мне сказать ему легко». Этот Бог, написанный с прописной буквы, все-таки персонаж, к которому обращаются на *Вы*: «Однако только рассвело, / люблю поднять я веко, око, / чтобы на Вас, мой друг, на Бога, / смотреть» (Аронзон 2006, 1, 204). Местоимение *Вы*, несмотря на то, что в своей превращаемости замещает Бога, содержит некоторую долю *Ты*, но отдаляет *я* от *ты*. С другой стороны, *ты*, превращаясь в *Вы* (или *вы-Вы*), перестает быть посредником в отношениях с *Ты*, поэтому *я* нуждается в восстановлении непосредственных отношений с *Ты*, без посредников. Прописное *Ты* не исчезает. Связь с миром разрушена, и остается мысль о связи с *Ты*. Обращение к *Ты* – это последняя надежда остановить трансформацию *ты* в *вы-Вы*, единственного – во множественность и рассыпание. Обращение к *Ты* – это тот самый message о помощи в остановке превращений, поэт пытается удержать содержание души, а не саму душу (или, следуя мысли Друскина, не совершать переход от превращаемости Введенского к превращаемости Хлебникова). Поэтому в последних строчках стихотворения вместо *Вы* все-таки звучит *Ты*: «и думать оттого: / – Кто мне наступит на крыло, / когда я под Твоей опекой» (там же, 204).

Л и т е р а т у р а

- Айги, Г. 2000. *Стихотворения*. (Рукопись)
- Аронзон, Л. 2006. *Собрание произведений в 2 т.*, СПб.
- Арутюнова, Н. 1992. *Человеческий фактор в языке: Коммуникация, модальность, дейксис*, М.
- Бубер, М. 1995. *Два образа веры*, М.
- Винокур, Г. 1990. *Филологические исследования*, М.
— 1980. *Русская грамматика*, Т.1, М..
- Друскин, Я. 1999. *Дневники*, СПб.
— 2000. *Сборище друзей, оставленных судьбою*, Т.1, М.
— 2004. *Лестница Иакова*, СПб.
- Кукуй, И. 2004. „Два «Пустых сонета»: анализ стихотворений Л. Аронсона и А. Волохонского“, *Поэтика исканий или поиск поэтики*, Материалы конференции, М.
- Левин, Ю. 1998. *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*, М.
- Плунгян, В. 2003. *Общая морфология: Введение в проблематику*, М.
- Соколовская, Н. 1980. «Некоторые семантические универсалии в системе личных местоимений», И. Вардуль (ред.), *Теория и типология местоимений*, М.
- Степанов, А. 2006. «Предисловие», Аронзон, Л. *Собрание произведений в 2 т.*, Т.1, СПб.
- Франк, С. 1990. *Сочинения*, М.
- Хармс, Д. 2000. *Сборище друзей, оставленных судьбою*, Т.1, М.

Erika Greber

SONETT-FÄDEN:
ZUR POETOLOGIE DES SONETTETS BEI LEONID ARONZON

Für Ilja Kukulj

Im Sonettwerk Aronzons fand das spektakuläre *Leere Sonett / Pustoj sonet* (1969) die meiste Beachtung, sowohl wegen der extremen Wiederholungen als auch wegen seiner visuellen Gestalt, durch die das Titelmotiv der Leere augenfällig verkörpert wird.¹

ПУСТОЙ СОНЕТ

Leeres Sonett

КТО ВАС ЛЮБИТ ПОСТОЯННЕЕ, ЧЕМ Я? ХРАНИ ВАС БОГ,
ВАСИ ВНЕД ТРАВИ КОЧЕВЬ, ВАСИ ВНЕД ЕСИ РУТЬ, ЧТОБ ТА
ПЛАНИ ОБИШМИ НОЧНЫМИ ГОДАМИ УДУМАНИ
ПРАВИ ВАС БОГ, ХРАНИ ВАС БОЖЕ, СТРАТ САДИ, СТРАТ САДИ, СТРАТ БИЖИТ К
ДЕУКА, ЧТОБ ТА ТРАВА ВАМ СТРАТ МЯСЕН, ПРИБЛИЖИТЕ К НОСО, ПРИБЛИЖИТЕ К
АНДР ПРАВИ ПРАВИ ПРАВИ... ЧТОБ ВАМ СТРАТ К НОТ, САДИ СТРАТ
КАК ПРИБЛИЖИТЕ К ВАМ, ПОДНИТЕ ТАМКА ПРИБЛИЖИТЕ К
ВАМ САДЫ, И ВАМ В САДЫ СТРАТЕ ТРАКЕ АТЕНА ВАМ

Wer liebt Sie begeisterter als ich? Bewahr' Sie Gott, bewahr' Sie Gott, bewahr' Sie der Herr. Die Gärten steh'n, die Gärten steh'n, steh'n nächtens, und in Gärten Sie, und in Gärten Sie steh'n auch. Ich wollte, ich wollte meinen Gram Ihnen so nahebringen, Ihnen so nahebringen, nicht störend Ihren Anblick nächtlichen Grases, Ihren Anblick seines Bachs, auf dass jener Gram, auf dass jenes Gras uns zum Lager würde. Eindringen in die Nacht, eindringen in den Garten, eindringen in Sie, die Augen heben, die Augen heben, um mit Himmeln zu vergleichen die Nacht im Garten, den Garten in der Nacht, und den Garten, der von Ihren nächtlichen Stimmen voll ist. Ich gehe auf sie zu. Das Gesicht voll Augen... Damit Sie in ihnen stehen, stehen die Gärten.

¹ Faksimile aus der zweibändigen Werkausgabe von 2006, I, 183. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden mit Band- und Seitenangabe zitiert. Für die Mithilfe bei den Übersetzungen danke ich meiner Mitarbeiterin Antonia Levkina. Anregungen für die Überarbeitung der ersten Fassung (Greber 2002, 588) gab auch die noch wesentlich geschmeidigere Übersetzung von Rainer Grübel im vorliegenden Band, der die steife Sie-Form durch „ihr“ ersetzt hat. Das oben beibehaltene „Sie“ soll die Puškin-Allusion („Ja vas ljubil“) spürbar halten.

Aronzons Poetik weist, wie die noch junge Forschung übereinstimmend betont und im vorliegenden Band weiter ausarbeitet, eine grundsätzliche apophatische Ausrichtung auf (zur Bedeutung von Schweigen, Stille, Leere vgl. bes. Stepanov 2006, 32ff). Eine spirituelle Deutung spürt im Blattdrehen und Reperieren den Effekt einer Trance auf (Davydov 2006 spricht gar von einer „quasi-schamanischen“ Gedichtkomposition). Bei intertextueller Betrachtung erweist sich, dass das absurdistische Nachäffen der Prätexte – zumal eines sublimen Liebesgedichts von Puškin – eine Sinnentleerung herbeiführt und dass solchermaßen der Titel auch als *Nichtiges Sonett* lesbar wird (Greber 2002, 588), wobei der Sinnschwund sich in Übersetzungen, selbst wenn sie auf Rhythmen achten, besonders deutlich zeigt. Und in anbetracht des Layouts, das so gar nichts Sonettartiges hat, weil Quartette und Terzette in prosaischen Fließtext überführt sind, kann man auch visuell ein Zunichtemachen der klassischen Sonettform ausmachen. Diese Defigurierung ist zugleich aber aufgefangen von der neuen Wirkung dieser Textur: das Sonett erweist sich als ein ‚textiler Text‘, gleichsam aus einem fortlaufenden Faden gewirkt.

Die zu dieser poetologischen Sicht passende Stelle hat Ilja Kukuj (2004, 285f; 2007, 393) in einem anderen Sonett Aronzons aus dem Vorjahr gefunden, das sich wie ein Programm liest.

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

Es gibt unter allem Schweigen. Eines.
Ein Schweigen, ein zweites, ein drittes.
Voll ist's von Schweigen, jedes davon
ist Stoff für das/ein Versgeflecht/Dichtungsnetz.

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

Das Wort ist ein Faden. Fädelt ihn in die Nadel ein
und macht mit dem Wortfaden ein Fenster –
das Schweigen ist nun eingerahmt,
es ist die Masche eines Fischnetzes im Sonett.

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

Je größer diese Masche, umso größer
ist das Maß der Seele, die sich darin verwickelt hat.
Jeder reiche Fang wird kleiner werden

чем у ловца, посмеющего сметь
гигантскую связать такую сеть,
в которой бы была одна ячейка!

als der des Fischers, der es wagte,
ein so gigantisches Netz zu knüpfen,
das nur eine Masche hätte!

Die etwas paradoxe, nur schwer vorstellbare Idee eines einmaschigen Netzes – die sich auf das biblische Bild des ‚Menschenfischers‘ beziehen lässt (Kukuj, ebd.) und allgewaltige kosmische Anmutung besitzt – wird dann sinnig, wenn man die eine Masche als einen einzigen fortlaufenden Faden begreift. So erschiene in der Tat die „graphische Lösung des Leeren Sonetts als nichts anderes denn die Realisierung der Metapher des Netzes aus einer Masche“, die der Fischer/Autor knüpft „in der Hoffnung, darin Gott einzufangen“ (Kukuj 2004,

285f). Das Sonett, meint Kukuj (ebd.), sei hier gewählt als eine feste, vorgängige Struktur, die sich am adäquatesten im Bild des Netzes verkörpere. Die Affinität zwischen Sonett und Netz macht Aronzon überdies am Reim sinnfällig: in den Quartetten bilden die Wörter ein Reimpaar (*seti/sonete*) – eine mit dem für ihn charakteristischen unreinen Reim formästhetisch gestiftete Äquivalenz.

Die Dichtungsmetaphorik ist in dem Meta-Sonett zunächst noch rein textil-struktural gefasst: ‚Gedichtnetz‘ (Vers 4), ‚Wortfaden‘ (Vers 6), dann wird sie im Sonettbegriff spezifiziert und mit dem Fischernetz konkretisiert, dem schließlich der religiöse Subtext unterlegt wird. Aronzons Bildlichkeit reiht sich ein in die Metaphernkomplexe des Wortflechtens, *pletenie sloves* – eine Stilströmung, die sich mit metapoetischen Selbstbeschreibungsbegriffen des Flechtens, Windens und Webens in einer langen, vom mittelalterlichen kirchenslavischen Schrifttum bis zu modernen säkularen Varianten reichenden Tradition gerade in Russland periodisch kunstvoll entfaltete und sich in der Epoche des Symbolismus kreuzte mit seinem westlichen Pendant, *entrebescar los motz*, und der Tradition des Sonetts und Sonettenkranzes (Greber 2002). Das Bild vom Sonett als ‚Netz‘ kam in diesen Umkreis schon früher auf (Greber 1997); neu aber ist Aronzons Prägung *slovonit*‘, zu deutsch eher unauffällig ‚Wortfaden‘, im Russischen jedoch ein Neologismus, und zwar just einer von jener Art, die für die erfinderische Tradition des Wortflechtens typisch ist (Greber 2002, bes. II-2.9). Von Interesse dürfte hier auch die gewisse Nähe des *pletenie sloves* zum Hesychasmus (vgl. Hébert 1992) sein, dem auf schweigende Gebetsmeditation ausgerichteten Zweig ostkirchlicher Mystik, dessen Movens das durch Sprachskepsis motivierte Schweigen bildet. Ebenso wichtig ist es im Falle von Aronzon, darauf hinzuweisen, dass das russische Wortflechten neben den byzantinisch-griechischen Quellen auch hebräische Quellen und Stilmittel hatte (alttestamentarische Psalmen und Weisheitsliteratur, sog. biblischer Parallelismus) und der bedeutendste Autor Epifanij Premudryj einen hebraisierenden Stil pflegte (Vereščagin 1993). Auf diese potentiellen Zusammenhänge zum *pletenie sloves*, die erst noch erkundet werden müssten, sei nur verwiesen. Hier soll es hauptsächlich um Aronzons Poetologie des Sonetts gehen.

* * *

Das Leere Sonett existiert in mehreren Varianten: handgeschrieben oder getippt, als leeres Rechteck, als Prosafließtext, aber auch in der klassischen Strophenfolge von Quartetten und Terzetten (die übrigens in Aronzons Sonettwerk vorherrscht). Eine textologische und werkgenetische Analyse ist kaum mehr möglich, da nur das oben reproduzierte Autograph erhalten ist.² Immerhin weiß man aus der Archivbeschreibung durch Vladimir Ėrl' in den 1970er Jahren, dass sich

² Laut Auskunft von I. Kukuj sind die übrigen vier in der Werkausgabe (I, 469f) aufgelisteten Ausfertigungen verloren.

Man könnte das abstrakte Rechteck sogar als konkrete Figur auffassen, nämlich als ein Nadelspiel, wie es zum Handschuh- oder Strumpfsticken³ gebraucht wird (набор для вязания), und je nachdem, wieviele Maschen angeschlagen sind, reicht der Faden zweieinhalb oder dreieinhalb, fast vier Reihen... mit anderen Worten, die leere Mitte hat unterschiedliche Handschuh/Strumpfgröße – eben „Seelengröße“ („размер души“, Vers 10).

Die Fadenmetaphorik geht in Aronzons Meta-Sonett über in weitere Bildbereiche: „macht mit dem Wortfaden ein Fenster – das Schweigen ist nun eingerahmt“. So gesehen stellt das Leere Sonett ein Fenster dar, durch dessen Rahmen der Liebende in den nächtlichen Garten blickt und horcht, um schließlich zuzugehen auf die Stimmen (der Geliebten, vielleicht auch der Präautoren in der intertextuellen Echokammer). Auf der *histoire*-Ebene herrscht bemerkenswerterweise kein Schweigen, still wird es erst, wenn der Sprecher aus dem Fensterrahmen in den Garten steigt. Der Leser/Betrachter des figurierten Sonetts sieht hingegen als Platzhalter der Leere das ‚eingerahmte‘ Weiß. Und da es ein Sonett sein soll, könnte man in diesem Leerraum die textstrukturierenden Sonettfäden imaginieren, also Linien zwischen den Reimpaaren, Isotopien und Isokolien – im Rahmen würde sich ein filigranes Netz aufspannen (n.b. kein Spinnetz).

* * *

Eine interessante Parallele zum Leeren Sonett bildet das wohl berühmteste Opus der Konkreten Poesie, eine Konstellation Eugen Gomringers von 1954.⁴ Wortwörtlich ist das Schweigen hier eingerahmt, die Tautologie ins Höchstmaß gesteigert.

**schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen**

„Schweigendes Sonett“ könnte dieses Opus betitelt werden! Es besitzt 14 Elemente. Schwarze Elemente auf weißem Grund, der selbst auch semiotisiert ist. Die Zugehörigkeit zum Sonettgenre hat Gomringer selber erst *post factum* bemerkt (was dem Argument aber keinen Abbruch tut); 83jährig erkennt der Autor in seinem Jugendwerk ein verkapptes Sonett.⁵ Natürlich ein ludistisches, immerhin versifiziert und gereimt: einfüßiger Trochäus, Monoreim... Auch

³ Zum Motiv des strickenden Dichters in Sonett und Sestine vgl. Greber 2008 und 2009a.

⁴ Vielfach publiziert, z.B. in der von Gomringer herausgegebenen Reclam-Anthologie (1991, 58).

⁵ Gespräch mit Eugen Gomringer im Rahmen einer Lesung beim Erlanger Poetik-Kolleg am 18. Dez. 2008.

dieses Werk würde durch optische Umstellung zu Verstext seinen Pfiff verlieren, aber auf andere Weise. Denn aufgrund der minimalistischen regelmäßigen Struktur ist die mittige Stelle ein konstitutiver Teil der Konstellation, und man müsste sich fragen, ob sie einfach zum hälftigen Schnitt nach 7 Versen werden kann oder nicht vielmehr in der Versfolge eine eigene Leerstelle besitzt, also ein gleichwertiges und damit 15. Element bildet. Der sprachskeptische Fond der Konkreten Poesie ist hier deutlicher per Negativität eingeschrieben. Andererseits ist die Leserichtung von SCHWEIGEN konventionell und macht den Text statisch, während das Leere Sonett das Drehen des Blatts⁶ erfordert und damit ein kinetisches Spielmoment einbringt. Die Gegenüberstellung von Gomringers und Aronzons ‚leeren‘ Gedichten ist also höchst aufschlussreich. Wobei offen bleiben kann, was Aronzon Ende der 60er Jahre von der Konkreten Poesie wusste und ob er die russische Übersetzung („Molčanie“, 1964) kannte, ist doch die Einflussfrage für den typologischen Vergleich irrelevant.⁷ Außerdem könnte man inner-russisch auf den sprach- und bildskeptischen Abstraktionismus der Avantgarde zurückkommen und womöglich im Leeren Sonett eine literarische Refiguration des Schwarzen Quadrats als Weißes Rechteck entdecken...

Eine kleine komparatistische Spekulation sei hier eingeschoben. Das Sonett ist ja wie kaum ein anderes Genre international und hatte sowohl für den europäischen Kulturtransfer (etwa Liebeskonzeptionen) als auch für die Entwicklung der jeweiligen Literatursprachen (dies besonders in Westeuropa) enorme Bedeutung, außerdem für die Tradition der *Ars poetica* und metapoetischen Dichtung. Überall gibt es Sonette über das Sonett (Sonettsonette). Dabei haben sich je eigene Assoziationsketten herausgebildet, u.a. aufgrund der Reimpaarungen, die sich für das repräsentative Reimwort *Sonett* – *soneto* – *sonnet* – *cohem* etc. (incl. aller Kasus) anbieten. Im Deutschen reimt sich *Sonett* auf *Terzett* und *Quartett* und ganz reizend auf *nett*, aber auch auf *Prokrustesbett*,⁸ was den weltweit einzigartigen ‚Sonettenkrieg‘ in Romantik und Postmoderne mitprägt. Im Englischen setzt man den Begriff lieber an Versanfang oder -mitte, um nicht allemal mit *sonnet/bonnet* im Scherzsonett zu enden; andererseits birgt in trefflichem

⁶ Als ‚Blattdreher‘ ähnelt das Opus den unter dem Begriff *listoverten*‘ bekanntgewordenenen Ambigrammen und kopfstehenden Palindromen von Dmitrij Avaliani (vgl. Greber 2001), was zu dem Palindrom-Komplex in Aronzons Oeuvre passt.

⁷ Auf Russisch heißt das Opus substantivisch „Molčanie“ (Schweigen), während die Konstellation selbst aus dem Verb (molčat‘) komponiert ist. Gedruckt wurde es 1964 in einem einflussreichen Aufsatz über moderne Lyrik in der Zeitschrift *Inostrannaja Literatura* (vgl. Kulakov 1999, 96-106). Als denkbare Vorlage für das Leere Sonett gilt laut Werkausgabe (I, 470) ein Blatt von Ju. Galeckij 1967, das seinerseits dem Gomringerschen SCHWEIGEN nachempfunden sein könnte: es konstellierte als Rechteckfläche um eine leere Mitte in endlosen Ketten das Wort ПУСТО (LEER), s. *Blue Lagoon* Bd. 4A,

<<http://kkk-bluelagoon.by.ru/tom4a/galetsy.htm#2>>. Ein russischer Band von Apollinaire war 1967 erschienen, aber dessen Calligrammes sind im Typus ganz anders.

⁸ Vgl. Greber 2009c.

Wortspiel das englische *sonnet* schon ein *net* in sich (vgl. den kleinen Band *The SonNETS of William Shakespeare by Jen Bervin*⁹). Im Russischen hinwiederum ist das beliebteste Reimpaar сонет/нет, und damit scheint der Sonettbegriff per se stark an die Verneinung gebunden – womöglich die Disposition für eine ‚negative‘ Sonettpoetik? Natürlich darf man so ein Detail wie соНЕТ nicht überbewerten, aber dazu würde passen, dass sich gerade die Russen einige besonders originelle Weisen der Negation des Sonetts haben einfallen lassen, maskierende und camouflierende Verfahren, die einen Terminus wie ‚Kryptosonett‘ (Greber 2002, 593ff) erheischen.

Das figurierte Leere Sonett geriert sich als Fließtext mit zufälligen, nur vom Blattrand bedingten Bruchstellen, es maskiert sich also als Prosatext (keineswegs als *vers libre*, dem die Regelmäßigkeit der Zeilen fern stehen würde). Ein verwandtes, aber im Verssystem operierendes Verfahren der ‚Maskierung‘ einer eigentlichen Sonettstruktur findet sich in Aronzons allerletztem Gedicht vor seinem frühen Tod, das – einer plausiblen These von Kukuj (2007, 392) zufolge – durch wörtliche Verdoppelung von Verszeilen die Vierzeiligkeit verbirgt. Für dieses Phänomen der Maskierung von Sonetten hinter irreführender Vers- oder Prosagestalt gibt es Beispiele vom Barock bis zur Postmoderne (vgl. die Kryptosonette, jeweils mit Klartextauflösung, in Greber 2002, Fig. 121-129), von denen Aronzon allerdings nur wenige hätte kennen können und faktisch vielleicht sogar keins gekannt hat – aus dem System selbst kann ja jederzeit die Idee des Kryptosonetts generiert werden.

* * *

Entscheidend für Aronzons visuelles Sonett ist, dass von den figurierten Formen keine ikonisch fürs Sonett steht – alle sind unmotiviert. Es gibt nämlich kein Muster, das irgendwie auf das Genre verwies; schon im Manuskript laufen auf den Rechteckseiten 2x3 und 2x2 Reihen, obwohl es handschriftlich ein Leichtes gewesen wäre, den Wortfaden in einem etwas kompakterem Rechteck zu 2x4 und 2x3 Reihen anzuordnen (denn es wären nicht Verszeilen, sondern eben Reihen: eine nur optische, nicht metrische, 14zeiligkeit). Entweder hatte Aronzon nicht den Einfall, die visuelle Figur solchermaßen durch Sonettzahlen bzw. -proportionen zu motivieren, oder er war absichtlich auf Arbitrarität aus. Bemerkenswerterweise sind auch die posthumen Druckvarianten des Sehtexts willkürlich untergliedert, wohl aufs Geratewohl (im Wortsinn) retexturiert, vom Blattformat gesteuert, abhängig von Geduld und Zeitaufwand (per Schreibmaschine war es mühsamer, neuerdings per Computer leichter). Zum Teil hängt das auch damit zusammen, dass der Druck ohne das ‚emigrierte‘ Archiv bewerkstelligt, d.h. die Figur aus den nichtfigurierten Erstdrucken konstruiert

⁹ In einem palimpsestartigen Verfahren fischt die junge Autorin durch Fett- bzw. Schwachdruck aus den Originalsonetten Wörter/Satzfetzen heraus und vernetzt diese neu (vgl. <www.jenbervin.com> und Greber 2007).

werden musste.¹⁰ Die Editoren folgen weder sklavisch dem Original (keine Variante gleicht dem Autograph¹¹) noch simulieren sie Sonetthaftigkeit (keine hat vierzehn Zeilen); allenfalls streben sie eine ausgeglichene Textverteilung an (4x4), die symmetrischer wirkt, übrigens ganz gegen die Asymmetrie des Sonetts. In der obigen Metaphorik reformuliert: ein ordentlicher, fest konturierter Rahmen. Eine so feste Rahmung aber weist das Autograph nicht auf. Metaphern beiseite, es scheint deutlich, dass Aronzons Apophatik jegliches allzuschnelle Wiedererkennen konventionalisierter Form vermeidet zugunsten einer uncodierten und arbiträren Figur. Sein *Leeres Sonett* soll als Rahmen fragmentiert wirken.

Arbitrarität ist im Genre des visuellen Sonetts eher ungewöhnlich und selten, denn da wird meist durch die Zahl 14 und die kanonisierten Proportionen 4-4-3-3 die Allusion ans Sonett gesucht (s. Abbildungsteil zum Sonettkapitel in Greber 2002; Greber 2009b).¹² Überhaupt ist für den Sonettdiskurs eher eine kratyleische Zeichenauffassung kennzeichnend (vgl. Greber 2002, 612-617). Es spricht nun manches dafür, dass in Aronzons Sonettkonzeption Arbitrarität einen wichtigen Stellenwert besitzt. Dies läßt sich an seinem zweiten visuellen Sonett weiter verfolgen und auch in den Sonettsonetten aufzeigen.



¹⁰ So stammt die in Greber (2002, Fig. 81) verwendete, aus der Anthologie *Zevgma* 1994 entnommene Variante letztlich von Vladimir Ėrl'.

¹¹ Vladimir Ėrl' kommentiert: „Разумеется, я не копировал на машинке «закрученный» вариант, а следовал идее, так сказать. Ну и от формата бумаги зависело... А также ведь набранный (типографский) текст от рукописи отличается и шрифтом, и абзацами, и количеством строк.“ (Briefl. Mitteilung Febr. 2009).

¹² Sogar in dem absurdesten aller mit „Sonett“ betitelten Nichtsonette, dem Prosatext *Sonet* von Daniil Charms (1935), gibt es ein sonetthaftes Kalkül von Textraum und Zahl: es ist ein aus 14 Sätzen bestehender „Er-zählText“ (vgl. Niederbudde 2004).

Gegenüber der abstrakten Rechteckfigur ist das zweite Sonett (Abb. aus II,166) stark figürlich und hoch konnotativ. Es handelt sich um ein an einen Malerfreund gerichtetes Kasualgedicht erkennbar scherzhafter Art, ein „Sonett auf den Auferstehungstag Evgenij Michnovs“. Aus dem Titel *Sonnet ko dnju voskrešenija Michnova Evgenija* ist die Linie gebildet, die den Boden der Flasche umreißt. Der Text enthält andeutungsweise Motive zur Zeichnung, verspricht z.B. Himmel und Hölle und wünscht einen Überfluss vom gewissen Nass (Champagnersonett oder Wodkasonett, das ist hier die Frage). Weiters tut der Text nichts zur Sache, er sorgt aber für eine vage Form-Inhalt-Relation. Betreffs der Botschaft ist die Figur also motiviert, nicht aber betreffs der Gattung; die Gratulation könnte auch eine Ode sein – der Flasche mit teuflisch gutem Inhalt sieht man das Sonett nicht an. Allenfalls bemisst sich die Flaschengröße danach, wie weit die Verse eines Sonetts reichen – eine Ode wäre üblicherweise etwas umfangreicher (eine Literflasche), das Sonett ist eine Nummer kleiner (Halbliterflasche), durchaus die passende ‚Seelengröße‘ („razmer duši“) für den Geist in der Flasche. Intertextuell wäre keinesfalls an ein Sonett zu denken, sondern an das Orakel der Göttlichen Flasche, das Weihegedicht „O dive bouteille...“ in Rabelais’ karnevaleskem Roman *Gargantua et Pantagruel* – ein Umrissgedicht, dessen aus Versen gebildete Form durch eine gezeichnete Linie verdeutlicht wird (wobei sich die Setzer posthumer Ausgaben einiges einfallen ließen, vgl. die fünf Abbildungen in Adler/Ernst 1987, Kap.VII¹³). Wiederum kann eine direkte Kontaktbeziehung nicht behauptet werden; immerhin wird in Aronzons unbeendetem Sonettenkranz „den ganzen Tag Rabelais zitiert“ (im 3. Sonett, I, 134), und die rabelaisische Assoziation passt durchaus zu Aronzons Scherztext. Im Vergleich der beiden Figurengedichte lässt sich der Aspekt der Leere präzisieren: Rabelais’ Weinflasche ist voll (von Text), Aronzons Weingeistflasche ist (text)leer, der Text bildet das Gefäß für die gezeichnete Teufelsfigur, bannt quasi den Geist in die Flasche.

Den engeren Bezugshorizont für das Bild macht natürlich das Oeuvre des Malers aus, an den es als Geschenk adressiert ist, was jedoch hier nicht vertieft werden kann. Für interpikturale Gesichtspunkte ist auch Aronzons eigenes Zeichenwerk wesentlich. Eine feine Illustration zur Idee vom Sonettfaden bietet etwa ein Kalenderblatt von 1966, das neben einem Sonett eine in einem einzigen Strich verlaufende arabesk-groteske Randzeichnung zeigt (Faksimile in I, 99).

Eine sonett-bezogene intermediale Auswertung ergibt interessante Befunde. Beide figurierten Sonette, die Bouteille und das Rechteck, benutzen den Vers-
text als rein zeichnerisches Element, bei dem es nur auf die Größe (*razmer*) ankommt. Die Länge des Textfadens muss reichen für Flaschenumriss und

¹³ Dort auch Ausführungen zu den übrigen im *Gargantua* enthaltenen Figurengedichten, worunter vor allem das Verfahren der Verdoppelung für Aronzons Poetik von Interesse wäre (133f).

Feinsterrahmen, wobei die Flasche scharf umgrenzt ist, der Rahmen hingegen ungleich wegbricht – bildlich also ein bemessener vs. abgerissener Faden.¹⁴ Oder: eine heile Flasche, ein kaputter Rahmen. Von Sonetthaftigkeit keine Spur. Auf's Sonett wird man bei der Bouteille überhaupt erst kommen, wenn man die Bodenkontur gelesen hat – das Sonett ist also eine Zugabe zur Gabe. Beim *Leeren Sonett* findet umgekehrt ein Entzug statt, man geht nach Lesen des Werktitels leer aus und muss nachforschen – das Sonett präsentiert sich als ein verrästeltes Suchbild.

* * *

Zu Aronzons Sonettvision gehören die visuellen ebenso wie die ‚normalen‘ Sonette, und wie schon oben gezeigt, ergänzen beide Praktiken einander: ein normales poetologisches Sonett erhellt am Figurensonett die Realisierung der Text(il)metaphorik. In einer größeren Studie könnte man darlegen, wie Motivlinien und medien- bzw. formästhetische Verbindungen zwischen den Sonetten ein Netz aufspannen. Das gilt gewiss auch für die anderen Gedichtformen (und überhaupt für das Schaffen der meisten Literaten), aber die Sonett-Vernetzungen sind bei Aronzon besonders intrikat. Zur Poetologie des Sonetts seien nun abschließend einige Sonettsonette befragt.

Unter den insgesamt etwa 30 Sonetten¹⁵ thematisieren sieben explizit das Sonett. Ganz klassisch ist jeweils der Sonettbegriff in Reimposition gestellt; aber damit hört die Klassizität bereits auf. Aronzons Sonettsonette sind recht unkanonisch, insofern sie das Sonett nicht zum zentralen Thema machen, sondern eher peripher streifen: Das Sonettmotiv taucht ziemlich unerwartet irgendwo in der Mitte auf und verschwindet dann wieder aus dem Gedicht. Das kann echte Rätsel hinterlassen, etwa wenn sich das Ich in einem *poslanie* an einen Dichterfreund als „Verfasser eines so langen Sonetts“ bezeichnet, obschon es ein Normalsonett und keine lange Versepistel ist (I, 159), wobei solche Ungereimtheiten beim Genre des freundschaftlichen Scherzsonetts hingehen.¹⁶ In Sonderfällen ist das Verschwinden sinnig rückbeziehbar, so in dem unvollendeten Sonettenkranz die Wendung „sonet ne dopisav“ („ohne das Sonett zuendzuschreiben“).¹⁷ Aber meist wirkt die knappe Thematisierung erratisch, und es

¹⁴ Der augenfällige Abbruch macht das *Pustoj sonet* optisch zum Fragment – Fragment eines Doppelsonetts nach dem Modell der Duplizierung in *Dva odinakovykh soneta*? Der ohnehin repetitive Text könnte weitergehen.

¹⁵ Je nachdem, mit Varianten/Entwürfen und den vier Sonetten des unbeendeten Sonettenkranzes.

¹⁶ Allenfalls deutbar als disparates Zeugma: würde man das Adjektiv ungrammatisch auf *narjad* beziehen, fielen im Kontext des Maskaraden- und Transvestismus-Themas langes Kleid (fem.) und antike Toga (mask.) zusammen.

¹⁷ Oder in „Chorošo guljat' po nebu“ (1968; I, 158), dessen drei Vierzeiler als Sonettfragment verstanden werden können, weil im 8. Vers ein nichtgedichtetes Sonett („sonet nesočinenyj“) vorkommt.

entsteht kein eigentliches Sonett übers Sonett, keine Partizipation am anspruchsvollen poetologischen Sonettdiskurs. Dieses nur flüchtige Antippen, dieses ‚Vergessen‘ des Metamotivs und Verweigern des erwartbaren Metasonetts könnte auch eine Form der oben diskutierten Willkürlichkeit und Negativität darstellen.

Auch der witzigste älteste Typus, das autoreflexiv-performative Sonett, das über seine eigene Verfertigung spricht und sie zugleich durchexerziert (mit den passgenau platzierten Begriffen und Zahlen) – eine auch in Russland geliebte Praxis (Murav’ev, Dmitriev, Žukovskij, Fet) – wird von Aronzon nur halblebig aufgegriffen. Halblebig auch im Wortsinn, insofern er hier den thanatologischen Lebensbegriff, der sein gesamtes Schaffen prägt, aufs Sonett projiziert. Erst im Terzett wird das Sonett unvermittelt autoreflexiv, weiterhin ernst bleibend. (1968, I, 162)

Забывтый сонет

Весь день бессонница. Бессонница с утра.
До вечера бессонница. Гуляю
по кругу комнат. Все они, как спальни,
везде бессонница, а мне уснуть пора.

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,

зачем из трупов душ букетами цветут
такие мысли и такие буквы?
Но я извлек их – так пускай живут!

Vergessenes Sonett

Den ganzen Tag Schlaflosigkeit. Schlaflosigkeit
seit dem Morgen. / Bis zum Abend Schlaflosig-
keit. Ich gehe / durch den Kreis der Zimmer. Sie
alle sind wie Schlafzimmer, / überall Schlaflosig-
keit, doch für mich ist es Zeit zu schlafen.

Wenn ich noch gestern gestorben wäre, / wäre ich
heute glücklich und traurig, / würde aber nicht
bedauern, dass ich zunächst gelebt habe. / Doch
bin ich am Leben: das Fleisch ist nicht gestorben.

Noch sechs Verszeilen, die es noch nicht gibt, /
werde ich aus der Präexistenz ins Sonett herüber-
ziehen, / nicht wissend, ach, wozu uns diese Qual,

wozu aus den Leichen der Seelen in Sträußen /
solche Gedanken und solche Buchstaben blühen? /
Doch habe ich sie herausgezogen – mögen sie also
leben!

Die eigenartige Vorstellung, dass Verse schon woanders präexistieren, ist sicherlich nicht intertextualitätstheoretisch zu verstehen, wohl eher intermedial, dergestalt dass sie aus einem anderen Sinnensystem transponiert werden müssen; *peretaščit'* gemahnt auch an ein Übersetzen zwischen den Ufern am Fluss des Vergessens.

Das folgende Sonett (1968?, I, 147) wird immerhin im zweiten Teil zum kohärenten Metasonett:

Погода – дождь. Взираю на свечу,
 которой нет. Не знаю состоянья,
 в котором оказаться я хочу,
 но и скончаться нет во мне желанья.

Сплошное «нет». Как будто бы к врачу
 пришел я показать свое страданье
 и вместо ааааааа я неееееет ему мычу,
 и нету сил мне оборвать мычанье.

Но мы способны смастерить сонет:
 сбить доски строчек гвоздиками рифмы.
 На этот труд два полчаса убив, мы

не просчитались: гроб есть и скелет.
 Убитый час мы помещаем в гроб
 и, прежде чем закрыть, целуем в лоб.

Das Wetter – Regen. Ich blicke auf die Kerze,
 die nicht existiert. Ich kenne nicht den Zustand,
 in den ich mich versetzen möchte,
 aber zu sterben verspüre ich auch keinen Wunsch.

Durchwegs «nein». Als käme ich zum Arzt,
 um ihm mein Leiden vorzuführen, / und statt
 «aaaaaaah» muhe ich ihm «neeeeeein» / und habe
 nicht die Kraft, aufzuhören mit dem Muhen.

Aber wir sind imstande ein Sonett zu werkeln: /
 die Bretter der Zeilen zusammenzuhämmern mit
 den Nägeln der Reime. / Für diese Arbeit zwei
 halbe Stunden totschlagend, haben wir uns

nicht erzählt: einen Sarg gibt's und ein Skelett.
 Die toteschlagene Stunde legen wir in den Sarg,
 und vor dem Schließen küssen wir sie auf die Stirn.

Mit der selbstironischen Beschreibung des Sonett dichtens als Holzbastelei (*smasterit'* heißt sinngemäß: basteln, etymologisch: meistern) wurde schon im deutschen Sonettenkrieg gefochten (am berühmtesten Goethes „leimen“). Aber hier geht es nicht eigentlich um die Sonettmanier, sondern wieder um Fragen der Transzendenz, in Begriffe der Materie übersetzt, und den Zusammenhang von Raum und Zeit. Ein starkes Reimpaar Sonett/Skelett und ein ungeheures Bild: das Sonett ein Sarg, darin als Skelett die mit Sonettieren „totgeschlagene“ Zeit. In diesem vertrackten Bildkomplex findet sich wieder die aus dem obigen Sonetten vertraute Vorstellung vom Sonett als Leerraum, nunmehr thanatologisch gedacht und als Chronotop eines anderen Zustands imaginiert. Was im leeren Raum zu finden wäre, ist die poetische Zeit, eine im Metrum des Sonetts schlagende Zeit.

* * *

Eine gewisse Ausnahme unter den Sonettsonetten bildet ein Alternativentwurf (1967) zu dem bekannten Duplexsonett *Dva odinakovykh soneta/Zwei gleiche Sonette* (1969), der wohl unter dem gleichen Titel firmiert hatte/hätte, aber nicht zum Zuge kam, ob trotz oder wegen der Metapoesie, sei dahingestellt. Jedenfalls ist es das einzige Sonettsonett, in dem sich der Sonettbegriff hält, auch wenn in der Schlussstrophe der Reimbegriff tonangebend wird. Aus Platzgründen sei nur dieses Schlussterzett zitiert; weggelassen sei der Rückbezug zu den – auf den Buchstaben/Laut *ě* endenden – Reimwörtern der Quartette und zum Schmetterlingsmotiv (das bei Aronzon eine eigene Studie verdienen würde). Der Prätext, Puškins in nichtgereimten Hexametern verfasstes Gedicht über den Reim als Kind der „schlaflosen Nympe Echo“ (*Rifma/Reim*, 1830), wird so fortge-

schrieben, dass die Nymphe und der Reim assonierend und anagrammierend ein Reimpaar bilden.

(Хоть повторять нельзя в сонете рифмы,
но я, пленённый Эхо[м] (это нимфа),
я сызнава опять рифмую ё.)

(Zwar darf man im Sonett Reime nicht wiederholen,
aber ich, gefesselt von [vom] Echo (das ist eine Nymphe),
ich reime erneut wieder ё.)

Dieses eingeklammerte (negierte?) Terzett ist die einzige poetologische Maxime in Aronzons Sonettsonetten. Das programmatische Wiederholen der Wiederholung bedeutet natürlich beim Duplexsonett eine augenfällige Selbstthematization. Die fesselnde Reimresonanz ist zugleich auch Textur: ‚fesseln‘ ist mit ‚flechten‘ verwandt (*pleněnnij* / *pletenie*) und gehört zum Komplex des Wortflechtens. Die Faszination durch Wiederholung ist fesselnd formuliert, alle Sonettfäden laufen zusammen.

Literatur

- Adler, Jeremy / Ernst, Ulrich. 1987. *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim. 3.Aufl.1990.
- Aronzon, L. 2006. *Sobranie proizvedenij v dvuch tomach*, hg. P.A. Kazarnovskij, I.S. Kukuj und V.I. Ėrl, Sankt-Peterburg.
1980. Kuzminsky, K. / Kovalev, G. (Hrg.), *Blue Lagoon*, The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry, Newtonville, Bd. 4A, online-Ausgabe: <<http://kkk-bluelagoon.by.ru/tom4a/galetsy.htm#2>>.
- Davydov, D. 2006. Rezension von: Leonid Aronzon, *Sobranie proizvedenij, Kritičeskaja massa*, 4, online: <<http://magazines.russ.ru/km/2006/4/dd19-pr.html>> [29.2.2009]
- Greber, E. 1994. „Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption“, S. Kotzinger / G. Rippl (Hrg.) *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Amsterdam, 57-80.
- 1997. „Das Sonett als *textus* (Gewebe, Netz, Geflecht). Poetologischer Sonettdiskurs, Textilmetaphorik und Textkonzeption“, B. Paternu (Hrg.), *Sonet in sonetni venec*, Ljubljana, 381-392.
- 2001. „Bildwörter, Wortbilder: Palindrom und Ambigramm als minimalistische Kunstformen“, M. Goller / G. Witte (Hrg.), *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, München-Wien, 23-50.
- 2002. *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie: Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln, Weimar, Wien.

- 2007. „TEXTE UNTER TEXTEN: Formen des Palimpsests zwischen Literatur und Bildender Kunst“. Festvortrag zum Abschied von Wolfgang G. Müller, 26. Januar, Univ. Jena.
- 2008. „Bestrickend unbiedermeierlich: ein Sonett von Eduard Mörike“, Symposium „Bunte Steine zum Habsburger Biedermeier“ (Jan. 2008 in München).
- 2009a. „Ordnungsmuster «ohne Muster»: Die Erfindung der Meta-Sestine“, S. Gramatzki / R. Zymner (Hrg.), *Figuren der Ordnung. Beiträge zu Theorie und Geschichte literarischer Dispositionsmuster. FS Ulrich Ernst*, Köln, Weimar, Wien, i.E.
- 2009b. „Triskaidekaphobia? Sonettzahlen und Zahlensonette“, *Zahlen, Zeichen und Figuren / Numbers, Signs, and Figures. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur / Mathematical Inspirations in Literature and the Arts*. Freiburg Institute for Advanced Studies (De Gruyter, Reihe „linguae & litterae“), im Druck.
- 2009c. „Nicht zu verachten: das Sonettsonett (Wordsworth, Sainte-Beuve, Puškin et ceteri)“, S. Donat u.a. (Hrg.), *Poetische Gerechtigkeit: Weltliteratur und Wertung*, im Druck.
- Gomringer, E. (Hrg.). 1991. *konkrete poesie. deutschsprachige autoren*, Stuttgart, 2.Aufl.
- Hébert, M.L. 1992. *Hesychasm, Word-Weaving, and Slavic Hagiography*, München.
- Kukuj, I. 2004. „Dva «Pustych soneta»: analiz stichotvorenij Leonida Aronzona i Anri Volochonskogo“, *Poetičeskij jazyk rubeža XX-XXI vekov i sovremennye literaturnye strategii: sbornik naučnych trudov*, Moskva, 281-292.
- 2007. „Žasmertnyj landšaft: Stichotvorenije Leonida Aronzona «Kak chorošo v pokinutych mestach...»“, *Wiener Slawistischer Almanach* 60, 385-395.
- Kulakov, V. 1999. Konkretizm, ders., *Poëzija kak fakt*, Moskva, 96-106. <<http://www.aptechka.agava.ru/statyi/knigi/kulakov12.html>>
- Niederbudde, A. 2004. „Zählen, Erzählen, Unendlichkeit. Mathematische Grund(lagen)fragen im Werk von D. Charms“, *Welt der Slaven* 49, 313-334; darin Abschnitt „Der ErzählText Sonet“, 322-326.
- Stepanov, A. 2006. „Živoje vse odenu slovom«. Zаметki o poetiki Leonida Aronzona“ (1983), Leonid Aronzon, *Sobranie proizvedenij v dvuch tomach*, t. 1, Sankt-Peterburg, 21-54.
- Vereščagin, E.M. 1993. „K istolkovaniju imeni Epifanija Premudrogo (v svjazi s istokami ,pletjenija sloves‘)“, *Izvestija akademii nauk, serija literatury i jazyka* 52/2, 64-76.

Игорь Лоцилов

**О СТИХОТВОРЕНИИ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА
«СОНЕТ ДУШЕ И ТРУПУ Н. ЗАБОЛОЦКОГО»**

В 1963 году поэт Леонид Аронзон завершил учебу в Ленинградском педагогическом институте им. А.И. Герцена защитой дипломного сочинения на тему «Человек и природа в поэзии Н. Заболоцкого».¹ В 1921–1925 гг. «главный герой» этой не сохранившейся (во всяком случае, насколько нам известно, не разысканной исследователями) работы учился на отделении языка и литературы того же учебного заведения. Будучи студентом педагогического института, Заболоцкий участвовал в литературной группе «Мастерская слова»² и студенческом журнале «Мысль».³

Несомненно, поэтический и биографический опыт Заболоцкого присутствует в сознании Аронзона с самых ранних опытов, со студенческих лет – в качестве важной «точки отсчета» (и опоры). Если в последующие годы постановка проблемы и выбор героя дипломной работы, которой руководил Владимир Николаевич Альфонсов – автор революционной для своего времени главы «Заболоцкий и живопись» в книге «Слова и краски»⁴ – могли бы выглядеть банальными, то в 1963 году, всего через пять лет после смерти Заболоцкого, это было не так.⁵

Ко времени создания сонета – май 1968 года – в СССР уже вышел том, представляющий наследие Заболоцкого в относительной полноте (Заболоцкий 1965). Не вызывает сомнений, что Аронзон был знаком с поэзией Заболоцкого и ранее, по предварительным изданиям и прижизненным публикациям 1920-1950-х гг.

¹ См.: Аронзон 2006 [1, 14]. В дальнейшем ссылки на это издание не оговариваются; в квадратных скобках приводятся номер тома и номер страницы.

² См.: Заболоцкий 2003, 63-83.

³ См. об этом: Гришинский/Филиппов 1978.

⁴ См.: Альфонсов 1966, 177-230.

⁵ Круг источников этой работы, состоящий к 1963 году из немногочисленных, преимущественно критико-публицистических высказываний, может быть предположительно воссоздан по библиографиям: Филиппов 1971, Шелелева 1986.



*Памятник на могиле Николая Заболоцкого
(Новодевичье кладбище, скульпторы В. Лемпорт, В. Сидур, Н. Силис)*

Во многих стихах Аронсона явственно слышны отголоски этого знакомства; так, поэтика стихотворения «Полдень» (1964, [I; 66]) напоминает о «Столбцах» – не только спецификой поэтической «оптики» (вращающиеся в руках играющих детей скакалки названы *мгновенными шарами*), лексиконом и системой противопоставлений (*шары – квадраты, девочки – старухи*), но и экспериментальной рифмовкой (ср. *протезы – срезав* у Аронсона и *моторчик – скорчив* у Заболоцкого). *Стадо божьих коровок* в стихотворении «Беседа» (1967, [I, 138]) – прямая цитата из стихотворения Заболоцкого «Засуха» (1936); замысел поэмы «Сельская идиллия» [II; 30-34] несомненно восходит к «Торжеству земледелия» (1929-1930) с его пародийной пасторальностью. Стихотворение «Кран», опубликованное в 1962 году в газете «Комсомолец Узбекистана», создано под влиянием поэтики Заболоцкого 1930-1940-х гг., что отмечено в примечаниях к двухтомнику [II; 128, 265]. В дикторском тексте к научно-популярному фильму «Растения заговорили!» (см. Приложение) обильно цитируются стихи Заболоцкого.

Несомненны и переклички на уровнях, более удаленных от словесной «поверхности» сочинений Аронсона, однако их исследование и интерпретация – дело будущего. В настоящей заметке мы предполагаем высказать ряд соображений о стихотворении, непосредственно обращенном к поэту-предшественнику.

Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого

Есть легкий дар, как будто во второй
счастливый раз он повторяет опыт.
(Легки и гибки образные тропы
высоких рек, что подняты горой!)

Однако мне отпущен дар другой:
подчас стихи – изнеможенья шепот,
и нету сил зарифмовать Европу,
не говоря уже, чтоб справиться с игрой.

Увы, всегда постыден будет труд:
где, хорошея, розаны цветут,
где, озвучив дыханием свирели

своих кларнетов, барабанов, труб,
все музицируют – растения и звери,
корнями душ разваливая труп!

Май, вечер
<1968>

Стихотворение «Сонет душе и трупу Заболоцкого» вошло в изготовленную автором в 1969 г. машинописную брошюру «Сонеты» (л. 11) и датировано: *Май, вечер*. В примечаниях [I; 459] отмечены автореминисценции: переключки со вступлением к поэме «Лебедь» (1966, [I; 100]) и «Забытым сонетом» из той же брошюры (л. 18), датировка которого содержит намек на определенную последовательность создания двух сонетов: *Май, день*.

У нас нет прямых оснований думать, что это день и вечер одних и тех же суток в мае 1968 года; вместе с тем, название интересующего нас стихотворения словно бы «вырастает» из венчающих «Забытый сонет» «хвостовых» терцетов, в которых нашла воплощение характерная для сонетной формы «саморефлексия» и творческое волеизъявление лирического «Я» Аронзона:

Еще шесть строк, еще которых нет,
я из добытия перетащу в сонет,
не ведая, увы, зачем мне эта мука,

зачем из трупов душ букетами цветут
такие мысли и такие буквы?

Но я извлек их – так пускай живут!

[I; 162]⁶

Сонет Аронзона – менее всего сонет-портрет, наподобие *медальонов* Северянина (1934).⁷ Он не содержит ни одной прямой и однозначной отсылки к художественному миру Заболоцкого: если бы не заголовок, у читателя не было бы никаких оснований для опознания источника – чьи именно *душу* и *труп* имеет в виду автор?

Вместе с тем, первые же две строки сонета находят соответствие в пространстве «культурной памяти» о Заболоцком – скорее в области биографии поэта, чем в его стихах. Речь идет о вторичном вхождении поэта в литературу после возвращения из лагерей, которое делит его путь на два периода – ранний и поздний, «авангардистский» и «классический». Представление о «двух Заболоцких» восходит, впрочем, еще к критике второй половины 1930-х гг.⁸ Однако именно после «второго вхождения» 1946 г. нет сомнений в существовании двух поэтик, при безусловном единстве «художественного мира Заболоцкого» и его основных параметров.

⁶ Описание процесса творчества (создания сонета) как перенесения из *добытия* в *бытие* ведет к основаниям поэтического мира Велимира Хлебникова, авторитетного как для Заболоцкого, так и для Аронзона. См.: Baschmakoff 1999.

⁷ См.: Северянин 1934.

⁸ См., напр.: Дымшиц 1937. В последний год жизни поэта появились две полемические по отношению друг к другу статьи с одинаковым названием, в которых также говорится о «двух Заболоцких»: Максимов 1958; Македонов 1958.

Обращение к сонетной форме вполне естественно для Аронсона, который написал много сонетов. Для Заболоцкого – на всех этапах – это определено была «мертвая форма», отжившая свой век, принадлежащая искусству прошлого. В сохранившемся наследии Заболоцкого нет ни одного сонета. Однако есть свидетельства о том, что в ранней юности Заболоцкий с товарищами по учебе (еще не в педагогическом, а в московском Втором Медицинском институте) упражнялся в «твердых формах». См. воспоминания друга юности поэта Михаила Ивановича Касьянова (1902-1985): «В другие вечера, несмотря на грозящие зачеты, мы иногда откладывали медицину и, оставаясь дома, начинали писать стихи. Мы упражнялись в таких формах, как триолеты, октавы, буриме, сонеты. Как-то шутя Николай написал сонет, который назвал вульгарным. При чтении этого произведения у наших милых знакомых Нина Александровна сказала, что „сонет“ и „вульгарный“ – понятия несовместимые».⁹ Ясно, что даже в рамках версификационного упражнения Заболоцкий предпринял с сонетом некий авангардистский эксперимент, суть которого остается нам неизвестной. Аронсон не знал об этом свидетельстве, впервые опубликованном в 1977 г., однако мог «расслышать» *сонетное начало* в некоторых стихотворениях Заболоцкого, вошедших в изданный в 1965 г. однотомник.

Так, в январе 1927 г. Заболоцкий, проходивший военную службу в команде краткосрочников 59-го стрелкового полка 20-й пехотной дивизии, с интервалом в 5 дней пишет в полковом лазарете два стихотворения, которые представляют собой трансформирующие форму эксперименты с сонетным каноном: это «Офорт», написанный 25 января, и «Столбец о черкешенке» (30 января) – стихотворение, давшее название знаменитому первому сборнику Заболоцкого (1929) и вошедшее в него под названием «Черкешенка».

«Офорт» сохраняет один из определяющих признаков сонетной формы – «четырнадцатистишность», и в этом контексте первые два стиха, отделенные пробелом от остальных двенадцати («И грянул на весь оглушительный зал: / – Покойник из царского дома бежал!»), приобретают сходство с «сонетным замком», вынесенным из конца в начало стихотворения. «Офорт», таким образом, может быть рассмотрен как радикальный экспе-

⁹ Воспоминания о Заболоцком 1977, 39. Дальнейшая судьба Касьянова связана с медицинским поприщем и небызучивающа для нашей «труппной» темы: он становится крупным специалистом в области патологической анатомии и судебно-медицинской экспертизы. См. труды: Касьянов 1954; 1956; 1963. Нина Александровна Руфина (впоследствии Дулова) – учительница литературы; в 1920 г. переехала из Уржума в Москву и оказывала помощь своим бывшим ученикам, ставшим московскими студентами.

римент по «переворачиванию» сонетного канона и его основных параметров.¹⁰

«Столбец о черкешенке» состоит из 40 стихов, напечатанных в столбик и разделенных автором на четыре строфоида, два из которых содержат по 12 стихов и два – по 8. Такое членение напоминает структуру сонета, каждый из элементов которого «разросся» в несколько раз: структура сонета предполагает наличие «большого» (*голова*) и «малого» (*хвост*) центров. Речь идет не о точном соответствии числа строк и даже не о точности пропорции, но скорее о движении поэтической материи в соответствии с актуальным в обэриутских кругах понятием «некоторого равновесия с небольшой погрешностью». *Столбец* предстает как «разбухший», разросшийся *сонет*.¹¹ Р.О. Якобсон (1987, 88) вслед за Дж.М. Хопкинсом говорил о «симметричной трихотомии», присущей сонетной форме и выполняющей роль смыслового контрапункта, то есть наряду с выраженными в классической сонете симметриями (4|4 и 3|3) есть еще одна, как правило, смысловая: 7|7.

Рискованно было бы утверждать, что Аронзон целенаправленно искал следы присутствия сонетного начала в поэзии предшественника, однако он вполне мог интуитивно ощутить признаки формы,¹² которые переживаются читателем как строгость, «кристалличность»¹³ и «звонкость» сонета (итал. *Sonetto*, от лат. *sonare* – звучать, звенеть).

¹⁰ Этот контекст позволяет (с большими оговорками) рассмотреть и симметричный «Офорт» в композиции позднейших редакций книги столбец «Самовар» (1930) как опыт по «подравниванию» структурных блоков сонета: терцеты здесь «дорастают» до четверостиший, делая «сонетность» практически неопознаваемой в стихотворении, состоящем из 4-х катренов (16 стихов). Лишь место в композиции сборника позволяет говорить об очередном эксперименте Заболоцкого с «твердой формой». См об этом в нашей работе: Лоцилов 1997, 220-233.

¹¹ Е.В. Красильникова писала о природе стиха у Заболоцкого: «<...> отбор языковых единиц разных уровней и их линейное столкновение активизирует их в тексте. Это можно сопоставить с видимостью и энергией живописных мазков у художников экспрессионистов <...> М. Ларионов говорит о „выращивании живописи“, то есть росте ее на глазах зрителя. <...> „Мысль и материя едины“. Это философское кредо поэта-мониста, как кажется, приложимо и к материи стиха. Причем, как и в любой полностью живой материи, есть элементы прозрачно означенные (сознательно наполненные) и есть движение звуков, в которых отсветы смысла только мерцают, как в светляках» (Красильникова 1995, 460-61).

¹² Отметим, что стихотворение Виктора Сосноры (р. 1936), посвященное Заболоцкому, состоит из двух экспериментальных 14-стишных строф, восходящих к сонетному канону. См.: Соснора 1989, 270-271; впервые – под названием «Москва в заборах» – в тексте статьи американской исследовательницы творчества Заболоцкого Дарры Голдстейн (Goldstein 1992, 230 [с пометой: (1984), unpublished]). Слово *труп* также присутствует в тексте этого стихотворения, основанного на воспоминаниях автора о встречах с Заболоцким в Москве в 1958 г. («*труп* тюремный, вновь вошедший в моду»).

¹³ См.: Золотарева 2004.

В головных катренах сонета Аронсона противопоставляются два «дара» – *легкий*, принадлежавший Заболоцкому, и *другой* (возможно, тяжелый), отпущенный автору сонета.¹⁴

Первый же катрен производит впечатление некоторой «сдвинутости» и то ли произвольного, то ли намеренного «размывания» четкости и определенности границ: семантики слова, рифмы, поэтического приема.

Паре точных рифм (*второй – горой*) соответствует неточная (но глубокая, и с элементами инверсии) рифма: *опыт – тропы*.

Возможно, повторение слов с корнем *-втор-* в первых двух стихах намеренно (тогда оно дублирует в сфере формы саму идею *повторения* и устанавливает вертикальные отношения между словами). В то же самое время, его можно не заметить или принять за проявление небрежности.

Использование скобочной конструкции в сонете должно сигнализировать о точности мысли поэта: он твердо знает, что сказать в скобках, а что – за их пределами. «В скобках» (и как бы вскользь) оказывается описанным (и «одически» «вознесенным» при помощи восклицательного знака) «поэтический мир Заболоцкого» с характерными особенностями его хронотопа («высоких рек, что подняты горой!»).¹⁵ При этом почти каламбурным (но ненавязчивым) приемом совмещается пространство внутреннего ландшафта этого мира и парадоксальное пространство *поэтики*: обыграна омонимия словоформ *тропа* («дорога, колея, след») и *трон* («фигура речи»), которые во множественном числе звучат тождественно: «Легки и гибки образные *тропы*...». Можно предположить, что слияние двух разных слов в пределах омоформы соответствует раздвоению семы в первых стихах (*второй – повторяет*). Впрочем, между двумя приемами могут устанавливаться и иные отношения: компенсации? уравнивания? Читатель, обративший внимание на эти «странности», всё же не сможет ответить с определенностью на вопрос об их функциях. Эпитет *образные* говорит, казалось бы, о том, что речь идет о *тропах* как оборотах речи (греч. *tropos*), и тогда «ландшафтная» составляющая предстает в качестве развернутой и неоговоренной *метафоры* (являющейся, в свою очередь, разновидностью *тропа*). «Легкость и гибкость» как сущностные свойства описываемого мира воплощаются в этих накапливающихся уже к концу первого катрена «переплетениях» и «изгибах», семантических и этимологических переключках.

¹⁴ С известной осторожностью можно предположить здесь намек на слова Христа «Иго Мое благо, и бремя Мое легко» (Матф. 11:30).

¹⁵ Отмеченная Ю.М. Лотманом «высокая моделирующая роль оппозиции *верх/низ* в поэзии Заболоцкого» (Лотман 1972, 256) впоследствии была развита в многочисленных исследованиях и находит подтверждение едва ли не в каждом из произведений поэта.

Употребление слова *дар* в «инициальном» первом стихе вызывает в памяти ряд прецедентов из истории русской классической поэзии, однако невозможно сказать с уверенностью, имел ли автор в виду стихотворение Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» (1828) (как и стихотворный ответ на него митрополита Филарета [Дроздова] «Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога мне дана...») или «Мой дар убог, и голос мой не громок» Баратынского (1828). Вместе с тем, несмотря на неопределенность (или сомнительность) источника, с самого начала стихотворное посвящение Заболоцкому помещается не столько в экспериментально-авангардистские, сколько в «классические» контексты.

В связи с «опытами в классических размерах» середины 1930-х гг. Д.И. Хармса, товарища Заболоцкого по ОБЭРИУ, В.И. Шубинский пишет: «В данном случае подчеркнуто „классической“, даже архаичной является, с одной стороны, лексика, с другой – структура стихотворения. Вторичное оживление „золотой латыни“ пушкинских времен, перешедшей в разряд банальных поэтизмов, путем смены контекста – прием, намеченный еще Кузминым. У обэриутов в 1930-е годы намечается переход от полуиронического, игрового, „масочного“ употребления этих поэтизмов к их серьезному освоению. Соответственно меняется контекст – из подчеркнуто нелепого и абсурдного он становится лишь чуть-чуть непривычным. В этом смысле появление „опытов“ Хармса не случайно совпадает или почти совпадает с появлением первых „одических“ стихов Заболоцкого и с „Пучиной страстей“ Олейникова. Вершиной такой поэтики в 1930-1940-е годы является, возможно, „Элегия“ Введенского» (Шубинский 2008, 406). И там же, в сноске: «В 1960-е годы эта „позднеобэриутская“ линия получила новый импульс в поэзии Леонида Аронсона». По всей видимости, «дух» и «строй» этой поэтики Аронзон аккумулировал именно из поэтического опыта Заболоцкого: наследие других писателей чинарско-обериутского круга было ему доступно в далеком от полноты объеме [I; 539].

Вернемся к разбираемому сонету. Вслед за весьма своеобразным «портретом» Заболоцкого, во втором катрене – «автопортрет»: «Однако мне отпущен дар другой...».¹⁶

¹⁶ Можно предположить, кроме литературных, новозаветные истоки *дара другого* (иного) у Аронсона. Апостол Павел говорит о Дарах Св. Духа: «Но каждому дается проявление Духа на пользу. Одному дается Духом слово мудрости, другому слово знания, тем же Духом; иному вера, тем же Духом; иному дары исцелений, тем же Духом; иному чудотворения, иному пророчество, иному различение духов, иному разные языки, иному истолкование языков» (1 Кор. 12:7-10). И там же: «Достигайте любви; ревнуйте о дарах духовных, особенно же о том, чтобы пророчествовать. Ибо кто говорит на незнакомом языке, тот говорит не людям, а Богу; потому что никто не понимает его, он тайны говорит духом; а кто пророчествует, тот говорит людям в назидание, увещание и утешение» (14: 1-3).

Строка «Стихи – изнеможенья шепот» отсылает, как кажется, не столько к эффектному словоупотреблению в столбце «Обводный канал» (1928)

...толпу томит штанов круженье,
и вот – она, забывши честь,
стоит, не в силах глаз отвесть,
вся – прелесть и *изнеможенье!*¹⁷

– сколько к программному стихотворению «второго», позднего Заболоцкого, написанному в 1947 г. и по закреплённой *Литературным Завещанием* воле автора открывающего (в противоречии с хронологией) вторую часть его сочинений – «Я не ищу гармонии в природе»:

Но в тихий час осеннего заката,
Когда умолкнет ветер вдалеке.
Когда, сияньем немощным объята,
Слепая ночь опустится к реке,

Когда, устав от буйного движенья,
От бесполезно тяжкого труда,
В тревожном полусне *изнеможенья*
Затихнет потемневшая вода,

Когда огромный мир противоречий
Насытится бесплодною игрой,—
Как бы прообраз боли человеческой
Из бездны вод встает передо мной.
(160)

Несомненно, это стихотворение привлекало самое пристальное внимание автора выпускной работы на тему «Человек и природа в поэзии Н. Заболоцкого» (так, отголосок строки «От бесполезно тяжкого труда» слышен в терцетах: «Увы, всегда постыден будет труд...»).

В стихе «и нету сил зарифмовать Европу» декларируется отказ от иронической, «масочной» позиции, отказ переносить в поэзию элементы бытового остроумия. Вместе с тем, строка содержит намек на малопристой-

¹⁷ Заболоцкий 1983, 364. (В дальнейшем все цитаты из произведений Н.А. Заболоцкого приводятся по этому изданию, в скобках указывается номер страницы. Здесь и далее в цитатах *курсив* мой. – И. Л.) Строка со словом *изнеможенье* впервые появляется в забракованном автором стихотворении «Закон простоты» (не позднее 1928 г.) в описании *совы* («свое увидев отраженье, / вся прелесть и изнеможенье...»), которое Аронзон знать не мог (впервые опубликовано: Смирнов 1973, 198).

ную рифму, еще в XIX столетии нагруженную политическим, идеологическим и историософским содержанием.¹⁸

Завершается «головная» часть сонета не очень заметным при поверхностном чтении нарушением метра (Я5): последняя строка – шестистопная («не говоря уже, чтоб справиться с игрой»). Стих завершает «головную часть», но он же, восьмой по счету, открывает вторую половину сонета при мысленном членении пополам: 7|7. Острота такого ритмического «отчеркивания» усилится, если мы прочтем головную часть с соблюдением воспетой Пушкиным «цезуры на второй стопе» в пятистопной ямбической строчке.¹⁹ И снова возникает ощущение неопределенности – либо перед нами случайная версификационная небрежность, незамеченная или оставленная автором «невыправленной», либо намеренно употребляемый прием. Может быть, то, о чём идет речь в стихе, – невозможность «справиться с игрой» (с условиями, диктуемыми схемой пятистопного ямба), – и заставляет автора «нарастить» в этом месте лишнюю стопу?

Хвостовая часть открывается возгласом сожаления: «Увы, всегда постыден будет труд...». Наряду с «Я не ищу гармонии в природе...» подключается контекст еще одного позднего философского стихотворения Заболоцкого, где выражена неудовлетворенность неким *трудом*, – «На закате» (1958):²⁰

¹⁸ См. об этом подробно: Лейбов/Степанищева/Фрайман 2008. Соответствующая рифма в наследии Заболоцкого, насколько нам известно, не встречается. Однако, вместе с упоминанием рифмы к *Европе*, в «силовое поле» стихотворения втягиваются имена Пушкина, Козьмы Пруткина, Тургенева, Крученых, Цветаевой и других. Может быть, здесь есть намек и на характерный для бытового юмора Заболоцкого «скатологический» элемент, часто проявлявшийся в «дружеских посланиях», частных письмах, шуточных стихах и стихах «на случай». Основная часть этих материалов, впрочем, к 1968 г. еще не была опубликована (что не исключает распространение «в списках», в самиздате, в устном бытовании). В «серьезных» стихах Заболоцкого эта «раблезианская» стихия также подчас получала право на существование и создавала специфический эффект «двусмыслицы» в самых серьезных местах. Так, в стихотворении «Метаморфозы» (1937) есть строки:

Мысль некогда была простым цветком,
 Поэма шествовала медленным быком;
 А то, что было мною, то, быть может,
 Опять растет и мир растений множит. (191)

¹⁹ Из первых восьми стихов лишь стих «Легки и гибки образные тропы...» не содержит словораздела в соответствующем месте. В хвосте пропорции иные (3 и 3): даже мысленно произнести последние шесть стихов с соблюдением цезуры практически невозможно, поэтому появление лишней стопы в тринадцатом стихе, о котором будет сказано позже, – еще менее заметно.

²⁰ Отметим, что ритмический рисунок и даже рифменные пары этого стихотворения (как и цикла «Рубрук в Монголии») восходят к поэтике стихотворения Б.Л. Пастернака «О, знал бы я, что так бывает...» (1932).

Был тот усталый час заката,
 Час умирания, когда
*Всего печальней нам утрата
 Незавершенного труда.*

Два мира есть у человека:
 Один, который он творил,
 Другой, который мы от века
 Творим по мере наших сил.

Несоответствия огромны,
 И, несмотря на интерес,
 Лесок березовый Коломны
 Не повторял моих чудес.

Душа в невидимом блуждала,
 Своими сказками полна,
 Незрячим взором провожала
 Природу внешнюю она.

Так, вероятно, мысль нагая,
 Когда-то брошена в глуши,
 Сама в себе изнемогая,
 Моей не чувствует души.
 (323-324)

Однако в отношении линии труда также не представляется возможным сказать, о чём именно идет речь у Аронзона: о труде поэта и вынужденного переводчика? о подневольном труде, оставшемся в биографическом прошлом Заболоцкого?²¹ о труде в более общем, широком (но и более неопределенном) смысле слова? Последний вариант подключает контекст еще одного поэта XX века, «присутствие» которого начинает ощущаться в хвосте сонета о Заболоцком, – имеется в виду строка из стихотворения О. Мандельштама «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931): «Пусть это оскорбительно – поймите: / Есть *блуд труда* и он у нас в крови». Здесь проявился отмеченный в предисловии к двухтомнику Аронзона «ахронизм» источников поэтики и самого «поэтического ощущения зрелого Аронзона» [I; 25]. Отношения между первой и остальными пятью стихами «хвоста» сонета Аронзона реализуют метафору смерти как *отдыха* после постыдного труда жизни поэта; после двоеточия следует картина *апофеоза (торжества) сил музыки и природы над трупом* и, следовательно, над самой *смертью*. Картина эта наполнена реминисценциями из

²¹ Этот вариант прочтения провоцирует стихотворение Заболоцкого «Сон» (1953), где «...не заметно тягостей труда, / Хотя весь мир в движенье и работе» (Там же, 250).

поэмы «Творцы дорог», появление которой на журнальных страницах²² стало первой публикацией поэта после возвращения из заключения:

Под непрерывный грохот аммонала,
Весенними лучами озарен,
Уже летел, раскинув опахала,
Огромный, как ракета, махаон.
Сиятельный и пышный самозванец,
Он, как светило, вздрагивал и плыл,
И вслед ему неслась толпа созданий,
Подвесив тельца меж лазурных крыл.
Кузнечики, согретые лучами,
Отщелкивали в воздухе часы,
Тяжелый жук, летающий скачками,
Влачил, как шлейф, гигантские усы.
И сотни тварей, на своей свирели
Однообразный поднимая вой,
Ползли, толклись, метались, пили, ели,
Вились, как столб, над самой головой.
И в куполе звенящих насекомых,
Среди болот и неподвижных мхов,
С вершины сопок, зноем опаленных,
Вздыхался мир невиданных цветов.
Соперничая с блеском небосвода,
Здесь, посредине хлябей и камней,
Казалось, в небо бросила природа
Всю ярость красок, собранную в ней.
Над суматохой листовенных сплетений,
Над ураганом зелени и трав
Здесь расцвела сама душа растений,
Огромные цветы образовав.
Когда горят над сопками Стожары
И пенье сфер проносится вдали,
Колокола и сонные гитары
Им нежно откликаются с земли.
Есть хор цветов, не уловимый ухом,
Концерт тюльпанов и квартет лилей.
Быть может, только бабочкам и мухам
Он слышен ночью посреди полей.
В такую ночь, соперница лазурей,
Вся сопка дышит, звуками полна,
И тварь земная музыкальной бурей
До глубины души потрясена.
И, засыпая в первобытных норах,

²² *Новый мир*, 1, 1947, 101-104. О трудностях прохождения поэмы в печать можно составить представление благодаря опубликованным страницам дневника Лидии Корнеевны Чуковской, работавшей в 1946 году в редакции «Нового мира» (Чуковская 2000).

Твердит она уже который век
 Созвучье тех мелодий, о которых
 Так редко вспоминает человек.
 (221–222).

Аронзон «сжимает» и уплотняет как раз тот ряд образов-штампов («поэтизм»), который вызывал у первых одиозных критиков Заболоцкого подозрения в «холодности», «картинности», «риторичности», «рассудочности»: «Поэма „Творцы дорог“ Николая Заболоцкого (№ 1) тоже посвящена ответственной теме труда – строительству дороги через тайгу и горы к океану. Но тема эта не нашла в поэме художественно верного выражения. Тех пламенных порывов чувств и воображения, которые составляют главную прелесть поэму А. Недогонова <„Флаг над сельсоветом“ – И. Л.>, здесь нет и в помине. Поэма Н. Заболоцкого лишь претендует на изображение трудового подвига советских людей. При всей внешней красивости и метафорическом богатстве поэма холодна. Говоря о людях, поэт впадает в риторику. Там же, где он изображает действие аммонала, „сверкающий во прахе, подземный мир блистательных камней“, или насекомых, он восторженно патетичен. Поэт говорит о том, что якобы по ночам: „Когда горят над сопками Стожары <...> Колокола и сонные гитары / Им нежно откликаются с земли“, раздается неуловимый хор цветов, слышимый только бабочкам и мухам (кстати, по ночам, насколько нам известно, мухи имеют обыкновение засыпать), и „тварь земная музыкальной бурей до глубины души потрясена“. В этом отрывке с неприятной наглядностью обнаруживаются недостатки поэмы: ее манерность и сугубая литературность (гетевское „пенье сфер“, извлеченные из ветхозаветного поэтического словаря „лилеи“, „сонные гитары“, „хор цветов“), наконец, декадентская поэтизация „твари земной“» (Макаров 1947, 2); «В торжественной картинности и холодном риторическом пафосе „Творцов дорог“ Николая Заболоцкого нельзя обнаружить ни тени живого интереса к человеку. Человек – не функция, а живая душа – только „подразумевается“ в этой выпяченной поэме, построенной с безукоризненной точностью и рассчитанным эффектом. Нет, не такие поэмы, не такая поэзия могут прийти по сердцу, стать дорогим и нужным сегодняшнему читателю!» (Данин 1947).

В ряду штампов у Аронзона законное первое место принадлежит пошловатому цветению *розанов*, вполне, впрочем, естественных в описании кладбищенского ландшафта с его неизбежной «сусальностью».²³ В сле-

²³ Ср. столь же деланно-умильную «гримасу», содержащуюся в стихе «Облетевший мой садик безжизнен и пуст...» из «серьезного», казалось бы, стихотворения «Можжевельный куст» (цикл «Последняя любовь», 1957); реально-биографическое объяснение (садик под окнами квартиры поэта на ул. Беговой) здесь необходимо, но недостаточно. Появление слова *розан*, возможно, – трудномотивированная отсылка к фигуре В.В.

дующем стихе инерции штампа основательно «встряхиваются» архаичным ударением, возвращающем слову и утраченные в современном употреблении оттенки исходного значения: «где, *озвучив* дыханием свирели...»

Центральная строка последнего терцета – снова шестистопная среди пятистопных: «все музицируют – растения и звери». Кажется, это дает нам право и основание счесть аналогичную «ошибку» во втором катрене намеренной: как головная, так и хвостовая части содержат по одному шестистопному стиху. Здесь словораздел приходится на традиционное для Яб место (после третьей стопы) и делит стих на два полустипия; цезура, ненавязчиво «выламывающаяся» из общей ритмической инерции сонета, усилена пунктуационным знаком (тире). В отличие от первого случая, она не мужская, а дактилическая; ср. «не говоря ужé...» и «все музицируют...».²⁴ И снова строка содержит лексическую, метрическую и интонационную отсылку – не к Заболоцкому, но к Мандельштаму (о его присутствии в хвостовой части и значимом отсутствии в головной мы упоминали выше). Речь идет о строке «Все причащаются, играют и поют...» из наполненного евхаристической символикой стихотворения 1915 г.:

Вот дароносица, как солнце золотое,
Повисла в воздухе – великолепный миг.
Здесь должен прозвучать лишь греческий язык:
Взят в руки целый мир, как яблоко простое.

Богослужения торжественный зенит,
Свет в круглой храмине под куполом в июле,
Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули
О луговине той, где время не бежит.

И евхаристия, как вечный полдень, длится –
Все причащаются, играют и поют,
И на виду у всех божественный сосуд
Неисчерпаемым веселием струится.

(Мандельштам 1990, 92)

Если этот контекст правомерен, упоминание *даров* в катренах более отчетливо наполняется религиозным содержанием (Св. Дары), а *растения* и *звери* на могиле поэта в последних строках сонета служат некую воскре-

Розанова или к стихотворению М.И. Цветаевой «Ландыш, ландыш белоснежный...» (1919) из цикла «Стихи к Сонечке».

²⁴ Можно сказать, что внутри стихотворения, написанного пятистопным (строго говоря, бесцезурным) ямбом, содержится потенциал еще одного сонета, который мог бы быть написан «правильным» александрийским стихом и присутствует в виде двух рассредоточенных в головной и хвостовой частях «обломков»: «...не говоря уже, чтоб справиться с игрой...»; «...все музицируют – растения и звери...».

шающую поэта «внехрамовую литургию» (в духе оказавшего на Заболоцкого и прямое, и опосредованное К.Э. Циолковским влияние Н.Ф. Федорова). Несомненно, важную роль играет здесь воскрешающая сила музыки.²⁵ Триумф и «веселие» победы над смертью наполняют последний стих («корнями душ разваливая труп») потенциалом метафизического, «пасхального» смысла – опять же оставляя пространство для некоторой дву-мыслеицы: «разваливание» трупа может означать окончательную победу сил энтропии, но может означать и победу над смертью, Воскрешение (ср. слова *Пасхального Тропаря*: «Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав»)²⁶ Оба слова – *разваливая* и *труп* – связаны с негативной, «энтропийной» семантикой, но их взаимодействие способно дать противоположное, «воскресительное» значение, как «отрицание отрицания» («смертию смерть поправ...»).

Осталось сказать о двух важных вещах: о рифменных цепочках сонета в их соотносительности с особенностями рифмовки у Заболоцкого и об источниках «целостного заголовочно-финального комплекса» (по терминологии Ю.Б. Орлицкого), плотно «окольцовывающего» сонет и достаточно неожиданного: на каких всё же основаниях адресатом стихотворного посвящения становится не сам поэт, но, по отдельности, его *душа* и его *труп*?

Более естественным и органичным для Заболоцкого было бы противопоставление *души* и *тела*: «Из знаменательных слов у поэта наибольшей частотой (140) выделено слово *мир*. Далее по уменьшению частоты идут слова *стоять* (97), *земля* (97), *дерево* (91), *душа* (90), *природа* (86), *день* (86), *ночь* (85), *петь* (84), *рука* (84), *небо* (83), *тело* (80)» (Красильникова 2005, 280).²⁷ Как показано в работе Е.В. Красильниковой, употребление этих слов значительно отклоняется как от общелитературного языка, где

²⁵ В разборе стихотворения «Прощание с друзьями» (1952) Е.Г. Эткинд писал: «Музыка – высшее проявление гармонии, красоты, совершенства. Природа безобразна там, где она дисгармонична, и прекрасна там, где музыкальна. Метафоры Заболоцкого чаще всего связывают природу с музыкой. <...> Неслышная музыка, выражающая гармонию бытия, пронизывает мир Заболоцкого, как ультрафиолетовые лучи солнца, которые не видны глазом, но воспринимаются всем организмом, как радиоволны, которые не слышны без специального аппарата, но проходят сквозь человека. Неуловимый хор насекомых в антимире не нарушает общих закономерностей индивидуально-художественного мира Заболоцкого. Небытие имеет свою, пусть беззвучную музыку, как и свою поэзию: поэзию полного слияния с элементарной, потерявшей организованную структуру материей» (Эткинд 1973, 303).

²⁶ Ср. строку «Где рука твоя, Смерть, покажи!» из стихотворения Заболоцкого «Disciplina clericallis» (1926) (опубликованного, впрочем, лишь в 1969 г. – см.: Заболоцкая/Македонов 1969), несомненно отсылающую к новозаветному «Смерть! где твое жало? ад! где твоя победа?» (1 Кор. 15:55).

²⁷ Автор статьи опирается на данные неопубликованного алфавитного словоуказателя поэзии Н. Заболоцкого, составленного М.В. Найденовой в конце 1960-х гг.

слова *душа* и *тело* «употребляются лишь по отношению к человеку»,²⁸ так и от других известных и описанных поэтических картин мира: в поэзии Заболоцкого *телом* обладает вся природа, весь материальный мир:

если бы всё, что я вижу – животные, птицы, деревья,
камни, реки, озера, – вполне однородным составом
чуждого *тела* мне представлялись...

(415)

Здесь возможны также *тело картошки*, *тело дождика*, *тело реки*, *тело лесов*, *пожарищ* и *берлог*, *тело Европы* и проч. При этом и *душа*, и *тело* сохраняют (с вариациями) присущие им особенности на всём протяжении эволюции Заболоцкого.²⁹

Слово *труп* – семантически и эстетически более «острое» – впервые входит в лексикон поэта в упоминавшемся выше «Столбце о черкешенке», в финале второго строфоиды, и, таким образом, присутствует в «Столбцах» 1929 г.:

<...> и *трупом* падает она,
смыкая руки в треугольник.

(347)

Далее о героине говорится: *трупик известковый*. В текстах, которые вошли в корпус знаменитой книги в позднейших редакциях, слово встречается еще несколько раз («Искусство», 1930; «Птицы», 1933) – в той части, которая получила много позже название «Смешанные столбцы»:

Дом, деревянная постройка,
составленная как кладбище деревьев,
сложенная как шалаш *из трупов*,
словно беседка из мертвецов...

(88)

Мышь бежала возле пашен,
Птица падала на мышь.
Трупик, вмиг обезображен,
Убираем был в камыш.

(102)

Однако решающие для разбираемого сонета оттенки смысла появились у Заболоцкого, как нам кажется, в столбце «На лестницах» (1928; варианты названия «Бессмертие», «Сад пыток»). Здесь впервые смерть протагониста

²⁸ Там же, 287. См.: Шмелев 1997.

²⁹ См.: Гик 1996; Zabolotskij 2000, 474.

(кота, он же монах, праведник, отшельник и висельник) представлена патетически – как героическая гибель, в результате которой происходит разделение существа на труп и душу (частица души «достаётся» лирическому герою, поэту). Место действия – кухня:

Там трупы вымытых животных
Лежат на противнях холодных –

и это «зла апофеоз», смерть без воскресения. Однако нелепая (но при этом героическая!) гибель кота-висельника – иная:

Шла ночь без горечи и страха,
И любопытным виден был
Семейный сад – кошачья плаха,
Где месяц медленный всходил.
Деревья дружные качали
Большими сжатыми телами,
Нагие птицы верещали,
Скача неверными ногами.
Над ними, желтый скаля зуб,
Висел кота холодный труп.

Монах! Ты висельником стал!
Прощай. В моем окошке,
Справляя дикий карнавал,
Опять несутся кошки.
И я на лестнице стою,
Такой же белый, важный.
Я продолжаю жизнь твою,
Мой праведник отважный.

(62–63)

Загадочный ход поэтической мысли восходит к общему для обэриутов и футуристов источнику – оккультизму. В контексте символики Таро образ кота-висельника находит соответствие в толкованиях двенадцатой карты Великих Арканов, именуемой Висельник (*Повешенный Книзу Головой*), или Мессия, или Жертва духовная. Популярный французский оккультист Элифас Леви (А.Л. Констан) писал о «многосложном и великолепном символе герметического повешенного, Прометей науки, живого человека, касающегося земли только мыслию, имеющего своим основанием небо, свободного и принесенного в жертву адепта, открывателя, которому угрожает смерть...» (Леви 1910, 206). Полного размаха эта символика (и снова, казалось бы, на отрицающем патетику «животном» материале) находит в поэме «Безумный волк» (1931) в возвышенном образе *Великого Летателя Книзу Головой*. О его подвиге *Председатель* говорит:

Очнулся я. Утес еще дымился,
и *труп* Безумного на камушках лежал
<...>

Мы – стоящие на границе веков,
рабочие молота нашей головы,
мы запечатали кладбище старого леса
твоим исковерканным *трупом*.

(146, 149)

Разделение *души* и *тела* в момент смерти у Заболоцкого восходит также к символике алхимической процедуры *сепарации* (от лат. *separatio* – отделение).³⁰ Этот более универсальный в мифопоэтике Заболоцкого мотив воплощается в многочисленных образах, варьирующих момент разделения *души*, «растворяющейся» в мироздании, и *тела*, которое, превращаясь в *труп*, оказывается в самом *низу*, в основании некоторой ценностной *вертикали*: «Вчера, о смерти размышляя» (1936), «Журавли» и «Прохожий» (оба – 1948), «Смерть врача» и «Когда бы я недвижимым трупом...» (оба – 1957) и др.³¹

Героическая гибель в результате падения и продолжение жизни героя зримо (до схематизма) видны в стихотворении «Журавли»:

³⁰ В столбце «Отдых» (1930) Заболоцкий прямо обыгрывает алхимический термин: «Сепаратор, бог чухонский!». С одной стороны, импульс к такой зашифровывающей «конкретизации» дала, вероятно, работа над детской книжкой о работе советского маслозавода, вышедшей в 1931 г.:

На маслозаводе
При всякой погоде,
При всякой погоде
Работа кипит.

Там люди в халатах,
И масло в ушатах,
И сам сепаратор
Поет и гудит!
<...>

Вот огромный сепаратор,
Он гудит как вентилятор,
Молоко себе берет,
Людам сливки отдает.

(Миллер [Заболоцкий Н.А.], Басманов 1931, 4-5). С другой – см. дискуссии о сцене с *сепаратором* в фильме С.М. Эйзенштейна «Генеральная линия» («Старое и новое») (1929). Впоследствии режиссер изложил герметическую «сущность» концептуализации сепаратора в работе «Сепаратор и чаша Грааля» (Эйзенштейн 2006, 47-73). См. об этом: Лоцилов 1997, 258-259.

³¹ Символика *низвержения/падения* также находит соответствие в языке образов Таро: это шестнадцатый Аркан (*Башня, или Богадельня*), «символизирующий ситуацию падения с достигнутой высоты» (Силард 2000, 301).

Два крыла, как два огромных горя,
Обняли холодную волну,
И, рыданию горестному вторя,
Журавли рванулись в вышину
<...>

А вожак в рубашке из металла
Погружался медленно на дно,
И заря над ним образовала
Золотого зарева пятно.

(226–227)

С наибольшей отчетливостью и «простроенностью» этот комплекс символических образов нашел свое выражение в первых главах поэмы «Торжество Земледелия», восходящих к еще не связанному с задачей пропаганды коллективизации замыслу «Ночных бесед»: «Беседа о душе» и «Страдания животных» (февраль – март 1929 г.).³² Здесь «окультурно-спиритическому» пониманию бессмертия души противопоставляется истинное, связанное с торжеством мысли Будетлянина.³³ После физической смерти она не исчезает вовсе, и не остается лишь в мире «гуманитарном» (книги, Творения); она становится *вертикалью*, вокруг которой структурируется сама природа.³⁴ Первое связано с «женским» началом и напоминает об эстетическом радикализме столбца «Искушение» (1929):

³² См.: Заболоцкий 2003, 58–64. Автограф найден в 2003 году в архиве Леонида Пантелеева (Алексея Ивановича Еремеева, 1908–1987), завещанном С.А. Лурье. См. также: Заболоцкий 2005, 9–26 (там же целиком воспроизводится сохранившийся текст). В финале поэмы появляется «деревянный труп сохи» (137), но, кажется, эта «пародийно-пасторальная» часть менее важна для интерпретации сонета Аронсона.

³³ Эти представления восходят у Заболоцкого не только к народной «низшей демонологии», но и к распространенным в оккультной литературе представлениям об «астрosome» – «астральном теле», жизнь которого продолжается после физической смерти человека. См., например, в книге С. Тухолки *Оккультизм и магия*: «Когда человек умирает, то его дух и душа (нешама и руах) вместе с астрosomeм (нефеш) покидают его тело, и, как мы говорили, тогда он является в виде элементара, т. е. бесплотного человека. Так как астрosome руководил физической жизнью тела и поддерживал сцепление физических молекул, то с уходом его тело начинает разлагаться. Разложению способствуют особые лярвы, называемые в каббале „масиким“, которые уже задолго до смерти сидят в комнате умирающего, как плотный слой мух. Однако, в теле еще остается бессознательная жизненная сила или „жива“, сосредоточенная в кровяных молекулах. Под ее влиянием у трупа иногда продолжают расти волосы и ногти. Выделяясь из трупа, „жива“ образует бесформенный фантом или фосфоресценцию, каковые явления можно иногда видеть в темноте над могилами, что дает повод к рассказам о появлении привидений» (Тухолка 1907, 68–69).

³⁴ Уместно, кажется, вспомнить об обидевшем поэта шуточном послании Н.К. Чуковского (лето 1958 г.) «Н.А. Заболоцкому, который, выпив три бутылки „Телиани“, любит утверждать, что после смерти мы перевоплотимся в другие существа»:

Тело, жертва медицины,
Мертвенно, как перламутр,

А душа пресветлой ручкой
 Машет нам издалека.
 Вся она как будто тучка,
 Платье вроде как река
 Своими нежными глазами
 Всё глядит она, гладит,
 А тело, съедено червями,
 В черном домике лежит.
 «Люди, – плачет, – что вы, люди!
 Я такая же, как вы,
 Только меньше стали груди
 Да прическа из травы.
 Меня, милую, берите,
 Скучно мне лежать одной.
 Хоть со мной поговорите,
 Поговорите хоть со мной!»

«Это бесконечно печально! –
 Сказал старик, закуривая трубку. –
 И я встречал ее случайно,
 Нашу милую голубку.

Препараты и вакцины
 Принимает скорбно внутрь.

А душа, пред униженьем
 Опуская гордый взор,
 Уж ведет с уничтоженьем
 Предстоящим разговор:

– Не хочу я превращений
 В множество вещей, веществ
 Или перевоплощений
 В множество иных существ.
 <...>

Не боюсь чертей и ада,
 С мукой примирюсь любой,
 Мне ничьей судьбы не надо,
 Дайте быть самим собой!

И в ответ гремит на башне,
 Отмечая каждый час,
 Звон привычный, звон всегдашний,
 Утешительный для нас.

Ничего не обещая,
 Кроме вечной пустоты,
 Ничего не предвещая,
 Кроме вечной темноты.
 (Чуковский 1989, 304-306).

Она, как столбичек, плыла
С могилки прямо на меня
И, верю, на тот свет звала,
Тонкой ручкою маня.
Только я вбежал во двор,
Она на столбик налетела
И сгнула. Такое дело!»

(120)

Этому неверному «столбику» противопоставляется картина забытой могилы Велимира Хлебникова, открывающаяся в видении Быка. Страдальческий мир животных здесь изначально связан с «некротической образностью»:

Корова мертвая заброшена
На кости рваные овечек;
Подале, осердясь на коршуна,
Собака чей-то труп калечит.

(122)

Животных составное тело
Имело сходство с бедным трупом.

(123)

Тем эффектнее картина истинного и будущего положения дел в мире, открывшаяся перед взором Быка-визионера:

«Вижу я погост унылый, —
Молвил бык, сияя взором. —
Там на дне сырой могилы
Кто-то спит за косогором.
Кто он, жалкий, весь в коростах,
Полусъеденный, забытый,
Житель бедного погоста,
Грязным венчиком покрытый?
Вкруг него томятся ночи,
Руки бледные закинув,
Вкруг него цветы бормочут
В погребальных паутинах.
Вкруг него, невидны людям,
Но нетленны, как дубы,
Возвышаются умные свидетели его жизни —
Доски Судьбы.
И все читают стройными глазами
Домыслы странного трупа,
И мир животный с небесами
Тут примирен прекрасно-глупо.

И сотни-сотни лет пройдут,
 И внуки наши будут хилы,
 Но и они покой найдут
 На берегах такой могилы.
 Так человек, отпав от века,
 Зарытый в новгородский ил,
 Прекрасный образ человека
 В душе природы заронил».

(123–124)

Фигура Хлебникова здесь, конечно же, не случайна для Заболоцкого. В других столбцах, стихотворениях и поэмах эта функция, тем не менее, может быть связана с образами (сверх-)кота или Безумного волка, полярника Г.Я. Седова или селекционеров И.В. Мичурина и Л. Бербанка, Пушкина, Мусоргского, Ганнибала, Сквороды...³⁵

И мысли мертвецов прозрачными столбами
 Вокруг меня вставали до небес.

И голос Пушкина был над листвою слышен,
 И птицы Хлебникова пели у воды.

И встретил камень я. Был камень неподвижен,
 И проступал в нем лик Сквороды.

(181)

Когда плоды Мичурин создавал,
 Преобразуя древний круг растений,
 Он был Адам, который сознавал
 Себя отцом грядущих поколений.

³⁵ На странице перекидного календаря поэта за 1957 г. сохранился набросок неоконченного стихотворения, не вошедший ни в одно из изданий Заболоцкого (единственное известное нам упоминание о нем, под условным названием «Энгельс», см. в Царькова 1978, 151):

Когда он умер, труп его сожгли
 И с корабля по ветру раскидали,
 И в лоно вод вернулось без печали
 Разумное орудие земли.

Ф. Энгельс умер от рака пищевода 5 августа 1895 г. в Лондоне. Согласно воле покойного, его тело было кремировано, а урна с прахом опущена в море у Истборна. Тональность четверостишия позволяет предположить генетическую связь с стихотворением Е.А. Баратынского «На смерть Гете» (1832), которому Заболоцкий, по свидетельствам И. Андроникова и С. Чиковани, придавал большое значение (см.: *Воспоминания о Заболоцком*, 1984, 195 и 223). Благодарю Никиту Николаевича Заболоцкого за разрешение обнародовать эти строки.

Он был Адам и первый садовод,
Природы друг и мудрости оплот,

И прах его, разрушенный годами,
Теперь лежит, увенчанный плодами.

(165)

«Общим знаменателем» этих достаточно разнородных фигур – от обезумевшего кота до Фридриха Энгельса – выступает на глубинном уровне символика 12-й карты Больших Арканов эзотерических учений: «Прометея науки», «свободного и принесенного в жертву адепта».

Вернемся к сонету Аронзон. Намеренно или интуитивно «младший» поэт предпринял в процессе многолетнего «вживания» в поэтический мир «старшего» (как раннего, так и позднего периодов) процедуру *дешифровки* – в том смысле, который среди исследователей авангарда принято вкладывать в этот термин после работ Е. Фарыно (1988; 1989; 1992). Аронзон не продолжает и не варьирует Заболоцкого, но через «продвижение вспять к текстопорождающей установке, к предтекстовому состоянию» переводит глубинные структуры, лежащие в основе этого мира, на свой поэтический язык. Важна идея не только наследования, но и размежевания, несовпадения, невозможности механически «продолжить Заболоцкого» (сходная задача стояла перед обэриутами по отношению к Хлебникову). Имя поэта, вынесенное в заголовок сонета, по сути дела продолжает и завершает ряд имен, обозначенный самим Заболоцким (от Г.С. Сковороды до С.М. Кирова), каждое из которых важно не столько ради его носителя, сколько ради построения образа «принесенного в жертву адепта», со всеми натурфилософскими, оккультными и мифотворческими коннотациями. Именно поэтому «дуалистическое» разделение существа «поэта-мониста» на *душу* и *труп*, производящее в заглавии «снижающее» или «озадачивающее» впечатление, в последней строчке сонета обретает возвышенное, торжественно-траурное звучание.

Заболоцкий, на ранних этапах смело экспериментировавший с ритмом и рифмой, пришел затем к строгости и «классичности» формы. А.Я. Сергеев вспоминал: «Рифме он придавал огромное значение. От себя и от других требовал точной рифмовки. Распространенные в двадцатых-тридцатых годах рифмы типа „глаза – сказал“, „мечта – читать“ называл неряшливыми» (Воспоминания о Заболоцком 1984, 406). В этой области Аронзон в сонете, посвященном Заболоцкому, проявляет признаки характерной «мерцающей» и весьма изощренно срежиссированной поэтики.

Схема рифмовки более чем традиционна: это одна из форм «французского» сонета (*aBbA aBbA ccD eDe*). Открывающая сонет мужская рифма на *-рой (a)* откликается в близких к абсолютной точности «подхватываю-

щих», одна из которых (*другой*) всё же нарушает строгость словно бы намеренной «неряшливостью» (при этом опорный согласный *p* не исчезает вовсе: он «продвигается» вглубь, к началу стиха): *второй – горой – другой – игрой*. Ряд женских (*B: опыт – тропы – шепот – Европу*) «распадается» на пару близких к точности (*опыт – шепот*) и пару намеренно небрежных, «открытых» (*тропы – Европу*).

Еще более изощренна стратегия рифмовки в хвостовой части: здесь есть пара точных (*c: труд – цветут*), пара «неряшливых» – но при этом рифма становится ненавязчиво-составной и углубленной (*D: свирели – и звери*), и, наконец, третья реализуется в паре омофонов, восходящих непосредственно к поэтическому языку Хлебникова, к биному из поэмы «Журавль» (*e: труб – труп*).³⁶ «Мерцающий» эффект обеспечивается еще и тем, что пары *c* и *e* «опираются» на ударный лабиализованный ([y]) и фактически – особенно на фоне «небрежностей» в головной части – могут быть прочитаны и восприняты как варианты одной сквозной, «цементирующей» терцеты: *труд – цветут – труб – труп* (*aBbA aBbA ccD c1Dc1*). Из этой четверицы выделяется тройка однотипных односложных слов (*труд – труб – труп*), соположение которых не только выстраивается в осмысленную «цепочку», но и снова вызывает в памяти Хлебникова, его своеобразные лингвистические теории («скорнение» слов) и «пифагорейскую» нумерологию:

Трата и труд, и трение,
Теките из озера три!
Дело и дар – из озера два!
Трава мешает ходить ногам,
Отрава гасит душу, и стынет кровь.
Тупому ножу трудно резать.
Тупик — это путь с отрицательным множителем.
Любо идти по дороге веселому,
Трудно и тяжело тропою тащиться.
Туша, лишённая духа,
Труп неподвижный, лишённый движения,
Труна – домовина для мертвых,
Где нельзя шевельнуться, –
Все вы течете из тройки,
А дело, добро – из озера два.
Дева и дух, крылами шумите оттуда же.
Два – движет, трется – три.
«Трави ужи», – кричат на Волге,
Задерживая кошку.³⁷

³⁶ См. об этом: Башмакова 1987, 210-211.

³⁷ Хлебников 1986, 179. В примечаниях говорится, что «Хл. стремится здесь к синтезу своей „воображаемой филологии“ с идеями „основного закона времени“, подбирая

Отметим в заключение, что сонет Аронзона, формально связанный с художественным миром Заболоцкого лишь своим заголовком, предоставляет возможность взглянуть на этот мир сквозь непривычную призму, особенности оптики которой демонстрируют как интуитивно знакомые и давно описанные, так и отнюдь не очевидные, «сокрытые» признаки этого мира.

Л и т е р а т у р а

- Альфонсов, В. 1966. *Слова и краски: Очерки из истории творческих связей поэтов и художников*, М.-Л.
- Аронзон, Л. 2006. *Собрание произведений* : В 2 т. Сост., подгот. текстов и примеч. П.А. Казарновского, И.С. Кукуя, В.И. Эрля. СПб.
- Башмакова, Н. 1987. *Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова*, Neuvostoliittoinstituutin vuosikirja, 29, Helsinki.
1977. *Воспоминания о Заболоцком* Заболоцкая Е., Македонов А. (сост.), М.
1984. *Воспоминания о Заболоцком* Изд. 2-е, дополненное, М.
- Гик, А. 1996. «Семантика мифологемы *душа* в ранних стихах Н. Заболоцкого», *Семантика русского языка в диахронии*, Калининград, 68-77.
- Грищинский, К., Филиппов, Г. 1978. «Так они начинали...: О студенческом журнале „Мысль“», *Звезда*, 11, 182-185.
- Данин, Д. 1947. «Мы хотим видеть его лицо», *Литературная газета*, 67 [2382], 27 декабря, 3.
- Дымшиц, Ал. 1937. «О двух Заболоцких (В порядке обсуждения)», *Литературная газета*, 15 декабря.
- Заболоцкая, Е., Македонов, А. 1969. «Стихи Николая Заболоцкого», *Литературная Грузия*, 4, 185-189.
- Заболоцкий, Н.А. 1929. *Столбцы*, Л.: Издательство писателей в Ленинграде. Гос. тип. им. Евг. Соколовой, 69 [3] стр., (18 x 14). 1 200 экз. Цена: 1 руб. 70 коп. Обложка: М. Кирнарский.
- 1965. *Стихотворения и поэмы*, Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.М. Туркова. М.-Л.: Советский писатель [Ленинградское отделение], (Библиотека поэта. Большая серия).
- 1983. *Собрание сочинений в 3-х т.*, Т. 1: Столбцы и поэмы 1926-1933. Стихотворения 1932-1958. Стихотворения разных лет. Проза, М.: Художественная литература, 57, 364.
- 2003. «Ночные беседы». Публикация, подготовка текста и вступительная заметка С. Лурье, *Звезда*, 5, 58-64.
- Заболоцкий, Н.Н. 2003. *Жизнь Н.А. Заболоцкого*, Изд. 2-е, дораб. СПб.

образы „двойки“ (Д-слова) и „тройки“ (Т-слова)» (677). В этом контексте *душа* – Д-слово («2», чет), а *труп* – Т-слово («3», нечет).

- 2005. «К истории создания поэмы Н.А. Заболоцкого „Торжество Земледелия“», *«И ты причастен был к сознанию моему...»*: Проблемы творчества Николая Заболоцкого: Материалы научной конференции к 100-летию со дня рождения Н.А. Заболоцкого, М.: РГГУ, 9-26.
- Золотарева, К. 2004. «„Кристаллическая техника“: Н. Заболоцкий и П. Филонов», *Русская филология 15*: Сборник научных работ молодых филологов, Тарту, 122-127.
- Касьянов, М. 1954. *Очерки судебно-медицинской гистологии*, М.
- 1956. *Судебно-медицинская экспертиза в случаях скоропостижной смерти*, М.
- 1963. Осложнения при различных хирургических процедурах и их судебно-медицинское значение, М.
- Красильникова, Е. 1995. «Николай Заболоцкий („Столбцы“»)», *Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей*, Отв. ред. В.П. Григорьев, М.: ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, 449-480.
- 2005. «Душа и тело. Мир поэзии Н.А. Заболоцкого», *Николай Заболоцкий. Проблемы творчества: Материалы научно-литературных Чтений, посвященных 100-летию Н.А. Заболоцкого (1903-2003)*, М.: Изд-во Литературного института им. А. М. Горького, 280-289.
- Левин, Э. 1910. *Учение и ритуал высшей магии*, Т. 1: *Учение*. Пер. А. Александрова, СПб: Изд. Столичного центрального книжного склада для иногородних. (Библиотека оккультных наук).
- Лейбов, Р., Степанищева, Т., Фрайман, И. 2008. «Рифменное клише как аргумент в идеологических спорах: к истории одной русской рифмопары», *И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата*, М., 597-610.
- Лотман, Ю. 1972. *Анализ поэтического текста: Структура стиха: Пособие для студентов*, Л.
- Лоцилов, И. 1997. *Феномен Николая Заболоцкого*, Helsinki: Institute for Russian and East European Studies.
- Макаров, А. 1947. «Поворот к современности: „Новый мир“, 1, 2, 3 за 1947», *Литературная газета*, 21 [2336], суббота, 24 мая, 2.
- Македонов, А. 1958. «О старом и новом в поэзии Николая Заболоцкого», *Литература и жизнь*, 37, 2 июля, 2.
- Максимов, Д. 1958. «О старом и новом в поэзии Николая Заболоцкого», *Звезда*, 2, 230-232.
- Мандельштам, О. 1990. *Камень*, Л.: Наука. Ленинградское отделение, (Серия «Литературные памятники»).
- Миллер, Я. [Заболоцкий Н. А.], Басманов, П. [Рис.] [1931], *Маслозавод*, М.-Л.: Гос. издательство, 4-5.
- Северянин, И. 1934. *Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах*, Белград: [Изд. автора].
- Силард, Л. 2000. «Карты между игрой и гаданьем: „Зангези“ Хлебникова и Большие Арканы Таро», Иванов В.В., Паперный З.С., Парнис А.Е. (сост.), *Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998)*, М., 294-302.
- Смирнов, И. 1973. «Зачеркнутое стихотворение», *Нева*, 5, 198-199.

- Соснора, В. 1989. «Поэт», *Возвращение к морю: Лирика*, Л., 270-271.
- Тухолка, С. 1907. *Оккультизм и магия*, Изд 2-е. СПб.: Издание А.С. Суворина.
- Филиппов, Г. 1971. «Библиография литературы о Заболоцком», *Уч. зап. Ленинградского гос. пед. института им. А.И. Герцена*, Т. 419: *Советская поэзия 20-х годов*, Л., 181-202.
- Хлебников, В. 1986. *Творения*, М.
- Царькова, Т. 1978. «Метрический репертуар Н.А. Заболоцкого», *Исследования по теории стиха*, Л.
- Чуковская, Л. 2000. «Полгода в „Новом Мире“. О Константине Симонове», *Сочинения в 2 томах*, Т. 2. Прозанческие произведения. Публицистика. Отрывки из дневников. Стихотворения. Письма, М., 173-228.
- Чуковский, Н. 1989. *Литературные воспоминания*, М.
- Шепелева, Л. 1986. «Заболоцкий Николай Алексеевич», *Русские советские писатели. Поэты: Библиографический указатель*, Т. 9, М., 192-256.
- Шмелев, А. 1997. «Дух, душа и тело в свете данных русского языка», Бульгина Т., Шмелев А., *Языковая концептуализация мира (На материале русской грамматики)*, М., 523-539.
- Шубинский, В. 2008. *Даниил Хармс. Жизнь человека на ветру*, СПб.
- Эйзенштейн, С. 2006. *Неравнодушная природа*, Т. 2, О строении вещей. М.
- Эткинд, Е. 1973. «Н. Заболоцкий. „Прощание с друзьями“», *Поэтический строй русской лирики*. Л., 298-310.
- Якобсон, Р. 1987. *Работы по поэтике*, М.
- Baschmakoff, N. 1999, «В пространстве „до-мира“», *Школа органического искусства в русском модернизме: Сборник статей*, Studia Slavica Finlandensia, Tomus XVI/ 1, Helsinki: Institute for Russian and East European Studies, 30-42.
- Faryno J. 1988. «Дешифровка II: Паронимия – Анаграмма – Палиндром в поэтике авангарда», Lachmann R., Smirnov I. (Hsg.), *Wiener Slavistischer Almanach*, 21: *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*, Wien, 37-62.
- 1989. «Дешифровка, или Очерк экспликативной поэтики авангарда», *Russian Literature*, XXVI–I, Amsterdam, 1-67.
- 1992. «Дешифровка III: Транссемиотическая лестница авангарда», *Russian Literature*, XXXII–I, Amsterdam, 1-39.
- Goldstein, D. 1992. «„Moscow in Fences“: Viktor Sosnora at the Gate», *The Russian Review*, Volume 51/2, 230-237.
- Zabolotskij, N. 2000. «Понятие „душа природы“ в поэзии Заболоцкого», *VI ICCEES World Congress*, Tampere, Finland, 29 July – 3 August 2000, Abstracts, Tampere, 474.

Приложение

Леонид Львов <Л.Аронзон>

Дикторский текст к научно-популярному фильму «Растения заговорили!»

В краю чудес, в краю живых растений,
несовершенной мудростью дыша,
зачем ты ищешь новых впечатлений
и новых бурь, пытливая душа?

Древний мир деревьев и трав... мир поэзии и удивительных загадок... Легко пройти мимо растения, лишь заметив его, но можно и задуматься над ним: в собрании цветов увидеть не только праздную красоту, но и биологические часы. И разве не увлекательно разобраться в их механизме? Прежде чем сделать шаг, хмель обдумывает его – на месте ли опора? Значит, растение ориентируется в мире, совершает своего рода поступки? Вот процесс из уникального эпизода жизни – фотосинтеза. Стоит осветить растение ярким светом, как хлоропласты расступаются... слабым – устремляются навстречу... а в темноте располагаются так, чтобы быть готовыми к любой ситуации. Поведение их рационально, отвечает потребностям растений в цвете. Да, растение не просто только живет, оно самоуправляется, избирает варианты своих реакций.

Растения, какой чудесный вклад
несете вы поведать человеку?
я заключил бы вас в свою библиотеку,
я прочитал бы вас и вычислил закон,
хранимый вами...

Тысячелетний опыт научил людей понимать растения, но многое осталось неясным. День за днем ставятся эксперименты... варьируется освещение... полив... исследуются взаимоотношения растений со всем, что окружает их на земле... и ожидает в космосе. Каждый эксперимент – вопрос, заданный растению. Но сколько времени и энергии уходит на ожидание ответа! А вопросов много, повод для беседы есть! Ведь в борьбе за жизнь растению приходится нелегко!

О солнце, раскаленное чрез меру,
угасни, смилуйся над бедною землей!..

Засуха. В долгие странствия уходят животные в поисках воды. Растения этого сделать не могут.

Как страшен ты, костлявый мир цветов,
сожженных венчиков, расколотых листов,
обезображенных обугленных головок,
где бродит стадо божиих коровок...

Но нет, они не просто ждут гибели! Вынужденные к пассивной защите, они приспособляются, стремятся выжить во что бы то ни стало! Днем листья сворачиваются, увядают. Растение экономит влагу. Но если и завтра зной, оно идет на трагическую жертву – сбрасывает листья. Растения выстояли, но какой ценой досталась победа! Если бы сделать растения активными! Но как узнать, что нужно ему в тот или иной момент? Как заставить его заговорить, отвечать на любые вопросы и по первому требованию?

Эти крохотные приборы-датчики – гордость Владимира Григорьевича Карманова и сотрудников его лаборатории, лаборатории биокибернетики. Датчики улавливают мельчайшие изменения в жизни растений и настолько миниатюрны, что ничего не нарушают в ней. Одни следят за испарением влаги, другие за током воды, третьи за температурой. Любое изменение – сигнал! Да, эти приборчики переводят язык растений на язык, понятный человеку!

Молчание нарушилось! Безмолвное растение обрело голос! А раз так, то почему бы не построить такую систему... Впрочем, смотрите. Устанавливается датчик, следящий за потребностью растений в воде. Вот растение почувствовало жажду... Датчик уловил это... и... растение дало команду! Само! Сработал автомат – и растение полило само себя! А что если повысить температуру? Чем теплее воздух, тем чаще поливает себя растение. Оно стало активным! Теперь оно не только самоуправляется, но и может изменять внешние условия! В природе растение подчиняется солнцу: восход открывает бутоны, закат закрывает. А здесь в лаборатории... растение само выключило искусственный свет! Сутки, продиктованные растением, длились столько же, сколько естественные... сказался многовековой опыт! Казалось бы, эти фасоли ничем не отличаются друг от друга, но смотрите... датчики диктуют разные кривые. На самом деле устьица, через которые испаряется влага, у одной фасоли открыты, у другой – то закрываются, то открываются... Растения рассказали о себе, о своей тайной жизни. Правда, сегодняшний диалог с растительным миром – только начало большого разговора, его первые фразы. Впереди у ученых раздумья, споры, поиски <...>

* * *

Машинопись, 3 стр. Собрание Ф.И. Якубсона.

Фильм *Голос растения* был снят режиссером Тamarой Иовлевой на Ленинградской киностудии научно-популярных фильмов «Леннаучфильм» в 1969 г.; в том же году он был удостоен первого диплома на фестивале Международной ассоциации научного кино в Лейпциге.

Фильм явился своеобразным провозвестником оживленной дискуссии начала 1970-х гг. о «разуме растений» и их способности передавать свои «чувства» людям. Еще летом 1965 г. газета *Ленинградская правда* публикует две статьи о работе показанной в фильме лаборатории биокбернетики под руководством В.Г. Карманова при ленинградском Агрофизическом институте: «Кибернетика и... теплицы» (5.06.1965) и «Солнце по порциям» (25.06.1965). С помощью различных датчиков Карманов исследовал функционирование у растений «условных рефлексов» и возможность их применения в сельском хозяйстве (см.: Карманов В. «Приложение автоматки и кибернетики к растениеводству», *Доклады Академии наук СССР*, 1959, т. 126/1, 207-209). Во второй половине 1960-х гг. опыты по фиксации следов «разума растений» проводит в Америке Клайв Бакстер, добиваясь сенсационных результатов и установив у растений наличие телепатических способностей (см.: Tompkins P., Bird Ch., *The Secret Life of Plants*, New York, 1973). Начиная со статьи В. Черткова «О чём говорят листья» в *Правде* осенью 1970 года, советская пресса регулярно публикует материалы на эту тему (см.: Меркулов А. «Органы чувств в растительном царстве», *Наука и религия*, 7, 1972, 36-37; Пушкин В. «Цветок, отзовись!», *Знание – сила*, 11, 1972 и др.). Еще одним свидетельством востребованности этой темы можно считать книгу В. Солоухина *Трава*, которую он публикует в №№ 9-12 журнала *Наука и жизнь* за 1972 год.

В кинематограф – на этот раз в игровой – размышления о «разуме растений» возвращаются в фильме *Зеркало* (1974, реж. А. Тарковский, сценарий А. Мишарина и Тарковского) в эпизоде встречи матери главного героя (М. Терехова) со случайным прохожим-врачом (А. Солоницын) на хуторе:

П р о х о ж и й : Вы знаете, приятно упасть с интересной женщиной. (Пауза, во время которой прохожий рассматривает траву и кусты, растущие вокруг). А знаете, вот я упал, и такие тут какие-то вещи... корни, кусты... А вы никогда не думали... вам никогда не казалось, что растения чувствуют, сознают, может, даже постигают? Деревья, орешник вот этот.

М а т ь (недоуменно): Это ольха...

П р о х о ж и й (раздражаясь): Да это неважно! Никуда не бегают. Это мы все бегаем, суетимся, все пошлости говорим. Это все оттого, что мы природе, что в нас, не верим. Все какая-то недоверчивость, торопливость что ли... Отсутствие времени, чтобы подумать.³⁸

В дикторском тексте к фильму *Голос растения* (рабочее название – «Растения заговорили!») Л. Аронзон использует стихотворения Н. Заболоцкого «Людейников», «Венчание плодами» и «Засуха»; неточное цитирование объясняется как нуждами жанра дикторского комментария, так и черновым характером публикуемого текста. Важным представляется тот факт, что в этом, на первый взгляд, проходном научно-техническом

³⁸ Мишарин А., Тарковский А. «Сценарий фильма „Зеркало“», *Киносценарии*, 6, 1994 (цит. по эл. версии: <http://tarkovskij-arsenij.viv.ru/cont/zerkalo77/2.html> – просм. 5.02.2009). Ср. с поэмой Н. Заболоцкого «Безумный волк»: «Приятно быть счастливому растению – / Оно на воздухе играет, как дитя. / А мы ногой безумной оторвались, / Бежим туда-сюда, / А счастья нет как нет» (Отмечено И. Лоциловым).

сюжете Аронзон цитированием Н. Заболоцкого в 1969 году выделяет ту натурфилософскую линию «человека и природы», которая стояла в центре его внимания при работе над дипломом и прошла сквозной линией через всё его творчество (ср. отмеченное И. Лощиловым цитирование образа «стада божиих головок» из «Засухи» Заболоцкого в стихотворении «Беседа»). Тем самым этот текст позволяет говорить как о сохранении важных для Аронзона поэтических констант³⁹ даже в периферийных для него текстах, так и о способности поэта заставить заговорить, казалось, бы чуждые поэтическому духу реалии.

Илья Кукуй

³⁹ Еще одним свидетельством тому может служить возможная скрытая отсылка в строке дикторского текста «Но если и завтра зной, <растение> идет на трагическую жертву – сбрасывает листья» (курсив мой – И.К.) к стихотворению «Осень» из романа Б. Пастернака *Доктор Живаго*.

Christian Zehnder

VOM „WEINENDEN“ ZUM „LEEREN“ GARTEN.
ZU DEN PASTERNAK-ANKLÄNGEN
IN LEONID ARONZONS FRÜHWERK

Pasternaks Präsenz in Aronzons früher Lyrik ist unübersehbar. Es handelt sich dabei weniger um einzelne, verstreute Motive, als um eine eigentliche Beschreibung von Pasternaks Natur durch den jungen Dichter. Und diese Beschreibung ist ihrerseits verbunden mit der Übernahme eines ganzen poetischen ‚Atems‘, in Tynjanovs Sinne der Verschränkung von Wort und Landschaft.¹ So kehrt bei Aronzon nicht bloß der pasternaksche Garten stets wieder, sondern auch das dreifüßige (hier anapästische) Metrum:

[...] Надо мной раскрывается сад
невесомостью парашюта.
(„Oblaka, osypajas‘, visjat...“, 1, 285²)

Lose zurückführen läßt sich dieser Fallschirm auf Pasternaks Gedicht „Step“, dessen Versmaß der – an Lermontov erinnernde – Amphibrach war:

Вся степь как до грехопадения:
Вся – миром объята, вся – как парашют...
(„Sestra moja – žizn“, 1, 147)

Aronzons Lyrik ist freilich bis 1962 überwiegend jambisch, so dass sie dem Ton von Pasternaks dreifüßigen Metren dann am nächsten kommt, als sie sich inhaltlich-landschaftlich bereits weitgehend von Pasternak entfernt hat (gegen 1963 und 1964). Das wird am deutlichsten, wenn man „Poslanie v lečebnicu“ (1964), das als Übergang vom frühen zum reifen Werk Aronzons gilt,³ neben gewisse Stellen aus *Temy i variacii* (publ. 1922) legt. Aronzons Anapäste – „Ty

¹ „Stich pereplejsja s okružajušćim landšaftom“ („Promežutok“, Tynjanov 1967, 563).

² Hier und weiter zit. nach Aronzon 2006 und nach Pasternak 1989-1992 unter Angabe der Bandnummer und Seitenzahl.

³ „Период поэтического созерцания, включающий освоение предшествующей литературной традиции, продлился примерно до 1964 года. В произведениях этого времени нередки подражания Маяковскому, Лорке [...], Пастернаку и др.“ (Степанов 2006, 23).

ideš' vdol' ruč'ja i ronjaeš' cvety, smotriš' radužnych ryb“ (1, 63) – schließen gleichsam übergangslos an diejenigen Pasternaks aus dem Zyklus *Razryv* (1918) an:

Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей
И, как лилии, атласных и властных бессильем ладоней!
Отбивай, ликование!

(1, 196)

Nun ist, bei aller Beschreibung von Pasternaks poetischer Landschaft, dennoch aufschlussreicher die erwähnte Entfernung von derselben, besser: ihre Transformation in eine abstrakte Landschaft. Beim Blick auf die Gesamtheit von Aronzons früher Lyrik entsteht der Eindruck, dass die pasternakschen Motive nach und nach in eine ‚Schlaufe‘ geraten, in einen Kreis eingespannt werden, den es beim Dichter von *Sestra moja – žizn'* und *Temy i variacii* nicht gegeben hatte:

Там круговерть ветвей!
Стопа, коснись дороги,
где круговерть судьбы
роняет след
(„Da, noč' prostranna...“, 1, 255)

Zweige sind als weibliche ‚Bewohner‘ des Gartens am Anfang von *Sestra moja – žizn'* bekannt,⁴ sie sind dort aber, in den beiden auf „Zerkalo“ folgenden Gedichten, Teil einer Handlung: „Iz sada, s kačelej, s buchty-barachty, / Vbegaet vetka v trjumo!“ („Devočka“, 1, 116). Der Zweig wird schließlich heringetragen und in ein Glas neben den Trumeau gestellt. Aronzon geht auf solche erzählerische Ansätze in Pasternaks Lyrik nicht nur nicht ein; man kann von einer fast gänzlichen Ignorierung der pasternakschen Dynamik, der poetischen Überfülle sprechen, für die sinnbildlich die Überflutung des Spiegels mit Details aus dem Garten steht. Die in Aronzons Werk von Jahr zu Jahr größer werdende Statik – so die leitende These dieser Ausführungen – bekommt im Lichte der poetisch ‚überquellenden‘ Gedichte Pasternaks erst Konturen: Einmal verwandelt Aronzon das organisch pulsierende ‚Buch der Natur‘, indem er es zur Abstraktheit führt. Zweitens klammert er grundsätzlich das ‚Reich der Geschichte‘ aus, das für Pasternak von *Sestra moja – žizn'* bis zu *Doktor Živago* (1957) immer eine Rolle gespielt hatte.⁵

⁴ Vgl. O'Connor 1988, 36-39; Brojtman 2007, 239-243.

⁵ Dies gilt auch dann, wenn die Auffassung und Darstellung der Geschichte in *Spektorskij* (1930) delinearisiert und in *Doktor Živago* sakralisiert ist (vgl. Casedy 1999, 20/21).

Es stellt sich die Frage, warum Aronzon überhaupt auf die Motive des Gartens, des Regens, der Zweige und Blätter, des Flusses zurückgriff, wenn es ihm zuletzt darum ging, sie ‚verdunsten‘ zu lassen. Eine mögliche Antwort besteht darin, dass dem jungen Dichter auf der Suche nach einem Außen, ja einem Stoff der Poesie so überaus wenig vorlag: die russische Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts und das Spazieren in und um Leningrad, allein oder mit seiner Frau Rita. So konnte die überreiche pasternaksche Landschaft kontrastiv zum ‚Gegenüber‘ von Aronzons Lyrik werden, das aber, anders als bei Pasternak selbst, nicht Gegenüber bleiben sollte, sondern im Lauf der Jahre immer radikaler verinnerlicht wurde.

* * *

Pasternaks anthropomorpher, weinender Garten wird durch das Motto aus Lermontovs „Utës“ (1841) über dem Gedicht „Devočka“ sowie die Lermontov-Widmung des ganzen Buches *Sestra moja – žizn’* als romantisches Erbe ausgewiesen. Nun war der Anthropomorphismus der Natur bei Lermontov Teil einer Weltschmerzichtung; er brachte keine glücklichen Vereinigungen von Mensch und Natur hervor. In „Utës“ weitet sich das Unglück menschlicher Einsamkeit lediglich auf die Natur aus. Und im Poem „Mcyri“ (1840) kommt es zwar zur Vermenschlichung der Natur („I millionom černych glaz / Smotrela noči temnota“, Lermontov 1964, 257), im Gegenzug aber wird der Held entmenschlicht, zum wilden Tier: „Ja ne želal... Ja byl čužoj / Dlja nich navek, kak zver’ stepnoj“ (ebd.). Demgegenüber steht Pasternaks Naturbelebung nicht mehr im Kontext von Traurigkeit und Entfremdung, sondern von Überwältigung und Überschwang. Wenn die Worte ausgestreut werden „wie ein Garten“ („Davaj ronjat’ slova...“), dann geht es Pasternak um Großzügigkeit, um Vertrauen und zuletzt um ein Geschenk: „Žizn’ ved’ tože tol’ko mig, / Tol’ko rastvoren’e / Nas samich vo vsech drugich / Kak by im v daren’e.“ („Svad’ba“, 3, 520) Das „Verfließen in die andern“ verweist auf Larisas Totenklage an Jurij Živagos Sarg. In der früheren Lyrik ist es noch weniger ein Verfließen von Ich und Du, als eine Überantwortung, eine Rückerstattung des Ichs an die Natur, aus der es kam:

Нет, не я вам печаль причинил.
Я не стоил забвения родины.
Это солнце горело на каплях чернил,
Как в кистях запыленной смородины.
(„Sestra moja – žizn’“, 1, 173)

Das Wort ist bereits da, es steht im Buch der Natur: von dieser romantischen, man könnte auch sagen: realsymbolistischen Auffassung wich Pasternak nie ab.⁶ Er blieb stets an der „Feder des Schöpfers“ hängen: „Ja višu na pere u tvorca / Krupnoj kaplej lilovogo loska.“⁷ (aus dem Zyklus *Son v letnjuju noč'*, 1, 218)

Bei Aronzon gibt es, wie gesagt, kein Buch einer ‚schmachtenden‘ Natur und entsprechend auch keinen Schöpfer, an den sich der Dichter hängen könnte, obwohl die Gedichte vor 1961 durch ihre geschichtliche Nähe zum späten Pasternak durchaus Ansätze zum Motiv des „Sich-Schenkens“ oder des „Gottes der Details“ aufweisen: Im ganz frühen „Kljanci platformy; ostavajsja!“ (1958) verschenkt die Geliebte sich in der Tradition von Pasternaks weiblichen Figuren an den Sommer: „Svoi pleči, volosy i guby / ty darila likovan'ju leta“ (1, 248). In „Plafon vtorogo etaža...“ (1960) ist sie, unmittelbar an Pasternak erinnernd, „detailliert wie der Garten“: „I, ty, kak sad, podrobna“ (1, 250). Doch der allmächtige Gott der Details und der Liebe aus „Davaj ronjat' slova...“, der dem Leben bei Pasternak Fülle verlieh („No žizn', kak tišina / Osennjaja, podrobna“, 1, 168), ist dies nicht. Es ist ein Garten der kreisförmigen Wiederholung, des „krugover'te“: In „V pustych stroenijach aprelja...“ (1961?) gibt es, obwohl sich das Ich durch einen Garten bewegt, kein Ereignis. Es folgt nur immer von neuem – der Garten. Der Eindruck der Kreisförmigkeit und Geschlossenheit wird durch die „April-Kuppel“ über dem Garten verstärkt. Das Du (die Geliebte) zieht sich nicht deshalb in den Garten zurück, weil ihre Schönheit aus der Natur käme. Er „kopiert“ sie bloß und quält das Ich so mit der „Ruhe der Entleerung“ – einem Gegenpol zu Pasternaks „detaillierter Herbststille“:

Я среди них. Деревья сада
заполнил воздух. Птицы спят.
И куст мерещится засадой,
и звёзд кусты, и снова – сад.

[...]

И сад под куполом апреля,
тебя в деревьях повторив,
гнетёт покоем запустенья
и душевной ночью нелюбви.

(„V pustych stroenijach aprelja...“, 1, 253)

Dieser Garten ist eminent feindselig und Pasternak darin durchaus fern. Denn obwohl der Garten auch bei Pasternak schrecklich sein kann, wie in „Dušnaja noč'“, ist er dort nie ein Ort der Feindseligkeit und „Nichtliebe“: „Šel spor. Ja

⁶ Vgl. die Passage aus *Ochranaja gramota* (1929): „Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело“ (4, 188).

⁷ Während Aronzon die Dinge mit dem Wort „überzieht“ („Žyvoe vsě odenu slovom“, 1, 97), deckt („raskryvaet“) Pasternak das Wort *in* den Dingen auf.

zamer. Pro menja! // Ja čuvstvoval, on budet večn, / Užasnyj govorjaščij sad“ (1, 148). Eher ist es so, dass der Garten hier ein übergenauer, überaufmerksamer Beobachter des Ichs ist („Pro menja!“). Insofern ist „schrecklich“ hier besser als „anstrengend“ zu übersetzen, im Sinne des eigentlich positiv gemeinten „Du bist schrecklich!“ im Deutschen. Bei Aronzon auf der anderen Seite richtet die Natur nie ein ‚Augenmerk‘ auf den Menschen: sie ist ein blinder, richtungsloser Zustand des Unbehagens.

Ebenso zeugt Aronzons „Vojdi v drugich“ in „Po gorodu pojdu vesělym gidom...“ (1, 259), das auf den ersten Blick wie ein Widerhall von Pasternaks „rastvoren’e nas samich vo vsech drugich“ aussieht, in Wirklichkeit weniger von der Sehnsucht nach Vereinigung, als nach Auflösung des Ichs, von seiner Einspannung ins „krugovert’e“:

Войди в других, под рёбра, как под своды,
и кто-то, проходя по мостовым,
вдруг осенясь весеннею погодой,
чуть слышно вскрикнет голосом моим.
(„Po gorodu pojdu vesělym gidom...“, 1, 259)

In derselben Zeit entstehen mehrere Gedichte, in denen sich die Bewegung des Ichs zur Natur vollständig umdreht: alles, was außerhalb war, ‚fließt‘ ins Ich. Das ist nach dem Kreis, der Wiederholung und der Entleerung ein weiterer Schritt in der Entkonkretisierung der pasternakschen Natur. Der Fluß wird verinnerlicht und „schlägt an die Seele“. Die Brücke ist kein Übergang und schon gar kein Bild für menschliche Kommunikation mehr, sondern ein Niemandsland in der Ohnmacht:

А я – изгой, река моя во мне
скользит по рёбрам, ударяя в душу,
и мост уже не мост, не переезд,
а обморока длинный промежуток.
(„Lico – reke, o naberežnych plesk!..“, 1, 263)

In demselben Gedicht findet sich der Ausdruck „Verbannung in die Poesie“ („izgnan’e v poëziju“). Die gegebene Welt wird vollends ungreifbar und verwandelt sich in einen von der Zeit abgeschnittenen Raum, wie zuvor die Brücke. Sie kann höchstens noch in den Vers geholt werden; doch der Zufälligkeit und Leidigkeit dieses Verses ist sich der Dichter in der pessimistischen Periode von 1961 schmerzlich bewusst: „Stichi slučajnye, kak bedy, / oni vsego vernej vo mne“ („Kogda bezdenežnyj i pešij...“, 1, 264). Die in der Verinnerlichung des Flusses gesuchte Verflüssigung des Ichs („I vsja reka moja v razlive“, 1, 266) bringt keine Befreiung der dichterischen Rede. Sie verfängt sich in einem weder recht innerlichen noch äußerlichen Kreislauf: „Vne goroda i slavy / ja – step’ i

dožd', letjaščij v step"⁸ (ebd.). In dieser Situation, in welcher sich das Ich ebenso wie die Natur verflüchtigen, versucht Aronzon dem Vers als solchem eine irgendwie übergeordnete Rolle zuzuweisen, in umgekehrter Entsprechung zu Pasternaks Bestreben, seine Liebe des Sommers 1917 der Natur zuzuschreiben („Posleslov'e“). Der Vers wird in „Razvjazki net, odin konec...“ (1, 252) mit einem Schrei verglichen. Dann aber soll er, indem er sich in der Einsamkeit „auf dem Schrei ausrollt“, diesen gewissermaßen besänftigen und dem stammelnden Mund den befreienden Fluss bringen, der „wellenförmig“ zum Dichten führt:⁹

Так отделись, мой стих, как звон,
как эхо, выкатись на крик,
чтоб губы, став подобьем волн,
меня учили говорить.
(„Razvjazki net, odin konec...“, 1, 252)

Es ist kein Zufall, dass genau seit diesen Gedichten, die nicht nur ausweglos – ausweglos bleibt Aronzons Lyrik bis zuletzt, – sondern auch verzweifelt sind, die Thematisierung der Stadt aus Aronzons Lyrik langsam verschwindet.¹⁰ Noch im Herbst 1961 folgen die ersten August-Gedichte, die in einer Vorstadtlandschaft angesiedelt und der nächtlichen Szenerie der Stadt enthoben sind.

* * *

In Pasternaks „Avgust“ (3, 525) träumt das Ich seinen eigenen Leichenumzug durch einen Erlenwald zum Friedhof am Verklärungsstag.

Обыкновенно свет без пламени
Исходит в этот день с Фавора,
И осень, ясная как знаменье,
К себе приковывает взоры.

И вы прошли сквозь мелкий, нищенский,
Сквозной, трепещущий ольшаник
В имбирно-красный лес кладбищенский,
Горевший, как печатный пряник.
(„Avgust“, 3, 525)

⁸ Die Ausstreuung von Zitaten aus *Sestra moja – žizn'* in „Raz'ezd“ steht offensichtlich im Zusammenhang der Umpolung der pasternakschen Dynamik in die aronzonsche Statik.

⁹ Ironisch gewendet erscheint das Thema der Aneignung und Verinnerlichung der Welt im Gedicht „Zaosad“ (1961?): „Saljut vam, zveri: pticy i verbljudy, / začem vam beg, paden'e i polët, / kogda moj čelovečeskij rassudok / vam vernoe spokojstvie daët?“ (1, 267)

¹⁰ Abgesehen vom Poem „Progulka“ (1964).

Der Traum endet damit, dass der Träumende seine eigene Stimme aus dem Jenseits eine Abschiedsrede halten hört. Diese posthume Verklärungsszene wird in Aronzons gleichnamigem, Rita gewidmeten Gedicht aufgegriffen – in demselben jambischen Versmaß. Die Szene wird jedoch vom Verklärungstag in die Nacht verlegt. Man könnte auch hier sagen, dass Pasternaks Verse („I obraz mira, v slove javlennyj, / I tvorčestvo, i čudotvorstvo“ – ebd.), was ihren Atem betrifft, nahtlos in Aronzons Verse übergehen. Und doch ist es ein fundamental verschiedener Atem: ging es bei Pasternak um die Überwindung des Todes, so geht es hier um ein dem Tod gerade sehr nahe kommendes Stillstehen von Ich und Du:

Всё осознай: и ночь, и смерть, и август.
 В них твой портрет, портрет осенних окон,
 ты вправлена в дожди, ты тёмный дождь, ты влага
 ночных полей, где только одиноко
 маячит столб вдали.
 О ангел, слышишь –
 вот исповедь земли,
 вот повесть страха,
 вот воздух осени, которым дышишь,
 сырой травы величие и запах.
 („Avgust“, 1, 272)

Die Verdunkelung gegenüber Pasternak, die Weglassung der Verklärung¹¹ bedeutet in „Avgust“ nicht, wie das noch unmittelbar davor der Fall gewesen wäre, Entleerung. Vielmehr ist es eine andere Erhabenheit, die sich in diesen Versen ankündigt. Es berühren sich hier, wo Aronzon seinen Ton findet, tiefste Traurigkeit und höchstes Glück, so wie es die engelgleiche Geliebte in den Augen des Dichters tut: sie „versucht sich selber mit maßloser Traurigkeit zu überholen“. Hier ist der Umgang mit Pasternak kein sich abarbeitender mehr; die Aufnahme und Transformation von pasternakschen Versen führt nicht mehr in hoffnungslose Zirkularität. Die Statik hebt sich dabei nicht etwa auf, im Gegenteil: der Zustand einer kreisenden Ruhe („Leti, likuj, kružis“) wird erst hier ein erstes Mal erreicht.

Pasternaks Motiv der Ausdehnung der Geliebten in die Landschaft und in das Wetter („Vesna byla prosto toboj...“,¹² 1, 224) kehrt bei Aronzon in „Avgust“

¹¹ Eine zweite pasternaksche ‚Vorlage‘ ist „Naša groza“ (*Sestra moja – žizn*): „Poverila? Teper', teper' / Pribliz' lico, i, v ozaren'i / Svjatogo leta tvoego, / Razduju ja v požar ego! // Ja ot tebja ne utaju: / Ty prjačeš' guby v cvet žasmina“ (1, 139). Auch hier gilt: an das Metrum und den Ton schließt Aronzon an, die „Erleuchtung des heiligen Sommers“ hingegen verkehrt er in ein nächtliches Schimmern.

¹² Ein Beispiel aus Pasternaks Prosa: „Ves' pereulok v ego splošnoj sumračnosti byl krugom i celikom Annoju“ („Povest“, 4, 142).

wieder, hat aber auch hier eine veränderte Bedeutung; am Anfang des Gedichts ist die Augustnacht noch ein „Porträt“ der Geliebten. Am Schluß, als sie ein dunkler, fast ein Todesengel geworden ist, kehrt sie als Regen und Blätterfall in den Garten zurück: „Ja uznaju načalo: ty – temnyj sad, / ty – dožd', ty – listo-pad, / leti, likuj, kružiš', moja slučajnost'!“ (1, 273). Der Unterschied zu Pasternak läßt sich an der Verwendung des Begriffs der Zufälligkeit verdeutlichen. Die Zufälligkeit ist dort nicht, wie Jakobson suggeriert, poetischer Selbstzweck,¹³ sie ist Ausdruck des pasternakschen Weltvertrauens und fällt letztlich mit seiner Auffassung von Leben und vielleicht sogar von Schicksal zusammen.¹⁴ Aronzons Anrufung „Leti, likuj, kružiš', moja slučajnost'!“ zeugt ganz anders von einer bitteren Freude über gelungene Abstraktion, über gewonnene Flüchtigkeit, Überwindung von Konkretheit – „nado mnoj raskryvaetsja sad / nevesomostiju parašjuta“ (1, 285).

Schiere Harmonie ist damit nicht eingetreten. In einer zweiten Version von „Avgust“ (1961) zweifelt der Dichter die entfaltete, mit der Geliebten vermischte Landschaft wieder an: „Ach, èti vyдумki! [...] Ne son li sad?“ (1, 274). In diese Zeit fällt auch die erste Verabschiedung des Gartens aus Aronzons Lyrik; er wird, entsprechend seinem zweifelhaften Wirklichkeitsgehalt, zu einem Herbarium verflacht und „umgekippt“:

Так оглянись: здесь тень и жизнь вторая,
вне времени, вне памяти, и свет
ложится вслед, и улица сырая
блестит и спит, –
и ты увидишь – смерть.
И этот сад.
Так опрокинь его!
Весь этот сад – раскиданный гербарий,
о, опрокинь, и он тебя одарит
глухим паденьем вывернутых гнезд.
(„Vozvraščenie“, 1, 280)

Im Grunde handelt es sich bei diesem Gedicht um eine weitere Version von „Avgust“, wie an der Einhaltung der Jamben und der freien Verslänge zu erkennen ist, nur dass die Abkehr vom Licht noch verschärft und die Zeit- und Erinnerungslosigkeit explizit wird. Die Herabstufung des Gartens zum Herbarium ist, so könnte man sagen, eine Antwort auf die bereits zweimal gestellte Frage „Kak ubereč'sja ot avgusta?“ („More li za redkoles'em...“, 1, 296;

¹³ „Pasternak wird nicht müde, die unwesentliche Zufälligkeit des zu Verbindenden zu unterstreichen. [...] Der Dichter definiert die Kunst als gegenseitige Ersetzbarkeit der Bilder.“ (Jakobson 1989, 204).

¹⁴ Vgl. Al'fonsov 1990, 42/43, Sedakova 2006, 271/272.

„Nevtisnutoe“, 1, 310), womit der Andrang der realen, organischen Natur gemeint ist, die im Herbarium aufgehoben wird.

Im darauffolgenden Jahr 1963 äußert sich das Problem mit dem Garten darin, dass er durch eine Wald- und Seelandschaft abgelöst wird („More za redkoles'em...“, „Nevtisnutoe“, „Po vertikalni simmetričnyj...“, „Pantera“, „V lesničestve ozër pripadkom dobroty...“, „Lesničestvo“). Die posthume Landschaft des Waldfriedhofs aus Pasternaks „Avgust“ ist also bleibend in Aronzons Werk eingegangen. In gewissem Sinne ist auch die Entfernung vom Garten, deren Höhepunkt „Progulka“ bildet, bei Pasternak selbst vorgezeichnet. Der „Neskučnyj sad“ des Frühwerks (*Temy i variacii*) genügt den epischen Ansprüchen des späteren Pasternak nicht mehr. Das heißt nicht, dass der Garten einfach entfernt würde. Mit Blick auf „Gefsimanskij sad“ am Schluss von *Doktor Živago* müsste man vielmehr von (sakralisierender) Zurücknahme sprechen: der Garten zu Gethsemane ist zwar ‚Tatort‘ des Gedichts, setzt sich aber nicht mehr in Szene wie der „schreckliche“, weinende Garten im Frühwerk.¹⁵ Auf ähnliche Weise findet sich bei Aronzon mitten in den Waldgedichten von 1963 auf einmal ein „potustoronnij sad“ („Po stenam vdol' palat...“). Dieser Garten ist nicht einmal mehr ein Herbarium. Er ist blätter- und geräuschlos, ohne Nester, ohne Vögel und spannt sich, noch flacher als ein Herbarium, an einer Mauer auf. Es ist dies die Vorstufe zur Seelenlandschaft („Pejžaž duši“) von „Progulka“. Man kann hier einen weiteren Sprung in der Abstraktionskunst Aronzons sehen, mit der nach Abzug von allem Geschichtlichen und Organischen eine ‚zweite Anschaulichkeit‘ anfängt. In diesem Sinne ist die dunkle Paradieslandschaft von „Poslanie v lečebnicu“ nicht antirealistisch. Sie ist hyperrealistisch.

* * *

Das Poem „Progulka“ entsteht unmittelbar vor „Poslanie v lečebnicu“ und ist eine einzige Umkreisung des „potustoronnij sad“, d.h. „Pejžaž duši“.¹⁶ Ein Schlafloser erinnert sich an einen nächtlichen, seinerseits aus Schlaflosigkeit resultierenden Spaziergang durch die Stadt. Die Erinnerung führt nicht zeitlich zurück, sie führt in die anfanglose Fläche des vertikal gewordenen Gartens. Sie ist eine Projektion der inneren Leere des Helden, „Byl sad proekciej, no bez originala“ (2, 11). Diese Projektion ist eine „leere Tiefe“ – „I ja šagnul v pustuju glubinu“ (2, 14) – und dennoch ein ‚Gewinn‘. Denn durch sie werden Innen- und Außenwelt des Helden eins; es wird eine Außenwelt gefunden, die die genaue

¹⁵ Eine Abweichung von dieser Tendenz stellt der Vers „Ja b razbival stichi, kak sad“ (2, 73) aus dem noch späteren Gedicht „Vo vsëm mne chočetsja dojtj...“ (1956) dar. Allerdings erscheint hier die schöpferische Kraft zur Vereinigung von Natur und Wort nur noch im Konjunktiv.

¹⁶ Die manische Beschreitung der Stadt ist vielleicht notwendige Bedingung für das endgültige Verbleiben in der Landschaft von „Poslanie v lečebnicu“.

Abbildung der Innenwelt ist: vollständige Abwesenheit inhaltlicher oder zeitlicher Bestimmung. Von der Seelenlandschaft an der leeren Hauswand geht keine Bedrängung aus wie von der lebendigen Natur. Davon erzählt der erste Teil des Poems.

Всё тот же сад, прижатый к кирпичам.
 Всё тот же вид: бульжник и канал.
 И за спиной, и по бокам – стена,
 которую насквозь прошёл затем,
 чтоб снова опознать себя и тень
 в пустом саду, бесплотном и пустом.
 (2, 19)

Der zweite Teil erzählt, anspielend auf Puškins *Mednyj vsadnik* (1831), von dem Verlust der Seelenlandschaft. Der Schlaflose braucht sie, um sich zu beweisen, dass er noch lebe „I tem pejzažem ubedit'sja: živ!“ (2, 25). Ob er sie am Ende wiederfindet, bleibt unklar: Der letzte Vers lautet: „Proščaj, pejzažem stavšaja duša!“ (ebd.). Der von Aronzon in „Progulka“ entwickelte minimale Begriff des Lebens, die Seele als Abwesenheit von Inhalt, die Entdeckung von Reinheit in der Betrachtung eines leeren Gartens steht Pasternaks Lob des Lebens als Fülle diametral entgegen. Das ist etwa daran sichtbar, dass bei Pasternak sogar Stille und Ruhe nur Variationen der Fülle sind. Klingende Stille: „Tišina, ty – lučšee / Iz vsego, čto slyšal.“ („Zvezdy letom“, aus: *Razvlečenie ljubimoj* – 1, 132). Oder ausgegossene Ruhe:

И стало видеть так далеко, так трудно
 Дышать, и так больно глядеть, и такой
 Покой разлился, и настолько безлюдный,
 Настолько беспамятно звонкий покой!
 („Osen“, 1, 223)

Und wenn einmal der Garten einem Schatten gleicht, so ist es doch nur der „Schatten einer Gitarre“ („Neskučnyj“, 1, 205). Und ist der Abend einmal leer, so ist er gerade so leer wie eine „unterbrochene Erzählung“ („Vesna, ja s ulicy, gde topol' udivlën...“, „Vesna“, 1, 214). Ausgehend von „Progulka“ wird der Gegensatz zwischen Aronzon und Pasternak klaffend. Ist das ‚Ideal‘ von „Progulka“ eine bildlose Fläche, so handelt *Spektorskij* nicht nur von einem belebten, sondern gar von einem verliebten Raum: „Prostranstvo spit, vlyublënnoe v prostranstvo“¹⁷ (1, 341). Das „Dürsten“ der Natur hat für Pasternak nichts Obszönes und ist dem Menschen nicht wie bei Aronzon feindlich gesinnt, im

¹⁷ Die direkte aronzonsche Entgegensetzung dazu wäre: „ja prižimajus' k mërtvomu prostoru“ („Derevni derevjannye, kak šatok...“, 1962).

Gegenteil, es wartet geradezu auf menschliche Projektionen: „Ona [priroda] vsem telom alčet peremen / I vsja cvetët iz družnoj žaždy zrelišč“¹⁸ (1, 352).

In Aronzons Welt kann nichts aufgedeckt werden. Entweder es ist alles schon aufgedeckt und liegt offen da (wie in „Bože moj, kak vsë krasivo!..“) oder alles fällt zusammen im Schattenreich des Gartens. Daran können auch Regengüsse nichts ändern. Pasternaks *liven'* stand für die Entladung einer Urenergie, in der die Dinge ihre Maske ablegen und ‚vertrauend‘ ihren Eigenwert wegwerfen:

Но вещи рвут с себя личину,
 Теряют власть, роняют честь,
 Когда у них есть петя причина,
 Когда для ливня повод есть.
 („Klevetnikam“, 1, 204)

Aronzons Regenfälle, eher, als dass sie etwas offenbar werden ließen, bieten dem Ich oder Du Anlässe sich aufzulösen, so in „Pavlovsk“ (1961): „Posemu – razygravšijsja v licach – raspuskaju sebja, kak doždi“ (1, 275).¹⁹ Der Regen verlangsamt sich, er fängt mit der engelhaften Geliebten an zu schweben: „Ja uznaju načalo: ty – tëmnyj sad, / ty – dožd', ty – listopad“ („Avgust“, 1, 273). Noch das ‚dynamischste‘ aller pasternakschen Motive, das des *liven'*, des augenblicklichen Regengusses, wird bei Aronzon also einer Dehnung („vytjagivajus' livnem“, 1, 310) und Abstraktion unterzogen. Die Regengüsse in den Versen „I byl sojuz duši s zemlëj, / liš' éta svjaz', kak livni, livni“ („Rossija, rodina, jazyk...“, 1, 282) sind nicht die konkreten, „für immer momentanen“ aus *Sestra moja – žizn'*. Sie sind sowohl der Nässe wie ihrer reinigenden Kraft enthoben und zu striemigen vorüberziehenden ‚Ahnungen‘ in Aronzons statischer Landschaft geworden.

Pasternaks Schlüsselwort *Leben*, das alle anderen Worte umarmt, fällt in Aronzons Gedichten zwar nicht selten, hat aber nie diese schöpferische Aufladung. Wenn *Leben*, dann muß es, wie in „Progulka“, minimalistisch sein, intransitiv wie eine Hauswand. Wenn *Leben*, dann lethargisch. Damit ist zwar auch eine Befreiung gemeint, aber nicht in Licht und Regen, sondern in der Auflösung von Bewegung:

¹⁸ Zum Anthropomorphismus der Natur in *Spektorskij* vgl. Lichačev 1985, 15/16.

¹⁹ In „Otryvok“ (1961) zerfließt die Zeit in Regenfällen: „Vsë v oktjabre. Drugie dni / krestnakrest krojutsja, i daty / idut v poslednie doždi“ (1, 285).

Где ночь, раскрытая, как крылья,
и ближе прошлого – конец,
где если жизнь – то летаргия,
а если станция – разъезд.²⁰
(„Raz”ezd“, 1, 266)

Dass „näher als die Vergangenheit das Ende“ ist, würde der spätere Aronzon nicht mehr schreiben. Die Vergangenheits- und Erinnerungslosigkeit mit Tendenz zum Untergang²¹ wird im reifen Werk in absolute, d.h. in jede Richtung geltende Allgegenwart verwandelt werden: „Nikakogo mira szadi: / čto ni est’ – peredo mnoj“ (1, 213). Dagegen blieb Pasternak immer ein Dichter des Anfangens,²² des Erwachens: „Ja prosypajus“ („Ballada“, 1, 385). Das ganze Leben scheint hier ein einziger großer Anfang. Aronzons Antwort darauf würde lauten: „Prosypat’ sja. Začem? [...] o zabejsja, kak list“ („Vse lomat’ o slova...“, 1, 300). In denselben Anapästien hatte Pasternak ganz anders gedichtet:

Ты жива, ты во мне, ты в груди,
Как опора, как друг и как случай.
(„Ne volnujsja, ne plač’, ne trudi...“, 1, 394)

Anapästisch ist auch Aronzons Gedicht „Poslanie v lečebnicu“. Aber es ist von einer nicht-irdischen, einer „allem Leben vorausseilenden“ Leichtigkeit, die sich Pasternak nicht mehr zu nähern und ebenso wenig von ihm zu entfernen braucht.

то пространство души, на котором холмы и озёра, вот кони бегут,
и кончается лес, и, роняя цветы, ты идёшь вдоль ручья
по сырому песку,
вслед тебе дуют флейты, рой бабочек, жизнь тебе вслед,
провожая тебя, все зовут, ты идёшь вдоль ручья, никого с тобой нет.
[...]
и срывается с нотных листов от руки мной набросанный дождь,
ты рисуешь ручей, вдоль которого после идешь и идешь.
(„Poslanie v lečebnicu“, 1, 63-64)

²⁰ Umgekehrt bei Pasternak: Wenn Apathie, dann nur vorübergehend: „Do poezda ved’ čas. Konečno! / No ètot čas ob’jat apatiej“ („Popytka dušu razbudit“, 1, 151). Danach setzt die Rückschau auf den Sommer ein, Erinnerungspoeseie fängt an („Konec“).

²¹ Vgl. S. Krasovickijs Katastrophismus im Gedicht „Astry“ (1958, In: Kuz’minskij/Kovalev 1980, 94).

²² Sinjavskij 1965, 24; Sedakova 2006, 274.

Literatur

- Al'fonsov, V. 1990. *Poëzija Borisa Pasternaka*, Leningrad.
- Aronzon, L. 2006. *Sobranie proizvedenij v 2 t.* Sost., podgot. tekstov i primeč. P.A. Kazarnovskogo, I.S. Kukuja, V.I. Ėrlja, Sankt-Peterburg.
- Brojtman, S. 2007. *Poëtika knigi Borisa Pasternaka „Sestra moja – žizn’“*, Moskva.
- Cassedy, S. 1999. „The European Context of the Early Pasternak“, L. Fleishman (Hrsg.), *Poetry and Revolution. Boris Pasternak's My Sister Life*, Stanford, 9-25.
- Jakobson, R. 1989. „Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak“, E. Hostenstein und T. Schelbert (Hrsg.), *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a. M., 192-211.
- Kuz'minskij, K./Kovalev, G. (Hrsg.). 1980. *Antologija novejšej ruskoj poëzii u Goluboj laguny v 5 tomach*, Tom 1, Newtonville, Mass.
- Lermontov, M. 1964. *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, Tom vtoroj [Biblioteka poëta], Moskva.
- Lichačev, D. 1985. „Boris Leonidovič Pasternak“, B. Pasternak, *Izbrannoe v dvuch tomach, Tom pervyj, Stichtovorenija i poëmy*, Moskva, 3-28.
- O'Connor, K. 1988. *Boris Pasternak's "My Sister Life". The Illusion of Narrative*, Ann Arbor.
- Pasternak, B. 1989-92. *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva.
- Sedakova, O. 2006. „„Vakansija poëta“. K poëtologii Pasternaka“, *Muzyka. Stichi i Proza*, Moskva, 269-276.
- Sinjavski, A. 1965. „Poëzija Pasternaka“, B. Pasternak, *Stichtovorenija i poëmy* [Biblioteka poëta, Bol'saja serija], Moskva, 9-62.
- Stepanov, A. 2006. „„Živoe vse odenu slovom.“ Zametki o poëtike Aronzona“, L. Aronzon, *Sobranie proizvedenij v 2 t.*, 21-54.
- Tynjanov, Ju. 1967. „Promežutok“, *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929 [Nachdruck München], 541-580.

Владислав Кулаков

КРАСОВИЦКИЙ И АРОНЗОН – ДВА ЦЕНТРАЛЬНЫХ МИФА НОВОЙ ПОЭЗИИ

В начале 1990-х, во время работы над статьей о группе Леонида Черткова,¹ я много общался с Андреем Яковлевичем Сергеевым, и больше всего, естественно, мы говорили о поэзии Станислава Красовицкого. Покойный Сергеев, в 50-е годы активный член этой литературной группы, существовавшей при поэтической студии Института иностранных языков в Москве, а в 90-е один из крупнейших российских переводчиков англоязычной поэзии, ценил Красовицкого необычайно высоко:

Из лучших воспоминаний: в институте на перемене, не касаясь паркета, подойдет ясный, подтянутый, улыбающийся Красовицкий и смущенно протянет листок с неровными крупными буквами:

Самый страшный секрет
так бывает разжеван,
что почти понимаешь –
все про нас, про одних.
Рельсы били в пустые бутылки боржоми,
и проталкивал в тамбур
темноту проводник.

Я испытывал к Стасю сердечную привязанность, как ни к кому из мансардских. Он отвечал, как умел, ибо мимо даже ближайших друзей проходил по касательной. Казалось, он с радостью прошел бы мимо себя самого. Он видел себя невесело, улавливал внешнее, внутреннее и роковое сходство с Гоголем.²

Как известно, для Красовицкого сегодня не существует тех стихов, которые он написал в 50-е годы. Автор стихотворений, вошедших в «канон» русской неофициальной поэзии 50-60-х гг. и неоднократно публиковав-

¹ В. Кулаков, «Отделение литературы от государства. Как это начиналось», *Новый мир*, 1994, 4, 100-111.

² А. Сергеев, «Лучшее время», *Omnibus. Роман, рассказы, воспоминания*, М. 1997, 298.

шихся в журналах и антологиях сам- и тамиздата,³ и священник Русской православной церкви за границей Стефан Красовицкий – два разных поэта. О своем уходе из литературы в начале 1960-х сам автор говорит так:

В основе настоящей поэзии лежит какой-то иероглиф. Когда я работал в лаборатории своего дяди в Латвии, я хотел быть биологом. Дядя был антидарвинистом, последователем академика Берга – специалиста по Аральскому морю. Я с детства впитал в себя антидарвинизм и в двенадцать лет хорошо разбирался в этой сессии ВАСХНИЛ с генетиками и прочее. И мы составляли с дядей атлас, мы вываривали моллюсков в кислоте, после чего образовывался такой нерастворимый известковый остаток – решетка. Мы ее фотографировали, и я видел, что у каждого моллюска решетка совсем другая и очень красивая. И вот у каждого настоящего поэта есть эта решетка, и что бы ты ни написал на поверхности, если ты, конечно, не графоман, она и будет играть главную роль.

В моем творчестве произошла перемена – я понял очень важную вещь, именно из-за этого я не хочу читать свои старые стихи. Они, видимо, интересные, но они мне неприятны. <...> Возникла какая-то порча, почему – я не знаю: я не люблю, не воспринимаю то, что возникло потом. <...> Вот у скандинавов – я не знаю их языков – скальды специально делали „висы” на смерть, есть там эта внутренняя гармония, расстояние между звуками, эта решетка была. Но в эти стихи, которые сейчас особенно популярны, включены и не мои стихи, потому что там Андрей Сергеев вменялся, нарочно вставлял свои стихи <...>. Я боюсь этой решетки. Бог наделил меня каким-то талантом, но талант может быть в разные стороны направлен. И это важный момент, что я переключился, как бы то же самое, но я просто перевернулся по вертикали, во всяком случае, я знаю, что новые мои стихи вреда не принесут.⁴

Вместе с Сергеевым мы разбирали его архив 50-х годов, и Андрей Яковлевич позволил мне ксерокопировать все имевшиеся у него автографы и

³ См.: *Грани*, 52, Франкфурт н.М. 1962, 114-118 [Репринт альманаха «Феникс-61»]; *Аполлонь-77*, Париж 1977, 105-106; *Ковчег*, 2, Париж, 1978, 30-33; *Левиафан*, Иерусалим, 1975 (1), 1979 (2), 1980 (3); *Эхо*, 1 (9), Париж 1980, 31-47; *Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны*, Том 1, Ньютонвилл 1980, 60-88 [Репринт – М. 2006]; *Часть речи*, 4/5, Нью-Йорк, 1984/85, 91-105 и др. После ряда публикаций в (пост)перестроечной российской периодике (*Октябрь*, 4, 1991, 137-139; *Новое литературное обозрение*, 2, 1993, 298-300; *Новый мир*, 4, 1994, 117-120 и др.) Красовицкий занимает последовательную позицию по запрету изданий своих ранних стихов и отрицает как свое авторство ряда из них, так и авторитетность многих машинописных списков. Новые стихи Красовицкого представлены в ряде публикаций в периодике и в двух авторских сборниках (*Избранное*, Тверь 2002; *Стихи*, М. 2006).

⁴ «Вертикаль солнца и горизонталь пустыни. Беседа Ирины Врубель-Голубкиной со Станиславом Красовицким», *Зеркало*, 25, Тель-Авив 2005. (Цит. по эл. версии – <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2005/25/kra5.html> – 9.08.2008)

списки ранних стихов Красовицкого. Тогда же было составлено что-то вроде «корпуса» произведений Красовицкого того времени: «основной» (52 стихотворения, поэма «Выставка» и цикл «Латвийские пейзажи») – тот самый узнаваемый, «классический» Красовицкий, которого не признает Красовицкий нынешний; и «приложение» (22 стихотворения) – то, что я считал еще или уже «не тем» Красовицким. Еще около 80 стихотворений и набросков известны по машинописным спискам из других источников. Зная Сергеева и архив группы Черткова, сознательную манипуляцию наследием Красовицкого я полностью исключаю.⁵ Аберрации в многочисленных списках при обычной для самиздата практике ротации текстов неизбежны, на досадные ошибки в публикациях было уже неоднократно указано.⁶ Тем не менее остается констатировать, что текстологическая проблема со стихами Красовицкого в настоящее время не разрешима и издание Красовицкого, подобное лимбаховскому двухтомнику Аронзона,⁷ в ближайшем будущем не предвидится.

Объем основного стихотворного корпуса Аронзона сопоставим с наследием Красовицкого. В списке, составленном Аронзоном перед поездкой в Ташкент в 1970 году, 71 стихотворение. В чем-то этот список явно неполон, в чем-то, на мой взгляд, избыточен. Составители двухтомника за основу приняли произведения 1964-1970 гг. (чуть более 150 стихотворений). Не будет большим преувеличением утверждать, что в очень представительном «Избранном» Аронзона, куда могут быть включены все его понастоящему сильные и значимые тексты, было бы немногим больше 100 стихотворений.

Дело, конечно, не в количестве, хотя и в количестве тоже – литературные судьбы этих двух поэтов оказались столь скоротечны, что их наследие не отличается объемом (как уже упоминалось, нынешний Станислав

⁵ О возможной причине такого отношения Красовицкого Сергеев пишет в своих воспоминаниях:

«Весной на литобъединении обсуждали Красовицкого. Я готовил аргументированную хвалебную речь. В коридоре за час-два сказал Стасю:

– Не подведем!

Подвел – я, да еще как. Не знаю, что на меня нашло. Вдруг подумалось: а стихи у него корявые. Чужие слова – торчат. Рифмы хромают. Целые строки – строкозаполнители. Много Мандельштама и обэриутов. Образы разношерстные, плохо увязаны между собой и т. д. К обсуждению я был уверен – стихи никуда не годятся. И сказал это не в доверительном разговоре, а вслух перед врагами.

<...> К ночи или наутро туман рассеялся. Как теперь смотреть в глаза Стасю, как будет он смотреть на меня? Но он, человек формы, сделал вид, что ничего не случилось. Стихи он писал свои самые лучшие» (А. Сергеев, *Лучшее время*, 321).

⁶ Так, в «новомирской» публикации 1994 года одно стихотворение Красовицкого попало в корпус М. Шатрова.

⁷ Л. Аронзон, *Собрание произведений в 2-х томах*, СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006.

Красовицкий – совсем другой поэт, о котором надо говорить особо). И ощущение некоторой тяжеловесности от нарочитого академизма лимбаховского двухтомника можно объяснить тем, что Красовицкий и Аронзон написали фактически по одной поэтической книжке и не очень годятся на роль классиков.

Красовицкий лишь на три года старше Аронзона, но по меркам поэтических поколений – почти на целое десятилетие. Последние стихи, включенные в «основной корпус» Красовицкого, относятся к 1959 году, наиболее поздние в «приложении» – к началу 60-х. Первые стихотворения Аронзона в последнем авторском списке датируются 1961 годом. На самом деле, конечно, Красовицкий и Аронзон принадлежат одному поэтическому поколению. И, что важнее, их поэзия – по своей силе, значимости, по степени воздействия на все последующее развитие русского поэтического слова – явления одного порядка, причем, как мне кажется, глубоко соприродные друг другу как две стороны одного мифа, легенды о поэте. Этот миф неотделим от саморефлексии русской литературы всех этих десятилетий, после ухода Красовицкого из литературы в начале 60-х, а Аронзона – из жизни в октябре 1970 года.

Оба поэта произвели огромное впечатление в свое время: Красовицкий – в 50-е, Аронзон – в 60-е. Их стихи ходили в списках, передавались из уст в уста, и у обоих было по несколько стихотворений, которые знали, обычно наизусть, решительно все, интересующиеся новейшей поэзией, в каждом новом поколении. И, пожалуй, только к ним двоим применялся эпитет «гениальный» – не в шестидесятническом застольном духе («Старик, ты гений!»), а, что называется, со всей ответственностью.

Соприродность Красовицкого с Аронзоном заметна и на уровне поэтики. Тема эта – задача отдельного исследования. В нашем случае важнее представляется именно схожесть производимого ими впечатления, близость их роли и места в новой поэзии, обусловленная, конечно, близостью понимания своих поэтических целей и методов их достижения. Оба поэта чувствовали, что судьбой им отведено мало времени, и крайне торопились. Разумеется, они сами выбирали свою судьбу, но, встав однажды на этот путь, уже, по сути, лишили себя выбора.

Их поэтическую работу никак не назовешь систематической и планомерной. Красовицкий, освободившись от влияния Маяковского и ощутив в себе собственный мощный голос, спешно фиксировал то, что этот голос проговаривал, и, не оборачиваясь, не развивая возникшие образы и мотивы, не создавая поэтической системы, стремительно двигался дальше, записывая новые образы, ритмы и созвучия. Схожее явление прослеживается и у Аронзона, с его метаниями от акмеизма (тут он в какой-то момент практически совпал с Бродским) к футуризму через обэриутов, с сотней

начатых и брошенных текстов, с разноплановыми попытками прозы, графики, визуальной поэзии и бук-арта. В поэзии он, безусловно, нащупывал какую-то систему, но она так и не успела сложиться, и, возможно, не могла сложиться в принципе. В стремлении к какому-то особому поэтическому качеству Аронзон совершенно сознательно свернул с пути систематического выстраивания поэтики, избранного Бродским, и в итоге добился своего – особенно в последние три года жизни, когда доминирующая в предыдущие несколько лет обэриутская стилистика окончательно переплавилась в нечто действительно уникальное. Тут-то и возникают переклички с Красиовицким на уровне поэтики, гротескной образности, фактуры и движений самого стиха:

Несчастно как-то в Петербурге.
Посмотришь в небо – где оно?
Лишь лета нежилой каркас
гостит в пустом моем лорнете.
Полулежу. Полулечу.
Кто там полудетит навстречу?
Друг другу в приоткрытый рот,
кивком раскланявшись, влетаем.
Нет, даже ангела пером
нельзя писать в такую пору:
«Деревья заперты на ключ,
но листьев, листьев шум откуда?»⁸

На первый взгляд, образность, индивидуальная поэтическая символика у Красиовицкого и Аронзона прямо противоположны. Но поразительная зеркальность этой символики – ад/рай, распад/красота, натюрморт/«плениэр» – как раз свидетельствует не о противоположности, а о родстве. У Красиовицкого и Аронзона общий метод – оставаться в предельном (а точнее – запредельном) состоянии и, в соответствии с заветом Хлебникова (который, конечно, является и заветом Тютчева тоже), «смотреть на себя, как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа».⁹ Отсюда и общность интонации, вернее тональности, ее высоты – головокружительной, немислимой, космической.

«Как поэт он встречал вызов лицом к лицу; как человек старался уйти, поклониться. Казалось, он даже не человек, а дух в мучительной человеческой оболочке», – таким вспоминал Сергеев Красиовицкого середины 50-х

⁸ Аронзон 2006, Т. 1, 198.

⁹ В. Хлебников, «Своеси», *Собрание сочинений в шести томах*, Т. 1, М. 2000, 9. Ср. у Аронзона: «Кто-то из них, то ли Пушкин, то ли Хлебников, просили людей вести регулярно дневники духа» (Письмо В. Швейгольцу <1969>, Аронзон 2006, Т. 2, 184).

годов.¹⁰ Но если поэзия Красовицкого и Аронсона и была духовидческой, то только в хлебниковском, почти сциентистском смысле – как абсолютно точная регистрация наблюдаемого. Не в мире духов, конечно, но в духовном мире, который подлежит точно такому же объективному наблюдению, как макрокосм или, скажем, элементы природы (по образцу важного для Аронсона Заболоцкого).

Поэзия Аронсона и Красовицкого начисто лишена лирической рефлексии – вот что так ярко выделяло их на фоне «шестидесятнической» поэзии, то и дело дававшей «лирического петуха» после нескольких десятилетий казенного советского стихописания. Быстро миновав психологический, ученически-прикладной уровень лирики, Красовицкий и Аронзон вышли на ее собственно поэтический, онтологический горизонт, и их поэзия приобрела качества небывалости (в языковом аспекте) и очевидности (в аспекте изобразительном), что, по сути, является двумя сторонами собственно поэтического качества. На небывалом языке изображались невозможные, но очевидные вещи. Вещи, больше чем реальные – истинные. Не случайно, пытаясь охарактеризовать свою «литературу», Аронзон говорит об «изображении», а не описании рая.¹¹ В известном смысле и Аронзон, и Красовицкий действовали больше как художники, чем как поэты: своими «плэ-нэрами» и «натюрмортами» они изображали очевидное – хотя, конечно, очевидность возникала не сама по себе, а в тех запредельных состояниях, требовавших невероятных затрат духовной энергии от самих поэтов.

Ад Красовицкого и рай Аронсона по большому счету одно и то же именно из-за своей очевидности и какой-то особенно наглядной истинности. Из сегодняшней перспективы становится ясно, что это диктовалось близостью их местоположения в общем пространстве русской поэзии и того, как это пространство ими было расширено и изменено и как под их влиянием продолжает меняться и расширяться.

Известная антитеза Кривулина «Бродский – Аронзон», запараллеленная им самим с антитезой «Пушкин – Тютчев», вызовет еще много споров и толков.¹² Бродский во всяком случае вряд ли согласился бы с тем, что он как поэт – не инструмент языка (знал ли он самиздатские «Часы» 1985 года с этим текстом Кривулина?). В то же время трудно оспорить отмеченные Кривулиным и противопоставленные поэтике Аронсона рационализм, системность и «мастеровитость» метода Бродского. Как бы то ни было, Красовицкий и Аронзон с одной стороны, Бродский с другой действительно, по

¹⁰ А. Сергеев, Цит. соч., 298.

¹¹ «Материалом моей литературы будет изображение рая» (Аронзон 2006, Т. 1, <Форзац>).

¹² См.: И. Кукуй, «„Этот поэт непременно войдет в историю“: Виктор Кривулин об Аронзоне», *Критическая масса*, 4, 2006, 57-59.

всей видимости, задают в современной русской лирике два полюса: условно говоря, более системного и рационального подхода к поэтическому языку, более «литературного» – и интуитивистского, «органического», подчеркнута не инструментального восприятия языка, когда поэзия возникает как бы внутри языка, имманентна ему. Если говорить о 1960-х, уместно вспомнить такого поэта как Леонид Иоффе, одного из классиков этого «интуитивистски-органического полюса» (к которому принадлежат также его ближайшие друзья и младшие современники, поэты Евгений Сабуров и Михаил Айзенберг¹³).

Этот интуитивизм ни в коем случае не означает какого-то сугубого иррационализма. Он по-своему очень строг и логичен, потому что основывается на одном фундаментальном положении: поэзия – особый язык, всегда небывалый, и ему не научишься, его не создашь никакой системой. Он должен явиться как целое, весь и сразу, и быть репрезентативным в каждом своем элементе как цельный образ мира, когда, как говорил Аронзон (по свидетельству Кривулина), «мы схватываем всё... весь мир сразу, забывая в этот миг и о литературе, и о себе, и о мире».¹⁴ Или, о том же, в знаменитом аронзоновском стихотворении, одном из его неоспоримых шедевров:

Боже мой, как всё красиво!
 Всякий раз как никогда.
 Нет в прекрасном перерыва.
 Отвернуться б, но куда?

¹³ В одном из интервью Айзенберг отметил: «Сабуров дружил с одним поэтом, покойным ныне Валентином Лукьяновым (изредка в те годы печатавшимся, но ни в коей мере не официальным), у которого были прочные связи с Ленинградом. Он привозил оттуда свежие стихи – помню, например, что он привез стихи Бобышева. Потом появилась толстая перепечатка Аронзона – ее нам дал Дмитрий Авалиани, с которым в то время мы очень тесно общались. Это было сразу после гибели Аронзона, в 70-м году. Стихи Аронзона произвели на всех очень сильное впечатление» (См. <http://www.ruthenia.ru/60s/ioffe/intervju.htm> – 9.08.2008). То, что Красовицкий и Аронзон представляют собой две вершины традиционно противопоставляемых топосов – московского и ленинградского – придает их соседству на поэтическом Парнасе неофициальной литературы дополнительный интерес. Как «счастье ночной ленинградской бабочки, летящей на огонь уже не существующего, но еще существующего („старинного“) Петербурга» определяя поэзию Аронзона В. Кривулин (см.: В. Кривулин, «Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского», *Охота на мамонта*, СПб. 1998, 157-158). В то же время публикаторы подборки Красовицкого в журнале *Эхо* (оба петербуржцы – В. Марамзин и А. Хвостенко) отмечали в послесловии, что «в споре двух столиц – двадцать лет назад – стихи Станислава Красовицкого стали сокрушительным доводом в пользу Москвы» (*Эхо*, 1 (9), 1980, 48).

¹⁴ «Этот поэт непременно войдет в историю», 58.

Оттого, что он речной,
ветер трепетный прохладен.
Никакого мира сзади:
что ни есть – передо мной.¹⁵

Такой «асистематический» подход к поэзии – конечно, тоже определенная система, подразумевающая систематическую работу (а литературная работа должна быть систематической). И эта работа велась уже после ухода Красовицкого и Аронзона – начиная с 1970-х, на новом уровне языковой рефлексии, заданном к тому времени конкретизмом и концептуализмом. Но уровень «органичности» и «имманентности» поэтического слова был установлен для этого, следующего после «шестидесятников» поколения именно Красовицким и Аронзоном. Они показали, что такой уровень возможен даже (или, скорее именно) в той современности, после катастрофы, после гибели самого тела языка, при полном отсутствии среды для взыскуемой языковой имманентности. И, собственно, с этого пошло восстановление биологически активной языковой среды, стала возможной непредставимая ранее органическая имманентность. Красовицкий и Аронзон были среди тех, кто сделал первые и решающие шаги к обретению новой поэзией своего языка. Они открыли перспективу, направление, хотя сами они никакого литературного направления не создавали и не создали. Перспективность этого направления осознавалась постепенно, с годами, но сейчас, после нескольких десятилетий, видна с полной отчетливостью.

¹⁵ Аронзон 2006, Т. 1, 213.

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. Многого публикуется и становится известно 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
кокотки, 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 прозрения.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

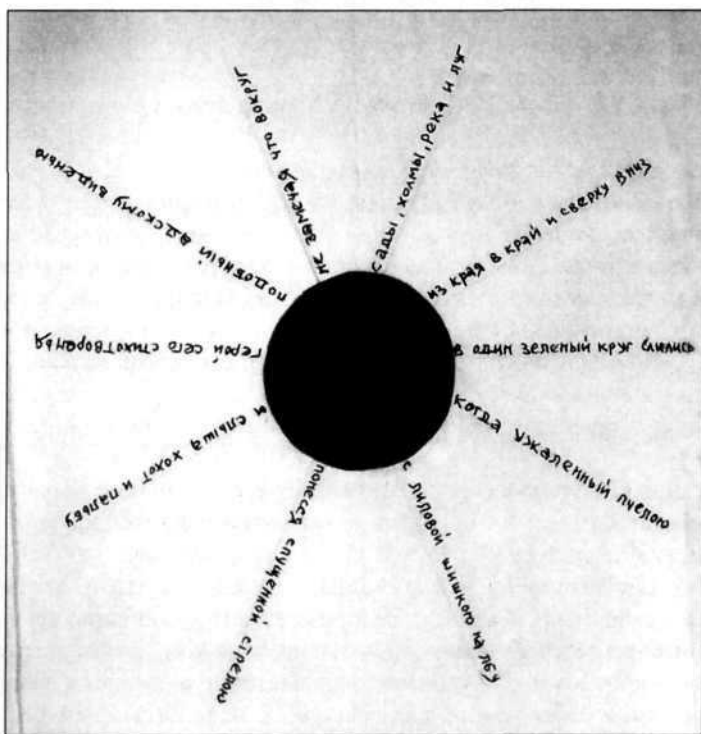
⁹ СП-1, 115.

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

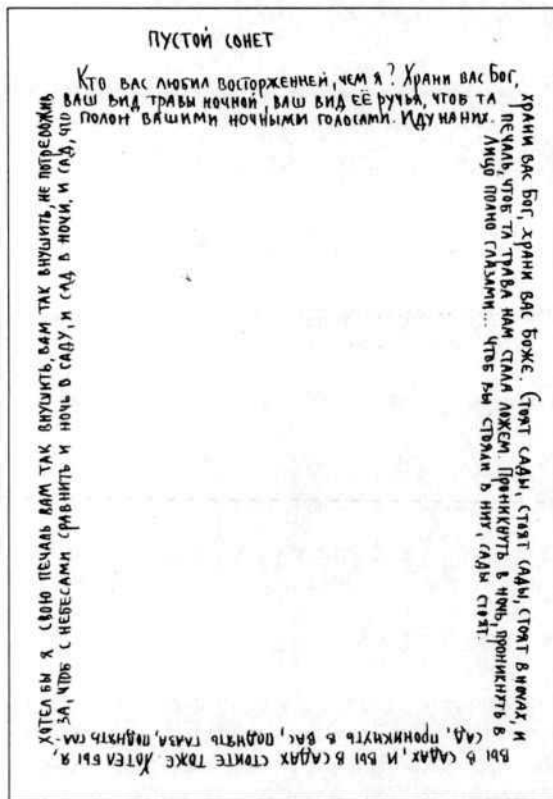


Второй текст – знаменитый «Пустой сонет», который читается тоже при повороте против часовой стрелки, от внешней линии к внутренней, то есть

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



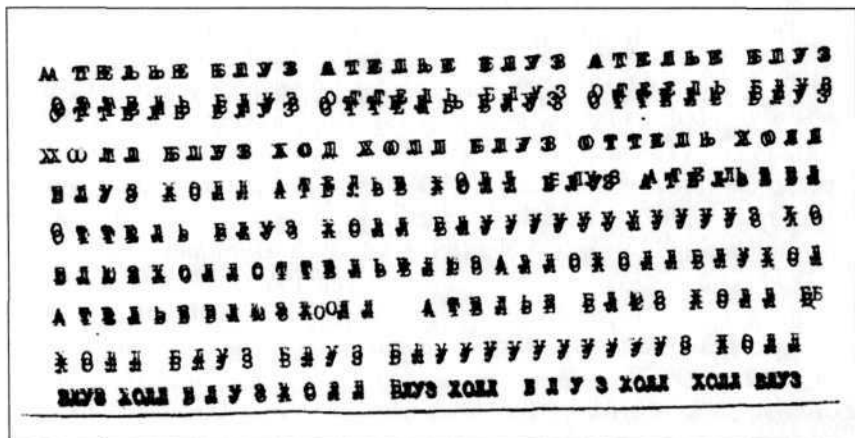
Вращение листа – это еще и выведение читателя из привычного состояния поглощения текста к более активному взаимодействию с ним, а через текст и с автором. В повторении авторского движения, авторской воли оказывается заключен авангардный принцип деавтоматизации восприятия.

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).

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.

Публикации

Подготовка текстов – П. Казарновский, И. Кукуй, Вл. Эрль

Комментарии – И. Кукуй

Илья Кукуй

«ЛЕПТА НА ПИР»:
ОБ ОДНОЙ САМИЗДАТСКОЙ ПОДБОРКЕ Л. АРОНЗОНА

Первой представительной публикацией произведений Леонида Аронзона в самиздате следует считать (после прижизненной публикации двенадцати стихотворений в альманахе *Fioretti*) подборку в сборнике ленинградских поэтов *Лепта*, составленном в 1975 году и предполагавшемся составителями к выходу в Ленинградском отделении Союза писателей. Прежде чем познакомить читателя с рецензией на этот сборник, напомним об истории этого издания, в известном смысле породившего литературную периодику ленинградского самиздата.

Работа над составлением поэтического сборника была начата в Ленинграде в феврале 1975 года под впечатлением от широкого общественного резонанса независимых художественных выставок в Москве и Ленинграде в 1974 году.¹ Через какое-то время сформировалась инициативная группа редакторов сборника в составе Ю. Вознесенской, Б. Иванова, В. Кривулина, К. Кузьминского и Е. Пазухина.² 13 февраля 1975 года в Секретариат Ленинградского отделения Союза советских писателей РСФСР было направлено письмо «с просьбой об издании сборника», а двумя месяцами спустя, 14 апреля 1975 года в заявке в издательство «Советский писатель» уже фигурировало название сборника – *Лепта*³ – и был указан его объем: 30 авторов, 19 печатных листов (13340 строк) (Кузьминский 1986, 284). Впоследствии, после долгих и бурных обсуждений, состав был расширен

¹ Документация издания *Лепты* была впоследствии опубликована К. Кузьминским. См.: *Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны*, Том 5В, Сост. К. Кузьминского и Г. Ковалева, Ньютонвилл 1986, 89-116, 275-326. Ссылки на это издание в дальнейшем как (Кузьминский 1986) с указанием страниц.

² Первоначально участвовавший в редколлегии Олег Охапкин из нее вскоре вышел. О его деятельности в связи с изданием *Лепты* см. Кузьминский 1986, 93, 110-111, 295-298.

³ Название сборника было – не без иронии – взято составителями из обращения О. Охапкина в Секретариат Правления ССП РСФСР от 4 марта 1975 года, в котором он писал: «В нашей среде возникла идея поэтического сборника, куда вошли бы лучшие силы так называемой „второй литературной действительности“, желающей принести свою лепту на пир нашей отечественной литературы» (Кузьминский 1986, 297).

до 32 авторов; подборка Аронсона открывала сборник и с 25 произведениями была самой масштабной.⁴

После ответа главного редактора Ленинградского отделения издательства «Советский писатель» А. Чепурного от 11 мая 1975 года рукопись была послана в издательство. В процессе внутреннего рецензирования «поэт М. Борисова безоговорочно высказалась за публикацию сборника, но после разгромной рецензии П. Выходцева, написанной в духе политического доноса, он был отвергнут».⁵

Один из инициаторов *Лепты*, Юлия Вознесенская (Окулова), в декабре 1976 года была арестована и осуждена на три года ссылки (в июле 1977 года за самовольный визит в Ленинград к больному ребенку – на два года лагерей). В обвинительном заключении, утвержденном прокурором Ленинграда С.Е. Соловьевым, ей инкриминировалось, что «она систематически изготовляла с целью распространения, а затем распространяла среди своих знакомых произведения, содержащие заведомо ложные измышления, порочащие советский государственный и общественный строй. Так, в апреле 1976 г. изготовила так называемый проект альманаха стихов и графики *Мера времени*, содержащий заведомо ложные измышления, порочащие советский государственный и общественный строй, и распространила <...>. В мае 1976 г. изготовила так называемые „Ответы“ на анкету, содержащие заведомо ложные измышления, порочащие советский государственный и общественный строй, и передала <...>. В августе 1976 г. изготовила так называемый документ „Для прессы“, содержащий заведомо ложные измышления, порочащие советский государственный и общественный строй, и распространила <...>» (Кузьминский 1986, 400). В выступлении на суде в качестве защитника Вознесенская говорила следующее: «Поэт имеет право на контакт с читателем, и отсутствие этого контакта, невозможность его – не наша и не моя вина – это факт действительный, который можно проверять. У меня варварским способом изъята вся наша переписка по сборнику *Лепта*, которая свидетельствует о наших попытках выйти на контакт с читателем при помощи существующих организаций. В изъятых при обыске бумагах были рецензии на *Лепту*, рецензии издательства: положительная и отрицательная. Отрицательная рецензия была признана в издательстве основной: сборник не увидел свет. Опыт обращения в издательство и ЛО ССП – опыт нелегкий. <...>. И альманах *Мера времени* – альманах не созданный – был попыткой найти иные возможности обращения к читателю» (Кузьминский 1986, 420).

⁴ Оглавление сборника см. Кузьминский 1986, 317-324.

⁵ «*Лепта* (Сборник стихов; весна 1975)», *Самиздат Ленинграда. 1950-е – 1990-е. Литературная энциклопедия*, Под общ. ред. Д. Северюхина, М. 2003, 419.

В опубликованной в 1978 году в первом номере парижского журнала *Ковчег* статье «Лицо Петербурга» Н. Кононова (Наталья Шарымова) выводит появление первых литературных журналов ленинградского самиздата напрямую из трагической судьбы *Лепты*: «Суд над Юлией Вознесенской будет много позже, а сейчас, после отказа властей печатать „Лепту“ стало ясно: диалога с властями не получилось, печататься, высказываться публично по-прежнему невозможно. <...> И вот в 1976 году в Ленинграде возникло сразу три самиздатских периодических журнала: литературный альманах *Часы*, сборник-коллаж *Художественный архив* и философско-религиозный и литературный журнал *37*».⁶ В составлении первого номера *Часов* (редактор – Б. Иванов) в июне 1976 года еще принимала участие Ю. Вознесенская (двое авторов в ее поэтической подборке, А. Драгомощенко и В. Ханан, участвовали в *Лепте*); в редколлегию журнала *37* вошли Виктор Кривулин и Евгений Пазухин. Константин Кузьминский в 1975 году эмигрировал в США.

Ниже мы публикуем ту часть «отрицательной» рецензии на сборник *Лепта*, которая посвящена «разбору» произведений Леонида Аронзона. Автор рецензии – Петр Сазонтович Выходцев (1923-1994), доктор филологических наук, профессор Ленинградского государственного университета им. А.А. Жданова, автор монографий *Александр Твардовский* (1958), *Русская советская поэзия и народное творчество* (1963), *Павел Васильев* (1972), *Земля и плоды: Очерки о русской советской поэзии 40-70-х гг.* (1989) и др., печально известного многим вузовского учебника 1970-х гг. *История русской советской литературы XX века* и один из инициаторов травли Е. Эткинда в связи со сборником *Мастера русского стихотворного перевода* (1968). В 1990-е годы Выходцев – главный редактор национал-патриотической газеты *Возрождение России* (СПб.). Подпись П.С. Выходцева значится под знаменитым «Письмом писателей России» (*Литературная Россия*, 2 марта 1990 г.), констатирующим, среди прочего: «Свободный экспорт сионизма в нашу страну стал грозной реальностью, и опасность его для всех народов страны выдвинулась на первый план». И как своеобразная ирония судьбы – зная судьбу не допущенной к печати *Лепты* – читаются сегодня заключительные строки этого письма: «Соотношение 1,5 млн. общего тиража патриотических периодических изданий, выходящих на русском языке, против 60 млн. (не считая моря „неформальной“ газетно-журнальной прессы) тиража русскоязычных, но проповедующих русофобию, оскорбляющих национальное достоинство русского народа, такое соотношение решительно нетерпимо как разрушительное для России!» По всей видимости, открывающие *Лепту* публикации покойных к тому времени Л. Аронзона и Р. Мандельштама были в

⁶ Н. Кононова, «Лицо Петербурга», *Ковчег*, Париж 1978, 75.

свое время расценены П.С. Выходцевым как сионистская провокация, направленная – судя по аргументации автора – на сознательную порчу русского языка.

Полностью рецензия Выходцева была перепечатана в журнале 37 (№ 4. Л., 1976, апрель, 141–155). Ниже мы публикуем выдержки из нее, касающиеся Л. Аронсона, по изданию литературного приложения к журналу *Часы: Памяти Леонида Аронсона: 1939–1970–1985*, Сост. А. Степанов и Вл. Эрль. Л., 1985, октябрь, 412–416.

Петр Выходцев

РЕЦЕНЗИЯ НА КОЛЛЕКТИВНЫЙ СБОРНИК ЛЕНИНГРАДСКИХ ПОЭТОВ *ЛЕПТА*

Сначала оговорюсь: вряд ли можно называть то, что я собираюсь написать, рецензией. Если быть точным, то стоило бы скорее обозначить так: «Недоумение по поводу коллективного сборника ленинградских поэтов „Лепта“».

Впрочем, начнем по порядку. Я не первый год занимаюсь советской поэзией, и предложение издательства «Советский писатель» отрецензировать сборник стихов неизвестных пока молодых поэтов Ленинграда меня, естественно, заинтересовало. Несколько удивило, правда, слегка претенциозное название «Лепта» и слишком самоуверенное заявление авторов в первых же строках «Предисловия» о том, что их творчество «поможет любителям литературы осознать настоящий этап развития советской поэзии как момент, исполненный творческой диалектики, и, стало быть, свидетельствующий о потенциальности поэзии к дальнейшему плодотворному развитию».

Что ж, подумал я, мало ли приходилось встречаться с подобными самонадеянными декларациями молодых, убежденных в том, что они открывают новую эру в литературе. И, оставив в стороне «Предисловие», я, по старой привычке, с нетерпением принялся за чтение стихов.

Однако, первое же стихотворение, открывающее сборник, – «Беседа» (автор Леонид Аронзон) удивило своей малограмотностью с точки зрения языка. Возможно, думал я, автор пытается обновить и обогатить русский язык, но всё же нельзя писать «Где кончаются заводы, *начинаются природы*», потому что в русском языке нет множественного числа слова «природа». Л. Аронзон мог бы, не поленившись, заглянуть в любой словарь русского языка и увидеть, что слово «природа» толкуется в них как «всё существующее во вселенной, органический и неорганический мир», а раз так, то двух, трех и т.д. природ не бывает. Таким образом, *природы* появились здесь ради, хотя и не слишком новаторской (заводы-природы), но только ради рифмы. С молодыми подобное бывает. Но беда в том, что эти первые небрежные строки задали тон всему стихотворению: появляются *бабочки лесные*, которые так трепещут эти дочери (совершенно без-

вкусные строчки), затем *Стадо божских коровок в многи тысячи головок* (безвкусица усугубляется попыткой возродить стиль Тредиаковского); а дальше уже лошадь, *обернувшись к миру задом по привычке трудовой*, ходит, *шеей кончив головой...* Претензия на глубокий подтекст (*по привычке трудовой*) вполне соответствует элементарным нарушениям правил русского языка: задом к миру можно повернуться, а не обернуться, оборачиваются лицом; но к абстрактному (как здесь) *миру* ни повернуться, ни обернуться вообще нельзя, потому что она лошадь сама находится в этом *мире*; кроме того, ей, этой лошадке, никак не удастся *кончить* шеей головой, как автору свести концы с концами. Здесь все слова измучены авторской нарочитостью. И совсем не удивляют последующие строки –

Две коровы сходом Будд
Там лежат и там и тут.

Сходом вместо «сходством», да еще *сходом Будд* без обычного в русском языке предлога «с», *там лежат и там и тут* – не правда ли, какая очаровательная детскость? Как можно *сходом...* *там лежат и там и тут* – известно одному богу и автору. Можно, вероятно, прочесть эти строки и по-другому: две коровы лежат, подобно сходу (сходе, собранию (!)) Будд. Если даже таковые сходы Будд проводили, то две коровы не могут образовать сход или собрание, тем более *там лежат и там и тут*, если их всего две; кроме того, фраза опять-таки звучит не по-русски: *сходом Будд* лежать – всё равно, что «собранием или сходкой кого-то стоять». Словом, как говорит Аркадий Райкин, – рекбус, крокворд!

К сожалению, всё стихотворение написано на таком же уровне (как и последующие произведения того же автора). Весьма печально и то, что подавляющее большинство помещенных в *Ленте* произведений столь же смело «обогащают» русский язык и русскую поэзию за счет нарушения его норм. <...>

Мне показалось, что этот увесистый том попал ко мне по ошибке, что каким-то образом у меня в руках оказался эмигрантский сборник 20-х годов или некая самиздатская литература, а никак не произведение современных молодых поэтов. Посудите сами:

Утратив задушевность слога,
я отношусь к писанью строго
и Бога светлые слова
связую, дабы тронуть Вас
не созерцаньем вечной пытки
иль тяжбы с властью и людьми:
примите си труды мои
как стародавнюю попытку

витыми тропами стиха,
 приняв личину пастуха,
 идти туда, где нет погоды,

где только Я передо мной,
 внутри поэзии самой
 открыть гармонию природы...

И год написания – 1967! Но, может быть, я сужу слишком рано и мое первое впечатление обманчиво? Читаем дальше. Вот первые строчки других стихотворений Леонида Аронзона: *Печально как-то в Петербурге...* (34), *Увы, живу, мертвецки мертв...* (36), *Как хорошо в покинутых местах! Покинутых людьми, но не богами...* (37) и т.д. и т.п. Свечи, карты, ливреи, ангелы, да и сам господь Бог – вот постоянные атрибуты стихотворений Леонида Аронзона, которыми открывается сборник *Лента*. Случайно ли это? Ведь именно зачином песня и красна. И, видимо, составители не случайно выделили этого автора на первое место. Герой Леонида Аронзона угрюм и печален. («Чересчур, увы, печальный, я и в радости угрюм...»). Он ищет «плэнэр для смерти» (кстати, этот, на наш взгляд, не слишком удачный образ повторяется затем в другом стихотворении). Герой этот, несомненно, городской житель, несколько тягостно чувствующий себя на свежем воздухе, на природе, которую он жеманно именуется плэнэром. Похожи на плохой перевод с французского и такие строчки: «себя в траве лежать оставив», «глаза лица», «лицо целую в темя головы» и мн. др. Здесь, как говорится, комментарии излишни.

И удивительными покажутся читателю признания в том, что «люди ему не чета» (37), что оставшись наедине с собой, поэт «возводит себя в сан Бога» (38), что он «цезарь сам» (32) и т.д. и т.п. Вот, к примеру, стихотворение, которое озаглавлено «Осень 1968 года»:

<...>

Можно спорить, насколько удачно или неудачно здесь автор имитирует раннего Пастернака, но совершенно бесспорно то, что и ему хочется, подобно О. Мандельштаму и Б. Пастернаку, ввести читателя в этот по-своему интересный мир. Но при ближайшем знакомстве со стихами Л. Аронзона выясняется, что культура автора слишком бедна и поверхностна; и привлекает он ее элементы лишь для утверждения необычности и «избранности» своего так называемого лирического героя.

И общее настроение стиха, и образы, и словесные обороты порождены не мироощущением человека середины XX века (стихотворение помечено датой 1968), а всё тем же нарочитым желанием создать образ «необычного» героя, явно противостоящего «рядовому» современнику. Госка по ливреям и каретам, как видим, вполне серьезна и по-своему логична для

героя, которому очень хочется выглядеть особым, возвышающимся над бременной современностью. И хотя это далекое прошлое автор знает лишь по книгам, а происходящее вокруг него принципиально не хочет видеть, знать и понимать, он упорно пытается придать своим надуманным мыслям некую значительность. Поэтому естественным кажется и «трагический» вывод: «Вот жизнь дана, что делать с ней?» (36). <...>

7.2.1976

Леонид Аронзон

НЕИЗДАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ 1961 ГОДА

Предлагаемые ниже неизданные стихотворения Л. Аронзона относятся к 1961 году – первому периоду, относительно полно представленному в его архиве. Если из сочинений прошлых лет до нас дошли считанные единицы (остальные были, по всей видимости, уничтожены автором), то начиная с этого времени Аронзон, невзирая на свое достаточно скептическое отношение к опусам «молодости», при регулярной ревизии собственных произведений сохраняет их, избирательно включая в различные авторские подборки.

При настоящей публикации мы пользовались тремя из семи учтенных в двухтомном «Собрании произведений»¹ подборок (подробную потекстовую опись см.: СП-2, 296-299):

«1961» – Сброшюрованные (сшитые скрепками по левому полю) авторские машинописи; несколько ст-ний с рукописной правкой. 35 нумерованных листов на разной бумаге. Рукописная обложка: «Аронзон Л. 1961 г.».

«1961» (A3) – Машинописи – чистовые копии (не авторская перепечатка, не первый экземпляр). 32 нумерованных листа; страницы 24 и 29 отсутствуют. Титул (на машинке автора): «Л. Аронзон. 1961 год». Сборник, очевидно, составлен автором; по составу практически идентичен «1961», хотя ст-ния расположены в ином порядке. Сборник был подарен А.С. Заблочкой. На обороте титула дарственная надпись: «Милой, премилой девочке. Л. Аронзон март 1962 г.».

IV – Сброшюрованная машинопись. 28 нумерованных листов.

Цезурой, которая проходит по жизни и творчеству Аронзона осенью 1960 – зимой 1961 года, становится инвалидность после операций по удалению последствий остеомиелита, полученного в геологической экспедиции летом 1960 года. Герой лирики поэта этого времени – городской житель, гонимый дождем и снегом по улицам и набережным легко узна-

¹ Здесь и далее ссылки на изд.: Л. Аронзон, *Собрание произведений в 2-х т.*, СПб. 2006 – как СП с указанием тома и страниц.

ваемого Петербурга. Такие стихотворения, как «По над-берегу, по мосту, по...», «Когда безденежный и пеший...», «Возвращение» («Так оглянись: и ты увидишь осень...») и многие другие продолжают поэтику «петербургского текста» и вместе с лирикой И. Бродского того же периода привносят в эту традицию новые интонации. Перерыв, обозначенный для жизни города блокадой Ленинграда, а для искусства – лакуной в течении культурного процесса, выбрасывает лирических героев как бы в засмертное пространство; то, что лишь чудилось и провиделось персонажам Пушкина, Достоевского, Блока, теперь стало реальностью и требует для своего описания при сохранении старой парадигмы нового языка и нового образного строя. Такого рода поэтику условно можно обозначить как «Питертекст», продолжающийся после смерти Петербурга, его Автора и его Текста, и городская лирика Аронзона и Бродского начала 1960-х – яркий тому пример.

В предлагаемых ниже произведениях Аронзон, крайне чуткий к различного рода влияниям и веяниям, осязательно подстраивается под этот едва ли осознаваемый канон, вместе с тем нащупывая ориентиры, которые станут основополагающими в его зрелом творчестве: особый характер динамики и статики, условность и в то же время узнаваемость городского пейзажа, специфически петербургский мотив двойничества и проникновения в зазеркалье, попытка выхода в пространство природы как альтернативы мертвенности города, а также онтологическое одиночество лирического героя. Свидетельством того, что поэт здесь еще окончательно не нашел свой язык, является образ «лирического ты» – Аронзон словно не решается на высказывание от первого лица и зачастую строит диалог с читателем на характерном обращении, которое спустя несколько лет уходит из его лексикона. Многие фразы и целые строфы войдут в другие произведения поэта, безусловно более цельные, чем эти. Однако именно здесь впервые появляется та легко узнаваемая нота, которая, избавившись от налета вторичности и пафоса, придает лирике Аронзона столь неповторимое очарование.

Наброски к поэме

- 1 -

Так оборвалась осень. Снег
свивает медленные гнёзда,
и разбивается о свет,
звоня соломинками, воздух –
5 хрустальный гроб – пока река
ещё хранит, как душу, осень
и гонит будто по откосам
вдоль тротуаров облака.

- 2 -

10 Крыло рояля, белый зал,
вся эта музыка, как память,
и разбегаются глаза
под люстр закованное пламя,
не удержать мне этот крик
в дворцовом сумраке столицы,
15 глядя в окно на фонари,
где снег, как образы, роится.

Четыре поднятых крыла,
уж не рояль, уже четыре,
и бьются поднятые крылья
20 единым выкриком: пора!
Прощай, на случай положишь
и расточи себя, как данью,
всевозвращающая жизнь
таким же кончится прощаньем!

25 Пора, прощай, так из-под снега
выходит женщина, как страх,
и улиц сломанные деки
вздыхают в скомканных чехлах,
и четвертует перекрёсток,
30 и с четырёх сторон, углов
на лица выстуженный воздух
кидает битое стекло.

- 3 -

Декабрь, пора предновогодья!
толпа – и память-саранча,
35 и время медленно уходит
ногами быстрыми стуча.
По плитам лестниц, по парадным
шаги и шарканье в дверях,
да позабудутся утраты
40 в последний сумрак декабря!

А ветер кружится и вертит
шарфы, пальто, воротники,
и, проклиная ночь и ветер,
стоят и мерзнут двойники.
45 А по зиме всё та же тьма,
мешая время дня и ночи,
гудит вдоль жести водосточной
и сводит скукою с ума.

- 4 -

Так брось печальную столицу,
50 руками лёгкими взмахнув,
запомни стянутые лица,
как снег, налипшие к окну.
О геометрия замужеств
на линиях раскрытых рук,
55 когда всё прошлое, и в стужу
дороже горечи и мук.

Мы все расходимся кругами,
как по задумчивой воде
от в омут брошенного камня,
60 и где-то спим в небытие.
Ты спишь, и сонные предплечья
хранят рассвет, прозрачность льда,
и память ластится, и лечит,
и птицы спят на проводах.

65 Не говори о мёртвой плоти,
прибитой к длинному столбу,
приходит время, словно плотник,
нас заколачивать в гробу,
и разряжают пистолеты
70 в поэмы вечером, где снег
ложится медленный, как беды,
и угасает в синеве.

– 5 –

Живи, поэт, ты будешь вечен
и смерть гнездо тебе совет,
75 мой вестник, первенец, предтеча
и послесловие моё.
Я – твой двойник, твержу в дорогах
тебе, ты – зеркало моё,
но отражается убогость
80 всего, что сделал я. Метёт,

метёт и кружит длинный ветер,
где разобщенные друзья
одни встречают этот вечер,
по гололедице скользя,
85 и, лампой отделясь от ночи,
ты где-то есть, ты что-то читаешь,
и ночь становится короче
и повисает между крыш.

Правленая маш. в пачке «1961», л. 21-23.

после 8

[Покинуть дом, пустить ладью,
где ночь Офелии подобна,
где птица мерно и подробно,
сбиваясь, гибнет на лету,
сбивая снег... Кругом зима,
мешая время дня и ночи,
гудит вдоль жести водосточной
и сводит скукою с ума.]

45-48 *вписаны от руки*

55 когда всё прошлое, [как ужас,]

59-60 [круги расходятся от] камня

и где-то [спят] в небытие.

73-88 обведены карандашом и помечены знаком вопроса
вместо 77-82

[Ты – моё зеркало, в дорогах]

твержу тебя, но колдовство!

мне отражается убогость

всего, что сделал я, всего...

[Ты – твой двойник, и длинный] ветер

[кружит, где бедные] друзья

Недат. маш. в пачке «1961» (А3), с. 11-13. Текст обрывается на ст. 79, пропущен ст. 23.

Набор строф

(попытка к поэме)

Так оборвалась осень. Снег
свивает медленные гнёзда,
и разбивается о свет,
звоня соломинками, воздух —
5 хрустальный гроб, пока река
ещё хранит, как душу, осень
и гонит, будто по откосам
вдоль тротуаров облака.

На зимних улицах: прощай!
10 ещё отчётливей и резче,
в закрытых наглухо плащах
ждут юноши вчерашних женщин,
мороз, безлюдье, бьют часы
на лицах и с рывками стрелок,
15 как будто молодые псы,
юнцы подрагивают телом.

Копи секунды, вдоль крутых
мостов, над выдохнутым паром,
как отозревшие плоды,
20 спадают сонные удары,
и в ровных паузах слышны
обрывки фраз, работа лёгких:
вся изначальность тишины
вмещалась в паузах коротких.

Над светом белых фонарей,
25 подёрнутых речною рябью,
среди снежинок всё быстрее
взлетает маленький кораблик
Адмиралтейства, и зима,
30 мешая время дня и ночи,
гудит вдоль жести водосточной
и сводит скукою с ума.

Пора, прощай! Так из-под снега
выходит женщина, как страх,

35 и улиц сломанные деки
вздыхают в скомканных чехлах,
и четвертует перекрёсток,
и с четырёх сторон, углов
на лица выстуженный воздух
40 кидает белое стекло.

Еловый мусор заметая,
ещё гудит впотьмах декабрь,
и под замёршими мостами
ещё шевелится река,
45 и в спешке взвинченной теряя
себя, и забывая всех,
гони вдоль сумерек трамваи,
куда-нибудь от диких мест.

Куда-нибудь, где полупринят,
50 где полуизгнан, сам ушёл,
один, на чьей-то половине,
вдоль гардеробов, сцен и школ,
мимо рождественского пира,
всё те же мысли торопя,
55 чтоб после медленно и мирно
опять запрятаться в себя,

пока по лестницам парадным
шаги и шарканье в дверях.
Да, позабудутся утраты
60 в последний вечер декабря,
да, будет горестно и стыдно
ловить себя на мостовых,
где ветром вытянут и выгнут
реки стремительный порыв.
65 Так брось печальную столицу,
руками лёгкими взмахнув,
запомни стянутые лица,
как снег, налипшие к окну.
О, геометрия замужеств
70 на линиях раскрытых рук,
когда всё прошлое и в стужу
дороже горечи и мук.

Мы все расходимся кругами,
как по задумчивой воде
75 от в воду брошенного камня,
и где-то спим в небытие.
Ты спишь, и сонные предплечья
хранят рассвет, прозрачность льда,
и память ластится и лечит,
80 и птицы спят на проводах.

Не говори о мёртвой плоти,
прибитой к длинному столбу,
приходит время, словно плотник,
нас заколачивать в гробу,
85 и разряжают пистолеты
в поэмы вечером, где снег
ложится медленный, как беды,
и молча замечает след.

Вокзальным сборищем, вагоном
90 платформы тянутся во тьму,
и рельс блестящие изломы
уже нацелены в толпу,
а ветер кружится и вертит
шарфы, пальто, воротники,
95 и, проклиная снег и ветер,
стоят и мёрзнут двойники.

Беги стремглав из этих комнат,
срываясь горечью с листа,
где рельс зауженные ромбы
100 нас гонят что-то наверстать.
А что искать? Спешат деревья,
дрожит полуночный состав,
мелькают мелкие деревни,
по-птичьи головы вобрав

105 в снега, а путь всё не короче,
за спину руки заложив
и лампой отделяясь от ночи,
как прежде бейся и пищи.
Тебя уже нигде не встретит,

110 и разобшённые друзья,
одни разгонят этот вечер,
по гололедице скользя.

Как ближе всё за переездом,
в разрывах умысел есть свой,
115 себе пиши и соболезнай,
упав в ладони головой,
слоняйся тамбуром и вчуже,
и, отстранив себя, зови:
среди обыденных замужеств
120 живёт безвременье любви.

Так изменяй себе. Не время
тебе судья. Не в этом толк.
За километрами и тенью
качаясь, маятники толп
125 сдвигают стрелки циферблатов,
вглядись назад: за толщей вёрст
как путь твой медленен и краток,
зачем ты мучился и мёрз?

Два месяца, как две беды.
130 Пасутся голуби не прячась,
и утром сизые, как дым,
над тихой площадью судачат
и бьются в потное окно,
пугаясь редкого трамвая,
135 и над безлиственным стволом
гнездо мгновенное свивают.

О утро зимнее! – В окне,
как в зеркале – моя пустыня,
и тени стынут на стене,
140 как недописанное имя.
В потусторонности зеркал
я вижу свой засмертный образ,
и вещи тянутся к углам
и замирают в сонных позах.

145 Но утро всё-таки не бред,
и, упираясь в стол локтями,
ребро ломая на ребре,
допросом мучает декабрь,
и солнцем освещённый стол
150 шуршит ленивою бумагой,
как будто манит в Рождество
дарами утренними ангел.

Как во младенчестве, душа
не знает щедрости предела,
155 и воздуха дрожащий шар,
заполняя, взвешивает тело,
как будто вещи дары
спасут неведеньем и верой
когда воздушные шары
160 поднимут к мудрости неверной.

Правленая маш., 6 листов. По всей видимости, первая редакция «Попытки к поэме». На последнем листе (ст. 161-168) начало второй главы и сделанная Вл. Эрлем со слов автора пометка: «к «Набору строф» → <19>59»:²

Глава вторая

Дрожа, как лампочка в вине,
был сад подобием наброска,
и, медленно рассыпав снег,
зима показывала гнёзда
165 вчерашних птиц. И белый сад,
боясь нарушить запустенье,
один за пиками оград
казался собственной тенью.

Ст. 129-160 впоследствии были переработаны автором в стихотворение под загл. «Отрывок» (См.: СП-1, 284-285).

Ср. также следующие наброски:

<...>

как бы бессонницей и свет
следи спускающийся <снег>
сквозь, будто бы резные, вет<ви.>
Вот, словно зеркальце, зима

² К проблеме «заниженных» датировок Аронзоном своих текстов см.: СП-1, 409.

являет улицы дыханье,
и мост, поднявшийся, как взмах,
пугает пасмурною ранью.
Под ровной тягой облака
спешат, неслышные, как тени,
и, отдалясь, как в зеркалах,
стоят колонии созвездий.

<...>

Посмертным зеркальцем зима
являет улицы дыханье,
и мост, поднявшийся, как взмах,
пугает пасмурною ранью.
Под ровной тягой облака...
Всё чётче мысль о переезде,
и, словно в дальних зеркалах,
стоят колонии созвездий.

Маш. на обеих сторонах листа. Верхняя часть оторвана. Дата рукой Вл. Эрля (со слов автора): <19>56. В строке «следи спускающийся снег» вместо «снег» ошибочно – «свет».

* * *

И кружится, и крутит у перил
осенний ветер набережных ранних,
где улицы раскручивают фильм
на сером, как предутрие, экране,

и вздрагивают нимбы фонарей,
и стрелками постукивают в стены,
когда по зачарованной реке
проносятся нетонушие тени

вечерних птиц, и следом за тобой
неясные и смутные, как беды,
слетают облака на водопой
и припадают, медленные, к следу

твоей стопы, и осыпает сад
уже на ветках скомканные листья,
о тени птиц! куда они летят?
я тень твоя, полуночная птица.

<1961>

Недат. беловая маш. в пачке «1961» (А3) (с. 14–15).

Авт. маш. в пачке «1961» (л. 14). Всё ст-ние перечёркнуто.

6 и стрелками [колотятся по стенам,]

8 проносятся [стремительные] тени

* * *

Стучат столбы, как спицы в колесе,
 а дождь к лесам, к столбам – наискосок,
 и вздрагивает тихое шоссе,
 и фонари ресницами в лицо
 постукивают.

Одурь, а не ночь,
 когда в мельканье спутавшихся спиц,
 где по деревьям вздрагивает дождь,
 я облетаю, как за плодом лист,
 не выпадая мёртвым из цепи
 ночных шоссе и скошенных столбов,
 и только гулом маленьких обид
 живёт во мне ненужная любовь.

И в сумерки взлетают фонари,
 как белые воздушные шары,
 и, лопаясь, гуляют пузыри
 по листьям и по улицам сырым.
 И виден мне сквозь тучи небосклон,
 пока у кромки медленно-лилов,
 и подступает с четырёх сторон
 ночных соцветий потное стекло.

Недат. беловая маш. в пачке «1961» (А3) (с. 26).

Авт. маш. в пачке «1961» (л. 25).

7 [по мокрым рощам] вздрагивает дождь,

* * *

Вот человек, идущий на меня,
я делаюсь короче, я меняюсь,
я им подавлен, оглушен, я смят,
я поражён, я просто невменяем.

И за оградами шевелятся сады,
и портики тяжёлые на спинах
литых гигантов, и кругом следы
изящества и хрипов лошадиных.

Как непонятен гений и талант,
живет он в нас или живет помимо,
как в яблоке, разбитом пополам,
живут сады, как будто в спячке зимней.

Всё знать вокруг и ничего не мочь,
входить творцом и уходить вандалом,
но будь во мне, дурачь меня, морочь,
предчувствие великого начала.

И вдруг я вырос, кончился мираж,
гигант шатнулся, выдохся, отхлынул,
остался мир, балдеющий, как пляж,
и всевозможный, как осенний рынок.

Теперь иду, спокойный человек,
и, через руку плащ свой перебросив,
толпу минуя, подхожу к траве,
сажусь в тени и наблюдаю осень.

Авт. маш. на двух отдельных листах с датой карандашом: <19>59 г.
после 4

[о что задумал этот великан,
когда в музеях сумрачных шедевры
обнажены и мёрзнут, и векам,
как проститутки, взматывают нервы.
А площади, как бешеные пульсы,
несут толпы, несут автомобили,
и я, как птица, бегаю, волнуясь
и волочу ослабленные крылья.]

II. Недат. беловая маш. в пачке «1961» (A3) (с. 31); авт. маш. в пачке «1961» (л. 35).

3 я им задавлен, оглушён, я смят,

после 4

о что задумал этот великан ~ взматывают нервы.

вместо 21-24

теперь иду спокойный человек,

несу свой торс, пальто несу и мысли,

моя нога выгаптывает снег,

и облака игрушечные виснут.

III. Недат. авт. маш. в пачке IV (л. 17).

3 как в II

после 4 как в II.

вместо 21-24 как в II с вариантом:

несу свой торс, пальто несу и шляпу,

Леонид Аронзон

«ПОПЫТКИ ДАДАИЗМА»

<1>

Годовалый огонь –
труба прошлогоднего луга,
где лежат и воют половины
меж набережных ветров.
Камень — чугуны воды, молчание встречи,
ворота горечи, утратившие ключ.
И родниковой памяти окружность
порожиста как прирученная жестокость,
когда ладья болот — рассвета гостя —
приносит зеркала, в которых сада гнев.

<2>

Зеркала родникового круга
повторяют окаменелые встречи набережных,
когда вода приносит горечь
чугунной изгороди сада
в жестоком ветре половины.
Молчаливая гостя — вытица
вещих болот — отворит гнева луг, где пасется рассвет
прирученных порогов.
Годы трубят: лечь бы ладьей огня.

<3>

Попытки дадаизма

Меж кустами пойду...
 Ты — повязка на глазах скитаний...
 Мертвые съехались,
 предвкушая замену...
 В кольчуге насмешек
 ты ждешь соколиной охоты...
 Но диво! —
 Гноятся собеседники ливня.
 Прости изумление,
 станет и будет
 не свергнутым князем...
 Шествие съедет напрасно
 весла престарелые встречи...

<1965>

Приведенные в данной публикации стихотворения Леонида Аронсона являются иллюстрацией непрерывности связующей нити между историческим авангардом (в данном случае Дада) и схожими практиками неофициальной литературы в Советском Союзе 1960-80-х гг. Являясь, как заявлено автором, «попыткой дадаизма», эти находящиеся на стыке центонной и комбинаторной поэзии произведения состоят из перемешанных в случайной последовательности элементов чужих текстов. Так, предлагаемые вниманию читателя первые два стихотворения, написанные 3 ноября 1965 года, построены из слов стихотворений А. Ахматовой. Автографу текстов (на листах с драматической поэмой «Суд») предшествует ряд выписок из сборника Ахматовой «Стихотворения» (М., 1961) с проставленными над словами порядковыми номерами:

27 годы, 31 огонь, 28 труба, 4 прошлогодний, 23 луг, 29 лежать, 19 вещей, 17 выть,
 15 половина, 7 набережная, 13 ветер, 5 камень, 12 чугунный, 8 вода, 14 молчать, 6
 встретились, 21 ворота, 10 горький, 2 родниковый, 3 круглый, 18 память, 26 порог,
 5 жестокий, 25 рука, 30 ладья, 20 болото, 16 гостья, 9 приносить, 24 рассвет, 1
 зеркала, 11 парк, 22 гнев

На тот же набор слов (но в ином заданном порядке) в тот же день было написано следующее стихотворение ленинградского поэта и друга Аронсона Вл. Эрля:

годы огненных труб
луг прошлогодний
лежал на вещей половине
на набережной ветер выл
камень встретив чугунную воду
вдруг замолчал
ворота горьких родников
внезапно память округлили
жесточких рук пороги
ладья гостям болотным
рассвет зеркальный принесла
и парк
разгневан был

Стихотворение «Попытки дадаизма» написано по тому же принципу, источник слов неизвестен. Автограф на отдельном листе красными чернилами, заглавие и дата («65 г.») вписаны позднее фиолетовыми чернилами. На листе пометка: «В черновики».

К «дадаистским» произведениям можно отнести и список 1964 или 1965 года «тоска / одиночество», помещенный Аронсоном как своеобразный эпиграф в начало блокнота 4 (см. публ. «Записных книжек» поэта в наст. издании).

Впоследствии Аронзон неоднократно пользовался подобными приемами, называя стихотворения, частично или полностью написанные по такому принципу, «завиришенными». Таковым, в частности, является стихотворение «Из Бальмонта», вошедшее в книгу Аронсона «AVE» и составленное из названий и первых строк стихотворений книги К.Д. Бальмонта «Будем как солнце». Другие примеры подобных произведений и комментарии к ним см. в изд.: Леонид Аронзон, *Собрание произведений в 2-х томах*, СПб. 2006, Т. 1, 112-113, 178, 224-225 и примеч. к ним).

Все тексты публикуются впервые. <1> и <2> – копии из собрания Вл. Эрля, местонахождение оригиналов неизвестно. <3> – архивный фонд Л. Аронсона (Historisches Archiv der Forschungsstelle Osteuropa, Universität Bremen, F. 180).

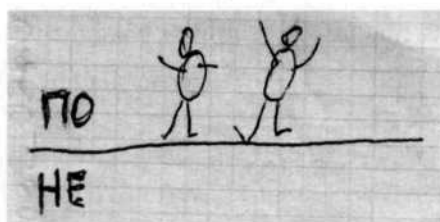
Леонид Аронзон

«Я СКАЗАЛ, ЧТО ДЕЛАЮ ПОДЧАС ВЕЩИ...»

Я сказал, что делаю подчас вещи совершенно для себя неожиданные, непонятные в том смысле, откуда берется на них энергия. Он спросил меня, что я имею в виду, о чем говорю. Тогда я рассказал историю о своем должнике, который когда-то взял у меня 50 рублей, в назначенный срок денег не вернул и мало того, не объявился, чтобы извиниться и пролонгировать. Я написал ему письмо, в котором назвал ситуацию мерзкой и обещал в случае невозвращения во вновь мной назначенный срок денег, что моя эпистолярная пощечина (а в письме я был агрессивен) обретет плоть. Письмо осталось безответным. Специальных встреч я с ним не искал, но, встретив однажды в каком-то злачном месте, не смог, несмотря на полное равнодушие к тем деньгам и неохоту что-либо предпринимать по любому, а тем паче по этому поводу, не смог не выполнить своего обещания и дал ему пощечину. Он было вскипел и уже замахнулся, но вдруг передумал, сказав, что <я> становлюсь чересчур эгоцентричен, так, кажется, или экстравагантен – точно не помню. Я спросил его, когда он собирается вернуть мне долг, но в ответ услышал, что мсье считает наш разговор оконченным. В таком случае, – сказал я ему, – ты будешь получать по пощечине каждую нашу встречу, где бы она ни произошла. Надо сказать, что он был тогда не один – с дамой, сердца наши чересчур бились, и лица были красны. Затем я снова встретил его и опять в общественном месте: увидел через стеклянные двери и заметил, что и он увидел меня. Я быстро спросил, с собой ли у него деньги и, не получив ответа, шлепнул его по щеке. Тут же я отлетел к окну – и надо же так сплеховать – рванулся назад и ребром ладони больно ударил его. Нас тут же разняли. Голосом я владел с трудом, но сумел пообещать ему продолжение. Так что когда он увидел меня в третий раз, ему, по-моему, стало так дурно, что я по-сади-стски засмеялся, подошел к нему не спеша и угостил пощечиной, получил сдачи, но на этот раз сдержался и, распрощавшись с ним до следующей пощечины, вышел, оставив его среди удивленной публики.

Мы оба хохотали, понимая, в какую иезуитскую ситуацию попал мой должник, и над тем, что мне эти пощечины тоже даются, наверно, не легче, чем ему, но всё-таки положение должника выглядело кошмарнее. Собе-

седник спросил меня о том, почему тот не возвращает долга, а я ответил, что получил объяснение сначала неопределенное, а потом четкое: мою первую пощечину он оценил в пятьдесят рублей и считает нас рассчитавшимися... Я сказал, что меня удручает отсутствие веселья в нас, проще, что мы не веселимся, и это меня удручает; что, конечно, и древние находили кайф в беседах, но мне они осточертели, я бы хотел просто веселиться, однако компаньонов именно по веселью нет. Он тотчас оживился, сказав, что в последнее время очень веселится со своей дочкой, что раньше между ними веселья не было – были просто чудные отношения, теперь же они просто подышают от счастья, видя друг друга, и за ужином – те полтора часа, отпущенные на семью – он искренне весел, и играм нет конца. Я спросил его, не смущает ли его и ее, что у них нет соучастников радости: ведь веселье вдвоем несколько ущербно, пахнет одиночеством. Тогда он, в первый раз за наши разговоры, упомянул о своей жене, сказав, что она хоть и не может быть источником таких вариантов, но замечает их и таким образом присутствует третьим лицом. Я сказал, что понимаю и, мало того, завидую счастью с детской, девочками и качелями, и мне неловко что-либо противопоставлять этому, потому что всё противопоставленное не будет иметь значения, однако такой вариант, знакомый мне по моему детству, для меня отпадает из-за ранней искореженности души: всё, что происходит со мной, кажется мне недостаточным, впрочем, как и всё, что происходит с людьми, поэтому ни на одной ситуации я не в силах задержаться – охота к перемене мест заставляет меня не быть Авелем. Заметь, – продолжал я, – что за те три года, которые мы беседуем, наши взаимоотношения с бытом, духом и прочим изрядно изменились как с твоей, так и с моей стороны. Оба мы пытались удержать равновесие на грани между позитивом и негативом, если оценивать их с общепринятой, бюргеровской точки зрения, делая вылазку как в ту, так и в другую сторону. Наша первая позиция одинакова:



Однако со временем ты потерял равновесие в одну сторону, я в другую, и надо сказать, дети твои были во многом той рукой, которая тянула тебя оступиться туда. Теперь ты иногда тоже заглядываешь за край позитива,

но не выдергивая из него ноги, а я обратно тому: не делаю почти никаких разведок в стабильный вариант, и всякая такая вылазка дается с каждым разом всё труднее. Он сказал, что не может с этим не согласиться, что всё это так и что я прав, и что дети во многом тому причиной. Я сказал, что если бы у меня были дети, то я не знал бы, как руководить ими, как воспитывать, и спросил его, знает ли он это. Он ответил, что сын огорчает его осознанной ленью, что сын слаб и не пытается быть иным, что из отца он взял не лучшее, а худшее, хотя имел возможность брать любое. Я заметил ему, что раз он так говорит, то, разумеется, знает, как руководить сыном, как его воспитывать, на что он не возражал и, мало того, конкретизировал свое знание: нужно подготовить сына к жизни так, чтобы он сумел ориентироваться в ней, выбирать подходящий ему вариант. На мое замечание, что он хочет научить сына плавать прежде, чем тот увидит воду и войдет в нее сам, он ответил, что если и хочет научить плавать, то не каким-нибудь определенным стилем, а просто – научить плавать и скорее даже не научить плавать, а научить не бояться воды. Я сказал, что такая постановка дела – хвала его интеллигентности, но, тем не менее, не предполагает ли он, что сын подготовленный может оказаться гораздо несчастнее или гораздо менее счастливым, чем если бы он изначально жил по своему усмотрению: ведь Маугли был доволен своим детством, и мы ему завидовали. Если ты идешь за грибами, и добрый человек говорит: иди туда, а вон туда не ходи, то глупо послушаться его, ибо ты идешь за грибами, знаешь, за чем идешь. Но уверен ли ты, что твой сын идет за грибами, уверен ли ты в том, что он хочет идти только за ними <?> Ведь его мнения ты не знаешь и знать пока не хочешь. Разве есть вариант заранее выгодный или заранее предпочтительный, разве знаешь, где найдешь, где потеряешь? Как же можно указывать дорогу, не зная, куда и зачем человек идет? Ты готовишь сына по постулатам позитива, а я недавно читал интервью с девочкой-наркоманкой, которая говорила, что она живет в раю – ей достаточно для этого уколоться: речь ее была изрядно умна, она пишет стихи, по-моему, отменные, если нужна оценка ее ума и таланта. Он ответил мне, что не насилует в основном волю сына, хотя и случается, что тыкает его в ту миску, молоко в которой кажется ему лучшим. Однако сын – это сын, и он отдает ему на пользование и свой мозг, и свой опыт. Я возразил, сказав, что то место, которое отец занимает своим опытом в душе сына, могло бы быть использовано сыном иначе, для его пользы с гораздо большим толком.

На том мы кончили, и я вышел на улицу, намереваясь куда-нибудь пойти, так как чувствовал, что я чем-то переполнен. Во-первых, мне хотелось писать, и я некоторое время не знал, что предпочесть: писание ли живому общению, или наоборот. Решение следовало принимать быстро – на

улице было жутко холодно. Я мог пойти домой, к Михнову, к Галецкому, Альтшулеру и еще кое-куда. В каждое из этих мест я хотел пойти, просто жаждал пойти, но как только решался – желание окончательно пропадало. Даже если я придумывал пойти в неожиданное место или в не реальное, а воображаемое, то на смену аффективному желанию тут же являлось не менее предельное нежелание. О, так я мудрец! – воскликнул я мысленно, вспомнив афоризм Сенеки о том, что мудрец – это тот, который равно сильно и одновременно желает и не желает одного и то<го> же. Сексуальный вариант был исключен, хотя при воспоминании о нем плоть моя зашевелилась, и будь он возможен, я бы, наверно, колебался бы менее. Увидев, что все варианты равно приемлемы и неприемлемы, я пошел в самый нехлопотный, к Альтшулеру, и передал ему фрагменты своего утреннего диалога, особенно тщательно место, где мы говорили о ничтожестве и величии человека. Дело в том, что два дня подряд Бог одаривает меня (а я уж давно живу без Его подарков): вчера – мыслью, сегодня – целым состоянием. Мыслью назвать первый present было бы не совсем точно, ибо это было чувство-мысль. Я увидел вдруг Вселенную и почувствовал, что Бог в ней такое же проявление жизни, как и мы. Да, Он всемогущ над небом, землей, людьми, и его армия – духи, ангелы, в существовании которых я не сомневаюсь, – тоже сильны над нами, но и Бог заключен во Вселенную, совершенно равнодушную, совершенно никакую, что и Он окружен небытием и мучается *своим* незнанием и своим заключением, ибо Он, как и мы, всего-навсего проявление жизни, всего-навсего – Он. И поэтому, когда мы заговорили о воспитании и собеседник высказался по поводу величия человека, а я по поводу ничтожества человека, возник маленький спор, в котором собеседник оставлял за человеком возможность быть и ничтожным, и великим и говорил об истинности золотой середины, а я сказал, что о величии человека можно говорить только в том случае, если иметь в виду его исчезновение из жизни и тем самым его смешение со Вселенной, то есть человек может рассчитывать только на величие своего исчезновения, засмертное величие, иных возможностей я не вижу, потому что даже Бог – ничтожество перед лицом Вселенной.

<Конец 1968?>

* * *

Черновой автограф. Блокнот 7, лл. 2-8 об. (следующие четыре листа [9-12] оставлены пустыми; лл. 13-24 – «Ночью пришло письмо от дяди...», черновые и окончательный тексты). Копия в собрании Вл. Эрля (оригинал утрачен). Датировка предложена А. Альтшулером.

Прозаические произведения Леонида Аронсона по своему удельному весу занимают в творчестве поэта относительно небольшое место, и по сравнению с его поэзией мы можем сказать, что как прозаик Аронзон достаточно поздно находит себя. В конце 1950-х годов он – очевидно, под влиянием своего друга, прозаика Владимира Швейгольца, – интенсивно пробует себя именно в прозе: об этом свидетельствует составленный Аронзоном в феврале 1960 г. сборник рассказов, написанных в основном под впечатлением от модной тогда прозы Э. Хемингуэя и свидетельствующих в первую очередь о том, что их автор стоит на творческом распутье.¹ И если в лирике решающий поворот происходит непосредственно в начале 1960-х, то в прозе Аронзон, на наш взгляд, сформировался лишь в самом конце своей недолгой творческой биографии, к концу 1969 года – во фрагментарном минималистичном языке таких произведений, как «Прямая речь», «Размышления от десятой ночи сентября» и «Ночью пришло письмо от дяди...».

Тем не менее, начиная с 1964 года Аронзон регулярно обращается к прозаическим опытам (многие из них остались незаконченными). Их, как правило, отличает сильная автобиографичность, абсурдный, часто гротескный сюжет, повторяющиеся мотивы двойничества и экзистенциального тупика. Особняком стоят произведения юмористического характера, персонажи которых – «остраненные», но тем не менее легко узнаваемые (зачастую под своими собственными именами) знакомые Аронсона. В ряде текстов 1967-68 года автор инкорпорирует в ткань повествования размышления дневникового характера из своих записных книжек, а одно из наиболее ярких произведений подобного жанра так и называется – «Мой дневник».

Не исключением является и приведенный выше набросок «Я сказал, что делаю подчас вещи...», датируемый нами концом 1968 года. В прозаическом наследии Аронсона он выполняет роль перехода от «дневниковой» к «зрелой» прозе: в блокноте вслед за этим текстом следует автограф «Ночью пришло письмо от дяди...». Здесь мы наблюдаем все приведенные выше признаки: текст начинается с гротескного сюжета о пощечине, достойного сцены театра абсурда, переходит к диалогу персонажей на

¹ См.: И. Кукуй, *Ранняя проза Леонида Аронсона*, Париж 2005 (Библиограф, Вып. 42).

тему детей и бездетности, знакомую нам по «Отдельной книге» Аронзона, и заканчивается экзистенциалистским рассуждением о «ничтожестве Бога перед лицом Вселенной». Для каждой из этих линий можно найти свои источники, как интертекстуального характера, так и внутри поэтики самого Аронзона, однако в данном случае мы хотели бы лишь кратко остановиться на одном из них, который, однако, как нам представляется, объединяет все затронутые линии – а именно творчество Франца Кафки, ставшее доступным советскому читателю начиная с 1964 года.

Абсурдистская составляющая поэтики Аронзона, в первую очередь в его лирике, обычно атрибутируется исследователями как след влияния обэриутов. Рассмотрение «обэриутской эстетики»² Аронзона стало общим местом еще юного «аронзоноведения», и оно действительно весьма соблазнительно, начиная от «полуиронического, игрового, „масочного” употребления банальных, как будто скомпрометированных культурой поэтизмов»³ и кончая почти дословными совпадениями базовых философских концептов круга чинарей.⁴ Однако В. Шубинский справедливо указывает на то, что исследование наследия обэриутов началось уже после того, как поэтика Аронзона в целом сформировалась;⁵ разумеется, поэт хорошо знал творчество Заболоцкого, о котором писал дипломную работу, но с произведениями Хармса и Вагинова мог ознакомиться лишь крайне фрагментарно. К Вагинову, судя по свидетельству Вл. Эрля, Аронзон интереса не проявлял, а знакомство с творчеством Я.С. Друскина, как и его архивом, мы можем исключить, основываясь, в частности, на мнении покойного Г.А. Орлова, начинавшего освоение трудов Друскина и подготовившего в 1988 году его первую публикацию *Вблизи вестников* (Вашингтон, 1988).

Если пересечение путей Аронзона и обэриутов можно характеризовать как нередкий в истории литературы (хотя в данном случае особо примечательный) случай параллельного хода мысли, обусловленного родством поэтического языка, то интерес Аронзона к Кафке, представителю «другой» литературы абсурда, зафиксировано в записных книжках поэта и его произведениях, подтверждается воспоминаниями современников⁶ и было вызвано самой историей появления Кафки на горизонте советского

² В. Шубинский, «Леонид Аронзон», *История ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы*. Сборник статей. СПб. 2000, 91. В настоящем издании влияние обэриутов на Аронзона отмечается, в частности, Е. Шварц и О. Седаковой.

³ В. Шубинский, «Аронзон: рождение канона», *Нева*, 2007, 6. <Эл. ресурс: <http://magazines.russ.ru/neva/2007/6/shu16.html> – Просм. 28.02.2009>

⁴ См. статью Н. Азаровой в настоящем издании.

⁵ В. Шубинский, «Леонид Аронзон», 88.

⁶ В «кафкианском» ключе трактует смерть поэта Вл. Эрль: «Причины суицида, на мой взгляд, были в большой степени метафизическими. Было в этом поступке что-то кафкианское – Аронзон всю жизнь бредил Кафкой» (В. Эрль, «Из воспоминаний о Леониде Аронзоне», *Критическая масса*, 2006, 4, 61).

читателя. Первые переводы новелл Кафки в советской печати появились, как известно, в первом номере журнала *Иностранная литература* за 1964 год,⁷ а уже через год вышел первый сборник: роман «Процесс» в переводе Р. Райт-Ковалевой, около сорок новелл и малых произведений. Этому событию предшествовала солидная «арт-подготовка»: путь Кафки в печать был долгим и тернистым.⁸

Согласно свидетельству Льва Копелева, первые разговоры о публикации Кафки начались в Гослите в 1956 году.⁹ Интересно, что последующие публикации «пробивались» авторами, в своих критических статьях высказывавшихся о Кафке, на первый взгляд, достаточно нелицеприятно: кроме главы Копелева «У пропасти одиночества. Франц Кафка и особенности современного субъективизма» из его книги с характерным для того времени названием *Сердце всегда слева* (М. 1960), следует отметить ряд работ Д. Затонского¹⁰ и Б. Сучкова¹¹ – статья первого предваряет публикацию «Дневников» Кафки,¹² а второго – сборник 1965 года.¹³ Несмотря на отторжение, которое вызывает сегодня идеологическая и эстетическая «платформа» критиков, в ряде случаев нельзя не согласиться со словами Затонского, высказанными позднее: цель многих работ была «не осудить этого писателя, а понять его – его искания, его страхи, его отчаяние, его неудовлетворенность собой, его боль, его неприятие окружающего, наконец, его метафорическую образность»¹⁴ – иными словами, ценой значительных компромиссов в оценке и характеристике творчества Кафки провести его

⁷ Переводы С. Апта: «В исправительной колонии», «Превращение», «У врат закона», «Мост», «Пассажиры», «Правда о Санчо-Панса», «Возвращение домой», «Ночью» (С. 134-181).

⁸ Подробную историю прохождения Кафки в печать см. в статье А. Синеок «Цензурная судьба Кафки в России» <Эл. ресурс: <http://kafka.ru/kritika/read/tsenzurnaya-sudba> – Просм. 28.02.2009>.

⁹ См.: Л. Копелев, «Трудное путешествие Франца Кафки в Россию» <Эл. ресурс: <http://kafka.ru/kritika/read/trudnoe-puteshestvie/> – Просм. 3.03.2009>

¹⁰ «Смерть и рождение Франца Кафки», *Иностранная литература*, 1959, 2, 202-212; «Кафка без ретуши», *Вопросы литературы*, 1964, 5, 65-109; *Франц Кафка и проблемы модернизма*, М. 1965 (доп. и переизд. 1972).

¹¹ «Франц Кафка, его судьба, его творчество», *Знамя*, 1964, 10 (212-228) и 11 (230-246); «Творчество Кафки в свете действительности», *Современные проблемы реализма и модернизм*, М. 1965, 276-308; «Франц Кафка», *Лики времени*, М. 1965 (переизд.: *Лики времени. Статьи о писателях и литературном процессе*, Т. 1, М. 1976, 5-73).

¹² «Несколько предварительных замечаний» <Предисловие к публикации «Из дневников Франца Кафки»>, *Вопросы литературы*, 1965, 2, 131-135 (сами «Дневники» – 35-168).

¹³ «Мир Кафки», Ф. Кафка, *Роман. Новеллы. Притчи*. М. 1965, 5-64.

¹⁴ Д. Затонский. *Художественные ориентиры XX века*. М. 1988, 174. Аналогичного мнения («Было бы несправедливо сегодня, а тем более вчера, пренебрежительно отмахнуться от первых работ о Кафке») придерживается переводчик и публикатор «Дневников» Кафки Е. Кацева («Описание одной борьбы (Франц Кафка – по-русски)», *Знамя*, 1993, 12. <Эл. ресурс: <http://vivovoco.rsl.ru/VV/theme/stop/katseva.htm> – Просм. 28.02.2009>).

произведения в печать. Т. Мотылева в своей книге «Зарубежный роман сегодня» (М. 1966) ставит Кафку в один ряд с «отцами модернистского романа» М. Прустом и Д. Джойсом и дает обзор дискуссии, которая имела место на встрече советских и иностранных писателей в Ленинграде в 1963 году: «Участники дискуссии справедливо утверждали, что нельзя отдавать наследие Кафки в монопольное владение буржуазным идеологам; пора изъять Кафку из сферы „холодной войны“, дать ему „постоянную визу“ к читателям социалистического мира».¹⁵ Вывод, который делает Мотылева в отношении целесообразности издания Кафки, конечно, далек от радикального мнения А. Кусака («Интеллектуально плодотворное отчаяние лучше вооружает художника-борца, нежели бездумный оптимизм»¹⁶), но однозначно приветствует на страницах советской печати «неоднозначного» писателя: «Критически прочитанный Кафка тоже может, какими-то существенными сторонами своего наследия, быть интересен людям социалистического мира».¹⁷

Трудно сказать, насколько «критически» читал Аронзон Кафку и следил за упоминаниями о нем в прессе флагамена социалистического мира, однако многие отзывы и характеристики австрийского писателя (с заменой знака «минус» на «плюс») не могли не затронуть его: многие черты личности и поэтики Кафки накладывались на мифопоэтику Аронзона. Согласно образу Кафки в советском литературоведении, писатель находился в состоянии непримиримого антагонизма с социумом и бытом, не был признан литературным истеблишментом: «Одиночество, враждебность окружающего мира толкали художника к „бегству в себя“, к индивидуалистической самоизоляции, к попытке найти убежище в мире искусства, в творчестве»,¹⁸ кульминируя в ощущении тотального «отчуждения» как «некоей постоянной „метафизической“ категории».¹⁹ Это отчуждение вызывало в творческой плоскости «постоянно ощущаемый сдвиг в чувстве реальности: мы переселяемся в самобытно странный мир», что позволяло Томасу Манну «назвать высоко им ценимое искусство Кафки поэзией

¹⁵ Т. Мотылева, *Зарубежный роман сегодня*, 37. В этой встрече принимали участие многие «звезды» западной новой литературы – А. Роб-Грийе, Н. Саррот, Ж.-П. Сартр, Г.-М. Энциенсбергер и др. – и их приезд в Ленинград, безусловно, был значимым событием.

¹⁶ Там же, 37-38.

¹⁷ Там же, 103.

¹⁸ Е. Книпович, «Франц Кафка» (1964), *За двадцать лет*, М. 1978, 523.

¹⁹ Там же, 525. Б. Сучков, в свою очередь, пишет об «утрате контакта с реальностью» в декадансном сознании (Б. Сучков, «Кафка, его судьба и его творчество», *Знамя*, 1964, 10, 213; об отчуждении – 219), Д. Затонский – об «отчуждении искусства от действительности» (Д. Затонский, *Век двадцатый. Заметки о литературной форме на Западе*, Киев 1961, 188).

сновидений».²⁰ В произведениях Кафки исчезает историческое время: в своей символизации действительности он осуществляет «переход к пределу»²¹ и выводит базовые экзистенциалы своего творчества в план онтологии и культурной памяти. «Он строит предельные, очищенно-завершенные, крайние ситуации, но их смысл открывается лишь тогда, когда в нашей памяти живут ряды конкретных и особенных ситуаций. Он изображает только итог, результат, форму и конечные состояния жизненных отношений, но мы постигаем его изображения лишь в том случае, если обладаем содержанием, предпосылками, началами. Кафка понятен лишь в ряду образов, следующих параллельно изменениям действительности».²² Отмеченное Мотылевой место Кафки в ряду «отцов» модернистского романа В. Днепров расширяет привлечением рецепции Камю, считавшего Кафку в «Мифе о Сизифе» родоначальником литературы абсурда и «наиболее убедительным и наиболее художественным воплощением абсурдности бытия»;²³ в основе экзистенциализма Кафки лежит отказ от постижения изначальной тайны бытия – «художник не должен, не имеет внутреннего права создавать видимость, будто приближается к постижению жизненной тайны, его задача состоит, напротив, в том, чтобы воспроизвести загадочность, скрывающуюся за явлениями, казалось бы, ясными».²⁴

Максимальная открытость художника загадочности мира прослеживается в характере бессонных «видений», которые усиливаются в «полу-экстатическом» состоянии творчества.²⁵ При этом «целью является выражение не многообразных настроений души, но единого великого чувства. Это чувство обнаруживается только в экстазе».²⁶ Абсолютизация внутрен-

²⁰ В. Днепров, «Метафорический роман Франца Кафки» (1962), *Идеи времени и формы времени*, Л. 1980, 433. Перу Днепрову принадлежит один из первых подробных обзоров романной поэтики Кафки (см. В. Днепров, *Черты романа XX века*, М.-Л. 1965). К «поэзии сновидений» см. первоначальные наброски Аронсона к «Ночью пришло письмо от дяди...»: «Впервые в жизни дяде приснился запомнившийся ему сон, который объяснил ему любовь Кафки к записыванию сновидений: раньше это было понято, но не пережито» (СП-2, 257).

²¹ О «предельности» поэтики Аронсона см. статью О. Седаковой в наст. издании.

²² В. Днепров, Цит. соч., 475.

²³ Там же, 453.

²⁴ Там же, 483-484. О своеобразной «пассивности» Аронсона и его отказе от «активной позиции» шестидесятничества (во всех ее вариантах) ср. запись диалога Аронсона с И. Бродским в дневнике Риты Пуришинской (СП-1, 22):

Б. – Стихи должны исправлять поступки людей.

А. – Нет, они должны в грации стиха передавать грацию мира, безотносительно к поступкам людей.

²⁵ На отражении «видений» и «экстазов» в бессоннице Кафки останавливается Б. Сучков («Кафка, его судьба и его творчество», *Знамя*, 10, 215).

²⁶ Там же, 218.

него мира человека находит свое выражение и в системе персонажей, предельно абстрактных и играющих определенные роли в «театре» художника. Такую черту поэтики Кафки Б. Сучков объясняет тем, что для Кафки «человеческая натура не только отделена от жизни, замкнута в себе, но она неизменна и постоянна. Время не может изменить ее и только оставляет на ней свои рубцы – одни глубже, другие слабее; оно отпечатывает в человеческой душе знаки добра и зла, но оно не способно изменить ее внутренний состав. Человек может сбросить с себя прошлое, подобно тому, как он поступает с вышедшими из моды, состарившимися и поизносившимися одеждами, но он не в состоянии сменить свое состарившееся, износившееся, вышедшее из моды лицо – зеркало души».²⁷

Этот образ Кафки – непризнанного абсурдиста, экзистенциалиста, «выключающего» историческое время и уходящего в бесконечное пространство экстатического мира своих видений, – был, несомненно, очень привлекателен для Аронзона. «Как это всё знакомо! Скушно читать – словно лежишь в теплой ванне», – вспоминает слова поэта о Кафке Владимир Эрль.²⁸ Поэтому неудивительно, что в 1968 году уже через месяц после выхода в февральском номере «Вопросов литературы» публикации «Из дневников Франца Кафки» Аронзон пишет «Мой дневник», где мы читаем: «Дневники Кафки надо держать подле себя, чтобы в случае чего знать, что есть человек, которому хуже – как если двое умирают: один от простуды, другой – от рака, то первый спокоен, рад даже» (СП-2, 110).

В этом – чисто аронзоновском – «жизнеутверждающем» автопортрете умирающего от простуды видится осознание им кардинального отличия между собой и Кафкой:²⁹ несмотря на то, что Аронзон в упоминаемом выше произведении позиционирует себя за краем негатива, «кошмары» быта в целом редко переходили у него в плоскость творчества (исключо-

²⁷ Там же, 222.

²⁸ В. Эрль, «Несколько слов о Леониде Аронзоне», *Вестник новой литературы*, 3, Л. 1991, 216.

²⁹ Свидетельством заочной дискуссии с Кафкой (его размышлениями о женитьбе, искусстве и несчастье) может служить следующая запись Аронзона: «Любая участь не интересует меня. Несчастье унизительно, поэтому надо его избегать всеми вариантами, но искусство – не щит или щит глупца и нечего чваниться причастностью к нему, нечего кичиться. А удваивать свое одиночество дамой тоже неразумно» (<1969> – Автограф на отд. листе, тушь. См. публ. в наст. издании). Ср., в частности: «Я не могу больше писать. Я у последней границы, пред которой, наверное, опять должен буду сидеть годами, чтобы затем, может быть, начать новую вещь, которая опять останется незаконченной. Эта участь преследует меня. Я опять холоден и бесчувствен, осталась лишь старческая любовь к совершеннейшему покою. И, подобно какому-нибудь сорвавшемуся с привязи животному, я уже снова готов подставить шею и хочу попытаться заполучить на это время Ф. <Фелицу Бауэр. – И.К.>. Я действительно буду пытаться это сделать, если мне не помешает отвращение к самому себе» («Из дневников Франца Кафки», 156).

чением из этого правила были прозаический и драматический жанры – см. рассказ «Ассигнация» и пьесу «Эготомия»). Характерным примером может служить кафкианская тема бессонницы, переходящая из дневника Кафки в стихотворение Аронзона «В часы бессонницы люблю я в кресле спать...» (<март 1968?>). Ср. у Кафки:

«Бессонная ночь. Уже третья подряд. Я хорошо засыпаю, но через час просыпаюсь, словно сунул голову в несуществующую дыру. Сон полностью отлетает, у меня такое ощущение, будто я совсем не спал или спал вполглаза, мне предстоит заново проделать всю работу, чтобы заснуть, и я чувствую себя выбитым из сна. И с этого момента всю ночь часов до пяти нахожусь во власти снов наяву. Я как бы формально сплю „около“ себя, в то время как сам я должен биться со снами. Часам к пяти последние остатки сна уничтожены, я только грежу, и это изнуряет еще больше, чем бодрствование».³⁰

И у Аронзона:

В часы бессонницы люблю я в кресле спать
и видеть сон, не отличимый
от тех картин, что наяву мной зрими,
и, просыпаясь, видеть сон опять:

старинное бюро, свеча, кровать,
тяжелый стол, и двери, и за ними
в пустом гробу лежит старуха вини –
я к ней иду, чтоб в лоб поцеловать.

Однако ночь творит полураспад:
в углу валяется забытый кем-то сад,
томя сознание, падает паук,

свет из окна приобретает шорох,
лицо жены моей повернуто на юг,
и всё – в печали, нет уже которой.³¹
(СП-1, 157)

Связь Кафки и прозы Аронзона прослеживается и за пределами сферы общего мироощущения и творческих установок, на уровне интертекстуальности (непосредственной и опосредованной). Так, рассуждения собеседника рассказчика из публикуемого произведения о его отцовстве и

³⁰ «Из дневников Франца Кафки», *Вопросы литературы*, 1968, 2, 139.

³¹ Ср.: «Всё фантазия – семья, служба, друзья, улица, фантазия – более далекая или более слабая – и жена; ближайшая же правда – только та, что ты бьешься головой о стенку камеры без окон и дверей» («Из дневников Франца Кафки», 166).

педагогических установках могут иметь своим источником «Письмо к отцу» Кафки, напечатанное в переводе Е. Кацевой в журнале «Звезда» (1968, 8, 175-197), а конечную мысль об исчезновении из жизни и смешении со Вселенной – с записью Кафки о смерти «без всякой надежды или с единственной надеждой, что твое появление на свет в книге бытия рассматривалось бы как не имевшее места».³² Не менее важным представляется связь прозы Аронзона с Достоевским именно посредством дневников Кафки, в которых примеры из творчества русского писателя и размышления о нем упоминаются неоднократно. Вероятно, и здесь самым существенным было рассуждение о «последних пределах» – о «комнате с пауками» из «Преступления и наказания» (ср. с процитированным выше сонетом) и последующем выстреле Свидригайлова, о записи Кафки, «можно ли сознательно отдать себя лишь в качестве ничто во власть Ничто»³³ и заключительных словах в публикуемом тексте Аронзона: «Человек может рассчитывать только на величие своего исчезновения, засмертное величие, иных возможностей я не вижу». И если вернуться к характеристике Вл. Эрлем смерти Аронзона как «кафкианской», то таковой она являлась именно в этом, «интертекстуальном» смысле – сначала как «видение» Аронзона в стихотворении «Как хорошо в покинутых местах...», а потом как реальность, когда таковой стало видение Кафки: «Я увидел огнестрельную рану, края которой острыми выступами загнуты кверху, как в грубо вскрытой жестяной банке».³⁴ Конец цитаты.

³² Там же, 152.

³³ Там же.

³⁴ Там же, 151.

ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ ЛЕОНИДА АРОНЗОНА

Настоящая публикация представляет вниманию читателя творческую лабораторию Леонида Аронзона¹ – его записные книжки, записи на отдельных листах и в творческих блокнотах. Для публикации отобраны материалы, в той или иной мере имеющие отношение к художественному миру поэта. За рамками публикации осталось следующее:

- 1) произведения, вошедшие в двухтомное Собрание произведений *ЛА* (СПб., 2006);
- 2) рабочие материалы для киносценариев документальных фильмов и работы в школе, не представляющие интереса для исследователя творчества *ЛА* (формулы, списки книг, выписки из справочной литературы, наброски к сценариям и т.д.);
- 3) записи разговоров с друзьями (в том числе расшифровки магнитофонных записей);
- 4) записи и заметки бытового и частного характера (списки покупок, подсчеты долгов, названия лекарств, телефоны неопознанных лиц, некоторые сугубо личные записи и т.д.);
- 5) полностью дублирующие друг друга записи;²
- 6) многочисленные рисунки и подписи к ним.

Записи даются в подбор без указания выпущенных мест и страниц книжек (и блокнотов) и отделены отбивками; концы страниц обозначены разделителем; если запись переходит на другую страницу книжки, разделитель ставится после окончания записи. Орфографические ошибки исправлены безоговорочно; авторская пунктуация сохранена, однако вводятся отсутствующие, но имеющие смысловозначительную функцию знаки. Зачеркнутое *ЛА* приводится в квадратных скобках [...], конъектуры – в угловых <...>. В примечаниях даны указания на упоминаемую в записях литературу и отсылки к произведениям *ЛА*.

В публикации использованы авторские иллюстрации как из записных книжек, так и из других источников (отд. листы, блокноты, книга «*AVE*»).

¹ Далее в примеч. – *ЛА*.

² Исключение сделано для нескольких сводов, сделанных самим *ЛА*.

Записная книжка № 1

Карманная адресная книжка. Сохранились только листы с буквами Б, Т и Э. – Записи (кроме телефонов) сделаны, вероятно, в 1965 г.

Телефоны И. Бродского, Д. Бобышева, Э. Блюмштейна³

«Аполлон», 1909, № 1

Анненский⁴

Как всё это жестоко! –
Сказала дева, вдруг заплакав⁵

Распяты́е на циферблате



³ Эдуард Блюмштейн – геолог, знакомый И. Бродского.

⁴ Имеется в виду статья И. Анненского «О современном лиризме», публиковавшаяся в первых трех номерах литературно-художественного журнала *Аполлон*.

⁵ Цитата из поэмы В. Хлебникова «Шаман и Венера».

Записная книжка № 2

Календарь-еженедельник на 1964–1965 гг. с нумерованными страницами. Страницы 1–14, 31–34, 37–44, 47–48, 61–62, 75–76, 85–92, 99–100, 107–110, 119–122, 127–130, 133–140, 143–146 и 159–160 вырваны. – Записи в книжке сделаны до ноября 1965 г.

Никто не может устоять перед смертью

Телефоны Л. Ентина, А. Прокофьева

<Н.> Русов. О нищем, безумном, боговдохновенном искусстве. М.,

1910

Селли. Гениальность и помешательство⁶

Преступление. СПб., 1900

Нордау. Психофизиология гения и таланта. Киев, 1905

<М.> Перти. Таинственные явления человеческой природы. М.,

1867

Куприн

Берков. Ал. Ив. Куприн. 56 г.

Афанасьев. Куприн

Волков. Тв-во Куприна⁷

Бунин

Белый «Пепел»

«Петербург»

Анненский

Сологуб

Наступает ночи час

Закрывая тысячи глаз

[Итак, мы уже стали серьезно заняты.]

Соответствие пейзажей (вещей) лицам, ситуациям.

⁶ Дж. Селли, *Гениальность и помешательство*, СПб. 1895.

⁷ П. Берков, *Александр Иванович Куприн. Критико-биографический очерк*, М. 1956; В. Афанасьев, *Александр Иванович Куприн*, М. 1960; А. Волков, *Творчество А.И. Куприна*, М. 1962.

Пейзаж – в разных ракурсах. В коробке зеркал. Пейзаж времени, души, семьи.⁸

Джаз

Международное искусство

Если бы ты носил (очки), я бы знаешь как тебя обозвал?

Прозвище Кто? Что?

Кого? Чего?

адрес А. Альтиулера (ул. Верности)



адрес В. Ширали

адрес «Литературной газеты»

1. Псковское шоссе
2. Когда безденежный
3. Всё осознай: и ночь, и смерть
4. Лицо – реке
5. О господи, помилуй мя
6. Вот озеро лесное
7. Качайся, слабая трава
8. Ты слышишь шлёпает
9. Я блаженный
10. Одесский базар
11. В пасмурном парке
Прогулка (поэма)
12. Есть светлый полдень⁹
13. Где лодка врезана
14. Где бледный швед
15. Над приусадебною веткой
16. Вроде игры на арфе
17. Как бой часов
18. Вега рек на гр<ивах>¹⁰

⁸ Рукой Риты Пуришинской, жены поэта (далее в тексте как РП).

⁹ С 1 по 12 – рукой РП.

¹⁰ Возможно, план чтения стихов.

Записная книжка № 3

Записная книжка, листы в клеточку; 48 листов. Записи «вверх ногами» (от конца к началу). Лист 38 вырван.

Записи в книжке сделаны до ноября 1966 г.

Р. Юрнев – кинокритик

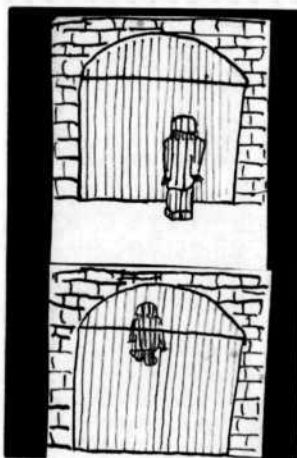
большую работу суд и государство назначив бесплатно 2 суд<ебные> экспертизы¹¹

<что?> я могу твёрдо сказать в добровольном порядке

продолжал играть роль придурка

не услышали свое<го> раскаяния в совершённом преступлении

Тюрьма – это страшная штука, и единственный выход – это из неё выйти. – На вопрос почему Рита просила убить её <не дописано>



¹¹ Здесь и ниже – записи с судебного процесса над Владимиром Наумовичем Швейгольцем (1939–1994) – прозаиком, другом ЛА. О деле Швейгольца, убившего свою подругу, см. С. Савицкий, *Андеграунд. Истории и мифы ленинградской неофициальной литературы*, М. 2002, 27-31.

она оглянулась от рояля – и увидела большой садовый парк на главной, с красным песком дорожке которого стоял профессор К., опираясь на свой указательный палец¹² имел физиономию неудачника и мизантропа, хотя всё в его системе было налажено. Но пока ему было около 19 лет, и рыльце покрывалось пушком.

Так что она любила своё гимназически <запись обрывается>

Я тотчас оговорюсь, что герой моих записок человек мерзкий, но не с позиций ортодокса, т.к. его мизантропия и безнравственность не то, чтобы вызывали у меня сочувствие, но иные варианты и того и другого мною принимались как должное. Мерзость заключалась, пожалуй, прежде всего в его собакоподобности: в нём всегда присутствовало желание вот-вот встать на четыре конечности и этим облегчиться. Говорил он нагло и быстро, а когда оскорблялся – отскакивал. И так как я придерживаюсь старой манеры изложения, то у меня его вид ассоциировался прежде всего с довольно крупной для комнатной и тем не менее собаки, выведенной в тёплой поддёвке.¹³

«Защита диссертации»¹⁴
Вещество жизни

- 1) Мадригал
- 2) Я и природу разлюбил
- 3) Лебеди (1, 2, 3)
- 4) Валаам
- 5) Послание в лечебницу
- 6) Лесное лето
- 7) Листание <календаря>



¹² См. «Этюд» (СП-2, 98, 100). – Здесь и далее – ссылки на *Собрание произведений ЛА* как СП с указанием тома и страницы.

¹³ Предисловие к «Биографическим справкам о Прокофьеве» (неизд. – О нём см. СП-2, 249).

¹⁴ Договор на фильм под условным названием «Защищается диссертация» был подписан ЛА. 31 октября 1966 года. Согласно заказанной РП после смерти поэта справке в бюро авторских прав от 8 апреля 1971 года ЛА (под псевдонимом Л. Львов) являлся автором сценариев следующих фильмов: «Человек и цвет», «День второй», «Техника безопасности на предприятиях рыбной промышленности», «Санохрана границ СССР», «Голос растения», «Молекулярный конфликт», «Молекулы жизни» (в соавторстве), «Молекулы и молекулярное движение» (в соавторстве), «Обмен веществ и энергии в клетке», «Защита диссертации», «Всего одна рюмка» (дикторский текст). Ряд тематических заявок на кинофильмы остался нереализованным.

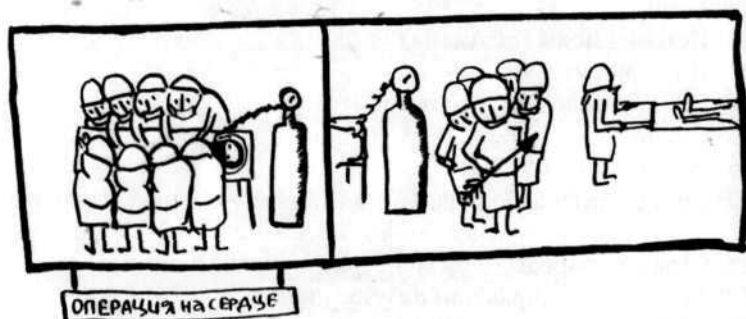
Кинохроника

Павел Коган

Сюжет:

- 1) Что люди теряют?
- 2) Части света – альбом

– о работе, жизни, быте.



Осторожно надрезать кожу в области сердца

Тренировался на роль шизофреника

- 1) Урожай страны¹⁵
- 2) Оркестровая яма
- 3) Sos!
- 4) О чём нам рассказал танец?
- 5) Книга да сабля
- 6) Библиотека музыки
- 7) Экскурсия в лес (серия по месяцам и сезонам)
- 8) Лошадь
- 9) Путешествуем вместе с Пушкиным
- 10) Говорящие птицы –
- 11) Личная библиотека Ленина
- 12) Болельщики
- 13) Телепатия! – да или нет?
- 14) Одежда буквы (шрифты)

¹⁵ Список тем предполагаемых киносценариев.

- 15) Знамёна побед
- 16) «Пчела за данью полевой»
- 17) Об уходящих профессиях (трубочист и т.д.)
извозчик
фонарщик
- 18) Автопортрет
- 19) У Коровы 37° (о ветеринарах)
- 20) Казни и пытки
- 21) Поэма Пушкина «Медный всадник» – экранизация стихов с иллюстрациями
- 22) История моды (от Адама)
- 23) По маршруту № ...
- 24) Пришёл человек с работы
- 25) Газета
- 26) [Сестра милосердия]
- 27) Ловись, рыбка, большая и маленькая! – о способах спортивного ужения
- 28) Стражи природы (о браконьерах и борьбе с ними)
- 29) За кулисами цирка или о музее цирка
- 30) Мир счастья (о детской площадке в большом парке)
- 31) «Я дуплетом бах! бах!» – об осенней охоте на уток (Ладога)
- 32) Русская кухня (или серия – национальная кухня<)>
- 33) «По утренней свежести» –
«Лебедь – прелесть, птица радости»
«Лебедь был сосудом утра»
- 34) За новыми сказками
- 35) Костюмы леса
- 36) Хотите в тропики?
- 37) Кусок
Уголок земли
38. [Болельщик]
39. Настоящий Айболит – ветеринар в зоопарке
40. [Если загорится лес]
41. Быт завода
42. [Инкрустация]
43. Свадебные обряды
44. А как у других? (Рождение, быт, обряды, любовь, старость)
45. Вещи. Чердак и подобное
46. Театральный разезд
47. Перевозчик. (Н.А. <Некрасов?>)
48. Ночь в универмаге



Мы увидим тех, чьи руки, отмеченные следами работы с деревом, землёй и солнцем, создали живые пейзажи страны и натюрморты осени. Мы услышим колоритные диалоги рынка, где акцент грузина напомнит нам о коротких тенях юга, оканье волжанина – о запахе рыболовной сети, а пышная метафора узбека расскажет о раеподобном оазисе.

Критерии красоты были даны нам природой

И мельника лесная дочь¹⁶
проснулась, тьму приняв за ночь¹⁷

Ладонью созданную ночь

Она приняв сей мрак за ночь

Что слепоту приняв за ночь
Пугая мышь, летела прочь

Что эту тьму приняв за ночь,
Пугая мышь

О не забудь налёты летние
на сонных птиц в пределах сада,
где, вырисовывая петли
кленовый лист и плыл и падал¹⁸

Екатерина великая, о!
Едет в Царское <Село>¹⁹

Я рассматриваю Христианство как первую атомную бомбу

Алиса подошла ко мне, спустившемуся сверху, с графического ф-та и сказала, что начальник пошёл в уборную, она почему-то решила, что он пошёл туда курить. Нелогично. Кто-то смеётся. Как будто это Алиса, на

¹⁶ См. драму А.С. Пушкина «Русалка».

¹⁷ Исправлено; было: «проснулась, [с тьмою спу<тав ночь>]». Здесь и ниже см.: «Напротив низкого заката, / дубовым деревом запрятан, / глаза ладонями закрыв, / нарушил я покой совы, / что, эту тьму приняв за ночь, / пугая мышь, метнулась прочь» («Напротив низкого заката...», СП-1, 136). Этот же фрагмент цитируется позднее в «Записи бесед» (1).

¹⁸ Начало ст-ния «Август», 1961 (СП-1, 274).

¹⁹ Анонимная пародия XVIII в. на В.К. Тредиаковского.

самом деле нет. Время субъективное ужасно длинно сейчас. Ужели попутают?

Идёт бык – это тоска
Лиса – это усмешка²⁰

Здесь ветка лиственного шума
Родня во мне венчает думу

Базар явится нам не только торгом, местом меркантильного обмена, в первую очередь базар – это встреча отделённых пространством людей, проявление их духовного контакта.

Здесь можно написать стихи. Как они пишутся – не помню.

Воды девья краса.

Девья краса воды.

Брандмауэра кредо

Ужасно жарко в пиджаке. Потеею.

Когда это кончится. Гашиша нет. И беременные разряжаются.

Через речку нужен мост,
У лисицы длинный хвост,
Через речку по хвосту
Лиса идёт как по мосту.

Шум и хохот в гараже:
Заяц едет на еже.
Ёж у нас теперь такси,
хочешь ехать – попроси.

У нашей лошади бока
вот в таких яблоках.
Как увидишь нашу лошадь,

²⁰ См. «Люблю смотреть, когда моя тоска / идет, приняв обличие быка, / или усмешка верткою лисой петляет в кочках просеки лесной» («Люблю смотреть, когда моя тоска...» – СП-1, 102).

Так беги, схватив лукошко.
Ходит лошадь, ест траву,
Яблок с лошади нарву.

Август 1961

1. Псковское шоссе
2. Когда безденежный
3. Лицо – реке
4. Павловск
5. Возвращение
6. Слабый голос травы
7. Август (О не забудь...)
8. Август (Всё осознай)
9. Одесский базар

Лесничество

1. О господи, помилуй мя
2. Вот озеро лесное
3. В лесничестве озёр
4. Качайся слабая трава
5. Я блаженный
6. Ты слышишь, шлёпает вода
7. Как бой часов, размерена жара

Валаам

1. Где лодка врезана в песок
2. Где бледный швед...
3. Графика.

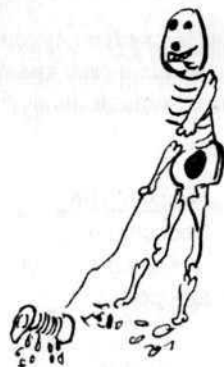
1. Послание в лечебницу
2. Лесное лето
3. Листание календаря
4. Лебедь (вступление)
- 5) Лебедь (сонет)
- 6) Бабочки
- 7) Борзая продолжая зайца
- 8) Эрлю. Мы – судари
9. Вега век на гривах своей
10. Нежней иглы прямой и голой
11. Мадригал (На ветке голоса)

12. Мадригал (Как летом хорошо)
13. Утро воды (графика)²¹
14. Каждый лёгок и мал
15. Вроде игры на арфе

Снимает пальто, а там скелет

Не сю, иную тишину²²

Пьеса²³



Лампа с собакой

Детсад. Спальня. Воспитательница.
Няня. Дети в постелях. Один из них
просыпаясь:

- К. А у меня ассоциация
Б. А у меня была поллюция
Няня. Звуки те, что с крыши льются
разливаю я по блюдам

Сидел на стебле мотылёк,
Прижав крыло к крылу,
Но, подбежав к нему, шалун
Рукой накрыл цветок

Ах, как в июле хорошо
в такое время дня,
Когда

Ибо сладок и целебен
Тихий час для всяких бэби.

Ах, как в июле хорошо
в такое время дня!
Когда огромный дождь прошёл
но не задел меня
Девья краса воды.
Пью с удовольствием воду.
Она нежна.

²¹ См. публ. Ремо Факкани в наст. изд.

²² См. начинающееся с этой строки ст-ние (СП-1, 119).

²³ См. «В спальне детсада...» (СП-2, 138).

Добровольное заключение в лечебницу.

Я Пушкина любимый правнук,
избранник Музы, но бесславный
Доверена мне Божья милость

Бога я люблю больше всех
Бог во мне!
Бог во мне!



Лоб твой – память о последнем,
невзаимном поцелуе,

Какие мысли
радуют меня!
Аронзон

Вроде игры на арфе чистое утро апреля²⁴

1. Написать заявки
2. Позвонить Суслову – Пинцкеру
3. Отправить стихи
4. Позвонить по обмену.



Телефоны и адреса П.Г. Антокольского, А.А. Вознесенского, А.Г. Твардовского, Б.А. Ахмадулиной, С.В. Михалкова, К.М. Симонова, Б.А. Слуцкого

Лучшие парни рабочего класса,
Сверстники тех, чьи – прострелены каски,
Тех однокашников, мёртвых, которые
Шли на Берлин отвечать по истории

Сверстники тех, не доживших, которые

Лица парней из рабочего класса,
[Чьи одноклассники в простреленных касках]
Сверстников тех, чьи – прострелены каски
Те, о которых мы скажем «Герой»

²⁴ Начало ст-ния 1964 г. (СП-1, 62).

Сверстники тех, не забытых, которые
Классами шли отвечать по истории²⁵

Мой Фауст, измерениями отделяющий мысли и чувства в колбочки
и согласный идти на всё, что задаст бес

поэма

Гаврила – он

Гаврилиада – она



²⁵ Текст окончательного варианта стихотворения «для печати» не сохранился.

Записная книжка № 4

Записная книжка, листы в клеточку; 48 листов. Записи «вверх ногами» (от конца к началу) – Книжка велась с конца 1966 по февраль-март 1967 г.

С рюкзаком и мешочком. Мешочник быстрее стремится к выходу.
(Мехнов²⁶ <?>)

Я, м.б., и стал бы, да нет партнёров.

Потеря возможности глубоко мыслить.

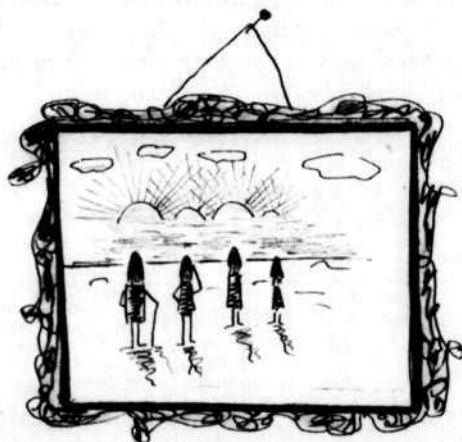
Непрерывное Я

Разговаривать с детьми на полном серьёзе невозможно.

Все живут стадами – слоны со слонами, только в детстве все вместе.

Искренним ты всегда есть, как стёклами не обматывайся. Если партнёр

Картину забрали в лечебницу



²⁶ Фамилию друга ЛА часто писал через «е».

Сцена, где героя не видно, а на сцене зеркала, через которые зритель видит. Зеркала всякие: и кривые, и простые. Система оптическая.

Или проще – висят из-под потолка зеркала разных форм и ровности поверхности.

Вечер старинного анекдота. Или рассказом, или театром.

Карикатур детских книжка о Сороконожке²⁷

Рор-артный детектив.

Галецкий сделал то, что Толстая²⁸ мне не дала сделать: (авто)портрет с зеркалом. Вместо рожи – зеркало.

Человек без анфаса. Только профили.

Фильм, где героиня – Кукла.

Провоцирующие, спровоцированные кино.



– Есть шизофреники, которые заболев уже навсегда счастливы, а есть такие что несчастные насквозь. А я ни тот ни другой и тот и другой. Смотря, как на меня посмотрят. Посмотрят как на счастливого – счастлив, и наоборот. А когда меня спрашивает Д. что со мной, то тотчас и заставляет стать несчастным, потому что обычный человек – он скажет: «Со мной ничего», а я сразу же понимаю: что со мной?

Продавец дырок
Покупатель «Земных шаров»

Не ешь натошак²⁹

– Что вы здесь делаете?
– Снюсь

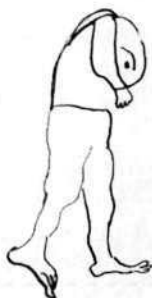
Миссис мужчина

²⁷ Весной 1967 г. ЛА и Вл. Эрль сочиняли для детей книжку «Кому что снится» (название условное), одним из героев которой была сороконожка.

²⁸ «Домашнее» обращение ЛА к РП.

²⁹ Аналогичную максиму произносит Дж. Леннон в фильме *Yellow Submarine* (1968).

ротор
 заказ
 шалаш
 летел Кок
 мим дед око
 баб
 кабак
 латал дед шалаш
 ага! казак
 латал дед баб
 получил
 заказ воров шиш ада
 колок боб
 Тот Тит Тут шабаш
 еле-еле
 лил лакал
 летел мотом³⁰ (мот)
 мелем (баб) молотом
 комок
 зараз
 зараз



Я веду молчаливый образ жизни.
 Я разочаровался в человечестве.

Меценатами всегда становились от излишеств благополучия. Меценатство должно быть идеей такой же, как Ротшильдство для Подростка. От бедности до меценатства – это повторение пути гения. Сейчас искусство как после кораблекрушения. Нужно спасать то, что успеете спасти.³¹ Меценатство сейчас – гениальность.

Между Аму-дарьёй и моей тоскою была дача

Снимает шляпу с головой
 Снимает пальто, а там скелет

³⁰ Над текстом пояснение: кем?

³¹ Исправлено; было: Нужно спасать то, что [спасётся.]

Татьяна Григорьевна
– Гнедич³²

Фотография кентавра



Галлюцинация совершает преступление, ответственность несёт субъект, чья галлюцинация. Сам он чист, а галлюцинация вредит.

Привидение приходит, и я узнаю о том, что N. умер.

Махнёмся гробами³³.

Не хотелось выносить мусорное ведро (из-за страха) – съел содержимое.³⁴

Ночь 14 на 15 II 67. Изумит<ельный> разговор с Михновым, за кот<орым> следует записывать.

В том возрасте, далеко от рожденья
Настолько же насколько и от смерти
Дай, Боже, силы быть Тебе подобным
Когда Ты, Бог, свое<ю> мысл<ь>ю обнял
Гармонию небес, воды и тверди

³² Татьяна Григорьевна Гнедич (1907–1976) – поэт, переводчик.

³³ См. «Отъывк (Made in небеса)» (далее – ОМ. СП-1, 232-233).

³⁴ См. схожий сюжет у Д. Хармса в рассказе «Так началось событие в соседней квартире...» (1938).

Досель которых не было в помине
Скажи, Господь; Ты думал ли о сыне?

Кораблекрушение. Плывёт, плывёт, наконец, нога случайно достала мели. Мель посреди океана. Стоит. Океан кругом.

Кино. Дама за столиком. Всё время видна только она, собеседник не виден и слова его не слышны.

Кино. Главная героиня – кукла. Символ одиночества.

Дама, при которой кукла, всё время навязывает ей какие-то действия. Заставляет куклу бить её (кукла неподвижная, ватная), махать руками. Пришпиливает ей какие-то поступки.



Записная книжка № 5

*Записная книжка, листы в клеточку; 48 листов. –
Книжка велась с весны до начала осени 1967 г.*

Воробей
Летел по небу воробей

В двуречьи
нежность и унынье

«Вещи»³⁵ – индивидуальность – это стада теперь одинаковых аномалий, писателей (Грин, Осборн, Бёльль...). То, что раньше было одной личностью – теперь стадо.

Тавриды³⁶ ранний сон.
Сияние луны (самой не видно)
Из-за Кара-Дага

Утро у Кара-Дага, напротив конюшни, из которой уже вышли лошади и стоят у длинной стены конюшни. Птица на проводе звенит: Пинь, пинь, пинь, пинь, пинь, пинь, пинь...

Надо посмотреть у Хлебникова, какая птица пинькает.³⁷ Лошади выходили грациозно, чуть прогибая крупы.

На полу – кто где – мёртвые мотыльки.

Вчера принёс Ежа ночью, поймал у колодца, а потом выпустили.
Через парк коллег иду с молодой женщиной, отененной зонтом, и опираясь о трость.

Между туч огромная дыра,
Голубая, Крым, et cetera

³⁵ Georges Perec «Les Choses» (1965, опубл. на рус. яз. в журнале *Иностранная литература*, 2, 1967).

³⁶ Конец лета 1967 года ЛА провёл в Коктебеле.

³⁷ Имеется в виду строка из стихотворения В. Хлебникова «Кузнечик» (1908-1909): «„Пинь, пинь, пинь!“ – тарарахнул зинзивер» (В. Хлебников, *Собрание сочинений в шести томах*, Т. 1, М. 2000, 104). *Зинзивер* – синица, камышовый воробей (там же, 464).



Пишу вам³⁸ рукой эфиопа напротив горы Кара-Даг; и красен, как сваренный рак, пята Ахиллесова – жопа. Стакан вина перед столовой я пью с женой, почти здоровой. Мура, Боря и Виталий, из лета в осень улетаю, знайте, ваш кузен и дядя вас не встретит в Петербурге, он лежит, на море глядя, vis-à-vis у дяди – турки. Женой любуюсь и супругой, он вывез их на солнце юга, где солнце южное печёт, и где они – везде Верона; кузен ваш залит сургучом, лишь жопа – белая ворона.

У причала пароход старой
музыкой играет.

Сказка, где сказочника-писателя утаскивают.

Ночью. Улица. Идёт женщина с ребёнком, за которой далеко горит фонарь. Ночь совсем тёмная. Женщина заслоняет собой далёкий (сравнительно) фонарь, т<ак> что фонарь не виден, а вокруг женщины светлый силуэт.

Святая гора.

Напечатать Риткины стихи

Рассказ про Острогорского
Восстановить «Баню».

³⁸ Стихотворное послание обращено к старшему брату поэта В.Л. Аронзону, его жене М.Е. Аронзон и их сыну Борису.

У причала пароход³⁹
 Старой музыкой поёт
 Могут все не умирая
 Покататься в нём по раю.
 Бьёт о берег чёрный Понт
 Над женой моею зонт

Я лежу почти ни в чём
 весь залитый сургучом

В черноморском море вод
 Виден белый пароход.
 Две недели в Коктебеле
 Мы лежим и жопы белим

На лежаках, чуть платных, лёжа
 Мы лежим темнея кожей.

Курорты – курортны
 Близость – сопутствует распущенности.

Белым – белое, чёрным – вход воспрещён. Если все навалится на одну сторону – где ж равновесие!

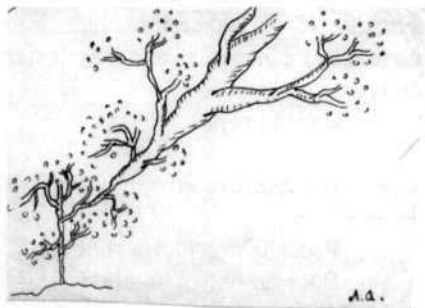
Тебе приснилось, что ты проснулся.
 Если бы Екатерина Велик<ая> знала тебя, она бы не стала жариться с жеребцом
 Шмель виснет над пионами цветка⁴⁰

Провинция духа.

Где дуб коряжистый как дуб
 Был молнией грома сражён

В местечке духа –

Какое у Адама отчество?⁴¹



³⁹ Окончательный вариант ст-ния записан в 1970 г. (Блокнот 5).

⁴⁰ Строка из стихотворения «Мадригал» («Как летом хорошо – кругом весна...», СП-1, 106).

⁴¹ См. ст-ние «Сонет Роману Белоусову» (СП-2, 158).

Что было до небытия?
 До донебытия?
 До додонебытия?
 До дододонебытия?

Генри Перселл
 Гордиев узел развязан
 Жан Батист Люли
 <Арканджело> Корелли
 и Иоганн Ёзеф Фукс

Я не слышала, как ты написал сонет

Антикварный слог

Сифил<итики> Тащатся в гору
 Ищу себя среди них
 Сифилитик<ов> Суворов⁴²
 зажигалкой поковырял в зубах

до ментоловой свежести марта⁴³

Душа летит, душа икает
 века сменяются веками
 повсюду взрослые старушки
 когда лежат со стариками
 мой профиль держат под подушкой

Испанская хокку

Как хорошо быть гениальным,
 Любить свою жену
 И вонзить нож в сердце.

Прошлое недостижимо

Ненужность настоящего

⁴² См. ст-ние «Прут сифилитики на гору...» (СП-2, 157).

⁴³ Строка из ст-ния «Я как спора просплю до весеннего льда...», 1963 (СП-1, 341).

Творчества не избежать

Все творят: одни глазами, ушами, другие – иначе, ибо каждый видит свой мир.

Один на весь трамвай автобус

Щуку звали Карась

На голое тело одев сапоги

Интервью у Бога

[Даме мужью голову]

Ангел – часовой⁴⁴

Иван был похож на Петра, точь-в-точь, а Пётр не похож на Ивана

3 женщины – Нюра и Таня
домашние бёдра

Ибсен – 4 т.

Писемский – нет 9 т.

Куприн – нет 4 т.

Шолом-Алейхем – нет т. 5, 6

Мамин-Сибиряк – 10 т.

Станиславский – нет 7, 8 т.

Герцен – нет – 5, 6, 8, 9 тт.

Худлит 55 г.

Бальзак – 24 т.

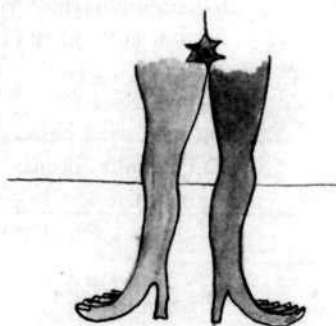
Стендаль – нет – 5 т. 9 т. 10 т.

Диккенс – 14 – 30 тт.

Паустовский – нет 1, 2

Там купается соболев в полднемном снегу⁴⁵

Костлявые птицы



⁴⁴ См. первые строки «Начала поэмы» («<Видение Аронзона>», 1968): «На небесах безлюдье и мороз. / На глубину ушло число бессмертных. / Но караульный ангел стужу терпит, / невысоко петля между звезд» (СП-1, 149).

⁴⁵ Строка из ст-ния «Я, как спора, просплю до весеннего льда...» (СП-1, 341).

Записная книжка № 6

Записная книжка, листы в клеточку; 48 листов. Листы 26–45 «вверх ногами» (от конца к началу). – Записи сделаны летом–осенью 1967 г.

Запратал в косточку от вишни – и не нашли!
Там не ройтесь, я там уже вчера смотрел⁴⁶.
Смотрел как растёт трава (не видать)

Курбатов
«Старый Петербург»

Бенуа
«[Старый] Петербург»⁴⁷

Отдел эстампов

Гернет «История царской тюрьмы»⁴⁸

Прости меня, что рано умер⁴⁹
всего, что нужно не сказав

Надо подпить, чтобы отрезветь.

Мехнов.

Бахтиаров 90-е г.
Брюхо Петербурга⁵⁰
Пролетариат и уличные тип<ы> СПб⁵¹

⁴⁶ По свидетельству РП, фразы ЛА во время обыска (официальная причина обыска – наркотики; скорее всего, обыск был связан с процессом Гинзбурга-Галанскова).

⁴⁷ В.Я. Курбатов и А.Н. Бенуа входили в Совет научно-исторического общества «Старый Петербург», созданного в 1921 году (с 1925 года общество называлось «Старый Петербург – новый Ленинград», ликвидировано в 1938 году). Вероятно, в это время ЛА работал над сценарием документального фильма об истории города: большое количество заметок в записной книжке (не включенных нами в публикацию) – описание старых видовых фотографий и открыток.

⁴⁸ М. Гернет, *История царской тюрьмы в 5 томах*, М. 1960-1963.

⁴⁹ Ср.: «Хочу я рано умереть / в надежде: может быть, воскресну» («Не сю, иную тишину...», <1966?> – СП-1, 119).

⁵⁰ *Брюхо Петербурга* : Общественно-физиологические очерки А. Бахтиарова, СПб. 1888.

⁵¹ Бахтиаров А. *Пролетариат и уличные типы Петербурга* : Бытовые очерки, СПб. 1895.

Пыляев
 Старый Петербург⁵²
 и ещё.
 Столпянский⁵³

Я пил вино Токая
 без всякого труда:
 над Пушкиным рыдая
 я радостно рыдал

Среди копытных
 лошадь – лебедь.
 Чего нельзя сказать
 об утке

Я не Рахметов, чтоб на гвоздях сидеть
 (уйти надо)

Как об этом (о службе) вспомню – будто приступ аппендицита.

Снег и Поле. Солнцеснег
 Бесконечный снег телег.⁵⁴

Пользуюсь у себя большой известностью и популярностью и признанием

Забывтый сонет⁵⁵

Уже второй день
 не хочу умирать

Вода быстро перели<с>тывае<т> страницы –
 Тихий прибор

Несовершеннолетние груди.

⁵² М. Пыляев, *Старый Петербург*: Рассказы из бывлой жизни столицы. СПб. (Первое издание – 1887).

⁵³ Столпянский Петр Николаевич (1872-1938) – краевед, историк Петербурга.

⁵⁴ Начало ст-ния «А.С. Пушкин», 1968 (СП-1, 148).

⁵⁵ См. одноименное ст-ние 1968 г. (СП-1, 162).

В соборах лиц твоих⁵⁶
и каюсь и молюсь
и стихотворствую и плачу наизусть

Я навсегда устал⁵⁷

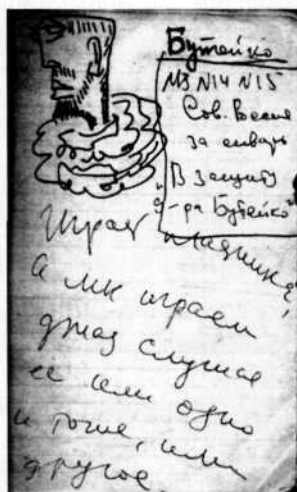
(Прицел)
Цель охотится за мушкой

Утро внутри небытия.

День рожденья у игрушек

Брат и брат
В углу стоят

Город
Бутейко



№ 13 № 14 № 15
Сов. Россия
за январь⁵⁸
«В защиту д-ра Бутейко»

Играет пластинка, а мы играем джаз, слушая её – или одно и то же, или другое.

Кроме сценария с куклой, где некая дама ведёт с ней диалоги, навязывая всякие ситуации, бьёт её, трясёт, обвиняет, изводит, есть другой, где всё действие проходит в густом тумане с первого кадра по финал. Пленэры городские и местные. Иногда туман прорывается: герои заходят в пустой цветочный магазин, обставленный зеркалами. Пока они выбирают цветы,

⁵⁶ См.: «Твое церковное лицо / проступит водяными знаками» («Как лодка, чьи устали вёсла...»), 1965 – СП-1, 84).

⁵⁷ Строка использована в ст-нии «Когда наступает утро, тогда наступает утро...», 1969 (СП-1, 176).

⁵⁸ К.П. Бутейко (1923-2003), автор гипотезы о вреде «глубокого дыхания» и практики нелекарственного лечения различных заболеваний. Статья «В защиту доктора Бутейко» была опубликована в газете *Советская Россия* от 14 января 1968 г. Этот материал мог заинтересовать ЛА в связи с болезнью РП (двойной порок сердца, инвалидность II-й группы).

кто-то входит, ещё, ещё кто-то. Полный покупателями магазин, когда героев уже в магазине нет. В туманном холмистом месте, внизу которого озеро, прямо на пленэре расставлены кресла и прочая утварь из не нашего времени. Есть замок, в котором нет ни одной стены, и поэтому видно всё, что происходит сразу по всему замку. Но туман <не дописано>⁵⁹

Прыщавый лобик целомудрия.

Хожу тихо, чтобы не разбудить себя.⁶⁰

В цветочном магазине сценария люди становятся маленькими, карликами.

Путь к благодати лежит через рак, ибо только раковым больным колют морфий и вживляют электроды.

Смерть стеклодува 35 лет.

Ташил на санках за спиной алкаша, который сблевал лёжа и захлебнулся. Жене привезли труп.

думала о своём

косится

синим вечером

Она не видела его долго

Как в будничной киноленте. Рассуждения.

Она не хотела родиться.

Хотела её мать.

Я сознательно стал писать стихи хуже и плотские для того, чтобы нашёлся читатель и обсуждатель.

Первый такой стих – хуже написан 23 ноября 67 года: «Чтоб себя не разбудить...»

За морем

Пушк<ин>

За морем житьё нехудо.

⁵⁹ См. прозаическое произведение ЛА «Не пустой, не совсем пустой магазин цветов...», 1969 (СП-2, 115-116).

⁶⁰ См. ст.-не «Чтоб себя не разбудить...» (СП-1, 142).

Пушкин влиял на Державина, Ломоносова и пр.



поляна озёр

Растут деревья вдоль ограды

Мой страх перед великими оказывается более великим, чем их творения.

made in небеса⁶¹

конная статуя Ильичу

Бежал быстрее Гудала⁶²

Приятного одурения⁶³

Ведь никто же не мог создать саму⁶⁴ музыку

У неё переходный возраст: она переходит на Невский.⁶⁵

⁶¹ Подзаголовок *ОМ*.

⁶² Было: Бежал быстрее [Гаруна].

⁶³ См. *ОМ*.

⁶⁴ Исправлено; было: ~ [свою] музыку.

⁶⁵ Поверх записи пояснение *ЛА*: «Альтшулер сказал о Гале».

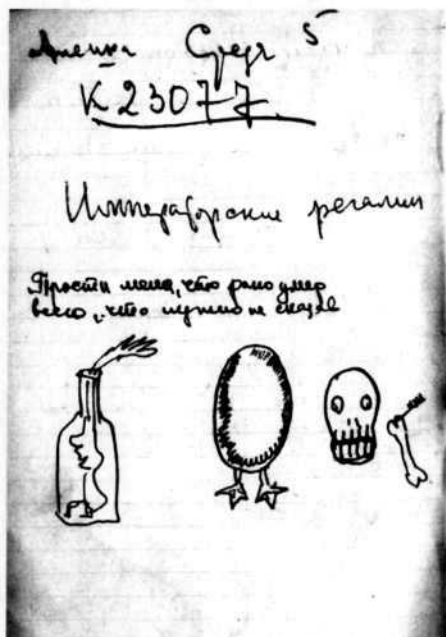
Изобретательность –

Творец во время припёртости к стене – по сему творим.

Бог по потребности прекрасно опухший, прекрасно уродлив.

Со мной произошёл «Бобок»
Мельц⁶⁶

Только что летела чайка, но когда оглянулся второй раз – ворона.



Курочка Кавенки - вымя
длина и уша Пуделики.

Только кеба и $\frac{1}{2}$ колонны
Синекандрического срама.
(высота $\frac{1}{2}$)

Швейцарская Синекандри-
ского военного ушине;
для швейцарца.



⁶⁶ См. прозаическое произведение «Прямая речь» (СП-2, 118).

Записная книжка № 7

Записная книжка, листы в клеточку; 48 листов. – Записи сделаны в 1968 г., с начала года до лета.

Девье лицо

Не хватает ошибки.

Отрубленная голова на допросе: не узнаете?

Букашка разнарядилась: посмотрите на меня!
А на неё никто не смотрит.

Сосед – сверху

Сосед – снизу

испить дождя
вымя дождя

Кто больше получил пощёчин?

Ей хорошо, наверно, но мне её ужасно жалко.

Поманил пальцем: – пошла старуха, а та не пошла.

Собаки – Шавки – испугался –
снял штаны и обосрался

Пахнет девочка сиренью
И летает за собой.
Промелькнув в стихотвореньи
Обе стали голубой.

Голубого голубей небо голубое⁶⁷

Пахнет девочка сиренью
и летает за собой
(Приколи на мочки деньги

⁶⁷ Здесь и ниже – наброски к ст-нию «Вспыхнул жук, самосожженьем...» (СП-1, 165).

и концы укрась губой)

авоська гашиша

В Петербурге очень тихо
Вот уж много лет подряд
Вот уж много лет подряд
Я гуляю в Летний Сад

Голубого голубей
Небо белых лебедей <небедей?>

устроив выставку, я будто что-то потерял. А терять уже ничего
нельзя.

Вообще о худ<ож>нике

Какая тишина между деревьями

Лесной дождь

Половая гимнастика

Это понятно без лишних слов и без кайфа.

Я записываю всё о кайфе

чувство жизни – сон
думать – чтоб не видели, что я думаю
Я в себя не верю, а отказаться от себя не могу.

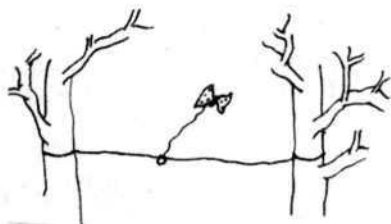
бабочка после всех

На хуй
мы живём какой-то жизнью

Но я не хочу это называть
другим именем чем Бог.

Ты потерял слушателя уже полтора часа назад.

Ты будешь об этом договаривать всю свою жизнь.



Чернильная птица – клякса

Сделали фото Бога

Мирок и мирище

У каждого человека индивидуальный путь к мысли

Я боюсь стать домашним животным

легализация ненависти к человеку

мир = предмет

Я своего детства не помню

здесь всё

Красное голубое – это дети – пятна на берегу Летнего Сада и отображение их в воде. Возникла необходимость это завиршить: На груди⁶⁸ моей Венеры,

что за чудные пленэры

что за чудные места⁶⁹

ворон тянет червяков, Эдгар По молодой

Спившийся йог

⁶⁸ Под строкой вариант: *холмах*.

⁶⁹ См. «Дуплеты» (СП-1, 190), «AVE» (СП-1, 225-229).

Записная книжка № 8

*Календарь-ежедневник на 1967-1968 гг. с нумерованными страницами. –
Книжка заполнялась одновременно с записной книжкой № 7.*

Автопортрет в гробу

Фото: полголовы за рамку.
Разделить одного человека

Светло на небе, там, где птицы

обуть очки

Светло в Таврическом саду,⁷⁰
А отчего – не знаю, жду

Общее беспокойство Пьера и Болконск<ого>

Не участвует в действии, но вызывает чувства героев. Это о матери
из «Подростка»

Стала кошка сороконожкой⁷¹
Бегемотом стал верблюду

вдоль змеи, вдоль меня
пробежала змея.

мышеловке!

Не делай праздник длиннее, чем он есть.

Как часто свой мозг приходится отвлекать (от прекрасного)

Я владелец своего уха,
владелец своей жопы,
владелец своего таза,
владелец своей кишки,
владелец своего глаза,

⁷⁰ Первая строка ст-ния 1968 года (СП-1, 151).

⁷¹ См. сноску 27.

владелец своего ногтя,
 владелец своей руки лев<ой>
 и т.д.

(Рита)

Забрался на великана –
 я выше великана⁷²

скопление ангелов летит
 собой украсив небовид.

выпал вкусный снег

Лава молока
 Хуй – холм

литературная мысль

Иду тихо и медленно, чтобы не вспугнуть красоту пейзажа.

Устаревшие маски знаменитых актёров

Я ем время

Гулянье с игрушкой на поводке.

Когда играет Рихтер...
 Его не видим, а всё, что он делает, видим.

Пустырь, собаки, шампанское

Есть дни, которые точно останутся на всю жизнь

⁷² См. ст-ние для детей «Стану выше всех» (*Литературная Россия*, 10 (426), 5 марта 1971, 16).

И за смиренное кладбище
Наш взгляд летит: покоя ищет.



СТОИТ ЛИ ОБ ЭТОМ ДУМАТЬ?!

Из пруда вылетела птичка

Улитка бежала медленно, но очень быстро, но очень торопилась

Какое небо
крест какой
Какое небо – кайф какой!⁷³

Человек – затылок
лицо – лысый затылок

Какая зелень на траве

Два шага – лес

Театр сделали так, чтобы было легко смотреть.

Подпись к фотографии:
Я нашёл утешение на берегу природы

⁷³ См. «Запись бесед» (СП-1, 241, 398).

Они торчали оба: он и я

ланиты сочность

Любовь моя, спи, золотко моё,
Вся кожей преатласною одета,
Мне кажется, что я вас видел где-то?⁷⁴

Как хорошо здесь туда смотреть

Хорошо на берегу неба

*адреса Горбунова, Гайворонского*⁷⁵

адрес Феликса Якубсона,⁷⁶ ул. Каляева

Души из-под плащей

не знаю я своей судьбы
в судьбе поэзии россий<ской>
Но приготовленный к убийству
Не буду оною забыт

Душу с молотка

Такие уж у нас срока
что вряд ли доживём до срока

⁷⁴ Начало «Двух одинаковых сонетов» (СП-1, 180-181).

⁷⁵ Владимир Иванович Горбунов (псевд. – Владимир Ибрагимович Эрль), Андрей Владимирович Кузьминчук (псевд. – Андрей Гайворонский) – поэты круга Малой Садовой.

⁷⁶ Феликс Израилевич Якубсон – кинорежиссер, второй муж РП.

Записная книжка № 9

Самодельная записная книжка с нелинованной бумагой; 58 листов. –
Записи сделаны с сентября 1968 до весны 1969 г.

Причёска: волосы под подбородком связываются в узел заколкой или бантом – зимняя.

Тоскливым стрекотом цикад озвучен коктебельский сад.

Крымский дворик, заросший лозой. Тот же дворик с луной и тенями...

В этом есть плюс и минус: в том, что М.<ихнов> окончательно одинок, а мы сдвоены – плюс и минус. m⁷⁷ – чудовище, таракан, свинья. Нет сил продолжать. Записки довести до конца, до смерти – интересно, создаст ли сама жизнь сквозной сюжет, коллизию. Я не обязательный вариант. Ты должна начать... – Японский – нет, писать, духовный и бытовой и всякий дневник, он не требует писательских (!) данных.

кто слышит ляляля⁷⁸

я хочу посидеть среди всех,
среди каждого

Отец – брат
отец – сестра
отец – отец

нужно С какой стати я буду уважать чужое желание ебаться.
[м.б!] в каждой фразе Шашлык Кайфа. Словоблудие не признак интеллекта.

Однажды я напился на своей свадьбе

Друг заката. Хлеб пахнет лучше розы, тёплый, толстый

⁷⁷ Значок выглядит как заглавная печатная Ш вверх ногами.

⁷⁸ Начало ст-ния «Кто слышит ля-ля-ля-ля...» (СП-1, 167).

-
- Вы-то знаете, кого ищете, а я не знаю, кого я...
 - Ну и погодку устроили боль<шеви>чки
 - Да, но Пётр тоже неправ

Убийца горем был убит.
Он жертва, а она – бандит.

Как зовут меня забудь,
Телефон забудь и адрес,
Если встретишь как-нибудь,
не узнаю я тебя:
Ты мне был любовь и радость
Ты мне был печаль и радость
Ты мне был тоска и радость
Но любил ты не любя.

Как мне нравится с тобою быть
По осенним улицам бродить

День пройдёт – и ты смягчишься,
Сменишь гнев на милость ты...

Есть наказание, которое очевидно, заметно, и которое – не очевидно,
незаметно для наказуемого.

Я счастлив избранностью своего несчастья.

Боксировать с небом (Богом)

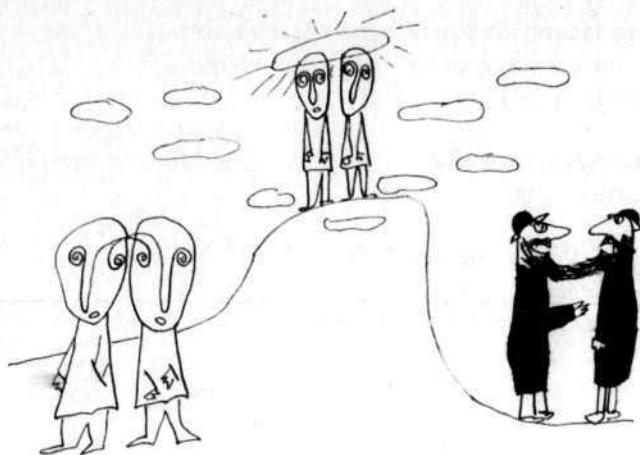
Каждый человек – земля, ближняя поверхность червива, внутри –
чистый огонь

Близнецы – каждый отказывается, что другой – брат.

Ты сам себя обошёл вином

двое (оба) тонут, спасая друг друга
(и ещё в разных водоёмах)

За то спасибо, Боже,
что мы с Тобой похожи



Мы все в одном хороводе, где каждый делает, что хочет, но мы – в хороводе.

Хороводы кастовые. Ибо не все люди – одни животные.

Это неизвестно даже Мне, Богу⁷⁹

А что у тебя две петли!?

Человек телосвалился

А как осень осенняя⁸⁰

Я бы свою дочь назвал Фита⁸¹

Афина Зевсовна⁸²

грузовик идёт, а самолёт на прицепе

⁷⁹ См. *ОМ*.

⁸⁰ См. ст-ние «О, как осеня осень! Как...» (СП-1, 174).

⁸¹ То есть *Фита* (первая буква – фита).

⁸² См. *ОМ*.

Состояние блаженной слабости. Жаль, что я не владею стихами.

Варианты предсмертных записок – жанр.⁸³

Варианты (фантазии) самоубийства.

Некоторые случаи (под закисью азота) невозможно вспомнить.

Можно много раз повторять их и всякий [раз] – забывать начисто. Сейчас я бы мог писать, если бы не боялся потерять благо, если бы оно было постоянным, а не случайным.

Тебе – вино,

а мне венок

Пёстрое полево поле. По нему несметной стаей бегут фоксы.

Один говорил очень тихо, а другой – ещё тише⁸⁴

Тело уже встало на ноги, а душа – нет.

От благодсти

много гадости.

Ты меня вброд не перейдёшь

У меня до сих пор горит щека, о которую ты меня стукнула.

Чему ты снова огорчился?

Пригубим друг друга⁸⁵

ветер Хлебник<ова>⁸⁶

вечная обстановка

Драки: 1) глухонемых

2) в трамвае

(притча) 3) Из р<естора>на «Москва» вышли. Один ударил другого в пах. Ударенный упал. Ударивший вскочил в трамвай. Трамвай доехал до угла и встал под красным светом. Зачем-то водитель открыл дверь. Ударивший высунул голову посмотреть на лежащего. Дверь закры-

⁸³ См. «Размышления от десятой ночи сентября» (СП-2, 123-125).

⁸⁴ См. *ОМ*.

⁸⁵ См. «Когда наступает утро, тогда наступает утро...» (СП-1, 176).

⁸⁶ См. «ветер Моцарта» (там же).

лась и защемила голову. Тот вскочил и, пока горел красный свет, дубасил по лицу

Лежат трупы, показывают фокусы: подыши!

Твоя тёща лучше твоей тёщи?

Внешний кишечник
человек идёт с внешним кишечником

Прошло через его жизнь [кр<асной>] зелёной (синей) нитью

Патефон
фон Пате
Живые стихов не пишут⁸⁷

Когда наступает утро,
тогда наступает утро⁸⁸

нули лун

[а нуль лу]
? луны нуль
ли нули лун
[нуль лу]
? Луна – нуль
а нуль луна

Прекрасный – эпитет.
Мера – ведро.

Волосатые чашки
Мышка – крыска

Я не поймал – потому что не ловил.
Волосатый квадрат⁸⁹
Баба Будда
Крестом по попке Иисуса

⁸⁷ См. *ОМ*.

⁸⁸ Начало стихотворения (см. выше).

⁸⁹ Здесь и ниже см. *ОМ*.

Её становилось всё меньше

откинь «Никто»

о

всех сев

воск сов

а рост сора

Каждый человек – это ангел с внутренними крыльями

Михнов Танталович

Некоторые грибочки лучше некоторых.

(Р<ита>.)

Ваша светлость Галецкий

Я жду тебя всегдым-всегда

Я хотел бы, чтоб меня забыли.

Коньяк 3 косточки

Куропатки: хватай!

Бог. Светит нам в глаза таким светом, что мы Его не видим⁹⁰

Любовь зовёт туда, а страсть зовёт оттуда

(По) Снашиваем слова

Я дорожу другими, а они мной не дорожат, хотя отношения на равных. В этом мой комплекс неполноценности.

Трон-кровать (по типу кресла-кровати)

Мы сидим на диване, раздвинутом широко (как тахта), облокотясь в его стенку. По телевизору – Парад. Мы король с королевой

– Мы такие король с королевой, где королева – король, а король – королева ([Мы] король с королевой, только король – ты)

– Нет, мы такие король с королевой, где оба – короли

⁹⁰ См. «Когда наступает утро, тогда наступает утро...».

Высший свет, средний, низкий

Словоточие

[Нельзя] Не могла сдержатъ обаяние.

Морщелобый
дырконосый

Мы есть отражение [наш<его>] отражения нас⁹¹

Неприятно, когда твои мысли говорятся чужими устами.

Спора прозимует жизнь

Штучка – кучка

А как река бежит назад!⁹²

[Я знаю те, когда]
Я знаю дни, когда и время тает
И пламя снега тиховейност<ь> веет

Боль раскрывающегося бутона⁹³

Рит<а>: Жаль до слёз папа: он был таким деспотичным, а теперь его никто не замечает, никто не слышит.

Лун кинофельетон, но телефон икнул.

адрес и телефон Кари Унксовой⁹⁴ (от Хвоста,⁹⁵ где пьесу читали)
Завещал [ем<у>] ученику умереть

Будь в состоянии сада в саду⁹⁶

⁹¹ См. *ОМ*.

⁹² См.: «уходит вспять свою река» («О, как осення осень! Как...»).

⁹³ См. «Когда наступает утро, тогда наступает утро...».

⁹⁴ Кари Васильевна Унксова (1941-1983) – поэт, видный деятель ленинградской неофициальной литературной сцены.

⁹⁵ Алексей Львович Хвостенко (1940-2004) – поэт, художник, автор-исполнитель; знакомый *ЛА*.

⁹⁶ См. «Когда наступает утро, тогда наступает утро...».

Ба, Альтшулер, вы пали с небес

умнолей

Чего капаешься?⁹⁷

Я не пришёл в себя

Откинь никто

Михнов I⁹⁸

Аронзон I

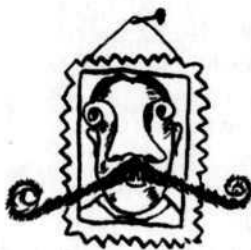
одел стэндали
и пошёл к Дали

Энтузиазм мозга – гашиш

зависть восхищению<ю>

Вот опять (снова)⁹⁹ неделю – фью, пролетел

Вот опять жизнь – фью, пролетела



домашний милиционер

ТЕБЕ Тихо?..¹⁰⁰

– Нет, мне светло

Зелёное – это белое

чёрное – это белое

Интонация молчания

Победоносный взор

Я недавно читал или говорил с кем-то Великим

вода чистой воды¹⁰¹

⁹⁷ От глагола «капать».

⁹⁸ См. *ОМ*.

⁹⁹ «Снова» – вариант над строкой.

¹⁰⁰ См. «Когда наступает утро, тогда наступает утро...».

Мсье Мужик¹⁰²

Очередь. Идёт Бог. Что без очереди лезешь?

Не Тебе слава, – Богу Слава!

– высшая лесть

Словодум

сто лет как один

Лавры рвал

«Кожа»

Реж. – Ф. Якубсон

автор текста – моя жопа

Весны весней

Поздравляю [со смертью].

Духовно-телесен <?>

а пожара жопа

Архилох

На острие копья замешен мой хлеб

И в копьё же из-под Исмара вино

Пью, опершись на копьё.¹⁰³

Искренность и самооглупление

Острая хроническая алкогольная недостаточность

Нет на земле того, с чем бы я мог не согласиться.

¹⁰¹ См. *ОМ*.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Неточная цитата из древнегреческого поэта Архилоха (VIII в. до н.э.). С его творчеством *ЛА* мог ознакомиться в переводах В. Вересаева по изд. *Хрестоматия по античной литературе*, В 2 томах, Т. 1, М. 1965. См. «Прямая речь».

У тебя есть дырка?

Дымы

дамы

Жалко Бога¹⁰⁴

Только не сегодня.

Но сегодня никогда не кончится

порожня пустота

Бык – бабочка

Слон ——— “ —



На левую сторону одел лавров<ый> венок

длинноног[<и>й] безногий

Звук лизания кошкой молока

Йогу в лечебницу

Вы должны ходить друг к другу взаимно завидуя

От корней волос до корней волос

Сирень не рис

тщасье

Буддийские монахи

Вы хотя были и нехотя очень <талантливы> гениальны

Рояль Буфетович

Петя I

Дел след
и вор крови

искать такси

Петя Великий

мне приятно тушить свет

Малое дело сделал по-большому

Каждый из нас был бы мудр, если бы видел, что все мы трое (нет, четверо) – театр и так бы и сидел, и каждый участвуя и зря (смотря)

Беседа – признание с двух сторон если не любви, то симпатии («бессмысленная», «бесцельная» беседа)

Губы южнее, чем у Таитянки¹⁰⁵

Богоухание.¹⁰⁶

Умопускание.

Игра в шахматы

¹⁰⁵ См. вариант к «Она удалялась в сторону неба...» (СП-1, 389-390).

¹⁰⁶ См. там же, а также ст-ние «Еще в утренних туманах...» (СП-1, 230).

Играют четверо, по кругу меняясь местами – каждый за себя, никто не выигрывает.

В карты игра с индивидуальными козырями.

Кира Матвеевна, мы – в клиентах, – сказал М.,¹⁰⁷ подсчитывая итоги.

Морская степь.

Я бы хотел посидеть той бабушкой.

Карты стёртые: ликов не видно.

Я дико хочу что-нибудь в желудок¹⁰⁸

Там пьют за День Птиц. Мы им сказали, что сегодня День Птиц.

Серебряное золото

Во время «спят» Боги спят непробудным сном.

пароход
парошют[ист]
пароноик

Терново-лавровый венок

Яйцо – Баба

в 3-х шагах от трёх шагов¹⁰⁹

Близко Близко
от

гвоздь вбивать

Самосравнение
Самомомент

¹⁰⁷ Игорь Абрамович Мельц (р. 1937) – знакомый ЛА с начала 1960-х гг. См. посвященный ему сонет (СП-2, 161).

¹⁰⁸ См. «Прямая речь».

¹⁰⁹ См. «Когда наступает утро, тогда наступает утро...»

Самооглушение

Словодув

река «Вдохновен<ь>е»¹¹⁰
«Дух»

Сахаров
«Сказанья русского народа»
1848 г.¹¹¹

Лисунов Владимир Евгеньевич,¹¹²
1941 г.,
р. в Ленинград<е>

в Фильме о зверях всегда [не досмотришь] чувство недосмотрения. Поэтому: выпрыгивают морские львы из воды – прыжок останавливается стоп-кадром и идёт наплыв до крупного, макрокрупного, затем движение продолжается.

опали бабочки с деревьев.

Когда ветер орудует в листьях
И скрипит одинокая дверь
Мне в окошке мерещатся лица
Одиноких и страшных зверей

Как впустить этих страшных страшилищ

Муха в самолёте

Стихачество

Швейгольц – слишком рано действие – поэтому...

¹¹⁰ Ср. *ОМ*.

¹¹¹ *Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым*, Т. 2, СПб. 1849. Собранием Ивана Петровича Сахарова (1807-1863) пользовался Велимир Хлебников (см. «Ночь в Галиции», 1913).

¹¹² Художник и поэт (1940–2000), знакомый *ЛА*. В 1980-х гг. входил в группу «Остров».

Бунт срывается. То, что не удалось похоронить Пушкина – живучесть убогости... Ал. – убог. [Предать Бога – более, чем любить его – разговор на равных.] Я продам всех как Крысолов. Несчастье унижает – освобождение от унижения в гашишах. Эпизоотия среди быдла неизбежна.

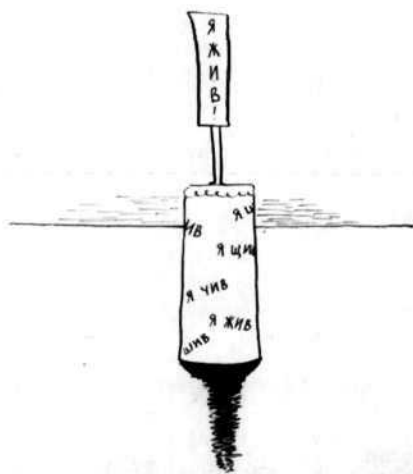
Наши бывшие крепостные

Ты что без очереди лежишь!

Я жив

Я шив

Я щив¹¹³



¹¹³ См. книгу «AVE» (СП-1, 226).

Записная книжка № 10

Блокнот, листы в косую линейку; 36 листов. Часть записей «вверх ногами».
– Записи сделаны весной 1969 г.

Ахматову
обхватывать

Как ястребы,
слетели на пищу орлы

Стихотворение

Эд. Сорокину

Нет, таким сортом
я ни с кем не поделюсь!

Сбегала я по лесенке
И потеряла песенку,
Как потеряла Золушка
Хрустальный башмачок

Тому, кто съест песенку
Хрустальную мою
Тому я принцу весело
Ту песенку спою.

Благодаря луне, нет, вам благодаря,
Я видел ночь такой, какой не снилось видеть:
не ради ли неё слетелись мы к Тавриде?
Кто жил в ту ночь без Вас, то прожил ночь ту зря.

Случись мне быть щедрей, чем 3 царя

Сеном полные стога

Темнота, а перед нею
Свет, который не темнеет.

Я дошёл до такой , что ничего не могу просить (только у Бога)¹¹⁴

¹¹⁴ Пробел оставлен ЛА.

Полощу горло поцелуями

Гром дождь сабли
Праздник букв

Чёрный бутон расцвёл красным цветом



<Зап. кн. № 10, л. 32>

Записная книжка № 11

*Записная книжка, листы в клеточку; 48 листов. —
Записи сделаны между маем и летом 1969 г.*

Я отелился.
Меня убивают шаги сзади.

Гаммы
для
Ламы¹¹⁵

что ты? что я? что он?
Когда есть Аронзон.

Абзац времени

Будр утр

Ты потенциальный ангел с хвостом

Я взял слово «Слово»

Стаю ангелов вспугнул¹¹⁶



¹¹⁵ См. книгу *AVE*, (СП-1, 226-228).

¹¹⁶ См. «Когда наступает утро, тогда наступает утро...», а также неоконченную пьесу «Мozart и Сальери», 1968 (СП-2, 63-65).

Записная книжка № 12

*Записная книжка, листы в клеточку; 48 листов. –
Записи делались с конца лето 1969 по начало 1970 г.*

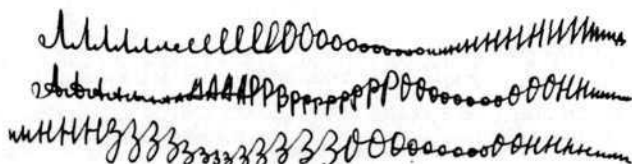
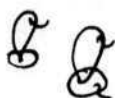
-
1. В лесничестве озёр в припадке доброты
 2. Дюны в июне, в июле, в разгар солнцепёка
 3. О Господи, помилуй мя
 4. Качайся, слабая трава
 5. Вот озеро лесное, я стою
 6. Как бой часов, размерена жара
 7. Июль, воздухоплавание, объём...
 8. Лесничество барских прудов
 9. Псковское шоссе
 10. Когда безденежный и пеший
 11. Всё осознай: и ночь, и смерть, и ...
 12. Слабый голос травы...
 13. О не забудь налёты летние...
 14. Лицо – реке, о набережный плеск
 15. Павловск
 16. Есть светлый полдень
 17. Вроде игры на арфе
 18. Ты слышишь шлёпает вода
 19. Я блаженный, я неустанно
 20. Полдень: мгновенные шары скакалки
 21. Холодный парк и...
 22. В пасмурном парке...
-
22. Бабочки
 23. Валаам
 24. Лесное лето
 25. Листание календаря
-

Утро
Бабочки
Беседа
Треугольник
Мадригал
Вокруг меня сидела дева
Псковское шоссе

О, Господи, помилуй мя
 ↓ Где лодка врезана в песок
 Лесное лето
 Послание в лечебницу
 Напротив низкого заката
 Что явит лот, который...
 Сонет в Игарку (У вас белее...)
 ↑ Где бледный швед, устав от качки

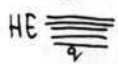
Книга моя «Уйма»¹¹⁷

~~Леонид Аронзон~~ ~~Леонид Аронзон~~



СМЕШНО СМЕЯЛСЯ

ЗИГГАТА



~~СМЕШНО СМЕЯЛСЯ~~ ВСЕМЬ

Δ1 БЕКАВЕЧНОСТИ 2км



БАБОМАН

СТОЛ ВНУТРИ СТУЛА
 СТУЛ ВОКРУГ СТУЛА



И ЧАША
 В ЧАША

НАГРУДНЫЙ ОРЕВЕР АРОНЗОНА
 НЕГ, СТИМКО



ТАЖЕ МЫСЛЬ С ОТКРЫТЫМИ И ЗАКРЫТЫМИ
 ПЛАЗАМИ — НЕ ТАЖЕ.



СТОИТ РЕБЕНОК ИЗДАЛИ

НЕС



ОНИ НАЧАЛИ ИДТИ КО МНЕ ДЕТЬМИ

¹¹⁷ См. письмо В. Швейгольцу (СП-2, 182).

Все мы богаты: те деньгами, те нищетой, те

Обнялись бородами, носами, ушами и т.д. Шестеро объединились в одно животное

Остров с костром земляничного запаха
Весна напала и бросила нас.

В кострах иван-чая стояла кирха.

Он плывёт по реке в обе стороны.

Пиши, Альтшулер,
вдохновлённый мной

Тишина лучше Баха!

Стихотворение [КХА]¹¹⁸ –
читается на пленэре с открытым небом: поднимается голова читающего, поднимая глаза его, и произносится:

[КХА]

Несколько шагов порожней ходьбы и снова:

[КХА]

[КХА]

Тёплое дерево

Отсолировать звук – дело коридоров

Стоит ребёнок издали

Они начали идти ко мне детьми

Та же мысль с открытыми и закрытыми глазами – не та же.

Стоит мне остаться одному, как через сутки я начинаю вынюхивать след человека

¹¹⁸ Квадратные скобки в этом тексте принадлежат ЛА.

Случай, рассказанный Ю.Г.

Слесарь Кировского завода приводил к себе даму, душил её леской (после изнасилования), затем клал в ванну с кислотой и растворял. Раствор спускал вниз. Работал на заводе, чтобы доставать кислоту¹¹⁹.

I чаша

II чаша

Житие

[Ага]¹²⁰ Вот как он себя чувствовал!!!

Изредка тяжело. В пот бросает. Он был прав, что упал: невыносимое состояние. Невыносимое состояние одиночества.

Истукан Михнову за мужество – дожил до 37-ми

Пушкин не выдержал – выудил Дантеса.

Ау! Швейгольц

Эгоистина

«Бэмби» – Библия для детей

Как хуёво –

Извините, мадам

То потрепещет, то не потрепещет¹²¹

отрада

Сена полные Стога

и вода течёт с весла
проникает в тебя луч

Тебе чир<е>й идёт.

– Ну что там за дом, деревянная изба?



¹¹⁹ См. пьесу ЛА «Эготомия» (СП-2, 77-78).

¹²⁰ Квадратные скобки принадлежат ЛА.

¹²¹ См. ст-ние «То потрепещет, то ничуть...» (СП-1, 214).

– Нет, такой деревянный дом.

Мой тройник¹²²

Со мной Бог

Густоглазая зараза

Многие люди стоят у воды, глядя на неё без всякой цели.

Стихов в речке [КХА] —
 забавы на плеще с округлен
 небом: кормятся голова
 забавушко, и орнитам масса ей,
 и производятся:
 [КХА!]

Несколько шагов короткая
 корода и слова:
 [КХА!]

—
 [КХА!]

¹²² См. «Когда наступает утро, тогда наступает утро...»

Записная книжка № 13

Карманная адресная книжка, 48 листов. – 1970 г.

Хлынуло лицо Альтшулера

Кто более одинок, чем разлученные сиамские близнецы

песенка

6-лет

поллица

Негатив

Как чёрны белые поля!

Как белы чёрные вороны!

Зиновьев

«Душевные болезни в картинах и образах»¹²³

7-е небо

Где-то Ты же должен быть, Господи

Я не думаю, что в человеке создано что-нибудь для него.



¹²³ П.М. Зиновьев, *Душевные болезни в картинах и образах*, М. 1927.

Записи в блокнотах и на отдельных листах

Отдельные листы

<1>124 _____

Среди паузы – хохот. Е.¹²⁵ теперь сидит в кресле, полностью отключён. У него лицо мумии. Явно проступают черты Востока. Жуткое лицо. Хохот одного заражает. Все хохочут, глядя на лицо Е. Он слишком короток для высокого кресла. Е., не открывая глаз, улыбается, понимая ситуацию, но тут же забывает об этом и принимает прежнее выражение.

Иногда кто-нибудь меняет плёнки. Джаз авангарда.

– Вот теперь для тебя поставлю, – говорит Е., ставя плёнку с традиционным джазом.

– Для непосвящённых? – иронизирует М.¹²⁶

– Ну да, ну да, старичок, – и добавляет: – а что? (Мол, разве не так?)

<1964?>

<2>127 _____

Рассказывает и боится, что он же подслушивает

<1965?>

<3>128 _____

Кузнечнику сказал: он от счастья запрыгал

<1965 или 1966>.

<4>129 _____

Каббала (библиография)

¹²⁴ Возможно, набросок домашнего «сценария».

¹²⁵ Леонид Григорьевич Ентин (р. 1938) – соученик ЛА по Педагогическому институту, поэт; был большим поклонником и пропагандистом джаза.

¹²⁶ И.А. Мельц (см. сноску 107).

¹²⁷ Запись на машинописи драматической поэмы «Суд» (СП-2, 54-60).

¹²⁸ Записано на маш. ст-ния «В деревьях был мороз и стук...» (СП-2, 290-291).

¹²⁹ Календарь-еженедельник на 1966 год с типографскими датами (собр. Ф. Якубсона). После нескольких записей ЛА этот блокнот (№ 8) стал гостевым альбомом: в течение апреля в него вписали свои ст-ния А. Альтшулер, А. Волохонский, Р. Белоусов, сам ЛА (ст-ние «Лебедь», СП-1, 98), РП, Вл. Эрль и Дм. Макринов.

Предполагаем, что записи делались на соответствующих датах страниц: библиографии – 3 и 4 января, наброски перевертней – 6 января, «Материалом моей литературы...» (и др.) – 8 апреля, последняя строка – 19 июля 1966 г.

<М.> Седир. «Магические зеркала» <СПб., 1913>

Папюс – «Первоначальные сведения по оккультизму» СПб 1911

<К.> Эккартсгаузен – «Ключ к тайнам природы» <перв. изд. – СПб., 1804>

Запрягаев – «Практическая Астрология»¹³⁰

Журнал «Ребусъ» с 1896-1902 («Астрология в наши дни»)

Папюсь. «Практическая Магия». Изд. Трояновского. СПб, 1911 г.

Папюс. «Магия и гипноз». Киев, 1910 г.

Жан Жак. Хиромантия. Тифлис, 1913

(без авт.). Хиромантия. М. 1861

Эккартсгаузен. 1) Ночи или беседы мудрого с другом. СПб 1804

2) Ключ к тайнам природы. СПб 1821

3) Наука чисел (в 2-х т.т.) СПб 1815

В. Шмаков. Великие Арканы Таро. <М>. 1916

Увижу – у, живу

Лес сел

Гром – герб; брег – морг

[Много, о гном,]

воров

Рима! А мир?

он лопнул

лун пол, но

Я ем змея

А Рим – ил евреев; веер Велимира

долог голод

лов слов

¹³⁰ В.Н. Запрягаев, *Астрология. Практическая часть*, [Б.м.] 1908.

лопнул лун пол,
вол слов, – вол слов

А лов слова

Материалом моей литературы будет изображение рая. Так оно и было, но станет ещё определённое как выражение мироощущения, противоположного быту. Тот быт, которым мы живём, – искусственен, истинный быт наш – рай, и если бы не бесконечные опечатки взаимоотношений – несправедливые и тупые, – жизнь не уподобилась бы, а была бы раем. То, что искусство занято нашими кошмарами, свидетельствует о непонимании первоосновы Истины.¹³¹

Фотография мира.

Желание попасть в чистые простыни больницы, чтобы не участвовать по собственному усмотрению. Комфортабельное подчинение чему-то безразличному.

Пьеса с одним героем и многими к нему не относящимися персонажами, сведенными <?> с ним по случайным потребностям (дворник, прохожий и т.п.) Игры с зеркалом

Я не принимаю участия

<5>¹³² _____

Отец со мной не разговаривал 10 лет, с пятого по десятый класс.

Ни одного дня без книжки!

Перейдём на другую сторону: здесь накурено

<Лето 1966>

¹³¹ Оpubл. в СП-1, 2-3 (форзац).

¹³² Маш.; отдельный лист.

<6>¹³³ _____

Только ссы не громко — тёща услышит

<1966>

<7>¹³⁴ _____

Новелла, похожая на старую осеннюю ночь

По столу ходили собаки

Как говорят у нас в Геометрии

Бабоман

Солдатик трюхает в мокрой осенней шинели

Старинные романсы последнего времени

Глаза подёрнулись румянцем

Хор солирует

Операция на сердце

Советская мировая общественность

<1966>

<8>¹³⁵ _____

Народным голосом вещал

Сука ушла <?>

Занюхал мухой

<1966?>

¹³³ Приписка на маш. ст-ния «Люблю смотреть, когда моя тоска...» (СП-1, 102).¹³⁴ Маш.; на обороте – наброски к перевертням.¹³⁵ Записано карандашом на обороте карты окрестностей Ладожского озера.

<9>¹³⁶ _____

драки всякие описать:
 глухонемые,
 инвалиды
 в трамвае у «Москвы»

<Весна 1967>

<10>¹³⁷ _____

Кошка вместо лошадей запрягла мышей, которые мчались во весь дух, потому что за ними всегда была кошка.

Смолянинский собор весны.

Ночь за спиной, а впереди — свет.
 Всё на самом деле.

Сценарий: на столиках лакеи ввозят две головы из разных сторон сцены. Головы ведут диалог, может быть, заумью, а, м.б., и обычно. Реагируют: счастливы и наоборот.

Старенький такой, щепетильный – ужас.
 Урок(и) урок

<1967?>

<11>¹³⁸ _____

Напиши мой автопортрет.
 Назови художника, которого нет.

Фото: лицо дамы, разделённое светильником.

Фото: двое за столиком – грустят, за ними двое танцующих радостных.

О ком мы не говорим с теплом через 20 лет.

¹³⁶ Маш. на сдвоенном листе с черн. ред. «Качели» (СП-2, 61-62).

¹³⁷ Отдельный лист из общей тетради.

¹³⁸ Записи с обеих сторон отдельного листа, сделанные во время совместного посещения с Романом Белоусовым кафетерия Дома писателей.

Заметка под дождём

Если бы не беседа с тобой, я бы не написал тех стихов, которые я потом напишу.

Я оделся в Хлебникова.

Все в конце концов станут душами. Одни – скелетами, другие – душами.

Робот. [Неизвестно] Вопрос только в том, настолько он совершенен.

Ломоносова читаешь –ходишь в поэзию с других дверей.

<...>¹³⁹

Написать стихи Романа

Кто скажет, отчего он умер?

<1967?>

<12>¹⁴⁰ _____

Боль доступна не для понимания, а для обсуждения.

Мы воспринимаем new art (науку) и пр. не из первых рук.

<1967?>

¹³⁹ Далее – записи Р. Белоусова:

Не говори слишком хорошо, не то придётся всё время бегать записывать за тобой.

Будем благоразумны.

Трудно писать.

Трудно.

Эпистолярный Роман

Ад – Рай

Рай – Ад.

¹⁴⁰ Запись в собр. Р. Белоусова. Копия – рукой РП.

<13>¹⁴¹ _____

Пустыни без пустынь

рек без рек

Змееподобная змея

рай или то-то, но лучше никак не называть, только не объясняйте мне, что это такое.

нянчится с бабочкой

<1967 или 1968>

<14>¹⁴² _____

Книга для взрослых, но исполненная издательски как детская: большими буквами, с картинками цветными – взрослые тайно мечтают о чтении в таком варианте.

– *Такими должны быть все взрослые книги.*

Многие ли бы осмелились напечатать свои произведения в таком издательском варианте?

Вы пишете так, что я вас сравниваю с веткой, растущей не от ствола, а от уже выросшей из ствола ветки.

Нет, Гоголь уравнивал мрак содержания – радостью стиля. И Кафка: то, о чём – грустно, но как – радостно. Получала<сь> полнота. Все несчастья происходили внутри и на фоне несчастий.

Самый простой путь – это чаще забираться на холмы, неважно как, не выходя из этого кресла, или реально. Но первоначально можно и ходить действительно.

Вот возьмите летом и снимите какой-нибудь холм. Купите в комиссионном габаритный стол или бюро, стул, пишущую машинку и пишите. Пойдёт дождь – под стол залезете. Если кто-нибудь будет подходить – вы ему: Без стука нельзя. Постучитесь – потом входите!

Синтаксическое содержание фразы.

¹⁴¹ Листок из записной книжки.

¹⁴² <14> и <15> – два сдвоенных листа.

– Я люблю итальянцев Возрождения, но Эль Греко или мексиканцы мне ближе, – сказал он.

– Да, конечно, ближе. Ближе то, что теплее. А у тех холодно. Но закаляйте душу холодной водой (душем) и тогда и те станут ближе. Температурной разницы не будет.

Ко мне приходят люди читать стихи, прозу. Так я хочу выставить на специальной полке: «Библию», «Гоголя», «Пушкина», «Данте», «Мелвилла» и т.д. и просить прежде, чем начать читать, выстоять минут десять перед этой полкой. Если они потом соглашаются читать – то соглашаются, нет – нет.

Закройте ладонями глаза и сидите до тех пор так, пока не увидите себя.

Когда станете не писателем – тогда и начинайте писать.

Вы хотите поступить в ССП, не в этот, конечно, социалистический, в другой, но обязательно в какой-нибудь да ССП.

Начиная, мы не умеем взять быка за рога. Мы тогда ещё дети, а только патологические дети могут взять будучи детьми быка за рога. Но пора и пытаться.

<1968>

<15> —————

Сердцем полна голова
Не дожил до фразы.
(Гениальность не несчастье. Ф.М. не гениальный)

– кончил я.

Начал же так
Но можно было и иначе.

Завидуют моей везучести, но везуч я от того, что радуюсь всему.

<1968>

<16>¹⁴³ _____

Когда-нибудь
с вершин холма
пусть упадёт
прекрасное светило

есть творения которые реализм затмевают
Она была недосягаема как сестра

Вы прекрасны
на вас такие золотые кольца
(о самой ни слова)

<1968 или 1969>

<17> _____

Боголожество

Аронзоновой дорожкой
Я спешу на небеса
Там ползу сороконожкой
Ах какая красота.

Глухарь, забывшись, на току
Сказал решительно¹⁴⁴ Ку-ку.

<Весна или лето 1969>

<18>¹⁴⁵ _____

Во что вся человеческая жизнь выль<е>тся.
Наши поступки мало пр<ед>ставляют

Попытка обратного виденья.
Ты сказал абсолютну<ю> прекрасную, но ничего <не> сказал
Любой поступок не имеет значения

¹⁴³ <16> и <17> – Записи и приписки в творческих тетрадях Альтшулера. Копии – рукой Вл. Эрля.

¹⁴⁴ Исправлено. Было: [взволнова<нно>]

¹⁴⁵ Два листа из школьной тетради в клетку.

Плодоносит пустота
 Как всегда, мы пришли к истине
 Начинаю искать в себе себя

Узкая дорога к океану.
 Опыт над собой
 Ты живёшь в этом дне бесконечно
 Маленькими поступками ощущаешь всю Вселенную
 Первый раз вижу Альтшулера в цвету
 Личность динамичная и статичная – в одной личности.

Мы шли по унылому месту мимо совершенно унылого пейзажа.
 Красота моя и гений. Я и Альтшулер.

Цитаты

Молчи, скрывайся век – кино
 ем<у> стыдно
 Жить в ожидании одного дня

<1969>

<19>¹⁴⁶ _____

Туалет – зеркало – и мы с Альтшулером.

Театр на рынке, а рынок в театре.

Надо каждую деталь в мире переосмыслить.

Альтшулер, глядя на получечмека: эвенок хотел познать характер русского.

И когда я пытаюсь познать характер Красов.<ицкого,> я превращаюсь в этого эвенка.

Все курят папиросы. И мы курим папиросы.

<1969>

<20>¹⁴⁷ _____

Знаменосец Бога
— “ — “ — Бытия

Сон приведён в исполнение

<1969>

<21>¹⁴⁸ _____

Какая роскошь жить,
Когда сойдёт нам с рук

Жизнь сойдёт с рук

Аппарат, записывающий не с мысли, а с речи.

<1969>

<22>¹⁴⁹ _____

Чугунных сковородок нету боле

Шиз-трубач

Змеятся змеи
и потому никто не смеет
ему польстить засмертной данью

Попробуй
(наизусть)
вслух прочитать
«Ебёна мать»
не в отца овца

Я из рабочих
И дурак очень.

¹⁴⁷ Тушь; лист ватмана половинного формата.

¹⁴⁸ Тушь; часть листка ватмана.

¹⁴⁹ Обложка папки для бумаг.

Мои члены – члены Вселенной

Стократ Сократ

ходит голый и весёлый

Ворота – зевота.

Медуза – на ножках ПУЗО.

Жюльен Сорэль

Пуст улетал

Стихотворство – это филантропия.

Ну ты и губаст! Губан!

Ничего гениальней закиси азота не было создано!¹⁵⁰

Появляется голос

Юмор Господа Бога

Иду на вы, на Господа

Восхищаюсь Господу стихотворением

<1969>

<23>¹⁵¹ _____

Юноша – бороносец

Всё из музыки, любой предмет и непредмет

Длина гексаметра передаёт страсти как отражённые в зеркале: покой. Длинно кричать, стонать невозможно. Мудрый размер.

Какое небо! Кайф какой!
 Какой в душе моей покой!
 Какая смертная тревога!
 и заслонив глаза рукой
 смотрю на плачущего Бога.

¹⁵⁰ Здесь и ниже – см. первую редакцию «Записи бесед» (СП-1, 391-401).

¹⁵¹ <23> и <24> – Машинопись; два отдельных листа.

Тонкая, но бесконечная... Я был неловок и безумен...

По бокам большой залупы
два фаллические стражи,
то Мечети главный купол
сбоку мутного пейзажа,
мавром в шлеме золотом
виден издали Исакий...

то-то,

то-то

то-то

итог – Бог

Йога Бога

во дворце не спали:
в нём никого не было

ремонт цветов

весь пойманный улов меньше непойманного

исток – Бог,
итог – Бог

<1969>

<24> —————

я посмотрел на небо – неба не было: одни листья

я гулял у Летнего сада, ну, нет, не гулял – прогуливался у Фонтанки

У каждого свой индивидуальный флаг, у меня непонятно какого цвета и формы

Каждый думает: все они выживут, один только я сдохну

Страшно заглянуть за край сегодня

Живёт в колодце, в который спускается в бадье, из колодца виден только метр неба и ветка липы перед ним... Поднимается, когда поднимут. Жабь колодца.

Друготомия, разумотомия и прочая томия.

Все мы друзья не от весёлой жизни.

<1969>

<25>¹⁵² _____

Марля, слепни, июль

Весенней, чем весна
Небеснее небес, светлее света
(Беседа наша, и в беседе сны)
Дождливее дождя
Зеркальнее зеркал

Мужчина видел

Когда я убежал из ненавистного мне детсада, я, чтобы переждать суету, спрятался в уборной: уборная внизу кишела опарышами, глистами и смерд<e>ла.

Только для невежд истина в мыслях: «Бог есть» и «Бога нет» – вот что мы о <H>ём знаем».

Бог есть и доказательство тому: камни, ты, небо, вода, ад и рай и всё неперечисленное.

Боженёк

Серия «Беседы»:

1. Сидят двое, и каждый другого кормит сиськой своей.

2. Сидят многие и курят; трубка так – в середине дуло для табака, а от него во все стороны отходят мундштуки. На 6 персон

¹⁵² Тушь; лист плотной бумаги.

Коккей. Игроки: Бог и Дьявол. Зритель один – Бог.

«Раннее творчество Бога» (д<и>ссертация)

«Оглавления Пушкина» (д<и>ссертация)

<1969>

<26>¹⁵³ _____

Бог и Сатана затеяли играть со мной в собачки, перепасовывают душу, и я ношусь за ней от одного к другому.

<1969>

<27>¹⁵⁴ _____

вы одеваетесь к нам?

<1969>

<28>¹⁵⁵ _____

[Леонид Иосиф Львович Львов] Аронзон –

У й м а

смешно смеялся

зигота

всеми

до бесконечности 2 км

стол внутри стула

стул вокруг стола

¹⁵³ Автограф тушью.

¹⁵⁴ Запись тушью на машинописи ст-ния «Как тихо в амнопонной тишине...» (СП-2, 259).

¹⁵⁵ Автограф тушью (возможно, лист из блокнота 6). См. факсимиле в зап. кн. № 12.

I чаша

II чаша

нагрудный орден Аронзона

Та же мысль с открытыми и закрытыми глазами – не та же.

стоит ребёнок издали

Они начали идти ко мне детьми

Бог шутил, когда лепил

автососиска

сучность сущности

<1969>

<29>¹⁵⁶ _____

СТИХАЧЕСТВО

Пейзажный ландшафт Петербургского города

[ПОЛЕТЕЛ НА ДУРОПЛАНЕ]

[Такова c'est la vie]

[скакал с коня на коня]

[«слесарю – слесарево»]

[пью танцуя
сизу танцуя
сплю танцуя]

весеннее весны

злоупотреблял осенью

¹⁵⁶ Тушь; лист плотной бумаги.

предсонные видения

подари ежовые рукавицы

Собачководство

Фант – азия

утро – ба

[АЛЬТШУЛЕРУ ЧИР<Е>Й К ЛИЦУ]

НАВЕЧНО ПОСЛАН НА ХУЙ

[IN VINO VERITAS В ВИНЕ]

СЕДЫЕ НАРОДЫ

[ПОТЕНЦИАЛЬНЫЙ АНГЕЛ С ХВОСТОМ]

[не мочь сдержать обаяния]

[ОБЪЯВЛЕНИЕ
ДАЮ УРОКИ ДУХА]

СЛОВОДЕЙ
СЛОВОДУЙ
СЛОВОДУР
СЛОВСОС
СЛОВОВЕЙ
СЛОВОВЕР
СЛОВОЛЕЙ
СЛОВОДЫРЬ
СЛОВОВАР

[ЖЕНА – МАТЬ
ЖЕНА – ДОЧЬ
ЖЕНА – БРАТ МУЖА
ЖЕНА – ЖЕНА]

[МУЖЧИНА НЕ ВИДЕЛА]

[БУФЕТ БУФЕТОВИЧ
ЧАШКА СТАКАНОВНА]

<1969>

<30>¹⁵⁷ _____

Ловят рыбу на одной глубине одинаковыми снастями и черви из общей банки. У одного беспрестанно клюют лещи, у второго – ерши. – Моцарт и Сальери.

Запотевшие глаза.

Я счастлив воспоминанием об этом и о том, что у меня есть такое воспоминание.

Вышел из трамвая, захотев курить.

Всё, что пишу под диктовку Бога.

0 № 71, ноль № 301, ноль №

Придется записывать за Аронсоном, раз это не делают другие.

Три женщины – Вера и Надя.

Надо поторопиться подохнуть, пока есть кому идти за гробом.

Если бы я могла, как магнит, вобрать назад все слова, которые я говорила.

Рядом с тобой всё низко и стыдно.

Были скрыты до поры – стали зримыми миры. Всё, что мы трудом творим, было создано до нас.

Грустен – пустен.

¹⁵⁷ Автограф тушью; шесть листов ватманской бумаги половинного формата. Многие записи были использованы ЛА в прозаическом произведении «Ночью пришло письмо от дяди...» (СП-2, 119-121).

Две амфоры перед тобой – пей из любой!

Кому вино – кому венок.

За то спасибо, Боже, что мы с тобой похожи.

Что БЕЗ очереди лежишь?

ЧУЛАН лучей сквозь щели досок.

За марлей путаются осы.

Вопль о том, что бессмертие закопано заживо, что живопись Мих-
нова де Винчи.

Граница реальности и мечты, надежда, что получится чрезмерное.

Поменять лицо, внешность, кот<орые> остопиздели.

Всадник в садик.

Храм Рите моей.

Англия столица чопорности, Парижек ея.

Щёки фавна.

Дорога, в глубине которой переезд со шлагбаумом. Жуткая гроза. За закрытым шлагбаумом стоит машина, освещающая его фарами. Пересекая её свет, под сильным дождем пробегают люди (силуэты). Это ночью.

Как только проснулся после ночи, ввели морфий, дали голубую таблетку пипольфена. Я поплыл. Один за другим проходили врачи. Среди них и mother.¹⁵⁸ Потом положили на каталку и повезли в рай. Сделали укол в вену, стали задавать весёлые вопросы. Это был не просто рай, а райский рай, Эдем. Я понимал, какой я жалкий: в рубашке, но с голым низом, немощный, дистрофичный и бесстыдный как дитя. Наложили маску. Прекрасное дыхание.

Как отдаленный, как идущий где-то
ночной оркестр при флейте и трубе

¹⁵⁸ ЛА в письмах часто называет свою мать именно так.

Какая бледность на челе! Какая сила в ней сокрыта!¹⁵⁹

Я очень хорошо помню день своего рождения.

Философствовать – это учиться умирать. (Из учебника)

Единица – нужна, двойка и тройка тоже, а на фиг остальные? Ну, ноль ещё туда-сюда.

Шли в церковь и прошли мимо.

Источник персидской поэзии – гашиш, Японской – сакэ и т.д.

Витиеватая пауза.

Фотография Льва Толстого в 1923 году.

Я прислушался к своему бормотанию.

– Нет, лучше любить издали.

Неприянь к счастливым.

ПРОСТО ТАК.

Как же я не верил Экклезиасту, что и мудрость – тщета.

– Ты это что ничего не делаешь? Люби! Люби!

Я изрядно рас[с]читывал на наслаждение от своей смерти. Теперь не рассчитываю.

Природа и искусство остоебен<е>ли.

Скоро не останется ни одного места, где [мне] было бы не тошно находиться.

И так уже ни в памяти, ни в воображении не найти сносного состояния.

¹⁵⁹ Приписка на полях слева.

Обладание мудростью кажется мне постыдным, хотя ещё вчера я был счастлив возможностью проповедовать.

Тоже недавно: я удивленно поймал себя на произвольном бормотании вслух. Я прислушался к своему бормотанию: оно показалось забавным.

Бульварный вопрос, что мне приятнее: тишина или Бах – решил я в пользу тишины.

Хорошо помню день своего рождения и фразу из бедлама: убейте меня всех.

Любить и не любить издали...

Любить, даже издали...

Как же я не вразумился Эк[к]лезиастом, что и мудрость – тщета?

Однако, если Бог обнаружится, то я не знал большего счастья, чем любить Его.

На месте кармы я бы умертвил меня не откладывая, пока я еще считаю, что прожил изумительно счастливо.

Я заметил, что люди азартно примазываются к светскому разочарованию, но как только унюхивают, что речь эта о смерти – ощетиниваются ужасно.

Ещё раз повторяю, что Мехнову нужно поставить истукан на самой высокой площади за то, что он не только прожил до 37 лет, но и продолжает жить дальше.

[Как ни странно, но размышления, казалось бы высокие, – занятие бонтонное, казалось бы –]

Отошел подальше, чтобы бесстыдно разглядывать.

Признание: Дело в том, что я бездарен. Каких усилий стоило мне столько времени быть талантливым, даже гениальным. Я вымотался и теперь хочу только садировать.

Афоризм: Нельзя после себя оставлять только скелет, или наоборот.

Стоит кому-то отличиться мыслью, как начинается её эпидемия, а я хочу, чтобы меня забыли.

Я питаю отвращение.

Труп свой понесу сам.

Всё записано в книги.

Духовный климакс: краснею, бросает в пот – вечная абст<и>ненция.

Собрать бы в один том все наши (Михнова, Юрки) записи в одну книгу.

За всеми мудрецами как запишешь?

Поза – мысль.

Желатиновая капсула традиционной формы.

Плохо написано – пусть плохо, значит, сегодня я так пишу.

Кроме ординарности быдла, есть ещё и кастовая ординарность, внутри элиты.

– Ты что на катафалке ехал?

Никто не видит, что я сплю.

Любая участь не интересует меня. Несчастье унизительно, поэтому надо его избегать всеми вариантами, но искусство – не щит или щит глуп-

ца и нечего чваниться причастностью к нему, нечего кичиться. А удваивать свое одиночество дамой тоже неразумно.

Да поразит эпизо<о>тия людское быдло!

<1969>

<31>¹⁶⁰ _____

экс-секс-чемпион

<1970>

<32>¹⁶¹ _____

Вращается много глобусов

Съел ли Ньютон своё счастливое яблоко?

завивка зубов

<1970>

<33> _____

Лишённый личности.

Отче Ничто,

Разве ты не знаешь...

молоденькие лотосы сосков

<1970>

<34> _____

Учитель, записывающий за учениками, –
отупевший учитель.

¹⁶⁰ Запись на машинописном варианте ст-ния «Был каждый день – засмертный день восьмой...» (СП-1, 369).

¹⁶¹ <32-34> – автографы тушью на ватманских листах.

«Хочется понять принцип урожая».

– Представь.....

– Хорошо, представил.

– А тут ты уже знаешь, что тебя никто не понимает... Вот... Ну, это будет то же самое, что и ты скажешь.

– Ну, ладно, стоп... Так... Во... Теперь стоп, теперь я похожу. Что правит миром, скажи? Быстро. Быстро говори. Просто движение?

<1970>

<35>¹⁶² _____

коррида реакция цирка на клоуна

бабочки из рук – много композиций

дети и взрослые, называющие цвета их любимые

Антониони и Параджанов

Дворцы

<1970>

¹⁶² Машинопись (на чужой машинке, – типа «Москва»). Предположительно во время работы над киносценарием «Так какого же цвета этот цвет?» (СП-2, 190-199).

Записи в творческих блокнотах¹⁶³

Блокнот 2

<1969>

Пластинка «Смех детей»

Пластинка «Голоса ангелов»

Я подозреваю себя

Я знал человека, который умер в Монголии, Индии и Европе.

Детский рассказ, где перепутка букв: «Мы полезли на деревья к звездам».

Детей надо бы «пересажать в лечебницы». Взрослых, ставших детьми, сажают.

Пустолодошечник

Борода в косичку

Пьет, танцуя

Сидит, танцуя

Молчит, танцуя

Не одиноки только сиамские близнецы

Ничего не пьётся

Что ты всё хватит да хватит: какая ты хватка.

Художественные свинки.

Кувшин – тяжелан.

Лежали молодые шахматы, над ними домик лежал, в котором они жили.

¹⁶³ Подробная роспись содержания творческих блокнотов ЛА см. СП-2, 294-296. (Блокнот 1 предназначался для гостей).

Дай мне свою бороду. Я буду ею гладить себя.

Открой бороду.

После шкафа стол, после стола стул, после стула комната, после комнаты свет, после света мандарин...

Потом пальто приехало
В карете золотой
Его бородка встретила...

Шахматы прибежали спасать нас.

Блокнот 3

<1969>

Всё, что пишется, пишется в изгнании.¹⁶⁴

Век за веком август в лугах.
Август в лугах – час воспоминаний

Несостоятельность [литер<атурных>] диалогов¹⁶⁵
неужели нужно вспоминать всю жизнь.

Жизнеописание листа

Сегодня в темноте я принял (поймал) себя за летучую мышь –
<-----> (в темноте) <----->¹⁶⁶

Наконец-то конец: <----->

Сегодня я победил на конкурсе ночных чудовищ.

<-----> Наконец-то конец.

<-----> Наконец-то конец.

<-----> Наконец-то конец.

<-----> Наконец-то конец.

<-----> Наконец-то конец.

¹⁶⁴ Здесь и ниже см. Приложение 2 («Из Брюсова»).

¹⁶⁵ Первоначально – «переводов» (описка?).

¹⁶⁶ Отдельные слова (и фразы?) аккуратно вырезаны. Вырезанное обозначается «<----->».

Я и устье и исток¹⁶⁷ <----->

Я <----->

<-----> – в этом месте слова Учитель забыл, как пишется буква А.

строфа XXVI

.....

Хочу, чтобы мне поставили памятник Идиоту

(<----->

<----->

----->

<----->

<----->

<----->

СОН ПРИВЕДЁН В ИСПОЛнение

Лесная тьма.

Прогулка в духе Кафки:

всюду шопот: Ау! Ау!

Лесная тьма.

Прогулка в теле Кафки,

шопот отовсюду: Ау! Ау!

Лесная тьма –

прогулка в теле Кафки,

шопот отовсюду: Ау! Ау!

Гению всё на руку

НЕТ, С МЕНЯ ПУШКИНСКОГО ИЗЯЩЕСТВА ДОВОЛЬНО: СЕГОДНЯ СКАЧКИ

НОЧНЫХ ЧУДОВИЩ

М<арихуан>а менее опасна, чем алкоголь и трезвость.

¹⁶⁷ См. «Ночью пришло письмо от дяди...» (СП-2, 120).

Пришить апологию.

- 1) Изменение личности
- 2) иллюзии в оценке мыслей
- 3) занимательность беседы
- 4) парадокс времени

Огонь времени невидимый
Прозрачная ночь, темнота.

Все пишут жизнь, а кто опишет смерть.

Я смерть люблю: она мне всех милее

Когда-нибудь, покинув эту твердь,
на небесах я справлю новоселье.

И кровь воркует

Жёлтые тени

Повернувшись глазами вперёд,
в bon soir

Передо мной столько интонаций того, что я хочу сказать, что я – не зная, какую из них выбрать, – молчу.¹⁶⁸

Будь навозом для моей розы

Волнение – помеха вдохновению

Круговая порука людей

Рисовать обезьяной

Как раньше искусство истощалось без религии, так нынче без наркотиков. Главное, чтобы воспринимающие его злоупотребляли.

Опять весна на голову мою

Я не хочу весны! Я Солнца не люблю

С I love you! *L.Aronson*

¹⁶⁸ См. «Ночью пришло письмо от дяди...».

Хронически несчастного человека.

Моя болезнь – в том, что я здоров. Вот в чём несчастье.

Здоров, а занят делом душевнобольных. В мире такая <не

дописано>

Блокнот 4

<Конец 1969 – начало 1970>

тоска

одиночество

чувство ненужности

боязнь забвения

иррациональность души

апатия к окружающему миру

неистребимая любовь к себе

тоска

одиночество

чувство ненужности

боязнь забвения

иррациональность души

апатия к окружающему миру

неистребимая любовь к себе

тоска

одиночество

чувство ненужности

боязнь забвения

иррациональность души

апатия к окружающему миру

неистребимая любовь к себе

тоска

одиночество

чувство ненужности

боязнь забвения

иррациональность души

апатия к окружающему миру¹⁶⁹

¹⁶⁹ Автограф тушью. В четвёртом повторе отсутствует последняя строка. Но при ином почерке строк могло быть больше (или меньше).

Текст (своеобразный тест) представляет собой список характеристик душевнобольных. 1964-1965 гг. – время судебных процессов над Иосифом Бродским и другом

Вдохи и выдохи истории.

Сгущение отчаяния

А помним ли мы девку из Бедлама
она сошла с ума
и Бороду до пола отрастила

Блокнот 5

<Конец 1969 – начало 1970>

Недвижно небо голубое

Всё это чушь
Собачья –
Быстрой бы
Жизнь прошла

тушь
чушь

в дупле старого зуба

Я плачу, думая об этом¹⁷⁰

1970¹⁷¹

Это ничто надо уничтожить

Вспомнил:

У причала пароход¹⁷²
Старой музыкой играет.
Могут все не умирая
Покататься в нём по раю.

¹⁷⁰Однострочие, заимствовано из ст-ния «Что явит лот, который брошен в небо?..» (СП-1, 156).

¹⁷¹Вероятно, – «шмуцтитул».

¹⁷²См. наброски ст-ния в записной книжке № 5.

Бьёт о берег пенный Понт,
 Над женой моею зонт,
 Я лежу почти ни в чём,
 Весь залитый сургучом

В черноморском море вод
 Ходит белый пароход.
 Две недели в Коктебеле
 Мы лежим и жопы белим.

Блокнот 6

<1969?>

Недвижно небо голубое

На лугах пасётся рассвет.
 Я отворил луга.

[Кто приручит пороги]

Как укротить пороги? –
 Утопить.¹⁷³

Годы трубят.¹⁷⁴

¹⁷³ Исправлено из:

Как [прируч<ить>] пороги? –
 [Залить водою]

¹⁷⁴ См. публикацию «Попытки дадаизма» в наст. издании.

Приложение 1:

<Выписки из Блока>¹⁷⁵<1>¹⁷⁶ _____

Зачем ты смотришь женщинам в лиц? Всегда смотрю. Свое ищущ.

[389]

Раз сорок Врубель рисовал
главу изгнанника Эдема

[389]

В том, что знаю<,> пока я один

[391]

А на конце пути – душа

[391]

Карла. Перстень в вине.

[391]

Глаза сияют под платком.

[392]

Хвала создателю. Навек

[392]

Рабу, что пел мои стихи,
Нет дела до меня.

[392]

«Толстой живет среди нас. Нам трудно оценить и понять это как следует. Сознание того, что чудесное было рядом с нами, часто приходит слишком поздно. Надо понять, что самое существование гения есть непрестанное излучение света на современников» и т.д.

[393]

В нашей [тру<дной>] разговорной речи
Трудно процитировать стихи.

[394]

¹⁷⁵ Приводим выписки, сделанные ЛА из кн.: А. Блок, *Сочинения в двух томах*, М.: ГИХЛ, 1955. Многие строки впоследствии были завершены ЛА, войдя в состав его сочинений (об этом приеме см. публикацию «Попытки дадаизма» в наст. изд.). Рядом с выписками указаны страницы второго тома Блока. Выписки были сделаны по порядку чтения, хотя несколько раз ЛА возвращался с конца страницы к её началу или перелистывал несколько страниц назад. Строки, аналогий которым у Блока найти не удалось, помечены звездочкой [*].

¹⁷⁶ Почтовая открытка, автограф (синей шариковой ручкой).

- <1 об.> _____
- Вдруг осыпались листья у липы – [394–395]
- Сифилитики тащутся в гору [397]
- И вдруг я там. Спаси меня
а?¹⁷⁷ [397]
- Принесли разбитого кирпичом. [397]
- Тихо, ясно и печально
Проводили год вдвоем.
(встретили) [400]
- Музыка дышит, где хочет:
в страсти, в научном труде [402]
- Современный художник
тревожен [402]
- Невинность. Детская курчавость
Ласкающий и тихий взгляд. [402]
- Повозка. Факел впереди. [403]
- <2>¹⁷⁸ _____
- Дед: Проснулся я: еще не умер!
Кто это пляшет предо мной? [384]
- Холмы, деревни, церковь, синева [376]
- Что? Почему? Зачем – не знаю,
Но вспоминаю, вспоминаю [374–375 (?)]
- С тех пор всё прахом. [375]
- Дед: Пока я спал, вы сговорились.
Теперь могу я умереть [384]

¹⁷⁷ «А» – как вариант начального «И».

¹⁷⁸ Отдельный лист, автограф (синей шариковой ручкой). На обороте подстрочник ст-ния Китса «Посвящение».

- Я: А ночью в постели опять
Уютно буду Пушкина читать [384]
- Говорю: Покойной ночи!
Речке, дереву, жуку. [384]
- Вчера 30-ого, я выходил на сцену
Один – свистел, но все – аплодисменты
Я кланялся тому [384]
- Мехнов – Войтенко, Македонский [*]
- Где листья надо мною шевелясь
Хвоя шурша и некачались¹⁷⁹ сосны [*]
- Стрекозы грациозны
шмеля [*]
- Чем больше нам с ней лет и дней [386]
- Лес – вечной сказки декорация [386]
- «Коробейники» поются с Тайной грустью
Особо место – «не торгуйся,
не скупись...» [386]
- Как-то мы в августе встретились (.) (?) [386]
- Устали мы, чудовищно устали. [386]
- А вчера представлялось [387]
- Как ушел, так об нём всё думаю [387]
- Не считая для себя позором [387]
- Всё скверно – так давай же пить [388]
- Она ко мне еще вернется. [388]

¹⁷⁹ «Некачались» исправлено из «некачаясь».

- Бедняжка. Двойничок [388]
- Белые церкви под месяцем. [391]
- Уже не молод я:
Прекрасный вечер близок [388]
- Дервня. Серые столбы.
Сток сена. Серые дома.
Кобыл. [387]
- Голос исходит слезами
в дождливых
Всё в этом голосе: просторная Русь [386]
- Поле за Петербургом. Закат.
Огороды. Огороды. [386]
- И высокая рябина
И цветной рукав девичий
И погубленная младость [386]
- <За>¹⁸⁰ _____
- Ангел, дерзкий, темноликий,
в пурпур осени одет, [404]
- Проснувшись среди ночи
Под шум дождя и моря [404]
- Вернувшейся тишины
Окна полны. [≈404]
- Я думаю о том, что вот уже три года
я втягиваюсь в жизни чужих ко мне людей. [404]
- Пока еще не потерялось
сознание – резко повернуть. [404]
- Италии обязан я

¹⁸⁰ Два листа из школьной тетради в линейку, автограф (синие чернила).

- Тем, что смеяться разучился. [404]
- Хотел бы много, тихо думать
Среди немногих жить друзей [405]
- Море шумит. По ночам просыпаюсь. [405]
- Всё это может предвещать
Иль наступленье новых бед, утрат, событий,
унижений. (потерь)¹⁸¹ [405]
- Одна музыка мир творит [407]
- В тебе – как бы вечное утро. [407]
- Сегодня уезжаем в Петербург [407]
- До Режицы еще далёко.
А что в ней? Мокрая платформа
Кричащая на ветре баба [408]
- <За об.> _____
- О, русский бледный день. [408]
- Тихая, уютная, медленная слякоть. [408]
- А что в Петербурге? – Режица большая. [408]
- Наш сад от ветра пострадал. [408]
- Лики брошенных, казненных
Обездоленных, клейменных
Все – слились в единый лик. [408]
- День с короткими дождями.
В летних листьях беспорядок. [409]
- Оставь мне острое воспоминанье.
Тревогу острою мою не усыплай.
Мучений ты моих не прерывай. [409]

¹⁸¹ «Потерь» – вариант к слову «утрат».

Ничего я не хочу, ничего не надо:
Только б... [411]

Догорит свеча к утру.
Все засуеются. Только если я умру [411]

Мокрый сад под фонарем. [*]182

В своей постели. В Петербурге [411]

Отец лежит в долине роз и тяжело
бредит, трудно дышит. [411]

<3b> _____

Всё хорошо – или нет.
Так я и буду мотаться.
Только ее со мной нет
Чтобы [по де] скучать и смеяться. [411]

Зарево столичных городов. [412]

Голубоглазая морда народа [418]

А от меня уже смердит. [420]

Смотря из окон на погоду [420]

Всё люблю: и простое и сложное [422]

Всем, что в мире, играет судьба [426]

День начался значительнее многих [445]

Бродил по улицам в восторге и тревоге. [461]

¹⁸² Возможно, источник – статья Блока «Памяти Леонида Андреева» в том же томе: «Я помню хлещущий осенний ливень, мокрую ночь. Огромная комната – угловая, с фонарем, и окна этого фонаря расположены в направлении островов и Финляндии. Подойдешь к окну, – и убегают фонари Каменноостровского цепью в мокрую даль. <...> В тот вечер, на фоне мокрой дали с цепочкой фонарей, был мне мил Л. Андреев <...>» [330–331].

<4>183 _____

«<...>

Пишу я вяло и мутно, как только что родившийся. Чем больше привык к «красивостям», тем нескладнее выходят размышления о живом, о том, что во времени и пространстве. Пока не найдешь действительной связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем, не только понятным, но и кому-либо и на что-либо, кроме баловства, нужным».

[432]

<1966>

¹⁸³ Эту запись *ЛА* отметил на полях книги восклицательным знаком.

Приложение 2:

Осеннее чувство творчества(Из Брюсова)¹⁸⁴

<1> —————	
Чугунных сковородок нету боле	[*] ¹⁸⁵
Мы встретились с нею случайно	[71]
В тени задремавшего парка.	[72]
Звёзды закрыли ресницы –	[73]
мечты о померкшем.	[73]
Моя мечта – жрец, бронзовая статуэтка: в прошлом, в будущем.	[83-85]
Туманные ночи – подруги.	[85, 86]
Первый снег и фонарь «летучая мышь».	[86, 87]
Ночью –	
Сумасшедший.	[88]
Белые клавиши, как царство белого снега.	[91, 95]
Весна на бульваре.	[98, 99]
На бульваре – ветви.	[99]
Ночной сумасшедший	[88]
вам целует плечо.	[*]
<2> —————	
И ночи, и дни примелькались	[106]
После ночи бессонной.	[107]
Каждый может сказать:	
«Я вернулся на землю	[108]
чтобы умереть здесь» [с тайной]	[108]

¹⁸⁴ Автограф тушью; шесть нумерованных листков ватмана половинного формата. Все строки, кроме обозначенных звездочкой [*], представляют собой парафразы из содержания кн.: Валерий Брюсов, *Стихотворения и поэмы*, Л. 1961 (Б-ка поэта. Большая серия), 887-910 (страницы издания, на которых расположены источники парафраз, обозначены нами в квадратных скобках). Схожий прием был использован ЛА в книге *AVE* (см. «Из Бальмонта» – СП-1, 224-225).

¹⁸⁵ Та же строка – см. запись на отдельном листе (<22>).

Жадно собой наслаждаюсь.	[134] ¹⁸⁶
И снова ты, и снова ты –	[140]
Я имени тебе не знаю,	[140]
но я люблю прижаться к плечу твоему, как к самому себе	[142]
Дозор слепой. (не уследил)	[145, 146]
Блудный сын у земли в ответе,	[181-183]
Путник мира	[191, 200]
Прощальный взгляд – эпизод одиночества	[203, 205, 206]

<3> —————

На скачках чудовищ Ночью	[214-216]
В раю сон: знойный день, облака, презрение.	[218-221]
Терем презрения.	[220, 221]
Кубок полдня	[252, 253]
Кубок молний	[253, 254]
Видение крыльев в застенке	
Видение крыльев в склепе	[254-256]
Встреча в публичном доме, в ресторане, в вагоне	[259-263]
Кинжалом ранил океан	[266, 267]
Слава толпе – поэту одиночества	[281, 287, 288]
На скачках ночных чудовищ я занял бы первое место.	[см. выше]
Век за веком август в лугах.	[254-256]

¹⁸⁶ У Брюсова – «Жадно тобой наслаждаюсь...».

- <4> —————
- Август в лугах – час воспоминаний. [293, 294, 296]
 Неизбежность благословения [300, 301]
 «Житие моей тени» [304, 305]
- Встречный сеятель [324, 325]
- На вечернем асфальте [330]
 Демон самоубийства – время [334]
 Вот и летняя гроза на лесной дороге [341]
- Поэт – Музе, Муза – поэту. [352]
- На языке родном египетских рабов [353-354]
- Стоим незрячие у входа,
 Который здесь, перед глазами [*]
- Всем о себе самом [392, 397]
- <5> —————
- Лесная тьма. [474]
 Прогулка в духе Кафки. [483]¹⁸⁷
- Признание после неудачи [538, 536]
 Труд, болезнь – будущее [549, 554, 557]
- Шарманочный портрет женщины [557, 559]
- Сонет ли, ода – всё листок,
 Листок же в будущем – дымок [571, 572, 573]
- Запад молчания. [576, 577]
- Западнее молчания.
- Всё, что пишется, – пишется в изгнании. [579]
- Вечер океана. [580]

¹⁸⁷ У Брюсова – «В духе Эйхендорфа».

Искусство Кармен – первая улыбка весны. [588, 590, 591]

<6> _____

Слоны, полные дремоты
Слоны дремоты
Слоны – дремоты [592, 593]

Авель и Каин – Красота! [595, 596]

Не знаю я, где нынче дождь [*]¹⁸⁸

Своим намеренным уныньем [630, 631]

Уныние упрёков [631, 633]

Вот и родной аромат: [635]
от забытых певцов исходящий [635]

Родной аромат унынья. [см. выше]

Новую силу отыщ<е>шь в горах. [707]

Раньше утра поднялся [*]

Красота!: лежу в земле ... [337, 338]

<1969>

¹⁸⁸ Возможно, парафраз эпитафии из А. Рембо к переводу стихотворения П. Верлена «Небо над городом плачет...»: «Над городом тихо идёт дождь...» (пер. с фр.) [598].

Translations

Übersetzungen

Traduzione

Преводи

Překlady

Переводы

Псковское шоссе

Белые церкви над родиной там, где один я.
Где-то река, где тоска, затянув перешеек...
Черные птицы снуют над своим отраженьем.
Кони плывут и плывут, огибая селенья.
Вот и шоссе. Резкий запах осеннего дыма.
Листья слетели, остались открытыми гнезда.
Рванный октябрь, и рощи проносятся мимо.
Вот и река, где тоска, что осталось за ними?

Я проживу, прокричу, словно осени птица.
В грязном дожде всё на веру приму, кроме смерти,
около смерти, как где-то река возле листьев,
возле любви и не так далеко от столицы.
Вот и деревья. В лесу им не страшно ли ночью?
Длинные фары пугают столбы, и за ними
ветки стучат и кидаются тени на рощи.
Мокрый асфальт отражается в коже любимой.

Всё остается. Так здравствуй, моя запоздалость!
Я не найду, потерю, но что-то случится.
Возле меня, да и после кому-то осталась
рваная осень, как сбитая осенью птица.
Белые церкви и бедные наши забавы!
Всё остается, осталось и, вытянув шею,
кони плывут и плывут, окунаются в травы,
черные птицы снуют над своим отраженьем.

1961

Translated into English by Anna Aronzon

Pskov Highway

White churches above the homeland there, where I vanish,
Somewhere a stream, where a dream, having tightened the isthmus...
Black birds scurry above their reflection,
Horses drift and drift, around the parish.
Here is the highway, sharp smell of the autumn haze,
Leaves have fallen, exposed nests remain,
Tattered October, and groves make ways,
There is a stream, where a dream, what is left in their place?

I will live, I will grieve, like a bird of the fall,
In a dirty rain, I'll believe in it all, but the death,
Close to death, as somewhere a stream near leaves,
Near love and not far from the capital heaps.
There are trees, aren't they afraid of the night in the woods?
Distance lights scare the road polls and past them
Branches bang and shadows flare at hemp,
Soaked asphalt reflects in my lover's tan.

All will remain. So hello, my delay!
I will not find, will loose, but it will befall,
Near me, and after for someone will stay
Tattered autumn, like a bird confused by the fall.
White churches and our humble sass!
All remains, remained and, stretching perfection,
Horses drift and drift, diving into the grass,
Black birds scurry above their reflection.

1961

Бродскому

Серебряный фонарик, о цветок,
запри меня в неслышном переулке,
и расколись, серебряный, у ног
на лампочки, на звездочки, на лунки.

Как колокольчик, вздрагивает мост,
стучат трамваи, и друзья уходят,
я подниму серебряную горсть
и кину вслед их маленькой свободе,
и в комнате оставленной, один,
прочту стихи зеркальному знакомцу
и вновь забьюсь у осени в груди
осколками, отбитыми от солнца.

Так соберем веселую кудель,
как забывают горечь и обиду,
и сядем на железную ступень,
на города истоптанные плиты,
а фонари неслышные мои
прошелестят ресницами в тумане,
и ночь по переулку прозвенит,
раскачиваясь маленьким трамваем.

Так соберем, друзья мои, кудель,
как запирают праздничные платья,
так расколись на стеклышки в беде,
зеркальный мой сосед и почитатель.
Фонарик мой серебряный, свети,
а родине еще напишут марши
и поднесут на праздники к столу,
а мне, мой Бог, и весело, и страшно,
как лампочке, подвешенной к столбу.

<1961?>

To Brodskij

A silver lamp-post, flower bud,
Imprison me in stifled alleyways
And break, my silver dear, at my body's strut
Into the lamps, the stars, the crescent rays.

And like the bells, the bridges shiver,
The trains clatter, and friends move on,
I will pick up a silver sliver
And toss it after their teeny freedom,
And in abandoned room, alone,
Will read the poems to my mirror pal
And beat again in autumn's chest
With fragments, broken of the Sun.

So let us call a blissful revel,
As to forget bitterness and hurt,
And sit on iron city stair,
The city's rubbed of marble blocks,
And then my dear quiet lamp-posts
Will rustle with their eyelashes in the haze,
And in the alley the night will hustle,
Swaying with a tiny train's face.

So let us call, my dear friends, a revel,
As if to store the festive wear,
So break into the fragments in a bidet,
My mirror twin and loyal heir.
My dear silver lamp-post, smolder,
And marches will be written to the land
And there will be service at the table,
But I, my God, elated, and afraid,
As if a tiny light hanging of the cable.

<1961?>

Есть в осени присутствие зеркал,
 объем их мнимый в воздухе осеннем,
 когда и небо тускло и река,
 и первый лед, скребясь о берега,
 проносит птиц недвижные тени;
 когда к реке, спускаясь по ступеням,
 я вижу, отделенные стеклом,
 то острова, то длинный царский дом,
 то Охту, где буксиры да репейник.
 Еще везде, смотрю, полусветло,
 еще артель ворочает весло,
 и возле ног еще ярится в пене
 измятый лист, пропахший наводнением.

5 января 1964

Погода – дождь. Взираю на свечу,
 которой нет. Не знаю состоянья,
 в котором оказаться я хочу,
 но и скончаться нет во мне желанья.

Сплошное «нет». Как будто бы к врачу
 пришел я показать свое страданье
 и вместо аааааа я нееееет ему мычу,
 и нету сил мне оборвать мычанье.

Но мы способны смастерить сонет:
 сбить доски строчек гвоздиками рифмы.
 На этот труд два полчаса убив, мы

не просчитались: гроб есть и скелет.
 Убитый час мы помещаем в гроб
 и, прежде чем закрыть, целуем в лоб.

<1968?>

There is a sense of mirrors in the fall,
 The form is a suspicion in the autumn air,
 When sky is dusky and also is the stream,
 And virgin ice against the water brim
 Rushes by birds' stationary image;
 When taking steps towards the water limit
 I may be, see, divided by the glass,
 A hint of islands or a hint of lengthy royal palace
 Or a hint of Ohta where are weeds and ferries.
 Surrounding, I see, it's still half glow,
 And crew still moves the paddle with the flow,
 And by the feet still dances in the foamy mud
 Crunched leaf soaked with the autumn flood.

January 5, 1964

The weather – rain. Gaze at the candle,
 It is not there. Do not know condition
 That I desire my life to handle
 But to expire I is not my volition.

Constant “No”. As if to healer
 I came to show my affliction
 And instead of “Yeaaah” I “Noooo” squeal,
 And have not the strength to stop my rendition.

But we are capable of mastering a sonnet song:
 To knock the boards of lines with the nails of rhymes.
 And having killed two hours on this task, we

Do not miss: have a coffin and a skeleton.
 Killed hours we place in the tomb
 And, right before the close, kiss on the forehead dome.

<1968?>

Прогулка

Часть 1

Глава 1

Когда один я набережной узкой
тащился вдоль заборов захолустных, —
там, что ни шаг, дорога всё опасней, —
великолепные тогда мне снились казни,
подробности их. Сглюданный ветрами
сад, по стене вытягиваясь, шарил,
и, оттопырив снег, сухой репейник
казался знаком тьмы и запустенья.
То крупно, то чуть видимо дрожа,
сад расплескался, будто я разжал
кулак, его сжимавший до сих пор.
Я оглянулся — вот пейзаж: забор,
кольцо трамвая, мост через канал,
пустырь, репейник и затем стена,
стена без окон, неприглядный дом...
И понял я, что мне давно знаком
весь этот вид с безжизненной стеной.
Я в сад вошел, и тень моя за мной.
Рывками ветер долетал с канала,
был сад проекцией, но без оригинала.
Плоски деревья были, наст был тверд.
Я шел дичась, как будто бы я вор.
Я проходил сквозь черные стволы,
сад шарил по стене, как будто плыл,
как будто бы всплывал из глубины,
неотделим от плоскости стены.
Сад выгребал, вытягиваясь вверх.
Я шел всё дальше, вдруг наткнулся: дверь!
Я видел, как по снегу полукруг
дверь описала, выгибая сук,
распластанный по ней и по стене.
Дверь открывалась выходом ко мне.
Я осторожно сделал первый шаг.

Translated into English by Richard MacKane

The Waste Land Walk

Part 1

Chapter 1

When I alone on the narrow embankment
trailed along past fences in the back of beyond –
and with every pace the road became more dangerous –
I dreamed of wondrous executions
in all their detail. A garden, gnawed into by winds
stretched along the wall, fumbled,
and sticking out of the snow, a dry burdock
seemed to be an image of darkness and desolation.
Boldly, then trembling scarcely visibly,
the garden splashed out, as though I had unclenched
my fist that I had clenched up till now.
I looked round – here was the landscape: fence,
tram ring, bridge across canal,
waste land, burdock and then a wall,
a wall without windows, an unsightly house...
I realised that all this view with the lifeless wall
had long been familiar to me.
I went into the garden with my shadow behind me.
The wind blew up in gusts from the canal,
the garden was a project, not an original.
The trees were flat, the snow crust – firm.
I walked like a wild man, like a robber.
I passed through black trunks,
the garden fumbled the wall, as though it was floating,
as though it had floated to the surface from the depths,
inseparable from the flat plane of the wall.
The garden rowed out, stretching out and up.
I walked on further, then suddenly bumped into a door.
I saw how the door described
a semicircle on the snow, bending a branch
flattened on it and the wall.
The door opened out to me.
Cautiously I took a first step.

За отвороты глубже сунул шарф.
И дверь закрылась с грохотом за мной.
Стена и сад остались за спиной.

Глава 2

Таков был этот сад – пейзаж души,
движенья сада были не слышны,
и продолжали видеться мне казни,
великолепные, похожие на праздник.
Да, в глубине тех захолустных улиц
тянулся сад, мерцающая, словно уголь,
и, за стволы туманные попятыся,
виднелся дуб, для будущих распятий
задуманный – был ствол его раздвоен.
Я оказался в полночь пред стеною,
на ней был сад, как бы от боли скрючен:
юродствовали веточки и сучья.
Шел ровный снег. Кругом было темно.
На стену всю – хотя б одно окно!
И слышал я – сугробы оседают,
вот водосток отрывает наледь.
Снег приподняв, шевелится трава.
Неподалеку тащится трамвай,
гостей последних, бледных развозя.
И лыжники за городом скользят.
И, глядя в потолок, еще не стар,
лежит покойник, словно Бонапарт,
сухие руки на груди сложив...
Таков был этот вид – пейзаж души:
кольцо трамвая, мост через канал,
пустырь, репейник и затем стена,
стена без окон, на которой сад
тянулся вверх. Был ровен снегопад.
Был ровен снегопад и был неслышен.
Сад, как душа, всё устремлялся выше,
и было страшно в комнате ночной
лежащему с уснувшею женой.
Казалось всё, что оборотнем вдруг
она проснётся. Ночь. Не спит супруг.

I tucked my scarf deeper into my collar.
The door closed behind me with a crash:
the wall and garden remained behind my back.

Chapter 2

Such was this garden – a landscape of the soul,
the movements of this garden were not audible
and I continued to see visions of executions,
wondrous as holidays.
Yes, in the depth of those streets in the back of beyond
the garden stretched out glistening like coals
and backing up beyond the misty trunks
an oak tree could be seen – thought up
for future crucifixions – its trunk was split in two.
At midnight I found myself in front of the wall,
the garden was on it, writhing as though in pain:
the twigs and branches were playing the holy fool.
It was snowing evenly. It was dark all around.
There wasn't a single window in the wall!
And I heard – the snowdrifts settling
and the drainpipe belching onto ice.
The grass rustled as it gently lifted the snow.
A tram was trailing along not far away,
carrying to their stops the last, pale guests.
The skiers were gliding beyond the city.
Looking up at the ceiling, still not old,
a dead man is lying, like a Bonaparte,
his gaunt hands folded on his breast...
That was the scene – a landscape of the soul:
tram ring, bridge across canal,
waste land, burdock and then a wall,
a wall without windows, up which the garden
stretched. The snowfall was even.
The snow fell evenly and could not be heard.
The garden like a soul rushed ever upwards
and it was terrifying in the night room,
lying with my wife asleep.
It seemed that suddenly she'd wake
as a werewolf. Night. The spouse does not sleep.

По потолку скользят лучи от фар,
еще смотри – шевелится фонарь
над баррикадой выставленных дров,
что в переулках проходных дворов...
Я к дубу шел, петляя меж деревьев,
и вдруг застыл пред низенькою дверью.
Я видел, как по снегу полукруг
дверь описала, выгибая сук,
распластанный по ней и по стене:
дверь открывалась выходом ко мне.
Я задержал её движение вспять,
прислушавшись, как медленно скрипят
сырые петли. Гнусный скрип в ушах
не умолкал. Я сделал первый шаг.
То закрывая, то впуская свет,
скрипела дверь, царапаясь о снег,
и я шагнул в пустую глубину,
назад уже решаешь не повернуть.

Глава 3

На лестничной площадке мрак был. В дверь
врывался ветер, поднимая вверх
снежинки, освещенные извне.
Я шел вперед на ощупь, по стене.
Ни лестницы здесь не было, ни двери.
Но я подумал, сам себе не веря,
что дальше будет выход. Спичку сжег.
Открылись тени. Различил комок
газеты, пол, составленный из плит,
глухую стену – и, решаешь ступить
еще на шаг, я посмотрел за спину:
проход был черен, время было длинно.
Закрылась дверь, впустившая меня.
Вот перечень сегодняшнего дня,
тот, что запомнил. Утро. Снег чуть розов.
Кругом пейзаж февральского мороза.
Над длинным зданием сонного дворца
явление солнца призраком родства
с прошедшим веком, коий так развернут,
что нет труда представить себя мертвым

Headlights' beams slide over the ceiling,
look closer and the streetlamp stirs
over the barricade of stacked wood
in the lanes of courtyard passages...
I went to the oak, dodging through the trees,
and suddenly froze before the lowish door.
I saw how the door described
a semicircle on the snow, bending a branch
flattened on it and the wall.
The exit door opened to me
I held its movement back,
listening how the damp hinges
creak. The disgusting creaking
I heard did not stop. I took the first step.
Now closing, now letting in light
the door creaked, scratching on the snow,
and I stepped into its empty depth,
deciding not to turn back.

Chapter 3

It was dark on the stairs' landing.
Wind tore in, lifting
the snow, illuminated from inside.
I felt my way forward along the wall.
There was no staircase, no door,
but I thought, not really trusting myself
that there would be a way out. I struck a match.
The shadows opened. I discerned a nest
of newspaper, a floor made of slabs,
a dull wall, and deciding to take
a further pace, I looked behind my back:
the passage was black, time was long.
The door, that had let me in, closed...
This is my record of today,
or what I remembered. Morning. Snow slightly pink.
All around the landscape of February frost.
Over the long building of the sleepy palace
the appearance of the sun was like a ghost of kinship
with the past century that was so involving
that there was no difficulty in imagining oneself to be a dead

цареубийцей. Площадь. Ангел. Крест.
Пейзаж обычный петербургских мест.
День. Над столом моим скопление света,
листы бумаги, «Мерседес» – приметы
моих трудов. Я занят, я пишу,
когда смотрю в окно, то слышу шум
всей улицы и знаю – рядом церковь.
Пишу – кварталом отделен от центра.
На куполах залитый солнцем снег.
Вот голуби проносятся в окне.
С визитом – гость, и с ужином – жена.
Гость тет-а-тет, гость – крыса, гость – журнал.
Вечерний бридж, и всё благопристойно,
и все сидят, скосившись на съестное,
но каждый занят высшим, каждый сам,
и длинно всё, длиннее книги Царств.
Но, ворот свой подняв, уходит сумрак
на пустыри окраин Петербурга,
идёт впотьмах по набережным сонным,
где город спит, газонами изогнут,
где тёмный сад, изглоданный ветрами,
как по стене, вытягиваясь, шарит.
Вышагивает ветер час за часом
какой-то юноша, нечесаный, несчастный,
и тащится, вынюхивая самок,
еще один, – возможно, тот же самый.
Я обогнал их трусовато, боком –
и оказался пред стеной без окон.
На ней 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,
а рядом были виды захолустья:
кольцо трамвая, мост через канал,
пустырь, репейник и затем – стена,
стена без окон, безобразный сад.
Неслышно продолжался снегопад.
И, за стволы туманные попятясь,
там дуб стоял подобием распятыя.

tsaricide. Square. Angel. Cross.

A usual landscape of Petersburg sites.

Day. On my table a gathering of light,

sheets of paper, my Mercedes typewriter – the signs

of my labours. I'm busy. I'm writing,

when I look out of the window I hear the sounds

of the whole street and know there is a church nearby.

I'm writing – separated by the borough from the centre.

On the domes snow flooded with sun.

See the pigeons racing outside the window.

A visitor comes, dinner with the wife.

Tête à tête with the visitor and a rat, the visitor, a newspaper.

Bridge in the evening and everything is decent,

all sit and glance at the food,

as if everyone has higher thoughts, everyone is themselves

and everything is long, longer than the Book of Kings.

But putting up its collar, the twilight goes off

to the waste land of the Petersburg suburbs,

walks in the dark along sleepy embankments,

where the city sleeps, circled with lawns,

where the dark garden, gnawed at by winds,

fumbles, stretching over the wall.

Some young man, hair tousled, troubled,

paces the wind house after house

and another trails along, sniffing

the bitches – perhaps the same one.

I overtook them like a coward

and found myself by the wall without windows.

On it was the garden, stretched out, flattened,

one of the variants of a heavenly Eden.

The fleshless, volumeless garden of shadows.

And I entered it and approached the wall.

I couldn't say that I was completely unspooked

and alongside were visions of the back of beyond:

tram ring, bridge across the canal,

waste land, burdock and then the wall.

wall without windows, the ugly garden.

The snowfall continued silently.

Back up beyond the misty trunks

an oak stood like a crucifixion.

Был ствол его раздвоен широко:
игра природы, мысли – для кого?
Я двинулся к нему через деревья
и замер вдруг пред низенькою дверью.
Я оттолкнул ногой ее. Черно
за дверью было. Тень моя за мной
скользнула вглубь, и, отделив от мира
меня и тень, за нами дверь закрылась.
Кругом был мрак. Я спичку сжег и тихо
пошел вперед, и вот наткнулся: выход.

Глава 4

Дверные щели пропускали свет.
За спину глянул, в стороны и вверх,
чтобы запомнить переход свой, но
кругом было по-прежнему черно,
и только впереди сквозь узенькие щели
цедился свет: там фонари горели,
там, – я подумал, – я увижу двор
и с фонарем, и с выставкою дров,
и с окнами, завешанными на ночь.
Я в дверь ногой ударил... Было рано.
Часа, должно быть, два, и то от силы.
Моя жена, должно быть, погасила
двойное бра и, лежа на спине,
тревожится, должно быть, обо мне.
На босу ногу в шлепанцах сосед
прошел по коридору: гасит свет,
к себе вернулся, быстро запер дверь,
должно быть, лег сейчас и смотрит вверх.
По потолку скользят лучи от фар,
еще смотри – шевелится фонарь
над баррикадой выставленных дров,
что в переулках проходных дворов.
Плодят ручьи разбухшие сугробы.
Под одеялом, чтобы лечь удобней,
два тела изгибаются, скользят.
Потом всё тихо – за стеною спят.

Its trunk was cleft broadly:
nature's game, for whom are these thoughts?
I moved on it through the trees
and froze suddenly before the lowish door.
I shoved it from me. It was black
beyond the door. My shadow
slid in deep after me and the door shut
after us, separating me and my shadow from the wall.
It was dark all around. I struck a match and quietly
went ahead, and stumbled on the way out.

Chapter 4

Cracks in the door let through light.
I looked behind me, to the sides and up,
to remember how I had come over, but
as before it was all black
and only ahead through the narrow crack
the light filtered: there the streetlamps burned,
there I thought I will see the yard
with the lamp and the stacked firewood,
with windows curtained for the night.
I kicked the door... It was early,
must have been barely two o'clock.
My wife must have extinguished
her double-cupped bra and, lying on her back,
must be worrying about me.
Bare feet in slippers our neighbour
must be walking along the corridor, putting out the light,
returning to his room, swiftly locking the door,
must have laid down now and be looking upwards.
Headlight beams slide over the ceiling,
look again, and the streetlamp is stirring
over the barricade of stacked firewood
that is in the lanes of the courtyard passages.
The swollen snowdrifts multiply.
Two bodies bend into each other and slide
under the blanket so as to lie more comfortably.
Then everything is quiet. They're asleep in the next room.

Голоса:

– Ты засыпаешь?

– Нет! Который час?

– Должно быть, три. У твоего плеча,
как в лодке.

– На стене...

И на стене –

безлистый сад.

Прогуливая тень,

идет любовник, разветвляя куст
своих теней. Потрескиванье. Хруст.

В постели упражняется фантаст:

за чью-то жизнь всего себя отдаст.

Ночь – воскресенье мыслей и добра.

Пусты все магазины до утра.

Снег освещает церковь, тихий сквер,
его ограду...

Я ударил в дверь

и выскочил на улицу, как вор,

но увидал: не дом жилой, не двор,

не площадь и не рынок, не завод,

не пригород в лесничестве, не род

воображенья: горы ли, Эдем,

не царство теней и не летний день,

не эшафоты, даже не шабаш

весёлых ведьм – я увидал пейзаж:

кольцо трамвая, мост через канал,

пустырь, репейник, за спиной – стена,

стена без окон, на которой сад

юродствовал. Был ровен снегопад.

Ни встречного, ни окон, ни дворов.

Всё тот же снег, но без моих следов.

И фонари по-прежнему стучат.

Всё тот же сад, прижатый к кирпичам.

Всё тот же вид: булыжник и канал.

И за спиной, и по бокам – стена,

которую насквозь прошел затем,

чтоб снова опознать себя и тень

в пустом саду, бесплотном и пустом.

V o i c e s:

- Are you asleep?
- No! What time is it?
- It must be three. Your shoulder's
like in a rowboat.
- On a wall...

And on the wall
the leafless garden.
Walking the shadow

the lover goes on, parting the bush
of his shadows. Creaking, Crunch.
The fantasist is exercising in bed:
for someone's life he'll give all himself.
Night is the resurrection of thoughts and good.
All the shops are empty till morning.
The snow illumines the church, the quiet square,
its fence...

I hit the door
and jumped out onto the street like a thief,
but saw: not a house, not a courtyard,
not a square and not a market, not a factory,
no wooded suburbs, not a sort
of imagining: mountain, Eden,
not the kingdom of shades and not a summer day,
not the scaffold, nor even the Sabbath
of many witches – I saw a landscape:
tram ring, bridge over the canal,
waste land, burdock, and behind – the wall,
the windowless wall, on which the garden
played the holy fool. The snow fell evenly.
No passerby, no windows, no courtyards.
The same snow but without my tracks.
The streetlamps clattered as before.
The same garden, squeezed to the bricks.
The same sight, cobblestones and canal.
And behind and to the sides – the wall
which I went straight through and then
recognised myself again and my shadow
in the empty garden, fleshless and empty.

Одна стена, одна стена – не дом.
И дверь в стене, ведущая в тиши
к такому же пейзажу – вид души:
кольцо трамвая, мост через канал,
пустырь, репейник и затем – стена,
стена без окон, на которой сад
всплывает вверх. Я слепо, наугад
бежать пустился, обгоняя тени,
как будто вверх по каменным ступеням.

Часть 2

Гонимый кем, почему я знаю?

Глава 1

За мной тянулся гнусный скрип дверей,
горела треть трюфелевых фонарей.
С Невы дул ветер и поземку гнал.
Льдом не закрытый, морщился канал.
К лицу был небу исполин-собор,
по композиции похожий на костер.
И я, согнувшись будто от удара,
спешил к нему по зимним тротуарам,
но, не дойдя, вдруг повернул назад:
я сызнова решил увидеть сад,
распластанный на кирпиче стены,
и тот пейзаж – создание спины,
но путь к нему был мною же запутан.
Исчезли звезды. Начиналось утро.
В прошедшем веке задували свечи.
И, как трава, проросшая из трещин,
тянулись липы берегом канала,
и шел вдоль них, как ночь назад, сначала,
следуя щитки над арками домов.
Стонали кошки, из глубин дворов
ужасным фырканьем предупреждая встречу.
В прошедшем веке чуть дымились свечи.
Тянулись вдоль воды жилые зданья.

One wall, just one wall – not a house.
And a door in the wall, leading in silence
to the same landscape – a vision of the soul:
the tram ring, bridge over the canal,
waste land, burdock and then the wall,
the windowless wall on which the garden
floated up. I blindly, randomly
set off at a run, chasing round the shadows
as though I was going up stone steps.

Part 2

Chased by who, how would I know?

Chapter 1

The disgusting creak of doors trailed after me,
a third of the streetlamps of clubs burned.
The wind blew off the Neva and swept the blizzard.
The canal was wrinkled, not yet covered in ice.
The giant-the cathedral suited the sky,
it was composed like a bonfire.
And I, hunched over as though I'd been hit,
hurried to it on the winter pavements,
but before I reached it suddenly turned back
and decided again to see the garden
spread out on the wall's bricks
and that landscape, creation of the back,
but on the road to it I got muddled.
The stars had disappeared. Morning had broken.
They were snuffing out candles in the last century
and like grass, grown through cracks,
the lime trees stretched along the canal bank
and I walked past them, the night behind, at first
following the hoardings on the arches of houses.
The cats groaned from the depths of the courtyards
with their terrible snorting anticipating an encounter.
Candles in the last century were smoking slightly.
Houses were stretching by the water.

Я был облеплен ими сбоку, сзади,
и будто бы тащил их не спеша,
с таким трудом давался каждый шаг.
Канал петлял, и вот уже – кусты,
и где-то рядом должен быть пустырь.
Вот переулки наподобье трещин.
В прошедшем веке – всё головки женщин
вдоль длинных строф и автор с чубуком.
И вот пейзаж, почти уже знаком!
Навстречу мне прохожий, столь несчастый,
бессонный юноша, потерянный, несчастный.
Второго не было, второй нашел ночлег.
Я шел вперед, продавливая снег,
всё было бело, наст еще был тверд.
Я оглянулся, увидал – забор,
кольцо трамвая, мост через канал,
пустырь, репейник – сразу же узнал
я этот вид, пейзаж своей души,
всё было тихо, будто оглушил
меня пустырь, – но не были видны
ни тени сада, ни простор стены...

Глава 2

С великолепных казней для зевак
мною начиналась первая глава,
но чем я дальше шел и чем быстрее,
всё явственней был слышен скрип дверей,
оставленных, где сад всё распростёр.
За площадью увидел я собор
и, вздрогнув, повернулся, и назад
пошел быстрее, чем прежде, – видно, сад,
как место преступления, тянул,
собой заполнив праздную стену.
Мерцал канал, вдали – тряслись огни.
Я шел вдоль парапета, всё один,
но скрип дверей незримой паутиной
тянулся вслед, не прерываясь, длинный,
как путь обратный из любых путей.
Был нескончаем этот скрип петель!

I was surrounded by them from the side, from the back,
and as though I was carrying them slowly
each step came to me with such difficulty.
The canal dodged and there were bushes
and somewhere alongside must be the waste land.
Here are the lanes like cracks.
In the last century there were always the little hands of women
along the long stanzas and the author with a pipe.
And here's the landscape almost familiar already!
A passerby comes towards me, a rarity,
a sleepless young man, lost, unhappy.
There was no second one – he'd found somewhere to sleep.
I walked onward, crushing the snow,
it was all white, the crust was hard.
I looked round and saw: the fence
the tram ring, bridge over the canal,
waste land, burdock – I immediately recognised
that view, the landscape of my soul,
all was silent, as though the waste land
had deafened me – but neither the shadow
of the garden, now the breadth of the wall was visible...

Chapter 2

I started the first chapter
with grand executions for idlers,
but the further and quicker I walked
the creak of doors became more pronounced,
those left where the garden trailed.
Beyond the square I saw the cathedral
and I shuddered and turned back
and walked even faster _ I saw the garden
stretching out like a crime site,
filling the idle wall with itself.
The canal glistened and in the distance lights trembled.
I walked along the parapet, completely alone,
but the creak of the doors like an invisible web
stretched after, not breaking off, long,
like any road's road back.
That creaking of hinges never ended!

И, оторваться от него спеша,
я вдвое, втрое – я убыстрил шаг,
просматривая бегло номера
домов мне встречных. Из глубин двора
так, словно человеческий подкидыш,
стонали кошки от любви, как видно!
И нестерпимая была во мне тоска,
как если б всадник вслед за мной скакал.
Я задышался, я – замедлил шаг,
свернул за угол (всё еще бежал),
но за углом, как будто поджидал,
стоял тот юноша, готовый на удар,
я отшатнулся, заслонясь рукой,
рванулся вбок, – но где-то был второй!
Всё ниже были встречные кусты,
и, наконец, я различил пустырь
и столь знакомым ставший мне пейзаж,
но вместо сада на стене – этаж
над этажом и окон пояса:
как изменилось всё за два часа!
Но, может быть, окраины меня
запутали, за вымыслом гоня, –
и я вбежал в какой-то странный двор,
затем в другой, по лестницам меж дров,
петлял и путался, как клоун и удав,
как Арлекин в предлинных рукавах,
но не было ни сада, ни стены...

Hurrying to break way from it
I went twice, thrice as fast
looking hastily at the house numbers
as I passed them. From the depths of the courtyard
like an abandoned baby
the cats groaned from love, it was plain.
And I felt an unbearable anguish
as if the horseman was galloping after me.
I choked and slowed my pace,
turned the corner (I was still running)
but behind the corner, as though he was waiting for me,
stood that young man, ready to strike.
I staggered away, holding my arm up to protect me,
rushed to the side – but the second was there!
The bushes there seemed lower now
and finally I made out the waste land
and the landscape that had become familiar to me,
but instead of the garden on the wall there was storey
after storey and a row of windows:
how everything had changed in two hours!
But perhaps the suburbs
had confused me as I chased after my idea –
and I had run into some strange courtyard,
the into another on stairs among firewood,
had dodged in and got lost like a clown or boa constrictor,
or like a Harlequin in long sleeves,
but there was no garden, and no wall.

Мои шаги мне были не слышны.
Еще один предвизижу я повтор:
я увидал за площадью собор,
его гигантский купол, облака.
Как будто всадник вселл за мной скакал,
я повернулся — и уже бегом
и от собора скрылся за углом:
казалось, сад лишь мог меня укрыть,
подробно было поканье копий,
и скрип дверей был неразрывно длинен,
как старца взгляды — сюжет о блудном сыне.
Я всё бежал, пытаюсь оторваться
от скрипа ли дверей, от взгляда ль старца.
Мои движения смазанные зланыя
мелькали возле, и я знал, что создаи
уже их тьма с колониями кошек.
И гнущий скрип обугливал мне кожу.
Исчезли звезды. Было чуть светло.
Я за угол свернул, но за углом,
расставив руки, чтобы сразу взять,
стоял всё тот же юноша. Скользя
по гололеде, рванулся я. Канал
рябь фонарей, пошатываясь, гнал,
и низкие увидал в кусты:
так значит рядом, где-то здесь, пустырь;
бежать пытаюсь, то сходя на шаг,
я двинулся, стараясь приглушить
дыхание, но вот почти в угол
наткнулся я на: лица, забор,
кольцо трамвая, мост через канал,
пустырь, репейник — тот пейзаж, что гнал
меня сквозь город. Не были видны
мне только тени на холсте стены.
Стена была вся в повсе окон.

Chapter 3

I could not hear my footsteps.
I was expecting another repetition:
beyond the square I saw the cathedral,
its gigantic dome, the clouds.
As though the horseman was galloping after me
I turned and vanished behind the corner
of the cathedral at a run:
it seemed only the garden could hide me,
it was as though the hoofbeats were clattering
and the creak of the doors was inexorably long,
like the look of the old father – the prodigal son theme.
I kept running, trying to tear myself away
from the creak of the doors, the look of the elder.
The buildings were a blur from my motion
and flashed past and I knew that behind them
there were hordes and colonies of cats.
The disgusting creaking charred my skin.
The stars had vanished. It was barely light.
I turned the corner, but behind the corner
with his arms held out so as to grab me
the same young man was standing. Slipping
on the black ice I rushed away. The canal
shakily chased the ripple of the streetlamps
and I saw the low bushes:
so somewhere here must be the waste land!
I moved on, trying to run
then slowing to a walk, trying to keep down
my breathing, then they hit me
in the face: street, fence,
the tram ring, bridge over the canal,
waste land, burdock – the same landscape that chased
me through the city. Only I could not see
the shadows on the canvas of the wall.
The wall was all in a row of windows.

Я в дверь скользнул: мне был проход знаком,
но, пробежав и выскочив за дверь,
я оказался в узеньком дворе,
его я пересек – но и за ним
был снова двор – безвыходно гоним,
я прятался по лестницам, где вровень
сходились кошки, выгнувшись, как брови
огромных глаз, и я бежал быстрей.
За мной тянулся гнусный скрип дверей.
Была во мне открытая тоска,
не то чтоб всадник вслед за мной скакал,
не то чтобы сюжет: семит и рыцарь,
но только было некуда укрыться
и невозможно было здесь остаться!

Не с просьбой – для браслетов арестантских
я вышел сам к ним, руки протянул,
в который раз пройдя через стену,
чтоб снова опознать пейзаж души
и тем пейзажем убедиться: жив!
Так вот он снова, словно приговор,
немного краток: улица, забор,
кольцо трамвая, мост через канал,
пустырь, репейник и над всем стена,
стена без окон, на которой сад
всплывает вверх, как ночь тому назад,
и дверь в стене, ведущая в тиши
к такому же пейзажу – вид души,
где тот же сад юродствует, дрожа.
Прощай, пейзажем ставшая душа!

5 марта 1964

I slid into the doorway: I knew the way in,
but having run in and jumped behind the door
I found myself in a narrow courtyard –
I crossed it, but behind it
there was another courtyard. Cornered
I hid on the stairs – the cats were coming down
onto that level, arching their backs like eyebrows
above huge eyes and I ran away faster.
The disgusting creaking of the doors pursued me.
My anguish was in the open,
not because the horseman was galloping after me,
not that the subject was the Semite and the knight,
but that there was nowhere to hide
and it was impossible to stay here!

Not with a request – but I came out to them
with my hands held out for the handcuffs of arrest,
going through the wall for the umpteenth time,
to once again recognise the landscape of the soul
and to be convinced by the landscape that I am alive!
So here it is once again like a sentence,
but a short one: street, fence,
tram ring, bridge over the canal,
waste land, burdock, and over it all the wall,
the windowless wall in which the garden
floats up like the night before,
and the door in the wall, leading in the silence
to the same landscape – a vision of the soul,
where the same garden trembles and plays the holy fool.
Farewell soul who has become the landscape!

5 March 1964

Что явит лот, который брошен в небо?

Я плачу, думая об этом.

Произведением хвалебным
в природе возникает лето.

Поток свирепый водопада
висит, висит в сияньи радуг.

Повсюду расцвели ромашки.

Я их срываю проходя.

Там девочки в ночных рубашках
резвятся около дождя.

Себя в траве лежать оставив,
смотрю, как падает вода:

я у цветов и речек в славе,

я им читаю иногда.

Река, приподнята плотиной,

красиво в воздухе висит,

где я, стреноженный картиной,

смотреньем на нее красив.

На холм воды почти садится

из ночи вырванная птица,

и пахнет небом и вином

моя беседа с тростником.

<Март> 1968

Traduzione italiana di Massimo Maurizio

* * *

Che cosa mostrerà lo scandaglio che in cielo è gettato?

Ma se io ci penso mi viene da piangere.

E nella natura vien fuori l'estate
come opera d'arte che vuole piaggiare.

Il flusso di una cascata, malvagio,
nell'arcobaleno che brilla ha rifugio.

Dovunque fioriscono le margherite.

Le strappo via mentre in mezzo ci passo.

Ragazze in camice da notte vestite
accanto alla pioggia si godon lo spasso.

Io resto sdraiato nell'erba e soltanto
osservo cadere giù l'acqua in volte:

di fiori e di piccoli fiumi son vanto
io, leggo a loro i miei versi talvolta.

Il fiume stupendo in aria si rizza
in alto, la diga ne innalza il livello,

laddove un quadro mi immobilizza
e nel mio guardare divento io bello.

E pare posarsi, o quasi, un uccello
strappato dal buio, sul colle del ruscello,

la conversazione col giunco mia emana
odore di cielo e odore di vino.

<Marzo> 1968

Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого

Есть легкий дар, как будто во второй
счастливый раз он повторяет опыт.
(Легки и гибки образные тропы
высоких рек, что подняты горой!)

Однако мне отпущен дар другой:
подчас стихи – изнеможенья шепот,
и нету сил зарифмовать Европу,
не говоря уже, чтоб справиться с игрой.

Увы, всегда постыден будет труд,
где, хорошея, розаны цветут,
где, озвучив дыханием свирели

своих кларнетов, барабанов, труб,
все музицируют – растения и звери,
корнями душ разваливая труп!

Май, вечер <1968>

Sonetto all'anima e al cadavere di N. Zabolockij

Ci sono dei regali che danno gioie forti:
se lui facesse ancora un tentativo, a buon fine
(leggere, sinuose nei versi sono le stradine
di fiumi posti in alto: come monti stanno erti!)

Ma a me un dono differente è toccato in sorte:
i versi son talvolta d'apatia le paroline
e non si possono trovare con "Europa" rime
o cavarsela nel gioco, avere buone carte.

Ahimè, il lavoro non potrà non suscitare vergogna
laddove il fiorire delle rose è un incanto,
laddove il respiro dona suoni alla zampogna

di clarinetti, di tamburi, delle trombe, e ogni
arbusto o bestia scrive la sua musica, e intanto
devasta con radici d'anima le morte spoglie!

Maggio, sera <1968>

Когда наступает утро, тогда наступает утро.

Дерево – это *дерево*.

И я в состоянии *сада в саду*.

Ветер Моцарта (или: вот ветер Моцарта стаю ангелов вспугнул!)

Тебе тихо?

Вот улицы с морями на конце.

Вот боль распускающегося бутона.

Вот я – навсегда я,

я навсегда устал,

мне – тихо.

Я вернулся из рая в рай.

Вернулся *задумчиво танцевать*,

задумчиво пить,

задумчиво целовать,

задумчиво верить,

я вернулся *задумчиво*.

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*,

пока я говорил:

– *Господи*,

Ты светишь таким светом,

что я не вижу Тебя!

1969

Quando giunge il mattino, allora giunge il mattino.

L'albero è *albero*.

E io sono nella condizione di *un giardino in giardino*.

Il vento di Mozart (oppure: ecco che il vento di Mozart ha spaventato uno stormo d'angeli!)

Ti senti in silenzio?

Ecco le strade che finiscono ai mari.

Ecco il dolore di un bocciolo che si dischiude.

Ecco me, me per sempre,

sarò stanco ormai per sempre,

Io sento il silenzio.

Sono tornato dal paradiso in paradiso.

Sono tornato *per danzare pensosamente,*

per bere pensosamente,

per baciare pensosamente,

per credere pensosamente,

Sono ritornato *pensosamente.*

A due passi dai due passi

ho visto il sosia di Dio –

ero io, triplicato:

il toro è una fanciulla,

il toro è una farfalla,

e noi ci siamo sorseggiati l'un l'altra.

Noi *ci siamo sorseggiati a lungo l'un l'altra,*

noi *ci siamo danzati l'un l'altra,*

noi *abbiamo bevuto l'un l'altra,*

mentre io dicevo:

– *Signore,*

Tu illumini con una luce tale

che io non Ti vedo!

1969

Ночью пришло письмо от дяди: «Каждый день приходится заставлять себя жить, засеивать свое небо остроумием, творчеством, подневольным весельем. Пытаться забором из каких-то встреч отгораживаться от одиночества, но увы, небо не засеивается, забор разваливается. Так-с и сидеть-с в одиночестве-с что ли-с?»

– Качели, – сказал дядя, – возносили меня и до высочайшей радости и роняли до предельного отчаяния. Иногда каждый такой мах растягивался на месяцы, иногда хватало и секунды, но всякий раз крайнее состояние казалось мне окончательным.

– Жизнь, – сказал дядя, – представляется мне болезнью небытия ... О, если бы Господь Бог изобразил на крыльях бабочек жанровые сцены из нашей жизни! – воскликнул дядя.

– Одиночество мое, – сказал дядя.

– Обладание мудростью, – сказал дядя, – выглядит теперь постыдным, хотя еще вчера я счастлив был возможностью учить.

– Я изрядно рассчитывал на наслаждение, которое получу от смерти, – сказал дядя, – но теперь не рассчитываю и на нее. Природа и искусства мне остопиздели.

– Нет ничего, но и ничего тоже нет, – сказал дядя, – есть только то, чего нет, но и то только часть того. Я пристально присмотрелся к тому, что, казалось мне, есть наверняка – нет того. И нет нет, – сказал дядя.

– Зачем я себе? – воскликнул дядя.

– Однако, – сказал дядя, – если Бог явит себя, то я не знал большего счастья, чем любить Его, потому что здесь не угадаешь, что реальность, что фантазия.

– Вот, – сказал дядя, – любая участь не интересует меня, ибо ни в памяти, ни в воображении не найти сносного состояния, а бульварный вопрос, что мне приятнее, тишина или музыка, решил в пользу тишины.

Stanotte è arrivata una lettera dallo zio: “Ogni giorno bisogna imporsi di vivere, seminare nel proprio cielo con arguzia, con arte, sforzandosi di essere allegro. Cercare di isolarsi dalla solitudine con una palizzata fatta di incontri qualunque, ma, ahimè, in cielo non si semina, e la palizzata crolla. E allora, signori, starsene con la propria solitudine, signori?”

– L’altalena – disse lo zio – mi portava su, fino alla gioia suprema e mi faceva scendere, fino alla disperazione più infima. A volte queste volute si protraevano per mesi, altre volte bastava un secondo, ma ogni volta lo stato d’animo estremo mi sembrava definitivo.

– La vita – disse lo zio – mi appare come una malattia del non essere... Oh, se il Signore avesse raffigurato sulle ali delle farfalle scene di genere tratte dalla nostra vita! – esclamò lo zio.

– La mia solitudine – disse lo zio.

– Possedere la saggezza – disse lo zio – sembra ora vergognoso, sebbene ancora ieri io fossi contento della possibilità di imparare.

– Facevo parecchio affidamento sulla soddisfazione che avrei ricevuto dalla morte, – disse lo zio – ma ora non ci faccio più affidamento. La natura e le arti mi hanno davvero scoglionato.

– Non esiste nulla, ma nemmeno il nulla esiste – disse lo zio – c’è solo ciò che non c’è, e solo una parte di quello. Ho guardato fisso ciò che, mi sembrava, avrebbe dovuto esistere senza alcun dubbio. Non c’è. No e poi no – disse lo zio.

– A che mi servo, io? – disse lo zio.

– Comunque – disse lo zio – se Dio si palesasse, io non conoscerei gioia maggiore che amare Lui, perché qui non puoi capire dove stia la realtà e dove la fantasia.

– Ecco – disse lo zio – non mi interessa ogni destino, giacché non è possibile ritrovare uno stato d’animo sopportabile né nella memoria, né nella fantasia, e la domanda banale su cosa mi piaccia di più tra la musica e il silenzio ha trovato una risposta in favore del silenzio.

Стирательная резинка вечности, слепой дозор, наделенный густоглазием, а также карманный зверинец: слоники, жирафчики, носороги-лилипуты, верблюдики – все до одного карликовые карлики, или пейзаж с грудной луной, так что в конце концов я принял (поймал) себя за летучую мышь: красавица, богиня, ангел мой, я и устье и исток, я и устье и исток!

Чем дольше я смотрел на это что, тем тише мне становилось.

Передо мной столько интонаций того, что я хочу сказать, что я, не зная, какую из них выбрать, – молчу.

Дядя был хронически несчастным человеком.

Мед человечества: кувшин со множеством не нужных ему ручек, океан старцев в утробе времени, скачки ночных чудовищ.

Мы шли Невой мимо очаровательного (несмотря на мороз) ее пейзажа.

Смерть самое лучшее.

– Наконец-то конец, – буркнул дядя, – снег-с идет.

Шел снег-с.

Дядя попросил меня – я не отказался.

Одно – довольно продолжительное время – я был так счастлив, что прямо-таки чувствовал, что мы уже прошли через Страшный Суд и теперь живем по его решениям: одним – рай, другим – не рай, каждому дана жизнь такая, какую он заслужил предыдущей. Потому как я тогда был удачлив во всем (потом эти удачи выглядели уже не ими) и вокруг был Гурзуф с гранатами, персиками и морем, то я предполагал, что предыдущая жизнь моя была (хоть временами) угодной Богу.

Если бы и сам я, и люди показывали на меня: Орфей!, я бы пошел в жаркие страны есть их плоды, их мясо, курить траву и цветы (моя невеста Rita мне бы их собирала). Но я не люблю таких людей, как я.

– Где же хоть что-нибудь? – сказал дядя.

Знаете ли вы последнее, что сказал дядя: «Качели оборвались: – перетерлись веревки».

Еще не август. Но уже.

<Конец 1969 или начало 1970>

La gomma da cancellare dell'eternità, la sorveglianza cieca attuata da un'oculata presenza, e anche la bestiolina tascabile: elefantini, giraffine, rinoceronti lillipuziani, cammellini sono tutti, fino all'ultimo nanetti tutti nani o un paesaggio con una luna da allattare cosicché alla fin fine ho scambiato me stesso per un pipistrello (mi sono trovato a esserlo): bellezza, dea, angelo mio, io sono la foce e la sorgente, io sono la foce e la sorgente!

Più osservavo tutto questo più avvertivo il silenzio in me.

Di fronte a me ci sono talmente tante intonazioni per ciò che voglio dire che, non sapendo quale scegliere, taccio.

Mio zio era una persona cronicamente infelice.

Il miele dell'umanità: una brocca con tanti manici, nessuno dei quale gli serve, un oceano di vegliardi nel ventre del tempo, i balzi di mostri notturni.

Noi passeggiavamo lungo la Neva accanto all'affascinante suo paesaggio (nonostante il gelo).

La morte è la cosa migliore.

– Finalmente la fine – borbottò lo zio – nevicava, già!

Già, nevicava.

Lo zio mi domandò, e io non rifiutai.

Un tempo, un tempo piuttosto lungo, sono stato così felice che sentivo con certezza che c'era già stato il Giudizio Universale e che ora stavamo vivendo secondo le regole imposte da esso: a qualcuno era toccato il paradiso, ad altri l'inferno, a ognuno era stata data la vita che aveva meritato con la vita precedente. Poiché allora avevo successo in tutte le cose che facevo (poi questi successi non sarebbero più stati tali) e attorno c'erano Gurzuf e i melograni, le pesche e il mare, io supponevo che la mia vita precedente fosse stata (almeno in parte) gradita a Dio.

Se io stesso e la gente avessimo indicato me: Orfeo!, io sarei andato nei paesi caldi a mangiare i loro frutti, la loro carne, a fumare erba e fiori (la mia fidanzata Rita li avrebbe raccolti per me). Ma io non amo quelli come me.

– Ma dov'è almeno qualcosa? – disse lo zio.

Sapete quale fu l'ultima cosa che disse lo zio: "l'altalena si è rotta; le corde si sono consumate".

Non è ancora agosto. Ma lo è già.

<Fine del 1969 o inizio del 1970>

Когда зимы морозный полдень
лежит натурщицей на льду,
я тем же светом переполнен,
что и державный Петербург.

Как будто нам не в расстоянье
меж зданий вытянутый век...
вдоль льдов онегинские сани
скользят теньями по Неве.

<1963?>

Охта

Заборы захолустья, замки фабрик,
дневной их свет и белые ручьи
сегодня только выпавшего снега
на склоны тихих набережных Охты.

Один я прохожу огромный мост,
всё большее пространство оставляя
там, за собой, где тянутся плоты
запорошённых первым снегом бревен.

Возможно, что когда-нибудь под старость
я поселюсь на правом берегу,
чтоб видеть баржи в утро ледостава,
расплывшийся под солнцем Петербург.

Декабрь 1963

Traduzione italiana di Remo Faccani

Posa il brinato meriggio d'inverno
sul ghiaccio come una modella nuda
ed ecco in me la stessa luce ferve
che inonda la regale Pietroburgo.

Quasi che il secolo teso fra i palazzi
fosse per noi a portata di mano...
sulla Nevà come ombre in fuga passano,
lambendo i ghiacci, slitte oneginiane.

<1963?>

Ochta

Steccati agresti, rocche di opifici,
la loro luce chiara e i bianchi rivoli
di freschissima neve sui declivi
dei silenziosi lungofiumi di Ochta.

Dal grande ponte mi allontanano, solo,
e dietro di me lo spazio si dilata,
laggiù dove si tendono le zattere di travi
coperte dalla prima nevicata.

Ormai in là con gli anni, un giorno forse
cercherò casa sulla riva destra,
per vedere un mattino le chiatte nella morsa
del ghiaccio e Pietroburgo sparsa al sole.

Dicembre 1963

Как стихотворец я неплох
всё оттого, что, слава Богу,
хоть мало я пишу стихов,
но среди них прекрасных много!

<28 марта> 1968

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

Передо мной не куст, а храм,
храм Твоего КУСТА В СНЕГУ,
и в нем, припав к Твоим ногам,
я быть счастливей не могу.

<1969>

Sono un verseggiatore non mediocre
e per questo motivo, grazie al Cielo,
se anche di versi io ne scrivo pochi
fra essi molti ce n'è belli davvero!

<28 marzo> 1968

Ti rendo grazie per la neve, per
il sole che alla Tua neve dà sfarzo,
e perché posso, quant'è lungo il tempo
donato al viver mio, renderTi grazie.

Non ho di fronte un roveto, ma un tempio,
quello del Tuo ROVETO NELLA NEVE,
e in esso io, caduto giù ai Tuoi piedi,
maggior felicità non posso chiedere.

<1969>

Лист разлинованный. Покой.
Объем зеркал в бору осеннем,
и мне, как облаку, легко
меняться в поисках спасенья,
когда, оставив в точку взгляд,
впотьмах беседа со мной,
ты спросишь, свечкой отделись,
не это ли есть шар земной?

<1963?>

Ты слышишь, шлепает вода
по днищу и по борту вдоль,
когда те двое, передав
себя покачиванью волн,

лежат, как мертвые, лицо
к покою неба обратив,
и дышит утренний песок,
уткнувшись лодками в тростник.

Когда я, милый твой, умру, —
пренебрегая торжеством,
оставь лежать меня в бору
с таким, как у озер, лицом.

1963

Übersetzt ins Deutsche von Gisela Schulte und Marina Bordne

Ein liniertes Blatt. Schweigen.
Herbstlicher Waldraum – spiegelgedehnt,
und mir wie der Wolke ist zu eigen
leichte Verwandlung – Rettung ersehnt.
Und dann ein Punkt in der Augen Halt,
wo man im Dunkeln miteinander spricht,
fragst du, abgesondert wie ein Kerzenlicht,
ist das nicht der Erde Gestalt?

<1963?>

Du lauschst, das Wasser schlägt
entlang dem Boden und dem Rand daneben,
da die beiden, sanft bewegt,
dem Schaukeln hingegeben,

liegen, das Gesicht, wie die Toten,
zur Ruhe des Himmels gewandt,
und es atmet der morgendliche Sand,
versteckt im Schilf mit den Booten.

Wenn ich, dein Geliebter, einst sterben werde,
beachte die Festlichkeiten nicht,
lass mich einfach liegen auf des Waldes Erde,
wie beim See, mit dem gleichen Gesicht.

1963

Вроде игры на арфе чистое утро апреля.
Солнце плечо припекает, и словно старцы-евреи,
синевородые, 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.

5 апреля 1964

Бабочки

Над приусадебною веткой,
к жаре полуденной воскреснув,
девичьей ленты разноцветной
порхали тысячи обрезков,
и куст сирени на песке
был трепыханьем их озвучен,
когда из всех, виясь, два лучших
у вас забились на виске!

1965

Ein Morgen im April, wie ein Harfenspiel so rein.
Die Sonne wärmt die Schulter und Bäume ragen
wie alte Juden mit blauschwarzen Bärten an des Passahfests ersten Tagen
empor in jedem Park, schön müssen sie jetzt sein.
Licht bescheint den Tisch und das Papier darauf, liegt auf den Wänden,
Licht – das ist der Schatten, uns geschenkt von Engelshänden.
Alles übrige danach: Ruhm, Libellen, die den Garten genießen,
wie es sein soll, die ruhigen Helme der Kirchen fließen
in diesen reinen Morgen, der in den Mittag mündet,
ähnlich der Harfe und auch noch – dem, das nicht mehr
in meinem Gedächtnis gründet.

5. April 1964

Schmetterlinge

In ländlicher Szene, über den Zweigen
zur Zeit der Mittagshitze steigen
Mädchenbänder auf in buntem Reigen,
tausende von Flittern fliegen übers Land,
und den Fliederbusch im Sand
lassen sie tönend vibrieren,
als zwei der Schönsten sich kräuselnd neigen
und an eurer Schläfe pulsieren!

1965

В поле полем я дышу.
Вдруг тоскливо. Речка. Берег.
Не своей тоски ли шум
я услышал в крыльях зверя?
Пролетел... Стою один.
Ничего уже не вижу.
Только небо впереди.
Воздух черен и недвижим.
Там, где девочкой нагой
я стоял в каком-то детстве,
что там, дерево ли, конь
или вовсе неизвестный?

<1967?>

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.

Лето 1970

Feld im Felde atme ich.
Plötzlich Schwermut. Ufer. Fluss.
Mag sein, dass das Geräusch der Schwermut sich
in den Flügeln eines Tiers verkunden muss?
Flog vorbei. Alleine steh ich hier.
Nichts seh ich mehr,
als nur den Himmel über mir.
Dunkle Luft bewegt sich kaum,
dort, wo ich als nacktes Mädchen
stand, in was man Kindheit nannte,
Was ist dort, ein Pferd, ein Baum
oder das ganz Unbekannte?

<1967?>

Morgendämmerung dicht hinter dir.
Entlang einem schönen Garten stehst du da,
Ich schaue – aber nichts Schönes ist hier,
Nur still und froh und nah.

Nur der Herbst wirft das Netz und bringt
Einem paradiesischen Alkoven Seelen ein.
Mach, oh Gott, dass uns in diesem Augenblick der Tod gelingt,
Und lass uns, oh Gott, ohne Erinnerung sein.

Sommer 1970

* * *

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

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

<Сентябрь?> 1967

Стихотворение, написанное в ожидании пробуждения

Резвится фауна во флоре,
топча ее и поедая,
а на холме сидит Даная,
и оттого вуаль во взоре,
и оттого тоска кругом,
что эта дева молодая
прелюбодействует с холмом!

Май, утро <1968>

Übersetzt ins Deutsche von Elke Erb und Olga Martynova

* * *

Gegenüber dem niederen Abendrot,
vom eichenbaumenen Baum versteckt,
habe ich mit der Hand die Augen bedeckt
und gestört in der Ruhe die Eule,
die dieses Dunkel hielt für die Nacht
und die Maus erschreckend aufbrach in Eile.

Dann ließ das eigene Gesicht
wieder schauen den Himmel ich:
die Wolken knäuelten sich zu Knäueln,
die milchene Straße strömte sacht,
und, ohne Irren im Gestirn,
der Engel trug als Seele wen
dort: Vater, Jungfrau, Wickelkind?
Die Augen holten ein den Boten,
doch, nickend rückwärts mit dem Kinn,
verschwand er mir im Dunklen, Großen.

<September?> 1967

Gedicht, in Erwartung des Erwachens geschrieben

Die Fauna, schau, tollt durch die Flora
und frißt an ihr und tritt sie nieder,
doch Danae sitzt auf dem Hügel,
ein Schleier weht im Blick verloren,
und Wehmut dunstet weit und breit,
da es, das jungfräuliche Weib,
Unzucht mit jenem Hügel treibt.

Mai, Morgen <1968>

Как хорошо в покинутых местах!
Покинутых людьми, но не богами.
И дождь идет, и мокнет красота
старинной рощи, поднятой холмами.

И дождь идет, и мокнет красота
старинной рощи, поднятой холмами.
Мы тут одни, нам люди не чета.
О, что за благо выпивать в тумане!

Мы тут одни, нам люди не чета.
О, что за благо выпивать в тумане!
Запомни путь слетевшего листа
и мысль о том, что мы идем за нами.

Запомни путь слетевшего листа
и мысль о том, что мы идем за нами.
Кто наградил нас, друг, такими снами?
Или себя мы наградили сами?

Кто наградил нас, друг, такими снами?
Или себя мы наградили сами?
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.

<Сентябрь 1970>

* * *

Wie gut ist es an den verlassenen Stätten,
von Menschen leeren, nicht von Göttern.
Es regnet, und die Schönheit ist die Nässe
des alten Hains, den die Hügel erhoben.

Es regnet, und die Schönheit ist die Nässe
des alten Hains, den die Hügel erhoben.
Allein sind wir hier, nicht an Menschen zu messen.
Oh, und im Nebel trinken welche Wohltat!

Wir sind hier allein, nicht an Menschen zu messen.
Oh, und im Nebel trinken welche Wohltat!
Erinnere den Weg des abgefallenen Blatts
und den Gedanken dann: wir gehen uns nach.

Erinnere den Weg des abgefallenen Blatts
und den Gedanken dann: wir gehen uns nach.
Wer hat in solche Träume uns erhoben?
Freund, kann es sein, daß wir uns selber lohnten?

Wer hat in solche Träume uns erhoben?
Freund, kann es sein, daß wir uns selber lohnten?
Sich zu erschießen hier, fehlt nichts und wieder nichts,
nicht, was die Seele bricht, noch Pulver im Revolver.

Nicht einmal der. Gott sieht,
sich zu erschießen hier, fehlt einem nichts.

<September 1970>

Боже мой, как всё красиво!
Всякий раз, как никогда.
Нет в прекрасном перерыва.
Отвернуться б, но куда?

Оттого, что он речной,
ветер трепетный прохладен.
Никакого мира сзади:
что ни есть — передо мной.

<Весна? 1970>

Übersetzt ins Deutsche von Jan Wagner

* * *

Schön ist, Gott, was ich erblicke!,
Jedes Mal wie zu Beginn,
Und die Schönheit ohne Lücke.
Wegzusehen – doch wohin?

Weil vom Fluß die Zitterwinde
Wehen, sind sie frisch gekühlt.
Nichts, was hinter allem stünde.
Alles zeigt sich, unverhüllt.

<Frühling? 1970>

Мадригал

Глаза твои, красавица, являя
не церкви осени, не церкви, но печаль их.
Какие-то старинные деревья
мне были креслом, ты – моей свирелью.
Я птиц кормил, я видел каждый волос
тех длинных лилий, что сплетал твой голос.
Я рисовал его на вязкой глине полдня,
потом стирал, чтоб завтра утром вспомнить.

<Осень> 1965

Не сю, иную тишину,
как конь, подпрыгивая к Богу,
хочу во всю ее длину
озвучить думами и слогом,
хочу я рано умереть
в надежде: может быть, воскресну,
не целиком, хотя б на треть,
хотя б на день, о день чудесный:
лесбийская струя воды
вращает мельницы пропеллер,
и деве чьи-то сны видны,
когда их медленно пропели,
о тело: солнце, сон, ручей!
соборы осени высоки,
когда я <в> трех озер осоке
лежу я Бога и ничей.

<1966?>

Превела на српски Корнелија Ичин

Мадригал

Лепото, открише ми твоје очи
не цркве јесени, не цркве – њихов очај.
А неко древно дрвеће ми би
фотелја; свирала, пак, моја – ти.
Ја птице храних, видех сваку влас
на љиљану, што плео је твој глас.
Све цртах је на глини подневнога лета,
па брисах да се сутра опет сетим.

<Јесен> 1965.

Не ову, ону бих тишину,
к'о коњ, кад пропне се до Бога,
по њеној васцелој дужини
да мишљу озвучим и слогом,
да умрем рано ја бих хтео
у нади да ћу да воскресем,
не цео, барем трећи део,
та бар на дан, о, дивни днесе:
лезбејска водна струја хукће,
пропелер окреће на млину,
и дева сања снове туђе,
кад, отпевани, већ се вину,
о, тело: сунце, санку, врело!
у јесен високе су цркве
кад усред тројезерске трске
ја лежим – Боже, ничје дело.

<1966?>

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

Но видя всё: и пруд, и древо,
пустой гуляющими сад –
из-под воды смотрела Ева,
смотря обратно в небеса...

Весна 1967

Сонет в Игарку

Ал. Ал.

У вас белее наши ночи,
а значит, белый свет белей:
белей породы лебедей
и облака, и шеи дочек.

Природа, что она? подстрочник
с языков неба? и Орфей
не сочинитель, не Орфей,
а Гнедич, Кашкин, переводчик?

И право, где же в ней сонет?
Увы, его в природе нет.
В ней есть леса, но нету древа:

оно – в садах небытия:
Орфей тот, Эвридике лъстя,
не Эвридику пел, но Еву!

<Июнь> 1967

У шетњи јутарњим пејзажем
 упадљиво сам био сам
 и с криком: «Мама, што је страхан!»
 сви клинци побегоше ван.

Ал' видеф све: језерце, древо,
 И празан од шетача врт –
 Из воде гледала је Ева,
 У небо глед јој беше упрт...

Пролеће 1967.

Сонет за Игарку

Ал. Ал.

Код вас су беље наше ноћи,
 што значи, бели зрак је бељи:
 још бељи – лабудови бели
 и кћери врат, и облак моћни.

Природа, шта је? Превод, певан
 с небеских језика? И Орфеј
 нит' стваралац је, нити Орфеј,
 већ Гнедич, Кашкин, тек препевар?

И стварно, где је у њој сонет?
 У природи га нема, о, не.
 У њој су шуме, ал' без дрва:

у врту неземаљском – види га:
 а Орфеј, ласкав с Еуридиком,
 не поја тада њу, нег' Еву!

<Јун> 1967.

1

На небе молодые небеса,
и небом полон пруд, и куст склонился к небу,
как счастливо опять спуститься в сад,
доселе никогда в котором не был.
Напротив звезд, лицом к небытию,
обняв себя, я медленно стою...

2

И снова я взглянул на небеса.
Печальные мои глаза лица
увидели безоблачное небо
и в небе молодые небеса.
От тех небес не отрывая глаз,
любуюсь ими, я смотрел на вас...

Лето 1967

Хорошо гулять по небу,
что за небо! что за ним?
Никогда я прежде не был
так красив и так маним!

Тело ходит без опоры,
всюду голая Юнона,
и музыка, нет которой,
и сонет несочиненный!

Хорошо гулять по небу.
Босиком. Для моциона.
Хорошо гулять по небу,
вслух читая Аронзона!

Весна, утро <1968>

1
 На небу млађаних небеса скрб,
 и рибњак неба пун, и жбун све ближи небу,
 о, среће ли што опет ћу у врт,
 у коме никада до сада не бех.
 Спрам звезда, лицем ка небитку, сам,
 загрлив себе, стојим ноћ и дан.

2
 И опет погледах небеса скрб.
 Кад уцвељене моје очи лица
 приметише тек једно ведро небо,
 у небу млађаних небеса скрб.
 Са тих небеса ја не спуштах глед,
 очаран, гледах вас у недоглед...

Лето 1967.

Лепо је кад шеташ небом,
 шта је неба! Шта је иза?
 Никад нисам још изглед'о
 тако леп и тако гиздав!

Тело креће се наслепо,
 свуд су нагости Јуноне,
 глазба, какве нема светом,
 и ненаписани сонет!

Лепо је кад шеташ небом.
 Тако бос. Усред озона.
 Лепо је кад шеташ небом,
 читајући Аронзона!

Пролеће, јутро <1968>

Как стихотворец я неплох
всё оттого, что, слава Богу,
хоть мало я пишу стихов,
но среди них прекрасных много!

<28 марта> 1968

Дурна осенняя погода:
кругом тоска и непогода.
Понур октябрь в октябре,
и в скуке не отыщешь брода.
Одно спасение – колода.
Или, колоды не беря,
сесть перечитывать себя.

<1968>

Ко стихотворац нисам лош
јер пишем мало, хвала Богу,
по који стих ил' мање још,
ал прелепих је зато много!

<28. март>1968.

У јесен рђаво је време:
одасвуд туга и невреме.
Октобар тоне у октобру,
не нађох газ кроз јад и чемер.
И спас је само трупац бремен.
Ил', трупац пустивши низ лепет,
да седнем и да читам себе.

<1968>

Два одинаковых сонета**1**

Любовь моя, спи, золотко мое,
вся кожей атласною одета.
Мне кажется, что мы встречались где-то:
мне так знаком сосок твой и белье.

О, как к лицу! о, как тебе! о, как идет!
весь этот день, весь этот Бах, всё тело это!
и этот день, и этот Бах, и самолет,
летающий там, летающий здесь, летающий где-то!

И в этот сад, и в этот Бах, и в этот миг
усни, любовь моя, усни, не укрываясь:
и лик и зад, и зад и пах, и пах и лик –
пусть всё уснет, пусть всё уснет, моя живая!

Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг,
отдайся мне во всех садах и падежах!

2

Любовь моя, спи золотко мое,
вся кожей атласною одета.
Мне кажется, что мы встречались где-то:
мне так знаком сосок твой и белье.

О, как к лицу! о, как тебе! о, как идет!
весь этот день, весь этот Бах, всё тело это!
и этот день, и этот Бах, и самолет,
летающий там, летающий здесь, летающий где-то!

И в этот сад, и в этот Бах, и в этот миг
усни, любовь моя, усни, не укрываясь:
и лик и зад, и зад и пах, и пах и лик –
пусть всё уснет, пусть всё уснет, моя живая!

Не приближаясь ни на йоту, ни на шаг,
отдайся мне во всех садах и падежах!

Два иста сонета

1

Љубави моја, спавај, злато моје,
у кожу атласну тек одевена.
Све мислим да те видех давног трена
јер знане су ми брадавице твоје.

О, како ти! како пристаје! како лицу!
сав овај дан, сав овај Бах, све ово тело!
и овај дан, и овај Бах, и летелица,
што лети тамо, лети овде, лети смело!

У овом врту, овом Баху, овом часу,
љубави моја, заспи, зрак нек те покрива:
и глас и бок, и бок и прст, и прст и глас –
нек заспи све, нек заспи све, да си ми жива!

Нимало ближа, ни за корак, ни за длаку,
предај ми се у падежу и врту сваком!

2

Љубави моја, спавај, злато моје,
у кожу атласну тек одевена.
Све мислим да те видех давног трена
јер знане су ми брадавице твоје.

О, како ти! како пристаје! како лицу!
сав овај дан, сав овај Бах, све ово тело!
и овај дан, и овај Бах, и летелица,
што лети тамо, лети овде, лети смело!

У овом врту, овом Баху, овом часу,
љубави моја, заспи, зрак нек те покрива:
и глас и бок, и бок и прст, и прст и глас –
нек заспи све, нек заспи све, да си ми жива!

Нимало ближа, ни за корак, ни за длаку,
предај ми се у падежу и врту сваком!

<1969>

На стене полно теней
от деревьев. (Многоточье)
Я проснулся среди ночи:
жизнь дана, что делать с ней?

В рай допущенный заочно,
я летал в него во сне,
но проснулся среди ночи:
жизнь дана, что делать с ней?

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

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

<1969>

Несчастно как-то в Петербурге.
Посмотришь в небо – где оно?
Лишь лета нежилой каркас
гостит в пустом моем лорнете.
Полулечу. Полулечу.
Кто там полуполетит навстречу?
Друг другу в приоткрытый рот,
кивком раскланявшись, влетаем.
Нет, даже ангела пером
нельзя писать в такую пору:
«Деревья заперты на ключ,
но листьев, листьев шум откуда?»

<Ноябрь–декабрь?> 1969

Зид од прегршт сена чин
дрвећа је. (Ту три тачке.)
Пренух се, а ноћ без зрачка:
дат је живот, шта ћу с њим?

Рај ме прими наглавачке,
летех у њем кад год сних,
пренух се, а ноћ без зрачка:
дат је живот, шта ћу с њим?

Ноћи све су дуже, ни
обданица није краћа.
Пренух се, а ноћ без зрачка:
дат је живот, шта ћу с њим?

Дат је живот, шта ћу с њим?
Пренух се, а ноћ без зрачка.
Жено моја прегалачка,
збиља лепа си ко снџ!

<1969>

Баш јадно је у Петербургу.
Кад гледаш небо – нема га.
Тек лета неусељив дом
у празном гостује лорњету.
Ја полулежим. Полулетим.
Ко полулети ми у срет?
Кроз отвор уста једно другом
улетесмо, поклонив се.
Не, анђела чак не смеш пером
да црташ у оваквом часу:
"Кад дрвеће већ чува кључ,
Одакле лишћа, лишћа шумор?"

<Новембар – децембар?>1969.

Всё лицо: лицо – лицо,
пыль – лицо, слова – лицо,
всё – лицо. Его. Творца.
Только сам Он без лица.

1969

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

Передо мной не куст, а храм,
храм Твоего *куста в снегу*,
и в нем, припав к Твоим ногам,
я быть счастливей не могу.

<1969>

Красавица, богиня, ангел мой,
исток и устье всех моих раздумий,
ты летом мне ручей, ты мне огонь зимой,
я счастлив оттого, что я не умер
до той весны, когда моим глазам
предстала ты внезапной красотой.
Я знал тебя блудницей и святою,
любя всё то, что я в тебе узнал.
Я б жить хотел не завтра, а вчера,
чтоб время то, что нам с тобой осталось,
жизнь пятилась до нашего начала,
а хватит лет, еще б свернула раз.
Но раз мы дальше будем жить вперед,
а будущее – дикая пустыня,
ты в ней оазис, что меня спасет,
красавица моя, моя богиня.

<Начало 1970>

Све је лик: лик је лик,
прах је лик, реч је лик,
све је лик. Творца свог.
Нема лик само Бог.

1969.

Теби благодарим за снег,
за сунце насред Твога снега,
за то што свој ћу васцел век
да Ти благодарим, пре свега.

Не грм, то преда мном је храм,
храм Твога *грма усред снега*,
и ту, крај Твојих ногу, сам,
ја радост осећам, пре свега.

<1969>

Лепотице, анђелку, моја богињо,
и извору, и ушће мога ума,
у лето ти си врело, зими – огњиво,
и срећан сам што, ипак, нисам умро
пре пролећа, кад ти у мојим очима
показа се у ненадној лепоти.
И блудну знадох те и свете плоти,
и волех све у теби, што ме опчиња.
Не сутра, хтео бих да живим јучерма,
да време које на нас двоје чека
уназад живот прође, до почетка,
а буде л' лета – једном још да случе нас.
Но ако ћемо живети и надаље,
будућност где су пустиња и глогиње,
у њој оаза си, мој спас и надање,
лепотице ти моја, моја богињо.

<Почетак 1970>

Боже мой, как всё красиво!
Всякий раз, как никогда.
Нет в прекрасном перерыва.
Отвернуться б, но куда?

Оттого, что он речной,
ветер трепетный прохладен.
Никакого мира сзади:
что ни есть – передо мной.

<Весна? 1970>

Как хорошо в покинутых местах!
Покинутых людьми, но не богами.
И дождь идет, и мокнет красота
лесных деревьев, поднятых холмами.

И дождь идет, и мокнет красота
лесных деревьев, поднятых холмами, –
как хорошо в покинутых местах,
покинутых людьми, но не богами!

<Сентябрь 1970>

Боже мој, ал' све је лепо!
Сваки пут к'о никад пре.
Нема предаха у лепом,
да се склоним, али где?

Да ли што је с реке он,
прохладан је несмај-ветар.
Иза – ниоткуда света,
све што јесте – преда мном.

<Пролеће 1970>

О, леп ли је тек напуштени крај!
Кад напусте га људи, а не богови.
И пада дажд, и кисне гола крас
дрвећа шумског, што га дижу чотови.

И пада дажд, и кисне гола крас
дрвећа шумског, што га дижу чотови –
о, леп ли је тек напуштени крај,
кад напусте га људи, а не богови!

<Септембар 1970>

Послание в лечебницу

В пасмурном парке рисуй на песке мое имя, как при свече,
и доживи до лета, чтобы сплести венки, которые унесет ручей.
Вот он петляет вдоль мелколесья, рисуя имя мое на песке,
словно высохшей веткой, которую ты держишь сейчас в руке.
Высока здесь трава, и лежат зеркалами спокойных небыстрых небес
голубые озера, качая удвоенный лес,
и вибрируют сонно папиросные крылья стрекоз голубых,
ты идешь вдоль ручья и роняешь цветы, смотришь радужных рыб.
Медоносны цветы, и ручей пишет имя мое,
образуя ландшафты: то мелкую заводь, то плес.
Да, мы здесь пролежим, сквозь меня прорастает,

ты слышишь, трава,
я, пришитый к земле, вижу сонных стрекоз, слышу только слова:
может быть, что лесничество тусклых озер нашей жизни итог:
стрекотанье стрекоз, самолет, тихий плес и сплетенье цветов,
то пространство души, на котором холмы и озера, вот кони бегут,
и кончается лес, и, роняя цветы, ты идешь вдоль ручья
по сырому песку,
вслед тебе дуют флейты, рой бабочек, жизнь тебе вслед,
проводя тебя, все зовут, ты идешь вдоль ручья, никого с тобой нет,
ровный свет надо всем, молодой от соседних озер,
будто там, вдалеке, из осеннего неба построен

высокий и светлый собор,
если нет его там, то скажи ради Бога, зачем
мое имя, как ты, мелколесьем петляя, рисует случайный,
небыстрый и мутный ручей,
и читает его пролетающий мимо озер в знойный день самолет,
может быть, что ручей – не ручей,
только имя мое.

Так смотри на траву, по утрам, когда тянется медленный пар,
рядом свет фонарей, зданий свет, и вокруг твой
безлиственный парк,
где ты высохшей веткой рисуешь случайный,
небыстрый и мутный ручей,

Do češtiny přeložila Radka Bzonková

Epištola do léčebny

V pošourném parku kreslí do písku jméno mé, jak při svíčce,
a dožij do léta, abys pletla věnce, jež potok odnese.

Vždyť klikatí se podél řídkého lesa, kreslí do písku jméno mé,
jako suchou větévkou, kterou teď držíš v ruce.

Vysoká je tu tráva, leží zde modrá jezera jak zrcadla
klidného pomalého nebe

a houpou zdvojený les,
ospale vibrují cigaretová křídla vážek modravých,
ty jdeš podél potoka a házíš do něj květy, díváš se na duhové ryby.

Medonosné květy a potok píše jméno mé,
čímž tvoří krajinu: tu mělkou zátoku, tu hluboký proud.

Ano, tady si lehne, skrze mne prorůstá, slyšíš, tráva.

Já, k zemi přišitý, vidím ospalé vážky, slyším jen slova:

možná polesí matných jezer je života našeho úhrn:

cvrkot vážek, letadlo, tichý proud a spletenec květin,
ten prostor duše, na němž jsou hory a jezera, hle, tam běží koně,
a končí les a ty házíš na zem květiny, a ty jdeš podél potoka

po šedavém písku,
za tebou pískají flétny, roj motýlů, za tebou jde život,

provázejí tě a volají na tebe jménem, ty jdeš podél potoka dočista sama,
dlouhé světlo se rozprostírá nade vším, mladé sousedními jezery,
jako by tam, daleko, byl z podzimního nebe vystavěn

vysoký a světlý chrám,
a jestli tam není, tak řekni, probůh, proč
jméno mé, jako ty, kreslí náhodný a kalný potok,

když proplétá se lesíkem,

a čte ho letadlo, letící kolem jezer v tomto horkém dni,

může to být i tak, že potok není potok,

jen jméno mé.

Tak hled' na trávu, po ránu, když táhnou se pomalé mlhy,

hned vedle je světlo lamp, světlo budov a kolem tvůj bezlistý park,

v němž ty vyschlou větévkou kreslíš náhodný, pomalý a kalný potok,

что уносит венки медоносных цветов, и сидят на плече
мотыльки камыша, и полно здесь стрекоз голубых,
ты идешь вдоль воды и роняешь цветы, смотришь радужных рыб,
и срывается с нотных листов от руки мной набросанный дождь,
ты рисуешь ручей, вдоль которого после идешь и идешь.

Апрель 1964

Утро

Каждый легок и мал, кто взошел на вершину холма.
Как и легок и мал он, венчая вершину лесного холма!
Чей там взмах, чья душа или это молитва сама?
Нас в детей обращает вершина лесного холма!
Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях,
и вершину холма украшает нагое дитя!
Если это дитя, кто вознес его так высоко?
Детской кровью испачканы стебли песчаных осок.
Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!
Это память о рае венчает вершину холма!
Не младенец, но ангел венчает вершину холма,
то не кровь на осоке, а в травах разросшийся мак!
Кто бы ни был, дитя или ангел, холмов этих пленник,
нас вершина холма заставляет упасть на колени,
на вершине холма опускаешься вдруг на колени!
Не дитя там – душа, заключенная в детскую плоть,
не младенец, но знак, знак о том, что здесь рядом Господь!
Листья дальних деревьев, как мелкая рыба в сетях,
посмотри на вершины: на каждой играет дитя!
Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!
это память о Боге венчает вершину холма!

1966

co odnáší věnce medonosných květů, a na rameni sedí
 rákosoví motýlci a tolik je tu vážek modravých.
 ty jdeš podél vody a házíš do ní květy, díváš se na duhové ryby
 a padá z notových listů mou rukou nahozený déšť,
 ty kreslíš potok, podél kterého pak jdeš a jdeš.

Duben 1964

Ráno

Každý je lehký a malý, kdo vystoupal na vrcholek vršku.
 Jak lehký a malý je ten, kdo skví se na vrchu lesnatého vršku!
 Čí je to rozmach, či duše, či snad modlitba jen?
 Mění nás v děti vrchol lesnatého vršku!
 Listí vzdálených stromů, jak drobné rybky v sítích,
 a na vrcholu vršku skví se nahé dítě!
 A jestli je to dítě, kdo povznesl je tak vysoko?
 Dětskou krví jsou zmazány stébla ostřic pískových.
 Sbíráš-li kvítky, vyslov jejich jméno: tady je sléz! a tady mák!
 To vzpomínka na ráj kráslí vrch vršku!
 Není to jezulátko, to anděl kráslí vrch vršku,
 není to krev na ostřicích, to v trávě rozrostl se mák!
 Ať je to kdo chce, dítě či anděl, zajatec vršků,
 Nutí nás padnout na kolena vrch vršku,
 na vrchu vršku padáš najednou na kolena!
 Není tam dítě, to je duše, uzamčená do dětského těla,
 není tam jezulátko, ale znak, znak toho, že Hospodin je kdesi tu!
 Listí vzdálených stromů, jak drobné rybky v sítích,
 pohlédni na vršky: na každém z nich si hraje dítě!
 sbíráš-li kvítí, vyslov jejich jméno: tady je sléz! tady je mák!
 to vzpomínka na Boha kráslí vrcholek vršku.

1966

Запись бесед

I

Чем не я этот мокрый сад под фонарем, брошенный кем-то возле черной ограды?

Мне ли забыть, что земля внутри неба, а небо – внутри нас?

И кто подползет под черту, проведенную как приманка?

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, пытаясь исполнить то, чего не может быть.

Или вырыть дыру в небе.

На белые костры церковей садятся птицы, вырванные из ночи.

Или в двуречье одиночества и одиночества, закрыв ладонями глаза, нарушить сон сов, что,

эту тьму приняв за ночь,
пугая мышь, метнутся прочь.

На лугу пасутся девочки, позвякивая нашейными звонками.

Где нищий пейзаж осени приподнят старым дождиком, там я ищу пленэр для смерти.

И ем озерную воду, чтобы вкусить неба.

Свистнув реки по имени, я увожу их вместе с пейзажами.

И ем озерную воду, чтобы вкусить неба.

Но как уберечь твою красоту от одиночества?

Очарован тот картиной,
кто не знает с миром встреч.
Одиночества плотиной
я свою стреножу речь.

Кто стоит перед плотиной,
тот стоит с прекрасной миной:
рои брызг и быстрых радуг
низвергают водопады.

Záznam rozhovorů

I

Čím není mnou ten mokrý sad pod lampou, zahozený kýmisi vedle černého plotu?

Já měl bych zapomenout, že země je uvnitř nebe a nebe uvnitř nás?

A kdo doplazi se pod hranici, co leskne se jak vábnička?

A kdo neschová se za sebe sama, když potká bližního svého?

JÁ, – ODPOVÍDÁME MY.

Vždyť obrovská je touha pominout se na rozumu.

Uzamčen zevnitř do samoty, přiděluji sám sobě hodnost Boha, abych s Hospodinem besedoval.

Trápím se při pohledu na ženu: vždyť je jak Ofélie, jež z minulého století harfu vytáhla a zkouší zahrát to, co už dávno není.

Nebo vyrýt v nebi díru.

Na bílé ohně kostelů sedají ptáci, vytržení z noci.

Aneb v dvojřeči osamění a osamění, s očima zakrytýma dlaněmi, zpřetrhat soví sen, když

se jim jako noc zazdála náhlá tma,
máchlly křídly pro strach myším a byly tytam.

Na louce pasou se dívenky, cinkají zvonci, co visí jim na krku.

Tam, kde nuznou krajinu podzimu pozvedl starý dešťík, hledám pleněť pro smrt.

A jím jezerní vodu, abych okusil chuť nebe.

Písknul jsem na řeky jejich jménem, odvedl je spolu s krajinou.

A jím jezerní vodu, abych okusil chuť nebe.

Ale jak uchránit tvou krásu před osaměním?

Na tohle hledí v zalíbení,
kdo se světem si netyká.
Svou řeč já hrází z osamění
velmi pevně obmykám.

Když stojí někdo před hrází
s krásnou minou se nachází:
kapek roje, rychlé duhy
boží, lámou vodopády.

На другом берегу листвы, – нет! на другом берегу реки, в ее листве,
я заметил ящерицу:

что это была за встреча! –

Софья Мелвилл

Софья Rita

Софья Михнов

Софья Галецкий

Софья Данте

Софья Господь Бог!

Пустые озера весов взвешивали миры и были в равновесии.

II

(партита № 6

партита № 6

номер шесть

номершесть номершесть

номершестьномершестьномершесть)

или вырыть дыру в небе.

Многократное и упорное: не то, не то, не то, не то

Многократное и упорное: то, то, то, то, то, то, то, то

Смолчал: ужели я — не он?

Ужаснулся:

суров рождения закон:

и он не я, и я не он!

Лицо на нем такое, будто он пьет им самую первую воду.

Его рукой –

немногие красавицы могли бы сравниться с ней! –

я гладил всё, как дворецкий, выкрикивая имя каждого:

гладил по голове: сердце чьей-то дочери, свое старое, засушенное

между страниц стихотворение –

голову приятеля, голову приятеля, голову приятеля.

Буквально надо всем можно было разрыдаться.

Na protějším břehu listí, – ne! Na protějším břehu řeky, v jejím listí,
zahlédl jsem ještěrku:

jaké to bylo setkání! –

Sofie Melvil

Sofie Rita

Sofie Michnov

Sofie Galeckij

Sofie Dante

Sofie Pán Bůh!

Pustá jezera vah vážila světy a byla vyrovnaná.

II

(partita N. 6

partita N. 6

číslo šest

číslošest číslošest

číslošestčíslošestčíslošest)

Nebo vyrýt v nebi díru.

Mnohonásobné a zatvrzelé: to není ono, to není ono, to není ono, to není

ono

Mnohonásobné a zatvrzelé: ono, ono, ono, ono, ono, ono, ono, ono

Nechal si pro sebe: já snad nejsem on?

Zděsil se:

krutý je zrodu zákon:

on není já, a já nejsem on!

Má na sobě takovou tvář, jako by ji pil tu nejprvnější vodu.

Jeho rukou –

té mohlo by se vyrovnat jen málo krasavic! –

hladil jsem vše, jak komoří, a vykřikoval jména toho všeho:

hladil jsem po hlavě: srdce čísi dcery, svou starou, mezi stránkami

seschlou báseň –

přítelovu hlavu, přítelovu hlavu, přítelovu hlavu.

Nad vším mohl jsem se rozplakat.

Сегодня я целый день проходил мимо одного слова.

Сегодня я целый день проходил мимо одного слова.

Уже не говорили – передавали друг другу одни и те же цветы, иногда брали маски с той или иной гримасой или просто указывали на ту или другую, чтобы не затруднять себя мимикой.

Но вырвать из цветка цветок
кто из беседующих мог?

И я понял, что нельзя при дереве читать стихи
и дерево при стихах,
и дерево при стихах,
и дерево при стихах.

III

В. Хлебникову

Если б не был он, то где бы
был его счастливый разум?
Но возможно, он и не был –
просто умер он не сразу.

И если был он где, то возле
своего сидел кургана,
где пучеглазые стрекозы
ему читали из «Корана».

И где помешанный на нежном
он шел туда, ломая сучья,
где был беседой длинной между
живую кровь любивших чукчей.

И там, где маской Арлекина
заря являлася в тумане,
он там, где не был, – всё покинул.
И умер сам, к чему рыдания?

И умер сам, к чему рыдания?
В его костях змеятся змеи
и потому никто не смеет
его почтить засмертной данью.

Dnes celý den procházel jsem kolem jednoho slova.

Dnes celý den procházel jsem kolem jednoho slova.

Už nemluvili – dávali si stejné květiny, občas si brávali masky s tou či jinou grimasou a nebo na ně jenom ukazovali, aby se netrápili s mimikou.

Avšak vytrhnout z květu květ

kdo z besedujících by sved?

A já pochopil, že nesmím číst v přítomnosti stromu básně.

a strom v přítomnosti básní,

a strom v přítomnosti básní,

a strom v přítomnosti básní.

III

V. Chlebnikovovi

Kdyby nebyl on, kde byl by
jeho velmi šťastný rozum?

At' si třeba ani nebyl,

prostě neumřel on rázem.

A kdyby býval on byl někde,
tak jen u mohyly po ránu,
kde mu vykulené vážky
předčítají z Koránu.

A kde on, posedlý něhou,
chodil tam, co větve lámal,
kde besedou bude dlouhou
mezi Čukči, popíjejícími krev.

A tam, kde úsvit v oparu
stvořil masku Harlekýna,
kde nebyl on, vše zanechal.
A umřel sám. Nač plakat?

A umřel sám. Nač plakat?
V jeho kostech had se hadí.
A proto nikdo nikdy nesmí
uctít ho posmrtnou daní.

IV

Меч о меч ——— звук.

Дерево о дерево ——— звук.

Молчание о молчание ——— звук.

Вот двое юношей борононосцев.

Вот двое юношей думоносцев.

Вот юмор Господа Бога ——— закись азота!

И я восхитился Ему стихотворением:

– Не куст передо мной, а храм КУСТА В СНЕГУ!

и пошел по улице, как канатоходец по канату,

и забыл, что я забыл,

и забыл, что я забыл.

Два фаллические стража
по бокам большой залупы –
то Мечети пестрый купол
в дымке длинного пейзажа.
Черный воин в медном шлеме –
так мне виден Исаакий,
и повсюду вздохи, шелест,
будто рядом где-то маки.

Вот стрекоза звуколетит.

И всё летящее летит,

и всё звучащее звучит.

IV

Meč o meč ——— zvuk.

Strom o strom ——— zvuk.

Mlčení o mlčení ——— zvuk.

Hle dva mladíci plnovousonosci.

Hle dva mladíci myšlenkonosci.

Hle humor Pána Boha – rajský plyn!

A já Ho blahořečím básní:

– Nestojí přede mnou keř, nýbrž chrám KEŘE VE SNĚHU!

A šel jsem ulicí jak provazochodec po provaze

a zapomněl jsem, že jsem zapomněl

a zapomněl jsem, co jsem zapomněl.

Dva faličtí strážní

po boku ohromného žaludu –

tot' pestrá kopule mešity

v oparu dlouhé krajiny.

Černý vojin v bílé přilbici –

tak se mi jeví sv. Izák,

a všude vzdechy, šelestění,

jako by někde blízko rostly máky.

Hle vážka zvukoletí.

A vše létající letí.

A vše znějící zní.

V

Бабочка

(трактат)

ВСЮДУ	бабочка	летит
Неба	бабочка	летит
Славы	бабочка	летит
Михнова	бабочка	летит
Мыслью	бабочки	летит
Звуком	бабочки	летит
В виде	бабочки	летит
Верхом на	бабочке	летит
На фоне	бабочки	летит
На крыльях	бабочки	летит
НА НЕБЕ	БАБОЧКА	СИДИТ

VI

А я становился то тем, то этим, то тем, то этим,
 чтобы меня заметили,
 но кто увидит чужой сон?

Я вышел на снег и узнал то, что люди узнают только после их
 смерти,

и улыбнулся улыбкой внутри другой:

КАКОЕ НЕБО! СВЕТ КАКОЙ!

V

Motýlek

(traktát)

VŠUDE	motýlek	letí
Nebe	motýlek	letí
Slávy	motýlek	letí
Michnovův	motýlek	letí
Myšlenkou	motýlka	letí
Zvukem	motýlka	letí
V podobě	motýlka	letí
Na hřbetu	motýlka	letí
Na pozadí	motýlka	letí
Na křídlech	motýlka	letí
NA NEBI	MOTÝLEK	SEDÍ

VI

A já stával se tu tím, tu oním, tu tím, tu oním,
 aby si mě někdo všimnul,
 jenže kdo může vidět cizí sny?

Vyšel jsem na sních a poznal to, co lidé poznávají až po své smrti,
 a usmál se úsměvem uvnitř úsměvu:

JAKÉ NEBE! JAKÉ SVĚTLO!

Анастасия Блум, Христиан Цендер

**«ПОДСТРОЧНИК С ЯЗЫКОВ НЕБА»:
КАК ПЕРЕВОДИТЬ АРОНЗОНА?**

Проблема перевода в известном смысле стоит в основе аронзоновского видения мира: поэт является никем иным, как автором художественного перевода «подстрочника», заложенного в основу природы. Открыто эту проблему Аронзон ставит в «Сонете в Игарку» (1967), неоднозначной интонацией оставляя ее нерешенной:

Природа, что она? подстрочник
с языков неба? и Орфей
не сочинитель, не Орфей,
а Гнедич, Кашкин, переводчик?
(СП-1, 130)¹

Цель поэта – всё живое «одеть словом»,² проникнуть в те сады, где восстановлено разъединение Бога, человека и природы («проникнуть в ночь, проникнуть в сад, проникнуть в Вас» – «Пустой сонет», 1969 – СП-1, 182-183). См. продолжение «Сонета в Игарку»:

И право, где же в ней сонет?
Увы, его в природе нет.
В ней есть леса, но нету древа:

оно – в садах небытия...

Таким образом, главный вопрос, возникающий при любом поэтическом переводе – что, собственно, переводить, какие черты поэтики непременно нужно оставить, а какими можно поступиться, – приобретает в случае Аронзона особое значение: переводчик должен явственно различать «подстрочник» и «перевод». Конечно, передать дословно каждую строку со всеми поэтическими фигурами и синтаксисом не удастся, как мы увидим

¹ Л. Аронзон, *Собрание произведений в 2-х томах*, Т. 1, СПб. 2006, 130. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте как СП с указанием тома и страницы.

² «Я выгнув мысль висеть подковой / живое всё одену словом» (СП-1, 97).

ниже, даже в самом близком по структуре языке. Нам представляется, что в поэзии Аронсона особо важно сохранить даже не сами образы, а сложные цепи слов, которыми эти образы созданы. Уникальность его поэтического языка состоит в замкнутости фраз, их густоте – слова в обороте неотделимы друг от друга; отдельные «такты» становятся единством, выводящим слово из отдельных строк в ткань самого языка (из дословного «подстрочника» рождается «перевод»). Примером этого процесса может служить стихотворение «Послание в лечебницу» (1964), где центральная часть (ст. 11-25) образована непрерывным течением одного единственного предложения:

Да, мы здесь пролежим, сквозь меня прорастает, ты слышишь, трава,
я, пришитый к земле, вижу сонных стрекоз, слышу только слова:
может быть, что лесничество тусклых озёр нашей жизни итог:
стрекотанье стрекоз, самолёт, тихий плёс и сплетенье цветов,
то пространство души, на котором холмы и озёра, вот кони бегут,
и кончается лес, и роняя цветы, ты идешь
вдоль ручья по сырому песку,
вслед тебе дуют флейты, рой бабочек, жизнь тебе вслед,
проводя тебя, всё зовут, ты идешь вдоль ручья, никого с тобой нет,
ровный свет надо всем, молодой от соседних озёр,
будто там, вдалеке, из осеннего неба построен
высокий и светлый собор,
если нет его там, то скажи, ради Бога, зачем
мое имя, как ты, мелкоколосьем петляя, рисует случайный,
небыстрый и мутный ручей,
и читает его пролетающий мимо озёр в знойный день самолет,
может быть, что ручей – не ручей,
только имя моё.

(СП-1, 63-64)

Иногда, особенно в позднем творчестве, эта неразрывность слов в фразе усиливается смысловым и синтаксическим сдвигом:

Но видя все: и пруд, и дерево,
*пустой гуляющими сад*³ –
из-под воды *смотрела* Ева,
смотря обратно в небеса...

(«Гуляя в утреннем пейзаже...», СП-1, 128)

С точки зрения грамматики, замкнутость конструкций чаще всего обусловлена авторским употреблением падежных форм, в особенности творительного падежа. Это очевидно в следующем фрагменте:

³ Здесь и далее курсив наш. – А.Б., Х.Ц.

Река приподнята плотиной,
 красиво в воздухе висит,
 где я, стреноженный картиной,
 смотреньем на нее красив.
 («Что явит лот, который брошен в небо...»
 СП-1, 156)

Столь сложную задачу перевода специфического языка Аронзона представленные в сборнике переводчики решают по-разному. Ричард Маккейн, первый переводчик Аронзона, максимально дословно воспроизводит стихотворения по-английски.⁴ Будучи первопроходцем в перенесении поэзии Аронзона на английскую почву, Маккейн сознательно выбирает путь фактического подстрочника. Несмотря на очевидную уязвимость этого пути, следует отметить, что зачастую дословность совпадает с поэтичностью, лишней раз доказывая универсальность языка поэзии. Так в начале второй главы поэмы «Прогулка» (1964 – СП-2, 12) сохраняется не только тон оригинала, но и характерный ассонанс:

Such was this garden – a landscape of the soul,
 the movements of this garden were not audible

Таков был этот сад – пейзаж души,
 движенья сада были не слышны

Линию дословных переводов во многом продолжает Радка Бзонкова в чешском варианте Аронзона. Особо следует отметить передачу «географии» оригинальных произведений – описаний пейзажей и заключающихся в них мотивов. В этих переводах видны ограничения, которые накладывает сам язык: из-за различий в акцентной системе русского и чешского языков в стихотворениях «Послание в лечебницу» (1964) и «Утро» (1966) не удастся сохранить характерные для этого периода творчества аронзоновские цепи слов с резким завершением мужскими окончаниями в конце каждой строки:

V pošmourném parku kreslí do písku jméno mé, jak při svíče,
 a dožij do léta, abys pletla věnce, jež potok odnese.

В пасмурном парке рисуй на песке мое имя, как при свече,
 и доживи до лета, чтобы сплестать венки, которые унесет ручей.
 («Послание в лечебницу», СП-1, 63)

⁴ Первые переводы Р. Маккейна из Аронзона были опубликованы в конце 1970-х гг. в журнале «Гнозис» и спустя 20 лет были собраны в кн.: Л. Аронзон, *Смерть бабочки*, С параллельными переводами на английский язык Ричарда Маккейна, Gnosis Press & Diamond Press [1998].

Každý je lehký a malý, kdo vystoupal na vrcholek vršku.
Jak lehký a malý je ten, kdo skví se na vrchu lesnatého vršku!

Каждый легок и мал, кто взошел на вершину холма.
Как и легок и мал он, венчая вершину лесного холма!
(«Утро», СП-1, 108)

В переводе «Записи бесед» (1969) Радка Бзонкова удачно решает проблему разницы систем стихосложения: в части, посвященной Хлебникову («Если б не был он, то где бы...»), эквивалент четырехстопному хорю в чешском стихосложении найден в силлабическом восьмисложнике:

Kdyby nebyl on, kde byl by
jeho velmi šťastný rozum?
Ať si třeba ani nebyl,
prostě neumřel on rázem.

Если б не был он, то где бы
был его счастливый разум?
Но возможно, он и не был –
просто умер он не сразу.
(СП-1, 239)

Немецкие переводы Гизелы Шульте и Марины Бродне по сравнению с другими представленными переводами наиболее очевидно покидают дословность, с тем чтобы поэзия Аронсона приобрела рельефность в рамках именно немецкого стиха.⁵ В то же время переводы во многих местах остаются удивительно близки русскому оригиналу, как в стихотворении «В поле полем я дышу», в котором изящно передан упомянутый выше «поэтический» творительный падеж (отсутствующий в немецком языке):

Feld im Felde atme ich.
Plötzlich Schwermut. Ufer. Fluss.
Mag sein, dass das Geräusch der Schwermut sich
in den Flügeln eines Tiers verkunden muss?

В поле полем я дышу.
Вдруг тоскливо. Речка. Берег.
Не своей тоски ли шум
я услышал в крыльях зверя?
(СП-1, 129)

⁵ Представительное двуязычное издание Аронсона в переводах Г. Шульте и М. Бродне готовится к выходу в лейпцигском издательстве „Erata“.

Прелесть «немецкого» Арнозона, при внешнем отдалении фонетического строя языков и ряда драматических проблем перевода, остается в его поэтичности. В этой связи уместно упомянуть перевод стихотворения «Бабочки» (1965): в нем арнозоновская легкость и грация переведена конгениально за счет «врастания» переводчика в поэтическую ткань языка оригинала:

In ländlicher Szene, über den Zweigen
zur Zeit der Mittagshitze steigen
Mädchenbänder auf in buntem Reigen,
tausende von Flittern fliegen übers Land,
und den Fliederbusch im Sand
lassen sie tönend vibrieren,
als zwei der Schönsten sich krauselnd neigen
und an eurer Schläfe pulsieren!

(СП-1, 86)

Над приусадебною веткой,
к жару полуденной воскреснув,
левичьей ленты разноцветной,
порхали тысячи обречков,
и куст сирени на песке
был трепыханьем их озвучен,
когда из всех, вися, два лучшших
у вас заблились на виске!

Риск при выборе пути «поэтического» перевода – не только по-немецки – заключается в том, что местами начинает доминировать возвышенность, в то время как в оригинале можно видеть улыбку или даже иронию, как в первой строке стихотворения «Бродя игры на арфе чистое утро апреля...» (за счет стилистически дистанцированного предлога, открывающего строку и все стихотворение): „Ein Morgen im April, wie ein Haftenpiel so rein“, Важность отмеченной выше непрерывности поэтического тока стихотворения заметна в характерном для позднего Арнозона обороте «и мне, как облаку, легко / меняться в поисках спасенья» («Лист разлиннованный. Подоймай...», СП-1, 337). В немецком переводе слова «меняться» и «спасение» разделяются типе, и связь стиха, типично арнозоновская цепь слов становится менее густой: „und mit wie der Wolke ist zu eigen / leichte Verwandlung“ – *Relitung erseht*;

Эльке Эрб и Ольга Мартынова в своих переводах выбирают путь максимальной близости к оригиналу, предпочитая передачу особенно-стей поэтического языка внешней «глаголовучностью». В первую очередь это – верность образности Арнозона, часто тавтологической по структуре. Примером тому могут служить конструкции „vom eichenbaumenen Baum

versteckt“ или „die Wolken knäuelten sich zu Knäueln“ из стихотворения «Напротив низкого заката...» (1967). Особенно ценно, что при таком методе во всех переводах сохраняется и стихотворная форма (четырёх-/пяти-стопный ямб). Близость и к стиху и образу идеально сочетаются в «Стихотворении, написанном в ожидании пробуждении» (1968):

Die Fauna, schau, tollt durch die Flora
und frißt an ihr und tritt sie nieder,
doch Danae sitzt auf dem Hügel,
ein Schleier weht im Blick verloren,
und Wehmut dunstet weit und breit,
da es, das jungfräuliche Weib,
Unzucht mit jenem Hügel treibt.

Резвится фауна во флоре,
топча ее и поедая,
а на холме сидит Даная,
и оттого вуаль во взоре,
и оттого тоска кругом,
что эта дева молодая
прелюбодействует с холмом!

(СП-1, 160)

Свидетельством тому, как немецкий стих удивительно попадает в унисон с русским, служит также перевод стихотворения «Боже мой, как все красиво!...» (1970), выполненный Яном Вагнером. «Жертва», принесенная переводчиком – сведение к языковой норме парадоксальных аронзоновских оборотов «всякий раз как никогда» в первой и «что ни есть – передо мной» во второй строфе, с их неизбежным переосмыслением, – вызвана необходимостью сохранения момента «ошеломляющей» красоты оригинала и кажется оправданной, однако ставит перед читателем вечный вопрос о границе между «точным» переводом текста и «свободным» переложением духа стиха.

Schön ist, Gott, was ich erblicke!,
Jedes Mal wie zu Beginn,
Und die Schönheit ohne Lücke.
Wegzusehen – doch wohin?

Weil vom Fluß die Zitterwinde
Wehen, sind sie frisch gekühlt.
Nichts, was hinter allem stünde.
Alles zeigt sich, unverhüllt.

Боже мой, как всё красиво!
Всякий раз, как никогда.
Нет в прекрасном перерыва.
Отвернуться б, но куда?

Оттого, что он речной,
ветер трепетный прохладен.
Никакого мира сзади:
что ни есть – передо мной.

(СП-1, 213)

Массимо Маурицио в итальянских переводах «раскрывает» замкнутость поэтической цепи. Если в немецких переводах предпочтение отдано возвышенности поэтического тона, то по-итальянски Аронзон оказывается, напротив, едва ли не прозрачнее, чем в оригинале – конструкции не переводятся, а объясняются, никак не теряя при этом своей поэтичности. Эту трансформацию можно наблюдать в стихотворении «Что явит лот, который брошен в небо...» (1968), о формальной сложности которого говорилось выше:

Io resto sdraiato nell'erba e soltanto
osservo cadere giù l'acqua in volte:
di fiori e di piccoli fiumi son vanto
io, leggo a loro i miei versi talvolta.
Il fiume stupendo in aria si rizza
in alto, la diga ne innalza il livello,
laddove un quadro mi immobilizza
e nel mio guardare divento io bello.

Себя в траве лежать оставив,
смотрю, как падает вода:
я у цветов и речек в славе,
я им читаю иногда.
Река, приподнята плотиной,
красиво в воздухе висит,
где я, стреноженный картиной,
смотреньем на нее красив. (СП-1, 156)

Особенно убедительна итальянская «развязка» оборота «смотреньем на нее красив» как „e nel mio guardare divento io bello“, не менее удачен перевод оборота «Мне – тихо» из стихотворения «Когда наступает утро, тогда наступает утро...» (1969) как „lo sento il silenzio“.

Примечательно, что Ремо Факкани, другой итальянский переводчик Аронзона, при переводе стихотворения «Охта» (1963) также пользуется методом поэтического описания стиха, например, в переводе строк «Один

я прохожу огромный мост, / всё большее пространство оставляя»: „Dal grande ponte mi allontano, solo, / e dietro me lo spazio si dilata“. В переводе строк «Как будто нам не в расстоянье / меж зданий вытянутый век» („Quasi che il secolo teso fra i palazzi / fosse per noi a portata die mano“) итальянский текст оказывается удивительно созвучен оригиналу. Проблематичны в таком «объясняющем» переводе Аронзона, диктуемом, очевидно, законами итальянского литературного языка, только те немногие места, где простота оригинала усложняется, как в стихотворении «Благодарю Тебя за снег, / за солнце на Твоем снегу»: „Ti rendo grazie per la neve, per / il sole che alla Tua neve dà sfarzo“. Здесь итальянский перевод, пожалуй, объясняет слишком много.

В английских переводах, сделанных Анной Аронзон, сохраняются и ритм и синтаксические особенности оригинала. Особенно удачна передача «течения» ранних стихов Аронзона, например в стихотворении «Псковское шоссе» (1961):

I will live, I will grieve, like a bird of the fall,
In a dirty rain, I'll believe in it all, but the death,
Close to death, as somewhere a stream near leaves,
Near love and not far from the capital heaps.

<...>

All will remain. So hello, my delay!

Я проживу, прокричу, словно осени птица.
В грязном дожде всё на веру приму, кроме смерти,
около смерти, как где-то река возле листьев,
возле любви и не так далеко от столицы.

<...>

Всё остается. Так здравствуй, моя запоздалость!

(СП-1, 279)

Удивительно простой и точный вариант последней строки – один из редких случаев, когда перевод оказался короче оригинала. Можно сказать, что Анна Аронзон использует метод, противоположный тому, который мы видим в итальянских и немецких переводах, и нельзя не отметить, что компактность аронзоновского стиха при таком переводе передается лучше (оговоримся, правда, – морфология и синтаксис английского языка в большей мере склонны к компактности). В качестве – отрывок из стихотворения «Есть в осени присутствие зеркал...» (1964):

<...> I may be, see, divided by the glass,
A hint of islands or a hint of lengthy royal palace
Or a hint of Ohta where are weeds and ferries.

<...> я вижу, отделенные стеклом,
то острова, то длинный царский дом,
то Охту, где буксиры да репейник.
(СП-1, 58)

Однако это имеет и оборотную сторону – в некоторых переводах русский язык очевидно влияет на английский. В первую очередь вынужденно выпадают артикли, вспомогательные глаголы и местоимения, как в стихотворении «Погода – дождь. Взираю на свечу...» (1968?):

The weather – rain. Gaze at the candle,
It is not there. Do not know condition
That I desire my life to handle
But to expire I is not my volition.

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)

Подобные явления сложно оценивать положительно или отрицательно. В данном случае нам представляется, что это смелое решение помогает достигнуть главную цель – передать своеобразие поэзии Аронзона.

Переводы на сербский язык Корнелии Ичин – одни из наиболее удачных. В основном ей удается сохранить аронзоновские цепи слов, что, как мы уже говорили, самая сложная и важная задача, при этом оставаясь в рамках оригинального размера и даже настроения стиха. Так, например, легкий и ироничный тон автора точно передан в переводе стихотворения «Как стихотворец я неплох...» (1968):

Ко стихотворац нисам лош
јер пишем мало, хвала Богу,
по који стих ил' маџе још,
ал прелепих је зато много!

Как стихотворец я неплох
всё оттого, что, слава Богу,
хоть мало я пишу стихов,
но среди них прекрасных много!
(СП-1, 158)

Нельзя не упомянуть и блестящий перевод стихотворения «Боже мой,

как все красиво!» (1970). В силу близости сербского языка русскому и таланта переводчика, Ичин удалось адекватно перевести такие свойственные Аронзону обороты, как «печальные мои *глаза лица*» – „уцвельене моје *очи лица*“ («На небе молодые небеса», 1967) или: «Кто там *полулетит навстречу?*» – „Ко *полулети ми у срет?*“ («Несчастно как-то в Петербурге...», 1969). Сохранены даже самые сложные синтаксические конструкции, о которых говорилось выше:

Ал' видев све: језерце, древо,
И празан од шетача врт —
Из воде гледала је Ева,
У небо глед јој беше упрт...

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

Однако и здесь возникает проблема, о которой уже упоминалось в связи с другими переводами, – излишняя возвышенность тона при явной невозвышенности оригинала. Так произошло со стихотворением «Сонет в Игарку» (1967), с которого мы начали наш обзор. В сербском варианте неоднозначность тона при сравнении природы с подстрочником, а поэт – с переводчиком теряется:

Природа, шта је? Превод, певан
с небеских језика? И Орфеј
нит' стваралац је, нити Орфеј,
већ Гнедич, Кашкин, тек препевар?

Природа, что она? Подстрочник
с языков неба? и Орфей
не сочинитель, не Орфей,
а Гнедич, Кашкин, переводчик?

При очевидной близости сербских переводов к поэзии Аронзона в некоторых случаях размеру стиха приносится в жертву точность воспроизведения оригинала. Так, в переводе стихотворения «Два одинаковых сонета» (1969) ритмически хорошо передан ряд повторов «и лик и зад, и зад и пах, и пах и лик», но используются слова с совершенно другим значением, целиком снимая аронзоновский эротизм:

У овом врту, овом Баху, овом часу,
љубави моја, заспи, зрак нек те покрива:
и глас и бок, и бок и прст, и прст и глас –
нек заспи све, нек заспи све, да си ми жива!
И в этот сад, и в этот Бах, и в этот миг
усни, любовь моя, усни, не укрываясь:
и лик и зад, и зад и пах, и пах и лик –
пусть всё уснет, пусть всё уснет, моя живая!
(СП-1, 180-181)

В заключение можно сказать, что переводы на разные языки, выполненные в различных техниках, складываются в единую мозаику, дополняющую «пейзаж» поэтического языка Леонида Аронзона. Через все переводы проходит особенная нить, сплетающая ткань аронзоновского стиха и выводящая его для иностранного читателя из вынужденного молчания незнакомого до того оригинала.

А слово – нить. Его в иглу проденьте
И словонитью сделайте окно –
Молчание теперь обрамлено,
оно – ячейка невода в сонете.
(«Есть между всем молчание. Одно...» – СП-1, 173)

Владимир Эрль

ЛЕОНИД АРОНЗОН. БИБЛИОГРАФИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ (1962-2006)

Первоначальный вариант библиографии увидел свет в 1985 году в сборнике «Памяти Леонида Аронзона» (см. № 35).¹ Теперь вниманию читателей и исследователей предлагается максимально полная библиография публикаций произведений Л. Аронзона, составленная в хронологии появления в свет различных изданий и доведённая до 13 октября 2006 года, т.е. выхода *Собрания произведений*, подведшего итоги многолетней работы над наследием Аронзона и заложившего текстологическую базу для дальнейших (надеемся, многочисленных) републикаций.

Наряду с «официальными» в библиографию включены все машинописные («самиздатские») издания, кроме двух сборников сугубо «домашнего» характера – «Стихотворения» (Л., [1970-е]. 223 с.; составитель В.Л. Аронзон) и «Стихотворения» (Л., 1975. 118 с., 16 л. ил.; составитель А.С. Заблоская).

В отличие от коллективных сборников и периодических изданий, роспись содержания авторских книг, а также сборника «Памяти Леонида Аронзона» не приводится. Исключение сделано только для первой машинописной книги поэта – «Избранное». Л., 1979 (№ 22) и двух парижских выпусков «Библиографа» (№№ 70 и 72).

Выражаю сердечную благодарность за помощь в разысканиях О.И. Абрамович, В.Л. Аронзону, И.С. Кукую, А.Б. Ровнеру и Г.Г. Суперфину.

¹ Здесь и ниже – ссылки на номера позиций данной Библиографии.

1. Комсомолец Узбекистана. Ташкент, 1962. № 54, 1 мая. С. 4.
— Кран («Внизу земля весенняя нежнеет...»).
2. Сирена. № 2. Москва; Рига; Одесса; Питер; Таллин, 1962 (июль). – *Машинописное издание; без пагинации.*
— Павловск («Уже сумерки, как дожди...»); Псковское шоссе («Белые церкви над долиной, там, где один я...»); Фонарик («Серебряный фонарик, о цветок...»); «О Господи, помилуй мя...»
3. Fioretti: Литературный альманах. СПб.: Народное просвещение, 1965. С. 4-13. – *Машинописное издание.*
— Послание в сумасшедший дом [Послание в лечебницу]; «О Господи, помилуй мя...»; «Вот озеро лесное, я стою...»; «Качайся, слабая трава...»; Псковское шоссе; «Есть светлый полдень и раздолье льда...»; «Ты слышишь, шлепает вода...»; «Вроде игры на арфе чистое утро апреля...»; «на отшибе там, где...»; *Валаам* (1-3); «Где бледный швед, устав от качки...»; «Се аз на Зеех стог времен...»; «Где лодка врезана в песок...».
4. Дружба: Литературно-художественный альманах. Л.: Детская литература, 1967. С. 119.
— Ветер («Ветер тучи к нам пригнал...»); Дым («Хвастал дым: «Я выше крыши...»); Гриб («Хлынул дождь. Малютка-гриб...»).
5. Дружба: Литературно-художественный альманах. Л.: Детская литература, 1969. С. 62-63.
— «У меня четыре брата...».
6. Литературная Россия. 1971. № 10(426). 5 марта. С. 16.
— Игра («Вместо утренней зарядки...»); Такси («Шум и хохот в гараже...»); Не хвастай! («Хвастал дым: «Я выше крыши...»); Из Яна Бжехвы («Муха шла по потолку...»); Под зонтом («Хлынул дождь. Малютка-гриб...»); Стану выше всех («Завтра встану рано...»); Кто виноват? («Двойку...»).
7. Правда Востока. Ташкент, 1974. № 208, 6 сентября. С. 4.
— Тень («Я стою – за мною тень...»).
8. Звёздочка: Альманах. Л.: Детская литература, 1974. С. 31.
— Ян Бжехва. «Муха шла по потолку...» / *Перевел с польского Л. Аронзон.*²
9. Лепта: [Антология. Л., 1975]. С. 5-44. – *Подборка составлена Р. Пуришинской и Вл. Эрлем.*
— Беседа; Послание в лечебницу; Мадригал («Как летом хорошо – кругом весна!...»); «Где листья мертвенны и, тихо шевелясь...»; Утро; Сонет в Игарку; «Напротив низкого заката...»; *Календарь августа*: Из венка сонетов: «С балкона я смотрел на небеса...» [магистрал], «С балкона я смотрел на небеса...», «Во тьме не различимые собаки...», «Небесного облаивали Пса...»; Вступление к поэме «Качели»; «На небе молодые небеса...»; «И снова я взглянул на небеса...»; «Вторая, третья печаль...»; «Есть между всем молчание. Одно...»; Стихотворение, написанное в ожидании пробуждения; Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого; Начало поэмы; Осень 1968 года; «Что явит лот, который брошен в небо?...»; «Неушто кто-то смеет вас обнять?...»; Пустой сонет; «Печально как-то в Петербурге...»; «Вокруг лежащая природа...»; «Увы, живу. Мертвецки

² Опубликованный там же перевод второго стихотворения Бжехвы («Репа и Мед») выполнен Р. Пуришинской.

мертв...»; «Как хорошо в покинутых местах!...»; Запись бесед.

— **Рецензия:**

П.С. Выходцев // Тридцать семь. № 4. Л., 1976, апрель. С. 141-155. — В тексте приводятся «Вступление к поэме „Качели“» и «Осень 1968 года».

10. Кузьминский К. [сост.]. Лепрозорий-23: Опыт современной прозы. СПб., 197[5]. С. 42-58.

— «Ночью пришло письмо от дяди...»; Отдельная книга; В кресле; Прямая речь.

11. Chemiakin M. S^t. Pètersbourg. Paris: Galerie Altmann Carpentier, 1976, [févr. – avr.]. P. 50.

— «Печально как-то в Петербурге...».

12. Время и мы: Журнал литературы и общественных проблем. № 5. Иерусалим, 1976, март. С. 95-99.

— Февраль; Павловск; «Есть в осени присутствие зеркал...»; Бабочки; «Холодный парк, и осень целый день...»; «Хандра ли, радость – всё одно...»; «Благодарю Тебя за снег...»; «Как хорошо в покинутых местах!...».

13. Студенческий меридиан. М., 1976. № 4. С. 29.

— «Есть в осени присутствие зеркал...»; «Боже мой, как всё красиво!...»; «Как бой часов размеренна жара...».

14. Аполлонь-77. Париж, 1977. С. 118-121 и 95-96 [в статье В. Андреевой «В «малом круге» поэзии»].

— [Запись бесед] [вперемежку с другими произведениями]; «Неушто кто-то смеет вас обнять?..»; «Печально как-то в Петербурге...»; «В часы бессонницы люблю я в кресле спать...»; «Я и природу разлюбил...»; «Как хорошо в покинутых местах!...».

15. Часы: Литературный альманах. № 7. Л., 1977. С. 119-142.

— Павловск; «Лицо – реке, о набережных плеск...»; Песня («Ты слышишь, шлепает вода...»); Послание в лечебницу; Вступление к поэме «Качели»; «Мы – судари, и, нас гоня...»; «Я, выгнув мысль висеть подковой...»; «В часы бессонницы люблю я в кресле спать...»; Беседа; Утро; Вступление к поэме «Лебедь»; «Где листья мертвенны и, тихо шевелясь...»; «Напротив низкого заката...»; «На небе молодые небеса...»; «И снова я взглянул на небеса...»; Сонет в Игарку; «Горацио, Пилад, Альтшулер, брат...»; Календарь августа (из венка сонетов): «С балкона я смотрел на небеса...» [магистрал], «С балкона я смотрел на небеса...» [1], «Во тьме не различные собаки...», «Небесного облаивали Пса...»; Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого; «Есть между всем молчание. Одно...»; Начало поэмы; «Что явит лот, который брошен в небо?..»; Запись бесед; Осень 1968 года; Пустой сонет; «Вторая, третья печаль...»; «Вокруг лежащая природа...»; «Печально как-то в Петербурге...»; «То потрепешет, то ничуть...»; «Боже мой, как всё красиво!...»; «Здесь ли я? Но Бог мой рядом...»; «Как хорошо в покинутых местах!...».

16. Тридцать семь. № 12. 1977, осень. С. 4-39. — Подборка составлена Е. Шварц при участии Р. Пуришинской.

— Утро; Песня («Ты слышишь, шлепает вода...»); Послание в лечебницу; «Вроде игры на арфе чистое утро апреля...»; Лебедь («Вокруг меня

сидела дева...»); «Всё ломать о слова заостренные манией копыя...»; «Есть между всем молчание. Одно...»; «На небе молодые небеса...»; «И снова я взглянул на небеса...»; «Вторая, третья печаль...»; «Что явит лот, который брошен в небо?..»; «Здесь ли я? Но Бог мой рядом...»; Пустой сонет; «Всё лицо: лицо – лицо...»; «Вокруг лежащая природа...»; Мадригал («Как летом хорошо – кругом весна!...»); «Вспыхнул жук, самосожжением...»; «Уже в спокойном умиленьем...»; «Горацио, Пилад, Альтшулер, брат...»; «Печально как-то в Петербурге...»; «Благодарю Тебя за снег...»; Два одинаковых сонета; «Приближаются ночью друг к другу мосты...»; Запись бесед; «То потрепещет, то ничуть...»; «Как хорошо в покинутых местах!...»; Отдельная книга; «Ночью пришло письмо от дяди...».

17. Евреи в СССР: Сборник материалов по истории, культуре и проблемам евреев Советского Союза. № 16. М., 1977, декабрь. С. 137-160.

— «На небе молодые небеса...»; «И снова я взглянул на небеса...»; Лебедь («Вокруг меня сидела дева...»); Беседа; Лесное лето; «Тело жены – от весны до весны...»; «Борзая, продолжая зайца...»; «Боже мой, как всё красиво!...»; Гобелен; Начало поэмы; «На стене полно теней...»; Вступление к поэме «Качели»; «Смотрели все за край платформы...» [«Описание лета»: *окончание*]; 1 × 10 («Обливаясь изверженьем...»); «В осенний час внутри простого лета...»; «Любовь, которой вовсе нет...»; «Давно уж никому неведом...»; «Не сю, иную тишину...»; «И мне случилось видеть блеск...»; [«Всё лицо: лицо – лицо...»: *в виде окончания предыдущего стихотворения*]; «В часы бессонницы люблю я в кресле спать...»; Полдень; Треугольник; «То потрепещет, то ничуть...»; Мадригал («Как летом хорошо – кругом весна!...»); Посвящение («Теперь уже сойдемся на погосте...») [*фрагмент*: ст. 1-18].

18. Голос. Л., 1978. Вып. 1, янв. С. 55-65.

— «Благодарю Тебя за снег...»; «Боже мой, как всё красиво!...»; Пустой сонет; «Широкой лавою цветов, своим пахучим изверженьем...»; «Где листья мертвенны и, тихо шевелясь...»; Мадригал («Глаза твои, красавица, являли...»); Павловск; Утро; «Печально как-то в Петербурге...»; «И мне случилось видеть блеск...»; «Как хорошо в покинутых местах!...».

19. Gnosis/Гнозис. [№] II. New York, 1978. С. 163-168.

— «Печально как-то в Петербурге...»; «В часы бессонницы люблю я в кресле спать...»; Пустой сонет; Лебедь («Вокруг меня сидела дева...»); «Горацио, Пилад, Альтшулер, брат...»; «Я и природу разлюбил...».

20. Транспонанс. [Ейск], 1979. № 3. С. 51 (*в статье С. Сигея «Путешествие провинциала в Ленинград...»*).

— [«Душа не занимает места...»] [*фрагмент, ст. 26-37*].

21. Gnosis/Гнозис. [№] V/VI. NY, 1979. С. 154-160.

— «По стенам вдоль палат...»; «Как хорошо в покинутых местах...»; «Вода в садах, сады – в воде...»; Стихотворение, написанное в ожидании пробуждения; «Широкой лавою цветов, своим пахучим изверженьем...»; Два одинаковых сонета.

22. Аронзон Л. Избранное / [Сост. Е. Шварц]. Л., 1979. 58 + 3 с. (Литературное приложение к журналу «Часы»).

— **Поэзия:** Утро; Песня («Ты слышишь, шлепает вода...»); «О Господи, помилуй мя...»; «Всё стоять на пути одиноко, как столб...»; Мадригал («Как летом хорошо – кругом весна!...»); Павловск; Листание календаря; Вступление к поэме «Лебедь»; Послание в лечебницу; «Как стихотворец я неплох...»; Начало поэмы; Стихотворение, написанное в ожидании пробуждения; «Не сю, иную тишину...»; «Вроде игры на арфе чистое утро апреля...»; Лебедь («Вокруг меня сидела дева...»); «Всё ломать о слова заостренные манией копы...»; «Есть между всем молчание. Одно...»; «На небе молодые небеса...»; «И снова я взглянул на небеса...»; «Вторая, третья печаль...»; «Что явит лот, который брошен в небо?..»; «Здесь ли я? Но Бог мой рядом...»; «Напротив низкого заката...»; «Сквозь форточку – мороз и ночь...»; «И мне случалось видеть блеск...»; Забытый сонет; «Боже мой, как всё красиво!...»; Пустой сонет; «Всё лицо: лицо – лицо...»; «Нас всех по пальцам перечеть...»; «На стене полно теней...»; «Красавица, богиня, ангел мой...»; «Вокруг лежащая природа...»; «Погода – дождь. Взираю на свечу...»; «Вспыхнул жук, самосожженьем...»; «Уже в спокойном умиленье...»; «Горацио, Пилад, Альтшулер, брат...»; «Печально как-то в Петербурге...»; «Благодарю Тебя за снег...»; Два одинаковых сонета; «Приближаются ночью друг к другу мосты...»; Запись бесед; «То потрепещет, то ничуть...»; «Как хорошо в покинутых местах!...»; **Проза:** Отдельная книга; Фрагмент [«Ночью пришло письмо от дядя...»].

23. Северная почта: Журнал стихов и критики. № 6. Л., 1980. С. 11. – В подборке стихотворений «Ленинград и Отечество – Иосифу Бродскому». [Публ. С. Дедюлина и Вл. Эрля].

— «Серебряный фонарик, о, цветок...».

24. Острова: Антология ленинградской неофициальной поэзии / Сост. А. Антипов [В. Долинин], Ю. Колкер, С. Нестерова [С. Востокова], Э. Шнейдерман. Л., 1982. С. 1-10.

— Павловск; Утро; Из неоконченного венка сонетов «Календарь августа» («С балкона я смотрел на небеса...» [магистрал]); Начало поэмы; «Есть между всем молчание. Одно...»; Пустой сонет; «Нас всех по пальцам перечеть...»; «Несчастно как-то в Петербурге...»; «Увы, живу. Мертвецки мертв...»; «И мне случалось видеть блеск...»; «Уже в спокойном умиленье...»; «Благодарю Тебя за снег...»; «Боже мой, как всё красиво!...»; «Красавица, богиня, ангел мой...»; «Широкой лавою цветов, своим пахучим изверженьем...»; «Как хорошо в покинутых местах!...».

— **Рецензия:**

Ю. Колкер. Вольноотпущенники // Обводный канал. № 6. 1984. С. 181-208. – В тексте приводится стихотворение «Несчастно как-то в Петербурге...».

25. Историко-литературные чтения / на 1980–1981 годы: Н.С. Гумилев. [Л., 1982]. С. 306-315 [в статье Вл. Эрля «Несколько слов о Леониде Аронзоне»], 318-325 и 327-333 [в примечаниях к публикации].

— «Мы – судари, и, нас гоня...»; «Мой мир такой же, что и ваш, [не знавших анаши]...»; «Я плачу, думая об этом»; «Как стихотворец я неплох...»; «О Господи, помилуй мя...»; Псковское шоссе; «Вроде игры на арфе чистое утро апреля...»; Послание в лечебницу; Мадригал («Как

- летом хорошо – кругом весна!...»); Видение Аронсона: *Начало поэмы*; «Есть между всем молчание. Одно...»; «Нас всех по пальцам перечесать...»; «На стене полно теней...»; Пустой сонет; «Благодарю Тебя за снег...»; «В двух шагах за тобою рассвет...»; «Как хорошо в покинутых местах!...» [*восьмистишие*]; Утро; Мадригал Rite («Нет, только ангела пером...»); «Как хорошо в покинутых местах!...»; [*Рита Аронзон-Пуришинская. <Вместо послесловия>*].
26. Обводный канал: Литературно-критический журнал. № 3. Л., 1982. С. 285-286 [*в тексте «Выступления на вечере памяти Леонида Аронсона» Вл. Эрля*] и 287-291.
- «Мы – судари, и, нас гоня...»; «Как стихотворец я неплох...»; Комарово; Валаам (I-II): «Где лодка врезана в песок...», «Где бледный швед, устав от качки...»; «Вега рек на гривах свей...»; Мадригал («Глаза твои, красавица, являли...»); «Борзая, продолжая зайца...»; «Хорошо гулять по небу...»; «Еще в утренних туманах...»; «О, как осення осень! Как...»; «В двух шагах за тобою рассвет...»; «Как хорошо в покинутых местах!...» [*восьмистишие*].
27. Часы: Журнал. № 40. Л., 1982, ноябрь–декабрь. С. 260 [*в тексте «Выступления на вечере памяти Леонида Аронсона» Вл. Эрля*].
- «Мы – судари, и, нас гоня...»; «Как стихотворец я неплох...».
28. Антология Гнозиса: Современная русская и американская проза, поэзия, живопись, графика и фотография. Нью-Йорк: Gnosis Press, 1982. Т. II. С. 31-38.
- Дуплеты [1-19]; Текст [Запись бесед]; «Боже мой, как всё красиво!...»; «Вокруг лежащая природа...»; «Увы, живу. Мертвецки мертв...».
29. Кузьминский К.К. и Ковалев Г.Л. [сост.]. У Голубой Лагуны: Антология новейшей русской поэзии. Ньютонвилл, Мэсс.: Ориентал Резерч Партнерз, 1983. Т. 4А. С. 84-131.
- Лебедь («Вокруг меня сидела дева...»); «Борзая, продолжая зайца...»; «То потрепешет, то ничуть...»; «Тело жены – от весны до весны...»; Мадригал («Как летом хорошо – кругом весна!...»; «На небе молодые небеса...»; «И снова я взглянул на небеса...»); Начало поэмы; Пустой сонет; Два одинаковых сонета; «С балкона я смотрел на небеса...» [*Календарь августа*, 1]; Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого; Треугольник; «Что явит лот, который брошен в небо?..»; «Давно уж никому не ведом...»; «Не сю, иную тишину...»; «И мне случалось видеть блеск...»; «Всё лицо: лицо – лицо...»; Утро; Вступление к поэме «Лебедь»; «Вокруг лежащая природа...»; «Печально как-то в Петербурге...»; «Как хорошо в покинутых местах!...»; «На стене полно теней...»; «Лицо – реке, о набережных плеск...»; Павловск; Псковское шоссе; «Слабый голос травы...»; Песня («Ты слышишь, шлепает вода...»); Послание в лечебницу; Полдень; Валаам (1-2): «Где лодка врезана в песок...», «Где бледный швед, устав от качки...»; «Я, выгнув мысль висеть подковой...»; Стихотворение, написанное в ожидании пробуждения; Лесное лето; «Смотрели все за край платформы...» [*Описание лета: окончание*]; 1 × 10 («Обливаясь изверженьем...»); «Боже мой, как всё красиво!...» [102]; Посвящение («Теперь уже сойдемся на погосте...»; «Теперь мы все – изысканный поп-арт...» [*Посвящение: окончание*]; «Там, где лицо на дне

тарелки...»; «Мы – судари, и, нас гоня...»; «В осенний час внутри простого лета...»; «Любовь, которой вовсе нет...»; Беседа; Сонет в Игарку; «Горацио, Пилад, Альтшулер, брат...»; Запись бесед; «Ночью пришло письмо от дяди...»; Отдельная книга; В кресле; Прямая речь; Дуплеты [1-19]; «Невысокое солнце над Биржей...».

30. Транспонанс. № 21. (1984. № 2, февраль–март). С. 74-80 и 164. – Публ. Вл. Эрля.

— «когда ужаленный пчелою...»; Паузы; «дышит, где, присаживаясь, поле, где...»; «глю-глю...»; «гли-ала, но не ала-гли...»; «ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ЦВЕТOK — ГРУДНАЯ ЛУЖА...»; «ТУШЬ...»; «Конь сидящий на кургане...»; «Стихотворение КХА...».

31. ЛЕА: Ленинградский еврейский альманах. Вып. 3. 1984, март. С. 64-69. – Публ. В.С. [Вл. Эрля]; подборка сост. Ю. Колкером.

— Утро; «Нас всех по пальцам перечесть...»; «Отражая в Иордане...»; «Несчастно как-то в Петербурге...»; «И мне случилось видеть блеск...»; «Уже в спокойном умиленье...»; «Благодарю Тебя за снег...»; «Красавица, богиня, ангел мой...»; Посвящение («Теперь уже сойдемся на погосте...») [фрагмент: ст. 1-18].

32. Аронзон Л. Избранное / [Сост. Е. Шварц и И. Орловой]. Иерусалим: «Малер», 1985. 67 с.

33. Митин журнал. № 4. Л., 1985, июль–август. С. 110-200. – В тексте исследования А. Степанова «Леонид Аронзон: Главы о поэтике».

— «Нас всех по пальцам перечесть...»; «Я плачу, думая об этом»; «Строка не знает младшую сестру»; «Недвижно небо голубое»; «Бог шутил, когда лепил...»; «Страх!...»; Держась за ствол фонтана; «В осенний час, внутри простого лета...» [вариант]; «Мой мир такой же, что и ваш, не знавших анаши...»; «О Господи, помилуй мя...»; «Пойдёмте: снег упал на землю»; Пустой сонет; «Я жив...»; [Запись бесед, II]; «То потрепешет, то ничуть...»; «дед...»; «первое небо...»; «одна мать меня рожала...»; «Как хорошо в покинутых местах!..» [восьмистишие]; Бездарные стишки, написанные от изнеможения; Два одинаковых сонета; Приглашение великому поэту от более великого; «пароход...»; [Запись бесед, V]; «Широкой лавою цветов, своим пахучим изверженьем...»; «Благодарю Тебя за снег...»; «За то спасибо, Боже...»; «Хорошо на смертном ложе...»; <Из записных книжек>.

34. Часы. № 56. 1985, июль–август. С. 157-170 (в статье Вл. Эрля «Несколько слов о Леониде Аронзоне»), 172-179 и 181-188 (в примечаниях к публикации).

— «Мы – судари, и, нас гоня...»; «Мой мир такой же, что и ваш, [не знавших анаши]...»; «Я плачу, думая об этом»; «Как стихотворец я неплох...»; «О Господи, помилуй мя...»; Псковское шоссе; «Вроде игры на арфе чистое утро апреля...»; Послание в лечебницу; Мадригал («Как летом хорошо – кругом весна!...»); Видение Аронзона: Начало поэмы; «Есть между всем молчание. Одно...»; «Нас всех по пальцам перечесть...»; «На стене полно теней...»; Пустой сонет; «Благодарю Тебя за снег...»; «В двух шагах за тобою рассвет...»; «Как хорошо в покинутых местах!..» [восьмистишие]; Утро; Мадригал Rite («Нет, только ангела пером...»); «Как хорошо в покинутых местах!..»; [Рита Аронзон-

Пуришинская. <Вместо послесловия>].

35. Памяти Леонида Аронзона: 1939–1970–1985 / Сост. А. Степанова и Вл. Эрля. Подг. текстов и примеч. Вл. Эрля. Л., 1985, октябрь. 438 + 4 с. (Литературное приложение к журналу «Часы»).
36. ДиМ: Девочкам и мальчикам. [№] 4. [Л., 1986]. С. 28-37. – Публ. Вл. Эрля.
— «Хорошо гулять по небу...»; «Изо всех окрестных мест...»; «Муха шла по потолку...»; «Через речку нужен мост...»; «У нашей лошади бока...»; «Вот наш домик! Нету окон...»; «Породистый, великолепный, изумительный...»; Игра; Такси; Стану выше всех; Кто виноват?
37. Стрелец: Ежемесячный журнал литературы, искусства и общественно-политической мысли. 1988. № 5, май. С. 38-42 [в статье Вл. Эрля «Несколько слов о Леониде Аронзоне»] и 42-43.
— «Мы – судари, и, нас гоня...»; «Мой мир такой же, что и ваш, [не знавших анаши]...»; «Я плачу, думая об этом»; «Как стихотворец я неплох...»; «О Господи, помилуй мя...»; Псковское шоссе; «Вроде игры на арфе чистое утро апреля...»; Мадригал («Как летом хорошо – кругом весна!...»); Видение Аронзона: *Начало поэмы*; «Есть между всем молчание. Одно...»; «Нас всех по пальцам перечесть...»; «На стене полно теней...»; «В двух шагах за тобою рассвет...»; «Как хорошо в покинутых местах!...» [восьмистишие].
38. Сумерки. № 4. Л., 1989, январь–март. С. 163-167.
— «Благодарю Тебя за снег...»; «Несчастно как-то в Петербурге...»; «О Господи, помилуй мя...»; «Есть между всем молчание. Одно...»; «Вроде игры на арфе чистое утро апреля...».
39. Человек и природа [Знание: Народный университет. Факультет «Человек и природа»]. М., 1989. № 11. С. 94-95.
— «Увы, живу. Мертвецки мертв...»; «Благодарю Тебя за снег...»; «Широкой лавою цветов, своим пахучим изверженьем...».
40. Человек и природа. 1990. № 3. С. 95.
— «То потрепешет, то ничуть...».
41. Человек и природа. 1990. № 6. С. 74.
— Из неоконченного венка сонетов «Календарь августа» («С балкона я смотрел на небеса...» [магистрал]).
42. Gnosis/Гнозис. [№] IX. NY, 1990. С. 125-127. – В переводах на англ. Ричарда МакКейна.
— «Есть между всем молчание. Одно...»; «То потрепешет, то ничуть...»; «Погода – дождь. Взираю на свечу...»; «В поле полем я дышу...»; «На стене полно теней...»; «Уже в спокойном умиленьем...».
43. Наш дом: Вестник МЖК. Л., 1990. № 38(55), 5–11 октября. С. [4]. – Публ. Э. Шнейдермана [перепечатка из антологии «Острова», – см. № 24].
— «Несчастно как-то в Петербурге...».
44. Аронзон Л. Стихотворения / Сост. и подг. текста Вл. Эрля. Л.: Ленинградский комитет литераторов, 1990. 80 с.
- **Рецензии:**
1) Е. Голлербах. Божественный пейзаж // Смена. 1991, 28 марта. С. 4. – В тексте приводится стихотворение «Боже мой, как всё красиво!...».

- 2) О. Мартынова. Покинутое место // Русская мысль. 1992. № 3917, 21 февраля. С. 13. – В тексте приводятся стихотворения «Приближаются ночью друг к другу мосты...», «В двух шагах за тобою рассвет...» и «Резвится фауна во флоре...».
45. Вестник новой литературы. № 3. Л., 1991. С. 192-213 и 217-226 (в статье Вл. Эрля «Несколько слов о Леониде Аронзоне»).
- Беседа; Павловск; Послание в лечебницу; Лесное лето; Мадригал («Как летом хорошо – кругом весна!...»); «Я и природу разлюбил...»; Утро; «В пустых домах, в которых всё тревожно...»; «Гуляя в утреннем пейзаже...»; Видение Аронзона: *Начало поэмы*; Осень 1968 года; «Дурна осенняя погода...»; «Есть между всем молчание. Одно...»; «Когда наступает утро – тогда наступает утро...»; Пустой сонет; «Неушто кто-то смеет вас обнять?...»; «Нас всех по пальцам перечеть...»; «Несчастно как-то в Петербурге...»; «И мне случалось видеть блеск...»; «Благодарю Тебя за снег...»; «Мое веселье – вдохновенье...»; «То потрепешет, то ничуть...»; «В двух шагах за тобою рассвет...»; «Как хорошо в покинутых местах!...»; Запись бесед; «Мы – судари, и, нас гоня...»; «Мой мир такой же, что и ваш, [не знавших анаши]...»; «Я плачу, думая об этом»; «Как стихотворец я неплох...».
46. Незамеченная земля: Литературно-художественный альманах. М.; Пб.: Ассоциация «Новая Литература», 1991. С. 264-270. – Публ. Вл. Эрля.
- «Всё лицо: лицо – лицо...»; Послание в лечебницу; «Вроде игры на арфе чистое утро апреля...»; «Лист разлинованный. Покой...»; «Не сю, иную тишину...»; «О, как осення осень! Как...»; «Боже мой, как всё красиво!...»; «В часы бессонницы люблю я в кресле спать...»; Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого; Забытый сонет; «Напротив низкого заката...»; «Что явит лот, который брошен в небо?...»; «Широкой лавою цветов, своим пахучим изверженьем...».
47. ВЕК (Вестник еврейской культуры). Рига, 1991, №5(8). С. 4-10.
- «И медленен, как колокол, покой...» [«Деревни, деревянные, как шаток...»: *окончание*]; Предутрие; Элегия («Здесь нет тепла, в зимующем дому...»); Послание в лечебницу; «На небе молодые небеса...»; «И снова я взглянул на небеса...»; Начало поэмы; Осень 1968 года; «Не смею доверяться пустоте...» [«В пустых домах, в которых всё тревожно...»: *окончание*]; «Напротив низкого заката...»; «Красавица, богиня, ангел мой...»; «Что явит лот, который брошен в небо?...» [*в виде двух стихотворений*]; «Сквозь форточку – мороз и ночь...»; Пустой сонет; «Не ты ли, спятивший на нежном...»; «На стене полно теней...»; «Всё лицо: лицо – лицо...»; «Всё ломать о слова заострённые манией копыа...»; Утро; «Жить всё стыдней и стыдней...» [Размышления от десятой ночи сентября (фрагмент)].
48. Смена: Общественно-политическая молодежная газета России. Л., 1991, 1 июня. С. 1-4. – Подборка (в серии «Поздние петербуржцы») составлена В. Топоровым. – Ср. № 56.
- «Ты приняла свое распятие...»; «О Господи, помилуй мя...»; Лесничество («Июль. Воздухоплаванье. Объем...»); «По надберегу, по мосту, по...»; Псковское шоссе; Павловск; «Как хорошо в покинутых местах!...»; «В часы бессонницы люблю я в кресле спать...»; «Финлян-

- дия. Всё время забегают...»; «Они явились, смерды сами...»; «В поле полем я дышу...»; Элегия («Здесь нет тепла, в зимующем дому...»; «Мы – судари, и, нас гоня...»; Беседа; «Хорошо на смертном ложе...»; Начало поэмы; «Лист разлинованный. Покой...».
49. Литератор: Газета писателей Санкт-Петербурга. 1991. № 40(94), октябрь. С. 4. – *Публ. Е. Звягина.*
— «Боже мой, как всё красиво!...»; Предутрие («Сквозь ворох белого тумана...»); «Хорошо на смертном ложе...»; «Как часто, Боже, ученик...»; «Вокруг лежащая природа...»; Утро.
50. Gnosis/Гнозис. [№] X. NY, 1991. С. 101-111.
— «Материалом моей литературы будет изображение рая...»; «На небе молодые небеса...»; «И снова я взглянул на небеса...»; Вступление к поэме «Лебедь»; Начало поэмы; «Что явит лот, который брошен в небо?...»; «Не сю, иную тишину...»; «И мне случилось видеть блеск...»; «В двух шагах за тобою рассвет...»; Вступление к поэме «Качели».
51. Вечерний Петербург. 1992, 27 августа. С. 3. – *Публ. и предисл. В. Шубинского.*
— «Ночью пришло письмо от дяди...».
52. Вестник. Балтимор (США), 1993, №17 (67), 24 авг. С. 25-26. – *Публ. В.Л. Аронзона.*
— «О Господи, помилуй мя...»; Февраль; Листание календаря; «Что явит лот, который брошен в небо?...»; «Красавица, богиня, ангел мой...»; «Благодарю Тебя за снег...».
53. **Бирюков С.** Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма: Пособие для учащихся. М.: Наука, 1994. С. 171.
— Пустой сонет.
54. Антология Гнозиса: Современная русская и американская проза, поэзия, живопись, графика и фотография. СПб.: Медуза, 1994. Т. 2. С. 134-147.
— Дуплеты [1-19]; Текст [Запись бесед]; «Боже мой, как всё красиво!...»; «Вокруг лежащая природа...»; «Увы, живу. Мертвецки мертв...»; «Печально как-то в Петербурге...»; «В часы бессонницы люблю я в кресле спать...»; Лебедь («Вокруг меня сидела дева...»); Пустой сонет; «Горацио, Пилад, Альтшулер, брат...»; Рите («Я и природу разлюбил...»); Два одинаковых сонета; «Вода в садах, сады – в воде...»; Стихотворение, написанное в ожидании пробуждения; «Широкой лавою цветов, своим пахучим изверженьем...»; «По стенам вдоль палат...»; «Как хорошо в покинутых местах!...».
55. **Аронзон Л.** Избранное. [Изд. 3-е, расширенное и пересмотренное] / Сост. и послесл. Е. Шварц. СПб.; Франкфурт-на-Майне: Ассоциация современной литературы «Камера хранения», МСМХСIV. 105 с.
— **Рецензия:**
В. Кулаков // Новый мир. 1995. № 2. С. 243-245. – *В тексте приводятся стихотворения «Как бы скоро я ни умер...» и «Благодарю Тебя за снег...».*
56. Поздние петербуржцы: Поэтическая антология / Сост. В. Топорова при участии М. Максимова. СПб.: Европейский Дом, 1995. С. 225-237. – *Ср. № 48.*

- «Ты приняла свое распятие...»; «О Господи, помилуй мя...»; Лесничество («Июль. Воздухоплавание. Объем...»); «По надберегу, по мосту, по...»; Псковское шоссе; Павловск; «Как хорошо в покинутых местах!...»; «В часы бессонницы люблю я в кресле спать...»; «Финляндия. Всё время забегают...»; «Они явились, смерды сами...»; «В поле полем я дышу...»; Элегия («Здесь нет тепла, в зимующем дому...»; «Мы – судари, и, нас гоня...»; Беседа; «Хорошо на смертном ложе...»; Начало поэмы; «Лист разлинованный. Покой...».
57. Вечерний Петербург. 1996, 26 апреля. С. 6. – Публ. и предисл. В. Шубинского.
— «О, как осеня осень! Как...».
58. Gnosis/Гнозис. [№] XI. NY; М.1996. С. 87-88.
— Из XIX века («Блеснет ли дальняя зарница...»); Рике («Сохрани эту ночь у себя на груди...»).
59. Евтушенко Е. [сост.]. Строфы века: Антология русской поэзии. Минск; М.: Полифакт, 1997. С. 846.
— «Невысокое солнце над Биржей...».
60. Самиздат века. Минск; М.: Полифакт, 1997. С. 539-541.
— Песня («Ты слышишь, шлепает вода...»); Листание календаря; «Гуляя в утреннем пейзаже...»; «Напротив низкого заката...»; «Что явит лот, который брошен в небо?..»; «Хорошо гулять по небу...»; «Приближаются ночью друг к другу мосты...»; «И мне случалось видеть блеск...»; «На стене полно теней...»; «Вспыхнул жук, самосожжением...»; «Вокруг лежащая природа...»; «Несчастно как-то в Петербурге...»; «Боже мой, как всё красиво!...»; «В двух шагах за тобою рассвет...»; «То потрепещет, то ничуть...»; «Как хорошо в покинутых местах!...».
61. Аронзон Л. Смерть бабочки. С параллельными переводами на английский язык Ричарда МакКейна / [Сост. В. Андреева и А. Ровнер]. [М.]: Gnosis Press & Diamond Press, [1998]. 172 с.
62. Ленинград. 70-е в лицах и личностях. [СПб., 2000]. С. 74-78.
— Отдельная книга (фрагменты); «Хандра ли, радость – всё равно...»; «Нас всех по пальцам перечеть...»; «В двух шагах за тобою рассвет...»; «Всё лицо: лицо – лицо...»; «Боже мой, как всё красиво!...»; «Губ южнее таитянок...»; «Хорошо гулять по небу...»; «Есть между всем молчание. Одно...»; «Неужто кто-то смеет вас обнять?..»; «Вторая, третья печаль...»; «Красавица, богиня, ангел мой...».
63. Литературная газета. 2000. № 41, 11–17 октября. С. 14. – Публ. М.Ф. Якубсона.
— Ассигнация: Повесть [I. Происшествие; II. Ассигнация].
64. Вестник. Балтимор (США), 2002, №12 (297), 12 июня. С. 55-57. – Публ. В.Л. Аронзона.
— «Сохрани эту ночь у себя на груди...»; «Приближаются ночью к друг другу мосты...»; «По взморью Рижскому, по отмелям...»; «Не темен, а сер полусумрак...»; «Как бой часов размеренна жара...»; «По городу пойду весёлым гидом...»; «Принимаю тебя сиротство...»; «Баюкайте под сердцем вашу дочь...»; Песня («Ты слышишь, шлёпает вода...»); «Есть между всем молчание. Одно...»; «Лист разлинованный. Покой...»; Мадригал («Глаза твои, красавица, являли...»); Бабочки; Начало поэмы;

- «Хандра ли радость – всё одно...»; Вступление к поэме «Качели»; «Благодарю Тебя за снег...»; «Уже в спокойном умиленье...»; «Всё лицо: лицо – лицо...»; «Нас всех по пальцам перечесать...»; «Боже мой, как всё красиво!...»; «Красавица, богиня, ангел мой...»; «Вот озеро лесное, я стою...»; Утро; «На небе – молодые небеса...»; «И снова я взглянул на небеса...»; «Губ нежнее таитянок...»; «Вспыхнул жук, самосожжением...»; «Как хорошо в покинутых местах...».
65. **Каскад**. Балтимор (США), 2002, №23 (179), дек. С. 32. – Публ. В.Л. Аронзона.
- «У меня четыре брата...»; Кто виноват? («Двойку...»); Игра («Вместо утренней зарядки...»); Такси («Шум и хохот в гараже...»); Не хвастай! («Хвастал дым: «Я выше крыши...»); Из Яна Бжехвы («Муха шла по потолку...»); Под зонтом («Хлынул дождь. Малютка-гриб...»); Стану выше всех («Завтра встану рано...»; «Сохрани эту ночь у себя на груди...»; «Не темен, а сер полусумрак...»; «Как бой часов размеренна жара...»; Охта («Заборы захолустья, замки фабрик...»); «Я, как спора, просплю до весеннего льда...»; «По городу пройду весёлым гидом...».
66. **Бирюков С.** Року укор: Поэтические начала. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. С. 456.
- «Глю-глю...».
67. Поэтика исканий или поиск поэтики: Материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX-XXI веков и современные литературные стратегии». М. 2004. С. 284-285 и 290 [в статье И. Кукуя «Два «Пустых сонета»: анализ стихотворений Л. Аронзона и А. Волохонского»].
- «Всё – лицо: лицо – лицо...»; «Есть между всем молчание. Одно...»; «В двух шагах за тобою рассвет...»; Пустой сонет (факсимиле).
68. Топос. Литературно-философский журнал // <http://www.topos.ru/cgi-bin/article.pl?id=2132> (11.03 2004). – Публ. И. Кукуя.
- Август («Всё осознай: и ночь, и смерть, и август...»); «Неизлично гибнут числа...»; Несостоявшаяся поэма [Вступление («Един над нами Бог и потолок...»); Сонеты к «Несостоявшейся поэме» (1. «За голосом твоим, по следу твоему...»; 2. «Троллейбусы уходят в темноту...»; 3. «Еще зима. Припомнить, так меня...»; 4-5. *Литературоведческие сонеты*: 1. «И Мышкин по бульвару семенит...»; 2. «Зима. Снежинки всё снуют...»)]; «Зов быка, трубный голод гона...»; «Се аз на Зях стог времен...»; «Отражая в Иордане...»; «Не пустой, не совсем пустой магазин цветов...»; Прямая речь; «Никому не нужно то, что мне нужно...».
69. Reflect... Куадусешшт [Reflection], № 17 (24). Chicago, 2004. С. 6-96. – Стихотворения сопровождаются переводами Ричарда МакКейна на английский язык.
- <1>. **Подборка, составленная А. Альтшулером**
- «В поле полем я дышу...»; «Холодный парк, и осень целый день...»; «Гуляя в утреннем пейзаже...»; «Лист разлинованный. Покой...»; «Я и природу разлюбил...»; Забытый сонет; «Увы, живу. Мертвецки мёртв...»; «Есть между всем молчание. Одно...»; «Как хорошо в покинутых местах!...»; Мадригал («Как летом хорошо – кругом весна!...»);

«Погода – дождь. Взираю на свечу...»; «Проснулся я: ещё не умер!...»; «Боже мой, как всё красиво!...»; «Вода в садах, сады – в воде...»; Лебедь («Вокруг меня сидела дева...»); К пейзажам (1. «На листьях свет, как плёнка, и зелёный...»; 2. «Замолкни, лес, и тишину...»); «Борзая, продолжая зайца...»; «Не только ветренным свиданьем...»; «Красавица, богиня, ангел мой...»; «Уже в спокойном умиленье...»; Сонет в Игарку; «Сквозь форточку – мороз и ночь...»; Сонет душе и трупу Н. Заболотского; «Стали зримыми миры...»; Качели. *Поэма*; «В двух шагах за тобою рассвет...»; «То потрешет, то ничуть...»; «Хандра ли, радость – всё одно...»; «На стене полно теней...»; «Не ты ли, спятивший на нежном...»; «Несчастно как-то в Петербурге...»; «И мне случилось видеть блеск...»; «В пустых домах, в которых всё тревожно...»; «Здесь ли я? Но Бог мой рядом...»; «Хорошо гулять по небу...».

<II>. Подборка, составленная В. Аронзоном

— Август («О, не забудь налёты летние...»; «Есть в осени присутствие зеркал...»; «Россия, родина, язык...»; Комарово; «Сохрани эту ночь у себя на груди...»; «Серебряный фонарик, о цветок...»; «Приближаются ночью друг к другу мосты...»; «Не темен, а сер полусумрак...»; «Как бой часов, размерена жара...»; «Вот озеро лесное, я стою...»; Охта; «Я, как спора, просплю да весеннего льда...»; «По городу пойду весёлым гидом...»; «Всё стоять на пути одиноко, как столб...»; «Благодарю Тебя за снег...»; «Ты приняла своё распятие...»; Август (Всё осознай: и ночь, и смерть, и август...); «Принимаю тебя, сиротство...»; «Баюкайте под сердцем вашу дочь...»; Песня («Ты слышишь, шлёпает вода...»); Предутрие; Одесский базар; Элегия («Здесь нет тепла, в зимующем дому...»); Мадригал («Глаза твои, красавица, являли...»); Бабочки; Видение Аронзона (Начало поэмы); Календарь августа. *Венок сонетов* («С балкона я смотрел на небеса...» <магистрал>; «С балкона я смотрел на небеса...»; «Во тьме неразличимых собаки...»; «Небесного облаивали Пса...»); «Ещё в утренних туманах...»; «Лесничество барских прудов...»; «Неужто кто-то смеет вас обнять...»; Два одинаковых сонета; «Всё лицо: лицо – лицо...»; «Нас всех по пальцам перечесть...»; «На небе молодые небеса...»; «И снова я взглянул на небеса...»; «Вспыхнул жук, самосожженьем...»; Листание календаря; Лебедь («Всплыло перистое облако...»); Пустой сонет; Пустой сонет (факсимиле); «О Господи, помилуй мя...».

<III>. Проза

— В кресле; Ассигнация (I. Происшествие; II. Ассигнация; Появление двойника); Происшествие; Мой дневник; Прямая речь; Отдельная книга.

70. **Кукуй И.** Фантазии на тему тоски: Первый сборник Леонида Аронзона. Париж, 2005. 30 с. («Библиограф». Вып. 31)

— Письмо Карине Варман (Конец 1961 года?); «Слоняясь Рижским побережьем...» [приводится в предисловии Ильи Кукуя «Не выигрыш, не фиаско»];

Избранные стихи. Фантазии на тему тоски:

Предисловие; «Нет никого у меня...»; «Мне скучно со всеми...»; «Человек без любви, как бокал без вина...»; «Ты жаждешь исповедь? –

Изволь...»; «Боль до обморока доводит душу...»; «Пей, милая, пей...»; «Не выигрыш, не фиаско, не ничья, а пат...»; «Весёлым вальсом Новый год всходил...»; «Я человек...»; «Верить в человека, верить так в него...»; Сергею Есенину; «Не понимаю сердца своего...»; «Милая, простая папироска...»; «Когда всё расцветает...»; «Неужели жизнь пройдет клочком маленьким пошленькой прозы...»; «Вечер наступает...»; Бактерии гриппа в поэтическом нутре, перемотанные на лирическом веретене; «Мне сегодня без тебя так стало тоскливо, тоскливо...»; «Любовь, к сожалению, тело...»; «Везде я, я, я...»; «Ты любила и недолюбила...»; «Человек хочет счастья с пленок...».

71. Герои ленинградской культуры. 1950–1980-е / Автор-составитель Лариса Скобкина. [СПб., 2005]. С. 136-140, 143.

— Отдельная книга (фрагменты); «Хандра ли, радость – всё равно...»; «Вторая, третья печаль...»; «Губ южнее таитянок...»; «Красавица, богиня, ангел мой...»; «В двух шагах за тобой рассвет...»; «Боже мой, как всё красиво!...»; «Всё лицо: лицо – лицо...»; «Нас всех по пальцам перечесать...»; «Есть между всем молчание. Одно...»; Происшествие; На лыжах; Мой дневник (фрагменты); Из записных книжек. Разные записи (фрагменты); «Мы – судари, и, нас гоня...».

72. Кукуй И. Ранняя проза Леонида Аронсона. Париж, 2005. 28 с. («Библиограф». Вып. 42)

— *Рассказы Леонида Аронсона*

Спасайся! Первый рассказ из книги «Море»; Синоптик Сеня. Второй рассказ из книги «Море»; Конец. Последний рассказ из книги «Море»; Сценарий; Раки; Беглый.

73/74. Аронзон Л. Собрание произведений. В 2 т. / Сост., подгот. текстов и примеч. П.А. Казарновского, И.С. Кукуя и В.И. Эрля. – СПб., Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – 558 и 326 с., ил.

Приложение

Алфавитный указатель опубликованных произведений³

- Август («Всё осознай: и ночь, и смерть, и август...»). — 35.(149); 61.(53); 68; 69.(52).
- Август («О, не забудь налеты летние...»). — 61.(52); 69.(38).
- «Адама отчество? Но отчество Роман...» (Сонет Роману Белоусову). — 61.(130).
- «Альтшулер, мой голубчик голубой...». — 35.(171); 44.(38); 61.(133).
- «Альтшулер, мой голубчик голубой...» [Из писем. А.Альтшулеру. <До 27 сент. 1968>]. — 35.(362).
- А.С.Пушкин («Поле снега. Солнцеснег...»). — 35.(168); 61.(126).
- Ассигнация (Ассигнация: Повесть, II). — 35.(203); 63.(14); 69.(84).
- Ассигнация: Повесть. — 35.(202); 63.(14); 69.(84).
- «Бабочка слетела, а никто не сошел с ума!..» (Эготомия: пьеса). — 35.(387).
- Бабочки («Над приусадебною веткой...»). — 12.(97); 61.(98); 64.(56); 69.(62).
- Бактерии гриппа в поэтическом нутре, перемотанные на лирическом веретене («Мартовский вечер уходит со стен...»). — 70.(17).
- «Баюкайте под сердцем вашу дочь...». — 61.(41); 64.(56); 69.(56).
- Беглый (Рассказы Леонида Аронзона). — 72.(24).
- Бездарные стишки, написанные от изнеможения («Свили ласточки гнездо...»). — 33.(163); 35.(56); 61.(141).
- «Без остановок поезд время мчит...» (Сергею Есенину). — 70.(15).
- «Белые церкви над родиной там, где один я...» (Псковское шоссе). — 2.[б/п.]; 3.(6); 25.(318); 29.(96); 34.(172); 35.(123); 37.(42); 48.(2); 56.(228); 61.(56).
- Беседа («Где кончаются заводы...»). — 9.(5); 15.(123); 17.(139); 29.(104); 35.(244); 45.(192); 48.(4); 55.(15); 56.233; 61.112).
- «Благодарю Тебя за снег...». — 12.(98); 16.(23); 18.(55); 22.(39); 25.(324); 31.(68); 32.(51); 33.(183); 34.(178); 35.(133); 35.(75); 35.(133); 38.(163); 39.(94); 44.(55); 45.(207); 52.(26); 55.(68); 61.(141); 64.(56); 69.(50).
- «Благословен ночей исход...» (Вступление к поэме «Лебедь»). — 15.(126); 22.(9); 29.(92); 32.(16); 50.(103); 55.(24); 61.(92).
- «Блеснет ли дальняя зарница...» (Из XIX века). — 58.(87); 61.(42).
- «Бог шутил, когда лепил...». — 33.(127); 35.(23).

³ Представленный ниже алфавитный указатель опубликованных произведений включает в себя все описанные нами издания, кроме двухтомного *Собрания* (№ 74/75), представляющего собой полный корпус произведений Аронзона (за исключением охваченных двумя парижскими выпусками «Библиографа» (№№ 70 и 72) ранних произведений, стихотворений для детей и стихотворения «Еще, как Гулливер, пришит я...»). Первая цифра – номер позиции библиографии, вторая в скобках – первая страница публикации.

- «Боже мой, как всё красиво!..». — 13.(29); 15.(141); 17.(145); 18.(56); 22.(27); 24.(8); 28.(37); 29.(102); 32.(35); 44.(59); 46.(267); 49.(4); 54.(139); 55.(55); 60.(541); 61.(147); 62.(76); 64.(57); 69.(14); 71.(138).
- «Боль до обморока доводит душу...». — 70.(13).
- «Бонжур, мосье. Мерси, мосье. Вино...». — 61.(116).
- «Борзая, продолжая зайца...». — 17.(144); 26.(289); 29.(84); 44.(17); 55.(41); 61.(98); 69.(18).
- «Была за окнами весна...». — 61.(99).
- «Был лес весь ландышем обжит...». — 61.(74).

Валаам (I-II). — 26.(287-288); 29.(99); 44.(12); 61.(97).

Валаам (1-3). — 3.(11-13).

«В двух шагах за тобою рассвет...». — 25.(324); 26.(291); 34.(178); 35.(134); 37.(43); 44.(61); 45.(208); 50.(109); 55.(79); 60.(541); 61.(149); 62.(75); 67.(285); 69.(28); 71.(138).

«Вега рек на гривах свей...». — 26.(288); 44.(14); 61.(88).

«Везде я, я, я...». — 70.(18).

«Великорадостница Рита...». — 35.(374).

«Вербую цветы – скоро праздник свободы...» <Из Бальмонта. – *AVE: Зимний урожай 1969 года*>. — 61.(168).

«Веришь в человека, веришь так в него...». — 70.(15).

«Весёлым вальсом Новый год всходил...». — 70.(14).

«Весь день бессонница. Бессонница с утра...» (Забытый сонет). — 22.(26); 32.(39); 44.(34); 46.(268); 55.(54); 61.(128); 69.(8).

Ветер («Ветер тучи к нам пригнал...»). — 4.(119).

«Ветер тучи к нам пригнал...» (Ветер). — 4.(119).

«Вечер наступает...». — 70.(17).

Вещи: *Отрывок* («Меня сопровождали в этот дом...»). — 35.(187); 35.(377).

«Видел кто-либо когда-то...». — 35.(360).

Видение Аронзона: *Начало поэмы* («На небесах безлюдье и мороз...»). — 9.(28); 15.(134); 17.(147); 22.(12); 24.(3); 25.(321); 29.(85); 32.(24); 34.(175); 35.(128); 37.(43); 44.(26); 45.(200); 47.(6); 48.(4); 50.(103); 55.(29); 56.(236); 61.(122); 64.(56); 69.(64).

В кресле. — 10.(52); 29.(122); 35.(198); 69.(82).

«В лесничестве озер припадком доброты...». — 61.(48).

«Вместо утренней зарядки...» (Игра). — 6.(16); 36.(34); 65.(32).

«Внизу земля весенняя нежнее...» (Кран). — 1.(4).

«Вода в садах, сады – в воде...». — 21.(158); 54.(144); 69.(14).

«Вода течет, а кірха неподвіжна...». — 35.(388); 61.(168).

«Возвращается осень в апреле на те же мосты...» (Возвращение). — 61.(64).

Возвращение («Возвращается осень в апреле на те же мосты...»). — 61.(64).

«Возле печки сядем говорить...». — 35.(398); 61.(79).

«Вокруг лежащая природа...». — 9.(35); 15.(140); 16.(17); 22.(33); 28.(37); 29.(93); 32.(44); 44.(49); 49.(4); 54.(140); 55.(61); 60.(541); 61.(138).

- «Вокруг меня сидела дева...» (Лебедь). — 16.(8); 17.(138); 19.(166); 22.(16); 29.(84); 32.(26); 44.(16); 54.(141); 55.(34); 61.(93); 69.(16).
- «В осенний час внутри простого лета...». — 17.(151); 29.(104); 35.(350); 61.(111).
- «В осенний час, внутри простого лета...» [вариант]. — 33.(132); 35.(27).
- «В осоке озера беременная жаба...» (Сонет). — 61.(42).
- «Вот ворвань для пучин ума – вера...». — 35.(370); 35.(373^a).
- «Вот наш домик! Нету окон...». — 36.(32).
- «Вот озеро лесное, я стою...». — 3.(5); 35.(151); 61.(48); 64.(57); 69.(46).
- «Во тьме неразличимые собаки...» (Календарь августа, [2]). — 9.(20); 15.(131); 61.(120); 69.(68).
- «В пасмурном парке рисуй на песке моё имя, как при свече...» (Послание в лечебницу). — 3.(4); 9.(9); 15.(121); 16.(6); 22.(10); 25.(319); 29.(98); 32.(18); 34.(173); 35.(125); 44.(10); 45.(195); 46.(264); 47.(5); 55.(26); 61.(80).
- «В поле поем я дышу...». — 35.(164); 42.(126); 44.(5); 48.(3); 56.(232); 61.(110); 69.(6).
- «В пустых домах, в которых всё тревожно...». — 32.(55); 35.(159); 45.(199); 47.(7) [фрагмент]; 61.(109); 69.(32).
- «В пустых строениях апреля...». — 61.(60).
- «Вращается Земля и так, и сяк...». — 61.(46).
- «Время любви – я слышу...» (Пантера. Песнь вторая). — 61.(44).
- «Вроде игры на арфе чистое утро апреля...». — 3.(9); 22.(15); 25.(319); 32.(22); 34.(173); 35.(124); 37.(43); 38.(167); 46.(266); 55.(33); 61.(82).
- «В ручье, на рыхлом дне, жилище...» (Лесное лето). — 17.(141); 29.(100); 35.(191); 45.(196); 54.(35); 61.(94).
- «ВСАДНИКИ...». — 35.(369).
- «В себе – по пояс, как в снегу по пояс...» (Февраль). — 12.(95); 32.(12); 52.(25); 61.(58).
- «Всё лицо: лицо – лицо...». — 16.(16); 17.(153); 22.(29); 29.(92); 32.(38); 44.(54); 46.(264); 47.(9); 55.(57); 61.(141); 62.(75); 64.(56); 67.(284); 69.(72); 71.(138).
- «Всё ломать о слова заостренные манией копыя...». — 16.(9); 22.(17); 32.(23); 47.(9); 55.(37); 61.(64).
- «Всё осознай: и ночь, и смерть, и август...» (Август). — 35.(149); 61.(53); 68; 69.(52).
- «Всё стоять на пути одиноко, как столб...». — 22.(4); 32.(8); 55.(12); 61.(66); 69.(50).
- «Всплыло перистое облако...» (Лебедь). — 61.(109); 69.(78).
- «Вспыхнул жук, самосожженьем...». — 16.(19); 22.(35); 32.(46); 44.(37); 55.(64); 60.(541); 61.(134); 64.(57); 69.(74).
- Вступление к поэме «Качели» («Утратив задушевность слога...»). — 9.(22); 15.(122); 17.(149); 35.(415); 50.(111); 61.(125); 64.(56).
- Вступление к поэме «Лебедь» («Благословен ночей исход...»). — 15.(126); 22.(9); 29.(92); 32.(16); 50.(103); 55.(24); 61.(92).
- «Вторая, третья печаль...». — 9.(24); 15.(139); 16.(12); 22.(20); 32.(27); 44.(36); 55.(45); 61.(91); 62.(78); 71.(137).

- «В часы бессонницы люблю я в кресле спать...». — 14.(120); 15.(123); 17.(154); 19.(164); 35.(246); 44.(29); 46.(267); 48.(3); 54.(141); 56.(230); 61.(123).
- «Где бледный швед, устав от качки...» (Валаам, II). — 3.(11); 26.(288); 29.(99); 44.(12); 61.(97).
- «Где кончаются заводы...» (Беседа). — 9.(5); 15.(123); 17.(139); 29.(104); 35.(244); 45.(192); 48.(4); 55.(15); 56.(233); 61.(112).
- «Где листья мертвенны и, тихо шевелясь...». — 9.(12); 15.(127); 18.(59); 61.(103).
- «Где лодка врезана в песок...» (Валаам, I). — 3.(13); 26.(287); 29.(99); 44.(12); 61.(97).
- «Глаза твои, красавица, являли...» (Мадригал). — 18.(60); 26.(289); 44.(15); 61.(93); 64.(56); 69.(62).
- «гли-ала, но не ала-гли...». — 30.(78).
- Глупец, кто в дом мой не вошел («Глупец, ты в дом мой не вошел...»). — 61.(151).
- «Глупец, ты в дом мой не вошел...» (Глупец, кто в дом мой не вошел). — 61.(151).
- «Глухой тоски тяжелый мед...» (Слава). — 61.(41).
- «глю-глю...». — 30.(77); 66.(456).
- Гобелен («Чем заняты, милорд? – Пруды. Деревья. Холм...»). — 17.(146); 61.(71).
- «Горацио, Пилад, Альтшулер, брат...». — 15.(129); 16.(21); 18.(167); 22.(37); 29.(106); 32.(49); 44.(31); 54.(142); 55.(66); 61.(124).
- Гриб («Хлынул дождь. Малютка-гриб...»). — 4.(119).
- «Грим, да испарись с души моей!...» (Предисловие). — 70.(11)
- «Губ южнее таитянок...» [«Еще в утренних туманах...»: вариант]. — 61.(143); 62.(76); 64.(57); 71.(137).
- «Гуляя в утреннем пейзаже...». — 35.(161); 44.(21); 45.(200); 55.(43); 60.(539); 61.(111); 69.(6).
- «Да будет празднеством отмечен...» (Сонет ко дню воскресения Михнова Евгения). — 35.(361); 61.(146).
- «Давно уж никому неведом...». — 17.(152); 29.(90); 61.(117).
- «Да, ночь пространна!...». — 61.(29).
- Два одинаковых сонета («Любовь моя, спи, золотко моё...»). — 16.(24); 21.(160); 22.(40); 29.(88); 32.(52); 33.(166); 35.(59); 44.(46); 54.(143); 55.(69); 61.(137); 69.(72).
- «Двойку...» (Кто виноват?). — 6.(16); 36.(36); 65.(329).
- «дед...» (AVE: Зимний урожай 1969 года). — 33.(159); 35.(52); 61.(170).
- «День тянется длиннее, чем в больнице...». — 35.(354).
- Держась за ствол фонтана («О, я смешной и странный, о, я смешной и странный, о, я смешной и странный...»). — 33.(128); 35.(23); 59.(148).
- «Деревни деревянные, как шаток...». — 47.(4) [фрагмент]; 61.(61).
- «Детство и Блок, и изглоданный...» (Невтиснутое, [2]). — 61.(90).
- «Дождь падал, отягченный пылью...» (Невтиснутое, [4]). — 61.(90).
- «Домой, а дале – юг платанный...». — 61.(62).

- «дул ветер из морга...». — 35.(365).
 Дуплеты [1-19]. — 28.(31); 29.(129); 54.(134); 61.(144).
 «Дурна осенняя погода...». — 35.(172); 44.(40); 45.(202); 61.(133).
 «Душа не занимает места...». — 20.(51) [фрагмент]; 35.(169); 61.(125).
 «Дщерь пауз осени, строй тела...». — 35.(158); 61.(107).
 Дым («Хвастал дым: «Я выше крыши...»). — 4.(119).
 «дышит, где, присаживаясь, поле, где...». — 30.(76).
 «Дюны в июне, в июле...». — 61.(84).
- «Един над нами Бог и потолок...» (Несостоявшаяся поэма. *Вступление*). — 68.
 «Есть в осени присутствие зеркал...». — 12.(97); 13.(29); 61.(89); 69.(38).
 «Есть легкий дар, как будто во второй...» (Сонет душе и трупу Н.Заболоцкого). — 9.(27); 15.(133); 29.(89); 35.(247); 44.(35); 46.(268); 61.(133); 69.(24).
 «Есть между всем молчание. Одно...». — 9.(25); 15.(133); 16.(10); 22.(18); 24.(4); 25.(321); 32.(34); 34.(176); 35.(129); 37.(43); 38.(166); 42.(125); 44.(42); 45.(202); 55.(38); 61.(132); 62.(77); 64.(56); 67.(284); 69.(10); 71.(138).
 «Есть светлый полдень и раздолье льда...». — 3.(7); 35.(241); 61.(88).
 «Ещё в утренних туманах...» [AVE: *Зимний урожай 1969 года*]. — 26.(290); 44.(44); 61.(136); 69.(68).
 «Ещё зима. Припомнить, так меня...» (Сонет). — 61.(39); 68.
 «Ещё, как Гулливер, пришит я...». — 61.(33).
 «Ещё я свежую печалью...». — 61.(72).
- «Жить всё стыдней и стыдней...» [*Размышления от десятой ночи сентября* (фрагмент)]. — 47.(10).
- «За апрелем, как за разговором...». — 61.(50).
 «Заборы захолустья, замки фабрик...» (Охта). — 35.(154); 61.(72); 65.(32); 69.(46).
 Забытый сонет («Весь день бессонница. Бессонница с утра...»). — 22.(26); 32.(39); 44.(34); 46.(268); 55.(54); 61.(128); 69.(8).
 «Завтра встану рано...» (Стану выше всех). — 6.(16); 36.(35); 65.(32).
 «За голосом твоим, по следу твоему...» (Сонет). — 61.(32); 68.
 «Закроете глаза – особняки...» (Комарово). — 26.(287); 35.(346); 61.(87); 69.(40).
 «Замолкни, лес, и тишину...» (*К пейзажам*, 2). — 61.(70); 69.(16).
 Запись бесед. — 9.(38-44); 14.(118-121); 15.(135-139); 16.(26-31); 22.(42-47); 28.(33-37); 29.(108-111); 32.(57-62); 33.(150 и 176) [фрагменты]; 35.(180); 35.(44 и 76) [фрагменты]; 44.(65-73); 45.(210-213); 54.(136-139); 55.(72-78); 61.(152-178).
 «за пустотою пустота...» (AVE: *Зимний урожай 1969 года*). — 61.(169).
 «За то спасибо, Боже...». — 33.(184); 35.(76).

- «здания трепетания...» (*AVE: Зимний урожай 1969 года*). — 61.(169).
- «Здесь ли я? Но Бог мой рядом...». — 15.(141); 16.(14); 22.(22); 55.(48); 61.(146); 69.(34).
- «Здесь нет тепла, в зимующем дому...» (Элегия). — 47.(5); 48.(3); 56.(232); 61.(75); 69.(60).
- «Зима. Снежинки всё спуют...» (*Литературоведческие сонеты*, 2). — 61.(37); 68.
- «Змей – фауна, а древо – флора...». — 61.(124).
- «Зов быка, трубный голод гона...». — 35.(152); 68.
- Зоосад («Я сад люблю, где черные деревья...»). — 61.(33).
- Игра («Вместо утренней зарядки...»). — 6.(16); 36.(34); 65.(32).
- <Из Бальмонта> («Вербую цветы – скоро праздник свободы...». – *AVE: Зимний урожай 1969 года*). — 61.(168).
- <Из Бальмонта> («На разных языках: поздно!...». – *AVE: Зимний урожай 1969 года*). — 61.(168).
- Из Бальмонта («Русалку я ласкал...». – *AVE: Зимний урожай 1969 года*). — 61.(170).
- <Из Блока> («Проснулся я: еще не умер!...»). — 35.(174); 61.(115).
- Избранные стихи. Фантазии на тему тоски. — 70.(11-22)
- Из XIX века («Блеснет ли дальняя зарница...»). — 58.(87); 61.(42).
- Из записных книжек. — [33]; [35]; 35.(211); 61.(163-165); 61.(171); 71.(140).
- «Изо всех окрестных мест...» (Из Яна Бжехвы). — 36.(29).
- Из Яна Бжехвы («Муха шла по потолку...»). — 6.(16); 8.(31); 36.(31); 65.(32).
- «И мне случилось видеть блеск...». — 17.(153); 18.(64); 22.(25); 24.(6); 29.(91); 31.(67); 32.(36); 45.(206); 50.(107); 55.(52); 60.(540); 61.(135); 69.(32).
- «И Мышкин по бульвару семенит...» (*Литературоведческие сонеты*, 1). — 61.(36); 68.
- «Индивидуальный язык, какой он?...». — 35.(371).
- «И скорописью не угнаться...». — 61.(71).
- «И снова я взглянул на небеса...». — 9.(23); 15.(128); 16.(11); 17.(137); 22.(19); 29.(85); 32.(28); 44.(23); 47.(6); 50.(101); 55.(39); 61.(112); 64.(57); 69.(74).
- «Июль. Воздухоплаванье. Объем...» (Лесничество). — 48.(2); 56.(226); 61.(40).
- «Каждый легок и мал, кто взошел на вершину холма...» (Утро). — 9.(14); 15.(125); 16.(4); 18.(62); 22.(1); 24.(2); 25.(325); 29.(92); 31.(64); 32.(5); 34.(179); 35.(136); 44.(19); 45.(198); 47.(10); 49.(4); 55.(9); 61.(106); 64.(57).
- «Как бой часов, размерена жара...». — 13.(29); 61.(63); 64.(55); 65.(32); 69.(46).
- «Как бы скоро я не умер...». — 55.(83); 61.(128).

- «Как если б я таился мёртв...» (Листание календаря). — 22.(7); 32.(14); 52.(26); 55.(21); 60.(539); 61.(90); 69.(76).
- «Как живописно предо мной...». — 61.(118).
- «Как летом хорошо – кругом весна!..» (Мадригал). — 9.(11); 16.(18); 17.(159); 22.(5); 25.(32); 29.(85); 32.(45); 34.(174); 35.(127); 37.(43); 44.(18); 45.(197); 55.(14); 61.(103); 69.(12).
- «Как предлоги *сквозь* и *через*...». — 61.(62).
- «Как стихотворец я неплох...». — 22.(11); 25.(316); 26.(286); 27.(260); 32.(21); 34.(170); 35.(119); 37.(41); 44.(5); 45.(226); 55.(28); 61.(128).
- «Как хорошо в покинутых местах!..». — 9.(37); 12.(99); 14.(96); 15.(142); 16.(33); 18.(65); 21.(156); 22.(49); 24.(9); 25.(332); 29.(93); 32.(64); 34.(187); 35.(144); 45.(209); 48.(3); 54.(146); 55.(81); 56.(229); 60.(541); 61.(150); 64.(57); 69.(10).
- «Как хорошо в покинутых местах...» [*восьмистишие*]. — 25.(324); 26.(291); 33.(160); 34.(178); 35.(53); 35.(135); 37.(43); 44.(62).
- «Как часто, Боже, ученик...». — 49.(4).
- Календарь августа [*неоконченный венок сонетов*]. — 9.(17-21); 15.(131-132); 61.(118-120); 69.(66-68).
- «Качайся, слабая трава...». — 3.(5); 61.(39).
- Качели: *Поэма* («Утратив задушевность слога...»). — 69.(26)
- «Клянчили платформы: оставайся!». — 61.(29).
- «Когда безденежный и пеший...». — 35.(240); 61.(51).
- «Когда вдруг оголятся гнезда...» (*Невтиснутое*, [3]). — 61.(90).
- «Когда всё расцветает...». — 70.(16).
- «Когда зимы морозный полдень...». — 61.(41).
- «Когда наступает утро – тогда наступает утро...». — 35.(175); 45.(203); 61.(146).
- «Когда, соседствуя с заливом...» (*Невтиснутое*, [1]). — 61.(89).
- «Когда ужаленный пчелою...». — 30.(74).
- Комарово («Закроете глаза – особняки...»). — 26.(287); 35.(346); 61.(87); 69.(40).
- Конец. *Последний рассказ из книги «Море*». — 72.(15)
- «Конь сидящий на кургане...». — 30.(164); 35.(373^b).
- К пейзажам (1-2). — 61.(70); 69.(16).
- «К природе дачного участка...». — 35.(401).
- Кран («Внизу земля весенняя нежнее...»). — 1.(4).
- «Красавица, богиня, ангел мой...». — 22.(32); 24.(8); 31.(68); 32.(43); 44.(58); 47.(7); 52.(26); 55.(60); 61.(148); 62.(78); 64.(57); 69.(18); 71.(137).
- «Кто вас любил восторженней, чем я?...» (Пустой сонет). — 9.(33); 15.(139); 16.(15); 18.(57); 19.(165); 22.(28); 24.(4); 25.(323); 29.(86); 32.(40); 33.(146); 34.(177); 35.(40); 35.(132); 44.(45); 45.(204); 47.(8); 53.(171); 54.(142); 55.(56); 61.(140); 67.(290) [*факсимиле*]; 69.(78); 69.(80) [*факсимиле*].
- Кто виноват? («Двойку...»). — 6.(16); 36.(36); 65.(32).
- «Кто слышит ля-ля-ля-ля?...». — 61.(114).
- «Кто так шумит своей тоскою...» (Наказание любовью: *История*). — 35.(360).

- Лебедь («Вокруг меня сидела дева...»). — 16.(8); 17.(138); 19.(166); 22.(16); 29.(84); 32.(26); 44.(16); 54.(141); 55.(34); 61.(93); 69.(16).
- Лебедь («Всплыло перистое облако...»). — 61.(109); 69.(78).
- Лесничество («Июль. Воздухоплавание. Объем...»). — 48.(2); 56.(226); 61.(40).
- «Лесничество барских прудов...». — 61.(74); 69.(70).
- Лесное лето («В ручье, на рыхлом дне, жилище...»). — 17.(141); 29.(100); 35.(191); 45.(196); 55.(35); 61.(94).
- Листание календаря («Как если б я таился мёртв...»). — 22.(7); 32.(14); 52.(26); 55.(21); 60.(539); 61.(90); 69.(76).
- «Лист разлинованный. Покой...». — 35.(155); 44.(9); 46.(266); 48.(4); 56.(237); 61.(79); 64.(56); 69.(8).
- Литературоведческие сонеты (1-2). — 61.(36-37); 68.
- «Лицо – реке, о набережных плеск...». — 15.(120); 29.(95).
- «Люблю смотреть, когда моя тоска...». — 61.(100).
- «Любовь, которой вовсе нет...». — 17.(151); 29.(104); 61.(118).
- «Любовь, к сожалению, тело...». — 70.(18).
- «Любовь моя, спи, золотко моё...» (Два одинаковых сонета). — 16.(24); 21.(160); 22.(40); 29.(88); 32.(52); 33.(166); 35.(59); 44.(46); 54.(143); 55.(69); 61.(137); 69.(72).
- «Ляг со мной, вдоль меня, побеседуй...» (Романс). — 35.(402).
- Мадригал («Глаза твои, красавица, являли...»). — 18.(60); 26.(289); 44.(15); 61.(93); 64.(56); 69.(62).
- Мадригал («Как летом хорошо – кругом весна!...»). — 9.(11); 16.(18); 17.(159); 22.(5); 25.(32); 29.(85); 32.(45); 34.(174); 35.(127); 37.(43); 44.(18); 45.(197); 55.(14); 61.(103); 69.(12).
- Мадригал Rite («Нет, только ангела пером...»). — *AVE: Зимний урожай 1969 года*. — 25.(327); 34.(181); 35.(138).
- «Мартовский вечер уходит со стен...» (Бактерии гриппа в поэтическом нутре, перемотанные на лирическом веретене). — 70.(17).
- «Материалом моей литературы будет изображение рая...». — 50.(101).
- «Матёрый туп Михнов...». — 35.(390).
- «Мгновенные шары скакалки...» (Полдень). — 17.(155); 29.(99); 61.(87).
- «Меня сопровождали в этот дом...» (Вещи: *Отрывок*). — 35.(187); 35.(377).
- «Милая, простая папироска...». — 70.(16).
- «Мне сегодня без тебя так стало тоскливо, тоскливо...». — 70.(18).
- «Мне скучно со всеми...». — 70.(12).
- «Моё веселье – вдохновенье...». — 35.(178); 45.(207); 61.(141).
- «Мое веселье – вдохновенье...» [*сонет и вариант*]. — 35.(366); 61.(143).
- Мой дневник. — 69.(89); 71.(140) (*фрагменты*).
- «Мой мир такой же, что и ваш, не знавших анаши...». — 25.(308); 33.(132); 33.(159); 34.(132); 35.(27); 35.(110); 37.(39); 45.(218).
- «Моя любимая, мой дом...». — 35.(405).
- «Муха шла по потолку...» (Из Яна Бжехвы). — 6.(16); 8.(31); 36.(31); 65.(32).

- «Мы – судари, и, нас гоня...». — 15.(122); 25.(306); 26.(285); 27.(260); 29.(104); 34.(157); 35.(109); 37.(39); 45.(217); 48.(3); 56.(233); 61.(98); 71.(143).
- «Над приусадебною веткой...» (Бабочки). — 12.(97); 61.(98); 64.(56); 69.(62).
- Наказание любовью: *История* («Кто так шумит своей тоскою...»). — 35.(360).
- «На листьях свет, как пленка, и зеленый...» (*К пейзажам*, 1). — 61.(70); 69.(16).
- На лыжах. — 71.(139).
- «На небе молодые небеса...» (I-II). — 9.(23); 15.(128); 16.(11); 17.(137); 22.(19); 29.(85); 32.(28); 44.(23); 47.(6); 50.(101); 55.(39); 61.(112); 64.(57); 69.(74).
- «На небесах безлюдье и мороз...» (Видение Аронзона: *Начало поэмы*). — 9.(28); 15.(134); 17.(147); 22.(12); 24.(3); 25.(321); 29.(85); 32.(24); 34.(175); 35.(128); 37.(43); 44.(26); 45.(200); 47.(6); 48.(4); 50.(103); 55.(29); 56.(236); 61.(122); 64.(56); 69.(64).
- «на отшибе там, где...». — 3.(10); 61.(89).
- «Напротив низкого заката...». — 9.(16); 15.(128); 22.(23); 32.(31); 44.(24); 46.(269); 47.(7); 55.(49); 60.(540); 61.(121).
- «На разных языках: поздно!...» <Из Бальмонта. – *AVE: Зимний урожай 1969 года*>. — 61.(168).
- «Нас всех по пальцам перечеть...». — 22.(30); 24.(5); 25.(322); 31.(65); 32.(42); 33.(119); 34.(176); 35.(17); 35.(130); 37.(43); 44.(50); 45.(205); 55.(58); 61.(138); 62.(75); 64.(56); 69.(74); 71.(138).
- «На стене полно теней...». — 17.(148); 22.(31); 25.(322); 29.(95); 32.(41); 34.(177); 35.(131); 37.(43); 42.(127); 44.(51); 47.(9); 55.(59); 60.(540); 61.(145); 69.(28).
- «Натошак курю гашиш...». — 61.(142).
- Начало поэмы. – См. Видение Аронзона: *Начало поэмы* («На небесах безлюдье и мороз...»).
- «Небесного облаивали Пса...» (*Календарь августа*, [3]). — 9.(21); 15.(132); 61.(120); 69.(68).
- Невтиснутое. — 61.(89-90).
- «Не выигрыш, не фиаско, не ничья, а пат...». — 70.(14).
- «Невысокое солнце над Биржей...». — 29.(131); 35.(165); 59.(846); 61.(115).
- «Недвижно небо голубое». — 33.(127); 35.(23).
- «Нежней иглы, прямой и голой...». — 61.(97).
- «Не знаю я, где нынче дождь...». — 61.(115).
- «Неизлично гибнут числа...». — 68.
- «Не отводя ладоней от лица...». — 35.(372).
- «Не подарок краса мне твоя, а скорей, наказание...». — 35.(353); 61.(73).
- «Не понимаю сердца своего...». — 70.(16)
- «Не пустой, не совсем пустой магазин цветов...». — 35.(208); 68.
- Несостоявшаяся поэма. *Вступление* («Един над нами Бог и потолок...»). —

- «Несчастно как-то в Петербурге...». — 9.(34); 11.(50); 14.(120); 15.(140); 16.(22); 18.(63); 19.(163); 22.(38); 24.(5); 29.(93); 31.(66); 32.(50); 35.(419); 38.(164); 43.(4); 44.(53); 45.(206); 54.(141); 55.(67); 60.(541); 61.(139); 69.(30).
- «Не сю, иную тишину...». — 17.(152); 22.(14); 29.(91); 32.(17); 44.(20); 46.(266); 50.(107); 55.(32); 61.(109).
- «Не темен, а сер полусумрак...». — 61.(54); 64.(55); 65.(32); 69.(44).
- «Нет никого у меня...». — 70.(12).
- «Не только ветренным свиданьем...». — 61.(107); 69.(18).
- «Нет, только ангела пером...» (Мадригал Rite. — *AVE: Зимний урожай 1969 года*). — 25.(327); 34.(181); 35.(138).
- «Не ты ли, спятивший на нежном...». — 35.(179); 44.(69); 47.(9); 61.(148); 69.(30).
- «Неужели жизнь пройдет клочком маленьким пошленькой прозы...». — 70.(16).
- «Неушто кто-то смеет вас обнять?...». — 9.(32); 14.(120); 32.(48); 35.(248); 44.(48); 45.(205); 55.(44); 61.(138); 62.(77); 69.(70).
- Не хвастай! («Хвастал дым: «Я выше крыши...»). — 6.(16); 65.(32).
- «Никому не нужно то, что мне нужно...». — 68.
- Ночь в Юкках («Поле и лыжников — снег освещает — виденья...»). — 61.(82).
- «Ночью пришло письмо от дяди...». — 10.(42); 16.(38); 22.(54); 29.(113); 51.(3); 55.(93); 61.(165).
- «Облака, осыпаясь, висят...». — 61.(63).
- «Обливаясь изверженьем...» (1 × 10). — 17.(150); 29.(101); 35.(352); 61.(127).
- «Обмякший снег на крыше...». — 61.(76).
- «О Господи, помилуй мя...». — 2.[б/п.]; 3.(5); 22.(3); 25.(318); 32.(7); 33.(133); 34.(172); 35.(28); 35.(122); 37.(42); 38.(165); 48.(1); 52.(25); 55.(11); 56.(225); 61.(55); 69.(81).
- Одесский базар («Собрание плодов! Вот полные корзины...»). — 61.(72); 69.(58).
- 1 × 10 («Обливаясь изверженьем...»). — 17.(150); 29.(101); 35.(352); 61.(127).
- «одна мать меня рожала...» (*AVE: Зимний урожай 1969 года*). — 33.(159); 35.(53).
- «О, как осеня осень! Как...». — 26.(290); 44.(43); 46.(267); 57.(6); 61.(135).
- «О, не забудь налеты летние...» (Август). — 61.(52); 69.(38).
- «Они явились, смерды сами...». — 35.(368); 48.(3); 56.(231); 61.(99).
- Описание лета («Понур как глыба ледника...»). — 17.(150) [фрагмент]; 29.(101) [фрагмент]; 35.(241); 61.(85).
- «О Сапфо, жизнь проходит...» (*AVE: Зимний урожай 1969 года*). — 61.(170).
- Осень 1968 года («Прислонившийся к дубу дверей...»). — 9.(30); 15.(139); 35.(247); 45.(201); 47.(7); 55.(46); 61.(134).

- Отдельная книга. — 10.(46); 16.(34); 22.(50); 29.(116); 55.(87); 62.(74) [фрагменты]; 69.(94); 71.(136) [фрагменты].
- «Отражая в Иордане...». — 31.(66); 35.(372); 68.
- Охта («Заборы захолюстья, замки фабрик...»). — 35.(154); 61.(72); 65.(32); 69.(46).
- «О чем-то, но о чем не знаю...» (Треугольник). — 17.(156); 29.(89); 61.(95).
- «О, я смешной и странный, о, я смешной и странный, о, я смешной и странный...» (Держась за ствол фонтана). — 33.(128); 35.(23); 61.(148).
- Павловск («Уже сумерки, как дожди...»). — 2.[б/п.]; 12.(96); 15.(119); 18.(61); 22.(6); 24.(1); 29.(96); 32.(10); 45.(194); 48.(2); 55.(19); 56.(228); 61.(55).
- Пантера. *Песнь первая* («Что им нужно, идущим по следам моей победы...»); *Песнь вторая* («Время любви – я слышу...»). — 61.(44).
- «Парк длиною в беседу о русской поэзии...». — 35.(400).
- «пароход...». — 33.(174); 35.(66).
- Паузы. — 30.(75).
- «Пей, милая, пей...». — 70.(13).
- «первое небо...» (*AVE: Зимний урожай 1969 года*). — 33.(159); 35.(53).
- Песня («Ты слышишь, шлепает вода...»). — 3.(8); 15.(120); 16.(5); 22.(2); 29.(97); 32.(6); 55.(10); 60.(539); 61.(76); 64.(56); 69.(56).
- «Печально как-то в Петербурге...». — См. «Несчастно как-то в Петербурге...».
- Письмо Карине Варман. Конец 1961 года (?). — 70.(4).
- «Плафон второго этажа...». — 61.(37).
- «Пленный осени пленэр...». — 35.(157); 61.(108).
- «По вестибюльной скуке города...». — 61.(38).
- «По взморью Рижскому, по отмелям...». — 61.(30); 64.(55).
- «Погода – дождь. Взираю на свечу...». — 22.(34); 32.(9); 42.(126); 55.(63); 61.(127); 69.(12).
- «По городу пойду веселым гидом...». — 61.(34); 64.(55); 65.(32); 69.(48).
- Под зонтом («Хлынул дождь. Малютка-гриб...»). — 6.(16); 65.(32).
- «Поедем в Царское Село...» (Приглашение великому поэту от более великого). — 33.(170); 35.(63); 61.(104).
- «Пойдёмте: снег упал на землю». — 33.(137); 35.(32); 35.(177).
- Полдень («Мгновенные шары скакалки...»). — 17.(155); 29.(99); 61.(87).
- «Поле и лыжников – снег освещает – виденья...» (Ночь в Юкках). — 61.(82).
- «Поле снега. Солнцеснег...». — 35.(361).
- «Поле снега. Солнцеснег...» (А.С.Пушкин). — 35.(168); 61.(126).
- «Поляна пчел и сновидений...» (Сельская идиллия). — 61.(100).
- «По надберегу, по мосту, по...». — 48.(2); 56.(227); 61.(51).
- «Понур как глыба ледника...» (Описание лета). — 17.(150) [фрагмент]; 29.(101) [фрагмент]; 35.(241); 61.(85).
- «Породистый, великолепный, изумительный...». — 36.(33).

- Посвящение («Теперь уже сойдемся на погосте...»). — 17.(160) [фрагмент]; 29.(103) [в виде двух стихотворений]; 31.(69) [фрагмент]; 35.(423); 61.(94).
- Послание в лечебницу («В пасмурном парке рисуй на песке моё имя, как при свече...»). — 3.(4); 9.(9); 15.(121); 16.(6); 22.(10); 25.(319); 29.(98); 32.(18); 34.(173); 35.(125); 44.(10); 45.(195); 46.(264); 47.(5); 55.(26); 61.(80).
- «По стенам вдоль палат...». — 21.(154); 54.(145); 61.(84).
- «Пошли вы в жопу все и вся...» [Размышления от десятой ночи сентября]. — 35.(248); 61.(172).
- Появление двойника (Ассигнация: Повесть, Приложение). — 69.(87).
- Предисловие («Грим, да испарись с души моей!...»). — 70.(11).
- Предутрие («Сквозь ворох белого тумана...»). — 47.(4); 49.(4); 61.(68); 69.(58).
- «Приближаются ночью друг к другу мосты...». — 16.(25); 22.(41); 32.(54); 44.(41); 55.(71); 60.(540); 61.(132); 64.(55); 69.(44).
- Приглашение великому поэту от более великого («Поедем в Царское Село...»). — 33.(170); 35.(63); 61.(104).
- «Принимаю тебя, сиротство...». — 61.(38); 64.(55); 69.(54).
- «Прислонившийся к дубу дверей...» (Осень 1968 года). — 9.(30); 15.(139); 35.(247); 45.(201); 47.(7); 55.(46); 61.(134).
- Происшествие. — 69.(88); 71.(139).
- Происшествие (Ассигнация: Повесть, I). — 35.(202); 63.(14); 69.(84).
- «Проснулся я: еще не умер!...» (<Из Блока>). — 35.(174); 61.(115); 69.(14).
- Прямая речь. — 10.(57); 29.(127); 35.(210); 68; 69.(93).
- Псковское шоссе («Белые церкви над родиной там, где один я...»). — 2.[б/п.]; 3.(6); 25.(318); 29.(96); 34.(172); 35.(123); 37.(42); 48.(2); 56.(228); 61.(56).
- Пустой сонет («Кто вас любил восторженней, чем я?...»). — 9.(33); 15.(139); 16.(15); 18.(57); 19.(165); 22.(28); 24.(4); 25.(323); 29.(86); 32.(40); 33.(146); 34.(177); 35.(40); 35.(132); 44.(45); 45.(204); 47.(8); 53.(171); 54.(142); 55.(56); 61.(140); 67.(290) [факсимиле]; 69.(78); 69.(80) [факсимиле].
- «Развязки нет, один – конец...». — 61.(50).
- Размышления от десятой ночи сентября [фрагменты]. — 35.(248); 47.(10); 61.(169-172).
- Раки (Рассказы Леонида Аронсона). — 72.(21).
- Рассказы Леонида Аронсона. — 72.(7-26).
- «Резвится фауна во флоре...» (Стихотворение, написанное в ожидании пробуждения). — 9.(26); 21.(158); 22.(13); 29.(100); 32.(20); 44.(32); 54.(145); 55.(31); 61.(125).
- Романс («Ляг со мной, вдоль меня, побеседуй...»). — 35.(402).
- «Россия, родина, язык...». — 61.(68); 69.(40).

- «С балкона я смотрел на небеса...» (*Календарь августа*, [1]). — 9.(19); 15.(131); 29.(88); 61.(118); 69.(66).
- «С балкона я смотрел на небеса...» (*Календарь августа*, [магистрал]). — 9.(18); 15.(131); 24.(2); 41.(74); 61.(118); 69.(66).
- «Светло в Таврическом саду...». — 61.(121).
- «Свил ласточки гнездо...» (Бездарные стишки, написанные от изнеможения). — 33.(163); 35.(56); 61.(141).
- «Се аз на Зеях стог времен...» (Валаам, [2]). — 3.(12); 68.
- Сельская идиллия («Поляна пчел и сновидений...»). — 61.(100).
- Сергею Есенину («Без остановок поезд время мчит...»). — 70.(15).
- «Серебряный фонарик, о цветок...» (Фонарик). — 2.[б/п.]; 23.(11); 61.(60); 69.(42).
- Синоптик Сеня. *Второй рассказ из книги «Море»*. — 72.(11).
- «Сквозь ворох белого тумана...» (Предутрие). — 47.(4); 49.(4); 61.(68); 69.(58).
- «Сквозь форточку – мороз и ночь...». — 22.(24); 32.(32); 44.(56); 47.(8); 55.(50); 61.(149); 69.(22).
- «Слабый голос травы...». — 29.(97); 61.(56).
- Слава («Глухой тоски тяжелой мед...»). — 61.(41).
- «Слоняясь Рижским побережьем...». — 70.(6).
- «Собор на солнце (слышишь, в борт...» (Хокку). — 61.(78).
- «Собрание плодов! Вот полные корзины...» (Одесский базар). — 61.(72); 69.(58).
- Сонет («В осоке озера беременная жаба...»). — 61.(42).
- Сонет («Еще зима. Припомнить, так меня...»). — 61.(39).
- Сонет («За голосом твоим, по следу твоему...»). — 61.(32).
- Сонет в Игарку («У вас белее наши ночи...»). — 9.(15); 15.(129); 29.(106); 35.(244); 44.(22); 61.(111); 69.(20).
- Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого («Есть легкий дар, как будто во второй...»). — 9.(27); 15.(133); 29.(89); 35.(247); 44.(35); 46.(268); 61.(133); 69.(24).
- Сонет ко дню воскрешения Михнова Евгения («Да будет празднеством отмечен...»). — 35.(361); 61.(146).
- Сонет Роману Белоусову («Адама отчество? Но отчество Роман...»). — 61.(130).
- Сонеты к «Несостоявшейся поэме». — 68.
- «Сохрани эту ночь у себя на груди...». — 58.(88); 61.(31); 64.(55); 65.(32); 69.(58); 69.(42).
- Спасайся! *Первый рассказ из книги «Море»*. — 72.(9).
- «Стали зримыми миры...». — 35.(391); 61.(121); 69.(24).
- Стану выше всех («Завтра встану рано...»). — 6.(16); 36.(35); 65.(32).
- «Стихотворение КХА...». — 30.(164).
- Стихотворение, написанное в ожидании пробуждения («Резвится фауна во флоре...»). — 9.(26); 21.(158); 22.(13); 29.(100); 32.(20); 44.(32); 54.(145); 55.(31); 61.(125).
- «Стоит мне увидеть кошку...». — 35.(167).
- «стою на отшибе...». — 35.(382).
- «Страх!...». — 33.(127); 35.(23).

«Строка не знает младшую сестру». — 33.(127); 35.(23).

Сценарий (*Рассказы Леонида Аронсона*). — 72.(17).

Такси («Шум и хохот в гараже...»). — 6.(16); 35.(35); 36.(35); 65.(32).

«Там, где лицо на дне тарелки...». — 29.(103); 35.(156); 61.(99).

«Тебя я к дружбе принудил...». — 35.(407).

«Тело жены – от весны до весны...». — 17.(143); 29.(85); 61.(112).

Тень («Я стою – за мною тень...»). — 7.(4).

«Теперь уже сойдемся на погосте...» (Посвящение). — 17.(160)
[фрагмент]; 29.(103) [в виде двух стихотворений]; 31.(69) [фрагмент];
35.(423); 61.(94).

«То потрепешет, то ничуть...». — 15.(14); 16.(32); 17.(158); 22.(48); 29.(84);
32.(63); 33.(155); 35.(49); 40.(95); 42.(125); 45.(208); 55.(80); 60.(541);
61.(150); 69.(28).

Трактат № I («Чья-то бабочка летит...»). — 35.(374).

Треугольник («О чем-то, но о чем не знаю...»). — 17.(156); 29.(89); 61.(95).

«ТРИЛЛИКНИК, НЕТ ДНЯ, ЧТОБЫ Я...» (*АВЕ: Зимний урожай 1969 года*). —
61.(170).

«Троллейбусы уходят в темноту...». — 61.(31); 68.

«тушь...». — 30.(80).

«Ты – всем сестра, ты – милосердья...». — 35.(345); 61.(69).

«Ты жаждешь исповедь? – Изволь...». — 70.(13).

«Ты любила и недолюбила...». — 70.(21).

«Ты приняла свое распятие...». — 48.(1); 56.(225); 61.(35); 69.(52).

«Ты слышишь, шлепает вода...» (Песня). — 3.(8); 15.(120); 16.(5); 22.(2);
29.(97); 32.(6); 55.(10); 60.(539); 61.(76); 64.(56); 69.(56).

«У вас блее наши ночи...» (Сонет в Игарку). — 9.(15); 15.(129); 29.(106);
35.(244); 44.(22); 61.(111); 69.(20).

«Увы, живу. Мертвецки мертв...». — 9.(36); 24.(6); 28.(38); 39.(94); 44.(52);
54.(140); 61.(139); 69.(10).

«Уже в спокойном умильенье...». — 16.(20); 22.(36); 24.(7); 31.(67); 32.(47);
42.(127); 55.(65); 61.(136); 64.(56); 69.(20).

«Уже сумерки, как дожди...» (Павловск). — 2.[б/п.]; 12.(96); 15.(119);
18.(61); 22.(6); 24.(1); 29.(96); 32.(10); 45.(194); 48.(2); 55.(19); 56.(228);
61.(55).

«У меня четыре брата...». — 5.(62); 65.(32).

«У нашей лошади бока...». — 36.(32).

«Утратив задушевность слога...» (Вступление к поэме «Качели»). — 9.(22);
15.(122); 17.(149); 35.(415); 50.(111); 61.(125); 64.(56); 69.(26) [*Поэма*].

Утро («Каждый легок и мал, кто взошел на вершину холма...»). — 9.(14);
15.(125); 16.(4); 18.(62); 22.(1); 24.(2); 25.(325); 29.(92); 31.(64); 32.(5);
34.(179); 35.(136); 44.(19); 45.(198); 47.(10); 49.(4); 55.(9); 61.(106);
64.(57).

- Февраль («В себе – по пояс, как в снегу по пояс...»). — 12.(95); 32.(12); 52.(25); 61.(58).
- «Финляндия. Всё время забегают...». — 35.(163); 48.(3); 56.(231); 61.(107).
- Фонарик. — См. «Серебряный фонарик, о цветках...».
- «Хандра ли, радость – всё одно...». — 12.(98); 44.(39); 61.(134); 62.(75); 64.(56); 69.(28); 71.(137).
- «Хвастал дым: «Я выше крыши...» (Дым); (Не хвастай!). — 4.(119); 6.(16); 65.(32).
- «Хлынул дождь. Малютка-гриб...» (Гриб); (Под зонтом). — 4.(119); 6.(16); 65.(32).
- Хокку («Собор на солнце (слышишь, в борт...»). — 61.(78).
- «Холодный парк, и осень целый день...». — 12.(98); 61.(104); 69.(6).
- «Хорошо гулять по небу...». — 26.(289); 32.(30); 36.(28); 44.(30); 55.(62); 60.(540); 61.(124); 62.(76); 69.(36).
- «Хорошо на смертном ложе...». — 33.(187); 35.(79); 48.(4); 49.(4); 56.(235); 61.(117).
- «Человек без любви, как бокал без вина...». — 70.(12).
- «Человек хочет счастья с пеленок...». — 70.(22).
- «ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ЦВЕТOK — ГРУДНАЯ ЛУЖА...». — 30.(79).
- «Чем заняты, милорд? – Пруды. Деревья. Холм...» (Гобелен). — 17.(146); 61.(71).
- «Через речку нужен мост...». — 36.(32).
- «Читай Вас, как будто в реку...». — 35.(348).
- «Чтоб себя не разбудить...». — 35.(162); 61.(117).
- «Что за чудные пленэры...» (АВЕ: Зимний урожай 1969 года). — 35.(173); 61.(128); 61.(169).
- «Что им нужно, идущим по следам моей победы...» (Пантера. Песнь первая). — 61.(44).
- «Что мучит? – музыка ли, Углич?...». — 35.(153).
- «Что явит лот, который брошен в небо?...». — 9.(31); 15.(134); 16.(13); 22.(21); 29.(90); 32.(29); 44.(28); 46.(269); 47.(8); 50.(105); 52.(26); 55.(47); 60.(540); 61.(123).
- «Чья-то бабочка летит...» (Трактат № I). — 35.(374).
- «Широкой лавою цветов, своим пахучим изверженьем...». — 18.(58); 21.(158); 24.(9); 33.(181); 35.(72); 39.(95); 44.(33); 46.(270); 54.(145); 55.(40); 61.(130).
- «Шум и хохот в гараже...» (Такси). — 6.(16); 36.(35); 65.(32).
- Эготомия: Пьеса. — 35.(193); 35.(387); 61.(160).
- Элегия («Здесь нет тепла, в зимующем дому...»). — 47.(5); 48.(3); 56.(232); 61.(75); 69.(60).

«Я блаженный, я неустанно...». — 61.(75).

«Я в Крым хочу, к ногам хочу твоим...». — 61.(118).

«Явление зимы в кафетерий...». — 61.(77).

«Я, выгнув мысль висеть подковой...». — 15.(123); 29.(100); 61.(93).

«Я жив...» (*AVE: Зимний урожай 1969 года*). — 33.(150); 35.(44); 61.(170).

«Я жил, пока не умер...». — 61.(132).

«Я и природу разлюбил...». — 14.(120); 19.(168); 35.(243); 45.(197);

54.(143); 55.(43); 61.(108); 69.(8).

«Я, как спора, просплю до весеннего льда...». — 61.(78); 65.(32); 69.(48).

«Я плачу, думая об этом». — 25.(315); 33.(127); 34.(167); 35.(23); 35.(117);

37.(41); 45.(224).

«Я сад люблю, где черные деревья...» (Зоосад). — 61.(33).

«Я с каждым могу говорить...». — 61.(168).

«Я стою – за мною тень...» (Тень). — 7.(4).

«Я человек...». — 70.(15).

AVE: Зимний урожай 1969 года [фрагменты; попеременно с фрагментами «Размышлений от десятой ночи сентября»]. — 59.(169-171).

AUTORINNEN UND AUTOREN DIESES BANDES

Aronzon, Anna (*1972), Nichte von L. Aronzon. Sie ist HNO-Ärztin und hat mehrere wissenschaftliche Aufsätze zum Bereich der Medizin geschrieben. Die hier veröffentlichten Übersetzungen stellen ihr literarisches Debüt dar.

Azarova, Natalija (*1956), Dichterin, Literaturwissenschaftlerin. Dr. phil. Sie ist Verfasserin des zweibändigen Lehrbuchs *Text: Lehrbuch zur Russischen Literatur des XIX. Jhdts.* (Moskau 2000, 2002), vieler Gedichtbände (u.a. mit Anna Al'čuk, Boris Konstriktor) und veröffentlichte eine Reihe von wissenschaftlichen und poetischen Arbeiten in den Zeitschriften *Filologičeskie nauki*, *Izvestija RAN*, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, *Novyj Mir*, *Vozduch*, *Arion* u.a. Sie leitet das philosophisch-philologische Seminar „Sprache der Philosophie“. Gegenwärtig beendet sie ihre Habilitation „Konvergenz philosophischer und poetischer Texte des XX. Jhts.“

Birjukov, Sergej (*1950), Dichter und Literaturwissenschaftler. Gründer und Präsident der Akademie der Transrationalen Sprache. Schriften zur russischen Avantgarde, u.a.: *Zevgma. Russische Poesie vom Manierismus bis zur Postmoderne* (Moskau, 1994), *Poesie der russischen Avantgarde* (Moskau 2001). Habilitation *Avantgarde: Module und Vektoren* (Moskau 2006). Viele eigene Gedichtpublikationen. Als Lehrbeauftragter an der Martin-Luther-Universität in Halle-Wittenberg tätig.

Bljum, Anastasija (*1987), Philologin, Übersetzerin. Studium der Slavistik an der Moskauer Staatlichen Universität. Übersetzte zahlreiche serbische Filme ins Russische. Schreibt derzeit eine Arbeit zur kroatischen Gegenwartsliteratur.

Bordne, Marina (*1967), Kunsthistorikerin, Philologin, Übersetzerin. Studium der Kunstgeschichte und Altphilologie an der Kunstakademie und Universität St. Petersburg. Promotion an der Universität Heidelberg zum Thema *Landschaft als Fluchtraum: zum Problem des Genre in der Geschichte der Russischen Avantgarde* (veröffentlicht 2008). Publikation der Übersetzungen von L. Aronzon (*Innenfläche der Hand*, Leipzig 2009). Mitwirkung bei der Organisation von internationalen Kulturprojekten, Südafrika.

Bzonková, Radka (*1977), Dichterin, Literaturwissenschaftlerin, Übersetzerin; forscht zur Geschichte der Literatur des Samizdat. Dissertation *Widerstand, Attacke, Rivalität: Widerstandstheorie in der Russischen Kultur der 1960-70er Jahre in der Sowjetunion* (2007), gab die Anthologie der Lagerprosa heraus *Jen*

jeden osud (Nur ein Schicksal, Prag 2009, im Druck). Leitet gegenwärtig die Osteuropa-Abteilung des Prager Zentrums zur Verteidigung der Menschenrechte und der Demokratie (*People in Need*).

Döring, Johanna Renate (*1944), Professorin am Institut für Slavische Philologie (LMU München). Dissertation *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934* (1973). Arbeiten zur russischen Literatur des 19. und 20. Jhdts., insb. zum ŷuvre von A. Puškin, L.N. Tolstoj und S.A. Tolstaja, A. Čechov, A. Achmatova, V. Sorokin. Mitherausgeberin des Bandes *Chlebnikov 1885-1985* (1986). Publikation und Kommentierung des Briefwechsels von Boris Pasternak mit Ol'ga Frejdenberg (1986) und seiner Familienkorrespondenz 1921-1960 *Eine Brücke aus Papier* (1998).

Epstein, Thomas, Literaturwissenschaftler, Übersetzer, Herausgeber des literarischen Journals *Alea* (Providence, USA); publizierte u.a. wiederholt zur inoffiziellen Literaturszene in der Sowjetzeit, über die Dichter des OBĚRIU; gab die Anthologie *Madmen, Metaphysicians and Poets: New and Underground Russian Writing* in der Zeitschrift *The Literary Review* (1991) heraus; Assistant Professor am Boston College (East European Studies; Slavic and Eastern Languages).

Erb, Elke (*1938), deutsche Lyrikerin und Übersetzerin, schreibt Kurzprosa, Lyrik, prozessuale Texte (*Winkelzüge oder Nicht vermutete, aufschlußreiche Verhältnisse*, 1991). Zahlreiche Übersetzungen und Nachdichtungen, vor allem aus dem Russischen. Zuletzt erschienen *Gänsesommer* (Gedichte u. Kurzprosa, 2005) und *Sonanz* (5-Minuten-Notate, 2008). Zusammen mit Olga Martynova übersetzt sie aus dem Russischen Gedichte (Leonid Aronson, Oleg Jurjew, Olga Martynova, Jelena Schwarz u. a.) und Prosa (Oleg Jurjew, zuletzt *Die russische Fracht*, Suhrkamp, 2009).

Ěrl' [Earl], Vladimir Ibragimovič (Pseudonym für: Vladimir Ivanovič Gorbunov, *1947), Dichter, Prosaiker, Textologe, Herausgeber der Werke u.a. von D. Charms, K. Vaginov, V. Kondrat'ev. In den Siebziger Jahren ordnete und kopierte er vollständig das Archiv von L. Aronzon. Dadurch wurden viele Texte und Varianten des Werks erhalten. 1990 brachte er in Leningrad die erste (und letzte) „offizielle“ sowjetische Sammlung der Gedichte Aronzons heraus (s. *Bibliographie*). Er ist auch Mitherausgeber der zweibändigen Werkausgabe L. Aronzons (2006) und nach seinen eigenen und mit unseren Worten „ein sehr guter Mensch“ („очень хороший человек“).

Faccani, Remo, Literaturwissenschaftler, Linguist, Historiker der russischen Literatur. Gemeinsame Veröffentlichungen mit U. Eco (*I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Mailand 1969) und M. Marzaduri (Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Mailand 1975, wiederholt neu aufgelegt). Monographie *Iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulla* (Udine 1995) und zahlreiche Artikel über die Novgoroder Birkenrindenhandschriften. Er ist der Übersetzer russischer Dichter des XX. Jhdts., u.a. O. Mandel'stams, V. Majakovskijs (*Oblako v štanach*).

Fateeva, Natal'ja (*1956), Linguistin, Autorin wissenschaftlicher Untersuchungen im Bereich der linguistischen Poetik, Semiotik, der Theorie und Geschichte der poetischen Sprache. Habilitation *Vers und Prosa als zwei Existenzformen des poetischen Ideostils* (1996); Monographien *Der Kontrapunkt der Intertextualität oder Der Intertext in der Welt der Texte* (2000), *Poet und Prosa. Ein Buch über Pasternak* (2003), *Offene Struktur. Über die poetische Sprache und den Text an der Grenze vom XX-XXI Jhd.* (2006); gab mehrere Sammelbände zu Fragen der linguistischen Poetik heraus. Sie leitet das interdisziplinäre Zentrum zur Erforschung des künstlerischen Textes am V.V. Vinogradov-Institut der russischen Sprache (Russische Akademie der Wissenschaften).

Greber, Erika, jetzt Professorin für Komparatistik an der Universität Erlangen, zuvor an der LMU München. Mitherausgeberin der Zeitschrift *Poetica*. Arbeitsschwerpunkte: Intertextualität und Intermedialität – Interkulturalität – Gender Studies – Sonett, Sestine, Ghasel – Visuelle Poesie, visuelles Sonett – Literarische Spielformen. Dissertation *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks* (1989); neuere Bücher: *Textile Texte. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik* (2002), Mitherausgabe mehrerer Sammelbände zu den o.g. Schwerpunkten.

Grübel, Rainer (*1942), Professor an der Carl-von-Ossietsky-Universität Oldenburg; Forschungen zur Axiologie und Struktur der poetischen Sprache. Edierte, übersetzte und kommentierte theoretische Arbeiten von Ju.M. Lotman und M.M. Bachtin. Monographien u.a.: *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext* (Wiesbaden 1981), *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen* (Wiesbaden 2001), *An den Grenzen der Moderne. Das Denken und Schreiben Vasilij Rozanovs* (München 2003).

Icin, Kornelia (*1964), Literaturwissenschaftlerin, Übersetzerin, Professorin an der Philologischen Fakultät der Universität Belgrad (Serbien). Monographien: *Nikolaj Gumilevs poetischer Zyklus „Zum blauen Stern“* (Belgrad 2000); *Dra-*

maturgie von Lev Lunc (Belgrad 2002); *Poetik der Verbannung: Ovid und die russische Dichtung* (Belgrad 2007); Herausgeberin mehrerer wissenschaftlicher Sammelbände. Kornelija Icins Aronzon-Übersetzungen ins Serbische wurden veröffentlicht in *Ruski Almanach*, 1994, 5, 119-124.

Kazarnovskij, Petr (*1969), Dichter, Literaturwissenschaftler, Literaturkritiker, Mitherausgeber der zweibändigen Werkausgabe L. Aronzons. Publierte im literarischen Almanach *Mera vsech veščej* und verschiedenen russischsprachigen Zeitschriften (u.a. *Deti Ra*, *Drugoe polušarie*, *Zinziver*, *Topos*).

Kukuj, Ilja (*1970), Literatur- und Filmwissenschaftler. Untersuchungen zur russischen Historischen Avantgarde und der inoffiziellen sowjetischen Kultur. Herausgeber des Nachlasses von L. Aronzon. Dissertation *Das Konzept des Dings in der Sprache der russischen Avantgarde* (2009). Zahlreiche Aufsätze u.a. zum Werk von A. Volochonskij, A. Kručěnych, D. Charms, S. Eisenstein. Lektor am Institut für Slavische Philologie (LMU München).

Kulakov, Vladislav (*1959), Literaturwissenschaftler, Kritiker; Untersuchungen zur inoffiziellen Poesie Moskaus und Leningrads. Monographien *Poesie als Fakt. Aufsätze über Poesie* (Moskau 1999) und *Postfaktum. Buch über Verse* (Moskau 2007); publiziert u.a. in den Zeitschriften *Voprosy literatury*, *Znamja*, *Novyj Mir*, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*.

Little, Laura (*1972), Doktorandin, unterrichtet russische Sprache und Literatur an der Universität Wisconsin und an anderen amerikanischen Hochschulen; forscht zum sowjetischen literarischen Underground. Thema ihrer Dissertation: *Elena Švarc – Tage und Werke einer Dichterin des Bronzenen Zeitalters*.

Loščilov, Igor' (*1965), Dichter, Literaturwissenschaftler; Studien zu Leben und Werk von N. Zabolockij. Dissertation *Das Phänomen Nikolaj Zabolockijs* (Helsinki, 1997); Aufsätze u.a. zum Werk von A. Puškin, A. Čechov, V. Chlebnikov, D. Charms, L. Dobyč'in, V. Kazakov. Dozent am Lehrstuhl für russische Literatur der Pädagogischen Universität Novosibirsk.

McKane, Richard (*1947), Dichter, Übersetzer. Veröffentlichte in seiner Übersetzung u.a. die Bände *Selected Poems of Anna Achmatova* (Oxford 1969, Neuauflage 1989); Olga Sedakova: *The White Rose* (London 1997), *Ten Russian Poets: Surviving the XXth Century* (2001). Von ihm stammen die ersten Aronzon-Übersetzungen ins Englische. Sie wurden veröffentlicht in *Smert' babočki / Death of a Butterfly* (Moskau, London 1998).

Martynova, Olga (*1962), russische Lyrikerin und deutsche Literaturkritikerin, Essayistin, Übersetzerin und Prosaautorin. Drei Lyrikbände auf Russisch, zwei – in deutscher Übersetzung (zusammen mit Elke Erb übersetzt, zuletzt: Olga Martynova, Jelena Schwarz, *Rom liegt irgendwo in Russland*, Lana/Wien 2006), sowie eine Sammlung von Essays und Literaturkritiken. Sie schrieb über Leonid Aronzon, der auch einen wichtigen „imaginären Gesprächspartner“ ihrer Lyrik darstellt, Essays (auf Russisch für die Pariser Zeitung *Russkaja mysl'*, auf Deutsch – für die *Neue Zürcher Zeitung*, noch nicht erschienen).

Maurizio, Massimo (*1976), Literaturwissenschaftler, Übersetzer, Studien zur inoffiziellen russischen Literatur der Sowjetzeit. Dissertation *Das Antiartistische als literarisches Verfahren in der inoffiziellen Poesie der 40er-60er Jahre am Beispiel der Gruppe „Lianozovo“* (Turin 2005). Monographie *„Die gegenstandslose Jugend“ von A.N. Egunov: Text und Kontext* (Moskau 2008). Veröffentlichungen in wissenschaftlichen Sammelbänden und in Zeitschriften, u.a. in *eSamizdat*, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, *Russica Romana*.

Rubanenko, Jurij (*1937), Pianist, Musikwissenschaftler, unterrichtet Musikgeschichte am M.P. Musorgskij-Musikcollege in St.Petersburg. Autor mehrerer Essays über benachbarte Themen im Bereich von Musikwissenschaft, Kulturologie, Philosophie, Ästhetik, Literaturwissenschaft (Puškin, Tjutčev, Mandel'stam, Nabokov u.a.): rechnet sich der philosophischen Schule des Dialogs in der Tradition von M. Bachtin und Ja. Druskin zu.

Schulte, Gisela (*1933), Studium der Literaturwissenschaft und Soziologie in Göttingen, Heidelberg, Hamburg. Musikwissenschaftliches Studium an der Hochschule für Musik Mannheim und an der Privatmusikschule Pöhlert. Mitwirkung bei musikwissenschaftlichen Editionen. Publikationen: *17. Jahrhundert in 52 Wochenblättern* (Werner Pöhlert Verlag 1994), *Kaleidoskop eines Jahrhunderts* (Werner Pöhlert Verlag 2000). Publikation der Übersetzungen von L. Aronzon (*Innenfläche der Hand*, Leipzig 2009).

Sedakova, Ol'ga (*1949), Dichterin, Linguistin, Übersetzerin, Kritikerin. Dr. phil. (1983, Slavische Vorzeit); Dr. theol. h.c. Sie ist Autorin vieler Gedichtbände, Essays, philologischer Untersuchungen, die auf Russisch und in vielen anderen Sprachen erschienen sind, u.a. in der zweibändigen Werkausgabe (Moskau 2001), weiterhin zahlreiche Artikel und Essays über Dante, Goethe, Puškin, Pasternak u.a. – darunter auch über die sogenannte „zweite“ inoffizielle Kultur der Sowjetzeit. Sie ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Weltkultur an der Moskauer Staatlichen Universität und der Bibliothek für das Russische Ausland des Solženicyn-Fonds.

Švarc, Elena (*1948), Dichterin und Prosaschriftstellerin; veröffentlichte mehrere Bände mit Gedichten, Prosa und Essays, die gesammelt in der vierbändigen Ausgabe *Werke von Elena Švarc* (St.Petersburg, 2002-2008) erschienen. Die Texte von Elena Švarc wurden in viele Sprachen übersetzt, u.a. auch ins Deutsche. 1979 stellte sie mit Aronzons Witwe R.M. Purišinskaja die erste Werkausgabe des Dichters zusammen, die sie dann als Beilage zur Samizdat-Zeitschrift *Časy* veröffentlichte (erweitert und neu aufgelegt: Jerusalem 1985; Sankt-Petersburg / Frankfurt am Main 1994). 1981 hat sie einen „Artikel über Aronzon in einem Akt“ verfasst.

Wagner, Jan (*1971), Lyriker, Übersetzer, Essayist. Studium der Anglistik in Hamburg, Dublin und Berlin. Veröffentlichte bisher drei Gedichtbände: *Probebohrung im Himmel*, *Guerickes Sperling*, *Achtzehn Pasteten*. Übersetzungen aus dem Englischen und Amerikanischen (u.a. James Tate und Charles Simic). Mit-herausgeber der Anthologie *Lyrik von Jetzt* (1 und 2).

Zehnder, Christian (*1983), Schriftsteller, Literaturwissenschaftler. Studium der Slavistik und Philosophie in Fribourg und München. 2008 erschien sein Erzähl-Debüt *Gustavs Traum*. Arbeitet an einer Dissertation zum Thema „Pasternak und das Licht“. Assistent am Seminar für slavische Sprachen und Literaturen der Universität Fribourg (Schweiz).

АВТОРЫ СБОРНИКА

*Азарова, Наталия (*1956)* – поэт, филолог. Кандидат филологических наук. Автор учебного пособия *Текст: Пособие по русской литературе XIX в.* (в 2-х т.; М. 2000, 2002), многих поэтических книг (в том числе в соавторстве с Анной Альчук, Борисом Констриктором и др.), ряда научных и поэтических публикаций в журналах *Филологические науки, Известия РАН, Новое литературное обозрение, Новый Мир, Арион, Воздух* и др. Руководитель философско-филологического семинара «Язык философии». В настоящее время завершает работу над докторской диссертацией *Конвергенция философских и поэтических текстов XX века*.

*Аронзон, Анна (*1972)* – племянница Л. Аронсона, врач-отоларинголог, автор ряда научных публикаций по медицинской тематике. Публикуемые переводы – поэтический дебют А. Аронзон.

*Бзонкова, Радка (*1977)* – поэт, филолог, переводчик, исследователь литературы самиздата. Диссертация *Widerstand, Attacke, Rivalität: Widerstandstheorie in der Russischen Kultur der 1960-1970er Jahre in der Sowjetunion* (2007), составитель антологии *Jen jeden osud (Только одна судьба)* лагерной прозы (Прага 2009; в печати). В настоящее время – заведующий отделом Восточной Европы пражского Центра защиты прав человека и демократии (общественная организация *People in Need*).

*Бирюков, Сергей (*1950)* – поэт, филолог, основатель и президент Академии Зауми. Монографии *Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до пост-модернизма* (М. 1994), *Поэзия русского авангарда* (М. 2001) и др., в том числе докторская диссертация *Авангард: Модули и векторы* (М. 2006); автор ряда поэтических сборников, публикаций в международной научной периодике. Преподаватель Славянского Семинара при университете «Martin-Luther» (Халле-Виттенберг, Германия).

*Блум, Анастасия (*1987)* – студентка южно-славянского отделения филологического факультета МГУ, переводчик с сербского (в том числе в области кино); в настоящее время пишет работу о хорватской современной литературе.

*Бордне, Марина (*1967)* – искусствовед, филолог, переводчик. Отделения истории искусств (Академия художеств, СПб.) и классической филологии (Санкт-Петербургский государственный университет); аспирантура Уни-

верситета Гейдельберг. Диссертация *Landschaft als Fluchtraum: zum Problem des Genre in der Geschichte der Russischen Avantgarde* (опубл. 2008). Издание переводов Л. Аронсона (*Innenfläche der Hand*, Лейпциг 2009). В настоящее время организатор культурных проектов в Южной Африке.

Вагнер, Ян (*1971) – поэт, переводчик, эссеист; отделения англистики в Гамбурге, Дублине и Берлине. Автор трех поэтических сборников (*Probebohrung im Himmel*, *Guerickes Sperling*, *Achtzehn Pasteten*) и ряда переводов на немецкий из английской и американской литератур (Джеймс Тейт, Чарльз Симич и др.); соиздатель антологий *Lyrik von Jetzt 1* и *2* (2003, 2008).

Гребер, Эрика – в настоящее время профессор кафедры компаратистики Университета Эрланген (Германия), до того LMU (Мюнхен); соиздатель журнала *Poetica*. Сфера научных интересов: интертекстуальность – интермедialность – межкультурные связи – гендер – сонет, секстина, газель – визуальная поэзия, визуальный сонет – игровые литературные формы (палиндром, анаграмма и др.). Диссертация *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks* (1989); последние работы – *Textile Texte. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik* (2002), ряд сборников трудов по указанным выше темам.

Грюбель, Райнер (*1942) – филолог, переводчик, профессор Университета «Carl-von-Ossietsky» (Ольденбург, Германия); автор ряда исследований по аксиологии и структуре поэтического языка, а также переводов и комментариев к изданным им в Германии трудам М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана. Среди монографий – *Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext* (Wiesbaden 1981), *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen* (Wiesbaden 2001), *An den Grenzen der Moderne. Das Denken und Schreiben Vasilij Rozanovs* (München 2003) и др.

Дёринг, Йоханна Рената (*1944) – профессор Института славянской филологии (LMU Мюнхен). Диссертация *Die Lyrik Pasternaks in den Jahren 1928-1934* (1973). Исследования русской литературы XIX-XX вв., в том числе жизни и творчества А. Пушкина, Л.Н. Толстого и С.А. Толстой, А. Чехова, А. Ахматовой, В. Сорокина. Соиздательница тома *Chlebnikov 1885-1985* (Мюнхен 1986). Публикация и комментарий переписки Б. Пастернака и О. Фрейденберг (Франкфурт 1986) и переписки Пастернака с родителями и сестрами 1921-1960 гг. *Eine Brücke aus Papier* (Франкфурт 1998).

*Ичин, Корнелия (*1964)* – филолог, переводчик, профессор филологического факультета Белградского университета (Сербия). Автор монографий *Циклус „Плава звезда“ Николаја Гумиљова* (Белград 1997), *Драмско стваралаштво Лава Лунца* (Белград 2002), *Поэтика изгнания: Овидий и русская поэзия* (Белград 2007); составитель ряда сборников научных трудов. Переводы К. Ичин из Л. Аронзона на сербский были опубликованы в: *Руски Альманах*, 1994, 5, 119-124.

*Казарновский, Петр (*1969)* – поэт, филолог, литературный критик, составитель двухтомного Собрания произведений Л. Аронзона. Автор ряда публикаций в русской литературной периодике (альманах *Мера всех вещей*, журналы *Дети Ра*, *Другое полушарие*, *Зинзивер*, *Топос* и др.).

*Кукуй, Илья (*1970)* – филолог, киновед, исследователь русского исторического авангарда и советской неофициальной культуры, издатель наследия Л. Аронзона. Диссертация *Концепт вещи в языке русского авангарда* (2009), ряд статей о творчестве А. Волохонского, А. Крученых, Д. Хармса, С. Эйзенштейна и др. Преподаватель Института славянской филологии (LMU Мюнхен).

*Кулаков, Владислав (*1959)* – филолог, критик, исследователь московской и ленинградской неофициальной поэзии. Автор книг *Поэзия как факт. Статьи о стихах* (М. 1999) и *Постфактум. Книга о стихах* (М. 2007), публикаций в периодике (журналы *Вопросы литературы*, *Знамя*, *Новый мир*, *Новое литературное обозрение* и др.).

*Литтл, Лора (*1972)* – аспирант, преподаватель русского языка и литературы в Университете Висконсина и других вузах США. Исследователь советского литературного андерграунда. Пишет диссертацию на тему «Елена Шварц: дни и труды поэта Бронзового века».

*Лощилов, Игорь (*1965)* – поэт, филолог, исследователь жизни и творчества Н. Заболоцкого. Диссертация *Феномен Николая Заболоцкого* (Хельсинки 1997); статьи о творчестве А. Пушкина, А. Чехова, В. Хлебникова, Д. Хармса, Л. Добычина, В. Казакова и др. Доцент кафедры русской литературы Новосибирского педагогического университета.

*Маккейн, Ричард (*1947)* – поэт, переводчик. Опубликовал книги переводов *Selected Poems of Anna Achmatova* (Oxford 1969; переизд. 1989), *Olga Sedakova: The White Rose* (London 1997), *Ten Russian Poets: Surviving the*

XXth Century (2001) и др. Автор первых переводов Л. Аронсона на английский, собранных в кн.: *Смерть бабочки / Death of a Butterfly* (Москва/Лондон 1998).

Мартынова, Ольга (*1962) – русский поэт и немецкий литературный критик, эссеист, переводчик и прозаик. Три книги стихов по-русски, две – по-немецки (последняя по времени: *Olga Martynova, Jelena Schwarz, Rom liegt irgendwo in Russland*, Lana/Wien 2006, двуяз.), а также сборник написанных по-немецки литературно-критических статей. О Леониде Аронзоне, который также является важным «воображаемым собеседником» ее собственных стихов, Ольга Мартынова писала и по-русски (для парижской газеты *Русская мысль*), и по-немецки (для газеты *Neue Zürcher Zeitung*, еще не опубл.).

Маурицио, Массимо (*1976) – филолог, переводчик, исследователь неофициальной русской литературы советского периода. Диссертация *Антиартистизм как литературный прием в неофициальной поэзии 1940-70-х гг. на примере творчества группы «Лианозово»* (Турин 2005). Автор монографии *«Беспредметная юность» А.Н. Егунова: текст и контекст* (М. 2008), ряда публикаций в сборниках научных трудов и периодике (*eSamizdat, Russica Romana, Новое литературное обозрение* и др.).

Рубаненко, Юрий (*1937) – пианист, музыковед, преподаватель истории музыки в музыкальном колледже им. М.П. Мусоргского (Санкт-Петербург). Автор ряда эссе на пограничные темы в области музыкознания, культурологии, философии, эстетики, литературоведения (Пушкин, Тютчев, Мандельштам, Набоков и др.); причисляет себя к философской школе диалога в традиции М. Бахтина и Я. Друскина.

Седакова, Ольга (*1949) – поэт, филолог, переводчик, эссеист. Кандидат филологических наук (1983, славянские древности); доктор богословия *honoris causa*. Автор многочисленных книг стихов, эссе, филологических трудов, изданных по-русски и на многих других языках, в том числе двухтомного собрания сочинений (М. 2001), а также ряда статей и эссе о Данте, Гете, Пушкине, Пастернаке и др., в том числе о т.н. «второй» неофициальной культуре советского времени. Научный сотрудник Института мировой культуры (МГУ) и Библиотеки Русского Зарубежья (Фонд А. Солженицына).

Факкани, Ремо – литературовед, лингвист, переводчик, историк русской литературы. Совместные публикации сборников с У. Эко (*I sistemi di segni*

e lo strutturalismo sovietico, Милан 1969) и М. Марцадури (Jurij M. Lotman, Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Милан 1975 и последующие переизд.). Монография *Iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulla* (Удине 1995), ряд статей о новгородских берестяных грамотах. Автор переводов русских поэтов XX века – О. Мандельштама, В. Маяковского (*Облако в штанах*) и др.

Фатеева, Наталья (*1956) – лингвист, автор научных работ в области лингвистической поэтики, семиотики, исследований в области теории и истории поэтического языка. Докторская диссертация *Стих и проза как две формы существования поэтического идиостиля* (1996); монографии *Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов* (2000), *Поэт и проза. Книга о Пастернаке* (2003), *Открытая структура. О поэтическом языке и тексте рубежа XX-XXI веков* (2006); составитель ряда сборников статей по проблемам лингвистической поэтики. Научный сотрудник Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН, руководитель постоянного семинара *Проблемы поэтического языка*.

Цендер, Христиан (*1983) – писатель, литературовед, ассистент кафедры славянских языков и литератур Университета Фрибур (Швейцария). Окончил отделения славистики и философии Мюнхенского университета (до того – обучение во Фрибуре). В 2008 году вышел его дебютный роман *Gustavs Traum*. В настоящее время работает над диссертацией по теме «Свет в творчестве Б. Пастернака».

Шварц, Елена (*1948) – поэт, прозаик, переводчик, автор ряда поэтических сборников, прозы и эссе, собранных в четырехтомном собрании *Сочинений Елены Шварц* (СПб. 2002-08). Произведения Е. Шварц переведены на ряд языков, в том числе на немецкий. В 1979 году подготовила совместно с вдовой Л. Аронзон Р.М. Пуришинской и издала литературным приложением к самиздатскому журналу *Часы* первое собрание произведений Л. Аронзон (доп. и переизд.: Иерусалим 1985; СПб./Франкфурт-на-Майне 1994); автор драматической *Пьесы об Аронзоне в одном действии* (1981).

Шульте, Гизела (*1937) – переводчик, музыковед. Отделения литературоведения и социологии в Гёттингене и Гамбурге; получила музыковедческое образование в консерватории г. Мангейм и частной музыкальной школе Pöhlert; сотрудничество в различных музыковедческих изданиях. Публикации: *17. Jahrhundert in 52 Wochenblättern* (Werner Pöhlert Verlag 1994), *Kaleidoskop eines Jahrhunderts* (Werner Pöhlert Verlag 2000). Издание переводов Л. Аронзон (*Innenfläche der Hand*, Лейпциг 2009).

Энстайн, Томас – филолог, переводчик, издатель литературного журнала *Alea* (Провиденс, США); автор ряда публикаций о неофициальной литературной сцене советского времени, поэтах ОБЭРИУ и др.; составитель антологии *Madmen, Metaphysicians and Poets: New and Underground Russian Writing* в журнале *The Literary Review* (1991); преподаватель Бостонского колледжа.

Эрб, Эльке (*1938) – немецкая поэтесса и переводчица, работает в жанрах «малой прозы», лирики, «процессуальных текстов» (см. кн.: *Winkelzüge oder Nicht vermutete, aufschlußreiche Verhältnisse*, 1991). Последние по времени книжные публикации: *Gänsesommer* (стихи и малая проза, 2005) и *Sonanz* («пятиминутные записи», 2008). В сотрудничестве с Ольгой Мартыновой переводит с русского языка поэзию (Леонид Аронзон, Ольга Мартынова, Елена Шварц, Олег Юрьев) и прозу (Олег Юрьев, последнее по времени книжное издание: роман *Vunema*, в немецком переводе *Die russische Frucht*, Suhrkamp 2009).

Эрль [Earl], Владимир Ибрагимович (наст. имя Владимир Иванович Горбунов, *1947) – поэт, прозаик, текстолог, публикатор произведений Д. Хармса, К. Вагинова, В. Кондратьева и др. В 1970-е годы разобрал и скопировал архив Л. Аронзона, в результате чего многие тексты и варианты произведений оказались сохранены. Один из составителей двухтомного Собрания произведений Л. Аронзона и, по его словам (и нашему убеждению), «очень хороший человек».

Studia Slavica Oldenburgensia

herausgegeben von Rainer Grübel, Gerd Hentschel und Gun-Britt Kohler
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Fakultät III, Institut für Fremdsprachenphilologien

Es liegen folgende Bände vor:

- Bd. 1 / Funktionswörter im Polnischen** / Maciej Grochowski; Gerd Hentschel. – 1998. – XV, 259 S.: graph. Darst.
ISBN 3-8142-0629-0 / EUR 11.30
- Bd. 2 / Lexikologie und Sprachveränderung in der Slavia** / M. Giger ; T. Menzel ... – 1998. – VIII, 228 S.: graph. Darst.
ISBN 3-8142-0639-8 / EUR 11.30
- Bd. 3 / Diversität und Kontinuität: die Entwicklung des russischen historischen Versepös im 18. Jahrhundert** / Eddy Weeda. – 1999. – VIII, 312 S. – Literaturverz. S. 293–312
ISBN 3-8142-0656-8 / EUR 11.30
- Bd. 4 / Variierende Markierung von Nominalgruppen in Sprachen unterschiedlichen Typs** / Winfried Boeder; Gerd Hentschel (Hrsg.). – 2001. – VI, 411 S.
ISBN 3-8142-0739-4 / EUR 15.40
- Bd. 5 / Flexionsmorphologischer Wandel im Polnischen: eine Natürlichkeitstheoretische Untersuchung auf allgemeinslavistischem Hintergrund** / Thomas Menzel. – 2000. – III, 369 S.
ISBN 3-8142-0731-9 / EUR 11.30
- Bd. 6 / Untersuchungen zur Morphologie und Syntax im Slavischen: Beiträge zur dritten Tagung der Europäischen Slavistischen Linguistik (POLYSLAV) Torun/Thorn 1999** / H. Bartels ... – 2001. – VI, 221 S.
ISBN 3-8142-0740-8 / EUR 12.80
- Bd. 7 / Ödipus im Glück: zur Poetik von Aleksej Skaldins Roman „Stranstvija i priključenija Nikodima starsego“ („Reisen und Abenteuer Nikodims des Älteren“)** / Arne Ackermann. – 2001. – VII, 284 S.
ISBN 3-8142-0761-0 / EUR 10.30
- Bd. 8 / On prepositions** / Ljiljana Saric ... (eds.). – 2001. – VIII, 327 S.: graph. Darst.
ISBN 3-8142-0777-7 / EUR 12.30
- Bd. 9 / Studies on the syntax and semantics of Slavonic languages: papers in honour of Andrzej Boguslawski on the occasion of his 70th birthday** / ed. by Viktor S. Chrakovskij ... Gerd Hentschel. – 2001. – XIII, 459 S.: Ill., graph. Darst. – Bibliogr. Andrzej Boguslawski S. [1–10]. – Literaturangaben
ISBN 3-8142-0796-3 / EUR 15.30
- Bd. 10 / Wörterbuch der deutschen Lehnwörter im Teschener Dialekt des Polnischen** / Thomas Menzel; Gerd Hentschel. – 2003. – XXXV, 408 S.
ISBN 3-8142-0857-9 / EUR 15.40
- Bd. 11 / Präpositionen im Polnischen: Beiträge zu einer gleichnamigen Tagung Oldenburg, 8. bis 11. Februar 2000** / Gerd Hentschel; Thomas Menzel. – 2003. – XI, 417 S. – Literaturangaben. –
ISBN 3-8142-0858-7 / EUR 15.40
- Bd. 12 / Dativ oder Präposition: Zur Markierungsvariation im Kontext adjektivischer Prädikate im Deutschen, Russischen und Polnischen** / Hauke Bartels. – 2005. – X, 287 S. – Literaturangaben.
ISBN 3-8142-0972-9 / EUR 12.80
- Bd. 13 / Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne** / Rainer Grübel; Gun-Britt Kohler. – 2006. – XII, 563 S. – Beitr. teilw. in Kyrill.
ISBN 978-3-8142-2048-2 / EUR 20.80
- Bd. 14 / Der poetische Sprachentwurf bei Iosif Brodskij: eine Untersuchung der expliziten und impliziten Poetik** / Wiebke Wittschen. – 2007. – 203 S.
ISBN 978-3-8142-2056-7 / EUR 10.00

Bd. 15 / Michail Geršenzon: seine Korrespondenzen und sein Spätwerk als Fokus russischer Hochmoderne und russischer Revolution / Rainer Grübel (Hrsg.). – 2007. – 285 S.

ISBN 978-3-8142-2091-8 / EUR 12.80

Bd. 16 / Secondary predicates in Eastern European languages and beyond / Christoph Schroeder, Gerd Hentschel, Winfried Boeder (eds.). 2008. – 449 S.

ISBN 978-3-8142-2133-5 / EUR 16.80

Bd. 17 / Belarusian Trasjanka and Ukrainian Suržyk: structural and social aspects of their description and categorization / Gerd Hentschel; Siarhiej Zaprudski (eds.). – 2008. – IX, 133 S.

ISBN 978-3-8142-2131-1 / EUR 9.80

Bd. 18 / Dostojewskis Legende vom Großinquisitor / Rosanow, W.; Grübel, R. (Hrsg.). – 2009. – 446 S.

ISBN 978-3-8142-2143-4 / EUR 19.80

Außerhalb der Reihe:

Gehrmann, Maria / Hentschel, Gerd / Menzel, Thomas

Textlehrbuch zum Altpolnischen. – 1999. – 169 S.

ISBN 3-8142-0675-4 / EUR 10.30

Verlag/ Vertrieb:

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Postfach 2541, 26015 Oldenburg

email: bisverlag@uni-oldenburg.de

Internet: www.bis-verlag.de

Wiener Slawistischer Almanach
Sonderbände

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, 80328 München,
Deutschland, postmaster@kubon-sagner.de

Bände ohne Preisangabe sind vergriffen!
Volumes without price are out of order!

www.slavistik.uni-muenchen.de/Publikationen/WSA.html

- 73 DEL GAUDIO, Salvatore: *On the Nature of Suržyk: a Double Perspective / Der Suržyk aus synchronischer und diachronischer Perspektive*. Wien/München 2008 (i. V.)
- 71 HENNIG, Anke; WITTE, Georg (Hg.): *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*. München/Wien 2008, 522 S., (i. D.) ca. EUR 49,-
- 70 HALSER, Veronika: *Den Tod schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič*. Wien/München 2008, 330 S., EUR 40,-
- 69 GERDES, Kim; REUTHER, Tilmann; WANNER, Leo (Eds.): *Meaning-Text Theory 2007*. Proceedings of the 3rd International Conference on Meaning-Text Theory. Klagenfurt, May 20 – 24, 2007. München/Wien 2007, 468 S., (i. D.) ca. EUR 42,-
- 68 ZIMMERMANN, Tanja: *Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde*. Wien/München 2007, 380 S., EUR 42,-
- 67 PRIGOV, Dmitrij: *Sobranie stichov. Tom pjatj. Gedichte*. Hrsg. und kommentiert von Brigitte OBERMAYR. München/Wien 2008 (i. V.) ca. EUR 25,-

- 66 DOLESCHAL, Ursula; HOFFMANN, Edgar; REUTHER, Tilmann (Hg.): *Sprache und Diskurs in Wirtschaft und Gesellschaft: Slawische Perspektiven*. München/Wien 2007, 323 S., EUR 48,-
- 65 REINHART, Johannes; REUTHER, Tilmann (Hg.): *Ethnoslavica. Festschrift für Gerhard Neweklowsky*. Wien 2006, 361 S., EUR 35,-
- 64 BRODSKY, Anna; LIPOVETSKY, Mark; SPIEKER, Sven (Hg.): *The Imprints of Terror. The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture*. Wien/München 2006, 286 S., EUR 40,-
- 63 HENNIG, Anke; OBERMAYR, Brigitte; WITTE, Georg (Hg.): *FRaktur, Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Wien/München/Berlin 2006, 393 S., EUR 42,-
- 62 GRIGOR'EVA, Nadežda; SCHAHADAT, Schamma; SMIRNOV, Igor' (Hg.): *Nähe schaffen, Abstand halten, Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur*. München/Wien 2005, 508 S., EUR 50,-
- 61 KURSELL, Julia: *Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde*. München/Wien 2003, 344 S., EUR 40,-
- 60 *Novyj ob'jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka*. 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akademika Jurija APRESJANA. Moskau/Wien 2004, LXVIII + 1418 S.
- 59 ISAČENKO, Aleksandr: *Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovackim. Morfologija, I–II*. Moskau/Wien 2003, 570 S., EUR 38,-
- 58 PRIGOV, Dmitrij: *Sobranie stichov, t. 4, Gedichte 660–845, 1978*. Wien 2003, 229 S., EUR 25,-
- 57 NEWEKLOWSKI, Gerhard (Hg.): *Bosanski – Hrvatski – Srpski*. Wien 2003, 326 S., EUR 40,-
- 56 GOLLER, Mirjam; STRÄTLING, Susanne (Hg.): *Schriften – Dinge – Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne*. München 2002, 430 S., EUR 50,-

- 55 VAN LEEUWEN-TURNOVCOVÁ, Jirina et al. (Hg.): *Gender-Forschung in der Slawistik. Beiträge der Konferenz Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur*. Jena 2001, Wien 2002, 644 S., EUR 50,-
- 54 WEITLANER, Wolfgang (Hg.): *Kultur. Sprache. Ökonomie*. Beiträge zur gleichnamigen Tagung in Wien 1999. Wien 2001, 512 S., EUR 15,-
- 53 ZEMSKAJA, Elena; GLOVINSKAJA, Marina (Hg.): *Jazyk ruskogo zarubež'ja*. Moskau/Wien 2001, EUR 15,-
- 52 MORANJAK-BAMBURAC', Nirman (Hg.): *Bosnien-Herzegovina: Interkultureller Synkretismus*. Wien/München 2001, 310 S., EUR 12,50
- 51 GOLLER, Mirjam; WITTE, Georg (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess*. Tagungsbeiträge des Symposiums 11. bis 13. November 1999 in Berlin. 2001, 522 S., EUR 15,-
- 50 SANDOMIRSKAJA, Irina: *Kniga o rodine*. Wien 2001, 281 S., EUR 12,50
- 49 GRIGOR'EVA, Svetlana; GRIGOR'EV, Nikolaj; KREJDLIN, Grigorij: *Slovar' jazyka russkich žestov*. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. Moskau/Wien 2001, 256 S., EUR 12,50
- 48 PRIGOV, Dmitrij: *Sobranie stichov, t. 3, Gedichte 402–659, 1977*. Wien 1999, 341 S., EUR 12,50
- 47 KABAKOV, Il'ja: *60-e-70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*. Wien/München 1999, 267 S., EUR 12,50
- 46 ZEL'DOVIČ, Gennadij: *Russkie vremennye kvantifikatory*. Wien 1998, 190 S.
- 45 DUBIČINSKIJ, Vladimir: *Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikologija*. Wien/Charkov 1998, 160 S.
- 44 „Mein Russland“. *Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*. Beiträge der Tagung München 1996. München 1997, 526 S., EUR 15,-
- 43 PRIGOV, Dmitrij: *Sobranie stichov, t. 2, Gedichte 154–401, 1975–1976*. Wien 1997, 334 S., EUR 12,50

- 42 PRIGOV, Dmitrij: *Sobranie stichov, t. 1, Gedichte 1–153, 1963–1974*.
Wien 1996, 230 S., EUR 12,50
- 41 FIEGUTH, Rolf (Hg.): *Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv
und Struktur in den slavischen Literaturen*. Beiträge der Tagung
6. – 9. September 1994 in Fribourg. Wien 1996, 411 S., EUR 15,–
- 40 PERCOVA, Natal'ja: *Slovar' neologizmov V. Chlebnikova*.
Wien/Moskau 1995, 560 S., EUR 15,–
- 39 MEL'ČUK, Igor': *Russkij jazyk v modeli „Smysl – Tekst“*.
Wien/Moskau 1995, 684 S., EUR 15,–
- 38/1 MEL'ČUK, Igor': *Kurs obščej morfologii. Čast' 1: Slovo*.
Wien/Moskau 1997, 406 S., EUR 15,–
- 38/2 MEL'ČUK, Igor': *Kurs obščej morfologii. Čast' 2: Morfolog. Značenija*.
Wien/Moskau 1998, 544 S., EUR 15,–
- 38/3 MEL'ČUK, Igor': *Kurs obščej morfologii. Tom III (Čast' 3 i 4)*.
Wien/Moskau 2000, 368 S., EUR 15,–
- 38/4 MEL'ČUK, Igor': *Kurs obščej morfologii. Tom IV (Čast' 5)*.
Wien/Moskau 2001, 584 S., EUR 15,–
- 38/5 MEL'ČUK, Igor': *Kurs obščej morfologii. Čast' 6. Čast' 7*.
Wien/Moskau 2005, 542 S., EUR 15,–
- 37 JUNGHANNS, Uwe (Hg.): *Linguistische Beiträge zur Slawistik
aus Deutschland und Österreich. II. JungslawistInnen-Treffen
Leipzig 1993*. 1995, 295 S., EUR 12,50
- 36 LOTMAN, Jurij; ROZENCVEJG, Viktor (Hg.): *Russkaja literatura
na francuzskom jazyke XVIII–XIX vekov / La littérature russe
d'expression française XVIII–XIX siècles*. Wien/Moskau 1994, 454 S.,
EUR 15,–
- 35 NIKOLEV, Andrej: *Sobranie proizvedenij*. 1993. 364 S., EUR 12,50
(= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie
Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik)
- 34 KOSCHMAL, Walter: *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog.
Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis
18. Jahrhunderts*. 1992, 218 S., EUR 12,50

- 33 *Festschrift für V. Ju. Rozenčevjg zum 80. Geburtstag.* 1992, 294 S.
- 32 MNUCHIN, Lev (Hg.): *Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty.*
Moskau/Wien 1992, 262 S., EUR 12,50
- 31 HANSEN-LÖVE, Aage A. (Hg.): *Psychopoetik. Tagungsbeiträge*
München 1991. Wien 1992, 574 S., EUR 15,-
- 30 EL'NICKAJA, Svetlana: *Poëtičeskij mir Cvetaevoj.* 1991, 396 S.,
EUR 12,50
- 29 TOPOROV, Vladimir: *A. S. Puškin i Goldsmith.* 1992, 222 S.,
EUR 12,50
- 28 SMIRNOV, Igor': *O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikke
i logike istorii.* Wien 1991, 196 S.
- 27 GASPAROV, Boris: *Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo
literaturnogo jazyka.* Wien 1992, 396 S.
- 26/1 ŠČEGLOV, Jurij: *Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja. 2 toma.
1-yj tom. Vvedenie. Dvenadcat' stul'ev.* Wien 1990, 377 S.
- 26/2 ŠČEGLOV, Jurij: *Romany I. Il'fa i E. Petrova, t. 2, Zolotoj telenok.* 1991,
336 S., EUR 12,50
- 25 NEWEKLOWSKY, Gerhard: *Der kroatische Dialekt von Stinatz.*
Wörterbuch. 1989, 220 S., EUR 12,50
- 24 *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin.* 1989, 212 S.,
- 23 MNUCHIN, Lev (Hg.): *Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel'
literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910–1941 gg. i 1942–1962 gg..*
Wien 1989, 151 S.
- 22 FARYNO, Jerzy: *Poëtika Pasternaka.* 1989, 316 S.
- 21 KUZ'MINSKIJ, Konstantin; JANEČEK, Gerald; OČERTJANSKIJ,
Aleksandr (Hg.): *Zabytyj avangard. Rossija-pervaja tret' XX stoletija.
Sbornik teoretičeskich materialov.* Wien 1988, 355 S.
- 20 SCHMID, Wolf (Hg.): *Mythos in der slawischen Moderne.*
Hamburger Kolloquium. Wien 1987, 421 S.
- 19 NEWEKLOWSKY, Gerhard; GAÁL, Károly: *Totenklage und
Erzählkultur in Stinatz.* Wien 1986, XLVII + 315 S., EUR 12,50

- 18 FARYNO, Jerzy: *Mifologizm i teologizm Cvetaevoj („Magdalena“ — „Car'-Devica“ — „Pereuločki“)*. Wien 1985, 412 S.
- 17 SMIRNOV, Igor': *Poroždenie interteksta (Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. L. Pasternaka)*. Wien 1985, 205 S.
- 16 MEL'ČUK, Igor': *Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij*. Wien 1985, 509 S., EUR 15,-
- 15 MARTYNOV, V. F. (Hg.): *Gumilevskie čtenija. Vypusk vtoroj*. Wien 1984, 214 S.
14. MEL'ČUK, Igor'; ŽOLKOVSKY, Aleksandr: *Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka. Opyty semantiko-sintaksičeskogo opisanija russkoj leksiki / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian. Semantico-Syntactic Studies of Russian Vocabulary*. Wien 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., URL: http://www.cis.uni-muenchen.de/~wastl/_tk/
- 13 NEWEKLOWSKY, Gerhard; NEUHÄUSER, Rudolf; LAUSEGGER, Herta; OLOF, Klaus Detlef; OROŽEN, Martina; ČRNIVEC, Ljubinica (Hg.): *Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovincih*. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983. Wien 1984, 280 S., EUR 12,50
- 12 GASPAROV, Boris: *Poëtika „Slova o polku Igoreve“*. Wien 1984, 406 S.
- 11 SCHMID, Wolf; STEMPEL, Wolf-Dieter (Hg.): *Dialog der Texte*. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien 1983, 404 S.
- 10 GAÁL, Károly; NEWEKLOWSKY, Gerhard (Hg.): *Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland*. Kroatisch und deutsch. Wien 1983, LXX + 339 S.
- 9 LAHUSEN, Thomas: *Autour de „l'homme nouveau“*. Allocution et société en Russie au XIXe siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire). Wien 1982, 338 S.
- 8 SENDOROVIČ, Savelij: *Aleteja. Elegija Puškina „Vospominanie“ i problemy ego poëtiki*. Wien 1982, 280 S.

- 7 CVETAeva, Marina: *Krysolov / Der Rattenfänger*. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Marie-Luise BOTT mit einem Glossar von Günther WYTRZENS, Wien 1982, 326 S.
- 6 MNACAKANOVA, Elizaveta: *Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov*. Wien 1982, 216 S.
- 5 STONE NAKHIMOVSKY, Alice: *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij*. Wien 1982, 191 S.
- 4 SMIRNOV, Igor': *Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov*. Wien 1981, 262 S.
- 3 LAMPL, Horst; HANSEN-LÖVE, Aage A. (Hg.): *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien*. Wien 1981, 310 S.
- 2 ŽOLKOVSKIJ, Aleksandr; ŠČEGLOV, Jurij: *Poëtika vyrazitel'nosti. Sbornik statej*. Wien 1980, 256 S.
- 1 APRESJAN, Jurij: *Tipy informacij dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli „Smysl — Tekst“*. Wien 1980, 125 S.

Wiener Slawistischer Almanach

Herausgeber Aage A. HANSEN-LÖVE und Tilmann REUTHER

Erscheint zwei mal jährlich im Umfang von ca. 350 Seiten.

Bisher erschienen 1 (1978) bis 60 (2007)

Im Internet verfügbar!

Wiener Slawistischer Almanach – Digitale Reihe

Herausgeber Tilmann REUTHER

Neu!

- 1 Ю. ЯСНИЦКИЙ, И. ЯСНИЦКАЯ, Т. РОЙТЕР: *Русский глагол. Вид. Время. Управление. Учебный компьютерный комплекс. Уровень 1.* (Ju. JASNICKIJ, I. JASNICKAJA, T. REUTHER. Das russische Verbum: Aspekt. Tempus. Rektion. Computerkurs. Stufe 1). München/Wien 2008, 1 CD + Beiheft, 16 S. (i. D.) EUR 25,-
- 2 Ю. ЯСНИЦКИЙ, И. ЯСНИЦКАЯ, Т. РОЙТЕР: *Русский глагол. Вид. Время. Управление. Учебный компьютерный комплекс. Уровень 2.* (Ju. JASNICKIJ, I. JASNICKAJA, T. REUTHER. Das russische Verbum: Aspekt. Tempus. Rektion. Computerkurs. Stufe 2). München/Wien 2009, 1 CD + Beiheft (i. V.).