



ВОСЕМЬ  
ВЕЛИКИХ

Москва  
2022

УДК 82(470)(08)  
ББК 83.3(2)я43  
В76

Ответственный редактор  
Ю.Б. Орлицкий

Редакционный коллектив:

А.А. Азаренков, А.М. Ельяшевич, Г.В. Зыкова, А.М. Мирзаев,  
Д.М. Патолятов, Е.Н. Пенская, О.В. Соколова, А.Г. Степанов

Рецензенты:

Е.И. Зейферт,  
*доктор филологических наук, профессор (РГГУ)*

С.Ф. Дмитренко,  
*кандидат филологических наук, доцент  
(Литературный институт им. М. Горького)*

*Рекомендовано к изданию  
Редакционно-издательским советом РГГУ*

ISBN 978-5-7281-3112-0

© Орлицкий Ю.Б.,  
вступительная статья, 2022  
© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2022

## Оглавление

<i>Введение</i>	
На взлете ( <i>Юрий Орлицкий</i> ) .....	11
<i>Часть 1. Геннадий Айги</i> .....	15
На подступах к языку мистики: Айги или Сапгир? ( <i>Наталья Азарова</i> ) .....	17
К концептам сновидения, сна и смерти у Г. Айги ( <i>Ангелика Шмитт</i> ) .....	32
Геннадий Айги: ауратическое восприятие природы в стихотворении «Ивы» как путь к трансценденции. Об ивах в поэзии Айги ( <i>Хенрике Шталь; перевод с немецкого языка</i> <i>Михаила Павловца</i> ) .....	41
Стихотворения Г. Айги «Прогулка: гвоздики на могиле Владимира Соловьева» и «Константин Леонтьев: утро в Оптиной пустыни»: интертекст и авантекст ( <i>Александр Житенев</i> ) .....	50
Заметки о прозе Айги ( <i>Арсен Мирзаев</i> ) .....	64
Айги и «айгисты»: рецепция Айги в русской и зарубежной поэзии ( <i>Ольга Северская</i> ) .....	70
<i>Часть 2. Геннадий Алексеев</i> .....	85
Город в поэзии Геннадия Алексеева ( <i>Алина Клименко</i> ) .....	87
Античность Геннадия Алексеева ( <i>Александр Соловьев</i> ) .....	97
Свободная строфика свободного стиха: случай Алексеева ( <i>Юрий Орлицкий</i> ) .....	110
Геннадий Алексеев в кругу ленинградских поэтов ( <i>Арсен Мирзаев</i> ) .....	120

Часть 3. Леонид Аронзон .....	129
Аронзон и наследие ОБЭРИУ (Валерий Шубинский) .....	131
Время, дистанция, хвала: говорящий в поэзии Аронзона (Виктория Файбышенко) .....	144
Аронзон-пейзажист (Петр Казарновский) .....	152
«Зофья» Бродского и «Прогулка» Аронзона: две барочные поэмы (Полина Лозицкая) .....	167
Функции соматизмов в поэзии Аронзона (Наталья Фатеева) .....	180
«И музыка, нет которой...»: звук у Аронзона (Антон Азаренков) .....	194
Л. Аронзон и сюрреалистическое: сопоставление эстетических систем (Олег Горелов) .....	205
Часть 4. Иосиф Бродский .....	221
Четырехстопный ямб Бродского: новый тип эмансипированного стихового ритма XX века (Сергей Ляпин) .....	224
«Облака» Бродского: ритмико-синтаксические возможности «короткого» размера (Ольга Бараиш) .....	232
Грани авторского сознания в поэме-мистерии Бродского «Шествие»: о ритмике «Романса принца Гамлета» (Олег Федотов) .....	247
О дольнике Бродского у современных поэтов (Александр Степанов) .....	258
Художественная антропология «рождественских» стихотворений Бродского (Аркадий Чевтаев) .....	275
Песенные названия у Бродского: контексты и подтексты (Кирилл Соколов) .....	292
Черты к портрету трагедии: Бродский и смерть в стихотворениях, ему посвященных (Ирина Романова, Лариса Павлова) .....	297

<i>Часть 5. Всеволод Некрасов</i> .....	309
«* ГОСПОДЬ БОГ * / * по умолчанию»: некоторые особенности проговаривания сакрального в лирике Всеволода Некрасова ( <i>Галина Зыкова</i> ) .....	312
Концепт «фактичности» в прозаических текстах Вс.Н. Некрасова ( <i>Михаил Сапрыкин</i> ) .....	324
Еще раз об этике и эстетике: публицистика Вс.Н. Некрасова в контексте актуальных стратегий канонизации советского искусства ( <i>Илья Кукуй</i> ) .....	331
Концепт «небо» в творчестве Некрасова ( <i>Ирина Скоропанова</i> ) .....	340
Мореприятие: курортный юг в стихах Некрасова ( <i>Владислав Кулаков</i> ) .....	346
К творческой истории текстов Вс. Некрасова: «хвост» в стихах Вс. Некрасова середины 1970-х: версия прочтения ( <i>Михаил Сухотин</i> ) .....	352
Полемические контексты Вс. Некрасова: Григорий Померанц и Леонид Пинский ( <i>Елена Пенская</i> ) .....	358
<i>Часть 6. Генрих Сапгир</i> .....	373
«...А мой удел – слово»: поэтический мир Генриха Сапгира ( <i>Андрей Ранчин</i> ) .....	376
Реабилитация воображения: как читать Генриха Сапгира после концептуализма? ( <i>Илья Кукулин</i> ) .....	389
Московский (под)текст в поэзии Г. Сапгира: к постановке вопроса ( <i>Массимо Маурицио</i> ) .....	398
Оды Сапгира в контексте жанрового мышления поэта ( <i>Светлана Артёмова</i> ) .....	404
Генрих Сапгир как поэт-трансфурист ( <i>Михаил Павловец</i> ) .....	414

Стихотворение Генриха Сапгира «Волк в универсаме» ( <i>Дарья Суховей</i> ) .....	424
Генрих Сапгир – гроссмейстер русского стиха ( <i>Юрий Орлицкий</i> ) .....	440
<i>Часть 7.</i> Виктор Соснора .....	459
Стратегия Сосноры и будущее современной поэзии ( <i>Владимир Новиков</i> ) .....	461
Дон Соснора де Сааведра: о Викторе Сосноре ( <i>Андрей Арьев</i> ) .....	466
Подобия в книге Виктора Сосноры «Флейта и прозаизмы» ( <i>Людмила Зубова</i> ) .....	487
Виктор Соснора о числах ( <i>Корнелия Ичин</i> ) .....	503
Референциальная перспектива в творчестве Виктора Сосноры ( <i>Ольга Соколова</i> ) .....	511
Дискурсивная макроэстетика Виктора Сосноры ( <i>Евгения Самостиенко [Суслова]</i> ) .....	542
Асеев о Сосноре – Соснора об Асееве: к эдиционной истории книги «Январский ливень: Стихи» (1962) ( <i>Игорь Лоцилов, Татьяна Соснора</i> ) .....	551
<i>Часть 8.</i> Игорь Холин .....	561
Игорь Холин как основоположник документальной поэзии ( <i>Ольга Северская</i> ) .....	563
Что за субъект всё-таки говорит в текстах Игоря Холина? «Я», «Не-вполне-Я», «Будто-бы-Я», «Он», «Они-все», «Кто-го», «Никто», «Любой» ( <i>Данила Давыдов</i> ) .....	576
Издательство «Детский мир», Игорь Холин и Генрих Сапгир ( <i>Татьяна Михайловская</i> ) .....	589
Критика технооптимизма в поэзии «лианозовской школы» (на примере текстов И. Холина) ( <i>Анна Родионова</i> ) .....	596

Свободный стих Игоря Холина (Дмитрий Патолятов) .....	610
Композиция и жанровый репертуар книги стихов И. Холина «Жители барака» (Алексей Бокарев, Юлия Ткачук) .....	619
Приложения .....	633
Приложение 1. Как он это делает (доклад о Геннадии Алексееве) (Борис Останин) .....	635
Приложение 2. Художник о поэте (Константин Кузьминский) .....	637
Приложение 3. Заметки об Аронзоне (Сергей Стратановский) .....	642
Приложение 4. И снова о «Рождественском романсе» Бродского (работа над ошибками) (Олег Лекманов) .....	647
Приложение 5. Поэтика Всеволода Некрасова (или – еще раз о «загадках слова») (Владимир Библер) .....	651
Приложение 6. «От него исходили поразительные лучи любви». Беседа с Виктором Кривулиным .....	662
Приложение 7. Рецензия на книгу: Виктор Соснора. Стихотворения. СПб.: Амфора, 2006 (Александр Скидан) .....	672
Приложение 8. Я все время воюю... Интервью А. Скидана с В. Соснорой .....	684
Приложение 9. Последний футурист (Александр Ласкин) .....	692
Сведения об авторах .....	699
Именной указатель .....	704

«И музыка, нет которой...»:  
звук у Аронзона

Может показаться, что наша тема – звук у Аронзона, прежде всего его авторская теория – для этого поэта излишня. Восприятие Аронзона подчеркнуто визуально: именно смотрение становится ведущим мотивом многих его стихов:

Боже мой, как всё красиво!  
Всякий раз, как никогда.  
Нет в прекрасном перерыва.  
Отвернуться б, но куда?  
(«Боже мой, как всё красиво!..»; 1, 213)

Зрение это по своей природе почти мистическое, предназначенное для созерцания возвышенного:

люблю поднять я веко, око,  
чтобы на Вас, мой друг, на Бога,  
смотреть и думать...  
(«Здесь ли я? Но Бог мой рядом...»; 1, 204)

Смотрящий весь превращается в зрение, и перед этим зрением-вниманием отступают остальные внешние чувства, особенно слух:

Я смотрю – но прекрасного нет,  
только тихо и радостно рядом.  
(«В двух шагах за тобою рассвет...»; 1, 216)

Любимый звук Аронзона – это тишина. Вот и строка, давшая заглавие нашей работе, взята из известного стихотворения, содержание которого – любование небесной красотой; однако в этом тексте представлены практически все ключи к пониманию *звуковой* темы у Аронзона:

\*\*\*

Хорошо гулять по небу,  
что за небо! что за ним?  
Никогда я прежде не был  
так красив и так манюм!  
  
Тело ходит без опоры,  
всюду голая Юнона,  
и музыка, нет которой,  
и сонет несочинённый!

---

Исследование проведено в рамках проекта «Русская литература и ее международные связи», поддержанного программой «Научный фонд» НИУ ВШЭ в 2021 г.

Хорошо гулять по небу.  
Босиком. Для моциона.  
Хорошо гулять по небу,  
вслух читая Аронзона!

(«Весна, утро»; 1, 158)

Итак, «музыка»<sup>342</sup>. Как и у многих поэтов, звуки у Аронзона часто организуются в музыку, которая выступает традиционной метонимией поэзии, ее фоносемантической гармонии. Даже образ весеннего утра, здесь вынесенный за рамки основного текста, у Аронзона носит отчетливо музыкальный смысл:

Вроде игры на арфе чистое утро апреля...

(«Вроде игры на арфе...»; 1, 62)

Но всё же любимый инструмент поэта – это свирель (флейта); свирель для Аронзона – это инструмент *par excellence*: она звучит в голосе девы («Какою флейтою зачат, / твой голос, дева молодая?» (1, 164), в смехе ребенка («Дыханье озвучив свирелью, / над ней дитя рисует трелью», (1, 100), а также, что любопытно, в тембре других инструментов:

где, озвучив дыханием свирели  
своих кларнетов, барабанов, труб,  
все музицируют – растения и звери.

(«Сонет душе и трупу Н. Заболоцкого»; 1, 163)

Эта свирель, скорее всего, происходит из популярного мифа о Пане и нимфе Сиринге, превратившейся в тростник, из которого Пан сделал себе флейту. Миф без труда прочитывается в поэтологическом ключе (как миф о поэте и его музе), но и в целом в самых разных поэтиках флейты, свирели, цевницы являются устойчивыми символами поэзии, особенно ее радостного регистра, мастером которого был (и осознавал себя) Аронзон.

Но аронзоновская «музыкальная» радость – это не данность, а *результат* поэтической работы. «Сигнальный звук», предшествующий написанию стихотворения (тоже очень распространенный поэтологический «топос»), у Аронзона неизменно связывается с печалью, тоской:

В поле полем я дышу.  
Вдруг тоскливо. Речка. Берег.

<sup>342</sup> Такое словоупотребление для Аронзона – явный архаизм, отсылающий к русской классической поэзии XVIII – начала XIX в., точнее, к некоему «идеальному», «возвышенному» образу этой поэзии: *музыка* старше и выше *музыки*. Ср. стихотворение Дениса Новикова «Музыка»: «Нас тихо сживает со света / и ласково сводит с ума / покладистых – музыка эта, / строптивых – музыка сама» (1995). Новиков Д. Река – облака. М.: Воймега, 2018. С. 128.

### Часть 3

Не своей тоски ли шум  
я услышал в крыльях зверя?  
(«В поле полем я дышу...»; 1, 129)

Свили ласточки гнездо  
над моим печальным ухом.  
Это длится так давно,  
что хочу лишиться слуха.  
(«Бездарные стишки, написанные от изнеможения»; 1, 215)

Глухой тоски тяжёлый мёд  
в стихов оформился кристаллы.  
(«Слава»; 1, 144)

Аронзон даже изобретает для своей «тоски» специальный образ – шум отсутствующих листьев, что только подчеркивает нематериальную, сугубо умственную природу этого засловесного звука:

Мокрый сад и пуст и чёрен,  
но откуда листьев шум?  
(«Чтоб себя не разбудить...»; 1, 142)

Только нет ни того, ни того,  
только шум тишины листопада...  
(«Осень 1968 года»; 1, 171)

Деревья заперты на ключ,  
но листьев, листьев шум откуда?  
(«Несчастно как-то в Петербурге...»; 1, 198)

Отметим любопытное сходство с Пастернаком, пишущим о своем вдохновении схожим образом: «Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся»<sup>343</sup>. Но всё же в аронзоноведении с легкой руки Виктора Кривулина закрепился другой канон – сравнение Аронзона с его поэтическим антиподом Иосифом Бродским. Вот и мы не избежим этого: Аронзон не читал лекций и не давал интервью – всё, что он думал об искусстве поэзии, он сказал в стихах, а значит, заведомо неоднозначно и непрямо; и чтобы очертить контуры его поэтологии, нелишним будет соотнести строки Аронзона с жесткой и подробной системой Бродского.

Во-первых, Бродский также наделяет предшествующий стихотворению «звук» эмотивными качествами: «У этого шума существует определенная, как бы психологическая характеристика, то есть у него есть психологический оттенок, оттенок отношения к вещам. И когда вы пишете стихи, вы стараетесь на бумаге – семантически, в смысловом отношении – к этому шуму или к этой ноте приблизиться»<sup>344</sup>. Как яв-

<sup>343</sup> Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак Б. Полное собрание сочинений: В 11 т. Т. 3. М.: СЛОВО/SLOVO, 2004. С. 159.

ствуует из цитаты, основное достоинство поэта Бродский видит в том, чтобы как можно более точно передать первоначальное настроение, в то время как Аронзон часто пишет о претворении дословесной тоски *в счастье* стихотворения. В эмиграции (но движение в эту сторону началось гораздо раньше, еще при жизни Аронзона) Бродский пришел к идее сдержанности, нейтральности речи, что очень контрастирует с эмоциональными перепадами поздних аронзоновских стихов. Один из характерных приемов этой эмоциональности – запись заглавными буквами какого-то слова или словосочетания, которое, таким образом, представляется внезапно узанным, инкорпорированным в текст:

лебедь плавает бутоном.  
Будто слитой со свечи  
УТРА КУКОЛКОЙ в ночи.

(«Лебедь»; 1, 101)

Передо мной не куст, а храм,  
храм Твоего КУСТА В СНЕГУ.

(«Благодарю Тебя за снег...»; 1, 202)

Я вышел на снег и узнал то, что люди узнают только после их смерти,  
и улыбнулся улыбкой внутри другой:  
КАКОЕ НЕБО! СВЕТ КАКОЙ!

(«Запись бесед»; 1, 241)

По сути, это превращение имени нарицательного в имя собственное: подчеркивается особая важность, *найденность* этих слов. Вообще, именование, имяславие – нередкие мотивы у Аронзона:

В пасмурном парке рисуй на песке моё имя, как при свече...  
(«Послание в лечебницу»; 1, 63)

Баюкайте под сердцем вашу дочь,  
придумывайте царственное имя...  
(«Баюкайте под сердцем вашу дочь...»; 1, 295)

Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!  
(«Утро»; 1, 108)

Явленный в стихах поиск слова-имени может быть расценен и как фонический жест, если понимать фонику по-вейдлевски<sup>344</sup>, как внутреннюю речь: удивление-узнавание заставляет произносить эти слова отчетливей и громче остальных.

<sup>344</sup> Бродский И. Книга интервью. С. 378.

<sup>345</sup> О таких внутренних фоносемантических «озарениях», с которых начинается «музыка стиха», много говорится во второй главе краеугольной для нашей темы

Такая инструментовка близко подходит к тому, что Бродский называл «эвфоническим взрывом», или «повышением тона», следующим за набором стихотворением «критической массы»<sup>346</sup>, – это фоносемантический центр стихотворения, его лирическая кульминация. Отличие – и очень существенное – состоит в том, что достижение такого эффекта Бродский считал возможным преимущественно в длинных стихах (и сам культивировал эту форму), в то время как лучшие (часто цитируемые) вещи Аронзон – это небольшие стихотворения, а то и вовсе миниатюры. Это отличие – не техническое, а принципиальное, основывающееся на понимании обоими авторами устройства поэтической композиции, которую и Бродский, и Аронзон соотносили с музыкой. Бродский говорит, что музыка дает «лучшие уроки композиции» (и даже приводит конкретные примеры таких «уроков»<sup>347</sup>), а «форма, содержание и самый дух произведения – подбираются на слух»<sup>348</sup>. Аронзон тоже размышляет о музыке как синониме вдохновения:

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

(«Уже в спокойном умиленье...»; 1, 145)

Построение стихотворного произведения на манер музыкального – общая черта поэзии XX века, однако функцию словесной «музыки» Бродский и Аронзон трактуют по-разному, даже противоположно. Бродскому музыка нужна, чтобы «оживить» рассудочную риторическую конструкцию стихотворения, допускающего, подобно оде, чередование подъемов и спадов; среди композиторов Бродский особо выделял Гайдна, чьи му-

---

книги Владимира Вейдле «Эмбриология поэзии» «Музыка речи», особенно в параграфе «Сумбур и звукомысл». См.: Вейдле В.В. Эмбриология поэзии: Введение в фоносемантику поэтической речи. Париж, 1980. С. 86–95.

<sup>346</sup> Бродский очень часто повторяет эту формулу. См., например: Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2003. Т. 6. С. 340–341.

<sup>347</sup> «Я люблю слушать Гайдна. Вообще, мне кажется, музыка дает самые лучшие уроки композиции, полезные и для литературы. Хотя бы потому, что демонстрирует некие основополагающие принципы. Скажем, строгая трехчастная структура “кончерто грассо”: одна быстрая часть, две медленные – или наоборот. И еще музыка приучает укладываться в отведенное время: все, что хочешь выразить, изволь вместить в двадцать минут... А чего стоит чередование лирических пассажей и легкомысленных пиццикато... и вся эта смена позиций, контрапунктов, развитие противоборствующих тем, бесконечный монтаж...» (Бродский И. Книга интервью. С. 108).

<sup>348</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т. 5. С. 150.

зыкальные ходы казались ему «непредсказуемыми» – качество, которое Бродский упорно пытался примирить с другим концептом своей поэтологии – «неизбежностью» и «логичностью» текста, «диктующего» себя строфа за строфой<sup>349</sup>. Аронзон же предпочитает Моцарта как символ стихийной, не размышляющей гениальности:

вот ветер Моцарта стаю ангелов вспугнул!  
(«Когда наступает утро...»; 1, 176)

и видит в музыке не метод, а сущность, равновеликую самой жизни:

Харибда – жизнь, музыка – Сцилла...  
(«<Моцарт и Сальери>»; 2, 64)

Музыка (а следовательно, и поэзия) не принадлежит человеку, ее создавшему, – она приходит извне; свой короткий дневник Аронзон завершает характерной фразой: «У Моцарта был комплекс неполноценности – из-за своей музыки» (2, 114). В стихах Аронзона, особенно после 1964 года, событийная композиция, а также другие способы умножения текста практически исчезают, что не раз отмечено читателями. Так, Ольга Седакова называет Аронзона «поэтом кульминации» в том смысле, что его наиболее известные вещи пронизаны дрящимся музыкально-словесным напряжением и представляют собой сплошную кульминацию, наподобие гимнов<sup>350</sup>. Что-то очень похожее Бродский ценил в Цветаевой: «Если начать с самой высокой ноты в октаве, невероятно трудно выдержать целое стихотворение на пределе верхнего регистра. А Цветаева это умела»<sup>351</sup>.

Аронзоновская «музыка» – это поэтологический образ, полный синоним поэзии и полюс интенсивного бытия, противоположный обыденному опыту. И чтобы подчеркнуть внемирный характер этой музыки, Аронзон, во-первых, располагает ее на небе, что очень привычно еще со времен пифагорейцев, и, во-вторых, делает ее незвучащей, постигаемой душой, а не слухом. Как это почти всегда бывает у Аронзона, поэт неоднократно повторяет принципиальный для него образ в других стихах:

<sup>349</sup> Ср., например: «Стихотворение с повторяющимся рисунком строфы почти неизбежно развивает центробежную силу, чей расширяющийся радиус выносит поэта далеко за его первоначальный пункт назначения» (Сочинения Иосифа Бродского. Т. 6. С. 257). Или: «Ах, вся эта ерунда насчет вдохновения, спонтанности, эмоций. Когда сочиняешь стихи, занят тем, что пишешь. Это труд, и труд тяжелый. Написание стихов – дело серьезное. Это абсолютно рациональный процесс» (Бродский И. Книга интервью. С. 205).

<sup>350</sup> Седакова О. Четыре тома. Т. 3: Poetica. С. 525.

<sup>351</sup> Бродский И. Книга интервью. С. 96.

...вот так меня читают боги  
в своей высокой тишине!

(«Мое веселье – вдохновенье...»; 1, 179)

Соберём большие стаи.  
В тихом небе летаем.

(«Беседа»; 1, 140)

– тишина по утрам – тишина высоты и в картине,  
мир покрыт тишиной, когда ты на высокой вершине...  
(черновик стихотворения «Утро»; 1, 353)

Небо Аронзона – это пространство тишины, «минус-музыки». Собственно о «тишине», «молчании» Аронзона сказано достаточно, начиная с самого поэта: «Бульварный вопрос, что мне приятнее, тишина или музыка, решил в пользу тишины» (1, 120). «Молчание» – центр поэтологии Аронзона; резюмируя эту тему, Александр Степанов определяет аронзоновскую «тишину» как продолжение романтической традиции неизреченного, невыразимого, но с существенным прибавлением: Аронзон мыслил «молчание» не как отмену слова, признание его слабости и недостаточности, а как порождающую силу – «предел “сгущения”, “свертывания” слов»<sup>352</sup>; из чего заключаем, что аронзоновская «музыка, нет которой» – это поэзия в своей высшей точке. Далее Степанов прослеживает, как «тишина» влияет на *поэтику* Аронзона, проявляясь в умолчаниях, зауми, бессмыслице (как способах умаления слова) и особенно графике – работе с белым полем и визуальными – не-фоническими – элементами. Добавим, что в этом ряду уместно рассматривать и повтор, наверное, самый узнаваемый аронзоновский прием; повтор на всех уровнях – от тавтологической метафоры («я в состоянии сада в саду») до тотального структурного повтора (в том числе и дублирования всего текста, как в «Двух одинаковых сонетах») – тоже является, на наш взгляд, средством демонстрации «молчания»: композиция в таких случаях как бы стоит на месте, развиваясь по принципу самоуглубления, а не риторического «приращения смысла».

Здесь проходит водораздел между Аронзоном и Бродским, который декларировал, что «поэзия не есть искусство умолчания – это искусство красноречия, утверждения. Если поэт хочет быть скрытным, он может с тем же успехом сделать следующий логический шаг и полностью заткнуться»<sup>353</sup>. Интересно, что Бродский, ни разу не упоминая друга-врага юности, наиболее резко высказывается по поводу вещей, прямо ассоциирующихся с аронзоновской поэтикой: умолчания, визионерства,

<sup>352</sup> Степанов А. «Живое всё одену словом»: Заметки о поэтике Леонида Аронзона // Аронзон Л. Собрание произведений. Т. 1. С. 34.

<sup>353</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т. 7. С. 166.

экзальтированности и даже психотропных веществ... Имеет ли здесь место просто разница во вкусах или это след давней ссоры – сказать трудно.

Как бы то ни было, так ненавистное Бродскому «умолчание» становится конструктивным принципом поэзии Аронзона и одной из центральных ее тем. У Аронзона «тишина» теряет свои свойства *временной* паузы и превращается в характеристику *пространства* – пустоту. При-сутствие этой «тишины-пустоты» различимо повсюду в аронзоновском пейзаже («пейзаже души»), преимущественно просковженном, осеннем. Показательно в этом плане стихотворение «Гобелен»:

### Гобелен

Чем заняты, милорд? – Пруды. Деревья. Холм.  
Стребаю паузы... – Холмы. Деревья. Воды.  
Осенний день велеречивей оды,  
просторна осень, как стеклянный холл.  
Медальный девы лик течением воды  
относит к тем кустам, где речь гарцует,  
и птицы гнёзда вьют в зеркальных поцелуях,  
и ни холмы, ни пруд, ни лес их – не видны.

Так чем же счастливы? – Прыжком, прыжком, милорд,  
вон те холмы... – Сентябрь. Церковь. Стадо  
рисуют нам, как вверх взлетал и падал  
гигант-кузнечик, сверстник этих гор (1, 68)

В этом стихотворении представлены два постоянных спутника аронзоновской «музыки». Это прыжок в высоту, здесь данный через образ кузнечика, но куда чаще встречается конь, скачущий, против природного правдоподобия, вверх:

...душа коня во мне добрела,  
как если б я взлетал и падал.  
(«Там, где лицо на дне тарелки...»; 1, 96)

В автопародиях конь может заменяться менее поэтичными животными:

Был под корову луг расстелен,  
и плоть её, давя растенья,  
давя букашек на цветах,  
пыталась прыгать и летать.  
(«Сельская идиллия»; 2, 32)

Образ прыжка, скачка в поэзии Аронзона, безусловно, поэтологический. Вот и цитированное выше стихотворение о «душе коня» посвящено поэту Владимиру Эрлю, как и другое, «Мы сударь, и нас гоня» (1, 88), где упоминаются уже «скачки безумного коня». Этот образ означает, видимо, особый тип воображения – быстрый, остроумный,

лишенный привычных логических звеньев – и нужен Аронзону для объяснения своего метода письма. Через эту призму хорошо прочитываются и знаменитые строки «Пушкин скачет на коне / на пленэр своих элегий» («Поле снега. Солнцеснег...» (1, 88), где «скачок» – это способ достичь «пространства души», пространства поэзии.

Трудно удержаться от сравнения аронзоновских «скачков коня» с известным ранним стихотворением Бродского «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...», также имеющим поэтологическую подоплеку:

Все равно – возвращенье... Все равно даже в ритме баллад  
есть какой-то разбег, есть какой-то печальный возврат.

И здесь поэты спорят друг с другом: в беге коня Бродского интересует повторяемость ритма (что много позже выльется в идею о стихе, подражающем времени), а Аронзона – внезапный и бесповоротный выход в иное, в молчание:

Не сю, иную тишину,  
как конь, подпрыгивая к Богу,  
хочу во всю её длину  
озвучить думами и слогом...

(«Не сю, иную тишину...»; 1, 119)

Другой постоянный спутник размышлений Аронзона о природе «молчания» – это тема языка. В стихотворении «Гобелен» паузы между словами, естественно возникающие из-за парцелляции, становятся «паузами»-пустотами между холмами. Эти пустоты противопоставлены «велеречивой оде» осеннего дня, в которой, как ручей, «гарцует речь» (заметим, что именно «гарцует», а не «скачет»). Пейзаж, таким образом, представлен как поэтологическая аллегория, подобная средневековым шпалерам; сознательно или бессознательно Аронзон актуализирует саму этимологию слова «текст»: «ткать». В этой многофигурной аллегории сталкиваются два вида письма – «пустотный», стремящийся в высоту, на холм, и менее предпочтительный – «риторический», плавнотекущий.

Такая «филологическая» образность у Аронзона довольно часта. Его «пейзаж души» увиден как текст, и устройство этого текста – стихотворение – призвано выразить цельность, звучность описываемого пейзажа:

Гудя вокруг собственного у,  
кружил в траве тяжёлый жук...

(«Листание календаря»; 2, 28)

Во всём многообилье гласных.  
Но всё вершится в тишине...

(«Дюны в июне, в июле...»; 1, 67)

Метались крохотные тени,  
и, восходя до полногласья,  
всё утро было единеньем,  
не разрываемым на части.

(«Предутрие»; 1, 302)

Борзая, продолжая зайца,  
была протяжнее «ау!».

(«Борзая, продолжая зайца...»; 1, 103)

Тема языка и его «молчания» в стихах Аронзона бывает не просто названа, но и «разыграна», как это происходит в известном стихотворении «Паузы» (1, 69), сплошь состоящем из пустот, или в стихотворении «Про птиц, но когда» (1, 75), наполовину составленном из служебных – «молчащих» о своем предмете – частей речи. Связь темы языка с пейзажем усилена в визуальных экспериментах поэта, когда элементы ландшафта «по-концептуалистски» просто обозначены соответствующим словом, а стихотворение, просвеченное пустотой, уподобляется карте:

17  
там, где на отшибе  
тонких  
рисунок  
с  
гласная  
в  
озеро  
е  
Й  
птиц  
я  
(1, 76)

Другой аспект этой темы – представление языка через поэтические жанры и формы. В «Гобелене» это ода, но как правило, речь идет о сонете: «И музыка, нет которой, / и сонет несочиненный». Ненаписанный сонет, таким образом, работает как метафора «молчания», то есть высшего качества поэтической речи, которая, если вспомнить схожие слова Мандельштама, рождается еще «прежде губ»:

Ещё шесть строк, ещё которых нет,  
я из добытия перетащу в сонет...

(«Забытый сонет»: 1, 162)

У Аронзона даже есть отдельный сонет, посвященный «молчанию» как строительному материалу поэзии:

Есть между всем молчание. Одно.  
Молчание одно, другое, третье.

Полно молчаний, каждое оно –  
есть матерьял для стихотворной сети.

(«Есть между всем молчание. Одно...»; 1, 173)

Зримым воплощением этой идеи становится знаменитый «Пустой сонет», представляющий собой спиралевидно закрученный текст вокруг пустого центра – жест одновременно и визуальный, и фоносемантический.

Аронзонский «пейзаж души», описываемый как епифания красоты, доступной только очам поэта, на поверку оказывается составленным из эмблем, многие из которых отсылают к поэтологическим абстракциям, прежде всего, звуку. Так, небо, а точнее, его главное качество – «небеса» («на небе молодые небеса»), – это эмблема поэтического «молчания», то есть «добытия» стихотворения, проникнуть в которое и освоиться там (буквально ходить «босиком. Для моциона») дано только особому типу поэзии – легкой, быстрой, способной совершить «скачок». Но не только «скачок» – холмы и прочие высоты, вернее, восхождение на них, тоже представляют собой способ достичь этого «небесного» состояния. Путь на холм практически никогда не эксплицирован – персонажи Аронзона оказываются на его вершине сразу, с первых же строк:

Поле и лыжников – снег освещает – виденья,  
на вершине холма, на коленях, на что-то надеясь...

(«Ночь в Юкках»; 1, 60)

Каждый лёгок и мал, кто взошёл на вершину холма.

(«Утро»; 1, 108)

И дождь идёт, и мокнет красота  
старинной рощи, поднятой холмами.

Мы тут одни, нам люди не чета.

(«Как хорошо в покинутых местах...»; 1, 217)

Если же – что случается несравнимо реже – восхождение на холм все же описано, то путь этот кажется лишенным каких-либо трудностей и практически мгновенным. Так, в поэме «<Видение Аронзона>» во время восхождения не успевает даже погаснуть свеча:

Я поднимался, поднимая тени.  
Поставленный вершиной на колени,  
я в пышный снег легко воткнул свечу...

(«<Видение Аронзона>. Начало поэмы»; 1, 150),

а в другой поэме на весь путь хватает одного вдоха:

...так, не дыша, взойдём (вот склон)  
на этот холм. Он нас поднимет  
над всем лесничеством.

(«Пейзажи»; 2, 47)

Холм – это центральная эмблема Аронзона и, как много раз сказано, она носит мифопоэтический, если не прямо религиозный, характер; добавим только, что в системе поэтологических образов Аронзона холм также занимает ключевое положение, означая сам текст, высоту смысла, на которую он может подняться. У Бродского холм, как и прочие возвышенности, включая архитектурные, тоже является знаком лирической композиции, которая, по мнению поэта, должна быть восходящей, то есть трансцендирующей исходный посыл; но в стихах Бродского путь на холм, как правило, *явлен* (кроме раннего стихотворения «Холмы», написанного, скорее всего, с оглядкой на Аронзона), а субъект обнаруживает себя на вершине только в самом конце стихотворения (ср. «Новые стансы к Августе», «Литовский Ноктюрн: Томасу Венцлова», «Назидание» и др.). Это, как и у Аронзона, поэтологическая метафора, только данная в обратном знаком: «Любое стихотворение спускается на бумаге вниз в такой же степени, в какой в смысле духовном поднимается вверх»<sup>354</sup>.

У обоих поэтов мысль о композиции стихотворения тесно связана с мыслью о «музыке» стиха, только понимают эту «музыку» они, как и положено антиподам, зеркально противоположно: практика «эвфонических взрывов» у Бродского призвана как бы «подстегивать» речь, заставляя ее длиться и длиться, пока не будет произведен искомый – аккумулирующий – эффект, что на сюжетном уровне выливается в мотив ступенчатого восхождения; «скачок» же у Аронзона, напротив, приводит к божественной тишине, «добытию» стихотворения, куда поэт возвращает свою «музыку».

### Л. Аронзон и сюрреалистическое: сопоставление эстетических систем

Творчество Л. Аронзона характеризуется в эстетическом плане сочетанием контрастных состояний: восторг, восхищение, загадочность, медитативность и, с другой стороны, одиночество, стремление к смерти, гротесковая грубость. Это сочетание обнаруживается и в других нюансах поэтического высказывания – интонации, стиле, художественной модальности, что и приводит к «взрывчатой смеси», по словам В. Кривулина, «абсурда и чистого лиризма, насмешки и патетики, грубой, на грани непристой, витальности и буддистской отрешенности от мира»<sup>355</sup>. Но лирический субъект Аронзона не только «пограничник», как пишет Л. Миллер, который существует «на границе счастья и беды», тоски

<sup>354</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т. 6. С. 277.

<sup>355</sup> *Кривулин В.* Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского // Кривулин В. Охота на мамонта. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1998. С. 156.

## Сведения об авторах

*Азаренков Антон Александрович* – кандидат филологических наук, старший преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» / *Azarenkov Anton A.*, PhD, lecturer, HSE University (St. Petersburg).

*Азарова Наталья Михайловна* – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института языкознания РАН / *Azarova Natalia M.*, PhD, senior research fellow, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences.

*Артёмова Светлана Юрьевна* – доктор филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы, Тверской государственной университет / *Artemova Svetlana Yu.*, PhD, docent of history and theory of literature, Tver State University.

*Арьев Андрей Юрьевич* – филолог, историк литературы, эссеист, прозаик, главный редактор журнала «Звезда» (Санкт-Петербург) / *Aryev Andrey Yu.*, philologist, literary historian, essayist, prose writer editor-in-chief magazine “Zvezda” (St. Petersburg).

*Бараш Ольга Яковлевна* – переводчик, независимый исследователь / *Barash Olga Ya.*, translator, independent scholar.

*Библер Владимир Соломонович (1918–2000)* – философ, культуролог, историк культуры / *Bibler Vladimir S.* (1918–2000) – philosopher, culturologist, cultural historian.

*Бокарев Алексей Сергеевич* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского / *Bokarev Aleksei S.*, PhD, associate professor, Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky.

*Горелов Олег Сергеевич* – доктор филологических наук, доцент, Ивановский государственный университет / *Gorelov Oleg S.* – PhD, associate professor, Ivanovo State University.

*Давыдов Данила Михайлович* – кандидат филологических наук, доцент, Государственный академический университет гуманитарных наук / *Davydov Danila M.*, PhD, associate professor, The State Academic University for the Humanities.

*Житенев Александр Анатольевич* – доктор филологических наук, доцент, Воронежский государственный университет / *Zhitenev Alexander A.*, PhD, associate professor, Voronezh State University.