

Александр СТЕПАНОВ

СОБЫТИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ:

на выход книги П. Казарновского о поэзии Леонида Аронзона

Петр Казарновский. «Изображение рая»: Поэтика созерцания Леонида Аронзона – М.: Новое литературное обозрение, 2025. – 752 с.: ил.

Вначале приведу строку из моей первой реакции на монографию Петра Казарновского, сразу после прочтения: «Петя, только что дочитал твой труд. БЛЕ-СТЯ-ЩЕ! А “сонетология” – просто “ах!”».

Излишняя высокопарность тут обусловлена взрывной эмоцией, которая, собственно, не ослабла и до сих пор, но которую, вероятно, следовало бы умерить из-за ее явной субъективности, чтобы оценка могла возникнуть в душе каждого читателя самостоятельно. Но, думаю, уже любому читателю затруднительно будет оспорить основательность и глубину проработки автором изучаемого материала, за чем стоит, очевидно, многолетний и незаурядный по напряженности труд. Что не тривиально и ценно всегда, но особенно, представляется, в нынешнюю эпоху, отдающую предпочтение, кажется, провоцирующей оригинальности перед фундаментальностью. Подобный характер рецензируемой работы, наряду с присущей ей высокой плотностью письма (то бишь сгущенностью мысли), возможно, чреват и опасностью, поскольку читатель тут встретит не «развлечение», а то, что требует для освоения встречных сосредоточенности и усилий. Но коль последние все же будут приложены, то вознаграждение навряд ли разочарует. Рассматриваемый литературоведческий текст пронизан той ответственностью, которая востребована самим предметом исследования, т.е. художественным наследием такого значительного поэта 1960-х гг. как Леонид Аронзон.

В рецензии, вероятно, уместны и более частные соображения. П. Казарновский справедливо отметил, что стандартная литературоведческая категория «лирический герой» к настоящему времени не только основательно поистрепалась, став полувразумительной, но и особо неудовлетворительно ложится на разбор поэтики Л. Аронзона. В дополнение и отчасти взамен в книге введено новое понятие «автоперсонаж». Не знаю, насколько удачен выбор именно данного термина (я сам в терминах несилён), но его, так сказать, «направление» представляется не только уместным, но задним числом даже необходимым. Ведь поэтической речи Л. Аронзона в самом деле присуще заметно более сложное и многомерное соотношение между условно «говорящими» лицами, чем это было в поэзии предшествующей (в том числе XIX и первой половины XX вв.). Оттого при анализе уже недостаточно простого различения между речью автора и речью сконструированного им лирического героя (которому сказанное и присвоено). В лирике Л. Аронзона задействована большая, по сути «бахтинская», полифоничность, что П. Казарновским подробно и убедительно обосновано. Чем именно тогда дополнить список необходимых для анализа «говорящих лиц»: «автоперсонажем» или чем-то еще, – я, повторюсь, точно не знаю, но явно нужно хоть *чем-то* дополнить, и «автоперсонаж» (в совокупности с «автором» и «лирическим героем») в монографии П. Казарновского успешно справляется со своей дескриптивно-логической функцией.

Хотя, возможно, ситуация с теоретическим разнесением поэтического языка по условным лицам в данном случае еще более проблематична. После Шиллера и В. Клемперера мысль о том, что «язык мыслит и сочиняет за тебя» повторяется часто, ее цитирует и П. Казарновский. Эта мысль верна применительно если не ко всем, то ко многим, и она тем более оправдана в ходе анализа поэзии Л. Аронзона. Как справедливо подчеркнуто автором исследования, творчеству поэта присущ особый «метапоэтический» характер, не исключая открытой «поэтологии», т.е. лирических высказываний о самой поэзии и процессе ее порождения. Но если действительно «язык мыслит и сочиняет за

нас», то *кто* в нем говорит? Лиризированное «Я», эпистолярное «Ты», драматизированное и эпизированное «Он»? П. Казарновский убедительно показывает, как подобные нарицательные лица в поэзии Л. Аронсона то и дело «скачкообразно» превращаются один в другого, непрерывно перетекают друг в друга, обмениваются поэтически условными именами. Как было сказано самим поэтом, «А я становился то тем, то этим, то тем, то этим...». Повторим вопрос: *кто* говорит в языке, в данном случае в поэтическом языке Л. Аронсона? – В том-то и дело, что это и «я», и «ты», и «он», во всем открытом функциональном многообразии каждого. Но тогда оказывается, что тут настолько скандированная диахроническая и синхроническая «полиперсональность», что возникает вопрос, достаточно ли просто дополнить стандартную теоретическую дихотомию «автор – лирический герой» всего одним, третьим элементом «автоперсонаж». По словам самого литературоведа, «автоперсонаж Аронсона – это молчаливая, созерцающая и созерцательная ипостась лирического героя как *многосубъектного* целого» (с. 83; *курсив мой. – А.С.*). Но *многосубъектность* оказывается теоретически редуцированной в работе до всего одного дополнительного говорящего лица.

Критиковать, впрочем, легче, чем конструктивно предлагать, и для того, чтобы литературоведческий текст обладал дискурсивной внятностью, все же необходимо пользоваться хоть какими-то словами, обладающими приемлемой степенью определенности. По всей видимости, некоторые сомнения в «твердости» нововведенного термина «автоперсонаж» присущи и самому автору исследования, отчего после серьезного обоснования данного понятия он в дальнейшем использует его вперемежку и вперемешку (т.е. совместно, через запятую) с «лирическим героем» и «автором». И это никак не недостаток, а отвечает природе рассматриваемого вопроса, а также специфике предмета исследования, ведь самой поэзии Аронсона свойственна известная «тавтологичность», в которой даже при прямом повторении слов значение второго отлично от первого, не только усиливая, но и семантически «сдвигая» его (ср. с тем, как это происходит в борхесовском «Пьере Менаре, авторе “Дон Кихота”»). Такой факт наглядно проиллюстрирован П. Казарновским, и к данному приему он, по существу, прибегает и сам, ставя рядом, в частности, «автоперсонажа» и «лирического героя»: как бы «и этот, и тот – или же некто между ними или над ними». В самом деле, чрезмерная дискурсивная точность при изучении *поэтических* произведений чревата схематизмом, склонным к догматике, тогда как тут, как правило, уместнее известная «аллегоричность», более близкая по характеру к многозначному образу, а не к «прецизионным» понятиям. Автор книги явно отдает себе в этом отчет, чутко обходя подобные «подводные камни» и видя главную задачу в том, чтобы читатель как можно лучше *почувствовал* содержание именно аронсоновских текстов.

Помимо одновременной множественности «говорящих лиц», сопровождаемой сюжетным мотивом двойничества (и даже тройничества), в произведениях поэта присутствует, как сказано, и их взаимопревращаемость, что принципиально важно для художественно выстраиваемого мира в аспекте его отношения к времени. Ведь о времени, об изменениях допустимо говорить только тогда, когда в нашем сознании заранее зафиксирован объект этих изменений, в дальнейшем признаваемый самотождественным. Движение *чего?* История *чего* или *кого?* Без априорной фиксации объекта или субъекта бессмысленно говорить и о его изменениях. Тогда как синхронное сосуществование *разных* говорящих и созерцающих лиц и их динамические трансформации друг в друга (то же самое происходит с упоминаемыми и описываемыми предметами) делают само представление о времени неадекватным. Таково положение дел, как представляется, в поэзии Аронсона, и П. Казарновский обоснованно подчеркивает устремленность художественной мысли поэта к своеобразной «вечности», однако не выхолощенной статической, отчего неинтересной и скучной, а той динамически насыщенной, в составе которой способно происходить сразу «всё», включая противоположности. По словам исследователя, «красота способствует выходу из течения времени, но и узреть красоту

возможно, еще или уже не будучи во времени» (с. 106). Названные «еще» и «уже», восходящие к выражению самого поэта («еще не август, но уже»), корректно перенесены в литературоведческое описание беспрецедентно особенного отношения к времени. В таком мире нет, в частности, и собственно *прошлого*, ибо оно происходит у нас на глазах, что позволяет поэту актуализировать достижения веков и даже тысячелетий поэзии, сжимая их в наличное «здесь и сейчас».

Во избежание недоразумений нелишне оговориться, что в обсуждаемой «текучести» и «виртуализации» лиц в поэзии Л. Аронсона и книге П. Казарновского ни в коем случае не стоит усматривать прототип современного «сетевое сознания», в котором узлы сети, часто спрятанные под условными никами, второстепенны по отношению к «нитям» этой сети, т.е. многосторонним связям, соотношениям. Такое сравнение выглядело бы, несомненно, вульгарным и не отвечало бы ни инфрапсихологической глубине, интимной личности, ни, конкретно, «метафизическому» характеру поэзии Аронсона, тогда как у «сети» глубина отсутствует по определению и природе, ей чуждо и «трансцендирование».

Если продолжить тезис «язык мыслит и сочиняет за нас», то его следы, похоже, можно обнаружить и в других аспектах творчества Аронсона. Рассматривая сложную проблему соотношения жизни и смерти в его поэзии, в разделе 15.5 П. Казарновский пишет: «В прозе “Мой дневник” (№ 295) содержится следующая запись: “Михнов говорит сегодня: я так обрадовался, что встретил тебя, а ты – покойник. Сам он матерый труп-с” (т. 2. с. 109). Видимо, оба друга – художник и поэт – понимали, какую цену платят за творчество. Аронсон заведомо нейтрализует смерть, сближая ее с заключительным этапом творчества (“шесть строк” в “Забытом сонете”). Так творческий акт содержит в себе и рождение и смерть, в чем-то меняя их местами: рождение (финальные слова “так пускай живут” как напутствие) не предшествует смерти, а следует за ней».

– Хорошо известно, что авангард типологически повторяет архаику, а ряду древних народов было присуще считать, что смерть предшествует рождению. Последнее мнение выглядит парадоксальным лишь в нашей, постренессансной культуре, тогда как оно очевидно до тривиальности. Ведь ясно, что вначале человека нет и только потом он рождается. Как и вообще небытие предшествует бытию, стоит только задуматься над вопросом о происхождении последнего. Так обстоит и в библейском Сотворении мира из *ничего* и в том, что тьма там онтологически предшествует свету. По тем же резонам суточный цикл еще в Древней Месопотамии начинался с вечера, т.е. умирания дня, а у нас и вовсе с полуночи, т.е. наиболее кромешной тьмы. Аналогично, европейский год начинается с 1-го января, по сути с зимнего солнцестояния, самой мертвой и темной точки годового цикла. Если вслушиваться в язык, честно и искренне сопереживать ему, он в состоянии сообщать то, что, возможно, не понравится «бодрому», «здравомысленному» сознанию. И путь к «фундаменту» языка, включая язык поэтический, к его первоначальной «субстанции», чреват подобными «неприятными» открытиями, которые, в сущности, являются «первозданностью» или даже «пред-первозданностью».

К смежным выводам можно прийти и на полях анализа П. Казарновским последнего законченного и нормативно трагического стихотворения Аронсона «Как хорошо в покинутых местах...». Вот фрагмент:

Чтоб застрелиться тут, не надо ни черта:
ни тяжести в душе, ни пороха в нагане.
Ни самого нагана. Видит Бог,
чтоб застрелиться тут, не надо ничего.

По данному поводу П. Казарновский пишет: «В этом парадоксе – застрелиться без нагана – открывается не суицидальный комплекс человека, а его прозрение, что смерть

имманентна красоте мира» (с. 710). Последний тезис при всей его беспощадности по своему естествен для того последовательного и бесстрашного поэтического исследования мира, которое предпринимает Л. Аронзон. Он не первым, конечно, уподобляет создание стихотворений Сотворению мира, но редко кто отваживался пройти по этой дороге столь далеко. Коль мир прекрасен и сотворен посредством Слова («и сказал Бог: да будет...»), то «где» базируются истоки его явленной нам красоты? И тут, наверно, уместно вспомнить о том моменте создания значительных стихотворений, когда конкретного слова еще нет, оно только напряженно подыскивается, подспудно вызревает в скрытых недрах души, но поэт уже охвачен и связан чувством той необходимой для него красоты, без которой искомому слову не обойтись – просто для того, чтобы быть не отвергнутым, а окончательно и «навсегда» запечатленным. Но в таком случае красота предстает атрибутом того небытия, которое и предваряет величественное бытие, той ожидающей темноты, которой только вот-вот предстоит быть пронизанной лучом яркого света.

Примерно сходным переживанием, как видится, пропитаны, по-видимому, лучшие и пронзительные страницы монографии П. Казарновского, посвященные исследованию прямых и производных сонетных форм в поэзии Л. Аронзона. По традиции, сонет считается наиболее совершенной лирической формой, и Л. Аронзон с ней активно работает. Однако при этом оказывается, что в природе, несмотря на всю ее веками воспетую красоту, все же «нет сонета»:

И право, где же в ней сонет?
Увы, его в природе нет.
В ней есть леса, но нету древа:
оно – в садах небытия.

Вот как, созерцательное вдохновение и восторг Л. Аронзона предстают неотрывными от драматичного переживания известной «недостаточности» природы, всего мира перед лицом напряженно чаемой своеобразной «квинтэссенции прекрасного». Брезжит ощущение теснящегося в груди отчаянного томления «больше красоты! больше жизни!», но на роль того, что «больше жизни», увы и ах, единственным кандидатом оказывается только смерть. Дерзкое, если не кощунственное, желание «досотворить» природный мир возвращает к состоянию до Сотворения. Другие слова, кроме «небытия» или «ничто», тут человеку неведомы, но это «небытие» оказывается столь всеохватным, столь насыщенным творческим напором, что становится неотличимым от спрессованной огромным давлением полноты жизни. Стилистически такими словами сам литературовед не пользуется, но они невольно напрашиваются как реакция на его детальный и глубокий анализ.

К теме «праистоков» примыкает и следующая фраза из монографии П. Казарновского: «Поэзия Аронзона – преимущественно орфическая по своей природе, так как ей свойственно завуалированное призывание божества и перечисление его многочисленных качеств, то есть качеств мира, нуждающихся в названиях, именах, так что поэт, в соответствии со своей мифопоэтической моделью, призван, подобно Адаму, давать всему сущему имена – “обзывать живое разно” (1965, № 32), “живое все одевать словом” (1966, № 37) и тем самым производить акт оживления» (с. 418). Так и Гомер с Гесиодом, по свидетельству Геродота, дали грекам имена богов. Создание имен – будь то Адамом, Гомером или Гесиодом – есть соучастие человека в творении («досотворении») мира, в результате которого мир не просто удваивается, а обогащается добавочной жизнью, насыщаясь дополнительным смыслом. Эти имена даже обретают потом способность к самостоятельному дыханию, но в еще большей степени – вступая в доверительный контакт с тем, что уже больше человека.

Жанр рецензий, говорят, предполагает указания и на «недостатки». Поскольку серьезных мне отыскать не удалось, постольку ограничусь одной деталью, которой мне в

данной книге чуть-чуть не хватило. В перечне повторяющихся образов аронзоновской поэзии П. Казарновский приводит, в частности, упоминания лебедя – по словам литературоведа, «лебедя, устойчивого поэтического образа от Горация до Малларме, от Державина до Заболоцкого» (с. 281). Сдается, в данном месте было бы уместно указать на первичные истоки данного образа, а именно на факт, что лебедь – священная птица мусажета Аполлона. Каждый год на колеснице, запряженной лебедями, Аполлон летал на родину своей матери, в идеально-блаженную Гиперборею. Сразу по рождении Аполлона на острове Делос лебеди семь раз облетели остров с хвалебной песнью в честь теофании лучезарного бога. «Лебединая песня» в мифологии и языке – та непревзойденно прекрасная, которая поется этими изысканно царственными птицами только раз, в момент умирания. Прямое указание таких истоков, по-видимому, удачно легло бы в контекст тех глав, в которых обсуждается соотношение красоты и смерти, ведь и Аполлон, как мы помним, не только целитель, водитель Муз, но и губитель. Впрочем, даже без подобных отсылок автор рецензируемого труда настолько плотно и обстоятельно прорабатывает затрагиваемые вопросы, что любые добавления, возможно, просто излишни, и их лучше оставить на самостоятельное додумывание читателями.

Недавно услышал от Н.И. Николаева, что в контексте исследований отношений и соотношений «говорящих лиц» в поэзии Аронсона, а также рожденного в ней образа идеального «рая», стоило бы в большей степени подчеркнуть значение того «юмора стиля», иронии и самоиронии, которые присущи столь многим произведениям поэта. Ведь предстающая в его произведениях истинная любовь, коль пропитана нежностью, едва ли в состоянии существовать без подобных моментов, подобно тому как ребенок не только бесконечно любим, но и забавен, и без этой забавности не возникло бы и трогательного умиления. Вполне сходно, искренне дружеские и любовные отношения редко обходятся без взаимных подшучиваний, а при поиске слов для описания того, что дороже всего, людям часто присуща самонасмешка, дабы не «испортить» восторги чрезмерностью (вот одна из иллюстраций автоиронии поэта, приводимой и П. Казарновским: «Там, где девочкой нагой я стоял в каком-то детстве...»). Давно сказано, что смех и эрос (вкуче с филией), если и антагонисты, то только как две стороны медали, подобно дионисийским комедии и трагедии: те и другие вырывают человека из обыденной повседневности, эксплозивным и импозивным воздействием придавая ей чудесную свежесть новорожденного (ср. аристотелев катарсис). Литературовед, как сказано, никак не обходит вниманием такие нюансы, но в должной ли мере, пусть пока остается дискуссионным, ведь есть надежда, что перед нами только первая, а не последняя большая книга об Аронзоне. Мы ценим любые работы за то, что в них *есть*, а не за то, что в них отсутствует, или присутствует, как порою может представиться, в недостаточной мере. В отличие от совершенных художественных произведений, никакая *научная* работа не претендует на исчерпывающую окончательность, а приглашает к дальнейшим исследованиям.

Возможно, впоследствии нуждается в более детальной разработке и такая продуктивно обсуждаемая П. Казарновским тема как роль *молчания* в поэтике Аронсона. Будучи «небытием» или «ничто» слова, воплощаясь в значимых паузах между словами (в визуальной передаче – в пробелах, свободных полях, в «пустоте»: «белой» или «черной»), это молчание органически входит в тезаурус и творческую позицию поэта особенно в последние годы, вероятно, по дальневосточным каналам. Ведь машинописные переводы выдающегося популяризатора японского дзен-буддизма (китайского чань-) Д.Т. Судзуки оказали заметное влияние на целые поколения отечественных интеллектуалов в том числе 1960-х гг.

По контрасту с европейской эзотерикой, дальневосточное «молчание» как «ничто» слова выглядит, если можно так выразиться, более «деликатным и нежным», более «косвенным», чуть ли не «церемонным». Не будучи предметом в мире предметов, такое «ничто» не является тем, на что можно «указать пальцем»: «вот это». (Аналогично

невежливо указывать пальцем и на человека.) В результате – наряду с сохраняющейся «прекреационистской» и «эсхатологической» функцией – подобное молчание дает знать о себе не только в промежутках между словами, но и внутри самих слов. Ведь каждая вербальная единица имеет так или иначе определенное значение, но в то же время – *не только* это значение. И речь тут даже не о банальной поливалентности слов, а о том, что происходит «между» этими валентностями, «до» них и «после» них, а также в «зиянии» между предметами и их именами, предметами и предметами, именами и именами (включая дистанцию между значениями слов и их фонетикой). То деятельное творческое усилие, которое требуется для рождения нового слова и о котором недавно говорилось на примерах Адама, Гомера и Гесиода, тут представляется не столько волевым (чуть не сказал: насильственным) актом, сколько совершенно естественным, неподконтрольным рефлексом, подобным едва слышному дыханию. В этом случае «изобретатель имен» – уже не столько великий герой, сколько любое наделенное жизнью, даже самое малое существо (ср. и детей как незаурядных «изобретателей слов»). Тогда «жить» и «быть поэтом» становится одним и тем же (при всей парадоксальной «данности» того и другого, пронизанной растерянным вопросом «зачем?»).

В последние годы своего творческого пути Л. Аронзон, соответственно, осваивает дальневосточный литературный жанр *бесед*. Этот жанр качественно отличен от значительно более прямолинейных и «жестких» западных диалогов, столь типичных начиная с Древней Греции и Возрождения. Беседы выглядят значительно более «непринужденными» и менее «обязательными», их участники не стремятся что-либо доказать оппоненту, склонив его к собственному мнению. Разговор, на первый взгляд, «ни о чем» или «не о том», тут в действительности помогает собеседникам взаимно почувствовать нечто самое важное. В связи с чем возникает оправданное сомнение: действительно ли именно в *споре* рождается истина? Или же в том, что людей не разделяет, а соединяет? Жанру бесед, в том числе в исполнении Л. Аронзона, присуща также видимая «простота», отчего многие исследователи говорят о заметном «упрощении» авторского поэтического стиля и языка в означенный период, – упрощении, проникнутом мягкой «загадочностью».

В частности, в отличие от европейских метафор, осуществляющих «сопряжение далековатых идей», тут оказывается ненужным тугой аркан, накидываемый на упомянутое «далековатое», чтобы притянуть его к другому слову, ведь, в сущности, разные слова разделены лишь практически не ощутимым «ничем». Точно так же в графике контуры предметов обозначаются черными линиями, т.е. темнотой, отсутствием света, но если яркий свет все же прольется, то эти границы просто исчезнут. П. Казарновский уместно цитирует в сходном контексте самого Аронзона: «Господи, ты светишь таким светом, что я не вижу тебя!» (1969, № 113); «свет такой, что ничего не видно» (1969, № 126). В вербальной же ипостаси тогда воцаряется молчание, которое значительно и насыщеннее любых слов. Примерно так, как в хрестоматийном коане «Цветочный ливень»:

Субхути был учеником Будды. Он был способен понимать силу пустоты, точку зрения, что ничто не существует иначе, как в соотношении субъективного и объективного.

Однажды Субхути в состоянии возвышенной пустоты сидел под деревом. Вокруг него начали падать цветы.

«Мы награждаем тебя за твои рассуждения о пустоте», – прошептали ему боги.

«Но я не говорил о пустоте», – сказал Субхути.

«Ты не говорил о пустоте, мы не слышали пустоту, – ответили боги, – значит это истинная пустота».

И цветы хлынули на Субхути как дождь.

(На с. 123 П. Казарновский, обсуждая строку из IV части «Записи бесед» Аронзона «Молчание о молчание – звук», ссылается на другой коан: «Увлеченный Востоком, Аронзон не мог не встречать знаменитый дзенский коан о хлопке одной ладони»). В отличие от бессодержательной «дурной пустоты», которую также упоминает литературовед, и в отличие от той, что вызывает страх, если не ужас (в облики «зияющей бездны»: как говорится, «если долго смотреть в бездну, то она начинает вглядываться в тебя»), «пустота» тут оказывается не только «доместицированной», но и, можно сказать, «интимной». В таком понимании она, как было сказано, не столько разделяет предметы, а также людей – включая «говорящих лиц» в поэзии: лирического героя, автоперсонажа, самого автора, – сколько служит их соединительной средой, сочленением: тем, что нежнее самого нежного. Ведь пустоте не свойственно ни сопротивление, ни насилие. Так и молчание порой по-цицероновски красноречивее слов, а будучи погруженным в слова и между словами, оно придает выражению неповторимую силу, которая, однако, не заставляет, а мягко склоняет.

В заключение хочется поздравить П. Казарновского, а также нас, читателей, с появлением замечательной книги. В ней удалось не только сказать много интересного и существенного, но и самим тоном, манерой изложения обозначить, на наш взгляд, перспективы дальнейших исследований, что всегда не менее важно, чем то, о чем непосредственно сказано.