

Леонид Аронзон, один из крупнейших поэтов, дебютировавших между 1956 и 1968 годами, остался в целом чужд глобальным проектам своего поколения, как в массовом, так и в элитарно-андеграундном изводе. Несомненно, он, как и почти всякий писатель, не был чужд суетных мечтаний и сожалений — ему было досадно, что его стихи не печатают (в том единственном смысле, который могли иметь эти слова в то время: не печатают за государственный счёт массовыми тиражами), но пафос противостояния социуму был ему чужд. Будучи изначально, на антропологическом уровне, в удивительной для той эпохи степени «несоветским» человеком (в большей мере, чем Бродский), он, по видимому, не испытывал необходимости специально подчёркивать свою суверенность, дистанцируясь от окружающего.

Некоторые отличия зрелой (с 1962–1963 годов начиная) поэтики Аронзона от поэтики Бродского сразу бросаются в глаза: это богатый (у Бродского)/лаконичный (у Аронзона) словарь; это аронзоновская любовь к рефренам, словесным повторам, кольцевым структурам — в то время как большинство текстов Бродского («среднего», но особенно позднего, начиная с середины 1970-х), и повествовательных, и медитативных, движутся «по прямой», не замыкаясь, не ограничивая себя, не зная о своём завершении.

Несомненно, эти отличия связаны с различиями мироощущения, прежде всего — с разным пониманием времени. Здесь, кстати, очень выразительная цитата из «Путешествия в Стамбул» Бродского:

«Единицей — основным элементом — орнамента, возникшего на Западе, служит счёт: зарубка — и у нас в этот момент — абстракции, — отмечающая движение дней. Орнамент этот, иными словами, временной. Отсюда его ритмичность, его тенденция

к симметричности, его принципиально абстрактный характер, подчиняющий графическое выражение ритмическому ощущению. Его сугубую не (анти)дидактичность. Его — за счёт ритмичности, повторимости — постоянное абстрагирование от своей единицы, от единожды уже выраженного. Говоря короче, его динамичность.

Я бы заметил ещё, что единица этого орнамента — день — идея дня — включает в себя любой опыт, в том числе и опыт священного речения. Из чего следует соображение о превосходстве бордюрчика греческой вазы над узором ковра. Из чего следует, что ещё не известно, кто больший кочевник: тот ли, кто кочует в пространстве, или тот, кто кочует во времени. Идея, что всё переплетается, что всё лишь узор ковра, стопой попираемого, сколь бы захватывающей (и буквально тоже) она ни была, всё же сильно уступает идее, что всё остается позади, ковёр и попирающую его стопу — даже свою собственную — включая».

Более отчётливого гимна линейному (западному) типу времени русская литература не знает. Но это время дорого Бродскому не своей направленностью во вневременное (в чём на самом деле и заключается смысл и оправдание его линейности), а как процесс непобедимого линейного движения, бесконечного освобождения от себя-прошлого, только потому, «что ощущение времени есть глубоко индивидуалистический опыт». Опыт отчуждения и расставания. Поэтому сказанное слово для Бродского — окончательно, непоправимо сказано. Поэтому ему надо больше слов. Поэтому он ненавидит тавтологичность (известно, что он не мог простить Блоку строчки «красивая и молодая»).

Для Аронсона же цель противоположна: предельное замедление времени и в идеале — его остановка, мгновенный выход во вневременное, в «рай». Поэтому и слов должно быть мало; важно наполнить каждое из них максимумом смыслов.

*Чем более ячейка, тем крупней  
размер души, запутавшейся в ней.  
Любой улов обильный будет мельче,  
чем у ловца, посмеющего сметь  
гигантскую связать такую сеть,  
в которой бы была одна ячейка!*

(«Есть между всем молчание. Оно...»)

Но какие именно слова остаются — кроме абсолютного минимума общеупотребительных? Из «нижнего слоя» поэт берёт лишь два-три простейших слова, «сигнализирующих» о плотской стороне бытия: они необходимы Аронзону, потому что и его собственная поэзия, при всей своей возвышенности, вполне конкретна и чувственна, не меньше, чем у его великого соперника; его Прекрасная Дама — одновременно Ева, и у неё должны быть «и пах, и зад». Гораздо интереснее с «верхним» слоем. Пренебрегая отдохнувшей «под паром» славянщиной, Аронзон спускается на один регистр ниже — и обнаруживает там полный склад романтических поэтизмов, отживших свой век в высокой лирике, потом отслуживших нестройную в жестоком романсе и годных уже, казалось бы, только для кавказских тостов.

*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.*

Всерьёз или «понарошку» это говорится? Есть ли в этих словах элемент иронии? (Ведь строки про «блудницу и святою» — это, если на то пошло, прямая цитата из статьи Жданова про Ахматову). Или — сформулируем вопрос иначе: кто является субъектом речи и насколько он тождествен автору? Ответ должен звучать, видимо, так: если лирический герой стихов, скажем, Олейникова или Пригова — «почти-маска», то у Аронзона — «почти-лицо». Текст чуть-чуть закавычен, и именно это, как ни парадоксально, позволяет читателю воспринимать его с полной мерой серьёзности и прямоты.

Но что же выступает в качестве «кавычек»?

Мы до сих пор ничего не сказали о синтаксисе Аронзона. В этом отношении он гораздо ближе к Хлебникову (воспринятому и непосредственно, и через Заболоцкого), чем, например, Соснора. Неожиданные синтаксические конструкции, пришедшие из разных, в том числе и архаических, эпох русского языка,

сталкивающиеся друг с другом и порождающие неожиданные повороты смысла (но при этом органические, спонтанные, а не порождённые настойчивой авторской волей) — этого в его стихах немало, особенно в стихах середины 1960-х:

*Не сю, иную тишину,  
как конь, подпрыгивая к Богу,  
хочу во всю её 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...*

(«Не сю, иную тишину...», 1966)

*О, как осення осень! Как  
уходит вспять свою река!  
Здесь он стоял. Ему коня  
подводят. Он в коня садится  
и скачет, тело удлиня...*

(«О, как осення осень..», 1968)

Ближе к концу таких оборотов становится меньше, и они существуют в «нейтральном контексте». Иногда достаточно одной, слишком усложнённой, витиеватой фразы, чтобы придать речи нужное ощущение странности. Например, в процитированном выше стихотворении «зеркальная» конструкция («Я знал тебя блудницей и святою, / любя всё то, что я в тебе узнал») маркирует некую самоиронию, или точнее — лёгкое удивление тому, что высказываемое чувство и в самом деле существует и может быть выражено, да ещё такими обветшалыми, скомпрометированными словами. Удивление собственной поэтике — которое эту поэтику и приводит в действие.

Нечто подобное происходит и в других стихотворениях Аронсона. Поэт, в 1968 году осмеливающийся начать один из своих лирических шедевров словами

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

спустя строфу «остраняет» их заверченным оборотом:

*Мне все доступны наслажденья,  
коль всё, что есть вокруг — они...*

Это не wit в британском вкусе: Аронзон не Бродский. Здесь и иронии почти уже нет, есть лишь полуулыбка над «зеркальностью», над как будто достигнутым, зримым блаженным состоянием мира, над собственной безоглядной нежностью и смелостью — не упраздняющая эту смелость, но позволяющая сохранить связь с контекстом, с реальностью эпохи и языка, связь, которая только и делает смелость реальной.

«Я» Аронзона (в его вершинных стихах) — это лишь нечто, результирующее из безоглядной смелости речи и чувства и из помянутой «полуулыбки», из легкой закавыченности сказанного. Индивидуальность поэта и житейский «образ автора» — вещи совершенно разные, не имеющие между собой ничего общего; в шестидесятые этот трюизм осознавался немногими, и в этом одна из причин, по которым Аронзон не был вполне оценён при своей короткой жизни.

Однако в семидесятые годы его имя стало одним из важнейших для ленинградской «второй культуры». И неслучайно именно в эти годы взаимная подвижность и взаимозаменяемость лица-маски становится одним из важнейших принципов в поэзии Елены Шварц и Сергея Стратановского. Правда, этих поэтов отличают от Аронзона две важнейшие особенности: во-первых, драматургическая, программно полифоническая структура большинства их стихотворений, во-вторых — то, что смена лица говорящего (или изменение степени «закавыченности», отчуждённости речи) у них маркируется не столько грамматикой, сколько смешением лексических пластов. Впрочем, всё это может стать темой отдельной статьи, как и язык Олега Григорьева (которого часто сближают с концептуалистами и которым он на самом деле противоположен), и поэтика Олега Юрьева, нацеленная на мак-

симальное раскрытие именно тех возможностей русской речи, от которых пытался уйти Бродский. Ленинградский андеграунд 1970-х — 1980-х годов был, пожалуй, в большей степени погружён в язык и мотивирован языком, чем московская неомодернистская поэзия той поры. Но пути этих поисков были во многом намечены ещё ленинградскими шестидесятниками — самыми талантливыми из них.

*Первая публикация: «Знамя», 2008, № 2, фрагмент статьи «Игроки и игралища. Очерк поэтического языка трёх ленинградских поэтов 1960–1970-х годов»*