

Научное приложение. Вып. CCLXXXV

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Петр Казарновский

« И З О Б Р А Ж Е Н И Е Р А Я »

Поэтика созерцания Леонида Аронзона

МОСКВА
НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ
2025

УДК 821.161.1(092)Аронзон Л.Л.
ББК 83.3(2=411.2)6-8Аронзон Л.Л.
К14

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. ССLXXXV

Казарновский, П.

К14 «Изображение рая»: Поэтика созерцания Леонида Аронсона / Петр Казарновский; под ред. И. Кукуя. — М.: Новое литературное обозрение, 2025. — 752 с.: ил.

ISBN 978-5-4448-2701-7

Леонид Аронзон (1939–1970) — важнейшая фигура ленинградской неофициальной культуры 1960-х — в одной из дневниковых записей определил «материал» своей литературы как «изображение рая». В монографии Петра Казарновского творчество Аронсона рассматривается именно из этой, заданной самим поэтом, перспективы. Рай Аронсона — парадоксальное пространство, в котором лирический герой (своеобразный двойник автора, или «автоперсонаж») сосредоточен на обозрении окружающего его инобытийного мира и на поиске адекватного ему языка описания, не предполагающего ни рационального дискурса, ни линейного времени. Созерцание прекрасного в видении поэта и его автоперсонажа оказывается тождественным богоявлению, задавая основной вектор всего творчества Аронсона как важной вехи русскоязычной метафизической поэзии XX века. Петр Казарновский — литературовед, поэт, критик, исследователь и публикатор творчества Л. Аронсона.

УДК 821.161.1(092)Аронзон Л.Л.
ББК 83.3(2=411.2)6-8Аронзон Л.Л.

В оформлении обложки использован рисунок Леонида Аронсона.

© П. Казарновский, 2025
© К. Панягина, дизайн обложки, 2025
© ООО «Новое литературное обозрение», 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	10
<i>Глава 1. Образ автора:</i>	
жизнь и наследие Леонида Аронсона	22
1.1. «Жизнь дана, что делать с ней?..»: биографические основы мифопоэтики Аронсона	22
1.2. «Пойдет кино про Аронсона»: наследие поэта на пути к читателю	46
<i>Глава 2. Образ персонажа: лирический субъект поэзии Аронсона</i>	<i>59</i>
2.1. «Лирический герой» в существующих теориях: основные тенденции и проблемы	59
2.2. Об отношениях лирического героя и автора	73
2.3. Автоперсонаж: понимание термина	83
2.4. Автоперсонаж как наблюдатель	90
2.5. Автоперсонаж как лирический автопортрет	96
<i>Глава 3. Основные ориентиры поэтического мира Аронсона</i>	<i>103</i>
3.1. «Боже мой, как всё красиво!..»: красота и рай как онтологические основания художественного мира Аронсона	103
3.2. «Я Пушкина любимый правнук»: Аронзон и традиции русской поэзии	108
3.3. «Ячейка невода в сонете»: сонет как инструмент поэтологической самоидентификации Аронсона	113
3.4. «Где нету ничего, там есть любое»	117
3.5. «В двуречьи одиночества и одиночества»: поиски диалога, нахождение двойника	121
3.6. «Смотря обратно в небеса»: mise en abyme и лексикализация обратной перспективы	128
3.7. «От смерти я отсчитываю возраст»: о трагизме поэтического мира Аронсона	132
<i>Глава 4. «Благословляю всю природу»: Аронзон в его отношении к красоте мира</i>	<i>138</i>
4.1. Внеположность персонажа-созерцателя миру	139
4.2. Задачи искусства в изображении красоты природы	149
4.3. Аронзон и «пейзажная лирика»	164
4.4. Мизансцена пейзажа	169
4.5. Поэтическое пространство как экфрасис	177

<i>Глава 5. «Пейзаж души»: поэма «Прогулка»</i>	
как переломный пункт в поэтике Аронзона	190
5.1. Движение к «пейзажу души»	190
5.2. Повторы и парадоксы как основа лирического сюжета поэмы	196
5.3. Ритм и рифма в организации поэтического пространства	207
<i>Глава 6. Пространственные векторы</i>	
поэтического мира Аронзона	220
6.1. «Вокруг меня»: центр поэтической системы координат	222
6.2. «Откуда, Боже?»: источник видимого	232
6.3. «Посмотри на вершины»: мотив восхождения	236
6.4. «Тишина вышины»: счастье и ужас возвышенного	239
6.5. «Здесь ли я?»: топография созерцания	247
6.6. «Небо — внутри нас»: о главном пространственном ориентире у Аронзона	251
6.7. «Пленэр для смерти»: смерть как пространственный фактор	262
<i>Глава 7. «Путь обратный из любых путей»:</i>	
о нелинейной перспективе у Аронзона	269
7.1. Истоки и принципы обратной перспективы	270
7.2. Обратная перспектива у Павла Флоренского и отражения у Аронзона	272
7.3. Пространственные парадоксы у Аронзона	276
7.4. Театрализация как создание пространства созерцания	286
7.5. Сценография метаморфоз	296
<i>Глава 8. «Как время обратить назад»: роль движения</i>	
в пространстве художественного мира Аронзона	305
8.1. Преодоление движения	305
8.2. Точка покоя	311
8.3. Пребывание в центре	317
8.4. Пассивная динамика	320
8.5. От пространства ко времени	324
8.6. Временное измерение «пространства души»	330
<i>Глава 9. Диспозиции зрения</i>	344
9.1. «Видеть небо, лежать на спине»: созерцатель лицом к (не)бытию	345
9.2. «Я сию стоя»: об относительности позиции смотрящего	349

9.3. Иероглифичность образности	358
9.4. Пространство тишины	363
9.5 Свет и его отсутствие: слепота	368
9.6. Источник света: свет и тень/тьма	377
<i>Глава 10. Диспозиции слова:</i>	
между грамматикой и лексикой	392
10.1. Преодоление границы между предметом и признаком	393
10.2. Лексикализация субстантивного управления	404
10.3. Средства семантической и грамматической подвижности	412
<i>Глава 11. «Я» и «ТЫ»</i>	
11.1. Трансцендирование автоперсонажа	421
11.2. От единичности к двойничеству, от «я» к «ТЫ»	428
11.3. «ТЫ» как означающее и означаемое	435
11.4. Самоопределение поэтического слова	444
11.5. Категорический императив самоопределения лирического субъекта	448
11.6. Диалог поэта и души в «Послании в лечебницу»	456
11.7. «...все вместе мы и все-таки одни». Диалогизм Аронзона как поэтоидея	461
<i>Глава 12. Поэтический язык</i>	
как пространство (для) диалога	472
12.1. Поиск другого	472
12.2. Пространственная логика поэтического языка Аронзона: на пути к двойнику	482
12.3. Встреча с двойником	514
12.4. «Проникнуть в вас»: трансценденция «я»	527
<i>Глава 13. Двойничество</i>	
13.1. Инверсированный диалогизм: «Беседа»	538
13.2. Беседы с двойником	556
13.3. Отражение лирического «я»: проблема имени	563
13.4. Отражение Божественного: проблема Лица	570
13.5. Диалог с Богом	578
13.6. Проблема (не)различения субъекта и объекта	586
13.7. Взаимное окружение	591

<i>Глава 14. Сонет как жанровая форма</i>	
«пространства души»	604
14.1. «Смастерить сонет»: к (де)конструкции сонетов Аронзона	604
14.2. Развитие сонетной формы у Аронзона	611
14.3. Сонетология Аронзона	621
14.4. «Пустые» сонеты	635
14.5. Сонеты «под маской»: «сонет несочиненный».	651
<i>Глава 15. «Смерть самое лучшее»: танатопэтика Аронзона</i>	666
15.1. Смерть поэта как мифологема	666
15.2. «Как хорошо в покинутых местах...»: поэтика (за)смертного пространства	674
15.3. Двухнаправленное движение к/от смерти	681
15.4. Точка «ноль».	688
15.5. Поэзия как приурочивание к смерти	695
15.6. «Из рая в рай»: развоплощение души	704
Заключение	718
Список цитируемой литературы	724
Алфавитный указатель произведений Л. Аронзона.	740

Материалом моей литературы будет изображение рая. Так оно и было, но станет еще определеннее как выражение мироощущения, противоположного быту. Тот быт, которым мы живем, — искусственен, истинный быт наш — рай, и если бы не бесконечные опечатки взаимоотношений — несправедливые и тупые, — жизнь не уподобилась бы, а была бы раем. То, что искусство занято нашими кошмарами, свидетельствует о непонимании первоосновы Истины...

Л. Аронзон

ВВЕДЕНИЕ

Живые стихов не пишут¹.

С первых шагов освоения творчества Леонида Аронсона о нем утвердилось мнение как о поэте рая². Может показаться, что рай — одна из расхожих метафор для описания различных состояний блаженства, от религиозных до наркотических³, и буквальная попытка изображения рая может привести в лучшем случае к следованию долгой литературной и художественной традиции, а в худшей — к банальности. Однако рай Аронсона — это прежде всего пространство невозможного, и экзистенциальная важность изображения того, что в приведенном в эпиграфе отрывке названо раем, высший поэтический вызов в следовании этой задаче приводят Аронсона к осмыслению рая как «пространства души»,

¹ Л. Аронзон. Из записных книжек [Döring/Kukuj 2008: 344].

² «Родом он был из рая, который находился где-то поблизости от смерти», — спустя десятилетие после гибели Аронсона написала его вдова Рита Пуришинская [Аронзон 1990: 75]. О Парадизе, виденном Аронзоном в городе и его окрестностях, говорит Е. Шварц в заметке «От составителя», завершающей книгу избранных стихотворений и прозы поэта [Аронзон 1994: 97]. В лекции «Русская поэзия как hortus clausus...» Шварц говорит обо всем творчестве Аронсона как о мистерии, от которой нам достались только фрагменты, и они «проникнуты могучим райским блаженством, как будто он <Аронзон. — П. К.>, живя на земле, в то же самое время жил в раю или в каком-то ином измерении» [Шварц 2008: 55].

³ Обе эти традиции соединяет Олдос Хаксли в знаменитом эссе «Doors of Perception. Heaven and Hell» (1954), имевшем хождение в самиздате. Вне зависимости от того, был ли знаком с ним Аронзон, психоделическое измерение рая ему не было чуждо. В данном исследовании будет проведена попытка сказать о рае Аронсона не как о мифе или экстатическом видении, а как о конкретной поэтической концепции творчества.

с которым коррелируют базовые концепты его творчества: пустота, ничто и смерть. Ведь рай может быть увиден только тем, кто умер и чье зрение лишилось привязанности к физическому миру, однако сообщить об этом видении может лишь живой человек.

В поэтическом мире Аронсона это обуславливает специфику отношений между автором, лирическим героем и тем, что открывается его/их взгляду. Автор и лирический герой поэзии Аронсона — двойники в почти буквальном смысле слова, и мотивы двойничества и отражения играют в его творчестве важнейшую роль. С одной стороны, этот опыт можно сближать с мистическим просветлением, подобным откровениям Мейстера Экхарта, Якоба Бёме, Иоанна Креста, восточных мистиков. Внутренний мир в таком поэтическом видении безоговорочно преобладает над миром внешним. С другой стороны, Аронзон в первую очередь — поэт, ставящий перед собой сложнейшие художественные задачи, связанные с особыми отношениями лирического героя и того мира, в который тот оказывается помещен волей автора или даже в силу высшей поэтической необходимости. Задача автора — изобразить этот пограничный опыт; задача читателя — быть готовым войти в этот мир; задача исследователя — попробовать понять, по каким законам этот мир начинает существовать в поэтическом произведении. Этой задаче — изображению того, как Аронзон изображает свой рай, — и посвящена данная книга.

Рай в творчестве Аронсона — не продукт воображения; признавать его сверхреальностью — соблазнительно, но чревато ошибками, ведущими к пониманию оптики и организации пространства текстов как сюрреальных, мистических, религиозных и т. п. Аронзон сознает, что передать опыт собственного видения рая невозможно, и оттого всякое поэтическое изображение рая у него обладает венаходимостью, внеположностью, запредельностью для того, кто его (вос)производит, говорит о нем. Такая венаходимость есть у души и/или духа, которым можно было бы приписать авторство «видений Аронсона», если бы это не носило либо условный, метафорический, либо метафизический

и неverifiedируемый смысл. Разумеется, в засмертном пространстве пребывает не совпадающий с говорящим субъект, но, называясь «я», он кажется проекцией «внутреннего человека», которым станет герой или его автор после смерти: «Когда, душа, я буду только ты», — сказано в стихотворении «Душа не занимает места...» (<1968>, № 87¹). В других произведениях такое «одухотворение» субъекта на уровне поэтического сюжета, кажется, уже произошло, и остается неясным, как из этого состояния может происходить говорение о невыразимом. Аронзон неоднократно употребляет такие словосочетания, как «пространство души» или «мир души», не столько для обозначения внутреннего, лирического, пространства, сколько для названия места пребывания своего персонажа после его смерти. Это «пространство души» и есть рай, где все допущенные в него персонажи и предметы утрачивают свою привычную природу. Лирический текст Аронзона предстает пространством, пустым от знакомой нам физической реальности и ее законов (в том числе языковых) и вместе с тем предельно насыщенным, плотным, обладающим ощутимой фактурой. То, например, как организованы зрелые сонеты, свидетельствует об освоении поэтом одной из самых обогащенных традицией форм, которая становится у Аронзона *пустой*, нулевой («Пустой сонет»), «нет-со-бытием» (со-нет).

Задача этой игры с традицией, ведущей к радикальному поэтическому эксперименту, видится в том, чтобы описать несуществующее, отсутствующее пространство как зримое, чувственно воспринимаемое, избежав при этом как следования принципу «жизнеподобия», так и характерной для описательной поэзии строгой рациональной композиции. Перед поэтом возникает проблема выражения того, что выражено быть не может: оставаясь главной темой лирической

¹ Здесь и далее все отсылки к [Аронзон 2006] обозначаются в тексте указанием номера стихотворения. В случае текстов из раздела «Другие редакции и варианты» номер заключается в дополнительные скобки. Если приводится цитата из длинного текста — поэмы, пьесы или прозаического произведения, — то после номера в тексте указывается том и страница. Номеру текста предшествует дата создания.

поэзии, «видное» автору пространство нуждается в особом модусе говорения, которое может быть осуществлено только покинувшим *эту* жизнь, и в особом герое — жителе рая, созерцателе и своего рода трансляторе авторских видений, «видений Аронзона». Этот персонаж, меняясь от текста к тексту, обладает рядом постоянных свойств. Для описания такого лирического героя я ввожу обозначение «автоперсонаж» — как некое органическое соединение автора и его персонажа, наподобие ролевой поэзии, но с тем отличием, что отношения автора и его лирического alter ego характеризуются очень подвижной дистанцией: не всегда возможно с уверенностью сказать, от чьего лица ведется речь. Это отношение можно охарактеризовать как своеобразный транзит непосредственного опыта в поэтический, непрерывающийся переход из одного в другое и обратно. Автоперсонаж — сигнал о сложной идентификации лирического «я» у Аронзона: в нем совмещаются черты и условного героя, и реального автора, которые остаются не проявленными окончательно, до полной определенности. Кто произносит слова: «<...> хоть мало я пишу стихов, / но среди них прекрасных много?» (№ 92) Кому «хорошо гулять по небу, / вслух читая Аронзона» (№ 91)? Колебания говорящего «я» между реальным Аронзоном и фиктивным персонажем свидетельствуют о его частичном отсутствии: автоперсонаж Аронзона схож с хлебниковским лирическим субъектом — мнимой величиной $\sqrt{-1}$. Поэтический мир Аронзона не конкретен даже в том смысле, в котором мы обычно говорим о вещном мире стихотворения, хотя ему придаются очертания, пусть и зыбкие: мир этот подвижен и переменчив. Чтобы обрести постоянство, этот мир — рай — нуждается в том, кто мог бы его увидеть, обозреть, сохраняя к этому невозможному пространству позицию лицом к лицу, и сообщить о нем, не впадая в (псевдо)религиозные откровения, символистский пафос или сюрреалистические фантазии. В каком-то смысле речь идет о том, чтобы вернуться в рай, обрести первозданное состояние после смерти и рождения. В такой парадоксальной сверхзадаче — квинтэссенция поэзии Аронзона.

В 1969 году Аронзон записывает в блокноте: «Все пишут жизнь, а кто опишет смерть» [Döring/Kukuš 2008: 390]. Очевидно, что смерть он понимает как длительность, так же как «пленэр для смерти» — неоднократно появляющийся образ в его поэзии, который следует понимать не событийно, а «бытийственно», как длительное пребывание в засмертном пространстве, в раю; но и это пребывание описывается не как процесс, а как постоянно актуальное состояние. В этом смысле поэтический мир Аронзона основан на ряде констант, присутствующих в его творчестве с самого начала. Безусловно, творчество Аронзона обладает развитием, так же как и его автоперсонаж имеет поэтическую биографию. Однако задача этой работы — описать автоперсонажа и его мир не столько в их становлении, сколько в онтологическом единстве, представленном в творчестве поэта как цельная данность. В силу краткости поэтического пути Аронзона (чуть больше десяти лет), постоянства тем и мотивов и лаконичности поэтического словаря я считаю возможным (понимая методологическую проблематичность такого подхода в принципе) разговор о поэзии Аронзона, вынося диахронное измерение за скобки. При таком подходе все стихотворения Аронзона воспринимаются как бы одновременно: ведь рай обладает пространством, но не знает времени.

В силу уникальности творческого опыта Аронзона главное внимание будет уделено проблемам поэтики и вопросам изобразительности. Борясь с сопротивлением языка, диктующего строгие отношения между означающим и означаемым, Аронзон добавляет к семиотичности слова пространственную компоненту: слово Аронзона устремлено не столько называть, сколько определять, очерчивать, обозначать контур, которого нет и который может быть только помыслен, как и мир, этим контуром ограничиваемый. Проблема изобразительности слова остается для поэта актуальной до последнего его текста, что отражается в постоянном поиске новых способов выразительности. Во многом ориентируясь на лексикон, характерный для поэзии Золотова, пушкинского века, поэтам которого была свойственна тяга к «гармонической точности» и ясности, Аронзон

создает мир, хоть и полный узнаваемых реалий, но вместе с тем духовный (если не сказать абстрактный). В известном смысле этот опыт схож с экспериментом русского авангарда, к которому Аронзон испытывал большой интерес (в особенности к поэзии Хлебникова). Конечно, утопичность проекта Аронзона иная и лишена жизнестроительных претензий русского модернизма¹, однако степень его поэтического новаторства при одновременной кажущейся классичности формы представляется экстраординарной. Не случаен позднейший интерес к Аронзону поэтов-трансфуристов: публикация «Паузы» и другие визуальные стихотворения Аронзона в самиздатском журнале «Транспонанс», его редакторы Ры Никонова и Сергей Сигей подчеркивали значимость поэта для позднесоветского неоавангарда. Связь пустоты Аронзона с вакуумной поэзией Ры Никоновой требует отдельного исследования.

В этой работе я ограничиваюсь анализом ряда проблем, связанных с поставленной Аронзоном в приведенном в эпиграфе высказывании из записной книжки перед собой и читателем задачей. Каким материалом пользуется поэт, чтобы изобразить рай? В каком смысле его поэзия противоположна быту, о каком мироощущении идет речь и как оно может быть выражено в поэтическом тексте? Как поэт избегает — и избегает ли — проблемы уподобления жизни (то есть ложной копии, дурного отражения) раю; как ему удастся (если удастся) приблизиться к тому, что он называет «первоосновой Истины»?

После краткого портрета автора я перехожу к разговору об автоперсонаже, его месте в поэтическом ландшафте

¹ Во избежание недоразумений в связи с употреблением слова «утопия» замечу, что И. Семенко, говоря о поэзии К. Батюшкова, по ее мнению впервые в русской поэзии создавшего образ лирического героя — в качестве предмета изображения, характера, индивидуальности, утверждает, что поэт создал жизнь своего персонажа как «заведомую утопию, „украшенный мир вымыслов“», чем и объясняет населенность стихов Батюшкова условными образами [Семенко 1977: 448]. Аронзон создал личную, индивидуальную утопию, точнее — атопию, которая везде и нигде, вечна и мгновенна и которая, по сути, в физическом мире невозможна.

и о том, как организованы сам ландшафт, способ его восприятия и методы его изображения (гл. 1–2).

В третьей главе обозначаются общие антиномические основы поэтического мира Аронсона, в центре которого стоит концепт рая: отношение поэта к традиции и к сонету как одновременно самой традиционной и самой экспериментальной поэтической форме у Аронсона; устремленность к Ничто и поиск диалога; значимое для Аронсона представление об обратной перспективе, выраженное в поэтическом слове; и в заключение — смерть как абсолютное начало. Эти и другие составляющие «поэтики созерцания» Аронсона будут подробно раскрыты в последующих главах книги.

Четвертая глава посвящена красоте как одному из константных состояний поэтического мира: здесь будет обосновано создаваемое — отчасти мыслимое, умозрительное — пространство, созерцаемое персонажем. В конце главы будет предложена интерпретация этого пространства как экфрасиса несуществующей, виртуальной картины.

В пятой главе предлагается имманентный анализ поэмы «Прогулка» (1964), кризисной по своему месту в творчестве Аронсона: именно в ней поэт приходит к одной из своих творческих констант — меняющимся отношениям автоперсонажа и пространства, — а также выстраивает двойническую связь «автор — автоперсонаж», в ходе разворачивания которой автор передает лирическому alter ego дар видения, оформленного в поэтическом слове.

Глава шестая посвящена разворачивающемуся в поэтическом мире Аронсона пространству и модусам его видения. На примере ряда «пейзажных» стихотворений прослежен процесс интериоризации пространства — вплоть до того, как оно становится «пленэром для смерти». Рассматривается присутствие в творчестве Аронсона категории возвышенного, в переживании которого сочетаются счастье и ужас. «Засмертное» пространство с замершим временем — условие, позволяющее автоперсонажу предаться созерцанию.

Введенное в шестой главе понятие «внутренний хронотоп», примененное к поэтическому миру Аронсона, способствует продолжению речи в седьмой главе о пространственных

парадоксах в поэзии Аронсона. Пространство в текстах поэта «прочитываемо» посредством принципов обратной перспективы, которые были сформулированы Павлом Флоренским и его учениками и последователями. Вместе с тем в главе уделяется внимание особой театральности в организации «поэтической мизансцены»: всё в охватываемом пространстве аронсоновского мира тянется к игре из желания «не быть собой».

Восьмая глава рассматривает движение в художественном пространстве Аронсона. При преобладающей статичности лирического субъекта динамичен окружающий его мир. Движением, причем часто скрытым, обуславливается пространство, часто умозрительное, а то и несуществующее. Для Аронсона важна позиция его персонажа: определенная поза, особенно вследствие ее статичности, означает паузу, а пауза измеряема позой. Движение, каким бы оно ни было, позволяет автоперсонажу Аронсона занимать место в центре, который, согласно известному афоризму, оказывается везде, тогда как периферия — нигде. «Внутреннее пространство» Аронсона — «пейзаж души», засмертный ландшафт, открытый зрению автоперсонажа, расставшегося с физическим миром.

В девятой главе говорится о тех позициях, из которых автоперсонаж Аронсона осуществляет созерцание, позволяющее никогда не исчерпывать свой объект и оставляющее его всегда потенциально полным. Зрение автоперсонажа оказывается способным видеть невидимые свойства созерцаемого, словно угадывать в дневном свете ангельскую тень¹. Оптика, предлагаемая Аронсоном, позволяет устанавливать пространственный объем называемого им времени или состояния и пребывать в этом объеме, открытом одновременно и этому свету, и тому. Так создается иероглифичность образности: передаваемые в слове зрительные впечатления принимают форму изменчивых, нестатичных в смысловом отношении образов, подобно иероглифам обладающих как конкретным значением, так и (не)определенной семантикой, которой обозначена «ноуменальная глубина» созерцаемого.

¹ Ср.: «свет — это тень, которой нас одаряет ангел» (1964, № 5).

Десятая глава посвящена рассмотрению различных лексико-грамматических комбинаций, производимых Аронзон в стихотворных текстах с целью наиболее адекватно выразить видимое автоперсонажем. Чтобы сохранить максимальную поэтическую многозначность и вместе с тем «зримую» конкретность, поэт прорабатывает слово на микроуровне в динамике задействия той или иной лексемы, что приводит к тотальной неустойчивости смысла. Аронзон внимателен к внутренней форме слова и использует его параномастический потенциал, позволяющий обозначить трансценденцию.

Одиннадцатая глава предлагает к рассмотрению осуществляемый поэтическими средствами диалог между «я» и «ты», в ходе которого складывается своеобразная поэтика Аронзона: страстное желание обрести себя в другом приводит к тому, что в ближнем узнается не Бог, а чужой «он». Однако свойственный поэту диалогизм выводит его автоперсонажа за пределы личного «я» к «ничьему сознанию», которым разные «я» объединены в «мы».

В двенадцатой главе говорится о поэтическом пространстве, где осуществляется поиск другого ради диалога. «Внутренний хронотоп», локально неопределимый, экстериоризуется, но и остается сокрытым; именно там ожидается встреча «я» и «ты», их совпадение, в котором будет обнаружена неисчерпаемая друг для друга глубина. Часто поэт извлекает на свет эту глубину, явленную в слове — не в категоричном утверждении, а в спонтанной фиксации неуловимости предмета высказывания на грани присутствия/отсутствия. Подобное извлечение мерцающего, амбивалентного смысла получает в этом поэтическом мире пространственное воплощение, выливаясь в модус диалога, пусть и не всегда маркированного. Аронзон создает ситуацию «отражения отражения», в которой, как в сферическом зеркале, воспринимаемые предметы то становятся фактами сознания, то отчуждаются от воспринимающего, становясь рядом «дурной пустоты». В создающемся пространстве устанавливаются связи между всеми ипостасями «я» и между «я» и другим. Зримое наделяется лицом и, следовательно, душой, образуя

«пейзаж души» — духовное, виртуальное пространство, где возможен диалогический обмен видениями и видениями.

Тринадцатая глава посвящена мотиву двойничества у Аронсона — мотиву, происходящему из диалогичности этого поэтического мира в самом его устройстве. В диалог вовлекаются не только персонажи-конфиденты, но и Бог, проявляющий себя в отражениях, и в ходе этой беседы возникает вопрос идентификации каждого из ее участников, их различимости между собой. В такой беседе реализуется отраженность участников этого поэтического действия друг в друге, отраженность всегда асимметричная и неточная, искаженная, в ходе которой выясняются совпадения или расхождения персонажей.

В четырнадцатой главе рассматриваются сонеты Аронсона и предлагается интерпретация этой самой отрефлексированной поэтом формы. Особое внимание уделено группе сонетов, в которых представлен метатекст, получающий в исследовании название «сонетологии». На основе ряда формальных признаков выявляется принцип, согласно которому число сонетов в творчестве поэта может быть увеличено из-за намеренно расшатываемой Аронсоном сонетной формы: читателю и исследователю предоставляется возможность, вслед за автором, посмотреть на канон свободно. С учетом как производимой поэтом модификации строгой формы, так и обыгрывания им ее названия («со-нет») сделан вывод о трансгрессивной природе сонета у Аронсона.

Пятнадцатая глава подводит своеобразный итог: в ней рассматривается особый модус присутствия и видения «пространства души» — несуществующего места, рая — через смерть. Автоперсонаж пребывает в «нулевой точке» или стремится к ней, чтобы иметь возможность двигаться как по линейному, так и по реверсивному направлению времени. По-разному маркированная, тема смерти у Аронсона предполагает не уничтожение, а путь к существованию или осуществлению, не знающему закрепощенности в телесном и материальном. Смерть мыслится поэтом скорее в пространственных, чем во временных координатах; в «пленэре для смерти» время оказывается нейтрализованным в своей

смертоносности. Само творчество представлено как приуготовление к смерти: как сказано в эпиграфе к этому введению, «живые стихов не пишут». Одной из целей главы, как и всей предлагаемой работы, является попытка показать, что смерть у Аронсона — особый модус, из которого он утверждает жизнь.

В Заключении я еще раз останавливаюсь на основных исходных положениях своего исследования и делаю вывод о значимости и новаторстве радикального поэтического эксперимента Леонида Аронсона в «изображении рая».

* * *

Эта книга основана на защищенной мной в 2024 году в Женеvском университете диссертации, которая писалась трудно и долго. За эти годы не стало Владимира Эрля, который бережно сохранил как творческое наследие Аронсона, так и память о нем и без участия которого невозможно представить себе двухтомное собрание произведений поэта в том виде, в каком оно было осуществлено в 2006 году и с тех пор не раз переиздавалось. 24 февраля 2022 года ушел из жизни Виталий Львович Аронзон, старший брат поэта, который оказал неоценимую помощь при подготовке собрания и до последних дней очень внимательно следил за тем, как происходит изучение творчества Леонида; он читал отдельные главы диссертации, и мне очень жаль, что я не могу с ним поделиться итогом своих размышлений... Памяти В.Л. Аронсона я хотел бы посвятить эту работу.

На протяжении ряда лет мне помогали советом, рекомендацией и словами поддержки Ф.И. и М.Ф. Якубсоны, Т.Л. Никольская, Н.А. Таршис и Б. Ванталов (Б. Констриктор), Ю.Б. Орлицкий, Е.В. Надеждина, Н.В. Козловская, С.Е. Бирюков, В.М. Кислов, А.В. Скидан, А.М. Мирзаев, Ю.В. Галецкий (Ушakov), Е.А. Лазарева, которым я приношу глубокую благодарность. Благодарю также членов диссертационного жюри, благосклонно отметивших мою работу и в ходе ее обсуждения высказавших ряд ценных наблюдений и давших рекомендации: Т. Смолярову, К. Амашер, К. Ичин, Ж. фон Цитцевитц, Й. Херльта. Отдельно спасибо

моей жене Людмиле Дорониной, на глазах которой происходила борьба со многими трудностями, связанными с облечением моих размышлений в связную форму. Эти трудности не были бы преодолены, если бы не помощь моего друга и, наряду с Владимиром Эрлем, многолетнего «подельника» по Аронзону Ильи Кукуя, беседы с которым и обсуждение написанного на протяжении последних лет помогали мне прояснять различные аспекты исследования; произведенная Кукуем работа при научном редактировании книги в процессе подготовки ее к изданию имеет для меня огромную ценность. Особую благодарность я хочу высказать моему научному руководителю Жан-Филиппу Жаккару, терпение, деликатность и точность в рекомендациях которого мне невероятно помогли. Всем названным людям я глубоко признателен и прошу прощения у тех, кого забыл упомянуть.