

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Пространственная аксиология поэтического мира Леонида
Аронсона

Исполнитель Матигорова Александра Александровна

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук

(ученая степень, ученое звание)

Чевтаев Аркадий Александрович

(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой _____

(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«___» _____ 2025 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И СПЕЦИФИКА ЕГО АНАЛИЗА.....	8
1.1. Характеристика художественного пространства: определение, история изучения вопроса, классификация.....	8
1.2. Понятие хронотопа. Корреляция категории времени и категории пространства	14
1.3. Мифопоэтическое пространство и его специфика	17
1.4. Аксиологический аспект в структуре художественного пространства	21
Выводы к 1 главе:.....	24
ГЛАВА 2. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СТРУКТУРЫ В ПОЭЗИИ Л. Л. АРОНЗОНА	27
2. 1 Неподцензурная поэзия в историко-литературном контексте второй половины XX века.....	27
2. 2 Творчество Л. Л. Аронзона в контексте неподцензурной поэзии 1960-х годов	29
2. 3 Аксиология пространственно-пейзажной поэтики Л. Л. Аронзона...	34
2. 4 Аксиология городского пространства в поэтике Л. Л. Аронзона	41
2. 5 Пространственная аксиология поэзии Л. Л. Аронзона в свете платоновского философского дискурса.....	45
Выводы ко 2 главе:.....	53
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	61

ВВЕДЕНИЕ

Леонид Львович Аронзон (1939 г. – 1970 г.) – андеграундный поэт, творчество которого для современного литературоведения остается еще недостаточно изученным. Помимо поэтических текстов в корпус произведений Л. Л. Аронзона входят проза и драматургия. Его творчество во многом осталось в тени знаменитого друга – И. А. Бродского, однако интерес исследователей к поэту с каждым годом увеличивается. До сих пор в современной филологии сохраняется тенденция сопоставлять творческие парадигмы двух поэтов. Однако если в отношении художественного мира И. А. Бродского как самостоятельного явления представлен большой ряд научных работ, то Л. Л. Аронзон в этом случае еще малоизучен. Это связано с рядом причин, которые обозначают исследователи творчества поэта [23]: проблемы с публикацией полного собрания сочинений, специфика поэтического мира, поздний интерес исследователей и др.

Творческий путь Л. Л. Аронзона пришелся на шестидесятые годы XX века. Это время, в которое андеграундная среда только начинает осознавать свою обособленность от советской словесности, многие поэты постепенно начинают смиряться со своим неофициальным статусом и невозможностью публикации своих произведений. Бурное развитие подпольной жизни связано в первую очередь с жесткими критериями социалистического вектора развития искусства.

Л. Л. Аронзон получил филологическое образование в ЛГПИ им. А. И. Герцена. В связи с этим его произведения требуют подготовленного читателя и представляют особый интерес для филолога, так как художественный мир поэта насыщен интертекстуальными и интермедийными связями. Некоторое время поэт работал преподавателем литературы, писал сценарии к документальному кино. Жизненный путь Л. Л. Аронзона оказался коротким – он прожил всего 31 год. По официальной версии поэт погиб от неосторожного обращения с оружием, однако родственники и ближайшее окружение перед трагической смертью отмечают

духовный кризис и подавленное состояние, которые могли стать причиной добровольного ухода из жизни.

Неожиданный финал являлся основой для мистификации фигуры Л. Л. Аронзона в андеграундном сообществе. Многие исследователи и критики отмечают, что именно трагическая смерть стала толчком к осмыслению творчества Л. Л. Аронзона, однако эта тенденция была характерна для герметичного творческого объединения неподцензурной литературы [20; 21; 23].

Проблема изучения художественного мира Л. Л. Аронзона состоит еще и в том, что больший пласт работ составляют в основном критические заметки и воспоминания друзей поэта, либо людей, относящихся к андеграундному сообществу [20; 21; 47; 48; 49; 50]. Вследствие чего для многих из них затруднительно дать объективную оценку творческого наследия Л. Л. Аронзона, в силу короткой временной дистанции и личной заинтересованности, однако ряд критических замечаний о художественном мире поэта крайне значим для современных научных работ. Например, термин «мир-пейзаж», введенный Вл. Эрлем, в отношении художественного пространства Л. Л. Аронзона до сих пор активно используется филологами.

Количество работ [16; 17; 18; 24; 40; 50], посвященных миру-пейзажу Л. Л. Аронзона, свидетельствует о принципиальной значимости этой категории художественного текста. Художественное пространство Л. Л. Аронзона является главным способом репрезентации авторского замысла, основной темой его творчества. Таким образом, **актуальность исследования** состоит в том, что анализ пространственных структур в его аксиологическом аспекте представляется наиболее продуктивным способом постижения художественной идеологии поэта. В то же время ценностно маркированное пространство дает основание предполагать присутствие мифопоэтического фундамента художественного мира поэта, а сам ценностно ориентированный подход к анализу указывает на развитие философского дискурса в художественной идеологии Л. Л. Аронзона.

Научная новизна данной исследовательской работы состоит в комплексном анализе типов пространственных структур в поэзии Л. Л. Аронзона: мир-пейзаж, городское пространство, мифопоэтическое пространство. Кроме того, в работе предлагается рассмотреть структуру художественного мира поэта через призму платоновского философского дискурса.

Объектом исследования является поэтический мир Л. Л. Аронзона.

Предмет исследования: специфика художественного пространства Л. Л. Аронзона в аксиологическом аспекте.

Материал исследования – стихотворения Л. Л. Аронзона.

Целью данной работы является выявление специфики репрезентации аксиологического аспекта через анализ пространственных структур в поэзии Л. Л. Аронзона.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- рассмотреть категорию пространства в литературоведении;
- определить взаимосвязь художественного пространства с другими категориями текста;
- определить ценностный аспект мифопоэтического пространства;
- охарактеризовать феномен неподцензурной литературы в историко-литературном процессе;
- выявить статус Л. Л. Аронзона в контексте неподцензурной литературы;
- проанализировать особенности реализации ценностного аспекта мира-пейзажа в художественном мире Л. Л. Аронзона;
- предложить классификацию «городских» стихотворений Л. Л. Аронзона по характеру присутствия в нем элементов урбанистического пространства;
- выявить особенности реализации платоновского идеализма в пространственной структуре художественного мира Л. Л. Аронзона.

Методологическая основа исследования. В данной работе используются следующие методы: анализ научной литературы в разработке 1 теоретической главы; во 2 главе применяются культурно-исторический и биографический методы в параграфах 2.1 и 2.2. соответственно, сравнительно-сопоставительный и мифопоэтический в параграфах 2.3, 2.4, 2.5.

Основой исследования послужили теоретические труды М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, Е. М. Мелетинского, Ж. Женнета и др.

Теоретическая значимость работы заключается в обосновании ключевой роли аксиологического аспекта категории пространства в осмыслении авторского замысла, а также уяснение способов репрезентации ценностного вектора художественного мира.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его результатов в практике изучения творчества Л. Л. Аронсона, а также использование результатов при подготовке курса литературы, связанного с постижением сущности и особенностей неофициальной культуры второй половины XX века.

Структура работы: работа состоит из введения, основной части, состоящей из двух глав, заключения и списка используемой литературы.

Апробация работы. Материалы работы представлены на студенческой научно-практической конференции «Современная филология: теория и практика» (РГГМУ, ИПА, кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного, 25.04.2024 г.); на конференции молодых ученых «Поэтика текста литературы и культуры: к 87-летию со дня рождения И. В. Фоменко» (ТвГУ, Филологический факультет, 25.05.2024 г.); на всероссийской научной конференции с международным участием «Филология в современном мире» (РГГМУ, ИПА, кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного, 25.04.2025 г.); на заседании филологического семинара, посвященного 135-летию со дня рождения А. А. Ахматовой (РГГМУ, ИПА, кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного,

25.09.2024 г.); в форме статьи в соавторстве с А. А. Чевтаевым в журнале «Мировая литература в контексте культуры», 2024. № 25. С. 34–41.

ГЛАВА 1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И СПЕЦИФИКА ЕГО АНАЛИЗА

1.1. Характеристика художественного пространства: определение, история изучения вопроса, классификация

Понятие «пространство» является одним из самых значительных аспектов в жизни человека. На эту тему написан большой ряд научных работ. Однако до конца осмыслить, установить границы и осознать пространственные структуры человеческий разум не в состоянии. Этот термин используется как в гуманитарных дисциплинах, так и в технических и естественнонаучных, поэтому дать наиболее однозначное определение почти невозможно. Исследователи из разных научных сфер как правило разрабатывают лишь один план понятия «пространство», что является недостаточным. Поэтому оно требует включения междисциплинарных методов анализа. Так, в энциклопедическом словаре по философии под ред. А. А. Ивина находим такое определение пространства: «фундаментальное (наряду с временем) понятие человеческого мышления, отображающее множественный характер существования мира, его неоднородность. Множество предметов, объектов, данных в человеческом восприятии одновременно, формирует сложный пространственный образ мира, являющийся необходимым условием ориентации любой человеческой деятельности» [35]. Мы выбрали это определение пространства, так как в нем освещаются наиболее важные на наш взгляд характеристики. Во-первых, упоминается о неразрывной связи понятий «пространство» и «время». Во-вторых, пространство характеризуется как неоднородное. В-третьих, отмечается главная функция пространства – моделирование образа мира.

В отечественном литературоведении специальное изучение категорий пространства и времени начинается с работ П. А. Флоренского «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», 1924 г. и М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической

деятельности», 1924 г. Эти работы до сих пор остаются фундаментальными для изучения пространственно-временной организации текста. Позднее появляются другие не менее значимые для филологии научные труды Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, Е. М. Мелетинского, В. Н. Топорова и т.д. Ученые исследуют категорию пространства, опираясь на положения разных направлений: структурный аспект, мифологический, культурологический и др.

Пространство художественного текста является одним из главных структурных элементов, формирующих любое художественное произведение. Его моделирующую функцию отмечает Д. С. Лихачев: «Оно может обладать теми или иными свойствами, так или иначе «организовывать» действие произведения» [25, с. 335]. Этот же моделирующий аспект отмечает М. Л. Новикова, опираясь на положения Ю. М. Лотмана о семиосфере: «Художественный текст является моделью семиосферы, которая является семиотической моделью мира, закреплённой в данной культуре. Поэтому пространство текста — это модель мира» [30, с. 117]. Однако важно уточнить, что пространство не исчерпывается репрезентацией реального мира, оно также «моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т.п.» [27, с. 252]. Ученые объясняют это тем, что эти аспекты включаются в пространственную структуру, а соответственно приобретают ценностную наполненность.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что главной функцией пространства художественного текста является создание модели мира произведения и его структуры. Следовательно, изучение этой категории текста становится значимым шагом к пониманию художественного произведения и авторского замысла. В. Н. Топоров не просто отмечает структурно-семантическую значимость пространства, а возводит эту категорию в абсолют, утверждая, что «текст пространственен», т. е. имеет свойства реального пространства, и «пространство есть текст», т. е. само пространство выступает как носитель информации [44, с. 227].

Мы можем сделать вывод, что реальность влияет на художественный мир произведения: «Он зависит от реальности, «отражает» мир действительности, но то художественное преобразование этого мира, которое совершает искусство, имеет целостный и целенаправленный характер» [25, с. 335]. Художественное пространство часто становится репрезентацией реальной географической территорией. Так, например, геопэтика делает акцент на этом пересечении, устанавливая связь между автором и конкретной территорией, делая акцент на аксиологическом осмыслении локуса. Важно отметить также зависимость художественного пространства не только от конкретного территориального расположения, но и от историко-культурных особенностей. Оба этих фактора, осмысляясь в векторе художественного произведения, перестают восприниматься только как документальные элементы. Они начинают функционировать как эстетико-аксиологические образы. Необходимо отметить, что «Формирование геопэтических образов связано и с регионами географического пространства, и с концептуализацией этих образов» [30, с. 121]. Соответственно мы можем сделать вывод, что художественное пространство включает в себя реальное и концептуальное, но при этом не исчерпывается ими.

Р. А. Зобов и А. М. Мостепаненко классифицируют пространство на три типа: реальное, концептуальное и перцептуальное. В рамках литературоведческого осмысления художественного текста перцептуальное пространство становится той единицей анализа, которую обычно понимают под «художественным пространством»: «оно есть условие сосуществования и смены человеческих ощущений и других психических актов субъекта» [14, с. 11]. Концептуальное же пространство характеризуется своей абстрактностью: «Это фактически отражение реального пространства и времени на уровне понятий (концептов), имеющих одинаковый смысл для всех людей» [14, с. 11].

Таким образом, наиболее полный литературоведческий анализ будет включать в себя анализ таких соотношений как: реальное и перцептуальное пространство, где биографический и исторический контекст влияют на

создание индивидуальной модели мира, и концептуальное и перцептуальное, где на фоне «общих мест» наиболее ярко выделяется авторский особенности. В дальнейшем мы будем использовать понятие «пространство» в значении «перцептуального пространства».

С помощью ряда бинарных оппозиций мы можем описать пространство художественного произведения. Так, А. С. Поршенева выделяет четыре наиболее значимые оппозиции: закрытость/открытость; предметная заполненность/незаполненность; направленность/ненаправленность; статичность/динамичность, непрерывность/дискретность [34, с. 98]. Она отмечает также, что пространство включает в себя ряд ценностных бинарных оппозиций: «Кроме этого, художественное пространство может быть маркировано как дружественное либо враждебное человеку, способное или неспособное порождать определенный тип героев, человеческое или демоническое и т. п. — то есть быть включенным в бинарные оппозиции ценностного характера» [34, с. 98].

Условно пространственные оппозиции, по нашему мнению, могут быть классифицированы по характеру описания пространства. Так, закрытость/открытость, заполненность/незаполненность элементы описывающие свойства «чистого» пространства, особенности относящиеся исключительно к этому аспекту.

Вторая группа оппозиций — направленность/ненаправленность, статичность/динамичность, непрерывность/дискретность — тесно сопряжена с темпоральными особенностями художественной реальностью, пространство в ней имеет векторную специфику, способность разворачиваться во времени. Например, Ю. М. Лотман отмечает, что «...художественное пространство не есть пассивноеместилище героев и сюжетных эпизодов»[27, с. 259].

Третья группа элементов, опирающаяся на отношении субъекта или объекта к пространству. Она выражается в основном в мифологических оппозициях(профанное/сакральное, враждебное/дружественное и др.) и

является ценностно насыщенной. Кроме того, М. Л. Новикова отмечает, что пространство «...уникально в силу объективно-субъективного видения автора и представлено с позиций определенного эстетического идеала, что отражается в его символической многоплановости»[30, с. 117].

Таким образом, в пространственную структуру, выражающуюся определенным набором оппозиций, включается темпоральный аспект и субъектно-объектная организация текста. Соответственно анализ пространства должен производиться в связи с другими категориями текста. На основе этих замечаний мы можем выделить: собственно пространство, векторный аспект пространства и организация пространства субъектом или объектом, в том числе отношение субъекта или объекта к художественной реальности.

Необходимо сказать и о графических особенностях организации произведения. Графическое пространство текста играет не меньшую роль, чем пространство художественного мира, оба они несут большую семантическую нагрузку текста. Чаще всего такой прием используется в поэтическом тексте, что связано с особой взаимозависимостью формы и содержания в поэзии. Так, исследователи выделяют особый тип визуальных стихотворений. Однако для литературоведения вопрос границ визуальной поэзии до сих пор не исчерпан. Визуальным, в широком смысле, будет являться литературное произведение любого рода, воспринимаемое читателем с типографского листа. Можно предположить, что визуальной поэзией становится в том случае, когда автор намеренно использует графические приемы как способ передачи эстетического содержания текста.

Важно отметить, что разделение фигурных стихов и визуальной поэзии тоже крайне размыто: есть исследователи, которые включает в понятие визуальной поэзии фигурные стихи, кто-то их разделяет, а кто-то отрицает существование как одного, так и другого. В рамках нашей работы мы будем опираться на точку зрения Ю. Б. Орлицкого, который писал: «... встречаются также попытки воскресить многовековую традицию так называемых

фигурных стихов, в которых текст располагается в виде того или иного легко узнаваемого рисунка. На принципиальное отличие таких текстов от визуальной поэзии справедливо указывает С. Сигей; действительно, речь в таких стихотворениях идет об «определенном расположении текстового материала, форма которого лишь иллюстрирует вербальное сообщение» [31, с. 187].

Для визуальной поэзии графическая организация текста на типографском листе, шрифт, расположение текста в виде рисунка (в случае фигурных стихов) и др. будут иметь повышенную семантическую значимость. В случае визуальной поэзии графические особенности стиха часто становятся репрезентацией его художественного пространства. Так, отмечая «пространственность» языка в целом Ж. Женнет пишет: «Со времен Малларме мы научились распознавать (заново познавать) визуальные возможности графики и композиции печатного текста и материальное существование Книги как некий целостный объект, и эта смена перспективы обострила наше внимание к пространственному характеру письма, к вневременному и обратимому размещению знаков, слов, фраз, дискурса в целом» [12, с. 281]. Именно поэтому визуальные стихотворения наиболее продуктивно осмысляются через пространственную категорию. Кроме того, они нуждаются во включении в анализ других языков искусства, иными словами, интермедиаальный подход наиболее продуктивен для осмысления визуальных текстов.

Визуальное стихотворение в своей основе, помимо приемов литературы, с точки зрения непосредственно графического воплощения использует приемы живописи, что подтверждается высказыванием М. А. Сухотина: «Собственно же визуальная поэзия ближе к рисунку, фотографии, коллажу. Слово сливается с изобразительностью» [42, с. 244]. Так, нам необходимо прибегнуть к классификации видов искусства. Соответственно живопись – пространственный вид искусства, а литература – временной. Важно отметить, что распределение видов искусства строится на соотношении

пространственного и темпоральных аспектов: временные, пространственные и пространственно-временные. В этом отношении визуальную поэзию было бы уместнее определить по классификации М. С. Кагана к синкретически-синтетическому виду искусства [15], так как она включает в себя как средства пространственного вида искусства живописи (графическая организация текста), так и временного – литературы (способ реализации художественного образа). Это переходное положение, как визуальной поэзии, так и поэзии в целом отмечает Ю. Б. Орлицкий: «...что позволяет вновь поставить вопрос о природе и границах стиха и изобразительного искусства, а точнее — об относительном характере этих границ. Причем они представляются таковыми не только для синтетического искусства, которое крайне условно именуется визуальной поэзией, но и для лирической поэзии в целом» [31, с. 192].

Можно сделать вывод, что включение в поэзию художественных средств живописи и графики свидетельствует о повышенной значимости пространственного аспекта, более приоритетного, чем темпоральный.

1.2. Понятие хронотопа. Корреляция категории времени и категории пространства

Пространственный аспект в литературе неразрывно связан с темпоральным. На связь этих категорий текста указывает М. М. Бахтин, впервые вводя понятие «хронотопа» в филологию: «Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы» [9, с. 235]. Описывая понятия хронотопа М. М. Бахтин отмечает: «Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [9, с. 235]. В тоже время он подчеркивает некоторую включенность темпорального аспекта в пространственный. Так, время становится измерением пространственной структуры: «нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства)» [9, с.

235]. Можно сделать вывод, что анализ категории пространства неизменно должен проводить в соотнесении со временем художественного произведения. Только при этом условии появляется возможность выйти за пределы структурного анализа.

Подобную точку зрения разделяет В. Н. Топоров. Он отмечает, что для мифопоэтического сознания пространство и время синкретичны и не воспринимаются друг без друга. Соответственно, пространственно-временной континуум характерен для художественной модели мира изначально: «Все, что случается или может случиться в мире мифопоэтического сознания, не только определяется хронотопом, но и хронотопично по существу, по своим истокам» [44, с. 232]. Так, только четырехмерное пространство будет являться сакральным, а исключение какой-либо категории понижает статус истинности. Ориентируясь на положения В. Н. Топорова о пространстве, можно сделать вывод, что оно, во-первых, синкретично связано со временем, а, во-вторых, вещественно наполнено и упорядочено.

Однако в работе М. С. Кагана «Философия культуры», мы находим противоположное соотношение этих двух аспектов. Так, исследователь отмечает: «...в отношении физиологическом — и в этом человек подобен животным — восприятие времени вторично по отношению к восприятию пространства, в отношении же психологическом, а в конечном счете, духовном, культурном, ценностном — пространственные представления производны от переживания времени» [15]. Таким образом, М. С. Каган подчеркивает, что осмысление пространства началось человеком раньше и осуществлялось с помощью органов чувств. Темпоральный аспект же более сложен для постижения, поэтому он начинает определяться человеком гораздо позднее.

Таким образом, мнения исследователей в отношении взаимозависимости пространство-время и время-пространство амбивалентны. Однако все исследователи отмечают особую, наиболее тесную связь между этими аспектами.

М. М. Бахтин указывает на значимость хронотопа в создании художественного образа. Так, и пространство, и время, стягиваясь в хронотопическом единстве приобретают значительное влияние как на структурную организацию текста, так и на его ценностный аспект: «Хронотоп же дает существенную почву для показа-изображения событий. И это именно благодаря особому сгущению и конкретизации примет времени — времени человеческой жизни, исторического времени — на определенных участках пространства» [9, с. 399]. При этом исследователь уточняет, что хронотопические отношения отдельного произведения, художественной идеологии писателя, художественного направления, целой эпохи могут варьироваться.

Важно отметить, что и в концепции В. Н. Топорова мы находим понятие пространственно-временного континуума, он тоже указывает на тесную взаимосвязь этих категорий. Однако, если для хронотопа М. М. Бахтина характерно «сгущение» времени, то для В. Н. Топорова такой точкой становится вещественная наполненность пространства. Таким образом, один исследователь делает акцент на категорию времени как наиболее концентрированной, а другой выделяет именно дифференциальный пространственный признак.

На определенный набор характеристик пространственной системы указывает и М. М. Бахтин, описывая свойства хронотопа, и Ю. М. Лотман в работе «Художественное пространство в прозе Гоголя». Так, М. М. Бахтин, анализируя структуру хронотопа разных произведений, выделяет признаки пространственно-временного континуума. Например, описывая хронотоп греческого романа, он выделяет такие характеристики пространства как далекое/близкое, закрытое/открытое, бесконечное/конечное, свое/чужое, статичность/динамичность [9, с. 250].

Можно сделать вывод, что для категории пространства типичны основные структурные элементы – определенный набор оппозиций. Соответственно анализ художественного пространства отдельно взятого

произведения будет состоять из обозначения «общих мест» и выявления авторских особенностей.

Кроме того, М. М. Бахтин указывает на ценностный аспект понятия «хронотоп»: «Поэтому хронотоп в произведении всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе» [9, с. 391]. В тоже время процесс освоения художественного замысла по мнению исследователя может реализовываться только через анализ пространственно-временных характеристик: «...всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [9, с. 406].

1.3. Мифопоэтическое пространство и его специфика

Пространство художественного текста так или иначе в ретроспективе представляет собой синкретическое единство мифологического мышления. Так, В. Н. Топоров отмечает тождественность художественного и мифопоэтического пространства, отделяя его от научного и усредненно-бытового пространства.

Архаичный человек, мыслящий себя частью внешнего мира, еще не мог осознать это пространство как отдельное. Поэтому первые попытки репрезентации пространства в мифе будут антропоморфичны или зооморфичны. Здесь отмечается тесная связь категории пространства и субъектно-объектной организации, а также единством космического пространства и мифологического времени. Несомненно, в художественной литературе это уже не будет выражаться в таких же ярких синкретичных формах, однако это свидетельствует о том, что анализ пространственных структур должен производиться в соотнесении с другими категориями текста. Кроме того, мы предполагаем, что диахронический экскурс непосредственно влияет на синхроническое понимание пространственных структур.

Как мы уже указывали выше, перцептуальное пространство отличается от концептуального своей наполненностью и значимостью. Так, на «вещность» мифопоэтического пространства указывает В. Н. Топоров: «Следовательно, пространство (или – точнее – пространственно-временной континуум) не только неразрывно связано с временем, с которым оно находится в отношении взаимовлияния, взаимоопределения, но и с вещественным наполнением <...>, т. е. всем тем, что так или иначе «организует» пространство, собирает его, сплачивает, укореняет в едином центре» [44, с. 234]. Так, границы пространства, которые отделяют его от «не-пространства» характеризуются именно этим фактором.

Важно отметить, что именно для мифологического мышления будет принципиально ценностное отношение к бинарным оппозициям, характеризующим мироустройство, что отмечает и А. С. Поршенева. При этом для мифологического пространства характерно жесткое аксиологическое разграничение: «Однако если в искусстве эти аксиологические параметры вариативны, не заданы изначально и определяются жанром, направлением, авторской концепцией и т. д., то мифологическое представление о пространстве и времени характеризуется стабильной аксиологией» [45, с. 163].

Для мифологического пространства оппозиция профанное/сакральное реализуется в понятиях Хаоса и Космоса. Так, в работе В. Н. Топорова Космос соотносится с вещественно наполненным пространством, которому противостоит «не-пространство». При чем границы Космоса будут характеризоваться именно вещественной наполненностью. Понятие границы пространства становится важным принципом для его существования: «Отделенность пространства от того, что им не является, его отдельность — одно из важнейших свойств пространства (не только онтологически, но и филогенетически)» [44, с. 239].

Корреляция вещи и пространства наиболее тесная, так как В. Н. Топоров опирается на тезис о первичности сакральной вещи, создающей пространство: «Тем самым вещи не только конституируют пространство, через задание его

границ, отделяющих пространство от не-пространства, но и организуют его структурно, придавая ему значимость и значение (семантическое обживание пространства)» [44, с. 239]. Так, вещь становится элементом внутренне структурирующего пространство, включая в него ценностно-смысловой аспект. Тогда один из подходов к анализу пространственных структур, это понимание характера и функции вещей, наполняемых пространство, их статуса и семантики.

Важно отметить, что по В. Н. Топорову одним из свойств пространства отмечает его «составность». Соответственно дискретный анализ вещественной наполненности пространства наиболее органичен, так как оно фрагментарно по своей специфике. Однако необходимо сказать, что для разных элементов пространства характерно создание новых структурных связей. Так, именно процесс членение(анализ)-соединение(синтез) создает необходимую динамику для развертывания пространства вовне, что характеризует пространство как открытую саморегулирующуюся систему. В то же время любой процесс требует критерия времени, который В. Н. Топоров тоже отмечает. Таким образом, описанный способ анализа позволяет одновременно осознать как структуру мифопоэтического пространства, так и его смысловую наполненность.

В то же время в работе Е. М. Метелинского «Поэтика мифа» Космос представлен процессом гармонизации Хаоса: «В космогонических мифах развитых мифологических систем упорядочивающая деятельность богов более ясно и полно осознается как преобразование хаоса, т. е. состояния неупорядоченности, в организованный космос, что составляет в принципе главнейший внутренний смысл всякой мифологии, в том числе и архаической» [29, с. 205]. Далее исследователь отмечает, что любое такое преобразование несет в себе аксиологический аспект, представляет собой ценностно ориентированный процесс. Е. М. Метелинский также указывает, что ряд оппозиций может быть объединен в разные семантические группы, образующие дуалистические системы. Так, противопоставление Космоса и

Хаоса в разного рода мифологических системах позволяет разделить пространство на зону Хаоса и зону Космоса, в соответствии с которыми будут реализовываться центральные мифологические оппозиции (соответственно: низ/верх; лево/право; периферия/центр и др.).

Из рассмотренных выше точек зрения на мифопоэтическое пространство мы можем сделать вывод, что оно имеет свою четкую структуру. Мы имеем в виду две главные магистрали реализации пространства: его горизонтальное и вертикальное развертывание. Так, главной оппозицией, представленной в горизонтальном измерении, является профанная периферия и сакральный центр. В основе этой дихотомии лежит разделение пространства от не-пространства, или Космоса от Хаоса. Именно здесь обозначаются пространственные границы, отделяющие свое – знакомое и привычное, от чужого- далекого и непонятного. В вертикальной плоскости мифологическое пространство представляет собой трихотомическую структуру, состоящую из таких уровней: небесное, земное и подземное. Небесное пространство заполняется богами, земное – «срединный мир»- людьми, а подземное – хтоническими существами. В этом случае в мифопоэтической картине мира наиболее часто будет встречаться антиномии небесное/земное или верх/низ.

Важно отметить, что структурные модели, реализующиеся в мифологическом измерении, не всегда будут тождественны художественной действительности. Так, А. В. Филатов отмечает: «Подобное осмысление пространства и времени не является конституирующим для неомифологии в литературе XIX–XX веков, в которой ценностные оппозиции могли инвертироваться, создавая, например, образы враждебного центра и спасительной периферии как проявление неклассической картины мира в противовес ранней мифологии» [45, с. 164-165].

Таким образом, реализация пространственных структур в художественном произведении напрямую зависит от ценностно ориентированных мифологических оппозиций. Они в свою очередь напрямую связаны с субъектом: его возможностями осмысления пространства и теми

характеристиками, которые он присваивает пространству. Это подтверждает взаимозависимость пространственных структур и субъектно-объектной организации текста.

1.4. Аксиологический аспект в структуре художественного пространства

В параграфе 1.1 мы сделали вывод, что структурно-моделирующая функция пространства становится наиболее значимой в создании художественной реальности. Однако необходимо отметить, что пространство включает в себя эстетически-аксиологический план, который в первую очередь будет связан с третьей группой оппозиций. Потому что именно авторские ценностные положения напрямую влияют на создание художественного пространства: «Отличительной чертой ценностных представлений является их бинарный характер, наличие противоположных ценностных модальностей, предполагающих личный выбор и иерархичность позитивных и негативных предпочтений» [30, с. 119].

Ю. М. Лотман пишет: «...художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [27, с. 252–253]. Продолжая мысль, ученый указывает, что «пространственный» язык в большей степени будет зависеть от исторической эпохи, социальной обстановки, вида искусства, жанра и т.д. Например, при анализе языковой картины мира исследователи отмечают определенные лексемы, что подтверждает утверждение о том, что язык отражает более общие категории и тенденции. В то же время отношения и взаимосвязи, сами элементы художественного пространства будут индивидуальны. Соответственно художественное пространство представляет собой единство как индивидуального, так и общественного ценностного отношения к реальности.

Таким образом, для того чтобы определить семантические и аксиологические индивидуальные акценты, необходимо обратить внимание на субъективные особенности организации художественного пространства, а именно на те элементы и отношения между ними, включенные в художественное пространство. Например, Ю. М. Лотман отмечает: «художественное пространство становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических, моделей, возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства» [27, с. 256]. Так, ученый, анализируя творчество Л. Н. Толстого, типологизирует литературных персонажей в зависимости от его принадлежности к той или иной пространственной структуре: герои своего места, герои «пути» и герои «степи».

Так, весь ряд выделенных оппозиций, характеризующих пространство, становится зависимым и одновременно включенным в ценностно направленную сферу авторского сознания. Поэтому, например, дискретность художественного пространства становится важным параметром при его анализе. Авторское сознание выделяет только те элементы, которые являются значимыми для создаваемой им модели мира.

В параграфе 1.3 мы отмечали, повышенную ценностную направленность мифологического пространства, но важно отметить, что не только в нем выражается аксиологический аспект. Так, Ж. Женнет в своей работе «Фигуры» отмечает «ибо раз пространство амбивалентно, то это происходит, несомненно, потому, что оно связано с большим, чем могло показаться, количеством других тем» [13, с. 128]. Далее исследователь указывает на неразрывную связь языка и пространства, выражающуюся в пространственных метафорах. Этот аспект наиболее важен для нашей работы, так как в поэтическом тексте метафора носит наиболее концентрированное семантическое значение. Кроме того, утверждение исследователя подтверждается и некоторыми совпадениями в функциях (например,

эстетическая функция) и свойствах (например, иерархичность) языка и пространства.

Имплицитное выражение пространства как внутренней основы любого произведения искусства будет носить большую художественную значимость, чем пространство означаемое: «Все это наводит на мысль, что денотируемое пространство дает меньше пространственных значений, чем коннотируемое, пространство-фигура больше говорит о себе, чем пространство-содержание» [13, с. 129]. Соответственно, именно пространство организует художественный текст на всех его уровнях, и именно оно становится основой архитектоники любого произведения.

В связи с тем, что пространство важный элемент как структурной организации художественного произведения, так и его семантической наполненности, необходимо рассматривать эту категорию и как часть внутренней структуры произведения, и как «художественный образ» [14, с. 14]. Пространство не замыкается в наборе дифференциальных признаков и их свойств. Оно характеризует не только структурную составляющую художественного произведения, но и аксиологическую. Пространство может реализовывать художественные категории разного уровня: начиная от социального и заканчивая идеологическим. Так, А. С. Поршенева отмечает: «Пространство, таким образом, осознается как пространственная структура, которая, во-первых, наделена конечным набором дифференциальных признаков; во-вторых, состоит из соположенных и определенным образом связанных друг с другом элементов; в-третьих, способна быть носителем как собственно пространственных, так и непространственных смыслов» [34, с. 101].

Таким образом, анализ пространства включает в себя трехуровневую систему: выявление признаков и их характеристик, поиск взаимосвязей между ними и ценностное осознание пространственной структуры произведения. В этом отношении именно аксиологический аспект становится наиболее исчерпывающим для анализа и является наиболее сложным уровнем анализа

пространства, относящимся в большей степени к интерпретации художественного текста.

Выводы к 1 главе:

В параграфе 1.1. мы попытались обозначить границы понятия пространства и отметили, что этот термин активно используется во всех сферах жизни человека, а значит имеет важное значение для художественного осмысления действительности. Кроме того, пространство тесно связано и с таким междисциплинарным понятием как время, что будет являться важным аспектом пространственной структуры. Мы также отметили, что пространство характеризуется неоднородностью и дискретностью, а также выполняют важную функции в создании художественного произведения – моделирование образа мира.

Также мы указали, что художественное пространство включает в себя реальное пространство и концептуальное и должно анализироваться в связи с этими понятиями. В связи с реальным пространством необходимо обратиться к геопоэтике, где производится анализ пространства через художественное осмысление автором конкретных географических локусов. В том числе к соотношению художественного и реального пространства будет относиться историко-культурный аспект. Включение же концептуального пространства в художественное проявляется в выявлении авторских особенностей на фоне «общих мест» - концептов.

Мы отметили, что пространственная структура характеризуется определенным спектром бинарных оппозиций, с помощью которых возможно описать художественное пространство. Анализируя эти характеристики, мы выделили группы, которые связаны с другими категориями текста: время и субъект. Так, литературоведческий анализ художественного пространства должен производиться в связи с тремя группами оппозиций: собственно пространство, векторный аспект и организация пространства субъектом или объектом.

Кроме того, мы затронули понятие визуального стихотворения, который наиболее продуктивно осмысляются через пространственную категорию в связи со своей спецификой.

В параграфе 1.2. мы проанализировали взаимозависимость категории пространства и времени. Так, опираясь на термин М. М. Бахтина «хронотоп» и положения В. Н. Топорова, можно сделать вывод, что эти категории наиболее тесно переплетаются, чем создают неоднозначные теоретические положения в научной литературе об их первородности и первостепенности.

Мы сделали вывод, что понимание авторского замысла по мнению исследователей производится через анализ пространственно-временных характеристик, так как они включают в себя ценностный аспект.

В параграфе 1.3. мы выделили особенности мифопоэтического пространства, опираясь на работы В. Н. Топорова и Е. М. Мелетинского. Можно сделать вывод, что наиболее концентрированно аксиологическая специфика пространства проявляется в мифологических оппозициях. Они в свою очередь антропоцентричны, что подтверждает наше предположение о зависимости категорий пространства и субъектно-объектной организации текста.

Мы также отметили, что мифопоэтическое пространство имеет четкую структуру, где каждый из элементов оппозиции имеет свою строгую ценностную окраску. Так, эти элементы относятся к понятию Космоса и Хаоса, однако иногда имеется амбивалентное значение, как, например, срединный мир.

В параграфе 1.4. мы описали аксиологическую специфику пространственного языка, в котором тесно переплетается историко-культурная, социальная и др. обстановка с авторскими представлениями о мире, которые выражаются в дискретности пространства и особенности выстраиваемых в нем отношений. Кроме того, мы отметили значимость пространственных метафор, имеющих наиболее важное значение для поэтического текста.

Таким образом, мы сделали вывод, что аксиологический аспект пространственных структур становится высшим уровнем анализа художественного произведения и в большей степени проявляется на этапе интерпретирования текста.

ГЛАВА 2. ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СТРУКТУРЫ В ПОЭЗИИ

Л. Л. АРОНЗОНА

2. 1 Неподцензурная поэзия в историко-литературном контексте второй половины XX века

В отечественном литературоведении разное отношение к явлению андеграунда. До сих пор нет однозначного взгляда на сам термин, хронологию и характерные черты этого феномена. Обширный синонимический ряд для понятия андеграундной литературы включает такие наименования как: «неофициальная литература», «вторая литература», «неподцензурная литература», «самиздатская литература», «независимая литература», «теневая литература» и т.д. Мы перечислили только самые часто используемые и известные понятия. Важно отметить, что и в самой неофициальной среде не было единого самоназвания. Можно сделать вывод, что в современной отечественной филологии до сих пор не сложилось определенное представление о рассматриваемом нами феномене, так как любое из этих наименований отражает разную специфику литературы андеграунда.

Таким образом, мы можем сделать несколько выводов. Во-первых, анализ неофициальной литературы является необходимым для понимания советской и постсоветской культуры в целом, так как подобная обширная синонимия свидетельствует о значимости понятия, потребности в его осмыслении. Во-вторых, неподцензурная литература на данном этапе ее осмысления изучена недостаточно и нуждается в более детальном рассмотрении, что подчеркивается значительным синонимическим рядом, который свидетельствует, что в научном сообществе нет единого представления об этом феномене.

Понятие «андеграундная литература» по утверждению И. В. Куклина включает как литературу, отрицающую цензурные нормы СССР, так и «...автономное субполе русской литературы, образующее самостоятельный контекст, со своей системой творческих связей и эстетических полемик» [22].

Далее исследователь отмечает, что формирование андеграунда в первом его значении начинается гораздо раньше, чем принятые границы второго определения: «Его можно отнести приблизительно к 1951—1960 гг.» [22]. В нашей работе мы будем опираться на второе более узкое определение неподцензурной литературы. Действительно, как справедливо отмечает В. Б. Кривулин, если относиться к самиздатской литературе как к текстам, которые по тем или иным причинам не подходили под цензурные нормы, то «...самиздат в России существовал с того момента, как здесь овладели искусством письма» [20].

Из приведенного определения андеграундной литературы И. В. Куклина мы можем выделить основные специфические черты самиздата. Во-первых, неподцензурная волна характеризуется особой замкнутостью и камерностью. В силу исторических и социальных явлений советского мира у деятелей искусства возникает потребность обособиться: появляется культура андеграунда - уникальное явление, представляющее культуру в самой себе и культуру самой для себя. То есть это герметичные тексты, написанные для исключительного круга людей и не претендующие на массовую печать, эту характерную черту отмечает и С. А. Савицкий [36]. Для андеграундной литературы характерно как таковое отсутствие широкого читателя: к неподцензурной литературе был доступ только у самих участников этого и так узкого сообщества. Так, можно предположить, что диалог «автор-читатель» постепенно исчезает. Обе эти фигуры, необходимые для художественно-эстетической коммуникации, становятся проницаемыми и образуют некоторый фольклорный пласт. Хотя нельзя говорить о полном слиянии, все же позиция читателя становится более активна: «Особый тип самиздатских изданий вызвал к жизни и особый тип читателя, в задачу которого входило умение «достраивать» любой текст, продолжать его, улавливать то, что из самого текста не вытекало с однозначной очевидностью. Читатель самиздата не был потребителем литературы — он превратился в одного из ее творцов» [20]. Однако нельзя сказать, что андеграунд был полностью изолирован от

советской литературы и власти, но эти взаимоотношения часто были наполнены напряжением.

Соответственно, эти тексты требуют более детального анализа с точки зрения историко-культурного контекста и биографических материалов. Поскольку представители андеграунда подвергались разного рода санкциям со стороны советской власти: уничтожалось как творческое наследие, так и большая часть биографической информации, связанной с личностью деятеля, а о некоторых диссидентских судьбах литературоведы знают лишь благодаря косвенным упоминаниям в письмах. В то же время еще остается огромное количество представителей неподцензурной литературы, чьи имена еще не обнаружены, а некоторых творческих деятелей пока не удалось восстановить из архивов. Поэтому до сих пор многие тексты андеграундной культуры остаются для нас «закрытыми».

Во-вторых, особенностью андеграундной литературы является создание особой инфраструктуры. Произведения печатались малыми тиражами в «самиздате» и «тамиздате», для публикации создавались собственные журналы, были свои творческие объединения, которые ориентировались на разные эстетические установки и философские доктрины, часто внутри итак автономной литературы появлялись более обособленные творческие сообщества: «Издание машинописной периодики (“Часы”, “37”, “Северная почта”)), проведение литературных чтений и семинаров, выпуск антологий (“Живое зеркало”, “Лепрозорий-23”, “Лепта”)), учреждение литературной премии имени Андрея Белого (1978) в сумме своей привели к организации первой официальной институции неофициальной культуры – “Клуба-81”» [36]. Важно отметить, что несмотря на организационный аспект подпольной литературы, сама по себе она представляла крайне разнородное явление: большинство журналов печатались в основном в рамках одного литературного объединения, выходили ограниченным тиражом и в короткие сроки прекращали свою деятельность. Это становится дополнительным фактором для узкого распространения второй литературы и отсутствия закрепившейся

инфраструктуры. Однако эта тенденция будет характерна только для ранних этапов андеграундной литературы.

О. А. Седакова в статье «Другая поэзия» считает, что неподцензурная литература, к которой иногда применяется термин «другая литература», наоборот является логичным продолжением европейской литературной традиции, которая была прервана советской цензурой: «Однако описывая «другую» поэзию, я заметила странную вещь: в качестве «других», или «новых», мне приходилось называть самые привычные свойства нормальной поэтической традиции: во всяком случае, авторской европейской поэзии, какой она дошла к нашему веку» [38]. В то же время советское словесное творчество автор статьи предлагает воспринимать в рамках позднего фольклора. О. А. Седакова отмечает такие характерные черты, доказывающие фольклорную природу советской поэзии: тематическая ограниченность, неиндивидуалистический автор, семантическая узость художественного образа.

Таким образом, можно утверждать, что в литературоведении еще не сформирован однозначный взгляд на феномен андеграундной литературы, его место в историко-культурном контексте, в большей степени не исследованы вопросы поэтики разных авторов, до сих пор многие персоналии утрачены.

2. 2 Творчество Л. Л. Аронсона в контексте неподцензурной поэзии 1960-х годов

Леонид Львович Аронзон (1939 г. – 1970 г.) – один из самых ярких представителей андеграундной поэзии, жизнь которого трагически оборвалась в 31 год. Период активного творчества пришелся на эпоху «оттепели», в тот момент, когда андеграундная культура только начала мыслить себя автономной, с собственной инфраструктурой и иерархией. До этого так называемое «старшее поколение» неофициальных писателей, к которому относят и Л. Л. Аронсона, претендовало на официальную литературу. В этом

отношении С. А. Савицкий отмечает, что многие поэты и писатели долгое время надеялись на официальное признание [36], а брат поэта - В. Л. Аронзон - отмечает желание Л. Л. Аронзона быть опубликованным [4]. Резкое размежевание происходит, судя по воспоминаниям участников и работам исследователей, после пражских событий 1968 года.

Л. Л. Аронзон за свою короткую жизнь успел попробовать себя в разных сферах жизни. Он работал сценаристом документального кино, ездил в геологические экспедиции и преподавал литературу. Смерть поэта, его образ жизни и творчество стали основой для мистификации фигуры Л. Л. Аронзона, что соотносимо с еще одной особенностью андеграундной культуры, продолжающей традицию модернистов – жизнетворчеством.

В. Б. Кривулин пишет, что внимание к фигуре Л. Л. Аронзона приходится на 1970-ые гг., за несколько лет до смерти поэта. Этот интерес, как отмечает исследователь, был вызван сочетанием в его творчестве как постфутуристических приемов, так и акмеистских ходов. Кроме того, автор выделяет способность Л. Л. Аронзона к «сближению далековатостей» в совокупности с медитативными элементами восточных практик [20].

При жизни в официальной печати не вышло ни одного сборника стихов писателя, только редкие стихи в альманахах, посвященных детской литературе: «При жизни Аронзона было опубликовано только одно стихотворение, написанное специально для печати, – про строительный кран. И то в газете «Комсомолец Узбекистана». Плюс четыре стишка, написанных для детей» [49, с. 104]. Это воспоминание крайне важно для понимания условий культурного пространства времени Л. Л. Аронзона. Так, несмотря на отсутствие оппозиционных взглядов, ориентируясь на собственные художественно-эстетические принципы, если произведение не отвечало критериям социалистического реализма, то публикация не могла состояться. Соответственно, причастность поэта или писателя к андеграунду не становится маркером его политических взглядов. Далеко не всегда представители неофициальной культуры были радикально настроены против

советской власти. Так, Л. Л. Аронзон всегда держался отстраненно от официальной литературы, но не в силу своих политических взглядов. Создаваемый поэтом мир-пейзаж лишен любых влияний реальности: «Отсутствие интереса к социальной тематике делало его посторонним как официальной литературе, так и идеологизированной оппозиции» [18, с. 8]. Л. Л. Аронзон сам часто подчеркивал, что ищет чистое искусство, единственно заслуживающее его внимания.

Печать в детских журналах - достаточно частое явление для андеграундной среды. Во многом именно этот факт дает толчок к развитию абсурдистских экспериментов и развитию «эзопова языка», которые в рамках «детской литературы» воспринимались приемлемо. Эта тенденция начнется с группы ОБЭРИУ.

Творческое наследие поэта помимо стихов включает в себя драматические и прозаические произведения. На данный момент наиболее полное собрание произведений с комментариями вышло в 2006 году в издательстве Ивана Лимбаха.

В отечественном литературоведении закрепились традиции противопоставлять Л. Л. Аронзона и И. А. Бродского, которая во многом началась с работы В. Б. Кривулина «Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского». Действительно, поэты некоторое время общались, оба какое-то время относились к поэтическому объединению «ахматовские сироты», поэтому некоторые аспекты поэтики имеют «общие места», особенно на раннем этапе творчества Л. Л. Аронзона. Так, В. Б. Кривулин писал: «Пожалуй, наиболее радикальной альтернативой «ахматовским сиротам» был Леонид Аронзон. Его считали бесспорно гениальным, его ненавидели, перед ним преклонялись» [21, с. 153].

Однако устоявшееся противопоставление Бродский – Аронзон, на наш взгляд требует корректировки. Однако есть свидетельства Вл. Эрля, указывающие на эстетические и художественные споры поэтов: «Между Бродским и Аронзоном разгорелся жаркий спор. Собственно говоря, спор шел

об искусстве вообще, а я и мои стихи были только предлогом» [48, с. 27]. Но при этом нам кажется необходимым рассматривать поэтику Л. Л. Аронзона не в оппозиции с И. А. Бродским, а более обособленно, так как формирование его художественной идеологии должно восприниматься самодостаточно.

Творчество Л. Л. Аронзона – совершенно особый синтез тонкого субъективного мировосприятия и литературного опыта предшественников и современников. Поэт учился на историко-филологическом факультете ЛГПИ им. А. И. Герцена, по окончании которого защитил выпускную работу по творчеству Н. А. Заболоцкого. Кроме того, при анализе его произведений исследователи отмечают влияние А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, Е. А. Боратынского, поэтов-футуристов, поэтов-акмеистов и др. Вл. Эрль вспоминает значимые для Л. Л. Аронзона произведения: «Вот его любимые поэты: Пушкин, Державин, Баратынский, Хлебников, Красовицкий, Заболоцкий. Кажется, он совсем не знал Вагинова, Введенского и Крученых. Почти совсем не знал Хармса. Очень любил *Кротонский полдень* Бенедикта Лившица. Любил Мандельштама и Пастернака. Иногда восторжен но, иногда иронично читал Ахматову. Ею и Цветаевой он «переболел» в юности» [50, с. 216].

Можно сказать, что поэтика Л. Л. Аронзона становится своеобразным итогом поэтических новаций начала XX века. На связь футуристических и символистских приемов в поэтике Л. Л. Аронзона указывает и Б. Ф. Колымагин [19]. Поэт наследует идеал Вечной Женственности, в образе своей жены Р. М. Пуришинской-Аронзон, ставшей прототипом лирической героини его поэзии, лирический герой же Л. Л. Аронзона в большей степени обращен к инобытию, реальность же видится ему профанной. Указанные нами особенности были характерны для символистов. В то же время Л. Л. Аронзон внедряет в свою художественную парадигму акмеистические тенденции: используя аспект «заговора», выражающийся в частых повторах, он пытается выявить истинное семантическое ядро слова, найти его первосмысл. Кроме того, поэт использует футуристические эксперименты с формой стиха.

Заинтересованность Л. Л. Аронзона в разработке стихотворной формы и поэтического языка отмечает Вл. Эрль [49; с. 101]. Так, особое внимание поэта к стихотворной форме становится способом выхода в трансцендентное пространство. Через языковые поиски и формальные эксперименты Л. Л. Аронзон добивается особой мелодики стиха, более значимой чем семантический статус слова.

2.3 Аксиология пространственно-пейзажной поэтики

Л. Л. Аронзон

А. И. Степанов отмечает: «Вне зависимости от объектов непосредственного изображения, в центре внимания автора находится мир собственного сознания, к которому события окружающей жизни прорываются как будто приглушенными, прошедшими сквозь толпу избирательной, трансформирующей работы воображения» [40, с. 21–22]. Именно созерцание внутреннего мира-пейзажа, изучение его связей и ландшафтов станет главной художественной задачей поэта, что отмечает и П. А. Казарновский в статье, посвященной Леониду Аронзону, в энциклопедическом словаре «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век» [16]. Соответственно, для понимания творческой идеологии поэта наиболее продуктивен комплексный анализ пространственных структур его стихотворений. В свою очередь именно эта категория художественного текста станет основным предметом творческого осмысления Л. Л. Аронзона.

В художественном пространстве Л. Л. Аронзона выстраивается вертикальная система двух плоскостей, взаимопроницаемых друг для друга: действительность и внутренний мир-пейзаж, что отмечает и А. А. Чевтаев: «Художественный мир, конструируемый в творчестве поэта, основывается на представлении о явной проницаемости границ между здешней, «посюсторонней» и иной, потусторонней сферами бытия» [46, с. 21]. Так, в одном из ранних стихотворений Л. Л. Аронзона «Послание в лечебницу» [5, с.

63] ручей, как мифологический знак размежевания миров, отделяет пространство действительности, от рая: «Вот он петляет вдоль мелколесья, рисуя имя моё на песке, / словно высохшей веткой, которую ты держишь сейчас в руке» [5, с. 63].

В стихотворении начертание имени становится способом присутствия как в действительности, так и в мире-пейзаже: «Проводником же в это пространство становится имя лирического героя, оставшееся неназванным, связующее, подобно ручью, времена, пространства и измерения» [2, с. 76]. Слово в этом случае, как и сам лирический субъект присутствуют между двумя пространственными измерениями, что свидетельствует об их промежуточном положении. Так, именно слово становится связывающим звеном действительности и мира-пейзажа. Интересно, что в стихотворении «Принимаю тебя, сиротство...» [5; с. 283] отношение лирического героя к слову меняется. Если в «Послании в лечебницу» слово как и субъект занимало промежуточное положение, то здесь оно относится только к одной сфере и является средством репрезентации лирического субъекта в реальности: «Плащ поэта, подобье рубища, / о стихи, о моё подобье» [5, с. 283].

Срединную природу лирического субъекта подчеркивает его положение в мире-пейзаже: «...я, пришитый к земле, вижу сонных стрекоз, слышу только слова...» [5, с. 63]. При этом в позднем стихотворении Л. Л. Аронзона «На стене полно теней...» [5, с. 196] подчеркивается, что промежуточное положение лирического героя приносит ему страдание: «Я проснулся среди ночи: / жизнь дана, что делать с ней?» [5, с. 196] Время и пространство в этом случае искривляются настолько, что риторический вопрос, терзающий лирического героя, становится мерой исчисления. Пространство бытия с его реальным временем для героя практически не существует, он просыпается «среди ночи», задает вопрос и, не найдя ответа, переходит в ирреальное пространство. Что крайне нетипично для творчества Л. Л. Аронзона – в этом стихотворении пространство рая для читателя лишено пейзажа и недоступно, оно становится настолько сакральным, что не имеет словесного эквивалента,

а уместается в вербальном обозначении «многоточья». Единственное, что возвращает лирического героя в пласт реальности – его возлюбленная: «О жена моя, воочью/ты прекрасна, как во сне!» [5, с. 196], однако и это неполное погружение в «жизнь», так как героиня не относится к сфере реального, она «прекрасна как во сне», соответственно имеет отношение к пространству рая-инобытия.

В стихотворении «Послание в лечебницу» [5, с. 63] функции возлюбленной схожи, т. к. главным способом существования между мирами становится начертание имени лирического героя возлюбленной – именно она рисует имя в начале стихотворения. В то же время образ возлюбленной становится внепространственным и вневременным, она способна как в реальности писать имя, так и присутствовать в ирреальном пространстве. Она становится носителем космической гармонии, и ее образ является предельно целостным.

В стихотворении «Утро» [5, с. 108] Л. Л. Аронзона наиболее четко обозначается вертикальная система художественного мира поэта, реализующаяся через образ холма и соотносимым с ним движением к Богу. Так, процесс восхождения представлен несколькими градационными парадигмами образов, главной из которых является «нагое дитя – ангел -душа – знак Господа – память о Боге» [5, с. 108]. Холм как географическая единица представляет физическое возвышение, которое в стихотворении сочетается с духовным преображением. В связи с этим возникает развернутый ряд метаморфоз, сопровождающих героя на пути к Богу. Так, по лирическому сюжету, субъект пытается перейти из пространственного измерения действительности, отмеченного в первую очередь детской кровью, а соответственно маркирующееся как враждебное: «Детской кровью испачканы стебли песчаных осок. / Собирая цветы, называй их: вот мальва! вот мак!» [5, с. 108]. Маркером переходности становится преображение образного ряда, где два понятия («кровь» и «мак») соединяются в одно, т. е. сгущаются до крайней

семантической точки: «Не младенец, но ангел венчает вершину холма, / то не кровь на осоке, а в травах разросшийся мак!» [5, с. 108]

Важно отметить, что в анализируемом стихотворении положение лирического субъекта тоже находится между двумя плоскостями художественного пространства, что выражается в его позе и страдании от невозможности окончательного восхождения на холм: «на вершине холма опускаешься вдруг на колени!» [5, с. 108] И. З. Сурат в то же время отмечает характерное «расслоение» лирического «я», где с одной стороны субъект наблюдает восхождение, а с другой – участвует в нем [41]. При этом процесс перехода в другую реальность – восхождения, а именно приближения к Богу, описан только в пределах воспоминаний, т. е. памяти: «Это память о Боге венчает вершину холма!» [5, с. 108]. Соответственно, лирический субъект может только вспомнить «Бога», но не может полностью совершить переход к Нему. Так, в стихотворении «Утро» [5, с. 108] Л. Л. Аронзон через метаморфические образные ряды в соотнесенности с движением восхождения подчеркивает промежуточное положение лирического субъекта.

Необходимо сказать, что в художественном мире поэта существует ряд состояний, позволяющих лирическому субъекту присутствовать в мире-пейзаже. Так, наиболее частым становится сон. Лирический субъект Л. Л. Аронзона мыслит свое нахождение во сне как более адекватное пребыванию в реальности, что становится изменением положения бытия и инобытия, когда одно понятие заменяется другим. Сон в сознании героя Л. Л. Аронзона тесно сопряжен с мифом о рае. Только в сонном состоянии существует рай, только он является настоящим бытием. Кроме сна присутствует множество вариаций измененного состояния, позволяющего выйти за пределы действительности: видение, галлюцинация, наркотическое или алкогольное опьянение и др.

Таким образом, пространственная система художественного мира Л. Л. Аронзона представляет собой двухуровневую пространственную структуру. Плоскость действительности, к которой относится предметный

мир вещей, по сути является репрезентацией мифологического Хаоса, а пространство мира-пейзажа - Космоса, с существующими в нем семантическими узлами – концептами, как их обозначает А. И. Степанов [40].

В стихотворении Л. Л. Аронзона «На стене полно теней...» оппозиции, включенные в антиномичную пару Хаос/Космос соответственно, далекое – враждебное пространство и близкое – дружественное дважды отрицаются. Так, рай в отношении реальности является далеким, а значит враждебным, несмотря на его положительное семантическое наполнение. В то время как реальность представляет собой среду дружественную и близкую для человека. Однако в анализируемом стихотворении рай представляет собой гармоническое единство, а реальность – Хаос, так как лирическим субъектом пространство рая представляется более близким: «в рай допущенный заочно» [5, с. 196], чем пространство действительности – полностью враждебное для него, вызывающее экзистенциальное недоумение: «Жизнь дана, что делать с ней?» [5, с. 196] Так, в стихотворении Л. Л. Аронзона «На стене полно теней от деревьев...» представлены две оппозиции, реализующиеся через пространственные структуры: рай – Космос, близкий и дружественный для лирического субъекта и действительность – Хаос, далекая и враждебная среда.

Характерное для поэтики Л. Л. Аронзона создание мира-пейзажа, сопоставимого с внутренним пространством души, нуждается в особом статусе лирического субъекта: « “Я” Аронзона текуче и переливчато, оно не знает и не хочет знать своих границ, оно само есть некая постоянно меняющаяся, дрожащая граница между внутренним и внешним» [21, с. 156]. Соответственно «я» в поэтике Л. Л. Аронзона как бы отсутствует для читателя в своих ярких индивидуальных проявлениях, но при этом является крайне субъективным. Сам мир-пейзаж становится субъектом, заменяющим авторское «я». Такое отсутствие выраженной индивидуальности превращает поэтический текст в сакрализованный.

Соответственно, пространство художественного мира Л. Л. Аронзона является пространством внутреннего мира его лирического субъекта, что

свидетельствует о повышенной семантической значимости этой категории текста для поэта. Так, анализ пространственных структур через аксиологическую призму позволяет сформировать наиболее полное представление о специфике художественной идеологии всего творческого наследия поэта.

Для мира-пейзажа Л. Л. Аронсона характерно присутствие константных образов: река, конь, бабочка, ручей, трава, деревья и т.д. Они в свою очередь представляют собой некоторые концепты. Кроме того, многократное название предметов действительности, становится особым метафизическим заговором. Он же в себя включает две противоположные функции: уплотнение семантического ядра до концептуального уровня и в то же время снятие с предмета действительности повышенной значимости. Таким образом, вещественная наполненность пространства становится мнимой, семантически же наполненным пространством становится мир-пейзаж поэта. Так, достигается особая специфика структуры художественного мира. Соответственно, художественное пространство мира-пейзажа маркируется как дружественное и наполненное, т.е. является Космосом, а пространство действительности – враждебное и ненаполненное – как «не-пространство», по В. Н. Топорову, представляет Хаос.

Для времени в пространстве Л. Л. Аронсона отсутствует триадное разделение на прошлое, настоящее и будущее, что поддерживается метатекстом и интертекстом. Все как бы существует сразу и не существует вообще. В то же время, пространство, описанное нами выше, характеризуется как вневременное. В этом случае необходимо сказать о мифическом времени, характеристику которого дает Е. М. Мелетинский: «Во В. м. первопредками (тотемными, племенными) – демиургами – культурными героями были созданы нынешнее состояние мира - рельеф, небесные светила, животные и растения; <...> В. м. – это время первопредметов, перводействий и первотворения, оно отражено прежде всего в мифах творения - космогонических, антропогонических, этиологических» [28]. Опираясь на это

определение, можно сделать вывод, что лирический субъект, называя первопредметы, обозначенные нами как концепты, и формируя внутренний пейзаж, создает свой особый космогонический миф, направленный на постижение ирреальности. Соответственно, герой в этом пространстве реализует акт создания мира.

В стихотворении Л. Л. Аронзона «Пустой сонет» [7] (рис. 1) ключевую роль будет играть визуальная репрезентация пространства. Так, пустой лист, обрамленный классическим сонетом, сакрализует пространство пустоты. Пустота визуально занимает более значимое центральное положение, чем вербальное сообщение. Кроме того, движение слов по спирали усиливают ее значимость, семантика уплотняется к сакральному центру – пустоте. Соотнесенность же вербального текста с рамкой можно интерпретировать и как образ Возлюбленной, ставшей внеземным проявлением космической гармонии, и как пространства, нереализуемого для словесной репрезентации. Так, оппозиция сакральный центр/профанная пустота, становится главной для художественного пространства Л. Л. Аронзона. В свою очередь реализация этой категории текста возможна только с помощью включения графического аспекта в структуру текста.

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

ХРАНИ ВАС БОГ, ХРАНИ ВАС БОЖЕ. СТОЯТ САДЫ, СТОЯТ САДЫ, СТОЯТ В НОЧАХ, И
ПЕЧАЛЬ, ЧТОБ ТА ТРАВА НАМ СТАЛА ЛЕЖЕМ. ПРОНИКНУТЬ В НОЧЬ, ПРОНИКНУТЬ В
ЛИЦО ПОДНО ГЛАЗЫМИ... ЧТОБ БЫ СТОЯЛИ В НИХ, САДЫ СТОЯТ.

ВЫ В САДАХ, И ВЫ В САДАХ СТОИТЕ ТОЖЕ. ЛЮТЕБА БЫ Я,
САД, ПРОНИКНУТЬ В ВАС, ПОДНЯТЬ ГЛАЗА, ПОДНЯТЬ ГЛАЗА,
ХИТЕЛ БЫ Я СВОЮ ПЕЧАЛЬ ВАМ ТАК ВНУСИТЬ, НЕ ПОТРЕБОВАЛ
ЗА, ЧТОБ С НЕБЕСАМИ РАВНЯТЬ И НОЧЬ В САДУ, И САД В НОЧИ, И САД, ЧТО
ХИТЕЛ БЫ Я СВОЮ ПЕЧАЛЬ ВАМ ТАК ВНУСИТЬ, НЕ ПОТРЕБОВАЛ

Можно сделать вывод, что художественный мир Л. Л. Аронсона представляет собой особое мифопоэтическое пространство, а лирический субъект выступает мифотворцем собственного пространства души.

Л. Л. Аронзона

41

выделить несколько групп стихотворений в зависимости от степени включенности в художественный мир конкретного географического локуса.

1. Стихотворения, в тексте или название которых обозначены географические объекты. Как правило в этом случае локация выступает некоторым реагентом к размышлению, а иногда (чаще всего в случаи названия) становятся темой стихотворения. К таким текстам мы отнесем «Комарово» [5, с. 59], «Валаам» [5, с. 81–83], «Павловск» [5, с. 275–277], «Охта» [5, с. 342] и др.
2. Стихотворения, где прямо не называется географическая локация, однако восстанавливается с помощью характерных образов. Большой корпус этих произведений напрямую отсылается к петербургскому культурному мифу. Такие стихотворения, как «По над-берегу, по мосту, по...» [5, с. 260], «Когда мостами разведён...» [5, с. 265] и др.
3. При этом в поэтическом мире Л. Л. Аронсона существует ряд текстов с урбанистическими мотивами, не имеющих принадлежности к конкретному географическому объекту. В этих стихотворениях в большей степени преобладают константные образы, заменяющие по своим функциям подобные концепты природного пейзажа. Это, например, «Клянчали платформы: оставайся!...» [5, с. 248], «Плафон второго этажа...» [5, с. 249–250], «По городу пойду весёлым гидом...» [5, с. 259].

Таким образом, в поэтическом мире Л. Л. Аронсона выделяются три группы стихотворений, где основным пространством становится городской пейзаж: стихотворения, где прямо обозначается связь с географическим локусом; стихотворения, где с помощью устойчивых мифов восстанавливается географический объект; стихотворения, не имеющие реальных эквивалентов.

Во многом городской пейзаж функционально замещает природный ландшафт. Как правило, в рамках урбанистических мотивов всегда появляется природный образ, либо наоборот, в лесном ландшафте органично возникает элемент цивилизации (например, самолет, в стихотворении «Послание в

лечебницу» [5, с. 63-64]). Стремление к синкретизму и взаимозависимости, к катарсисной слиянности будет характерно и для оппозиции город/природа, что отмечает и А. И. Степанов [40, с. 51]. Так, элементы разных ландшафтов соединяются в одну реальность. Поэтому между ними не возникает противоречия, они становятся единым целостным миром.

На взаимозаменяемость урбанистического и природного пейзажа указывают константные образы, имеющие разные репрезентации, но похожую семантическую природу. К ним мы отнесем, например, фонарь, замещающей солнечный свет. Пространство сада, часто возникающее в художественном мире Л. Л. Аронсона в этом случае замещает природный ландшафт в целом.

Однако присутствует ряд образов городского пространства, не имеющих эквивалента в природном пейзаже. Так, в городском пейзаже часто возникает мост. Образ моста в этом случае тесно сопряжен с мотивом реки или ручья и становится сигналом переходности из пространства Жизни в пространство Смерти. Так, например в стихотворении «Охта» [5, с. 342], лирический герой совершающий переход между правым и левым берегом реки, может позволить себе только прогулку, постоянное пребывание же на правом берегу невозможно и остается лишь мечтой о будущем. В этом стихотворении поддерживается переходный характер субъекта. Он стремится к полноценному переходу в мортальное пространство, быть наблюдателем Жизни: «...чтоб видеть баржи в утро ледостава,/ расплывшийся под солнцем Петербург» [5, с. 342].

Так, особое место в художественном мире Л. Л. Аронсона будет занимать мифопоэтическое пространство города, в частности Петербурга. Выбор этого локуса обоснован биографически, так как Л. Л. Аронзон почти всю жизнь прожил в Ленинграде, так и историко-литературно, так как именно Петербург на протяжении всей своей истории являлся одним из главных культурных центров страны, обрастая мифами. В. Н. Топоров, указывает, что отношения к петербургской теме делятся на две оппозиционные группы. Для одних Петербург связан с европейской культурой и способами

взаимодействия с ней, для других – с насильственным вторжением цивилизации на непригодные для жизни природные ландшафты – болота, а в следствии чего с мортальными мотивами [43, с. 5].

В случае Л. Л. Аронсона мортальный вектор осмысления наиболее актуален. Например, в стихотворении «По над-берегу, по мосту, по...» [5, с. 260]. Пространство Петербурга реализуется через образы моста, набережной, залива, шпилей и географическое направление – север. Хтонические элементы стихийного Хаоса природы, противопоставленные монолитному городскому пейзажу, во многом имеют в своем фундаменте пушкинские мотивы, которые в свою очередь подключают историософские размышления. Исследователи отмечают, что главным свойством создания городского мифа становится устоявшееся философское осмысление исторических событий [3, с. 26-27]. Такое уплотнение историко-литературных контекстов в рамках мифопоэтического статуса города неумолимо движется к Смерти: река, выходящая из своих берегов – «Медный всадник» А. С. Пушкина – петербургское наводнение 1824 г. – пространство Хаоса – пустота. Пустота в этом случае воспринимается как Смерть, т. е. высшее гармоническое единство. Примечательно, что именно в рамках городского пейзажа появляется образ реки, выходящей из берегов, так как все мотивы, обозначенные нами, сгущаясь, стремятся к первооснове. Так, взаимодействие природного ландшафта, в его стихийном проявлении, и городского статичного пейзажа включает особый историософский спектр. Эти две пространственные реальности не вступают в оппозицию, а в своем единстве влекут к гармоничной пустоте.

Весьма значительно, что Л. Л. Аронсона чаще всего делает выбор в пользу окраины Петербурга, что отражается в конкретных географических локусах. Комарово, Павловск, Валаам выносятся в название, а сам Петербург представлен в большинстве своем в стихотворениях, где с помощью типичных черт он обозначается, как в стихотворении «По над-берегу, по мосту, по...» [5, с. 260] Даже в стихотворении «Охта» [5, с. 342] Петербург лирическим

субъектом наблюдается со стороны. В этом случае релевантна оппозиция сакральный центр/профанная пустота, где насыщенный мифопоэтическими символами Петербург, становится священным. Лирический субъект же предпочитает его окраину, как пустую, а соответственно более гармоничную.

Таким образом, можно предположить, что городской пейзаж и природный ландшафт в художественном мире Л. Л. Аронзона в своем взаимопроникновении создают гармоничное пространство и зависят друг от друга. В свою очередь урбанистический пейзаж выполняет следующие функции:

- Элементы городского пространства в природном пейзаже и наоборот выступают сигналом гармонической цельности мира;
- Городской ландшафт выступает как необходимый элемент природного ландшафта, когда в последнем нет адекватного средства репрезентации художественного замысла;
- Мифопоэтическое пространство города включает в художественный мир значимые исторический и культурный претекст.

2.5 Пространственная аксиология поэзии Л. Л. Аронзона в свете платоновского философского дискурса

Многие исследователи и критики отмечают восточную направленность поэзии Л. Л. Аронзона: «В этом смысле подход у Бродского, условно говоря, европейский и упёртый, а для Аронзона и меня ближе было восточное мировоззрение – точнее, дальневосточное (Индия, Япония, Китай)» [49, с. 101]. Однако, в рамках нашего анализа, нам удалось выявить влияние на художественный мир Л. Л. Аронзона античной философии – а именно платоновского философского дискурса. Нельзя полностью отрицать восточную направленность поэтики Л. Л. Аронзона. Исследования в области философской компаративистики доказывают, что развитие некоторых

тенденций происходило параллельно для античной и восточной философии [1, с. 293]. Так, европейский и восточный фундамент поэтики Л. Л. Аронзона обоснован не только его художественной спецификой, но и историко-культурной динамикой развития.

Кроме того, симптоматично использование платоновских терминов в литературоведении в связи с творчеством Л. Л. Аронзона. Так, образы ранее обозначенные нами концептами в статье П. А. Казарновского фигурируют как идеи: «Торжество статики приводит к тому, что **идея** (выделение - А.) вытесняет предметность, «состояние» вытесняет факт» [17, с. 153]. Так, нам кажется наиболее продуктивно сопоставить философский дискурс Платона и художественный универсум Л. Л. Аронзона.

П. Адо в своей работе «Что такое античная философия?» так описывает концепцию «припоминания» в платоновском дискурсе: «Развивая свое учение, Платон выразит эту идею в мифологической форме: всякое знание есть припоминание того, что созерцала душа в прошлом существовании» [1, с. 43]. В связи с этим в уже анализируемом нами стихотворении Л. Л. Аронзона «Утро» [5, с. 108] развертывающийся образный ряд становится комплексом воспоминаний о космическом пространстве. Кроме того, в заключительной строке этого стихотворения: «Это память о Боге венчает вершину холма!» [5, с. 108] словосочетание «память о Боге» [5, с. 108] реализуется концепция припоминания. Таким образом, художественный мир Л. Л. Аронзона мы можем представить как художественный акт припоминания Космоса.

Соответственно, стремление к Истине, попытка выйти в пространство «эйдосов», которые выше мы обозначили как концепты, происходит посредством возвышения своего «я» до космического масштаба. Лирический субъект поэта находится в некотором мирозерцательном трансе, он пытается возвыситься над реальностью, часто эти попытки доставляют ему страдания. Именно поэтому лирическим субъектом в поэзии Л. Л. Аронзона становится его внутренний мир-пейзаж, который он сам обозначает в стихотворении «Послание в лечебницу»: «... то пространство души, на

котором холмы и озёра...» [5, с. 63] В связи с этим многие исследователи и критики отмечают особую мистическую составляющую стихотворений поэта, которая реализуется за счет предельной субъективности: «а вот Аронзон – он максимально живой, так что иногда на это смотреть, это читать неловко» [8].

По Платону только в случае одновременного космического возвышения «я» и при этом обращении к собственному духу возможно приблизиться к Истине, что становится целью философа в античном понимании этого термина. Мир же людей насыщен лишь подобиями гармоничных космических «эйдосов». Так, Вл. Эрль отмечает в творчестве Л. Л. Аронзона «зеркальную» тему [50, с. 219]. Кроме того, П. А. Казарновский, анализируя пространство Л. Л. Аронзона через концепцию обратной перспективы, отмечает: «Мы можем видеть, как выстраивается перспектива внутрь – некое подобие «обратной перспективы», запечатленной в слове» [17, с. 155]. Тогда можно предположить, что зеркальная тема в творчестве Л. Л. Аронзона возникает в связи с платоновской концепцией мироустройства. Попытка лирического субъекта через платоновский философский дискурс осознать ирреальность действительности, а «зеркальная» тема подчеркивает профанность реальности, ее природу подобия.

В стихотворении Л. Л. Аронзона «Как хорошо в покинутых местах» [5, с. 217–218] в обоих известных нам вариантах произведения рефрен «Как хорошо в покинутых местах! / Покинутых людьми, но не богами» [5, с. 217–218] подчеркивает стремление лирического субъекта к Богу. В этом случае реальный мир выражается с помощью образа людей, а ирреальный маркируется божественным присутствием. Мы уже отмечали промежуточное положение героя Л. Л. Аронзона между миром действительности и внутренним пейзажем. Такое состояние характерно для образа философа в платоновской философии, где мудростью могут обладать только Боги, а невежды – люди, уверенные в своем знании [1, с. 61].

А. Ф. Лосев так формулирует специфику философского дискурса Платона: «С небывалой до того времени решительностью Платон учил, что

не идеи суть отражения материи, а, наоборот, материя есть отражение идей и ими по рождается. Итак, философия Платона – это абсолютный идеализм, и сам Платон является его основателем в Европе» [26, с. 55]. В этой цитате необходимо отметить, что действительность не столько вступает в оппозицию с пространством «эйдосов», сколько находится у него в подчинении. Подобную тенденцию мы обнаружим и в художественной структуре пространства в творчестве Л. Л. Аронсона. Мир-пейзаж в этом случае наиболее дружелюбен и желаем, однако действительность полностью не отрицается. Этот аспект подтверждается частым восхищением лирического героя жизнью, например в стихотворении «Боже мой, как всё красиво!..» [5, с. 213] и присутствием эротических мотивов, напрямую связанных с витальным вектором материального мира. Кроме того, страдания лирического субъекта связаны в первую очередь не с отвержением реальности, а с его промежуточным положением.

Важно отметить, что философская система Платона представляет собой философию идеализма, синкретически связанную с мифологией: «всю философию Платона в целом можно в известном смысле назвать диалектикой мифологии» [26, с. 60]. Мы уже отметили мифологический аспект художественной идеологии Л. Л. Аронсона, через который, в совокупности с повторяющимися образами, создается гармоничное пространство рая.

Итак, художественная система пространства Л. Л. Аронсона, как и концепция мироустройства Платона, представляют отношения зависимости одного над другим, а не оппозиции. При этом именно мифологическая природа мироустройства и у Платона, и у Л. Л. Аронсона становится основным средством реализации идеализма у одного, и художественной идеологии – у другого.

Концепция «эйдосов» Платона, наиболее полно представлена в мифе о пещере, в котором описан чувственный мир, реализующийся в этом образе: «...ведь люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет» [32, с. 349]. Узники, находящиеся

там, могут только наблюдать за тенями – копиями «эйдосов» в предметном мире. Восхождение же из пещеры сопряжено с первичным ослеплением гармоничного пространства, но постепенно их глаза привыкают, и они могут в полной мере оценить его Красоту.

Можно предположить, что важный для европейского сознания миф о пещере Платона воспроизводится в художественной структуре мира Л. Л. Аронзона. При этом в стихотворении «На стене полно теней ...» аллегория Платона реализуется почти прямо: «На стене полно теней / от деревьев.(Многоточье)» [5, с. 196]. Последующее пробуждение лирического героя в действительности и посещение рая во сне соотносятся с восхождением из пещеры закованных людей Платона. Мы уже отметили промежуточное положение лирического субъекта Л. Л. Аронзона, которое схоже с процессом пробуждения людей у философа. Кроме того, подобное движением к иному пространству мы наблюдаем в уже упомянутом стихотворении Л. Л. Аронзона «Утро» [5, с. 108], где попытки лирического героя перейти в гармоническое пространство Космоса, заканчиваются ниспадением на колени.

Во вступительной статье к собранию сочинений Платона А. Ф. Лосев отмечает: «Платон всю жизнь проповедовал всеобщую гармонию, то есть был натурой, так сказать, аполлоновского типа» [26, с. 50]. В случае Л. Л. Аронзона поиск гармонии и слияния с Космосом выразился в специфике его художественного пространства. В то же время мир-пейзаж создаваемый поэтом становится реализацией субъектности. Так, поиск гармонии и Космоса, стремление к Богу и внимание к своему «я» - характерные черты как платоновского философского дискурса, так и художественной идеологии Л. Л. Аронзона

Языковые эксперименты Л. Л. Аронзона становятся основой эстетического и художественного воздействия его произведений на читателей. Во-первых, многократные повторы – попытка вырваться к первоначальному значению слова, к понятию, которые представляют собой ни что иное как «эйдосы» Платона. В связи с этим для поэтики Л. Л. Аронзона характерен

аспект «заговора». Этот мистический акт позволяет через вербальные сигналы проникнуть в другую пространственную среду, либо, продолжая платонический дискурс, достичь Истины, приблизиться к ней. Так, можно выделить некоторую закольцованную последовательность художественной реальности Л. Л. Аронзона: вневременное присутствие «эйдосов», адамическое название, заговор, возвращение к «эйдосу».

Во-вторых, таким стилистическим приемом достигается особое суггестивное состояние читателя. Лирический субъект, проговаривая свой заговор-медитацию, нарочитыми повторами пытается погрузить и себя, и читателя в особое состояние транса, чтобы почувствовать гармонию Космоса. Суггестия в тоже время достигается частыми анафорами, кумулятивными рядами, метаморфизмом образов. Важно отметить, что медитативная поэзия Л. Л. Аронзона - закрепившаяся традиция для русской литературы, а особое суггестивное состояние будет характерно для творчества В. А. Жуковского и Е. А. Баратынского: «Общеизвестно, что для него были важны поэты первой половины XIX столетия. Авторы той эпохи, сформировавшие русский романтизм, описывали природу с неотступным чувством бесприютности («Лесной царь» Жуковского, «Осень» Баратынского)» [37].

Таким образом, можно предположить, что художественный мир Л. Л. Аронзона формируется на европейском фундаменте, который в свою очередь базируется на философских концепциях Платона. Этот факт не отменяет внедрение в художественный мир поэта восточных философско-религиозных тенденций. Как и сам Платон, Л. Л. Аронзон выступает как идеалист, таким он является в глазах друзей и знакомых. Во многом поэтому художественный мир поэта лишен социальных влияний.

Весьма симптоматично, что в литературоведении присутствует ряд статей, акцентирующих связь лирики Л. Л. Аронзона с другими историческими эпохами, чаще всего с античностью и средневековьем [2; 11; 39]. Это на наш взгляд связано со спецификой категории времени

художественного мира Л. Л. Аронзона, а точнее с отсутствием его классического линейного проявления.

Время и пространство в поэзии Л. Л. Аронзона связаны неразрывно мифопоэтической природой художественного мира. Так, в стихотворении «Послание в лечебницу» [5, с. 63-64] структурно-семантической основой становится хронотоп «ручья», а в стихотворении «Утро» [5, с. 108] – холма. Например, в стихотворении «Послание в лечебницу» [5, с. 63-64] мы уже отметили вневременную и внепространственную специфику образа возлюбленной. Эти характеристики поддерживаются образом Офелии, возникающим в связи с возлюбленной: «И доживи до лета, чтобы сплести венки, которые унесёт ручей» [5, с. 418].

В связи с мифическим временем в структуре художественного мира и платоновским фундаментом лирики Л. Л. Аронзона факт смерти не связан со страданием. Во-первых, создатель мифа вечен и имеет положение над создаваемым им миром. Во-вторых, П. Адо в связи с отношением ко смерти в платонизме отмечает: «Сократ утверждает здесь, что человек, посвятивший жизнь философии, найдет в себе мужество умереть, поскольку философия есть не что иное, как приуготовление к смерти» [1, с. 80]. Поэтому Смерть в художественном мире Л. Л. Аронзона – приближение к Истине – освобождение и возможность выхода в трансцендентное пространство Космоса, которое лирическим субъектом воспринимается как дружественное.

Время художественном мире Л. Л. Аронзона проявляется как двойственная категория. Так, статичное положение пейзажа, в то же время наполнено внутренним движением лирического субъекта. В этом случае безвременье Космоса соотносится с катарсическим переживанием, которое в свою очередь мимолетно и мгновенно. Вечное пространство, реализующееся с помощью интертекстуальных линий и платоновского фундамента, соединяется с мгновенным эмоциональным напряжением лирического субъекта - катарсисом.

Важно отметить, что для художественного мира поэта, несмотря на его метафизический вектор поэтики, характерно катарсисное переживание Жизни:

«Боже мой, как всё красиво!

Всякий раз, как никогда.

Нет в прекрасном перерыва.

Отвернуться б, но куда?» [5, с. 213]

Диалектическую природу Жизни и Смерти, боли и блага их синкретичное единство характерны как для поэтики Л. Л. Аронзона, так и для платоновской философской системы: «Что за странная это вещь, друзья,—то, что люди зовут «приятным»! И как удивительно, на мой взгляд, относится оно к тому, что принято считать его противоположностью,—к мучительному! Вместе разом они в человеке не уживаются, но, если кто гонится за одним и его настигает, он чуть ли не против воли получает и второе: они слов но срослись в одной вершине» [33, с. 16]. Так, платоновское учение о бессмертии души рифмуется с аронзоновской динамикой разворачивания художественного мира (например, спиралевидное уплотнение семантики в «Пустом сонете») и его концепцией безвременья.

Литературоведы отмечают, что в художественном мире Л. Л. Аронзона рифмуются понятия Красота, часто именно материальная и имеющая отношение к Жизни, и Смерть. В связи с этим будут возникать и эротические мотивы лирики Л. Л. Аронзона. Экстатическое состояние от Красоты сопоставляется с ее интенсивным восприятием и чувствованием: «Но другой эмоциональный полюс его поэзии — столь же неистовая, как одержимость смертью, одержимость красотой окружающего мира, непрерывно ощущаемое и почти невыносимое физически блаженство бытия» [24, с. 198]. Это тоже становится попыткой субъекта постичь Истину, потому что именно через состояния катарсиса возможно к ней приблизиться.

Важно отметить, что несмотря на бинарную структуру художественного пространства Л. Л. Аронзона, все оппозиции становятся проницаемы: «

«Изоморфность» текста изображаемому миру окончательно утверждает синкретизм как организующее начало аронзоновской лирики» [10, с. 201]. В художественном мире Л. Л. Аронзона нет противоречия и острого конфликта двух пространственных плоскостей. Все противоположные явления и категории лирическим субъектом воспринимаются во всей полноте одновременно, вследствие чего реализуется катарсисное переживание слиянности бытия и небытия.

Мы можем сделать вывод, что художественный мир Л. Л. Аронзона строится на диалектическом отрицании, благодаря чему во внешне статичном пейзаже возникает динамика. Так, пустота становится сакральным семантическим центром в стихотворении «Пустой сонет» в отличие от слов, расположенных лишь в виде рамы; действительность, «наполненная» предметами, по В. Н. Топорову будет характеризоваться как не-пространство, а «пустой» мир-пейзаж напротив как пространство; мир-пейзаж несмотря на физическую дистанцированность лирическим героем воспринимается как более близкий, чем реальность и т.д. Кроме того, собственный миф лирический субъект строит как раз на принципе отрицания классического мифа. Однако при всех этих особенностях художественный мир Л. Л. Аронзона не дискретен, а синкретичен. Все пространственные оппозиции взаимопроникаемы и неразделимы. В свою очередь для художественной идеологии Л. Л. Аронзона характерно катарсисное переживание как Смерти, так и Жизни, их диалектическое единство, что тоже становится элементом античного фундамента его лирики.

Выводы ко 2 главе:

В параграфе 2.1 обозначается специфика неподцензурной литературы в историко-литературном контексте второй половины XX века. Выделяются характерные черты неофициальной литературы: во-первых, герметичность текстов, требующих определенного читателя и более пристального внимания исследователя к историко-биографическому фундаменту; во-вторых,

существование особой инфраструктуры. Также обозначается значимость андеграундной литературы для понимания советской и постсоветской литературы в целом. Мы приходим к выводу, что феномен неподцензурного движения еще малоизучен в современной филологии и требует пристального внимания исследователей.

В параграфе 2.2 представлены биографические данные о Л. Л. Аронзоне, взгляд на его фигуру современников и литературоведов, особенности публикаций его произведений. Так, отмечается определенная степень мистификации в восприятии современниками фигуры Л. Л. Аронзона.

Выделяются основные особенности формирования художественного мира поэта. Для поэтики Л. Л. Аронзона характерно совмещение футуристической, акмеистической и символистской традиций, а также ориентация на восточные духовные практики. Кроме того, акцентируется внимание на отсутствие социального фона в лирике поэта, в следствие чего возникают языковые эксперименты, ориентированные прежде всего на группу ОБЭРИУ. Акцентируется внимание на важные для художественного универсума Л. Л. Аронзона интертекстуальные линии. Особое внимание в параграфе уделяется принятому в литературоведении сопоставлению Л. Л. Аронзона и И. А. Бродского, которое, на наш взгляд требует корректировки: оба этих поэта имеют сходные художественные решения на ранних этапах своего творчества, однако поздние их произведения должны рассматриваться индивидуально.

Параграф 2.3 акцентирует внимание на ценностный аспект художественного пространства Л. Л. Аронзона. Так как мир-пейзаж становится репрезентацией субъектного «я», то именно анализ пространственных структур представляется наиболее продуктивным для осмысления художественной идеологии поэта и постижения его мироощущения.

Мы приходим к выводу, что пространство художественного мира Л. Л. Аронзона представляет собой вертикальную систему двух

пространственных структур: действительности и мира-пейзажа, которые в свою очередь проницаемы друг для друга. При этом лирический субъект занимает промежуточное положение между ними, что приносит ему страдание.

Мы также можем сделать вывод, что для лирического субъекта Л. Л. Аронсона пребывание в мире-пейзаже, насыщенного концептами – константными образами, становится более релевантно, чем физическая действительность, семантически опустошенная.

При анализе особое внимание уделяется мифопоэтической основе художественного мира Л. Л. Аронсона. Так, действительность становится репрезентацией мифологического Хаоса, а пространство мира-пейзажа – Космоса. Также отмечается особый статус лирического субъекта, берущего на себя функции мифотворца в художественном акте создания собственного мира.

В параграфе 2.4 освещается городское пространство в рамках художественного мира Л. Л. Аронсона. Мы выделили три группы стихотворений в зависимости от степени включенности конкретного географического пространства: стихотворения, где прямо обозначается связь с географическим локусом; стихотворения, где с помощью устойчивых мифов восстанавливается географический объект; стихотворения, не имеющие реальных эквивалентов.

Акцентируется внимание на взаимосвязь природного ландшафта и урбанистического пейзажа и выявляется мифопоэтическая основа городского пространства. В связи с обозначенными группами нам удалось выявить основные функциональные особенности городского пейзажа в художественной идеологии поэта: элементы городского пространства в природном пейзаже и наоборот выступают сигналом гармонической цельности мира; городской ландшафт выступает как необходимый элемент природного ландшафта, когда в последнем нет адекватного средства репрезентации художественного замысла; мифопоэтическое пространство

города актуализирует в художественном мире историософские и культурные связи.

Параграф 2.5 посвящен анализу пространственных структур Л. Л. Аронзона через призму философского дискурса Платона. Сопоставляя идеализм Платона и художественный мир Л. Л. Аронзона, мы пришли к выводу, что частое упоминание восточных практик в связи со спецификой творчества поэта требует корректировки. Так, мы отмечаем античный фундамент художественного мира Л. Л. Аронзона.

Эта гипотеза подтверждается рядом сходств положений платоновского идеализма и пространственной аксиологии Л. Л. Аронзона:

1. Платоновское учение об «эйдосах», сопоставимо со спецификой аронзоновских концептов в реальном мире и их семантическим присутствием в ирреальном пространстве;
2. Для учения Платона характерно двойственное положения «я». Оно одновременно стремится к космическому возвышению, но при этом направленно внутрь себя. Подобная тенденция отмечается нами в промежуточном положении аронзоновского субъектного «я»;
3. Миф о пещере Платона, наиболее значимый для европейской культуры, актуализируется в художественном мире Л. Л. Аронзона с помощью «зеркальной» темы и возникающими в связи с ней мотивами отраженности;
4. Смерть в платонизме представляется освобождением от мира действительности, способом приближения к Истине. В то же время лирический субъект Л. Л. Аронзона стремится к Смерти как к состоянию тождественному пустоте, которая является репрезентацией Истины в его художественном пространстве поэта.

Однако для лирического субъекта Л. Л. Аронзона характерно катарсисное переживание как Смерти, так и Жизни. Время художественного мира поэта проявляется как двойственная категория, где с одной стороны

космическое пространство безвременья, с другой – катарсисное переживание любого опыта субъектом.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что синкретизм является основным принципом художественного универсума Л. Л. Аронсона, вследствие чего мир в совокупности воспринимается как предельно целостный, что соотносимо с античным мировосприятием в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе была рассмотрена тема пространственная аксиология поэтического мира Леонида Аронзона. В ходе работы были проанализированы основные свойства категории пространства в художественном тексте, выявлены способы репрезентации ценностного аспекта, реализующегося через структуру художественного мира Л. Л. Аронзона.

В ходе анализа научной литературы мы выявили ключевую функцию категории пространства в художественном тексте – моделирование образа мира. Соответственно, анализ пространственной организации текста дает наиболее точное представление о ценностном восприятии мира автором. Структура пространства художественного текста может характеризоваться комплексом бинарных оппозиций, количество которых в свою очередь может варьироваться.

Кроме того, мы рассмотрели взаимосвязь художественного пространства с другими категориями текста: время и субъект. Так, литературоведческий анализ пространства на наш взгляд должен рассматриваться в связи с временной и субъектной организацией художественного мира. При этом в научной литературе акцентируется внимание на тесную взаимозависимость категорий пространства и времени. Однако в свою очередь аксиология поэтического мира в большей степени представлена в корреляции пространственной категории и субъектно-объектной организации текста, которая находит свое отражение в первую очередь в мифопоэтическом фундаменте художественной структуры.

Феномен неподцензурной литературы пока находится на этапе осмысления в научном сообществе. Так, например, в современном литературоведении не сформирован понятийный аппарат, не обозначена конкретная периодизация, только намечена специфика в отношении этого явления второй половины XX века. В современном литературоведении только формулируются характерные черты неподцензурной литературы: герметичность художественных текстов, особый статус читателя и автора,

обособленность творческого сообщества от соцреалистической эстетики, собственная инфраструктура и др. Таким образом, необходимость целостного анализа явления андеграундной литературы представляется необходимым компонентом для восприятия историко-литературного процесса второй половины XX века.

При этом творческое наследие поэтов и писателей, относящихся к неофициальному сообществу в то же время представляют собой обширное поле для исследовательской работы. Современному литературоведению только предстоит восстановление и анализ отдельных художественных идеологий. В то же время фигура Л. Л. Аронсона участниками неофициальной среды признавалась как авторитетная, однако замкнутость подпольного сообщества в силу социальных условий долгое время являлась препятствием для осмысления и анализа художественного мира поэта. В связи с этим количество научной литературы о специфике творческого наследия Л. Л. Аронсона на данном этапе является крайне ограниченным и в большей степени представлено в критических работах современников поэта.

Для творческого универсума Л. Л. Аронсона главным средством репрезентации субъектного «я» становится мир-пейзаж, включенный в вертикальную структуру художественного мира, которая в свою очередь представлена в виде оппозиции реальность/ирреальность – мир-пейзаж. Соответственно, анализ пространственной организации художественного мира Л. Л. Аронсона наиболее продуктивен через аксиологический аспект. Однако две пространственные сферы бытия проницаемы друг для друга, а лирический субъект в свою очередь занимает промежуточное положение между ними. Важно отметить, что мир-пейзаж насыщен константными образами, которые в действительности являются семантически пустыми, а в ирреальности обретают свое целостное существование.

Также особое внимание уделяется мифопоэтической основе пространственной структуры действительность/мир-пейзаж, которые в свою очередь являются репрезентацией мифологических ценностно маркированных

оппозиций, реализующихся в восприятии лирическим субъектом реальности как Хаоса и ирреальности как Космоса.

Помимо произведений Л. Л. Аронзона, в которых представлен природный пейзаж, в его творческом наследии есть ряд стихотворений с выраженной урбанистической доминантой. Однако специфика городского пространства в поэтике Л. Л. Аронзона еще не изучена исследователями, и представлена лишь косвенно в ряде научных статей. В нашей работе мы предлагаем классификацию произведений поэта в зависимости от включенности в городское пространство природного пейзажа, а также от функциональной характеристики урбанистических элементов. В то же время работа над осмыслением специфики городского пространства предстоит в дальнейшем.

Осмысление аксиологического аспекта становится способом понимания авторских мировоззренческих установок. Во многих критических и научных работах обозначена ориентация художественного универсума Л. Л. Аронзона на восточную философию, однако мы разрабатываем гипотезу, что мировосприятие поэта сопоставимо с философской концепцией Платона. На это указывает ряд сходств между пространственной организацией художественного мира Л. Л. Аронзона и платоновским идеализмом: представление об «эйдосах» реализуется в аронзоновских концептах; двойственное положение субъекта характерно для обеих систем мироустройства; платоновский миф о пещере находит свое отражение в «зеркальной» теме Л. Л. Аронзона; смерть в философском дискурсе Платона, как и в художественном мире Л. Л. Аронзона, представляется наиболее релевантным движением к постижению Истины. При этом специфика аронзоновского представления о мире отличается от платоновского катарсисным переживанием субъектом как Жизни, так и Смерти.

Выбранный вектор исследования указывает на перспективность аксиологического подхода в приближении к постижению авторского замысла.

В то же время актуальными для современного литературоведения остаются такие вопросы как:

- статус и специфика неофициальной культуры в контексте историко-литературного процесса XX века;
- осмысление творческого наследия неофициальной литературы, в том числе поэтического мира Л. Л. Аронзона;
- мифопоэтическая основа художественного мира Л. Л. Аронзона;
- особенности городского пространства и его функционирования в художественном мире Л. Л. Аронзона;
- платоновский идеализм как способ реализации ценностного аспекта категории пространства в художественном мире Л. Л. Аронзона.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адо П. Что такое античная философия? / П. Адо // Перевод с французского В. П. Гайдамака. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. — 320 с.
2. Азаренков А. А. «Послание в лечебницу» Леонида Аронзона: три орнамента / А. А. Азаренков // Известия Смоленского государственного университета. — Смоленск, 2019. — № 1 (45). — С. 70 – 82.
3. Анисимов Н. О., Туркина В. Г., Калинина Г. Н. Город и миф / Н. О. Анисимов, В. Г. Туркина, Г. Н. Калинина // Наука. Искусство. Культура. — Белгород, 2023. — Вып. 2 (38). — С. 18 – 34.
4. Аронзон В. Л. О том, как «рукописи не горят» / В. Л. Аронзон // Критическая масса. — 2006. — № 4. — С. 99-102. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/km/2006/4/o-tom-kak-rukopisi-ne-goryat.html> (дата обращения: 14.03.2025).
5. Аронзон Л. Л. Леонид Аронзон. Собрание произведений: В 2 т. Изд. 2-е, испр. — Т. 1./ Сост., подгот. текстов и примеч. П. А. Казарновского, И. С. Кукуя, В. И. Эрля. — Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. — 560 с., ил.
6. Аронзон Л. Л. Леонид Аронзон. Собрание произведений: В 2 т. Изд. 2-е, испр. — Т. 2./ Сост., подгот. текстов и примеч. П. А. Казарновского, И. С. Кукуя, В. И. Эрля. — Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. — 328 с., ил.
7. Аронзон Л. Л. Пустой сонет / Л. Л. Аронзон. [Электронный ресурс] URL: <https://formasloff.ru/2020/07/03/leonid-aronzon-stihi-izobrazhenie-raua/> (дата обращения: 17.03. 2025).
8. Барскова П. Ю., Кукуй И. С. «Его интонация была не властной, а наоборот - освобождающей». Полина Барскова и Илья Кукуй о поэзии Леонида Аронзона / П. Ю. Барскова, И. С. Кукуй — 2018. [Электронный ресурс] URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/18049-ego-intonatsiya-byla-ne-vlastnoy-a-naoborotosvobozhdayuschey> (дата обращения: 14.03.2025).

9. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики – Москва: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
10. Бокарев А. С. Поэтика русской лирики второй половины XX – начала XXI века: субъектная структура и образный язык: дис...д-р филол. наук: 10.01.01 / А. С. Бокарев – Ярославль, 2021. – 425 с.
11. Горелов О. С. Категория чудесного в творчестве Л. Аронзона / О. С. Горелов // Профессия: литератор. Год рождения: 1939: коллективная монография. – Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2020. – С. 6–20.
12. Женнет Ж. Литература и пространство / Ж. Женнет // Фигуры в 2-х томах. Т. 1. – Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 278–283.
13. Женнет Ж. Пространство и язык / Ж. Женнет // Фигуры в 2-х томах. Т. 1. – Москва: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – С. 126–132.
14. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: сборник / Ред. Б. Егоров. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 11–25.
15. Каган М. С. Философия культуры. Учеб. пособие / М. С. Каган – Санкт-Петербург, 1996. [Электронный ресурс]
URL: <https://studfile.net/preview/9712265/> (дата обращения: 10.12.2024).
16. Казарновский П. А. Аронзон Леонид Львович / П. А. Казарновский // Литераторы Санкт-Петербурга, XX век : энцикл. слов. / гл. ред. и сост. О.В. Богданова. – Санкт-Петербург. [Электронный ресурс]
URL: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/a/aronzon-> (дата обращения: 10.01.2025).
17. Казарновский П. А. Аронзон-пейзажист / П. А. Казарновский // Восемь великих / Отв. ред. Ю.Б. Орлицкий; редкол.: А. А. Азаренков, А. М. Ельяшевич, А. М. Мирзаев, Д. А. Патолятов, Е. Н. Пенская, О. В. Соколова, А. Г. Степанов. – Москва: РГГУ, 2022. – С. 152 – 167.

18. Казарновский П. А., Кукуй И. С. Вместо предисловия / П. А. Казарновский, И. С. Кукуй // Аронзон Леонид. Собрание произведений: В 2 т. Изд. 2-е, испр. – Т. 1./ Сост., подгот. текстов и примеч. П. А. Казарновского, И. С. Кукуя, В. И. Эрля. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. – С. 7–21.

19. Колымагин Б. Ф. «Метафизический сквознячок» культурного подполья. / Б. Ф. Колымагин // Арион. – 2018. – № 3. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/arion/2018/3/metafizicheskiy-skvoznjachok-kulturnogo-podpolya.html> (дата обращения: 27.03.2025).

20. Кривулин В. Б. Золотой век самиздата / В. Б. Кривулин [Электронный ресурс] URL: <https://rvb.ru/nr/publication/00.htm#part1> (дата обращения: 20.01.2025).

21. Кривулин В. Б. Леонид Аронзон – соперник Иосифа Бродского / В. Б. Кривулин // Охота на Мамонта – Санкт-Петербург: Русско-балтийский информационный центр БЛИЦ, 1998. – С. 152–158.

22. Кукулин И. В. Два рождения неподцензурной поэзии в СССР / И. В. Кукулин – [Электронный ресурс] URL: <https://yarcenter.ru/articles/culture/literature/texts/ilya-kukulin-dva-rozhdeniya-nepodtsenzurnoy-poezii-v-sssr/> (дата обращения: 26.01.2025).

23. Кукулин И. В. Неопознанный контркультурщик / И. В. Кукулин // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 4. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/4/neopoznannyj-kontrkulturshhik.html> (дата обращения: 16.03.2025).

24. Кулаков В. Г. В рай допущенный заочно / В. Г. Кулаков // Поэзия как факт. Статьи о стихах. – Москва: Новое литературное обозрение, 1999: илл. – С. 198 – 204.

25. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев // 3-е изд., доп. – Москва: Наука, 1979. – 360 с.

26. Лосев А. Ф. Жизненный и творческий путь Платона / А. Ф. Лосев // Платон. Сочинения в четырех томах. Т.1 / Под общ.ред. А. Ф. Лосева и

В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. – Санкт-Петербург: Изд-во С.Петербург. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2006. – С. 5 – 75.

27. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман// В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – Москва: Просвещение, 1988. – С.251–292.

28. Мелетинский Е. М. Время мифическое/ Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира: Энциклопедия. – Москва, 1980. – Т. 1. – С. 252-253

29. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский — 3-е изд., репринтное. — Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН (Исследования по фольклору и мифологии Востока), 2000. — 407 с.

30. Новикова М. Л. Аксиология художественного пространства сквозь призму геопоэтики / М. Л. Новикова // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. Т. 8. № 1. 2017. — С. 115—123. DOI: 10.22363/2313-2299-2017-8-1-115-123 [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aksiologiya-hudozhestvennogo-prostranstva-skvoz-prizmu-geopoetiki/viewer> (дата обращения: 12.01.2025).

31. Орлицкий Ю. Б. Визуальный компонент в современной русской поэзии / Ю. Б. Орлицкий // НЛО. – Москва, 1995. – № 16. – С.181–193.

32. Платон. Сочинения в четырех томах. Т.3. Ч.1 / Платон // Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. — СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007.—752 с.

33. Платон. Федон / Платон // Сочинения в четырех томах. Т. 2 / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. – Санкт-Петербург: Изд-во С.Петербург. ун-та; «Изд-во Олега Абышко», 2007. – С. 11–97.

34. Поршнева А. С. Изучение художественного пространства: стратегии и алгоритмы /А. С. Поршнева // Иноязычный дискурс: проблемы интерпретаций и изучения: сб. науч. Трудов. Вып. 2 – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2010. – С. 96–115.

35. Пространство // Философия: энциклопедический словарь Под ред. А. А. Ивина; [Науч. консультанты: В. Д. Губин, И. П. Меркулов,

А. Л. Никифоров, Р. Г. Апресян, А. С. Панарин, В. В. Бычков, А. С. Карпенко, А. Л. Доброхотов, Л. М. Руткевич] – Москва: Издательство Гардарики, 2004. – 1072 с. [Электронный ресурс]

URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/articles/1036/prostranstvo.htm> (дата обращения: 13.01.2025).

36. Савицкий С. А. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы / С. А. Савицкий [Электронный ресурс] URL: <https://helda.helsinki.fi/server/api/core/bitstreams/7a8c3fe0-b4d8-49f9-92ca-30eba8a3a8d3/content> (дата обращения: 20.01.2025).

37. Самохоткин А. В. Перечитать Аронзона / А. В. Самохоткин – 2016. [Электронный ресурс] URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/10035-perechitat-aronzona> (дата обращения: 14.03.2025).

38. Седакова О. А. Другая поэзия / О. А. Седакова [Электронный ресурс] URL: <https://www.olgasedakova.com/Poetica/169> (дата обращения: 10.01.2025).

39. Седакова О. А. Леонид Аронзон: поэт кульминации / О. А. Седакова [Электронный ресурс] URL: <https://olgasedakova.com/Poetica/245> (дата обращения: 18.03.2025).

40. Степанов А. И. «Живое всё одену словом»: Заметки о поэтике Леонида Аронзона / А. И. Степанов // Аронзон Леонид. Собрание произведений: В 2 т. 2-е, испр. – Т. 1./ Сост., подгот. текстов и примеч. П. А. Казарновского, И. С. Кукуя, В. И. Эрля. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2018. – С. 21–54.

41. Сурат И. 3. Прогулка / И. 3 Сурат // Урал. – Екатеринбург, 2019. – № 8. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2019/8/progulka-6.html> (дата обращения: 25.03.2025).

42. Сухотин М. А. О двух склонностях написанных слов. О конкретной поэзии. / М. А. Сухотин // НЛО. – Москва, 1995. – № 16. – С. 244–253.

43. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. / В. Н. Топоров // «Искусство—СПБ». – Санкт-Петербург, 2003. — 616 с.
44. Топоров В. Н. Текст: семантика и структура / В. Н. Топоров // Академия наук СССР, Ин-т славяноведения и балканистики / отв. ред. Т. В. Цивьян. – Москва: Наука, 1983. – С. 227 – 284.
45. Филатов А. В. Аксиология пространства и времени в адамическом мифе Н. С. Гумилева / А. В. Филатов // Соловьевские исследования. Вып. 3(63), 2019. – С. 162–170. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aksiologiya-prostranstva-i-vremeni-v-adamicheskom-mife-n-s-gumileva/viewer> (дата обращения: 20.12.2024).
46. Чевтаев А. А. «Август» в поэзии Леонида Аронзона: художественная символика и аксиология / А. А. Чевтаев // Профессия: литератор. Год рождения: 1939: коллективная монография. – Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2020. – С. 20 – 36.
47. Шварц Е. А. Русская поэзия как hortus clausus: случай Леонида Аронзона. Семинар по поэзии 1960-70 гг. / Е. А. Шварц [Электронный ресурс] URL: http://www.newkamera.de/shwarz/o_shwarz_03.html (дата обращения: 15.04.2025).
48. Эрль Вл. Где это. Когда это / Вл. Эрль // Сумерки «Сайгона» / Сост. и общ. ред. Ю. М. Валиева – Санкт-Петербург: Творческие объединения Ленинграда, 2009. – С. 25 – 31.
49. Эрль Вл. Из воспоминаний о Леониде Аронзоне / Вл. Эрль // С кем вы, мастера той культуры? Книга эстетических фрагментов. – Санкт-Петербург: Юолукка, 2011. – С. 101–104.
50. Эрль Вл. Несколько слов о Леониде Аронзоне (1939-1970) / Вл. Эрль // Вестник новой литературы. – Ленинград: Ассоциация «Новая литература», 1991. – №3. – С. 214 – 227.