

Zacharijeva, Irina

Грани интермедиальности в лирике Б. Ахмадулиной (1950-е - 1980-е гг.)

Opera Slavica. 2010, vol. 20, iss. 1, pp. 7-15

ISSN 1211-7676

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/117131>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ГРАНИ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В ЛИРИКЕ Б. АХМАДУЛИНОЙ (1950-е – 1980-е гг.)

Ирина Захариева (София)

Абстракт:

Статья направлена на изучение творчества Беллы Ахмадулиной, причем анализ показывает, что в ее творчестве проявляются все больше тенденции к интеграции знаковой системы, так что и в ее поэзии утверждаются нормы эмоционального и формального обогащения за счет мелодики и фигуративной изобразительности.

Ключевые слова: Ахмадулина, „Сад“, интонационная определенность, гитарные звуки, мелодика, сценическое обнародование, Гамлет, оппозиции реальность/искусство

Abstract:

The article is dedicated to the Bella Ahmadulina's creative works. The analysis shows that the tendencies of the integration of the system of symbols display in her masterpieces. That's why the standarts of the emotional and formal enrichment as the expense of the melodics and figurativeness in her poetry.

Key words: Ahmadulina, „Garden“, intonational definition, guitar sounds, melodics, stage promulgation, Hamlet, opposition reality/art

Понятие *интермедиальность* все шире входит в употребление в эстетических анализах. Данным термином обозначается использование в литературных жанрах изобразительных и выразительных средств, сопряженных со смежными видами искусств (фиксируемых в вербальной форме), что порождает образование *литературного синкретизма*.

После выхода в свет поэтической книги Беллы Ахмадулиной „Сад“ (Москва, 1987, 160 стр.) в журнале „Новый мир“ появилась рецензия на книгу за подписью Л. Щемелёвой. Рецензент, испытывающий неудовлетворенность недостаточной распахнутостью поэта социуму, внесла определение ахмадулинской позиции и манеры, заслуживающее нашего внимания, – „поэтика ухода“.¹ Поэтесса поколения „шестидесятников“ *уходила* от социостереотипов, добиваясь возрождения подлинной коммуникативной связи с читательской аудиторией многомиллионной страны.

¹ Новый мир, 1988, кн.5, с. 237.

Начало ее поэтической деятельности относится к рубежу 1955-1956 годов. Данный хронологический рубеж Ахмадулина обозначила как „острый угол между временем и временем”.² В изменившихся условиях – при наступлении посттоталитарной „оттепели“ – поэзия была широко востребована, а в ее стилиевой палитре совершалось движение к синтезу искусств.

Ахмадулина вошла в кагорту знаменитейших поэтов эпохи, которых позже, в период новых *заморожков*, т.е. общественного застоя 1970-х годов, называли с оттенком пренебрежения „эстрадниками“. Вместе с Евгением Евтушенко, Андреем Вознесенским, Робертом Рождественским она выступала с чтением собственных стихов со сценических подиумов перед переполненными залами и стадионами. Наиболее близкими себе по духу считала поэтов-бардов Булата Окуджаву и Владимира Высоцкого.

Следовательно, для Ахмадулиной поэтическое слово изначально существовало в двух ипостасях – в *написании* и в *звучании*. Слово *звучащее* естественно вело за собой музыкальные ассоциации. Преобладание звуковых ассоциаций в ее лирике мотивировано и тем, что ею были восприняты основы музыкального образования. Первый ее поэтический сборник носил название „*Струна*”(1962), а второй – „*Уроки музыки*”(1969). Так что биографическая и ментальная связь новоявленного поэта с музыкой начиналась с паратекстуальных указаний – с заглавий.

С другой стороны, для нее характерно *встраивать* в стихи рассуждения на филологические темы с акцентированием внимания к традициям („Влечет меня старинный слог. / Есть обаянье в древней речи. / Оно бывает наших слов / и современнее и резче“).³ Поэт эксплицирует свою привязанность к лексике пушкинской эпохи, проникнутой духом дворянской культуры, к пушкинскому размеренному ямбу, к пушкинской гармонизирующей тональности: „И Пушкин ласково глядит, / и ночь прошла, и гаснут свечи, / и нежный вкус родимой речи / так чисто губы холодит“ (с. 44). С ее привязанностью к классической традиции связана афористическая самохарактеристика: „Я старый глагол в современной обложке”.

Отношение к слову, как к *звучащей* субстанции, предопределяет метафорический пласт *языка музыки* как устойчивой системы аналогий в лирике Ахмадулиной („Сначала – музыка. Но речь / вольна о музыке глаголить“ – с. 204).

Занимаясь самонаблюдением над зарождением стиха, она замечает явление *срастания* речи со звуком. Словесный звук в инструментарии поэта от-

² Даугава, 1987, кн. 3, с.95-107 (беседа Е. Михайловой с Б. Ахмадулиной).

³ АХМАДУЛИНА, Б.: Избранное. Стихи. Москва, 1988, с. 17. В дальнейшем, кроме особо оговоренных случаев, цитируется по данному изданию с указанием страницы в тексте.

личается *интонационной* определенностью, а фонетические особенности речи, в обостренном *звуковом* восприятии автора, принадлежат двум видам искусства – поэзии и музыке: „Мой голос .../ лукавящий на каждом „эль“, / невятно склонный к заиканью...“ (с. 46); „Речь так спешит в молчанье не погибнуть, / свершить звукорождение и затем / забыть меня навеки и покинуть. // Я для нее – лишь дудка, чтоб дудеть“ (с. 57). Свою поэтическую речь она уподобляет незамысловатому народному музыкальному инструменту.

Избранные ею темы нередко обнаруживают *музыкальную* доминанту.

Рассказывая о своем рождении, Ахмадулина вводит мифологический мотив: „Надо мною играют на лютне. / Мне щекотно от палочек фей“ („Это я...“). В стихотворении „Я школу Гнесиных люблю...“ зимний вид музыкальной школы с заснеженной оградой сравнивается со „сладкозвучной ладьей“, плывущей в „волнах снегопада“. Школа фортепьянной подготовки не помешала ее влечению к *гитарным* звукам, считавшимся принадлежностью низовой субкультуры: „Как встарь, звучат прекрасные слова / и пенье очарованной гитары“ (с. 150). Как вспоминал Андрей Вознесенский в очерке „Ах, шестидесятые...“, внешнее впечатление от Беллы – музыкальный настрой: „Ее овал светился музыкой“.⁴

Тема душевного влечения Ее к Нему (седовласому пианисту) *соткана* из слов музыкального ряда, таких как *инструмент*, *созвучие*, что ведет к признанию, построенному на *музыкальной* стилистике: „Мы звуки музыки одной“ (с. 28). Конфликтность любовного сюжета так же выражается через *музыкальную* аналогию: „Выпали из музыки одной / две ноты, взятые одновременно“ („Август“).

Поэтический некролог „Памяти Генриха Нейгауза“ (1977) перерастает у Ахмадулиной в *реквием*, мелодизированный лейтмотивностью. Рефреном звучит поэтическое общение авора траурного стихотворения с музыкой („о, музыка моя“). Некролог превращается в литературный памятник *слияния* великого пианиста с музыкой: „... ты есть он, а он – тебя предрекший рокот...“ (с. 227).

В обращении к Марине Цветаевой стихотворении „Уроки музыки“ гений поэта воспринимается через сближение с фортепианной музыкой („...роль и ты – две сильных тишины, два слабых горла музыки и речи“). Поэтическое вдохновение именуется „маленькой музыкой“ (с. 364). И даже *немота* характеризуется через *отсутствие* звука („Звук немоты, железный и корявый...“ – с. 105). И *тишина* получает *шумовую* окраску: „... шум тишины... шум только тишины...“ (с. 371). Шумовая оркестровка тишины организуется повторяющимся шипящим звуком Ш (в пяти процитированных повторяющихся словах звук Ш звучит четыре раза). Столь же чувствительна Ахмаду-

⁴ ВОЗНЕСЕНСКИЙ, А.: РОВ. Стихи, проза. Москва, 1987, с. 208.

лина к шипящим окончаниям причастий („причастий шелестящих пресмыканье“ – с. 139).

С музыкой ассоциируется падение созревших яблок с деревьев (в стихотворении „*Бьют часы, возвестившие осень...*“). Бытовые предметы, в восприятии поэта, так же обладают звуковым излучением. Она улавливает „голосок предмета“: „... его душа желает быть **воспета**, / и непременно **голосом** моим“ (с. 66, подчеркнуто нами, – И. З.). Возникает внешний диссонанс в *норме* восприятия: предмет не *рассматривается*, не *осязается* (тактильность), а *звучит*. Но подобный диссонанс преодолевается внутренней амбивалентностью личного восприятия.

Музыкальное иносказание под пером Беллы Ахмадулиной распространяется на различные категории явлений; в формальной организации стиха она ориентируется на *мелодику*, подтверждая тем самым мнение поэта и стиховеда Андрея Белого об „эмблематическом характере музыки, объясняющей тайну движения, тайну бытия“.⁵ В статье „*Формы искусства*“ (1902) Белый поясняет: „Существует полный параллелизм между каждым искусством, с одной стороны, и теми или иными формальными чертами в музыке – с другой“; „...язык музыки объединяет и обобщает искусство“.⁶

Столь же органично, как с музыкой, лирика Ахмадулиной связана с живописью, а шире – с изобразительным искусством, включающим графику, скульптуру, художественную фотографию. Одно из ее любимых занятий – *рассматривание* портретов, особенно старинных, описанию которых посвящены отдельные стихотворения („Я вас люблю, красавицы столетий...“; „Теперь о тех, чьи детские портреты...“). Заглавия сигнализируют о внимании к живописи и к создателям полотен („*Пейзаж*“, „*Рисунок*“, „*Гостить у художника*“). В “живописных образах” (т.е. образах, построенных на *зрительных* ассоциациях) воскрешались любимые и памятные имена, как в стихотворении „*Снимок*“, где воспроизводится фотография Ахматовой 1912 года: „Сложила на коленях руки, / глядит из кружевного нимба. / И тень ее грядущей муки / защелкнута ловушкой снимка“ (с. 167).

Внимание к конкретике живописного мира объясняется долголетним браком с художником-декоратором Борисом Мессерером. Повседневность супругов протекала в пространстве, называемом „мастерской художника“. Обитель художника на мансардном этаже московского здания поэтесса воспринимает как топос Рая, связывая обстановку с ощущением семейного счастья: „Мы сами / затеяли жилье вблизи небесных недр“ (с. 234). В понятие счастья входят отношение хозяина к вещной среде: „Его диковинные вещи /

⁵ БЕЛЫЙ, А.: Символизм как миропонимание. Москва, 1994, с. 103 (статья „*Формы искусства*“, 1902).

⁶ БЕЛЫЙ, А. Символизм как миропонимание, с. 102.

воспитаны, как существа” (с. 187). Из домашнего *вещного* окружения ею не раз опозитизированы „четыре вещей граммофона”, извлеченные „со свалки времени былого”, в которых она усматривает сходство с собой („...я так же шею выгибаю / и так же голову держу”).

Волнует ее самый процесс *рисования*, т.е. заполнения фигурами и очертаниями пустой поверхности („... я оранжевой пастелью / рисовала на стене“ – с. 22). Выяснение личных отношений *замещается* рисунком: „Это я – смешной и стройный / человек с головой” („О, еще с тобой случится...”). Цель рисунка – смягчение напряжения, вызванного повидимому разницей в возрасте участников иносказательного диалога: „Чтоб ты слушал и смирялся, / становился молодой, / чтобы плакал и смеялся / человек с головой“ (с. 22).

В качестве колористической доминанты она избирает лиловый и сиреневый цвета („Свет расцветал сиреневым кустом“ – с. 190; „Рисую женщину в лиловом“ – с. 88). Для изображения *естественной*, природной красоты женщины она использует сравнение с *пустым холстом* („Гостить у художника”): „И входит, подходит та, милая, та, / простая, как холст, не насыщенный грунтом“ (с. 128).

В том же стихотворении через описание мастерской, наполненной разноликими и полиморфными творениями, выражается характер воздействия на зрителей того, кто оперирует изобразительными формами: „... посреди тишины / целуется красное с желтым и синим, / и все одиночества душ сплочены / в созвездье одно притяжением сильным“. Это один из сквозных мотивов Ахмадулиной: убеждать читателей и слушателей в неограниченных возможностях высокого искусства сплачивать разобщенные людские души.

Показательно в ее лирике объединение *визуального* восприятия со *словесным*: „...и созерцание куста / равнялось **чтению** книги дивной“ (с. 132; подчеркнуто нами, – И. З.). В синонимическом ряду совмещаются ощущения от природного пейзажа с живописными ассоциациями: „и живопись, и сад“ „к единой муке относились“ („Прощай! Прощай!..”). В *изобразительной* стилистике выражается движение от замысла к воплощению того, что связано со *словесным* искусством: „...**вылепить** из лунного свеченья / тяжелый, **осязаемый** предмет“ (с. 12; подчеркнуто нами, – И. З.). Когда начинала Ахмадулина, звучал крылатой фразой призыв Николая Заболоцкого: „Любите живопись, поэты!“⁷ Она и сама сознавала, „какое блаженство ... созерцать этот мир несказанный...” (с. 194). Эксплицитная *изобразительная* составляющая лири-

⁷ ЗАБОЛОЦКИЙ, Н.: Собрание сочинений в трех томах, т. 1. Москва, 1983, с. 254 (стихотворение „Портрет“, 1952).

ки сближала ее и с боготворимым ею Борисом Пастернаком, с его посылом создать „образ мира, в слове явленный“.⁸

Поэзия Пастернака воспринималась ею как некий процесс *словесной театрализации* мира: „Он сразу был театром и собой, / Той древней сценой, где прекрасны речи“ (с. 70). В стихотворении „Памяти Бориса Пастернака“ Ахмадулина давала ощутить увлеченность поэта словесной игрой („... как он играл, как, молоко лакая, / играет с миром зверь или дитя“). Ее связывала с Пастернаком состояние этой увлеченности („... Всегда в одну игру играю, / и много мне веселья в ней“ – с. 383). Ей знакома неутолимая жажда „пробиться к белизне бумаги / сквозь воздух, затвердевший над столом“ (с. 66).

Повторяемые в вариациях словосочетания *играть со словом* означали для нее попытку выразить суть бытия на языке, общем с окружающими ее людьми (без подбора по критерию высокой духовности) – со „старухой в пуховом платке“ и с „пареньком молодым“ из очереди, когда она чувствовала слияние собственного самочувствия с народным умонастроением („... слившись с ними, как слово и слово / на моем и на их языке“ – с. 148).

Дополнительные трудности для аристократичной Ахмадулиной связаны со *сценическим* обнаружением своих поэтических откровений: „...одной и при всех / быть раструбом огромного звука, / это действие – нагое, как смерть...“ („Ночь перед выступлением”).⁹

Место на сценическом помосте *присуждает* творца-исполнителя к полной отдаче сил („Этот голос, что равен душе, / про запас я беречь не умею“). Власть над аудиторией дается ценой максимальной душевной самоотдачи: „... мне не впервой, не внове / взять в кожу, как ожог, вниманье ваших глаз...“ („Взойти на сцену“).¹⁰ Момент преодоления себя и покорения слушателей (не только словом, но и произношением, и жестом, и целостным сценическим поведением) переживается ею как блаженный миг победы. Она чувствует, что *донесла* до слушателей сокровенную суть собственной поэзии:

Измучена гортань кровотечением речи,
Но весел мой прыжок из темноты кулис.
В одно лицо людей, все явственней и резче,
Сливаются черты прекрасных ваших лиц.¹¹

⁸ ПАСТЕРНАК, Б.: Собрание сочинений в пяти томах, т. 3. Москва, 1990, с. 526 (из „Стихотворений Юрия Живаго” – „Август”).

⁹ АХМАДУЛИНА, Б.: Метель. Стихи. Москва, 1977, с. 21.

¹⁰ Там же, с. 58.

¹¹ Там же, с. 59.

Связываются воедино театрализованное действие подачи стиха с творческим процессом. Возникает „стихотворения чудный театр“ (с. 205).

Сценическая реализация поэзии требует драматизации лирических средств – введения диалогов, сцен („Сказка о Дожде“), обострения конфликтности: „А напоследок я скажу: прощай, любить не обязуйся“ („Прощание“).¹²

Неотделимый от театральной сцены образ Гамлета соединял в восприятии Ахмадулиной двух великих поэтов – Пастернака и Высоцкого, чьи имена были причастны к постановке „Гамлета“ в московском Театре на Таганке. Выступая в роли Гамлета, Владимир Высоцкий читал стихотворение Бориса Пастернака „Гамлет“ из Тетради Юрия Живаго: „Гул затих. Я вышел на подмости“.¹³ Высоцкий уподоблялся Гамлету („...здрово мыслит один: умирающий Гамлет“ – с. 359). Ощущение Ахмадулиной после смерти Высоцкого так же ассоциируется с напряженной атмосферой спектакля „Гамлет“: „Но когда свои лампы Театр возожжет / и погасит – Трагедия выйдет на сцену“.

Максимилиан Волошин (поэт, художник и искусствовед), изучая специфику театрального искусства, выделял главную задачу тех творцов, которые причастны к пространству сцены, – „понять и изучить основные струны души своего поколения настолько, чтобы играть на них, как на скрипке“.¹⁴ Ранняя Ахмадулина интуитивно постигала труднейшую задачу связи поэта со зрителем и с артистичной непосредственностью покоряла аудиторию.

Во времена, когда эстрадная публичность, *распахнутость* навстречу публике остались позади, поэтесса сохраняла *зрелищность* и *звучность* своей поэтики, но приглушала тона, стремясь к *психологической* углубленности. Ее стилевая манера, развиваясь, выбрала поэтическую *суггестию*, т.е. кон-

¹² Там же, с. 10.

¹³ ПАСТЕРНАК, Б.: Собрание сочинений в пяти томах, т.3. Москва, 1990, с. 511 (роман „Доктор Живаго“, глава семнадцатая). В статье Т. И. Бачелис „Образ Гамлета в искусстве XX века“ упоминается об исполнении Высоцким в Театре на Таганке в течение 1970-х годов знаковой роли шекспировского Гамлета с введением образа на сцену стихотворным текстом Пастернака („Я один, все тонет в фарисействе...“): „... словами пастернаковского Гамлета был брошен прямой вызов в лицо своему времени. Но в мужественной позе актера, в суровом рокоте его охрипшего баритона слышалась и надежда на то, что наступят, что близятся уже иные, лучшие времена“ (сборник статей „Современное западное искусство. XX век“. Москва, Изд-во Наук“, 1988, с. 142). Автором было уловлено, что при сценическом исполнении пастернаковского текста Высоцкий выступил как бы соавтором смысла стихотворения „Гамлет“.

¹⁴ ВОЛОШИН, М.: Лики творчества. Ленинград, 1988, с. 113 (статья „Организм театра“, 1910).

центрацию метафоризированных выражений, которые порождали смысловые смещения:

Горы подножье и подвал –
Словно провал ума больного.
Как бедный Врубель тосковал!
Как все безвыходно лилово!
(„Пора, прощай моя скала...“, 1985)

Если в раннюю пору рождалась строка „... весел мой прыжок из темноты кулис“, то в восьмидесятых годах первая строфа стихотворения обрисовывает иное положение лирической героини: „Я – лишь горы моей подножье, / и бытия величина / в жемчужной раковине ночи / на весь июнь заточена“ (с. 430). Здесь обнаруживаются иные связи стиха: с будничностью, размеренностью и нарративностью *прозы*.

Еще более определенно осознается иная позиция и унастроение поэта в стихотворении „Посвящение“ (1984): „... в байковом наряде / я прижилась к больничному двору / и никуда не выйду из тетради, / которую тебе, мой друг, дарю“. Финальное двустигийе „Посвящения“ содержит *контрапунктную* переключку с ее ранним творчеством: „Взойти на сцену? Что это за вздор? / В окно смотрю я на больничный двор“ (с. 376).

В ахмадулинском восприятии оппозиции *реальность/искусство* возрастает значимость непреходных духовных ценностей. В беседе с журналистом она как будто мысленно подводит творческие итоги, говоря о других: „... будут вспоминать ... человечество ... по Моцарту, Платонову и Пастернаку...“.¹⁵ Поэтесса и на ранней, и на поздней стадии творчества не отстранялась от вопросов эстетических корней и традиций. Связь ее лирики с искусством Серебряного века (культурные и бытовые реалии, изобразительные средства и пр.) анализирует литературовед из Минска Т. В. Алешка в ряде публикаций.¹⁶ На фоне других профессиональных отличий поэтесса с гордостью выделяла свое звание Почетного члена Американской академии искусств и литературы.

В очерке „Поэт и площадь“ Андрей Вознесенский размышлял о сближении в характере творчества представителей „эстрадной“ и бардовский поэ-

¹⁵ Литературная газета. 7 марта 1990 г., № 10 (5284), с.13 (беседу с Б. Ахмадулиной вела Э. Шугаева).

¹⁶ См. АЛЕШКА, Т. В.: Культурное пространство Серебряного века в поэзии Б. Ахмадулиной // Мир русского слова и русское слово в мире, т. 7. Материал, конгресса МАПРЯЛ в Варне. София 2007, с. 13-19.

зии: „60-е годы нашли себя в синтезе слова и сцены, поэта и актера“.¹⁷ Применительно к Ахмадулиной можно заметить перенесение ею специфических признаков бардовского искусства в поэтологический арсенал собственной лирики: развитие *мелодического* начала, усиление *зрелищно-изобразительной* составляющей, наконец *театрализация* лирического жанра. Выделенные три грани интермедальности в лирике Ахмадулиной связывают авторскую разработку лирического жанра *изнутри*, поэтологически со смежными видами искусства – с музыкой, живописью и театром. Особенно плодотворна, в представлении поэта, прошедшего школу творчества для себя (и одновременно для стадионных *множеств*), связь поэзии с феноменом театральности. В экспромте, написанном в январе 2008 года и посвященном памяти Владимира Высоцкого в годовщину его семидесятилетия, она призвала: „Не разминитесь, Театр и Володя. / Вновь обнимитесь, стихи и Театр“.¹⁸

Монументальные зрелищные постановки последних лет строились на принципе *органической* связи лирики классического типа с музыкой и театром (примеры: использование образцов высокой поэзии в телевизионных проектах „*Две звезды*“ и – отчасти – в „*Ледниковом периоде*“ на ОРТ). Смысловым центром в сценических постановках воспринимался (по крайней мере в рефлексиях гуманитариев) *вербальный* поэтический настрой, провоцирующий музыку, визуальный ряд и пластику движений, т.е. словесная лирика закладывалась в основу синкретического художественного действия.

Знаковая система искусства с годами все явственнее интегрируется, и в поэзии утверждаются нормы эмоционального и формального обогащения за счет мелодики и фигуративной изобразительности. Лирика Беллы Ахмадулиной с ее влечением к интермедальности несет в себе тенденции будущего в эстетике стихотворства.

¹⁷ ВОЗНЕСЕНСКИЙ А.: РОВ. Стихи, проза, с. 520.

¹⁸ АХМАДУЛИНА Б.: Озябший гиацинт. Стихи. Экспромты и посвящения //Знамя, 2008, кн. 5 (электронная версия).