

ИЗ ФОНДОВ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Афанасенкова, Евгения Николаевна

1. Особенности творческой манеры Б. А.
Ахмадулиной

1.1. Российская государственная библиотека

Афанасенкова, Евгения Николаевна

Особенности творческой манеры Б. А.
Ахмадулиной [Электронный ресурс]: Поэзия,
проза : Дис. ... канд. филол. наук :
10.01.01 .-М.: РГБ, 2005 (Из фондов
Российской Государственной Библиотеки)

Русская литература

Полный текст:

<http://diss.rsl.ru/diss/05/0704/050704028.pdf>

Текст воспроизводится по экземпляру,
находящемуся в фонде РГБ:

Афанасенкова, Евгения Николаевна

Особенности творческой манеры Б. А.
Ахмадулиной

Ростов н/Д 2005

Российская государственная библиотека, 2005
год (электронный текст).

61:05-10/1451

РОСТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

АФАНАСЕНКОВА ЕВГЕНИЯ НИКОЛАЕВНА

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ МАНЕРЫ
Б.А. АХМАДУЛИНОЙ (ПОЭЗИЯ, ПРОЗА)

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой
степени кандидата филологических наук

Научный руководитель – кандидат филологических наук,
доцент Тукодян Н.Х.

Ростов-на-Дону
2005

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
ГЛАВА 1. ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПОЭЗИИ 60-90-х гг. XX века.....	16
1.1. Человек и изменяющийся мир в поэзии «шестидесятников»	16
1.2. Творчество Б.А. Ахмадулиной в контексте русской лирики 1970-1990-х гг.	53
ГЛАВА 2. КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В ПОЭЗИИ Б.А. АХМАДУЛИНОЙ.....	64
2.1. Тематические особенности поэтического творчества	64
2.2. Художественные формы и средства выражения авторской позиции.....	96
ГЛАВА 3. ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ Б.А. АХМАДУЛИНОЙ.....	120
3.1. Поэтика «малых» жанровых форм	120
3.2. Лирическая повесть в творчестве Б.А. Ахмадулиной 90-х гг.	143
Заключение	156
Литература	164

ВВЕДЕНИЕ

Поэтический язык реализует эстетическую функцию, акцентируя внимание на самих языковых представлениях и делая их самоценными средствами выражения. Слово в художественном дискурсе предстает как парадигма контекстов, конкретных словоупотреблений в их синтагматических связях, исследование которых позволяет установить, какое видение мира отражено в данном тексте, какие именно фрагменты знания в нем закреплены. В отечественном литературоведении сформулировано несколько универсальных подходов к изучению произведений словесного искусства.

Б.В. Томашевский утверждал, что при анализе художественного феномена важно понятие художественной функции поэтических приемов: «каждый прием изучается с точки зрения его художественной целесообразности, т. е. анализируется: зачем применяется данный прием и какой художественный эффект им достигается» (Томашевский Б.В., 2001, с. 272). О том же говорил Ю.Н. Тынянов, оперируя словосочетанием «конструктивная функция»: «Соотнесенность каждого элемента литературного произведения как системы с другими и, стало быть, со всей системой я называю конструктивной функцией» (Тынянов Ю.Н., 1977, с. 272). Эти суждения предваряют принцип структурного анализа художественных текстов, разрабатывавшийся полвека спустя, в частности, Ю.М. Лотманом.

М.М. Бахтин говорил о подчиненности художественных средств авторской мысли, смысловому заданию, вводя тем самым понятие содержательной функции. Здесь имеет место переход от анализа к синтезу и постижению смысловой целостности произведения, т. е. к его интерпретации (Бахтин М.М., 1986).

Современные исследователи считают, что филологический анализ художественного текста должен быть основан на единстве лингвистического,

литературоведческого и культурологического подходов.

Во многом черты литературно-художественных произведений определяются контекстом творчества писателя, поэтому «...изучение контекстов литературного творчества - это необходимое условие проникновения в смысловые глубины произведения, одна из существенных предпосылок постижения как авторских концепций, так и первичных интуиций писателя» (Хализев В.Е., 2000, с. 292).

Чтобы постичь сущность художественного мира автора, осмыслить историческую роль поисков и открытий художника, необходимо рассматривать их и в историко-литературных координатах. Очевиден тот факт, что «...литературное творчество подвластно изменениям по мере движения истории» (там же, с. 46). Художественный мир известного писателя воспринимается как культурно-исторический феномен, поэтому важно рассматривать его в тесной связи со стимулирующим контекстом литературной деятельности.

Во второй половине XX в. активно продолжались поиски новых способов и приемов такого анализа художественного текста, при котором отражаемый мир раскрывался бы через призму лингвистических категорий. Так, при миропорождающем и концептуальном способе анализа художественного текста достигается органический синтез лингвистического, литературоведческого и культурологического аспектов, решается проблема «текст - мир». Подобное единство позволяет в качестве результата исследования представить целостное описание художественной картины мира того или иного автора.

М.Л. Гаспаров понимает под *художественным (поэтическим) миром* систему всех образов и мотивов данного текста (группы текстов) (Гаспаров М.Л., 1997, с. 125) и способы их функционирования. Эта система обладает своими законами и иерархией элементов, отражает объективный мир и, завися от него, является также и особой формой его оценки (Лихачев Д. С.,

1968; Лотман Ю.М., 1970 и др.).

Из определения поэтического мира, данного М.Л. Гаспаровым, следует, что «...описью художественного мира оказывается полный словарь знаменательных слов соответствующего текста» (Гаспаров М.Л., 1997, с. 125). В связи с этим нелишними являются уточнения, сделанные А.К. Жолковским и Ю.К. Щегловым, которые в совместной статье пишут: «Частотный словарь понятий, даже самый полный, не получивший интерпретации в терминах инвариантных функций, не может считаться адекватной моделью поэтического мира» (Жолковский А.К., Щеглов Ю.К., 1975, с. 166), так как «...частота слов сама по себе мало что говорит о структуре поэтического мира» (там же, с. 165) и ряд знаменательных слов в тексте может обладать разной значимостью («весом»). С учетом этих дополнений принимается как рабочее определение художественного (поэтического) мира, предложенное М.Л. Гаспаровым, и дается описание его как динамической системы.

Проблема эволюции художественного мира отдельного автора и сложного соотношения вектора его развития с общим направлением движения литературного процесса на данном этапе, безусловно, является одной из самых важных для исследователей-литературоведов.

В понятие «художественная картина мира» включены представления поэта о сущностных основах мира и его развития, выраженные через гибкую систему образов и поэтических средств языка. Всякое произведение в той или иной степени является специфичным суждением о жизни, воплощенным при помощи выразительных средств, «образом» действительности, пропущенным сквозь призму авторского восприятия. Картина мира формируется как результат мироощущения, мировосприятия, представления о мире; она вырабатывается в процессе постижения его многообразия, конструирования его в соответствии с логикой миропонимания и представления о нем. *Концепция мира* является обязательным фрагментом картины мира, поскольку отражает способ понимания и познания мира

человеком и представляет собой инструмент выработки поэтических представлений о мире и человеке, его назначении, ценностях, соответствии высшим общечеловеческим идеалам. Концептуальная картина мира нуждается в вербальном выражении.

Важнейшими координатами художественной картины мира, без понимания особенностей которых невозможно адекватное восприятие художественного целого, являются *художественные время и пространство*. «Язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств осмысления действительности» (Лотман Ю.М., 1970, с. 266). Художественные (поэтические) пространство и время отличаются от реальных. М.М. Бахтин писал: «Изображенный мир, каким бы он ни был реалистичным и правдивым, никогда не может быть хронотопически тождественным с изображаемым реальным миром, где находится автор-творец этого изображения» (Бахтин М.М., 1986, с. 405). Они отличны и от представлений о времени и пространстве, выработанных различными отраслями современной науки. Так, большинство ученых полагает, что организация времени и пространства в художественном тексте ориентируется в целом не на научное, а на мифологическое или «мифопоэтическое» представление о пространстве и времени. Поэзия «подновляет» (Тынянов Ю.Н., 1977) мифологические представления о пространстве и времени с помощью метафоры.

Художественное пространство «...всегда заполнено и всегда вещно. Вне вещей оно не существует». Вещи задают границы пространства и «...организуют его структурно, придавая ему определенную значимость» (Топоров В.Н., 1995, с. 239). Художественное пространство членимо, и его разные части обладают различной значимостью. Оно может быть понято в зависимости от «наполнения» и от отношения к нему субъекта повествования. Ю.М. Лотман писал, что структура пространственного текста становится моделью структуры пространства вселенной, а внутренняя синтагматика элементов внутри текста - языком пространственного

моделирования (Лотман Ю.М., 1988, с. 266).

Таким образом, описав художественное пространство, мы существенно расширим представления о художественной картине мира писателя, так как «...художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке пространственных представлений...» (там же, с. 6-7).

Построение авторской модели мира предполагает также исследование особенностей соотнесения субъекта и объекта в пространстве художественного текста. Вопрос о роли субъективного фактора при создании литературного произведения затрагивает проблему *автора* как категории художественного текста. Основными аспектами описания этой категории являются вопрос о языковом сознании автора, речевая структура образа автора, словесные формы авторского «Я», словесное мышление писателя, анализ речи. Художественное познание и осмысление объективной действительности осуществляются исключительно средствами поэтики, элементы которой избирательно используются субъектом творчества (писателем). Разные варианты применения поэтических средств создают словесно-образную картину художественного мира, отражающего познаваемую таким способом объективную реальность.

Картина мира - это система, возникающая и развивающаяся по определенным законам, имеющая имманентно присущие ей свойства, которые воплощаются в *идиостиле* художника слова. Характер авторизированной картины мира определяется авторской целеустановкой, поэтому структурирование завершенной картины мира возможно лишь на основе установления иерархии смыслов и ценностей для отдельной языковой личности.

Итак, эстетические взгляды писателя находят свое выражение в его произведениях, различных по теме и форме, но объединенных авторским почерком. Последний, помимо содержательной стороны (объект внимания художника крайне важен для его системы), в значительной степени

определяется формальной стороной. Творческая манера автора складывается из разных проявлений его специфического отношения к преемственности сложившихся поэтических традиций и индивидуального отталкивания от традиции.

Б.А. Ахмадулина принадлежит к числу поэтов, которые, опираясь на опыт предшествующего и современного периодов, сумели найти свою форму и содержание. Поэт обладает собственной эстетической системой, индивидуальным художественным миром, которому А.А. Михайлов дал такую образную характеристику: «В нем не то, чтобы уютно и непринужденно, нет, без вечернего костюма туда не войдешь и в кресле не развалишься, но ощущение собственной значительности остается, потому что атмосфера стихов обязывает быть и тонким, и изысканным, и умным» (Михайлов А.А., 1961, с. 254).

Актуальность темы исследования. Творчество Беллы Ахмадулиной является одним из самых ярких и значительных явлений русской словесности второй половины XX столетия. Читательское признание подтверждается многочисленными переизданиями ее произведений, а в литературоведческой науке - тем, что их не обходит ни одно исследование, посвященное проблемам русской литературы второй половины XX в. Своеобразие созданной писателем художественной системы определяется особой мировоззренческой позицией, качественно новым, «остраненным» взглядом на окружающую действительность.

Актуальность исследования состоит в необходимости создать целостную картину художественного мира Б.А. Ахмадулиной с учетом эволюции как творческой индивидуальности поэта, так и литературного контекста, а также недостаточной степени изученности творчества Б.А. Ахмадулиной, несмотря на осознание его значительности для русской литературы второй половины XX в.

О.П. Грушников, один из составителей 3-томного собрания сочинений и «Библиографического конспекта литературной жизни» поэта, предложил

периодизацию художественной деятельности Б.А. Ахмадулиной: «Анализируя творческий путь Б.А., можно достаточно определенно разделить его на три периода или этапа. Первый этап, который можно условно назвать «начальная пора», завершается поэмой «Моя родословная». Второй этап - «пора становления» - хронологически заканчивается участием в альманахе «МетрОполь», в котором Б.А. опубликовала только что написанный ею сюрреалистический рассказ «Много собак и Собака». И наконец, третий этап - «пору зрелости» - открывает большое стихотворение «Мы начали вместе: рабочие, я и зима...» (Грушников О.П., 1997, с. 279).

Временные границы периодов в соответствии с их эмоциональной доминантой были определены И.В. Аведовой (автором кандидатской диссертации «Жанровая система поэзии Б. Ахмадулиной»): 1955-1963 гг. - «поэзия отчужденности» (Аведова И.В., 1999, с. 23); 1964-1979 гг. - «поэзия разочарования» (там же, с. 98); стихи, написанные после 1979 г. - «поэзия сострадания» (там же, с. 165).

На всех этапах развития творчества Б.А. Ахмадулиной критика уделяла ему пристальное внимание. Наиболее значительной работой является статья А.А. Михайлова «Открытие Пушкина» (Михайлов А.А., 1973, с. 510-526), в которой подчеркивается тяготение стиха Б.А. Ахмадулиной к пушкинской литературной традиции.

Один из самых точных и тонких анализов творчества поэта принадлежит П.Г. Антокольскому, автору предисловия «Белла Ахмадулина» к ее сборнику «Стихи» (1975). Рецензии В. Новикова «Боль обновления» (Новиков В., 1985, с. 50-52) и З. Паперного «Под надзором природы» (Паперный З., 1984, с. 204-206) на книгу стихов «Тайна» содержат попытку выявления качественно новых элементов в поэтике Б.А. Ахмадулиной.

В статье Вик. Ерофеева «Новое и старое. Заметки о творчестве Беллы Ахмадулиной» (Ерофеев В., 1987, с. 190-194) представлен сравнительный анализ лирики 60-х и 80-х гг. Следует отметить также литературно-

критические эссе: А. Битова «Мужество цветка» (Битов А., 1997, с. 12-14), В. Куллэ «Ушедшая в гобелен» (Куллэ В., 1997, с. 17-20), В. Соловьева «Автопортрет тела Беллы Ахмадулиной» (Соловьев В., 1992, с. 224-240).

В русской зарубежной литературной критике интерес представляют статьи А. Неймирока «Белла Ахмадулина» (Неймирок А., 1964, с. 169-177) и Л. Ржевского «Звук струны (о творчестве Беллы Ахмадулиной)» (Ржевский Л., 1967, с. 257-278), в которых говорится о высоких нравственных и художественных достоинствах ее поэзии; эссе И. Бродского «Зачем российские поэты?» (Бродский И., 1997, с. 253-257) и «Лучшее в русском языке...» (там же, с. 258-260), определившие существенные черты авторского стиля. Анализу сборника «Сад» посвящена работа И. Ефимовой «Поэтика сборника "Сад"» (Ефимова И., 1993, с. 102 -109). И. Винокурова в статье «Тема и вариации. Заметки о поэзии Беллы Ахмадулиной» исследовала особенности воплощения в лирике Б.А. Ахмадулиной темы дружбы (Винокурова И., 1995, с.259 -262).

Работы отечественных литературоведов о поэзии Б.А. Ахмадулиной немногочисленны. В течение нескольких десятилетий ее творчество привлекало внимание исследователя современной русской поэзии В.А. Зайцева. Впервые ученый обратился к творчеству поэта в книге «Современная советская поэзия» и отметил такие стороны ее дарования, как острота поэтического взгляда, способность передать тончайшие оттенки душевных движений, умение «вживаться» в историю, смелость творческой фантазии (Зайцев В.А., 1968, с. 203). Затем последовали другие работы В.А. Зайцева, где он также уделяет внимание творчеству Б.А. Ахмадулиной: «Поэтические открытия современности: советская поэзия 50-80-х годов» (Зайцев В.А., 1988) и «Пути развития современной русской лирики» (Зайцев В.А., 1987).

Проблемы поэтического стиля Б.А. Ахмадулиной, природа условности в ее стихах, влияние классической восточной поэзии на ее

творчество стали предметом анализа Р. Мустафина (Мустафин Р., 1985, с. 245-252). О.Н. Григорьева и Т.В. Тевалинская в работе «"Синестетическая" поэзия Б. Ахмадулиной» доказывают, что излюбленным приемом поэта является синестезия (взаимодействие между ощущениями), в частности, при образовании метафор (Григорьева О.Н., Тевалинская Т.В., 1990, с. 12-19).

М.Н. Эпштейн в монографии, посвященной лирической натурфилософии в русской поэзии XIX-XX вв., уделяет внимание поэтике пейзажа в ахмадулинской лирике (Эпштейн М.Н., 1990).

Вопросу о цветаевских реминисценциях в стихотворении Б.А. Ахмадулиной «Сад-всадник» посвящена работа М.Б. Елисеевой (Елисеева М.Б., 1992, 143-151).

Таким образом, работы, посвященные творчеству Б.А. Ахмадулиной, имеют преимущественно литературно-критический и эссеистский характер, в отечественном литературоведении отсутствуют монографии о литературной деятельности поэта; нет также исследований, содержащих целостный анализ творчества Б.А. Ахмадулиной.

Основным материалом исследования являются поэтические и прозаические тексты Б.А. Ахмадулиной, опубликованные с 1956 года.

Объект исследования - творчество Б.А. Ахмадулиной как реализация в особой языковой форме семантического пространства, поскольку художественный текст представляет собой эстетически значимое, словесно-образное преобразование действительности; это объективный мир авторского сознания, опосредованно отражающий события, явления, предметы внешнего мира.

Предмет исследования - такие составляющие художественного смысла, как художественная концепция мира, его поэтический образ и видение, реконструируемые на основе художественных текстов Б.А. Ахмадулиной. Объективный мир, духовно освоенный автором, ложится в основу смоделированной им художественной реальности. Художественный

текст осваивает бытие особым филологическим способом. Единый художественный мир состоит из реалий бытия и основанного на них мыслимого автором мира.

Исчерпывающее описание семантики литературного текста требует построения такой модели художественного произведения, которая могла бы раскрыть смысловую нагрузку текста и механизм его порождения, что предполагает также анализ индивидуального стиля.

Цель работы - выявление существенных черт художественного мира поэта с учетом его многомерности, эволюции, продолжающегося развития и культурно-исторического контекста. Данная цель обуславливает следующие *задачи исследования*:

- 1) рассмотреть творчество Б.А. Ахмадулиной в связи с поэтическим процессом второй половины XX в.: в личных и творческих взаимоотношениях поэта с литературным окружением, через сопоставление (или противопоставление) конкретных элементов творческой манеры автора с художественными системами предшественников и современников;
- 2) определить своеобразие концепции мира и человека в творчестве Б.А. Ахмадулиной с учетом динамики развития;
- 3) проанализировать философско-эстетические основы поэтики Б.А. Ахмадулиной;
- 4) выявить принципы художественного воплощения авторской позиции;
- 5) исследовать эволюцию жанровых форм художественной прозы Б.А. Ахмадулиной.

Теоретико-методологической основой исследования являются работы Ю.М. Лотмана (общий подход к анализу структуры художественного текста); М.М. Бахтина (выявление смысловой функции художественных средств); В.Е. Хализева (принцип многоплановости при анализе поэтического мира); А.К. Жолковского, Ю.К. Щеглова, М.М. Гаспарова

(определение аспектов художественного мира); Н.Д. Арутюновой (установление особенностей авторского поэтического мышления). В основу *методики исследования* положены сравнительно-исторический, структурно-типологический, функциональный и описательный принципы. Для решения поставленных в диссертации задач использовались общенаучные методы понятийного, контекстуального и интерпретативного анализа.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые в отечественном литературоведении предпринята попытка целостного анализа многомерной литературной деятельности Б.А. Ахмадулиной.

В настоящей работе особенности творческой манеры Б.А. Ахмадулиной и эволюция ее художественного мира рассматриваются в аспекте стиля, который понимается как устойчивый комплекс обладающих содержательностью словесно-художественных форм, а также творческих принципов писателей: их эстетических установок и художественного мирозерцания (Хализев В.Е., 2000, с. 372).

Природа творческой индивидуальности данного автора рассматривается с учетом особенностей и закономерностей литературного процесса второй половины XX века. В качестве материала исследования привлекаются, в частности, тексты, еще не введенные в научный оборот. По-новому интерпретируются тексты, имеющие традицию осмысления в отечественной и зарубежной критике.

Впервые в данной диссертационной работе отмечается существенная особенность поэтического языка Б.А. Ахмадулиной - активное использование возможностей цветописы. Впервые изучается вопрос о художественном своеобразии и жанровой типологии прозаического наследия автора.

В диссертации прослеживается формирование идейно-эстетической позиции Б.А. Ахмадулиной, что позволяет по-новому раскрыть своеобразие поэтики ее произведений, тематическое и жанровое разнообразие

литературного наследия и его значение для творческой эволюции поэта.

В настоящей работе структурирование универсальных черт художественного мира Б.А. Ахмадулиной осуществляется путем изучения семантического пространства художественных текстов поэта, описания авторских философско-эстетических воззрений на проблемы мироздания и анализа художественных средств их воплощения.

Теоретическая значимость. Теоретические выводы диссертации вносят вклад в разработку теории художественной картины мира. Применение комплексного филологического анализа к стихотворным и прозаическим текстам обуславливает возможность воссоздания авторской картины мира в ее многообразных внутренних и внешних связях.

Практическая ценность исследования. Полученные наблюдения и выводы могут быть использованы в курсе истории русской литературы XX в., а также спецсеминарах и спецкурсах по вопросам литературного процесса второй половины XX в., при дальнейшем изучении творчества Б.А. Ахмадулиной и истории русской литературы второй половины XX в.

Положения, выносимые на защиту:

1. В творчестве Б.А. Ахмадулиной нашли свое отражение основные особенности русского поэтического процесса 2-й половины XX века. Своеобразие творческой манеры автора обусловлено взаимодействием с различными литературными направлениями: поэты-«эстрадники», «тихие» лирики, поэты неоакмеистического направления.
2. Концепция мира и человека в поэзии Б.А. Ахмадулиной претерпела своеобразную эволюцию. Постепенно автор синтезирует реалистический и модернистский принципы изображения действительности.
3. Эволюция концепции мира и человека существенным образом повлияла на поэтику Б.А. Ахмадулиной.

сюжетосложения, способы выражения авторской позиции.

4. Важнейшими способами художественного освоения мира в прозаических произведениях Б.А. Ахмадулиной являются автобиографизм, лиризм и психологизм. Основным принцип изображения человека в новеллистике Б.А. Ахмадулиной – воссоздание его сознания. Субъект повествования является композиционным центром прозаических произведений писателя.

Основные положения диссертации прошли *апробацию* на научных конференциях, проводившихся в РГПУ и МПГУ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии.

Во *введении* обосновываются актуальность темы, ее научная новизна, определяются цели и задачи исследования; дается краткий обзор литературно-критических и литературоведческих работ, посвященных творчеству Б.А. Ахмадулиной, раскрывается научно-теоретическая основа исследования, особое внимание уделяется характеристике методологии и практической значимости исследования.

В *главе 1* «Литературно-эстетическая и социально-политическая парадигма творческих исканий отечественной поэзии 60-90-х гг. XX века» рассматриваются особенности русского поэтического процесса второй половины XX в. и определяется место в нем творчества Б.А. Ахмадулиной.

Глава 2 «Концепция мира и человека в поэзии Б.А. Ахмадулиной» посвящена анализу поэзии Б.А. Ахмадулиной 1955-1990-х гг. с точки зрения ее идейно-художественного своеобразия.

В *главе 3* «Эволюция художественной прозы Б.А. Ахмадулиной» выстраивается жанровая система прозаического творчества писателя.

В *заключении* формулируются выводы, полученные в ходе проведенного исследования.

Глава 1.

**ЛИТЕРАТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
И СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА
ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПОЭЗИИ
60-90-х гг. XX ВЕКА**

1.1. Человек и изменяющийся мир в поэзии «шестидесятников»

Любая писательская деятельность стимулируется, помимо созидательно-эстетического импульса, и внехудожественными факторами, к которым принято относить психологический, житейско-биографический опыт и, конечно же, культурно-исторический контекст творчества автора. Б.А. Ахмадулина вышла на литературную сцену в середине 50-х гг. XX в. С этого времени ведется отсчет завершающего цикла культурной эры, помещенной в хронологические координаты начала 1890-х - конца 1990-х гг. Таким образом, большая часть творческого пути данного автора относится к культурно-историческому периоду второй половины XX столетия.

За последние пятьдесят лет совершилось много перемен в судьбах России. Безусловным является тот факт, что переломные исторически события неизменно определяют мировосприятие человека, основные художественные тенденции, динамику движения эстетического сознания, идеи времени, которые в свою очередь находят отражение в литературном процессе. Одним из оснований для выделения временного отрезка середины 1950-х до конца 1990-х гг. в крупный исторический этап является наличие уникальной идейно-эстетической парадигмы духовных исканий русской интеллигенции второй половины XX столетия. Суть данного периода, обуславливающая его целостность, заключается в развитии кризиса тоталитарного общества и лежащей в его основании коммунистической идеологии - от публичного выражения первых, еще робких и половинчатых, сомнений в ее справедливости до полного краха, связанного с распадом многонационального Советского Союза. Сдвиги в

общественном сознании, естественно, нашли преломление в литературном процессе. Произведения словесного искусства данного периода традиционно обозначаются понятием «современная литература».

Таким образом, вторая половина XX столетия представляет собой относительно целостный и завершенный историко-литературный этап, определяющийся важными политическими и идеологическими процессами. С учетом их особенностей в истории социальной, культурной и художественной жизни России с достаточной долей условности можно выделить три периода (границы относительны):

- «оттепель» (1955 – 1960-е гг.);
- «период застоя» (1970-е – середина 1980-х гг.);
- «постсоветский (посткоммунистический) период» (середина 1980-х – 1990-е гг.).

Перемены, произошедшие в середине 1950-х гг. потребовали иных ракурсов при освещении какой-либо темы, новых поэтических средств, продиктовали новые законы отражения реальности. Однако смещение «идеологических» акцентов произошло не вдруг, а постепенно, питаясь открытиями литературы предшествующего периода. Предчувствия грядущих перемен появились уже в первое послевоенное десятилетие.

Великая Отечественная война не могла не оказать влияния на общественное сознание, но влияние это было неоднозначным. С одной стороны, в защитниках отечества пошатнулась слепая вера в справедливость существующего государственного порядка, возросло самоуважение, произошло определенное раскрепощение сознания. Но, с другой стороны, в атмосфере ликования победа в жестокой войне воспринималась многими как свидетельство мудрости вождя и подтверждение превосходства советского строя.

Эти противоположные умонастроения определили особенности литературного процесса: после мая 1945 г. была очень сильна инерция, заданная литературой военного времени, но уже в 1946 – 1948 гг. из

литературного потока этих лет выпадали самые достойные произведения о войне. Советская литература возвращалась к пафосу бесконфликтности, в ней вновь возобладала бездеятельность соцреализма. Многие выдающиеся поэты и писатели, не имея возможности печатать свои произведения, переживали тяжелейший творческий кризис. Падал художественный уровень общего потока литературы. Состояние художественной среды отразило нараставшее в обществе ощущение социального кризиса.

Кульминационным моментом стала смерть И.В. Сталина 5 марта 1953 г., ознаменовавшая завершение целой эпохи в жизни Советского государства. Для большей части населения, в сознании которого укоренился миф о гениальности и непогрешимости вождя, это событие явилось настоящим потрясением. «Вся Россия плакала, и я тоже. Это были искренние слезы горя...» - признается Евгений Евтушенко (Евтушенко Е.А., 1998, с. 80). Но именно с этого момента постепенно начинает изменяться общественно-политическая атмосфера в стране и пробуждается народное сознание.

Нельзя утверждать, что тоталитарная система, созданная Сталиным, рухнула в одночасье, обнаружив утопическую наивность веры в незыблемость и справедливость ее основ. Поворотным событием, направившим общество по пути преодоления прежних иллюзий, стал XX съезд КПСС (февраль 1956 года), известные решения которого определили вектор и динамику поиска новых идеологических концепций социального и культурного развития страны. Постановление ЦК «О преодолении культа личности и его последствий» (июнь 1956 года) положило начало разрушению мифа о мощной державе, духовному обновлению общества - всем тем процессам, которые имеются в виду, когда речь идет о периоде «оттепели» в русской истории и культуре.

«Оттепель», как всякий культурно-исторический цикл, не имеет жестких хронологических рамок. Она начала формироваться в середине

50-х гг. и завершилась к началу 70-х гг. Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий считают ее рубежными знаками секретный доклад Н.С. Хрущева на XX съезде партии (февраль 1956 г.) - «знак начала» - и подавление «пражской весны» советскими танками (август 1968 г.) - «знак конца» (Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н., 2003, с. 61).

Исследователи П. Вайль и А. Генис в работе «60-е. Мир советского человека» (1996) разграничивают понятия «оттепель» и «эпоха шестидесятых годов». «Оттепель» они помещают в рамки 1956-1964 гг., а в качестве начальной точки отсчета «эпохи шестидесятых» рассматривают XXII съезд КПСС, состоявшийся в 1961 году и принявший программу построения коммунизма. Окончание данного исторического периода, по их мнению, связано с оккупацией Чехословакии 1968 г. (Вайль П., Генис А., 1996, с. 5). Л. Аннинский вступает в полемику с авторами нашумевшей книги по поводу подобной дифференциации понятий «оттепель» и «эпоха шестидесятых», утверждает их тождество и традиционно указывает на XX съезд партии как на событие, положившее начало «советскому ренессансу»: «Эпоха Двадцатого съезда для Вайля и Гениса - не более чем экспозиция, для меня - завязка» (Аннинский Л., с. 337).

К 1961 г. общественная жизнь в стране приобрела качественно новый характер, уже произошли события, которые относят к достижениям эпохи «оттепели», но приглушили карнавальную эйфорию первые «заморозки». Поэтому аргумент П. Вайля и А. Гениса в пользу Программы XXII съезда КПСС как идеологического ориентира начавшегося духовного брожения кажется малоубедительным. «Господи... да кто ж ее, Программу 1961 года, читал из шестидесятников всерьез!» (там же).

Принимая во внимание свидетельства представителей творческой интеллигенции эпохи шестидесятых (Е. Евтушенко, Л. Аннинского, А. Вознесенского, О. Ефремова и др.) о том, что именно решения, принятые

XX съездом, дали основу «шестидесятничеству» как особому типу мировоззрения, а пражские события 1968 г. обратили романтические надежды нового поколения в разочарования, стали их личной трагедией, положили конец «оттепельной» эйфории, мы считаем более предпочтительным распространенное отнесение исторического периода «оттепели» к рамкам 1956-1968 гг., отмеченным такими знаковыми событиями, как XX съезд и подавление «пражской весны».

Подъем общественных и духовных интересов, который начался на рубеже 50-60-х гг. и проявлялся во всех областях искусства, позволял современникам говорить о духовном пробуждении России, о возрождении традиций «серебряного века» в русской культуре. Поэтому о работах критиков, поэтов, писателей данный культурно-исторический этап нередко именуется «советским ренессансом». В упоминавшейся книге П. Вайля и А. Гениса констатируется факт частого употребления данного термина («...термин «ренессанс», который часто прилагали к 60-м» (Вайль П., Генис А., 1996, с. 42)); объясняются его содержательная сущность (ренессанс «...предусматривает возрождение чего-то прекрасного, что временно было забыто» (там же)) и условия («...чтобы Ренессанс 60-х состоялся, советской культуре нужно было открыть свою античность - свои прототипы» (там же, с. 43)); а также (хотя и с некоторой долей иронии) обосновывается актуальность подобного наименования («и она [культура] их нашла» (там же)). Возращенными образцами для советских деятелей искусства стали произведения М. Волошина, М. Цветаевой, О. Мандельштама, А. Белого, А. Ремизова, А. Ахматовой, работы В. Мейерхольда. Расцвет театрального кинематографического, изобразительного, музыкального, словесного искусства стал важной особенностью времени и свидетельствовал о вновь обретенной значимости духовной сферы в жизни общества, о стремлении к эстетическому осмыслению произошедших грандиозных событий. Практически для всех видов искусства характерными становятся поиски

новых творческих подходов и стилей.

Открывшийся 8 апреля 1957 г. премьерой спектакля «Вечно живые» по пьесе В. Розова театр «Современник» (тогда - «Студия молодых актеров») стал рупором новых идей не только в театральном искусстве, но и во всех сферах духовной жизни общества. В основе эстетической платформы образовавшейся под руководством О. Ефремова актерской группы лежала установка на взаимодействие бытового натурализма и лирического психологизма. Своей постановкой розовской пьесы театр буквально «взорвал» устоявшуюся конструкцию спектакля, чтобы возродить его. «Современник» стал символом «эпохи шестидесятых» потому, что он одним из первых воспринял новые веяния и решительнее других отказался от уже исчерпавших себя принципов.

Прорыв был совершен благодаря совместным усилиями актеров и литераторов: в самом начале «оттепели» о себе заявила целая плеяда драматургов – В. Розов, А. Арбузов, Я. Зорин, А. Володин, С. Алешин, Э. Радзинский, М. Рошин. В пьесах на сцену выплеснулась повседневная жизнь людей, где обнаружились свои поэзия и острый драматизм. Реальность, представленная актерами, была легко узнаваемой.

Кроме «Современника», явлениями в театральной сфере стали «Таганка» А. Любимова, спектакли А. Эфроса по пьесам В. Розова в Театре имени Ленинского комсомола, режиссура Г. Товстоногова в Ленинградском Большом драматическом театре. Расцвет переживало и кинематографическое искусство: были сняты «Иваново детство» и «Андрей Рублев» А. Тарковского, «Летят журавли» М. Калатозова, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Гамлет» Г. Козинцева, фильмы И. Таланкина, Г. Данелия, Я. Сегеля, Л. Кулиджанова, Э. Рязанова и других талантливых режиссеров.

Новую жизнь в изобразительное искусство вдохнули скульптуры Э. Неизвестного, «суровый» реализм П. Оссовского и В. Никонова,

«лианозовская» школа во главе с О. Рабиным, авангардное искусство М. Цверева, О. Целкова; в музыку – поздние симфонии Д. Шостаковича, работы А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдуллиной.

Однако раньше остальных наступающие изменения почувствовали литераторы. Первый весенний свет занимающейся «оттепели» начал пробиваться со страниц уважаемых периодических изданий. Симптоматическими в этом контексте оказались статьи И. Эренбурга «О работе писателя» («Знамя». 1953. № 10) и В. Померанцева «Об искренности в литературе» («Новый мир». 1954. № 12), которые имели большой резонанс в обществе. Далее последовали выступления К. Паустовского и О. Берггольц в дискуссии на Втором съезде советских писателей, также явившимся немаловажным событием в культурной жизни тех лет, так как на нем открыто осуждалось стремление власти контролировать духовную жизнь общества и вмешиваться в творческий процесс. Статьи и выступления литераторов вызвали острую полемику: эти и другие представители творческой интеллигенции усомнились в утверждавшемся эстетикой соцреализма представлении о художнике как пропагандисте и агитаторе; они призывали писателей и поэтов вернуться классически-реалистической концепции творческой личности, согласно которой автор должен исследовать действительности самостоятельно и свободно.

Писатели и поэты ощущали себя современниками великой эпохи, участниками грандиозных событий, происходивших в стране и требовавших эстетического осмысления. XX съезд дал мощный импульс к усилению творческой активности в художественной среде. Практически все авторы, пришедшие в литературу несколько десятилетий назад, переживали в годы «оттепели» творческий подъем. В поэтическом пространстве тех лет появилось множество новых имен (Б. Окуджава, В. Высоцкий, Н. Матвеева, Ю. Мориц, Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина), ставших впоследствии символами эпохи. Интересные

изменения происходили во всех родах литературного творчества: прозе, поэзии, драматургии.

Итак, можно выделить несколько семантических составляющих термина «оттепель». Во-первых, рассматриваемый временной отрезок напрямую соотносится с понятием «эпоха обновления», суть культурологического аспекта которого заключается в том, что в искусство пришли художники с новым типом мышления, воплотившие в творчестве возникший в обществе новый взгляд на мир. Во-вторых, термин «советский ренессанс» указывает не только на возникновение новых ориентиров, но и на возвращение к утраченным ценностям. Так, например, в художественное пространство вернулись уже забытые представители культуры «серебряного века», т.е. происходило обретение утраченной культурной памяти. В-третьих, две вышеуказанные составляющие позволяют назвать время с 1956 по 1968 гг. эпохой романтизма и идеализма, поскольку обновление предполагает восхождение общественного сознания на более высокий уровень духовного развития, искреннюю веру в необходимость совершающегося, а также наличие идеи бескорыстного служения общему делу.

Однако «оттепель», в полном соответствии с «метеорологической» семантической составляющей термина, была противоречивым и кратковременным явлением. С одной стороны, были дозволены к публикации «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына (1962) и «Не хлебом единым» В. Дудинцева (1956). Но, с другой стороны, несколько позже произведение В. Дудинцева было подвергнуто критике, и автора обвинили в стремлении под прикрытием борьбы против культа личности перечеркнуть достижения советского народа за тридцать девять лет. Тогда же началась травля Б. Пастернака за публикацию на Западе романа «Доктор Живаго». С одобрения Н.С. Хрущева в газете «Известия» печаталась остросатирическая поэма А.Т. Твардовского «Теркин на том свете». Но В. Гроссману было отказано в публикации романа «Жизнь и

судьба».

Такова была внешнесобытийная сторона «советского ренессанса», которая особым образом преломилась в судьбах художников, определив своеобразие их поэтического мышления. Поэтому «эпоха шестидесятых» интересна значительными изменениями в эстетической сфере. Вместе с тем нельзя утверждать, что эстетика этого времени демонстрирует принципиально новый вариант. По сути дела, речь идет о возвращении к уже имеющей место в истории системе ценностей. Момент повторения позволяет говорить о наступлении нового цикла, который реабилитировал ценности, вытесненные в предшествующий период.

В художественном пространстве тех лет формировалась особая атмосфера культурно-нравственного ренессанса с ее пафосом оправдания человека творчеством, с принципом космизма как универсальной составляющей художественного мышления. «Оттепель» в России возникла на волне тех общественных настроений и духовных веяний, которые заявили о себе в послесталинскую эпоху в среде либерально настроенной интеллигенции. Так или иначе они преломляли в себе потребность в свободе от политического диктата и идеологической однозначности, отражали стремление к единению с человечеством, возрождали столь органичную для русского духа тягу к всемирности. Однако здесь не имеется в виду полная смена культурной парадигмы. Либеральное «оттепельное» искусство во многом ориентировалось на советское искусство 20-х гг., на начальную стадию развития тоталитарной культурной модели, в которой еще неизбежно сохранялось известное эстетическое «многоголосие», определенная художественная свобода и неиссякаемая энергия «серебряного века». Эта модель позволяла сохранить идеологическую лояльность и эстетическую терпимость (в известных пределах). Однако она, безусловно, расширяя послесталинское культурное пространство, не меняла его сути. Соцреалистическая

культурная модель характеризуется ярко выраженным утилитаризмом, обязательной подчиненностью литературной деятельности внешним целям. «Оттепельное» искусство, при всей своей антитоталитарной направленности, ориентировалось на расширение, модернизацию культурного пространства: с одной стороны, на практически открытую популяризацию левого искусства 20-х гг. и частично вообще «серебряного века», с другой - на чисто публицистическое, журналистское расширение «области правды», когда использование любого нового для послесталинской культуры жизненного материала воспринималось как художественное достижение. Искусство брало на себя политические, духовно-миссионерские, культовые функции. Все метаморфозы происходили в рамках соцреалистического контекста, обновляя и расширяя его, но не меняя его эстетической сущности.

Новые знаменательные явления, обнаружившиеся во всех сферах общественной и духовной жизни человека рубежа 50-60-х гг., влекли за собой изменения в представлениях о человеке, его возможностях, статусе в современном мире. Художники заново исследовали человеческую натуру, пристальнее всматривались во взаимоотношения индивида с миром. Новая концепция личности определяла освещение современной жизни и ее деятелей.

В «эпоху шестидесятых» в социокультурном пространстве появился особый тип личности, представителей которого принято называть «шестидесятниками». Термин возник по аналогии с XIX в., когда одноименное определение относилось к известному течению, существовавшему в 60-е гг. В XX в. так называли общественных деятелей, наиболее остро воспринявших «оттепель» и выразивших её, и разделявших их убеждения героев художественных произведений, спектаклей и кинофильмов того времени — т.е. представителей одного поколенческого ряда.

Л. Аннинский рассматривает в качестве определяющих судьбу

любого поколения следующие факторы: момент рождения; момент подтверждения, «конфирмации» (самосознания, самоопределения, формирования)); финальный момент - «наиболее полное самовыражение: акмэ» (Аннинский Л., 1991, с. 366). Таким образом, к поколению шестидесятников относят людей, рожденных в 30-е гг., определивших свою мировоззренческую позицию в эпоху «оттепели» и окончательно самореализовавшихся в перестроечное время.

В.П. Прищепа в диссертационной работе «Парадигма идейно-эстетических поисков Е.А. Евтушенко (1949-1989)» (1999) отмечает, что при возникновении термина в середине 60-х гг. временной фактор сыграл не последнюю роль: само название отсылает к периоду прихода в отечественную культуру и творческого становления многочисленной группы поэтов, прозаиков, драматургов, публицистов, режиссеров, художников. Исследователь объединяет поэтов Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Б. Ахмадулину, Б. Окуджаву, Ю. Мориц, В. Высоцкого и др. в общий поколенческий ряд (Прищепа В.П., 1999, с. 8) Сюда же можно отнести представителей «молодежной прозы», драматургов, режиссеров и многих других. Именно эти люди явились генераторами идей и настроений целого поколения, выразителями его миропонимания. Они внесли большой вклад в создание новой концепции личности.

Таким образом, справедливым оказывается утверждение, что «шестидесятники» - это люди особого образа мыслей, придерживающиеся определенной жизненной позиции. Следовательно, возникший в середине 60-х гг. для обозначения поколения термин предполагал также общую мировоззренческую ориентацию и отчасти схожую идейно-эстетическую направленность. Уже упоминавшиеся общественно-политические события в жизни страны сыграли роль идеологического фактора, явившись основой для самоопределения поколения «шестидесятников», формирования их миропонимания и оформления художественных

устремлений. Вследствие этого часто используется термин-синоним «дети XX съезда», который был введен и тщательно пропагандировался Е.А. Евтушенко в 70-е гг., а затем был вновь взят на вооружение в период перестройки.

Сегодня, через несколько десятилетий, когда происходит осмысление значения феномена «оттепели» для русской культуры, используется целый ряд альтернативных наименований для рожденного им поколения: «младшие дети Системы», «последние идеалисты», «невоевавшие романтики», «подснежники», «Поколение Двадцатого съезда», - этимологическую основу которых в равной мере составляют временной и мировоззренческий факторы. Все термины-заменители возникли в результате выделения и осмысления существенных составляющих концепции личности «шестидесятников», в основе которой лежит искренняя вера в незыблемость основ советской системы; они ратовали за восстановление ленинских норм партийной и государственной жизни и «...сражались с призраком Сталина при помощи призрака Ленина» (Евтушенко Е.А., 1998, с. 13). «Младшие дети Системы» искали точку опоры в традиционных советских утопических представлениях, которые связывались с понятиями «революция», «Октябрь», «коммунизм». Представители этого поколения были последними романтиками и последними идеалистами, поскольку уповали на наступление разумного и справедливого государственного устройства без коренного изменения существующей системы. «Шестидесятники» верили в собственные силы и чувствовали себя способными преобразовать мир посредством творчества. «Оттепель» встретила у них полное приятие. Писатели, появившиеся в то время на литературной арене, заметно отличались от своих предшественников. Им было что сказать: то ли слова надежды, то ли призыва. Их появление было стремительным. Новое поколение выросло в душном воздухе косной эпохи, но теперь наступил период настоящих битв, и бунтовщиков

объединяли необыкновенно крепкая солидарность и преданность общему делу.

Концепция личности, созданная новым поколением авторов, является ключом к пониманию нового художественного сознания, которое начало кристаллизироваться с развитием «оттепели». Расхождения с предыдущими представлениями заключались в том, что писатели не награждали своих персонажей ни исключительной биографией, ни качествами выдающейся личности, напротив, они стремились придать судьбе героя черты всеобщности. Происходил перенос акцента с вопроса о взаимоотношении личности и государства (социальный аспект) на внутренний мир и личностные качества отдельного человека (нравственный аспект), который имел принципиальное значение для всей русской литературы последующих десятилетий.

Авторы-«шестидесятники», вопреки навязываемому соцреалистической эстетикой представлению о советском человеке как о цельной, внутренне завершенной личности, привели в литературу молодого рефлексирующего героя (данный тип личности интересовал «эстрадную» поэзию и «молодежную (исповедальную) прозу»). Писателям было важно, чтобы читатели увидели в художественных образах собственное отражение, приняли близко к сердцу тревожащие их проблемы. Возникла необходимость создания ситуации доверительного общения, где искренность являлась бы главной нравственной ценностью. Поэтому в качестве ведущей формы текстуальной организации была избрана исповедь, позволяющая максимально сконцентрировать и полнее выразить авторские эмоции, в результате чего возникал эффект непосредственного контакта читателя с героем произведения. Исповедальность стала одной из ведущих характеристик литературы 60-х гг.

Горизонты художественного мира исповеди, все крупные и общие

планы изображения, динамика событий определяются видением героя-рассказчика. Причем семантика художественного мира исповеди такова, что это - пространство и время «ровесника века». Здесь органически сливаются два временных масштаба - судьба человека и судьба века. Человек в своем сознании ни на миг не отрывает себя от общественных ценностей. Но в то же время он протестует против стандарта, защищает свое право быть самим собой и распоряжаться своей судьбой. Герои-«шестидесятники» скептически относятся к предшествующим знаниям, не принимая готовых истин, стремятся самостоятельно найти ответы на мучительные вопросы. Они устанавливают отношения паритетности между человеком и временем. Происходит возвращение к первоначальному, идеальному смыслу отношений между личностью и социумом, индивидуальной судьбой и историей, который предполагался социалистической утопией.

Новое поколение авторов волновал вопрос о самоценности личности, развитости (неразвитости) личностного начала в современном человеке. В центре размышлений стоял подчеркнуто нецельный герой, потерявший жизненные ориентиры, находящийся в остром конфликте с окружающей действительностью. Так, для персонажей «молодежной» прозы и лирических образов «эстрадной» поэзии типичным является состояние глубокого духовного кризиса, выразившееся в разладе с миром и самим собой. Герои мучительно переживают открывшуюся правду и требуют бескомпромиссной моральной перестройки общества.

Нравственно возвышает художественные образы мотив внутреннего суда над собой, когда звучит голос «больной» совести. Так, например, в стихотворениях А.А. Вознесенского «Плач по двум нерожденным поэмам», «Автопортрет», «Мадригал» лирического героя мучает вина за растраченный впустую талант, за то, что он предал и не воплотил в жизнь юношеские мечты. В поэтических исповедях Е.А. Евтушенко («Какое право я имел...», «Проклятье, я профессионал...» и

др.) мотивы «больной» совести чередуются с попытками обоснования зыбкости, размытости своей ценностной позиции («Пролог», «Два города»). Цельность становится у лирического героя синонимом ограниченности, а противоречивость - свидетельством глубины и многогранности. При этом противоречивость натуры («Я разный - / я натруженный и праздный. // Я целе- / нецелесообразный» («Пролог», Евтушенко Е.А., т. 1, 1997, с. 268)) сказывается и на противоречивости эстетической («Хочу искусства разного, / как я!» (там же, с. 269)) и нравственной («Пусть уж лучше мечусь / до конца моих лет // между городом Да / и городом Нет!» («Два города», Евтушенко Е.А., 1998, т. 2, с. 282)) позиции. В стихотворении Е.А. Евтушенко «Монолог голубого песка» лирический герой терзается из-за нравственной слабости, неспособности достичь духовной свободы, преодолеть обывательскую привычку к покою и комфорту и страх перед тем, кто сильнее. Вместе с тем поэт утверждает, что постоянное чувство вины - обязательное достоинство настоящего художника. Поэт возвышает творческого человека благодаря его способности терзаться из-за чужих грехов и не находить прощения самому себе («Предошущение стиха»).

Немаловажным для обрисовки нравственного облика представителя «оттепельного» поколения является его отношение к таким понятиям, как «дружба» и «искренность». В советскую эпоху одной из приоритетных составляющих общественно-личностных отношений являлся лозунг «человек человеку - друг, товарищ и брат», заданный «Моральным кодексом строителя коммунизма». В нем идеологически ценностными и значимыми для социализма были понятия «друг», «товарищ», реализующие установку внедряемого мифа о коммунизме. В период «оттепели» формировалось деидеологизированное понятие товарищества, которое нашло наиболее яркое воплощение в творчестве «шестидесятников». Понятие «дружба» в художественных текстах Б. Ахмадулиной, Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Б. Окуджавы,

В. Аксенова получает противопоставленные идеологическому дискурсу обертоны - братство, родство, близость (реже - знакомство, приятельство). Расширение смысловых параметров и многоплановая реализация в художественных текстах позволяет рассматривать его как концепт.

Способность к настоящей дружбе в среде «шестидесятников» понималась как важнейшее человеческое качество, которое предполагало также наличие искренности, честности, готовности к самопожертвованию. Дружеские узы представлялись прочнее государственных. «Дружба - эмоция, оккупировавшая 60-е, - стала источником общественного мнения» (Вайль П., Генис А., 1996, с.70). «Шестидесятники» отменили принятую в повседневной жизни дистанцию между людьми, в их взаимоотношениях ценился вольный, часто подчеркнуто фамиллярный контакт, который расценивался как протест против подавленности, закомплексованности.

После разгрома «оттепельного» движения пути многих представителей поколения «последних романтиков» разошлись: кто-то выбрал конформизм, кто-то - диссидентство, кто-то - «внутреннюю» эмиграцию; однако впоследствии практически все они с ностальгией вспоминали о своей сплоченности и особой атмосфере, которая царила в стране в те годы. А.А. Вознесенский, восстанавливая в памяти «...до печёнок продирающий, жадный, нетерпеливый озон надежд, душевный порыв страны, дроглую каплю на Суцеской ... волнение перед Политехническим...», остро жалеет об «...общем воздухе, об общем возрасте...» (Вознесенский А.А., 1998, с. 242). Они знали, что в совокупности представляют собой целое поколение. «Мы чувствовали себя вместе... - утверждает О. Ефремов. - И каждый чувствовал душой, телом, локтем, нервами: я не один» (Ефремов О., Крымова Н., 1978, с. 4). О подобном единстве говорит и Е. Евтушенко: «Существует какая-то нить, связывающая нас и поныне, и этой нити никому не разорвать - даже

нам самим» (Евтушенко Е.А., 1989, с. 203).

Романтика выступала в те годы синонимом свободы. Уже сам либеральный характер «шестидесятнического» движения с учетом его исторического контекста включал в себя элемент бунтарства. Это был порыв к свободе; собственная сила вызывала ликование, перераставшее в безудержное веселье, не имевшее под собой достаточных оснований. Л. Аннинский определил атмосферу «оттепели» как «празднично-наркотическую» (Аннинский Л., 1996, с. 334): жизнь была насквозь пронизана юмором (показателен в этом отношении расцвет жанра комедии в кинематографе); в стране царили «оптимизм без основания», «романтизм без почвы, смех без причины», «веселье зачарованного духа» (там же). Мучительным был выход из праздничной эйфории, обнаружившаяся утопичность «шестидесятнического» мировоззрения стала трагедией поколения, разрушив его романтическую мечту о построении социалистического государства.

Период «оттепели», осмысляя терминологию Р. Якобсона, можно назвать эпохой поэтической инспирации: «советский ренессанс», как всякий новый социально-художественный цикл, начался с активизации лирики, так как из-за своей обостренной чуткости именно она первая улавливает происходящие в мире сдвиги и перемены. Лирическая экспансия наблюдается, как правило, при смене культурных эр - в этом отношении «оттепельный» поэтический бум является закономерным, поскольку к временному отрезку с середины 50-х до конца 60-х гг. можно применить понятие культурно-исторической эпохи. Раскрепощенная атмосфера, открывшаяся возможность бунта создавали флёр упоительной свободы. И эта особенность эпохи ярко выразилась в поэзии. Обострившееся чувство времени, оживающая активность личности порождали потребность высказать собственную оценку происходящего, вследствие чего лиризм с его повышенной субъективностью стал основной характеристикой художественного дискурса «эпохи

шестидесятих».

На начало «оттепели» приходится рождение нового, «четвертого» поколения русских поэтов, которое было неоднородным по своему составу: его сформировали участники группы Л. Черткова (Г. Андреева, А. Сергеева, В. Хромов, С. Красовицкий, О. Гриценко, Н. Шатров), поэты-«лианозовцы» (Г. Сапгир, И. Холин, Вс. Некрасов, Я. Сатуновский), представители «ленинградской» поэзии (Е. Рейн, И. Бродский, А. Кушнер, Д. Бобышев, А. Найман, Г. Горбовский), организаторы объединения СМОГ (Л. Губанов, Н. Алейников) и, наконец, поэты-«эстрадники», самыми известными среди которых были Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, Р. Рождественский. Такое многообразие художественных направлений позволяет современным исследователям выдвинуть концепцию «бронзового века» русской литературы, особенно поэзии (1950-1980 гг.), как периода подъема и расцвета, сопоставимого с «золотым» и «серебряным веком». Однако некоторые литературоведы, занимающиеся изучением литературной ситуации в России второй половины XX столетия, прямо связывают творческий подъем с художественными достижениями неофициального искусства (например, В. Кулаков). Его представителями в 50-60-е гг. являлись «лианозовцы», «чертковцы», «смогисты»; духовно близкие им ленинградские поэты. Главная заслуга этих авторов заключается в том, что они смогли в известных исторических условиях сохранить отношение к художественному творчеству как к самоценному явлению духовной жизни, они стремились расширить диапазон наследуемых и развиваемых современной литературой традиций за счет освоения открытий различных течений, школ и групп модернизма, а также предшествующей реализму «архаики». Своей важнейшей задачей авторы считали спасение русского литературного языка от омертвления.

Однако В. Кулаков расценивает вклад поэтов-«шестидесятников» в развитие русского стихотворного искусства как совершенно

незначительный. Между тем именно они занимали главное место в культурном пространстве тех лет и в восприятии современников. В начале «оттепели» наибольшей популярностью пользовались стихи Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского, Б. Ахмадулиной, ставших лидерами поэтической группы, называемой «эстрадниками», «громкими» поэтами, часто «шестидесятниками». Последний термин требует некоторых оговорок, поскольку понятия «шестидесятничество» и «эстрадная поэзия» «соотносятся как общее и частное» (Прищепа В.П., 1999, с. 33).

В единый «поколенческий» ряд можно включить поэтов-традиционалистов (Е. Евтушенко, Р. Рождественский, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, Н. Матвеева, Ю. Мориц, В. Высоцкий, Б. Окуджава) и «детей Ахматовой» - И. Бродского, А. Наймана, Е. Рейна, Д. Бобышева, Г. Горбовского, начинавших в ранние 60-е гг. и представлявших собой «ленинградскую» ветвь русской поэзии. Участникам СМОГа во главе с Л. Губановым были близки идейно-эстетические искания «эстрадников». Таким образом, вполне резонно назвать поэтов-«ленинградцев» и «смогистов» «младшими шестидесятниками».

Основной характеристикой лирики поэтов-«эстрадников» являлась публицистичность. Мир их чувств открыто ориентировался на гражданское направление. В поэзии «шестидесятники» видели прежде всего акт гражданского поведения. Главными для них стали немедленный отклик на важнейшие события современности, их эстетическое осмысление. В результате поэзия превратилась из эстетического факта в явление общественного сознания. В этом заключаются достоинство художественного процесса 50-60-х гг. и его слабость, связанная с недооценкой эстетической природы искусства: часто расширение сферы дозволенного в литературе происходило за счет художественности. Однако «шестидесятники» значительно расширили горизонты гражданского переживания, придав ему глубоко личный характер,

привнес в него общечеловеческий, гуманистический пафос.

В творчестве «эстрадных» поэтов мощным художественным фактором стал пафос эстетического «воспоминательства», восстановления, поскольку было сильным ощущение разрыва традиции, потери культурной памяти. Развивались неомодернистские тенденции: «все либеральное шестидесятничество по сути - неомодернизм» (Кулаков В., 1999, с. 70). Для некоторых из них были важны прямые и опосредованные контакты с классикой «серебряного века» (ученичество А. Вознесенского у Б. Пастернака, культ А. Ахматовой и М. Цветаевой в поэзии Б. Ахмадулиной). «Громкая лирика» наследовала традиции русского футуризма и постфутуристической советской поэзии 20-х гг. с ее пафосом комсомольской романтики, ориентируясь в первую очередь на конструктивизм и позднего В. Маяковского, от которого она получила сильнейшие творческие импульсы, переняв его гражданственность, придающую личному значение всеобщего, а общее переживающую как личное. «Оголенность» чувств, суровая правдивость изображения, бесстрашие видения в стихах «эстрадников» отсылают к ближайшим предшественникам - поэтам фронтового поколения.

«Громкие» лирики переводили свой художественный мир в координаты отечественной и мировой культуры. Однако литературные авторитеты воспринимались ими без пиетета, как равные по духу. С гениями они устанавливали интимный, домашний контакт; иногда эти лирические взаимоотношения приобретали оттенок фамильярности: например, у А.А. Вознесенского в «Параболической балладе» о живописце Гогене сказано: «...Он дал кругая через Яву с Суматрой» (Вознесенский А.А., 2000, т. 1, с. 22). Между тем в их стихах утвердился романтический культ художника с трагической судьбой, который они противопоставляли бездарности, меркантильности, расчетливости, безликости массы.

«Эстрадная» поэзия была исполнена лирической экспрессии,

максимального выражения авторской субъективности. О внутренних переживаниях авторы говорили прямо и открыто в исповедальных монологах, фиксируя малейшие движения собственной души. Они стремились к изображению внутренней жизни «частного» человека как всеобщей, остро реагируя на все изменения окружающего мира. Лирический герой «эстрадников» был предельно откровенен с читателем, рассказывая об отношениях с любимыми, размолвках с друзьями, случайных обидах.

Одними из самых характерных особенностей поэзии 50-60-х гг. явились полемичность, боевой пафос, общественная активность. Здесь велась непрекращающаяся дискуссия по наиболее актуальным вопросам современности. При этом судьбы отдельных людей, жизнь страны, мировые события «шестидесятники» «пропускали через себя», резонируя на них предельно эмоционально, с живой непосредственностью. Каждый лирический герой стремился выразить свой символ веры, вплести свой индивидуальный биографический опыт в общую социальную канву; каждый ждал и требовал правды, непременно полной, без изыятий, и справедливости: по отношению к нему лично, ко всему обществу в целом и к историческому прошлому страны. Поэтому утрачивали свою мегамасштабность такие категории, как «эпоха», «история», «человечество».

«Эстрадная» поэзия была в значительной степени экстенсивно развивающимся направлением в русской лирике. Она существенно раздвинула тематические горизонты стиха, расширила его пространственные границы: авторы воспевали научно-технический прогресс, грандиозные сибирские стройки, мир российской провинции и загадочное для подавляющего большинства зарубежье. Обновилась, в сопоставлении с более ранним периодом, среда, из которой шли в поэзию герои: в один ряд вставляли юные романтики: и знаменитые люди, и рядовые сограждане.

Расширялись представления о возможностях и назначении поэтического слова. Лирика сознательно взяла на себя просветительские функции, влилась в систему средств массовой информации. Поэзия наряду с публицистикой оказалась любимым родом литературы, способным быстро и остро реагировать на факты общественной жизни. Авторы активно откликались на новейшие события и веяния, облекая в поэтическую форму ожидания читающей публики, в спорах, в столкновении крайностей формируя общественное мнение. В атмосфере «оттепели» стихи «шестидесятников» приобретали пафос дискуссионности, истолковывались читателями и критикой в категориях «левизны-правизны», «прогрессивности-ретроградности», воспринимались как реплика в обсуждении социально значимых проблем. Однако часто открытие новых тематических пластов и героев не предрасполагало к глубокому осмыслению социальных процессов, оставаясь только заявкой на открытие. Предназначенная в первую очередь для голоса и слуха, «громкая» лирика рассчитывала на непосредственное восприятие и мгновенный отклик, отдавала предпочтение слушателю перед читателем. В поисках усиления публицистической экспрессии шлифовалось искусство афористичной, хлесткой фразы, высокую цену приобретало акцентированное слово - слово-клеймо, слово-ярлык, слово-эмблема. Отрицательное влияние «эстрады» сказалось в ориентации стиха на публицистическую и фельетонную заостренность. Значительно изменилась шкала ценностей, традиционные критерии эстетической оценки на некоторое время были потеснены понятиями «интересность», «общественная полезность», «смелость» и «острота» поэтического слова. При этом исчезали тонкости лирического сюжета, полутона, нюансы. Глубокие раздумья были вытеснены призывом, проповедью, плакатом, которые, выигрывая в актуальности и злободневности, часто теряли в гармонии, цельности, эстетической составляющей. Поэтому с высокохудожественными

поэтическими образами, проникнутыми острым чувством совести и пафосом человеческого братства, здесь соседствовали откровенно риторические стихи, часто технически неуклюжие.

Несомненным лидером «эстрадной поэзии» был Евгений Евтушенко. Несмотря на все (в большей степени справедливые) звучавшие тогда и впоследствии упреки в излишних дидактизме и риторичности, низком уровне художественности многих лирических произведений, его творчество важно для осмысления литературной жизни тех лет, так как оно воплотило в себе все идеологические и эстетические достоинства и недостатки «оттепельного» движения и поэтического направления, ставшего его неотъемлемой частью.

Как поэт Е.А. Евтушенко рожден общественной ситуацией середины 50-х гг. Сильнейшим стимулом развития его художественного мышления явился господствовавший в литературе публицистический, общественно-политический пафос. Постепенно поэт оказался в центре читательского внимания благодаря своему таланту, гражданскому темпераменту, умению задевать за живое. Его поэзия продолжает традиции русской классики XIX в. (А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, особенно велика роль Н.А. Некрасова) и модернистской поэзии рубежа XIX-XX вв.: «Известно, как спорили между собой Есенин, Маяковский, Пастернак. Мне хотелось бы помирить их внутри себя...» (Евтушенко Е.А., 1989, с. 256) Стих Е.А. Евтушенко был сознательно ориентирован на живую интонацию разговорной ораторской речи. По свидетельству самого поэта, его первая книга «Разведчики грядущего» (1952) во многом подражала С. Кирсанову (там же), от увлечения творчеством которого идет устойчивый интерес к корневой рифме. В числе своих учителей Е.А. Евтушенко называет также Е. Винокурова (у которого была заимствована тенденция к детализированности и конкретности изображения), В. Соколова («доверительность и акварельность» (Евтушенко Е.А., 1989, с. 256)), Я. Смелякова, Н. Глазкова.

Разговор о традициях важен для поэта: упоминая имена великих предшественников, он таким образом творчески самоутверждается и определяет свое место в литературном процессе. Автор рассуждает об особенностях собственной поэтической манеры, природе и сущности художественного таланта, открыто говорит о своих творческих принципах. Е.А. Евтушенко, признавая справедливость многих упреков в идеологических и стилистических огрехах, в противоречивости взглядов, находит им оправдание в противоречивости исторического периода, сформировавшего его художественный мир, и в конечной благой цели своего искусства - стать живой формой времени:

Потомок, стиль ругать помедли,
жестоко предка не суди
и даже в почерке поэта
разгадку времени найди.

(«Мой почерк», Евтушенко Е.А., 1998, т. 2, с. 48)

Творчество Е.А. Евтушенко явилось лирической летописью современной ему эпохи, поэт и время оказались неразрывно связанными в авторском художественном сознании, «произошло феноменальное совпадение истории и стихов» (Евтушенко Е.А., 1998, с. 10).

Художник воспринял «шестидесятнический» взгляд на жизнь, историю и современность: та же вера в революционные идеалы, ленинские нормы и та же светлая мечта о построении коммунизма. В соответствии с духом времени в творчестве Е.А. Евтушенко сформировалось представление о настоящем поэте как поэте-мятежнике, поэте-новаторе. Основными условиями для плодотворной работы признаются свобода и демократия, возможность высказаться и быть услышанным; «примером, что конец таланта», оказывается «невозможность мятежа» («Большой талант всегда тревожит...», Евтушенко Е.А., 1997, т. 1, с. 351).

В центре художественного мира Е.А. Евтушенко стоял лирический

герой-«шестидесятник». Его биография была узнаваема: «Откуда родом я? // Я с некой / сибирской станции Зима» («Откуда родом я?...», Евтушенко Е.А., 1997, т. 1, с. 421); его образ давался в подчеркнуто обыденном воплощении («В пальто незимнем, в кепке рыжей...» (Евтушенко Е.А., 1997, т. 1, с. 210)). И он нес в себе совершенно новый драматизм, переживая мучительный процесс освобождения сознания от сложившегося исторически утопического оптимизма. Правду о времени поэт открывает через постижение правды о человеке в собственно лирическом преломлении: через открытие драматизма внутренней, душевной жизни своего лирического героя, который судит себя предельно строго. В качестве основного принципа его миропонимания и психологической организации неоднократно провозглашается «нелогичность» («Пролог», «Я толкаюсь в толкучке столичной» и др.). Лирический герой предстает перед читателем в откровенной совокупности своих достоинств и недостатков. При этом самобичевание сменяется самооправданием и самоутверждением. Неупоенность собой становится показателем непрекращающейся душевной работы и постоянного самоусовершенствования:

Но если столько связано со мною,

Я что-то значу, видимо,

и стою?

А если ничего собой не значу,

то отчего же

мучаюсь и плачу?!

(«Не понимаю, что со мною случилось?...», Евтушенко Е.А., 1997, т. 1, с. 265)

Ценность противоречивости характера заключается в проявляющейся таким образом нестандартности человека, его принципиальной незавершенности.

Поэзия Е.А. Евтушенко утверждала значительность каждой человеческой личности, любой человек для него - индивидуальный

неповторимый мир: «Уходят люди... Их не вернуть. // Их тайные миры не возродить» («Людей неинтересных в мире нет...», Евтушенко Е.А., 1998, т. 2, с. 131). Поэтому его стихи были населены густо и разнообразно: городские и сельские жители, геологи, золотоискатели, цыгане, буфетчицы, студенты, лифтерши, продавщицы, пахари, шоферы, артисты кино и театра, бродяги, пропойцы, кассирши, дикторы телевидения, художники, критики, бухгалтеры, солдаты, домохозяйки, спекулянты, браконьеры, старики и старухи из сибирских и северных деревень. «Людей неинтересных в мире нет» (там же, с. 130) - таково мировоззрение лирического субъекта поэта. Почти каждая, на первый взгляд, случайная встреча оставляет след в стихотворениях. Все окружающее вовлекается автором в творчество, впечатления не контролируются строгим художественным отбором, они облекаются в поэтическую форму, являясь непосредственными, сиюминутными. Жизнь его героев становится для поэта источником переживаний. Отсюда высокий накал гражданского пафоса в творчестве Е.А. Евтушенко и «громкой» поэзии вообще. Эстетически осмысленная действительность предстает как стремительный поток лиц и деталей, в который вовлекаются и авторские рассуждения о своем поколении, человеческой глубине, таланте и бездарности, добре и зле, нежности, любви, дружбе, вражде, поэзии, популярности, гражданственности, правде, совершенстве и трусости, приспособленчестве, подлости, карьеризме.

Принципиальной особенностью поэзии Е.А. Евтушенко является то, что его лирический герой ожидает отклика от читателей и слушателей, которые становятся потенциальными согероями стихотворений. Лирическая публицистика автора откровенно предполагает общественный резонанс и сказывается на уровне художественности произведений: стихи Е.А. Евтушенко изобилуют словесными формулами, броскими дидактическими афоризмами. Дидактика и риторика становятся приметами авторского стиля. Позиция лирического героя заявляется в

большинстве стихотворений прямо и открыто, без использования сложных аллегорий.

«Сметая каноны, прогнозы, параграфы, // несутся искусство, любовь и история - // по параболической траектории!» («Параболическая баллада», Вознесенский А.А., 2000, т. 1, с. 23) - так определил основные темы своей поэзии Андрей Вознесенский - еще один лидер «эстрадной» лирики. Знаменательно, что здесь автор поставил на первое место искусство: тема мастеров, «прорабов духа», своим созидательным трудом преобразующих жизнь, является центральной для поэта. Поэзия А.А. Вознесенского была в большей степени адресована интеллектуалам, людям творческих профессий. Он, подобно Е.А. Евтушенко, считал, что настоящий художник должен быть новатором и бунтарем: «Художник первородный - // всегда трибун. // В нем дух переворота // и вечно - бунт» («Мастера», там же, с. 369). В ранний период творчества поэт говорил о распаде старых, уже отживших свой век форм жизни и искусства, мешавших рождению и утверждению нового. Он начинал с броских манифестов вроде «Долой Рафаэля! // Да здравствует Рубенс!» («Тбилисские базары», там же, с. 45) и «Скромность украшает? // К черту украшательство!» («Вступление», там же, с. 78). Его лирику отличали гражданский пафос и смелость поэтического взгляда, помещавшего личность художника в центр Вселенной. Среди великих творцов искусства А.А. Вознесенскому особенно близки зодчие, ваятели, живописцы (Микеланджело, Рублев, Рубенс, Гойя, Филонов, Шагал) и поэты, чье творчество в чем-то сродни изобразительному искусству (Данте, Маяковский, Пастернак, Хлебников, Лорка).

В поэзии он является продолжателем традиций В. Хлебникова, Б. Пастернака, В. Маяковского. С самого начала его излюбленным поэтическим средством становится гиперболическая метафора, родственная метафорам двух последних авторов, а основными жанрами - лирический монолог, баллада и драматическая поэма, из которых он

строит и наиболее крупные жанровые сооружения - книги стихов и поэм.

А.А. Вознесенский - поэт века научно-технической революции и жесточайшего кризиса гуманизма. Это состояние выражает себя прежде всего через поэтику тропов. Особенно характерны в данном отношении метафоры, поскольку метафору автор понимает «не как медаль за художественность, а как мини-мир поэта. В метафоре каждого крупного художника - зерно, гены его поэзии» (Вознесенский А.А., 1998, с. 76). В ассоциативное поле метафор раннего А.А. Вознесенского втянуты новейшие представления и понятия, рожденные эпохой научно-технической революции и модерна: ракеты, аэропорты, антимирры, пластмассы, изотопы, битники, рок-н-ролл и т.п. С приметами НТР соседствуют образы русской старины, великих художественных свершений и отзвуки глобальных событий.

Конструируя метафору, А.А. Вознесенский часто неожиданным образом сближает несоизмеримые друг с другом понятия: «Автопортрет мой, реторта неона, апостол // небесных ворот - / аэропорт!» («Ночной аэропорт в Нью-Йорке», Вознесенский А.А., 2000, т. 1, с. 75). Его поэзия играет смысловыми переключками звуков. В этой установке на формальный эксперимент выражается самоощущение лирического героя - человека, жаждущего новых впечатлений и ищущего новые жизненные идеалы. Его мышление космополитично, зрение панорамно, для него характерны перемещения во времени и пространстве: Москва и Калифорния, аэропорт в Нью-Йорке и звезды над Михайловским.

Поэзия А.А. Вознесенского предельно личностна. Здесь все в конечном счете сводится к «Я» и все из него выходит. Лирический экспансизм А.А. Вознесенского склоняется к экспрессивной персонификации, распространению которой в поэзии второй половины XX в. он задал тон своим знаменитым «Я - Гойя!» («Гойя», там же, с. 15). Беды и радости страны, всего мира поэт воспринимает как свои собственные и призывает к революционному преобразованию жизни.

Гораздо ближе Б.А. Ахмадулиной по мироощущению, по художественным принципам были Ю.П. Мориц и Н.Н. Матвеева – поэты, раннее творчество которых также развивалось в русле «эстрадной» лирики. Однако, так же, как и Б.А. Ахмадулина, они противопоставили трибунности и публицистичности стиха «эстрадников» подчеркнутую лиричность, романтичность своих произведений, поставили на первое место служение искусству.

Художественное пространство стихотворений Ю.П. Мориц было заполнено образами, которые советская критика назвала «поверхностно-романтическими» (Сидоров Е., 1988, с. 224): там бродили белые медведи, по-мужски тосковали корабли, окованные льдом, там мчались сквозь выюгу каюры и усталые птицы.

Романтический пафос, устремленность в будущее были свойственны и стихам Н.Н. Матвеевой. Поэтическому мировосприятию поэта присущи мечтания и надежды, эмоциональная легкость и подвижность, окрыленная фантазия. В стихах Н.Н. Матвеевой появляются образы неба и уходящего за горизонт кораблика, ее лирическая героиня мечтает о неведомых, сказочных странах; предметы и явления содержат в себе что-то чудесное, таинственное, непознанное. Любимыми героями поэтессы являются мореходы, путешественники, первопроходцы, люди, находящиеся в дороге и в поиске, одержимые открытием неведомого и прекрасного.

Поэзию Н.Н. Матвеевой отличали гражданственность, непримиримое отношение ко всему косному, бездуховному. Многие стихи имели сатирический и острый публицистический пафос, воспетый в «Гимне перцу».

На философских размышлениях о природе гармонии и красоты, дисгармонии и косности, назначении искусства и современном состоянии мира строятся стихотворения «Сумерки богов», «Рембрандт». В стихотворении «Не пиши, не пиши, не печатай...» поэт размышляет о

роли плотского и духовного в искусстве, осуждает голую чувственность и низменные инстинкты:

...Как волокна огнистого пуха,
Из столетья в столетье летят
Звезды разума, сполохи духа,
И страницы в веках шелестят...

(Матвеева Н.Н., 1986, с. 112)

В стихотворении «Сон», написанном в 1961 г., Н.Н. Матвеева показывает, как ожидание всемирной катастрофы пробуждает у бездуховных людей низменные инстинкты, а у людей творческого труда - веру в силу человеческого духа и надежду на всеобщее спасение:

Вбежал какой-то хрупкий человек,
Стал посреди земного шара,
С лицом усталым, как весенний снег,
Подтаявший от близости пожара.
«Нашел! - Он крикнул. - Эврика! - как брат,
Раскрыв народам быстрые объятия, -
Я знал, я знал, что входят в яд и в ад
Противоядь и противоядь!
Не будет взрыва! Атомы за нас!
Да будет жизнь! Вы будете. Я буду!
Я сделал все! И завершил сейчас.
Да - в этот миг. В предсмертную минуту.

(Матвеева Н.Н., 1986, с. 54-55)

На такой неразрывно связанной с общественной жизнью страны, густо населенной поэтами-ораторами литературной почве возник феномен Беллы Ахмадулиной, позволяющий одним ставить ее имя рядом с именами Е.А. Евтушенко и А.А. Вознесенского, а другим категорически

отграничивать от них.

Первой поэтической публикацией Б.А. Ахмадулиной было стихотворение «Родина» («На грядках зеленого огородника...»), напечатанное в «Комсомольской правде» 5 мая 1955 г. при участии Е. Винокурова, руководителя литературного объединения при автозаводе им. Лихачева.

В том же 1955 г. Б.А. Ахмадулина поступила в Литературный институт им. М. Горького, где посещала творческие семинары А. Коваленкова (сентябрь 1955 - октябрь 1956; октябрь 1957 - декабрь 1959) и М. Светлова (октябрь 1956 - октябрь 1957). В эти годы она печаталась в периодических изданиях, выступала на поэтических вечерах, участвовала в спорах и дискуссиях, возникавших в стенах учебных заведений и в студенческих общежитиях. Имя Беллы Ахмадулиной становилось известным за пределами Литературного института, и звучали первые, не всегда справедливые, слова критики в ее адрес.

28 апреля 1957 г. в «Комсомольской правде» появилась статья Л. Парфенова «Чайльд Гарольды с Тверского бульвара», в которой автор обвинил Б. Ахмадулину в узости интересов, чрезмерной интимности переживаний. Самое большее возмущение критика вызвало заявление начинающего поэта о своей «аполитичности».

Позднее в «Знамени» (1957. № 8) с обзором творчества литинститутовцев, в который попало и имя Б.А. Ахмадулиной, выступил А. Коваленков. Он предостерег молодых поэтов от излишнего стремления к оригинальности, обращающейся «литературными выкрутасами» (Коваленков А., 1957, с. 181).

Итогом самых ранних шагов в поэтической жизни стала первая книга стихов «Струна» (1962). До ее появления критика упоминала имя Б.А. Ахмадулиной в различных поэтических обзорах, уделяя ей несколько абзацев. С выходом сборника «Струна» появились литературно-критические статьи и рецензии, адресованные конкретно ей. Одними из

первых отозвались А. Марченко (День поэзии. 1962), С. Лесневский (Лит. Газ. 1962. № 106), В. Огнев (Лит. Россия. 1963. № 10), М. Светлов (Беседует поэт, 1968).

М. Светлов сравнил книгу «Струна» с соловьем и охарактеризовал как «очень теплую» (Светлов М., 1968, с. 147). С. Лесневский констатировал тот факт, что в советскую поэзию «пришла талантливая и своеобразная поэтесса» (58, с. 3). Сборник был оценен критикой в большей степени положительно. Однако практически каждая статья, адресованная ему, имела некоторые оговорки. С. Лесневский, например, считал за недостаток сосуществование в поэтическом мире Б.А. Ахмадулиной противоположных способов бытия: скорости и покоя, деятельности и созерцательности. Критик настоятельно советовал молодому автору перейти от созерцательности к деятельности, не замечая того, что эта «созерцательность» является свидетельством непрерывной внутренней работы. Советскую критику настораживала уже обсуждавшаяся «аполитичность» молодого поэта, отсутствие открытых гражданственных мотивов и сосредоточенность художественного внимания на узком круге проблем; русское зарубежное литературоведение, напротив, рассматривало указанные черты как признак таланта и творческой независимости: «Дорога Ахмадулиной - это дорога незагрязненного искусства» (Неймирок А., 1964, с. 174).

В 1968 г. во франкфуртском издательстве «Посев» вышла вторая поэтическая книга «Озноб», включавшая стихотворения, переводы и прозу Б.А. Ахмадулиной, собранные издателями самостоятельно по газетным и журнальным публикациям. И «Посев», и издаваемый им журнал «Грани» расценивались официальной идеологией как антисоветские, поэтому на родине поэту было предложено через «Литературную газету» отмежеваться от опубликованного за границей сборника. Б.А. Ахмадулина ответила отказом: «От чего отречься? От собственных слов?» (Ахмадулина Б.А., 1997, с. 13) В результате выход

следующей книги «Уроки музыки» (1969) предваряла тщательная цензурная проверка.

Б.А. Ахмадулина не случайно стала одним из голосов поколения «шестидесятников». Ее лирика была рождена эпохой «оттепели», проникнута «шестидесятническим» духом вольности. Однако обновление художественного мира Б.А. Ахмадулиной шло несколько иным путем, чем у ее «культрамодных» современников.

Творчество Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенского и Б.А. Ахмадулиной реализует различные варианты развития художественных систем внутри «громкого» направления русской лирики. Е.А. Евтушенко представляет ее гражданско-демократическую ветвь, А.А. Вознесенский - авангардистскую, Б. Ахмадулина - неоакмеистическую (Лейдерман Н.Я., Липовецкий М.Н., 2003, с. 315). Существенным объединяющим фактором для этих трех авторов является романтическая природа «эстрадной» эстетики. Лирике Б.А. Ахмадулиной не свойственны трибунность и публицистичность поэзии «громких», но ей близко их ощущение новизны и свободы, что отразилось на различных уровнях авторской художественной системы: идейно-тематическом, языковом, ритмическом.

М.Ф. Пьяных, выявляя сущность литературы второго послевоенного десятилетия, заметил, что тогда «жизнь поэзии определялась пафосом центробежного движения, "бегом времени", развитием социально-исторической проблематики и гражданских традиций, стремлением к преобразению мира и человека» (Пьяных М.Ф., 1985, с. 3). Искусство же Беллы Ахмадулиной, по определению И. Бродского, «в значительной степени интровертно и центростремительно» (Бродский И., 1997, с. 254). Мысль автора направлена к внутренней, лирической сосредоточенности, созерцательному восприятию мира, раскрытию жизни души, взятой не столько в ее взаимоотношения с социальной действительностью, сколько с жизнью природы и культурным наследием прошлого.

Элементы, роднящие лирику Б.А. Ахмадулиной с «эстрадной поэзией» и указывающие на их единые корни, в наибольшей степени представлены в первых книгах стихов «Струна» (1962) и «Уроки музыки» (1969). В сборнике 1962 г. отразилось первоначальное тяготение поэта к сюжетности и внешней событийности («Из целинной тетради», «Барс», «Садовник», «Абхазские похороны» и др.).

Уже ранние произведения свидетельствовали, что поэтический мир Б.А. Ахмадулиной имеет четкие границы и характеризуется ясно выраженной избирательностью, что проявлялось в малом количестве тем, разрабатываемых автором, и верности однажды найденной творческой манере. Поэт обращается к темам любви, дружбы, творчества, отдавая предпочтение последней. Размышления Б.А. Ахмадулиной о природе поэтического дара, месте художника в мире близки воззрениям А.А. Вознесенского: для обоих авторов актуальны мотивы избранничества, противопоставленности поэта обществу, величия творческого духа. Великие предшественники становились героями произведений «эстрадников». Взаимоотношения авторов с ними были различными. А.А. Вознесенский и Е.А. Евтушенко общались с великими на равных, Б.А. Ахмадулина, напротив, возвела их в ранг божества: она создала в своем творчестве культ А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, М.И. Цветаевой, А.А. Ахматовой.

Характерная особенность поэзии Б.А. Ахмадулиной - отсутствие общественной проблематики. Однако в сборниках «Струна» и «Уроки музыки» все же есть несколько произведений, посвященных социально-историческим темам: циклы «Из целинной тетради», «Из сибирской тетради», поэма «Моя родословная» и некоторые другие.

В поэме «Моя родословная» слышен мощный гул истории и передано ощущение стремительного бега времени. Горячее желание еще не родившейся души во что бы то ни стало появиться на свет выразилось в лирической напористости повествования. Лексическая, синтаксическая

и метрическая структуры меняются в каждом эпизоде поэмы. По образному выражению А. Михайлова, в «Моей родословной» Б. Ахмадулиной был выпущен «пробный публицистический заряд» (Михайлов А., 1973, с. 523). У критика появилась надежда, что «...строки об Александре Стопани, о симбирском гимназисте, о революционном предгрозе... стимулируют дальнейшие поиски гражданской активности, повышение общественного тонуса поэзии» (Михайлов А., 1973, с. 523). Однако Б.А. Ахмадулина больше не повторила опыта «Моей родословной». Она стала все чаще отгораживаться от внешнего мира, чтобы остаться наедине с собой. Сосредоточенность на собственном лирическом «Я» становится одной из основных примет авторского стиля.

В 50-60-е гг. резко возросла роль устно звучащей речи в силу адресованности поэтического слова массам, поэтому язык поэзии этих лет характеризует ориентация на разговорную стихию русского языка. На уровне лексики эта тенденция проявилась во все более свободном привлечении материала из стилистически сниженных пластов: разговорно-просторечного, диалектного, жаргонного, - а также в широком использовании малоассоциативных слов с четко выраженной временной, социальной или профессиональной оценкой. Нарочитые грубость и небрежность поэтического языка, имитирующие эмоциональную разговорную речь, были присущи, например, А.А. Вознесенскому: «кудахтанье жен и дерьмо академий», «жрецы гоготали» («Параболическая баллада», Вознесенский А.А., 2000, т. 1, с. 22), «поэты падают, // дают финты» («Прощание с Политехническим», там же, с. 114) и т.п.

Таким образом, лирика молодых поэтов тех лет чутко отображала многообразие современной речи, вобравшей в себя говор пришедшей в город деревни, студенческий жаргон и расхожую газетную лексику. Б.А. Ахмадулина заявила об ином направлении развития своего поэтического языка:

Влечет меня старинный слог.
 Есть обаянье в древней речи.
 Она бывает наших слов
 и современнее и резче.

(«Влечет меня старинный слог...», Ахмадулина Б.А., 1997, т. 1, с. 50)

Читателей удивляла необычная возвышенность и приподнятость ахмадулинского стиля. Ее стихи были насыщены архаизмами и поэтизмами, что усложняло язык произведений. Однако эта же особенность придавала лирике Б.А. Ахмадулиной волнующую красоту и лингвистическую свежесть. Возможно, усложнение поэтической речи и обращение к архаике были продиктованы стремлением к свободе и протестом против всяческих канонов и стали проявлением «шестидесятнического» бунтарства. Ахмадулинский протест заключался в нежелании писать в стиле трибунных поэтов, чей сверхсовременный язык часто граничил с жаргоном. Сущность обновления ее поэтической речи состоит в привнесении литературной традиции, идущей от А.С. Пушкина. Шаг в архаику отражает стремление автора к внутренней, родственной пушкинской, гармонии и художественной свободе.

Творчество Б.А. Ахмадулиной оказалось созвучным наступившему в конце 60-х-70-е гг. периоду «тишины» в русской поэзии. Этот этап отличается тем, что господствующее положение в нем заняла так называемая «тихая» лирика и связанные с ней идейно-художественные тенденции, нашедшие свое воплощение в «стиле "ретро"» (Пьяных М.Ф., 1985, с. 3), основой для которого послужило возвращение настоящего к традициям прошлого.

Сами «шестидесятники» первыми заговорили о кризисном состоянии «громкой» лирики, ощутили потребность в «тишине»: «Тишины хочу, тишины...» (Вознесенский А.А., 2000, т. 1, с. 84). Главной причиной затухания гражданской поэзии было поражение «оттепельного» движения и отсутствие отклика у читателей. «Шестидесятники» потеряли

контакт с большим миром, их слова больше не вызывали доверия. «Граждане не хотят его слушать. // Гражданам бы выпить да откусать // и сплясать, а прочее - мура!» - горестно восклицал Е.А. Евтушенко («Граждане, послушайте меня...», Евтушенко Е.А., 1998, т. 2, с. 273).

В дальнейшем у бывших «громких» поэтов сложилось различное отношение к эстраднему опыту: одни от него уходили (А.А. Вознесенский), другие - отвергали его почти полностью как пройденный этап творческой эволюции (Б.А. Ахмадулина, Ю.П. Мориц), для третьих эстрада, сцена становилась единственной формой самовыражения (Б.Ш. Окуджава, В.В. Высоцкий, Н.Н. Матвеева). «Е. Евтушенко, Р. Рождественский, Р. Казакова, прокляв эстраду как невыносимую долю, остались ей верны навсегда» (Прищеда В.П., 1999, с. 33).

1.2. Творчество Б.А. Ахмадулиной в контексте лирики

1970 - 1990-х гг.

В 70-е гг. страна вошла в полосу духовного кризиса: ощущалась несостоятельность прежних представлений о действительности, дискредитировали себя старые символы веры, назревала острая потребность в радикальном изменении существующего порядка вещей. Однако уже нельзя было остановить процесс расшатывания соцреалистической парадигмы и прекратить поиски иных путей освоения действительности. В 70-е гг. литература поднялась на качественно новый уровень. В ней стали обретать зрелость те художественные тенденции, которые только наметились в период «оттепели». Наблюдалось многообразие литературных явлений и умонастроений. Однако углубляющийся с каждым годом тотальный духовный кризис определил одно «...общее качество художественного сознания семидесятых - драматизм: драматизм как сознание того, что так дальше жить нельзя, драматизм как ситуацию выбора, драматизм как мучительное состояние принятия решений» (Лейдерман Н.Я., Липовецкий М.Н., 2003, с. 14).

На смену «шестидесятникам» пришло новое поколение - «семидесятники» («пропущенное поколение», «поколение дворников», «поколение истопников»), которых сплотило категорическое неприятие либерального идеализма предшественников. В их сознании разрушилось представление об истории как процессе, в котором можно позитивно или негативно участвовать. Они выбирают неучастие и уходят в себя, в природу, культуру.

Поколение «семидесятников» не выдвинуло в литературе громких имен, но они способствовали появлению новых культурных парадигм, развитию диссидентского движения, «самиздата» и «тамиздата», зарождению русского постмодернизма. Востребованными оказались модернистские тенденции, активизировались процессы взаимопроникновения разных художественных парадигм. Центральной для поэзии становится категория

«традиция», вытеснившая важнейшую для «оттепели» категорию «свобода». Диапазон обращения к достижениям искусства предшествующего периода был весьма широк, но, как правило, преимущественно связан с восприятием природы и культуры. В русской поэзии 70-х гг. широко отразилось влияние С. Есенина, Ф. Тютчева и А. Фета. Вызывал интерес лирический опыт Н. Батюшкова, Е. Баратынского, И. Анненского, А. Блока, И. Бунина, Б. Пастернака, Н. Заболоцкого и др. Индивидуальный подход к проблеме соотношения природы и культуры во многом определял выбор традиции, необходимой для укоренения духовно-нравственной позиции.

Значительным явлением в поэзии 70-х гг. стала художественная тенденция, получившая название «тихая лирика». Она возникла во второй половине 1960-х гг. как противовес «громкой» поэзии. Данная тенденция была связана с кризисом «оттепели», который стал очевидным после 1964 г. «Тихая лирика» представлена такими поэтами, как Н. Рубцов, В. Соколов, А. Жигулин, А. Прасолов, С. Куняев, Н. Тряпкин, А. Передерев, С. Дорофенко. Публицистичности «шестидесятников» они противопоставляли элегичность, мечтам о социальном обновлении - идею возвращения к истокам народной культуры, нравственно-религиозного, а не социально-политического обновления; традиции В. Маяковского они предпочли традицию С. Есенина; образам прогресса, научно-технической революции, новизны, западничества противопоставили эмблематику Руси, легендарные и былинные образы, церковные христианские атрибуты и т.п.; эксперименты в области поэтики отступили перед подчеркнуто «простым» и традиционным стихом. Вместе с тем идеалы, эмоциональный строй «тихой лирики», общий пафос консерватизма более соответствовали надвигающемуся «застою», чем революционный романтизм «шестидесятников» (Лейдерман Н.Я., Липовецкий М.Н., 2003, с. 47).

На 1970-е гг. приходится расцвет неоакмеистического направления. На его почве выросла поэзия И. Бродского. Близко акмеизму творчество А. Тарковского, М. Петровых, Г. Оболдуева. Отдельные аспекты эстетики

акмеизма получили разработку в творчестве поэтов разных поколений: Д. Самойлова, С. Липкина, Ю. Левитанского (фронтное поколение); Б. Ахмадулиной, А. Кушнера, О. Чухонцева, И. Лиснянской, Ю. Мориц, А. Наймана, Д. Бобышева, Е. Рейна, Л. Лосева («шестидесятники»); В. Кривулина, С. Стратановского, О. Седаковой, Л. Миллер, Г. Русакова, Г. Умывакиной («задержанное поколение» 1970-1980-х гг.). Для этих поэтов характерны ориентация стиха на цитатный диалог с классическими текстами, стремление обновлять традиции, не разрывая с ними связи, внимание к драматическим отношениям между мировой культурой, русской историей и личной памятью автора.

В центре неоакмеистской эстетики находится художественный образ культуры, выражающий найденный автором тип отношения между прошлым и настоящим, личным опытом поэта и историческими обстоятельствами. Именно образ культуры становится здесь средоточием мифологической модели мира, где происходило столкновение времени и пространства, природы и культуры, бытия и истории, судеб человека в природном и историческом планах. Акмеистическая традиция выступила альтернативой как романтическому утопизму «шестидесятников», так и конформизму надвигающейся «застойной» поры. Неоакмеистическое художественное сознание мыслило не социально-, а культурно-историческими категориями. Чувство истории восстанавливалось благодаря чуткости к культурным ассоциациям, к архетипам. Архетипичность образного языка, тяготение к созданию художественных символов, целых культурных систем сочетались с вниманием к повседневности, интимной или дружески-непосредственной интонацией, отсутствием ораторской позы.

Для поэтов неоакмеистов-«шестидесятников» (в особенности для Б. Ахмадулиной, А. Кушнера, О. Чухонцева) актуальным является элегическое мироощущение. Но каждый из них по-разному строит модель соотношения прошлого и настоящего. Так, у Б.А. Ахмадулиной культурная память преобразует настоящее, пересоздает его по воле поэта; А.С. Кушнер ищет

присутствие культурной памяти, на первый взгляд, в самых незначительных впечатлениях человека. Он не разделяет ахмадулинской веры в способность поэзии пересоздавать мир. Мироздание, по А.С. Кушнеру, выглядит холодным, бездушным. С редким постоянством звучит в его лирике мотив экзистенциального одиночества: «Смеркается. Друзей // Все меньше» («Посещение», Кушнер А.С., 1981, с. 181); «Глядим во тьму. // Земля просторная, но места нет на ней // Ни взмаху легкому, ни быстрому письму» («Взметнутся голуби гирляндой черных нот...», там же, с. 139). Но в знании о безнадежности мироустройства нет отчаяния. Напротив, А.С. Кушнер испытывает восторг перед чудом жизни. Культура не искоренит мировое зло, но в этом заключается ее единство с историей. Сознание своей обреченности и вместе с тем мужественное принятие существующего миропорядка звучат в стихотворении «Времена не выбирают...»:

Времена не выбирают,
В них живут и умирают.
...Обниму
Век мой, рок мой на прощанье.
Время – это испытанье.

(«Времена не выбирают...», там же, с. 152)

Итак, с одной стороны, мироздание, по А.С. Кушнеру, безнадежно. Но, с другой стороны, этой безнадежности он противопоставляет искусство, творчество как категории, вносящие гармонию во Вселенную. Такое понимание соотношения между искусством и бытием родственно и ахмадулинскому миропониманию.

Для Б.А. Ахмадулиной период 1970-х-середины 1980-х гг. был достаточно плодотворным. За это время вышло пять ее поэтических сборников: «Стихи» (1975), «Метель» (1977), «Свеча» (1977), «Сны о Грузии» (1977), «Тайна» (1983). Появление большинства из них вызвало многочисленные критические отклики. Вокруг книги «Стихи» (1975) развернулась полемика между Е. Ермиловой и Е. Сидоровым (Лит. газ. 1976.

№ 4. С. 7), между Г. Кубатьяном и Е. Клепиковой (Лит. обозрение. 1976. № 7. С. 59-63); высказали свое мнение А. Урбан (Лит. обозрение. 1977. № 2. С. 259-262) и другие критики.

Е. Ермилова утверждала, что стиху Б.А. Ахмадулиной недостает глубины, авторской мысли - ясности: предмет размышлений неясен из-за пристрастия к «окольной речи» (Ермилова Е., 1976, с. 7).

Для Е. Сидорова сборник «Стихи» явился обнадеживающим в том смысле, что поэт приходит к осознанию необходимости преодоления разрыва «между личным и общим» (Сидоров Е., 1976, с. 7). Показательно в этом отношении стихотворение «Это Я...», которое, по мнению критика, должно в скором времени представить новую Б.А. Ахмадулину.

А. Урбан видит основной недостаток сборника 1975 г. в узости поэтического мышления автора. В результате, утверждает автор, стих Б.А. Ахмадулиной оказался «замкнутым в самом себе» (Урбан А., 1977, с. 27), оттого многие ее произведения часто воспринимаются «как стихи "ни о чем"» (там же).

Статья Е. Клепиковой «Праздный стих» носила иронический характер. Здесь «поэтическое хозяйство» Б.А. Ахмадулиной сравнивалось со «...средневековым мелкопоместным княжеством, которому приданы все черты великой державы» (Клепикова Е., 1976, с. 59).

В защиту сборника «Стихи» звучали голоса Г. Кубатьяна, И. Винокуровой.

Большинство критиков сходилось во мнении о несомненной талантливости Б.А. Ахмадулиной, о том, что ее художественная манера уже сложилась и является легко узнаваемой. Однако почти всех настораживала устойчивая авторская избирательность при определении круга поэтических тем. Раздавались упреки в бессодержательности лирических произведений, пристрастии к формализму.

Новым «словом» Б.А. Ахмадулиной стала книга «Тайна» (1983). Ее выходу предшествовал ряд драматических событий в жизни поэта.

После выпуска неподцензурного альманаха «МетрОполь» (1978), в котором вместе с В. Аксеновым, А. Битовым, Викт. Ерофеевым, Ф. Искандером, Евг. Поповым, В. Высоцким, Ф. Горенштейном, С. Липкиным, И. Лиснянской, А. Вознесенским и др. приняла участие и Б.А. Ахмадулина, авторы издания подверглись преследованиям со стороны Союза писателей. Опубликованные в «Нью-Йорк таймс» заявления в защиту академика А. Д. Сахарова (1980) и писателя Л. Копелева (1980) усугубили негласно опальное положение Б.А. Ахмадулиной. Далее один за другим последовали отъезды друзей: вынуждены были эмигрировать В. Аксенов (1980), В. Войнович (1980), Г. Владимов (1983). Самое большое потрясение в 1980 г. принесли смерти В.В. Высоцкого и Н. Я. Мандельштам. Эти события стали факторами, вызвавшими изменения в мировосприятии Б.А. Ахмадулиной и ее поэтике. Вл. Новиков в своей рецензии говорил о полной перестройке авторского образа (Новиков В., 1985, с. 50). Р. Мустафин увидел в «Тайне» «показатель внутреннего кризиса поэта» (Мустафин Р., 1985, с. 245-252). Здесь, по его мнению, отточенное до блеска мастерство и намеренная отъединенность от мира вступают в кричащие противоречия.

В зарубежном литературоведении с рецензиями на книгу «Тайна» выступили Ю. Кублановский, В. Бетаки, Р. Стоун. Ю. Кублановский говорил о «видоизменении лирического диапазона» Б. Ахмадулиной и расценивал сборник как «...одновременно и - итог... и окно в нечто новое» (Кублановский Ю., 1984, с. 293). В. Аксенов счел отзыв Ю. Кублановского несправедливо сдержанным и снисходительным (Аксенов В., 1984, с. 173).

Знаменательными событиями в литературной биографии Б.А. Ахмадулиной являются также выход в Нью-Йорке (1969) и Лондоне (1970) ее книги «Fever and Other New Poems» с предисловием Е. Евтушенко и выпуск библиографического издания «10 Bibliographies of 20th Century Russian Literature» (1977), куда был помещен библиографический обзор творчества поэта, составленный Ч. Райдел.

В конце 1980 - начале 1990-х гг. наблюдалось резкое оживление

литературной жизни в стране, возникшее в результате демократических преобразований. Начался масштабный процесс возвращения литературы, находившейся под цензурным запретом. Публиковались произведения классиков XX в.: труды русских религиозных философов начала XX в., поэзия Н. Гумилева, «Окаянные дни» И. Бунина, «Несвоевременные мысли» М. Горького, «Мь» Е. Замятина, «Собачье сердце» и «Роковые яйца» М. Булгакова, «Чевенгур» и «Котлован» А. Платонова, «Реквием» А. Ахматовой, «Доктор Живаго» Б. Пастернака, многие стихи О. Мандельштама. Были напечатаны произведения периода «оттепели», не вписавшиеся в рамки либерализма 60-х гг. («Жизнь и Судьба» и «Все течет» В. Гроссмана, романы А. Солженицына, «По праву памяти» А. Твардовского, мемуары Н.Я. Мандельштам и Л.К. Чуковской), а также труды, начатые в период «советского ренессанса», но завершённые тогда, когда их публикация была уже невозможной («Дети Арбата» А. Рыбакова, «Белые одежды» В. Дудинцева, «Новое назначение» А. Бека, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского, поэзия А. Галича и В. Высоцкого, «Пушкинский дом» А. Битова и многие другие). Читатели знакомились с наследием В. Набокова, В. Ходасевича, Г. Иванова, Б. Поплавского, с зарубежными произведениями писателей «третьей волны»: В. Аксенова, И. Бродского, С. Довлатова, Э. Лимонова и др. Вышел из подполья русский «андеграунд» 1970-1980-х гг. (проза Вен. Ерофеева, поэзия Вик. Некрасова, И. Холина, Г. Сапгира, Д. Пригова, Л. Рубинштейна, И. Жданова, А. Еременко, Е. Шварц, А. Парщикова, драматургия Н. Садур).

В стране вновь разворачивалась бурная общественно-политическая деятельность, в которую оказалась вовлеченной и литературная критика. Эстетические вопросы отступали перед идеологическими в спорах о «Пожаре» В. Распутина, «Печальном детективе» В. Астафьева, «Плахе» Ч. Айтматова, «Детях Арбата» А. Рыбакова, «Белых одеждах» В. Дудинцева.

После путча 1991 г. в литературных дискуссиях на первый план вышли сугубо литературные проблемы. В качестве составных частей в

современную литературу была включена авангардистская и постмодернистская эстетика.

В этот период была издана книга стихов Б.А. Ахмадулиной «Сад» (1987). Ее появление также встретило поверхностные отклики отечественной критики. Отзывы о ней были немногочисленны. «Будет ли эта книга иметь читателя - не то что широкого или своего, какого бы то ни было?» - задавалась вопросом Л. Щемелева (Щемелева Л., 1988, с. 234). Все рецензенты обращали внимание на перестройку ахмадулинского стиля.

В работе, посвященной поэтике книги «Сад», Н. Ефимова отмечала: «Литературные критики Москвы встретили «Сад» с нарочито защитной снисходительностью и старанием сбить читателя с толку, отвлечь его от новой поэтики Ахмадулиной» (Ефимова Н., 1993, с. 102). Сама исследовательница считает главным в образной системе книги религиозное восприятие мира, передаваемое поэтом «на эмоциональном уровне» (там же, с. 109), зашифрованность христианской темы. Однако, как отмечала Н.Ефимова, «Сад» не означал ухода Ахмадулиной из современности, что подтверждается ее больничным циклом и стихами «101-го километра» (там же, с. 109). Отметим, что циклы стихов, вошедшие в эту книгу, обусловили новизну ее содержания, показав читателю совершенно «новую», «неожиданную» Ахмадулину.

После выхода книги «Сад» наиболее значительным изданием стихов стало появление «Избранного» (1988), которое сама поэт назвала «послесловием к своей жизни» (Ахмадулина Б.А., 1993, с. 5), а также трехтомного собрания сочинений, наиболее полного на сегодняшний день издания произведений Б.А. Ахмадулиной (1997).

80-90-е гг. - время творческой активности и время подведения итогов. Очевидным становится тот факт, что Б.А. Ахмадулина - состоявшийся художник, занявший видное место в литературном процессе второй половины XX века. Не случайно в период 80-90-х г. ей были присуждены различные премии и награды: Государственная премия СССР (1989), премия

«Триумф» (1993), Пушкинская премия (1994), орден «За заслуги перед Отечеством» III степени (1997). Она по-прежнему является активной участницей литературного процесса. Величина ее дарования позволяет говорить о влиянии творчества Б.А. Ахмадулиной на других художников. В стихах молодых поэтов, выступивших на литературную сцену в конце 80-х гг. (Г. Калашникова, С. Васильева, Г. Вихрова, И. Тюленева, А. Новикова), звучат темы, которые интересовали Б.А. Ахмадулину в начале 80-х гг.: в их произведениях мотивы богооставленности, предчувствия гибели России чередуются с ощущением того, что и сам лирический герой, и весь народ находится под покровительством небес. Лирика Г. Калашникова, например, в такой же мере философична, как и лирика Б.А. Ахмадулиной, ему очень близко ее элегичное мироощущение. Стихи молодых авторов проникнуты схожим с ахмадулинским религиозным пафосом, здесь ведутся вечные поиски Бога, создаются модели земного Рая.

Выводы

1. В данной главе мы попытались проследить творческий путь Б.А. Ахмадулиной в русле развития русской поэзии второй половины XX в. Подробный разговор об «оттепели» как историко-культурном феномене представляется важным в связи с тем, что творчество Б.А. Ахмадулиной было рождено эпохой обновления, возрождения, идеализма и романтизма. В ней находятся истоки ахмадулинской эстетики, романтической в своей основе.

2. Сильные и слабые стороны «оттепельного» движения нашли отражение в «эстрадной» поэзии, в рамках которой принято рассматривать раннее творчество Б.А. Ахмадулиной. Авторы по-новому осмыслили взаимоотношения личности и общества, искусства и действительности. «Громкая» лирика, ориентированная на мгновенный отклик на важнейшие события современности, способствовала превращению поэзии из эстетического факта в явление общественного сознания. Однако часто открытая гражданская направленность стиха и риторичность сказывались на художественном уровне творчества авторов-«эстрадников». В одном и том же феномене могли сочетаться и плодотворные тенденции, и начала явно бесплодные. Так было с творчеством Е.А. Евтушенко. Мятая жажда обновления жизни и человека толкала его в сторону открытого дидактизма, когда исповедь уступала место проповеди. Б.А. Ахмадулина никогда не подчиняла свое поэтическое творчество служению каким-либо общественно-политическим идеям, но отдельные художественные принципы сближают ее с «громкими» поэтами.

3. Приоритетными для авторов являются категории искренности, дружбы, гуманизма. Е.А. Евтушенко, А.А. Вознесенский, Б.А. Ахмадулина

стремятся восстановить связь с литературной традицией, однако характер обращения к современникам различен: А.А. Вознесенский и Е.А. Евтушенко ведут диалог на равных, Б.А. Ахмадулина возводит литературных гениев в ранг божества. Ее архаичная, возвышенная речь контрастирует с речью «эстрадных» поэтов, сниженным разговорным, просторечным, жаргонным словоупотреблением. Ее стихи лишены открытого публицистического пафоса. Поэзия здесь воспринимается как средство изображения внутреннего мира художника.

4. Творчество Б.А. Ахмадулиной оказалось более созвучным периоду «тишины» в русской литературе. Ее отношение к культуре прошлого, созданная система взаимоотношений с русской классикой, ориентация стиха на цитатный диалог с предшественниками сближает Б.А. Ахмадулину с О. Чухонцевым, А. Кушнером, А. Тарковским и другими поэтами, искания которых позволяют говорить о наличии неоакмеистской концепции в русской лирике второй половины XX века.

5. 80-90-е гг. - время новых творческих достижений и подведения итогов. Близость проблематики произведений молодых поэтов размышлениям Б.А. Ахмадулиной позволяет говорить о влиянии ее лирики на новое литературное поколение.

Глава 2.

КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В ПОЭЗИИ

Б.А. АХМАДУЛИНОЙ

2. 1. Тематические особенности поэтического творчества

Термин «тема» имеет в литературоведении разные значения, которые можно свести к двум основным.

Во-первых, темами именуют наиболее существенные компоненты художественной структуры, аспекты формы, опорные приемы. В литературном произведении это значения ключевых слов, то, что ими фиксируется. Так, В. Жирмунский мыслил тематику как сферу семантики художественной речи: «Каждое слово, имеющее вещественное значение, является для художника поэтической темой, своеобразным приемом художественного воздействия...» (Жирмунский В.М., 2001, с. 30). В данной терминологической традиции тема выступает активным, выделенным, акцентированным компонентом художественной ткани.

Другое значение термина «тема» связано с сущностью произведения как целого. Под темой понимается все, что стало предметом авторского интереса, осмысления, оценки.

Современные теоретики литературы утверждают, что «...тематика... составляет неотъемлемое и при этом фундаментальное начало художественных произведений» (Хализев В.Е., 2000, с. 53), понимая под темой «...некоторую установку, которой подчинены все элементы произведения, некоторую интенцию, реализуемую в тексте» (Жолковский А.К., Щеглов Ю.К., 1975, с. 150). Мы сосредоточимся на данном аспекте тематики при анализе «субстанциальной» основы творчества Б.А. Ахмадулиной.

Эволюцию авторской концепции мира и человека можно проследить, изучая изменение интереса при выборе предмета художественного осмысления. Первые два периода (1955-1963 и 1964-1979 гг.) литературной биографии Б.А. Ахмадулиной характеризуются ограниченностью и

устойчивостью тематического материала. Показателем творческой эволюции является расширение круга вопросов, интересующих поэта, в лирических произведениях, написанных после 1979 года.

Белла Ахмадулина, как всякий крупный художник, не существует вне представлений о соотношении и взаимоотношении человека и мироздания. Она создала в своих произведениях оригинальную концепцию мира и человека. Каждый новый этап в творчестве поэта был отмечен изменениями в ее мировосприятии, соответственно трансформировались ее пространственно-временные представления.

Основные направления развития художественной системы Б.А. Ахмадулиной наметились в первой книге стихов «Струна» (1962), где был провозглашен принцип, которым поэт руководствуется при выборе предмета разговора для своих произведений и его изображении. С некоторой долей самоуверенности прозвучали безыскусные строки стихотворения «Молоко»:

Вот течет молоко. Вы питаетесь им.

Запиваете твердые пряники.

Захочу - и его вам открою иным,
драгоценным и редким, как праздники.

.....

Необъятна земля, но в ней нет ничего.

Если вы ничего не заметите.

(Ахмадулина Б.А., 1962, с. 7-8)

Сборник «Струна» (1962), наиболее близкий по художественному осмыслению действительности к эстетике «эстрадного» направления, отразил первоначальное тяготение автора к сюжетности, внешней событийности. Скорость и движение, с которыми связано стремление к иной жизни, свободе и вследствие этого расширению границ художественного мира, становятся жизненной и творческой стихией лирической героини. Сборник открывает стихотворение «Светофоры», в котором сталкиваются две хронотопические категории - динамика и статика: авторская жажда

стремительного движения ограничена сдерживающей силой в лице светофоров. На данном этапе противоборства покоя и движения предпочтение отдается последнему: «Отдаю себя на съеденье // этой скорости впереди» (Ахмадулина Б.А., 1962, с. 52).

В период с 1963 по 1965 гг. социально-историческая тематика была представлена в основном в цикле «Из целинной тетради», в стихах «Новая домна на КМК», «Гора Бурлук на строительстве дороги Абакан-Тайшет», поэме «Моя родословная» и некоторых других произведениях. Главным композиционным приемом здесь является противопоставление. В стихотворении «Из целинной тетради» противостоят друг другу камерный мир лирической героини и «большой» мир в лице целины. Полярность снимается перестройкой сознания лирического субъекта, которое происходит благодаря «урокам» целины.

«Новая домна на КМК» реализует иной вариант антитезы: окружающие не замечают поэтической красоты труда сварщика, работающего на большой высоте.

Повествование в произведениях социальной тематики проникнуто типичными для «шестидесятников» романтическим пафосом, верой в душевную красоту людей. Здесь поэтизируется тяжелый труд и выражается восхищение рабочими, которые также являются носителями романтического мировоззрения.

Б.А. Ахмадулина заявила о своем намерении опозитизировать действительность. Любой ничем не примечательный предмет может стать для нее поводом для создания стихотворения. Ее произведения посвящены, как правило, какому-либо реальному событию, впечатлению, часто обыденному, не выделяющемуся из общего ряда. Однако она показывает предмет с какой-либо новой стороны, используя смелые ассоциации и сравнения: автомат с газированной водой превращается в крестьянку, дающую путнику напиток («Автомат с газированной водой», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 43), мазурка Шопена - в девочку, «тоненькую как

мензурка» («Мазурка Шопена», там же, с. 28). Заурядное событие поэт пересоздает в таинство, чудо. Оно демонстрируется замедленно, как бы переоформляется и театрализуется.

В ранний период творчества наиболее широко, по сравнению с последующими, представлены стихотворения, посвященные теме любви. Существует мнение, что у Б.А. Ахмадулиной «нет любовной лирики в общепринятом значении слова», что «...чаще всего она передает чувство любви не к конкретному человеку, а к людям вообще, к окружающему миру, друзьям, деревьям, собакам, зиме и так далее» (Мустафин Р., 1985, с. 250). По отношению к раннему творчеству поэта данное утверждение оказывается неверным. Стихотворения «Мы расстаемся и одновременно...», «Твой дом...», «Нас одурачил нынешний сентябрь...», цикл «Сентябрь» и другие являются несомненными образцами любовной лирики и принадлежат к числу лучших произведений Б.А. Ахмадулиной.

Поэт весьма сдержанно говорит о любви как страсти. Любовь понимается как душевное единомыслие, общность судьбы. Интимная лирика Б.А. Ахмадулиной отмечена печатью страдания, горести, тихой печали. Средством выражения чувств лирических героев становятся предметы обстановки, образы «вещного» мира, пейзажные зарисовки.

В стихотворении «Мы расстаемся и одновременно...» передано восприятие действительности лирической героиней после расставания с любимым человеком. Оно имеет два плана: реальный и метафорический, связанный со сферой человеческих чувств. К реальному плану относятся первые два и последние три слова стихотворения: «Мы расстаемся» и «по вине разлуки меня с тобой» (Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 65), которые образуют кольцевую композицию. Центральная часть стихотворения демонстрирует развернутый психологический параллелизм, где душевная драма лирической героини выражена через изменения в мире природы, а также в природном цветовом спектре.

Для создания пейзажной зарисовки Б.А. Ахмадулина использует

образы: неразрывно связанные друг с другом (река и берега, небо и облака, правая и левая руки, широта и долгота); представляющие собой единое целое (иван-да-марья, белый цвет); следующие друг за другом (апрель и май) или антагонистичные (отлив и прилив). Все они, взятые в своем исконном, естественном состоянии, символизируют былую гармонию, единство, любовь. Происходящие с ними метаморфозы отражают процесс расставания:

...берегами брезгает река,
охладевают к небу облака,
кивает правой левая рука
и ей надменно говорит: - Пока!
Апрель уже не предвещает мая...
...и распадается иван-да-марья...
.....
долготы отстранились от широт...

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 65)

Дисгармония наступает и в цветовом спектре природы: «И белого не существует цвета - // остались семь его цветных сирот» (там же, с. 65). Белый цвет - символ гармонии. Семь цветов радуги, ставших автономными от него, - свидетельство ее утраты. Растение с названием иван-да-марья символизирует цельность прошлой жизни, бывшее единство героев. Иван-да-марья распадается на желтый и синий цвета, т. е. две его составляющие становятся отдельными: Иван и Марья - как появившиеся самостоятельные части растения и как герои разыгравшейся любовной драмы. Б.А. Ахмадулина предстает здесь как художник с аналитическим типом мышления. Анализ выступает основным средством восприятия мира, который она расчленяет на малейшие составные части.

Необычно употребление слова «разруха» по отношению к природе: «Природа подвергается разрухе» (там же, с. 65). Оно необходимо для того, чтобы выразить чувство опустошенности, потери смысла жизни у лирических героев. Изображая противоестественные изменения,

происходящие в природе, автор подчеркивает абсурдность расставания.

Последняя композиционная часть, перекликающаяся с первой, возвращает к реальному миру. Она, так же, как и первая, отделяется от средней части при помощи тире. Особо выделена последняя строка стихотворения, состоящая из двух ямбических стоп вместо пяти, как во всех остальных строках. Усечение размера передает смятение в душе лирической героини и усиливает противопоставленность друг другу обрамляющих стихотворение частей. В конце вместо начального «мы» появляются местоимения «я» и «ты», становящиеся в данном контексте свидетельством разрыва и страдания. Таким образом, местоимения служат здесь основным средством выстраивания композиции. Их оппозиция включает в себе смысл произведения. Слово «разлука» выражает значение результата процесса, обозначенного словом «расстаемся», т. е. каждый из героев остался сам по себе.

Это стихотворение является показательным в отношении способов воплощения любовной тематики в ранней лирике Б.А. Ахмадулиной. В дальнейшем, обращаясь к проблеме взаимоотношений мужчины и женщины, автор все чаще говорит о дружбе. Поэзия дружеского чувства составляет сквозной мотив ее лирики и восходит к пушкинской традиции, она соответствует атмосфере «эпохи идеализма», когда закладывались основы мировосприятия художника. Стихотворение «Когда моих товарищей корят...» звучит как манифест:

Да будем мы к своим друзьям пристрастны!

Да будем думать, что они прекрасны!

Терять их страшно, Бог не приведи!

(Ахмадулина Б.А., 2000, с. 127)

Поэт возводит дружеские чувства в ранг самых таинственных и сильных и переносит акцент в область личностного, глубоко духовного, используя слово «люблю»: «Люблю смотреть, как, прыгнув из дверей, // выходит мальчик с резвостью жонглера. // По правилам московского жаргона

// люблю ему сказать: "Привет, Андрей!"» (там же, с. 127). Неофициальное приветствие, введение конкретных имен способствуют созданию ощущения теплоты отношений, их естественности. Культ дружбы, утверждаемый Б.А. Ахмадулиной, позволял ей укрыться от враждебного внешнего мира и спастись от одиночества.

В стихотворении «Гостить у художника» поэт обретает и закрепляет за собой статус «товарища» не только с помощью прямых деклараций, но и через художественные детали, такие, например, как «напаянные» героиней калоши:

И вот, аспирином задоблив недуг,
напаялив калоши, - скорее, скорее
туда, где, румяные щеки надув,
художник умеет играть на свирели.

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 154)

Именно «калоши», возникающие в начале стихотворения, окрашивают предстоящую встречу не в томно-любовные, а в весело-дружеские тона. Данная деталь содержит в себе осознанный элемент клоунады. Б.А. Ахмадулиной важно выставить свою героиню смешной, неуклюжей, невзрачной, чтобы таким образом нейтрализовать ее пол.

Б.А. Ахмадулина разработала поэтику дружбы: ее клятв и заповедей, вещей снов, встреч и разлук. Причем в стихотворениях, посвященных теме дружбы, автор использует традиционный любовный словарь: «Я подумала - скоро конец февралю - // и сказала вошедшему: "Радость! Люблю! // Хорошо, что меж нами не быть расставаньям!"» («Зимняя замкнутость», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 119), который теряет в ее устах малейшую двусмысленность и выражает новый пафос.

Книгу «Струна» замыкает стихотворение «Мотороллер», образуя таким образом кольцевую композицию сборника: здесь, как и в «Светофорах», звучит «скоростной» мотив. Однако в данном произведении происходит своеобразное расставание поэта со стихией скорости. Постепенно в лирике

Б.А. Ахмадулиной «центробежные» принципы отображения действительности уступают место «центростремительным», и в последнем стихотворении сборника 1962 г. этот поворот обозначился наиболее ярко и образно. В «Мотороллере» автор противопоставляет движение и покой, шум и тишину (введение последней оппозиции выражает стремление отмежеваться от «эстрадной» эстетики, во многом чуждой художественному сознанию автора); соответственно противопоставлены и поэтические образы стихотворения: лирическая героиня выступает сторонним наблюдателем за полетом «мотороллера розового цвета» (Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 40). В творческом пространстве Б.А. Ахмадулиной движение и шум постепенно вытесняются покоем и тишиной («Пока ко мне нисходит тишина, // твой шум летит в лужайках отдаленных» (там же, с. 41)); уплотняется граница между внутренним миром лирического субъекта и внешней средой («Прощай! Твой путь лежит поверх меня...» (там же, с. 40)).

Стихотворение «Мотороллер» одновременно открывает сборник «Уроки музыки» (1969), определяя его переходный характер и помещая на границе двух этапов творчества автора, который все более сосредоточивается на своей духовной жизни, где главное место принадлежит, конечно же, поэзии.

Б.А. Ахмадулина стала все чаще отгораживаться от окружающего мира, что проявлялось в том числе и в довольно частом использовании в произведениях различных модификаций категории круга. Подобные образы выражают, как правило, два состояния души поэта: гармонию, самодостаточность и покой, с одной стороны, и одиночество и опустошенность - с другой.

Трагические ноты слышны в стихотворении «Тоска по Лермонтову». Жизнь поэта ассоциируется у Б.А. Ахмадулиной с замкнутым пространством, на которое, наверное, обречен всякий художник: «и в этой, Богом замкнутой судьбе», «сомкнется над тобою навсегда // пустая, совершенная свобода» (Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 116). Сходное значение заключено в

«круговой» метафоре из стихотворения «По улице моей который год...»:

О одиночество, как твой характер крут!
Посверкивая циркулем железным,
как холодно ты замыкаешь круг,
не внемля увереньям бесполезным.

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 33)

Образ круга связан с одиночеством, которое влечет за собой душевный холод и тоску. Выход из замкнутого пространства поэт видит в тишине библиотек, в «строгих мотивах» (Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 34) концертов, в общении с природой - там ему откроются тайны бытия, и снова воцарится гармония:

И я познаю мудрость и печаль,
свой тайный смысл доверят мне предметы.
Природа, прислонясь к моим плечам,
объявит свои детские секреты.

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 36)

В стихотворении «Опять в природе перемена...» поэт не тяготится своим одиночеством, а, напротив, стремится к замкнутости, чтобы обрести успокоение. Б.А. Ахмадулина выстраивает психологический параллелизм, в котором сопоставляет умиротворенность, царящую в душе ее лирической героини, с заключенной в себе окружностью:

Ах, Господи, как в это лето
покой в душе моей велик.

.....

Так завершенная окружность
сама в себе заключена
и лишнего штриха ненужность
ей незavidна и смешна.

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 46)

Героиня Б.А. Ахмадулиной уходит от общества в мир природы и

творчества. Здесь она очищается и отрешается от жизненной суеты. Происходит полное слияние поэта с природой:

Я стала вдруг здорова, как трава,
чиста душой, как прочие растенья,
не более умна, чем дерева,
не более жива, чем до рожденья.

(«Случилось так, что двадцати семи...», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с.110)

Можно предположить, что тяготение к кольцевой рифмовке стихотворных строк, которая в дальнейшем станет одной из основных примет авторского стиля, также связано со стремлением поэта к гармонии.

В «Тоске по Лермонтову» впервые открыто заявлена «космическая» тема: здесь Б.А. Ахмадулина пытается оформить свою концепцию мироздания, где человек оказывается не затерянным во Вселенной. Пока эта мысль высказана относительно личности М.Ю. Лермонтова. Поэт назван Б.А. Ахмадулиной «высочайшим юношей вселенной» и поставлен «меж туч и солнца, меж добра и зла» (Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 115). Речь идет о гениальной личности, чем и объясняется ее сопричастность мировому бытию. Но в дальнейшем эта идея будет развиваться в отношении человека вообще, в том числе и личности самого поэта.

В целом в ранних произведениях Б.А. Ахмадулиной мир предстает гармоничным, построенным по законам добра и справедливости. Возникающая разлаженность, как правило, устраняется творческой фантазией автора или компенсируется душевной целостностью лирической героини. Так, например, в стихотворении «И снова, как огни мартенов...» художественное воображение исправляет величайшую, на взгляд поэта, историческую несправедливость, оставляя в живых Пушкина и Лермонтова. Переменам в природе могут быть противопоставлены мир и покой в душе лирического субъекта («Опять в природе перемена...»).

Действительность в раннем творчестве Б.А. Ахмадулиной поэтизируется. Объектами внимания автора оказываются предметы

домашнего обихода, современный технизированный мир, природные явления. Одушевляя материю, художник наделяет ее способностью к ощущению, восприятию, психологическому переживанию; при этом бытие оживших предметов подчинено исключительно законам совести, добра и справедливости.

Поэтический сборник 1974 г. назван по имени стихийного явления - «Метель». Однако на природную дисгармонию автор взирает с позиций покоя и домашнего тепла. Пространство, в которое помещен лирический субъект, характеризуется замкнутостью и непроницаемостью границ. Стихи этой книги проникнуты элегической тональностью, которая выступает здесь как основная особенность мироощущения лирического героя.

В одном из произведений сборника высказан еще один взгляд на проблему соотношения и взаимоотношения человека и космоса. Человек представляется автору ничтожно малой крупницей по сравнению с огромным, несколько враждебным к нему миром;

Не страшно ли, девочка диктор,
над бездной земли и воды
одной в мироздании диком
нестись, словно лучик звезды?

(«Февраль без снега», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 244)

Столкновение этих двух точек зрения («человек=микрокосм» - «человек не играет никакой роли во враждебном ему мире») будет наблюдаться в книгах «Тайна» (1982) и «Сад» (1987), знаменовавших новый этап в творчестве Б.А. Ахмадулиной.

В 80-е гг. в ее опозитизированное художественное пространство неожиданно входят реалии, ранее находившиеся вне поля зрения. Героями произведений становятся солдаты, в пьяном угаре убившие истопника, одинокий пятилетний мальчик Пашка, который уже «учен вину» («Пашка», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 118); «кривая» Нинка и ее брат («Смерть совы», там же, с. 92). Поэт рисует неприглядные картины жизни обитателей

глухой провинции, не ограждаясь от совершающихся жестокостей привычным кругом творческих занятий: «...У нас судьба одна. // Мне в жалостных чертах ее уродства видна моя гибель и вина» («Смерть совы», там же, с. 92). Примечательно появление в поэтическом словаре Б.А. Ахмадулиной слова «хаос». Утрата гармоничного мироощущения подтверждается возникновением стихии ветра в художественном мире автора:

Вдобавок задувало из вселенной.

(Ужасней прочих этот ветер звезд).

(«Шум тишины», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 145)

Ветер символизирует беспокойное состояние и природы, и души, потерявшей целостность. Мироздание названо «бредом» (там же, с. 145), «бездной» («Пачевский мой», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 121), «безымянностью».

Зиянья неба, сумрачно обняв

друг друга, ту являли безымянность,

которая при людях и огнях

условно мирозданьем называлась.

(«Ночь на тридцатое марта», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 109)

Звучат мотивы смерти, одиночества, отрешенности от жизни. Рядом со словами «Я здесь давно. Я приняла уклад // соседств, и дружб, и вспыльчивых объятий...» («Род занятий», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 77) находим строки: «... Я - некакий. Я - некий нетопырь, // не тороплив мой лет и не строптив // чуть выше обитания земного» («Не то, чтоб я забыла что-нибудь...», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 213). Человек порой представляется «пустяком» («Был вход возбранен. Я не знала о том и вошла...», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 157). Происходит вторжение внешнего пространства во внутреннее, хаоса - в космос.

Внести в мир гармонию должен художник. Вселенский хаос, по Б.А.

Ахмадулиной, преодолевается посредством творческого слова: «Лишь слово попирает бред и хаос // и смертным о бессмертье говорит» («Я лишь объем, где обитает что-то...», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 107).

В циклах последних лет «19 октября», «Глубокий обморок», «Возле елки» звучат мотивы прощания с молодостью, подведения творческих и жизненных итогов.

Художественное действие цикла «Глубокий обморок» разворачивается в больнице, и «обморок» в данном случае - это состояние, когда человеку пришлось заглянуть в лицо смерти. В первом стихотворении «В боткинской больнице» лирическая героиня Б. Ахмадулиной соприкасается с «тайной тайн» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 49): она подходит к рубежу, за которым начинается небытие, пустое пространство, где, вопреки всем учениям о потусторонней жизни, «...нет никого. Там не было Булата» (там же, с. 49). В «Послесловии к I» сознание автора возвращается из «отлучки» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 53). Далее настойчиво повторяется мысль о необходимости беречь каждое мгновение бытия: «Пока настороже живая мысль о смерти, // спешу благословить мгновенье бытия» («Мгновенье бытия», Ахмадулина Б.А., 2000, с. 63).

В циклах последних лет в центре внимания автора находится образ разряженной и уже никому ненужной после шумных праздников новогодней ели, который соотносится с внутренним состоянием лирической героини Б. Ахмадулиной:

Вот и вздумалось: образ обобранной ели
 близок славе любой. Простаку невдомек:
 что - непрочный наш блеск, если прелесть Рашели
 осеняет печальный и бледный дымок?
 Вновь увидеть, как елка нага, безоружна:
 отнят шар у нее, в стужу выкинут жар -
 не ужасно ль? Не знаю, - ответила ручка, -
 не мое это дело. Но мне тебя жаль...

(«Жалобы пишущей ручки», Ахмадулина Б.А., 2000, с. 87)

Душа автора уже не находит понимания в своей былой среде, не получает удовлетворения от творческого труда. И в стихах настойчиво звучат мотивы подчеркнутого одиночества и покинутости.

В поздний период творчества (80-90-е гг.) особенностью поэтического мышления Б.А. Ахмадулиной выступает осмысление пространственно-временных отношений. Ландшафт в стихотворениях этих лет удивительно пустынен. Городской пейзаж часто сменяется глухими сельскими проселками. Во время прогулок лирическую героиню сопровождают лишь луна и звезды. В этих стихах она остается наедине с Вселенной - таким образом происходит сближение земного и космического пространства. Пейзаж оказывается вписанным в картину всего мира, всей Вселенной и приобретает расширенный, глобальный характер. Вечность, мгновение, мироздание как бы материализуются и становятся поэтическими образами произведений Б.А. Ахмадулиной, лирическая героиня которой вступает с ними во взаимоотношения: она ощущает глубинную причастность к космическому бытию, чувствует себя его неотъемлемой частью и при этом осознает свою универсальность, единичность, неповторимость:

Не вздумай отвечать, что - в мирозданье где-то.

Я тоже в нем - Но в нем мой драгоценен час.

(«Луне от ревнивца», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 116)

Эта ахмадулинская формула, несмотря на возникающие порой пессимистические настроения, является самым точным и главенствующим определением положения человека в мире. Человек включает в себя все природные стихии и энергии. Вселенная немыслима без него. В доказательство тому высшую ценность приобретают описываемые реалии, к которым поэт имеет какое-либо отношение: паршинская дорога - это дорога, над которой совершается «ход планет», тем самым определена ее причастность к мирозданию; пачевский дорожный столб: «...он ждет меня, и бездна не получит // меня, покуда мы вдвоем стоим» («Пачевский мой»,

Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 121). Возвеличен до вселенского масштаба «занесшийся уезд», о котором ночь напролет «пекутся» (там же, с. 121) Юпитер и Сатурн. Поэт ощущает себя неотъемлемой частью мироздания, отождествляет себя с Вселенной: «Я растекаюсь, становлюсь вселенной, // мы с нею заодно, мы с ней - одно» («Я лишь объем, где обитает что-то...», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 106). Б.А. Ахмадулина чувствует дыхание вечности и видит ее отблеск в каждом мгновении. В ее сознании человек тождествен микрокосму и каждый его час драгоценен.

Чтобы структурировать модель мира Б.А. Ахмадулиной, следует исходить из того, что центральным объектом авторских рефлексий является творческая деятельность человека. В результате соотношение «человек и мир» оказывается тождественным соотношению «художник и мир», так как лирический субъект в поэзии Б.А. Ахмадулиной, как правило, - прежде всего творческая личность. Таким образом, пространственно-временные представления, раскрывающие особенности структуры авторской модели мира, основываются на «...тройственном союзе труда, природы и культуры» (Новиков В., 1985, с. 25).

Тема творчества является центральной в поэзии Б.А. Ахмадулиной, сквозь ее призму преломляются все мотивы и образы. Она ведет в своих стихотворениях разговоры о муках художника слова, передавая ощущения поэта, тщетно ждущего вдохновения. Так, «немота» для нее не просто метафора, обозначающая состояние творческого молчания. Она имеет материальное выражение: «...Как пар изо рта, // округлилась у губ немота» («Немота», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 125); «немоту тяжелую в губах моих имею» («Другое», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 127). «Немота» обладает таинственной силой, которую не могут преодолеть все старания рассудка, тщетно напрягающегося для того, чтобы создать стихотворную строку.

Ей противопоставлено такое же властное и с трудом поддающееся

определению состояние души - «вдохновенье - чрезмерный, сплошной, // вдох мгновенья душою немой» («Немота», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 125). Творческий акт понимается поэтом как нечто, неподвластное рассудку и воле. В рамках этого феномена по-особому интерпретируются следующие понятия-образы: «лоб» как вместилище высшей, Богом данной мудрости (при этом автор почти никогда не использует слова «голова», «разум»); «гортань» («горло») - «подарок структуралисту и фрейдисту» (Аксенов В., 1984, с. 179) - как орган пения, вольного самовыражения; вместо слова «творчество» часто употребляется слово «ремесло» или сочетание «святое ремесло».

В стихотворении «Стихотворения чудный театр...» утверждается иррациональная сущность творческого процесса. Созидание художественного произведения приравнивается к театрализованному действию, но поэт в нем выполняет функцию актера, от него не зависит развитие сюжета. Режиссером (или «дирижером») выступает «безукоризненный гений небес» (Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 249) - весь процесс организует неведомая сила, которая руководит автором, подвигает его на великолепную игру.

Заостренность авторского внимания на подобных проблемах часто расценивалась критиками как свидетельство творческого кризиса и становилась объектом нападок с их стороны. Первым о «тревожных» симптомах заговорил еще в 1969 г. Б. Сарнов, ссылаясь на стихотворение «Что случилось? Зачем я не могу...», в котором были произнесены слова, немедленно взятые на вооружение рецензентами:

Зачем я не могу,
уж целый год не знаю, не умею
слагать стихи и только немогу
тяжелую в моих губах имею?
Во мне уже стара
привычка ставить слово после слова.

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 127)

Г. Кубатьян в доброжелательном в целом отзыве на вышедший в 1976 г. сборник «Стихи» указывает на узость поэтического мышления Б.А. Ахмадулиной, стих которой, по его мнению, оказывается замкнутым в самом себе (Кубатьян Г., 1976, с. 27). В концентрации художника на проблемах творчества автор статьи «И ляжет на душу добро...» видит свидетельство «узости интересов и мира» (там же, с. 27).

Статья Е. Клепиковой «Праздный стих» проникнута ироническим пафосом. Насмешка кроется за сравнением «поэтического хозяйства» (Клепикова Е., 1976, с. 59) Б.А. Ахмадулиной со «средневековым мелкопоместным княжеством, которому приданы все черты великой державы» (там же, с. 59). Раздражение критика вызывает ориентация произведений автора всего на три темы, «...которые поэтесса варьирует с редким упорством» (там же, с. 59). Среди них, естественно, присутствует тема творчества.

В эмигрантской критике, напротив, приветствовались ахмадулинский отказ от гражданской тематики, доминировавшей в лирике времен «оттепели», и ее пристрастие к творческому самоанализу. Данная особенность рассматривалась как протест против социологизации и ангажированности искусства, проявление авторской свободы и независимости, свидетельство нравственной чистоты: «Все ее творчество есть бунт, восстание за право на собственное видение мира, за право быть личностью наперекор безликим» (Неймирок А., 1964, с. 174); «...тема об искусстве и себе - одна из самых «кровных» тем Ахмадулиной и многообразных по поэтическому выражению» (Ржевский Л., 1967, с. 264). Истинное творчество рождается в результате созидательной деятельности свободного художника. Свобода есть неременное условие для рождения настоящих произведений искусства. Именно из такой установки исходила Б.А. Ахмадулина, уже в ранней лирике утверждая право поэта на внутренний мир:

...взамен не обещая ничего.

влечет меня далекое искусство...

(«Лунатики», Ахмадулина Б.А., 1962, с. 50)

Смущаюсь и робею пред листом

бумаги чистой.

Так стоит паломник

у входа в храм.

(«Новая тетрадь», там же, с. 34)

Автора волнует также проблема взаимоотношений творческой личности и общества. В стихотворении «День поэзии» звучит пушкинский мотив самопротивопоставления поэта слушательской толпе: «По той дороге, где мой след затерян, // стекается на празднество народ» (там же, с. 30).

В лирике конца 90-х гг. судьба художника у Б.А. Ахмадулиной соотносится с участием мифологического героя Пана, «что нимфою Дриопою рожден» («Невольные прегрешения в ночь на 25 декабря», Ахмадулина Б.А., 2000, с. 83). Козлоногий и двурогий Пан вызывает у поэта нежность. Б.А. Ахмадулина отождествляет себя с этим странным уродцем: как Пану среди богов, так и автору среди обычных людей нашлось место. В погоне за понравившейся ему Сирингой Пан позабыл обо всем на свете. Сиринга превратилась в тростник; чтобы унять боль, он сотворил свирель и стал «чужд земным красавицам и свахам» («Невольные прегрешения в ночь на 25 декабря», Ахмадулина Б.А., 2000, с. 85). Для поэта единственной любовью является его свирель, т. е. лирика. Дудочка Пана становится воплощением лирической стихии, творческого вдохновения: «Всю жизнь я жду веления свирели: // вдруг сжалится и мой окликнет слух...» (там же, с. 85).

В стихотворении «Закрытие тетради» Б.А. Ахмадулина размышляет о предмете художественного изображения в произведениях и признается: «Как ни таись - герой сюжета - мозг» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 80). Автор уподобляет поэта, занятого «лишь созерцанием мозга» (там же, с. 80),

Нарциссу: «Мы с ним - пусть в дальнем, но родстве» (там же, с. 81). Данная аналогия предполагает сосредоточенность художника на самом себе. Совершенно ясно эта мысль обозначена в завершающем цикл «Глубокий обморок» «Послании»:

Нет, ни на чье внимание не зарюсь...

...пишу себе... Верней: пишу - себе.

(Ахмадулина Б.А., 2000, с. 92)

Поэт творит только для себя, занят изучением собственного отражения, однако он далек от самолюбования. Б.А. Ахмадулина приходит к мысли, что художника в любом случае будут считать «уродцем»: и если он найдет себе место среди людей, как Пан нашел среди богов, и если сознательно от них отъединится, как Нарцисс. На одиночество его обрекает поэтический дар.

Тема творчества связана у данного автора с проблемой литературной памяти, традиции. Свидетельством благоговейного и почтительного отношения к предшественникам являются стихи, посвященные великим поэтам. В произведениях Б.А. Ахмадулиной встречается множество известных имен: М. Цветаева, А. Ахматова, А. Блок, О. Мандельштам, Б. Пастернак, Г. Державин, М. Лермонтов. Великие предшественники входят в ее художественное пространство через реалии, ассоциирующиеся у читателя с их именами. Из названия стихотворения «Дом с башней» ясно, что мысли поэта обращены к Вячеславу Иванову и тем, кто посещал его знаменитую «Башню». Город Таруса, очень часто становящийся предметом размышлений Б. Ахмадулиной, связывается в сознании с личностью Марины Цветаевой. Нередко поэты являются лирическими героями ее произведений. Однако «...это не «антологические» стихи, где выводится тот или иной известный образ... Это судебные стихи. Она в них выносит приговор несчастной, а иногда и не совсем несчастной судьбе, которая постигла того или иного великого русского поэта» (Рейн Е., 1997, с. 10).

Для русской литературы послепушкинской эпохи характерно обращение к личности великого поэта. Своеобразное воплощение эта

традиция получила в творчестве современных писателей и поэтов, в том числе и в поэтическом наследии Б.А. Ахмадулиной.

Через все творчество Б.А. Ахмадулиной проходит пушкинская тема. Наибольшая часть «пушкинской» лирики поэта приходится на 70-80-е гг. - период ожидания, так называемый «промежуток». В это время литераторы с особой силой утверждали свое право на диалог с предшественниками. Ощущение потребности в великих собеседниках было характерным для многих поэтов и прозаиков. Память поэтического слова и отношение к традиции входят в круг важнейших проблем этого времени.

А.С. Пушкин является объектом изображения во многих произведениях Б.А. Ахмадулиной («И снова, как огни мартенов...», «Отрывок из маленькой поэмы о Пушкине», «Опять сентябрь, как тьму времен назад...», «Род занятий», «Приключение в антикварном магазине», «Дачный роман» и др.). Духовно-нравственный максимализм, верность традициям, осмысление прошлого как живой момент современности определяет тональность, эмоциональную окраску лирических портретов Пушкина.

Произведения Б.А. Ахмадулиной, посвященные великому поэту, тематически можно разделить на две группы: стихотворения, связанные с отдельными фактами биографии Пушкина, и с его творчеством.

Впервые А.С. Пушкин стал объектом изображения у Б.А. Ахмадулиной в начале 60-х гг., когда были написаны стихотворения «Свеча» (1960), «И снова, как огни мартенов...» (1962). Тогда же определились универсальные элементы ее поэтического стиля. Последнее стихотворение посвящено трагической гибели Пушкина и Лермонтова - двух великих людей. Автор выстраивает оппозицию белого и черного цветов, которые традиционно соотносятся с категориями жизни и смерти. В строках «Кого дорогой этой белой на черных санках повезли?» (Ахмадулина Б.А., 1962, с. 35) использование эпитета «черный» подчеркивает горечь утраты; а противопоставление «белоснежная зима» и «сани», зияющие темным пятном

на снегу, - нелепость смерти поэта. Другой пример: «Не тот, кто на снегу примятом лежал курчавой головой» (Ахмадулина Б.А., 1962, с. 35). Функция цветовой антитезы та же, что и в первом случае. Б.А. Ахмадулина пытается изменить ход исторических событий, сталкивая цветовые значения слов «Дантес» и «сугроб». Негативные смыслы, заключенные в черном цвете, соотносятся со зловещей сущностью Дантеса. Живой образ поэта вырастает и на основе тонкого подключения мотивов стихотворения М.Ю. Лермонтова «Смерть поэта». Автор цитирует, но при этом цитируемые слова апеллируют не к личности А.С. Пушкина, а к его убийце. Гибель Пушкина и Лермонтова недопустима, нелепа, и, начиная с этого произведения, Б.А. Ахмадулина будет отвергать ее возможность:

Для их спасения - навечно
порядок этот утвержден,
и торжествующий невежда
приговорен и осужден.

(Ахмадулина Б.А., 1962, с. 37)

А.С. Пушкин является своеобразным божеством-покровителем поэтов для Б.А. Ахмадулиной. Он неизменно присутствует в жизни лирической героини: то как призрак, неслышно гуляющий по саду, то как дух, растворенный в пространстве, чей магический взгляд ощущает на себе и своем творчестве автор (стихотворение «Свеча»). Пушкинский ласкающий, одобряющий взор свидетельствует о достойных плодах ночного труда. Написанное за ночь стихотворение посвящено теме дружбы - одной из душевных тем пушкинской лирики:

Уже ты мыслишь о друзьях
все чаще, способом старинным,
и сталактитом стеариным
займешься с нежностью в глазах...

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 63)

В стихотворении «Свеча» воссоздана атмосфера, помогающая

окупаться в пушкинский мир, хотя имя поэта упоминается всего лишь один раз в заключительной строфе. Пушкинский образ как бы растворен в произведении, возникая в предметно-бытовых реалиях, которые отсылают к его эпохе и свидетельствуют о его присутствии: «всего-то, чтоб была свеча», «старомодность вековая», «перо», «грамота витиеватая, разумная и замысловатая», «способом старинным», «нежный вкус родимой речи», «Пушкин ласково глядит» (там же, с. 63).

Мотивы «Свечи» продолжены в стихотворении «Опять сентябрь, как тьму времен назад...», где еще резче подчеркнуты тема преемственности и право великого поэта на достойное место в мире поэзии и культуры. Время года в произведении - пушкинское. Именно в эту пору в саду появляется призрак, в котором Б.А. Ахмадулина как бы материализует образ Пушкина:

Я в таинствах подозреваю сад:
все кажется - там кто-то есть и ходит.
Мне не страшной, а только веселей,
Что призраком населена округа.

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 213)

В этом произведении Б.А. Ахмадулина создает космический образ А.С. Пушкина. Он растворенный во Вселенной дух. Пушкин - это вечность. Свое отношение к национальному гению поэт выразила в выступлении «О Марине Цветаевой»: «...русские уже почти двести лет как с Пушкиным и со всем пушкинским. Мы, трагические баловни двадцатого века, получили от него такой опыт, который, может быть, и понуждает нас к изумительному искусству» (Ахмадулина Б.А., 1997, с. 21).

«Тьму времен назад» поэт послал свои взоры Луне. Она вобрала их в себя навечно, и тот, кто способен и достоин, имеет возможность встретиться с пушкинским взглядом:

... внимание чьих очей,
воспринятое некогда луною,
проделало обратный путь лучей

и на земле увиделось со мною?

.....

О, знаю я, кто пристальней, чем все,
ее посеребрил двумя зрачками!

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 213)

Образ Луны в творчестве Б.А. Ахмадулиной сложен и неоднозначен. Один из его смыслов соотносится с вдохновением, которое Луна дарит своим присутствием, и тайной, которую она хранит и которую пытается разгадать лирическая героиня. Именно этот смысл реализуется в стихотворении «Опять сентябрь, как тьму времен назад...». Автор рисует пантеистическую картину мира, где образ поэта является вездесущим божеством. Лирическая героиня слышит, ощущает его присутствие, видит его во всех окружающих реалиях действительности. Создавая образ Пушкина, Б.А. Ахмадулина постепенно, в своей творческой манере, дает понять, кого и что она имеет в виду: сентябрь, призрак, Луна, взгляд. Вслед за рядом раздумий и отдельных картин следует вывод:

И Пушкина неотвратимый взгляд
ночь напролет мне припекает щеку.

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 214)

Смешение эпох, реального и иррационального, разрушение эпической дистанции и переход из далекого плана в зону контакта с сегодняшним днем - одна из определяющих особенностей Б.А. Ахмадулиной, когда она размышляет о «добрых гениях», дорогих ей людях прошлого.

Так, лирическое произведение «Осенний день - особый день...» условно можно разделить на две части, противопоставленные друг другу по временной отнесенности описываемых реалий. Лирические события первой части являются современными настоящему авторскому «я»: осенним днем лирическая героиня Б.А. Ахмадулиной выходит на прогулку. Однако этот осенний день - «особый день - былого дня неточный слепок» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 7). «Неточность» возникает из-за изменившейся ценностной

ориентации современного общества. Горькую усмешку автора вызывает нахождение в непосредственной пространственной близости «Опального Пасынка аллеи» (там же, с. 7) «вывески съестной» (там же, с. 7), на которую взирает «младой атлет» (употребление устаревшей формы «младой» усиливает ироническое отношение к оксюморонным сочетаниям высокого и низкого в культурном пространстве современников).

Во второй части стихотворения лирическая героиня Б.А. Ахмадулиной обращается к воспоминаниям о своей молодости. Автор вспоминает «учителей», воспитавших в «храме наук» целое поколение талантливых поэтов (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 7): «переделкинского изгнанника», «Сибири свежего уроженца» (там же, с. 8), «страдальца, погребенного в Ницце» (там же, с. 9) - и скорбит об их трагической судьбе.

Одно из стихотворений цикла «19 октября 1996 года» имеет название «Поездка в город», однако в нем говорится о несостоявшемся путешествии. Лирическая героиня Б.А. Ахмадулиной так и не смогла уехать от красоты осенней увядающей природы. Она взирает на покрытый золотом сад и приходит к мысли, что «краса поры унылой» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 15) сотворена А.С. Пушкиным. Образ великого поэта возвышается до образа Всевышнего Творца, который создал мироздание своим словом. Наступившая сегодня осень - это «слово» Пушкина:

Пока никчемному поселку
даруешь злато и баgreц,
что к Твоему добавит слову
тетради узник и беглец?

(Ахмадулина Б.А., 2000, с. 15)

Здесь конструируется оппозиция «живое слово» А.С. Пушкина, творящее объективную реальность, и существующее только в письменном виде «слово» Б.А. Ахмадулиной. Кроме того, как «мертвая» и «живая» природа противопоставлены друг другу замкнутое и открытое пространство, воплощенные соответственно в образах комнаты, из окна которой взирает на

осенний пейзаж лирическая героиня, и сада, что «сам себя творит и пишет» (там же, с. 15)

Среди лирики и лироэпики Б.А. Ахмадулиной, воссоздающих лирический портрет А.С. Пушкина, есть произведения, посвященные «сердечным увлечениям» поэта: «Отрывок из маленькой поэмы о Пушкине», «Теперь о тех, чьи детские портреты...», поэмы «Дачный роман» и «Приключение в антикварном магазине».

В «Отрывке из маленькой поэмы о Пушкине» речь идет о романе А.С. Пушкина с Каролиной Собаньской. Красавица, веселая, живая, прекрасно образованная, любительница изящных искусств, Собаньская много лет блистала в одесском большом свете времен Воронцовых, ее бурная жизнь была полна романтических событий. Их отношения с А.С. Пушкиным долгое время были покрыты тайной. Наверное, этим и объясняется ахмадулинский интерес к данной странице биографии поэта.

«Отрывок...» состоит из двух частей с краткими, но емкими названиями: «Он и она», «Он - ей (Ноябрь 1823 года, Одесса)». В первой части автор делает набросок психологического портрета А.С. Пушкина. Он предстает опасным для женского сердца героем: «когда влюблен - опасен, зол в речах», «пульс бешеный» и др. (Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 221). К. Собаньскую Б.А. Ахмадулина называет «божественной», «чаровницей»: «в ней все темно и сильно, как в природе...» (там же, с. 222). Ее муж «бесхитростен, нечем не знаменит, тих, неказист и надобен для виду» (там же, с. 221). Эта зарисовка внешности оттеняет пылкий нрав А.С. Пушкина, притягательную силу характера поэта, подчеркивает красоту и ум его возлюбленной.

Все характеристики героя даны в неполных предложениях, лаконичных и емких по содержанию:

Ужасен, если оскорблен. Ревнив.

Рожден в Москве...

Пульс бешеный. Куда там нильским водам!

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 221)

В «Отрывке...» автор изменяет своей манере «плести» стих, размышлять, медитировать, отклоняться от темы. Могучая энергия и сила поэтического чувства лирического героя выражены сжато, отрывочно, тем сильнее звучат итоговые мысли, лишенные какой бы то ни было дидактики, назидательности, которая вообще несвойственна творческой манере Б.А. Ахмадулиной. Приемы поэтики соответствуют характеру, взволнованному состоянию героев и автора, напряженно следящего за развитием событий.

Вторая часть «Отрывка...» - это письмо А.С. Пушкина к К. Собаньской. Почти каждое предложение этой части представляет собой незаконченную мысль. Элементы поэтического синтаксиса (многоточие, короткий и жесткий комментарий в скобках: «зачеркнуто» и др.) передают волнение, желание скрыть любовь под холодными, сухими фразами. В конце предложений, оставленных для окончательного варианта, поставлена точка. Они представляют собой полную противоположность «зачеркнутому»:

Не молод я (зачеркнуто)... Я молод...

Кокетство Вам к лицу

(зачеркнуто)...

Вам не к лицу кокетство.

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 222)

Заключительные строки письма написаны словно в лихорадочном бреду: «Верьте тому, что я (зачеркнуто)... что Вас, // о как я Вас (зачеркнуто навеки)...» (там же, 222). Интересно, что строки второй части произведения принадлежат не перу Б.А. Ахмадулиной. Она сама оговаривает, что является переводчиком. Вторая часть произведения, ее эпистолярная форма «закрепляет» облик А.С. Пушкина, созданный в первой части.

Фантастически-лирическую историю передает Б.А. Ахмадулина в поэме «Приключение в антикварном магазине». Лирический герой (автор) приходит в антикварный магазин по какому-то «оклику запаха или цвета»,

«невнятному жесту неведомой души» (Ахмадулина Б.А., т. 3, 1997, с. 48) и обращает внимание на портрет в черном футляре. Происходит разговор с антикваром, который живет уже два столетия, став бессмертным от горя и любви к той, которая изображена на портрете. Он поклонялся ей, но она отдала сердце «правнуку Ганибаллову» (там же, с. 51). Антиквару достался лишь портрет, который он ревниво оберегал от чужих глаз.

В конце поэмы поэт признает фантастичность «приключения». Она создала эту историю, чтобы еще раз соприкоснуться с миром пушкинских вещей и людей его окружения. Лирическое волнение помогает автору представить неординарный характер поэта, ощутить трепет от радостного сближения с ним, вновь заявить о вечности А.С. Пушкина. Антиквар - человек, ушедший в прошлое вместе с эпохой, а А.С. Пушкин - это всегда современность:

Весьма бы усложнился трезвый быт,
когда б так поступали антиквары
и жили вещи, как живые твари,
а тот, другой, был бы и впрямь убит.

(Ахмадулина Б.А., т. 3, 1997, с. 53)

Соотнесенность с поэтическим миром другого художника возникает, когда автор цитирует в своих произведениях чужие строки. Поэт использует прямые литературные цитаты с указанием первоисточника или без ссылок на него. Например:

... донесся бас земли и вод,
которым молвлено протяжно,
как будто вовсе без труда,
так легкомысленно, так важно:
«... Дорога не скажу куда...»

(Ахмадулина Б.А., «Строка», т. 1, 1997, с. 174)

Принадлежность последней строки перу А.А. Ахматовой обозначена в эпиграфе к стихотворению. Данные четыре слова послужили импульсом для

написания лирического произведения, все содержание которого сводится к выражению авторских эмоций по их поводу. Оно так и называется - «Строка».

В стихотворении «Чудовищный и призрачный курорт...» находим предложение, оформленное как цитата:

... И молвят Ферапонтовы уста
над бывшей и грядущей юдолью:
«Земля была безвидна и пуста,
и Божий Дух носился над водою».

(Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 175)

Оно представляет собой сокращенную и слегка видоизмененную для переложения на стихотворную речь фразу из «Первой книги Моисеевой»: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух божий носился над водою». Произведение пронизано одновременно иронической интонацией и чувством страха, которые возникают при виде «чудовищного и призрачного курорта» и всех его реалий (мотель, мерседес, порш, снэк-бар). Цитата свидетельствует о том, что автор предчувствует грядущую гибель бездуховного мира.

В произведениях Б.А. Ахмадулиной чаще встречается скрытое цитирование, т. е. использование образов, мотивов, речевых оборотов, ритмико-синтаксических ходов, ярко характеризующих другого автора. Стихотворение «Метель» начинается следующей строфой:

Февраль - любовь и гнев погоды.
И странно воссияв окрест,
великим севером природы
очнулась скудость дачных мест.

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 165)

Близость к пастернаковскому «Февраль! Достать чернил и плакать...» очевидна. В третьей строфе Б.А. Ахмадулина делает вполне прозрачный намек на отнесенность всего стихотворения к личности великого поэта:

Как сильно выюжит! Не иначе –
метель посвящена тому,
кто эти деревья и дачи
так сильно принимал к уму.

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 165)

Восклицания «Сольвейг! Сольвейг!» (Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 217) из стихотворения «Я - лишь горы моей подножье...» отсылают к А. Блоку.

Предметом размышлений выступают и художественные приемы, использующиеся при написании произведения. В этом случае главный смысл стихотворения сводится к фиксации как бы естественного «вытекания» слов, которые сами по себе являются формой бытия; а затем данный процесс комментируется из иной, относительно объективной, плоскости. Автор может обосновать выбор слова в произведении:

Что медунице люб соблазн зари ненастной
Над Паршином, когда в нем завтра ждут дождя,
Заметил и словарь, назвав ее «неясной»...

(«Цветений очередность», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 133)

Строки стихотворения «Гусиный Паркер» ложатся на бумагу как бы помимо воли автора, и Б.А. Ахмадулина подчеркивает условность формы и содержания произведения: «Ты спятил, Паркер, ты ошибся!» (Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 71). Начальные строки стихотворения «Зачем он ходит? Я люблю одна...», по утверждению автора, - это еще не зафиксированные письменно мысли: «Кто прочел // заранее то, чего не написала?» (там же, с. 112). Б.А. Ахмадулина откровенно признается, что включение в текст реплики оппонента является необходимым поэтическим приемом: «Вас нет, и не пристало // Вам задавать вопросы... // Придуман мной лишь этот оппонент» (там же, с. 112).

В лирике Б.А. Ахмадулиной 80-х гг. активизировалась тенденция к противопоставлению объективно существующей и художественной

реальности. Причем последняя рассматривается как подлинная. В стихотворении «Сад», которое является одним из ключевых в ахмадулинском творчестве, можно обнаружить иллюстрацию данной установки:

Я вышла в сад, но глушь и роскошь
 живут не здесь, а в слове: «сад».
 Оно красою роз возросших
 питает слух, и нюх, и взгляд.
 Просторней слово, чем окрестность...

(там же, с. 7)

Далее запечатлен поток ассоциаций, связанных со словом «сад». Понятие «слово» становится первичным, а все окружающее проистекает из него. Текст представляется важнее и реальнее самой реальности. Поэт уходит в мир словесных иллюзий, которые являются для него подлинной жизнью: «Я никуда не выходила. // Я просто написала так: // «Я вышла в сад...»» (там же, с. 8). Образ сада в лирике Б.А. Ахмадулиной выступает символом поэзии, искусства. Следовательно, истинная радость и полнота бытия обретаются только в творческой стихии, т. е. в слове. Вся жизнь поэта превращается в «стихотворения чудный театр» («Стихотворения чудный театр...», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 249).

В контексте мировой культуры слово ассоциируется с Творением, Творцом. В Писании сказано: «И в начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть» (Ин. 1:1,5). В строках стихотворения «На мотив икоса»: «Живодавче мой, не в небесный край - восхожу в ночи при огне свечи во причудный твой, в мой словесный рай» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 516) поэт, на наш взгляд, осмысляет библейское утверждение. Подобное толкование евангельской истины дано в авторском комментарии, приведенном в повести-дневнике «Нечаяние»: «... Словесный рай есть обитель не словес, не словесности, но духа, духовный рай. Искомая совершенная и счастливая неразъятость того и другого - это ведь Слово и

есть?» (там же, с. 171). Б.А. Ахмадулина утверждает божественную силу и сущность слова. Истинное творчество должно быть выражением духовного мира, созданного творцом. Поэт существует лишь в слове, он должен слиться с ним, раствориться в нем. Его мир - это «словесный рай», который, в свою очередь, является частью Божьего мира. Слово, таким образом, обладает высоким творческим, созидательным смыслом и является неоспоримой ценностью.

Вера в слово может рассматриваться как абсолют в поэтическом сознании Б.А. Ахмадулиной. Поэт отдает себя во власть языка, который определяет прошлое, настоящее и будущее культуры, т. е. является ее главным хранителем. Язык, выступая как некая совокупность коллективной памяти, диктует поэту его место и роль в тот момент культуры, который совпадает со временем его жизни.

Итак, в качестве абсолюта Б.А. Ахмадулина выбрала язык, который превращен в некую модель мира, гармоничную, живущую по более совершенным законам, чем мир как таковой. Ориентация на поиски объективного и надличного абсолюта характерна для классической парадигмы. Подвластность поэта и поэтического слова некой безличной высшей силе - Богу, народу, государству, канону, правде, идеалу - относится к важнейшим постулатам классической эстетики. Однако язык традиционно воспринимался не как абсолют, а лишь как средство достижения гармонии; внимание к языку как к важнейшей онтологической силе рождено культурой модернизма и позднее - постмодернизма.

Напомним, что поэтический мир Б.А. Ахмадулиной густо населен великими литературными предшественниками, среди которых встретим и представителей классической для России традиции реализма XIX века в лице А.С. Пушкина, и представителей поэзии «серебряного века»: А. Ахматову, О. Мандельштама, М. Цветаеву, Б. Пастернака. Таким образом автором создается эффект непрерывности культурной традиции, ориентированный на классическую парадигму, и формируется значительный по месту в

художественной системе образ культуры, вбирающий в себя и модернистский опыт.

Вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что эстетика Б. Ахмадулиной строится как попытка синтеза классических и модернистских тенденций. Очень близки ей в этом отношении художественные искания И. Бродского.

Итак, лирическая героиня Б. Ахмадулиной взирает на мир с позиции творческой личности. На ранних этапах ею владеет стремление отразить в своей душе все движения изменяющегося мира. С течением времени главным предметом изображения становятся духовная жизнь автора, его литературное творчество. Осмысляя сущность и назначение художественного слова, Б. Ахмадулина приходит к мысли о его самодостаточности и способности преодолеть мировую дисгармонию. Поэт воспринимает мир как текст и создает эффект условности границы между объективно существующей и художественной реальностью. Так как в основе мировоззренческой позиции Б. Ахмадулиной лежит утверждение «человек (художник) есть микрокосм», то человек является для нее высшей ценностью.

В центре художественного мира Б.А. Ахмадулиной находится многогранный образ культуры. В результате главной темой авторских размышлений оказывается творческая деятельность самой лирической героини и других художников. Здесь поэт, окруженный ореолом избранничества, противопоставлен обществу. Состояние творческого вдохновения, по Б.А. Ахмадулиной, нельзя определить в категориях человеческого разума, оно неподвластно и воле самого художника. В созидании произведения искусства ему отводится страдательная роль. С темой творчества у Б.А. Ахмадулиной связано использование приема обнажения «рабочих» моментов писательского труда, когда читатель становится свидетелем возникновения произведения, к которому он обратился.

2.2. Художественные формы и средства выражения авторской позиции

Слово - семантическая единица большой образной, эмоциональной и эстетической емкости. Его внутренняя форма может быть подчеркнута или приглушена, формализована. Она может быть основой для ряда новых смыслов в зависимости от того, в каком окружении находится слово, причем не только в близком контакте в пределах синтагмы или предложения, но и в целом составе лирического текста, характер развертывания которого часто приводит к сообщению дополнительных смыслов. Организация лирического произведения подчинена единой цели - сделать каждое слово текста полновесным, подчинить его значение тому единому эмоциональному и эстетическому тону, который определяет содержательную глубину текста.

А.А. Потебня сравнивал слово с лирическим стихотворением. Слово - знак определенного денотата. Стихотворение в целом - знак идеи, эмоционального образа, которые в нем заключены. Для овладения лирическим текстом важно денотативное осмысление слов, образующих стихотворение, а через них - понимание той конечной цели, с какой выбраны именно эти слова, что в итоге вызовет нужные поэту ассоциации.

Так как лирическое произведение - это чаще всего отношение автора к миру через образы в определенном языковом выражении, то приобщение к творческим принципам художника требует прежде всего определения его отношения к расположению основных образных звеньев в поэтическом тексте и их взаимосвязи в пределах синтаксических и ритмических единиц текста. Сущность поэтической модальности заключается в направленности на отражение внутреннего, духовного восприятия действительности, реакций поэта на ее воздействие.

Главная особенность стиля Б.А. Ахмадулиной выражена ею в известной формуле: «Сама по себе немногого стою. // Я старый глагол в современной обложке» («Ночь перед выступлением», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 215), найденной ею в более поздние годы, но как бы подводящей итог

всему, что декларировалось уже в первых стихотворных сборниках. Похожая мысль была высказана и в выступлении «О Марине Цветаевой»: сравнивая свою творческую манеру с цветаевской, Б.А. Ахмадулина подчеркнула, что М.И. Цветаева, «во всем исходя из Пушкина, вела нас к иному слову», вперед, «как полагалось по времени» (Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 445). Б.А. Ахмадулиной же теперь кажется необходимым идти к былой речи, обратно, «...то есть как бы проделать весь этот путь сначала в одну сторону, потом в другую и искать утешение в нравственности и гармонии нашего всегда сохранного и старого, в том числе, русского языка. Обратно к истокам» (там же, с. 445). Движение к «истокам» отразилось на лексической организации и синтаксическом строе ее поэтического языка.

Художественная речь Б.А. Ахмадулиной отличается определенной сложностью и витиеватостью. В своих стихотворениях она дает новые названия предметам и явлениям, переназывает мир, создает свой собственный, используя при этом, кроме традиционной системы метафор и метонимий, архаизмы, высокую поэтическую лексику, заменяя существительные и глаголы словосочетаниями или целыми предложениями сходной семантики.

Частое обращение к архаизмам является самой характерной особенностью поэзии Б.А. Ахмадулиной, что отмечали практически все критики, писавшие о ее творчестве. Архаизмы придают ее речи возвышенность и приподнятость, облагораживают мысли и чувства, приписывают изображенным предметам и явлениям характер исключительности. Они органично вплетаются в языковую ткань ее произведений и не противоречат общему тону повествования, но, напротив, являются его необходимым условием.

В ранней лирике они могли использоваться как средство стилизации. Так, в стихотворении «Старинный портрет» фонетическим архаизмом «маскерады» подчеркивается старинный антураж описываемого действия:

В зале с черными колоннами
маскерады затевал
и манжетами холодными
ее руки задевал.

(Ахмадулина Б.А., 1962, с. 39)

Здесь создается образ героя-аристократа, холодности которого противопоставлены чувства героини. Противопоставленность мужского и женского образов организуется и на речевом уровне. Б.А. Ахмадулина, говоря о героине старинного портрета, использует несвойственные ей просторечные формы («металася», «улыбалася»), народно-поэтическую лексику («кручинилась»), которые в своей совокупности вводят в художественный мир стихотворения народно-песенную стихию и противостоят аристократической культуре «маскерадов».

В цикле «Сентябрь» архаизмы славянского происхождения подчеркивают высоту чувств лирических героев: «По твоему челу, по моему челу // мелькнуло это темное движенье» (там же, с. 106). Не о болезни, а о «недуге» идет речь в поэме «Озноб»: «Странный ваш недуг // колеблет стены и сквозит повсюду» (Ахмадулина Б.А., т. 3, 1997, с. 7). «Странный недуг» - это охватившее художника вдохновение. Слово «недуг» выражает таинственную сущность творческого дара, его способность оторвать человека от времени и пространства.

В поэме «Приключение в антикварном магазине» сочетание архаизмов со словами современного языка отражает конфликт между двухсотлетним антикваром и лирической героиней, символизирующий столкновение нынешнего века с минувшим. В речи героини присутствуют разговорные элементы. Антиквар изъясняется высокопарно. Современная речевая экспрессия Б.А. Ахмадулиной соединяется с книжной изысканностью антиквара в контексте образа «правнука Ганнибалова» (там же, с. 51). Такое соединение символизирует вечную актуальность творчества А.С. Пушкина.

Устаревшие слова в поэтической речи ранней Б.А. Ахмадулиной соседствовали с современными магнитофонами, светофорами, самолетами, мотороллерами. Создавался своеобразный и необычный сплав, который оказывался способным выразить духовные противоречия автора, его философию, вместить новое лирическое содержание. Синтезируя архаизмы и современную лексику, Б.А. Ахмадулина стремилась подняться над бытом, внести в повседневность возвышенные мысли и чувства, сделать обыденное необыкновенным.

В поздней лирике романтический пафос архаизации поэтической речи приглушается. Обращение к вышедшим из современного употребления словам, витиеватость стиля во многом утрачивают эффект условности, которым обладают художественные приемы, становятся привычными особенностями поэтического языка Б.А. Ахмадулиной и воспринимаются как яркое выражение авторского мироощущения, предполагающего органичную связь с классической культурой.

В поэзии Б.А. Ахмадулиной более поздних лет живым процессом представлена утрата гласных полного образования как следствие падения редуцированных. Особенно часто поэт использует невокализированные приставки в тех словах и формах, в которых современная норма предполагает наличие гласного: «съединил их кто?» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 156) Значительно чаще встречается ненормативная для современного русского языка вокализация: «не рыщу я сокрытого порога» («Ревность пространства. 9 марта», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 24); «сокрыться в нем» («Одевание ребенка», там же, с. 285); «восходит слабый месяц» («Дворец», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 278).

Сознание Б.А. Ахмадулиной фиксируется на художественном осмыслении исторических изменений в языке, реформ графики и орфографии:

Есть тайна у меня от чудного цветенья,
здесь было б: чуднАГО - уместней написать.

Не зная новостей, на старый лад желтея,
цветок себе всегда выпрашивает «ять».

(«Есть тайна у меня от чудного цветенья...», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 59)

В данном произведении реализована одна из основных функций ахмадулинских архаизмов (фонетических, графических, лексических и т.д.): с их помощью создается эффект «отстранения», автор «новым» взглядом взирает на привычный читателю и самому себе мир, открывая в нем не замечаемые ранее грани. Изменения в графическом облике слова «цветок» помогают заново увидеть в обозначаемом им предмете красоту, которая стала уже привычной, и воспринять его как чудо природы.

В стихах Б.А. Ахмадулиной последних лет увеличивается частота употребления старославянизмов, известных по библейским текстам. Это связано с усилением религиозной тематики в произведениях поэта. Библийская аллюзия всячески подчеркивается контекстом, иногда прямо или косвенно цитирующим Священное Писание. Например, одно из стихотворений имеет название «На мотив икоса», поэтому речь поэта здесь изобилует библеизмами:

Сыне Божий, Спасе, помилуй мя,
не забуди мне, Предивный мой.

.....

К Тебе аз возвах - мене Ты простил
в обстоятельствах, Надеждо моя.

(Ахмадулина Б.А., 2000, с. 516)

«Словесный образ бывает разного строения. Он может состоять из слов, сочетания слов, из абзаца, главы литературного произведения» (Виноградов В.В., 1981, с. 119). При описании художественного мира Б.А. Ахмадулиной нас интересуют слова или сочетания слов, являющиеся в контексте носителями определенного микрообраза, сочетания, наделенные одним смыслом, отсылающие к определенному кругу ассоциативных

представлений. Последние, собираясь в единый устойчивый, поэтически закрепленный макрообраз, образуют пластическую картину со своеобразными свойствами каждого из ее элементов: эти элементы целого в случае необходимости могут выступать метонимическими заменителями целого.

Приемом сопоставления пользуются для уточнения одного образа при помощи другого. Но к словам-образам могут обращаться при наименовании объекта повествования непосредственно, включая опорный центр другого семантического комплекса. На этой основе возникают слова-символы, метонимии, метафоры-загадки. На подобную подмену опираются и при перифрастическом наименовании объектов-заменителей прямого лексического обозначения.

Своеобразие поэтики Б.А. Ахмадулиной в значительной степени определяется обилием перифрастических сочетаний в ее текстах. Пластинка переименована в «иглой исчерченный кружок» («Мазурка Шопена», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 28), стакан - в «семь стеклянных граней» («Автомат с газированной водой», там же, с. 42), морская свинка превращена в «бедную царевну морей» («Зимняя замкнутость», там же, с. 118). Перифразы придают поэтической речи изысканность и изящество. Они обращают внимание на совершенно обычные предметы, заставляют посмотреть на них с новой стороны.

Стихотворение «Автомат с газированной водой» насыщено перифразами: «всех автоматов баловень надменный», «самонадеянный фантаст» - это современный ребенок; «металлический диск» - монета; «семь стеклянных граней» (там же, с. 42) - стакан. Благодаря им рассказ о техническом изобретении, которое уже никого не удивляет, превращается в фантастическую историю.

По словам В. Новикова, при помощи «утонченных перифразов» поэт «...раскрашивает... будничную реальность светофоров, автоматов с газированной водой, антикварных магазинов» (Новиков В., 1985, с. 50).

Заболевание гриппом описано следующим образом:

Как ангелы на крыльях стрекозиных,
слетают насморки с небес предзимних
и нашу околдовывают плоть.

(«Вступление в простуду», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 93)

«...Благодать // уж сыплется, уж смотрит с неба» («Пейзаж», там же, с. 72) - так поэт говорит о снегопаде. О вдохновении: «не зря слова поэтов осеняют» («День поэзии», 1962, с. 31). Люстра названа «бессвязным хором стекла» («Приключение в антикварном магазине», Ахмадулина Б.А., т. 3, 1997, с. 47).

Особенностью ахмадулинских перифразов является то, что автор заменяет иносказаниями понятия, выражающие значения деятельности: «царевна смерти предалась» («Так бел, что опалает веки...», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 33) - черемуха завяла; «остаток коньяка плеснув себе в рассудок» («Смерть Французова», там же, с. 131) - допив коньяк.

Приведем некоторые наиболее интересные случаи поэтических иносказаний, созданных Б.А. Ахмадулиной:

«звезда настольная» («Гусиный паркер», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 70) - настольная лампа;

«Соотносили ласточек крыла // глушь наших мест и странствий кругосветность» («Лебедин мой», там же, с. 80) - прилетели ласточки;

«бесхитростный фарфор» («Сиреневое блюдце», там же, с. 87) - фарфоровое блюдце;

«посылая заре измышление дыма...» («Шестой день июня», там же, с. 208) - выпуская дым;

«магнитный кумир» («Шестой день июня», там же, с. 208) - гора;

«дрожь остуды, сверканье хрустальных ресниц» («Шестой день июня», там же, с. 209) - «это - ландыши, мытарство губ и ладоней» (там же);

«резиновое облачение ног» («Темнеет в полночь и светает вскоре...», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 188) - калоши или резиновые сапоги;

«слепая балерина» («Ночное», там же, с. 222) - черемуха;
 «упасший Ариона» («Взамен элегий...», там же, с. 178) - дельфин;
 «нерукотворный храм» («Лишь июнь сортавальские воды согрел...», там же, с. 235) - сад;
 «дикий механизм» («Сирень, сирень - не кончилось бы худом...», там же, с. 252) - будильник;
 «гроб хрустальный» («Так бел, что опалает веки...», там же, с. 232) - хрустальная ваза;
 «та часть спектра, где сидит фазан» («Вошла в лиловом в логово и в лоно...», там же, с. 244) - фиолетовый цвет.

Основываясь на данных примерах, можно сделать вывод о том, что в структуре значения перифразов Б.А. Ахмадулиной происходят метафорические смещения, и это придает им еще большую выразительность и эмоциональность.

Поэт часто использует иносказательные замены в контекстах, где идет речь о смерти:

«Мой бесконечный взгляд все будет течь назад, // на землю, где давно иссяк его источник» («Луне от ревнивца», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 117);

«Отпустим спать чужую жизнь» («Лебедин мой», там же, с. 82);

«Бездна не получит // меня, покуда мы вдвоем стоим ...» («Пачевский мой», там же, с. 31);

«Поселенья опальных черемух сгорели» («Лишь июнь сортавальские воды согрел...», там же, с. 121) - об увядании черемухи.

Б.А. Ахмадулина, давая явлению новое, окольное название, пытается понять сущность того, что кроется за словом «смерть», раскрыть его тайну.

Обращение к перифрастическим сочетаниям сообщает поэтическим текстам Б.А. Ахмадулиной еще ряд дополнительных смыслов, идущих от составных элементов фразеологического целого, каждый из которых имеет и свои собственные прямые и метафорические смыслы, включающиеся в

пластическую или эмоциональную организацию всего текста. Установка на создание настроения, впечатления, на постижение тайны бытия определяет склонность автора к непрямому наименованию разного рода представлений и объектов, часто с переносом условий для расшифровки значений перифраз на контекст, минуя непосредственное, прямое наименование обозначенного перифразом явления. Таким образом, поэтический объект часто называется через какие-то характерные для него вообще, а иногда и в данной увиденной поэтом ситуации признаки и предметы, выбор которых опирается на сходство или смежность объекта перифрастического наименования и образа, лежащего в основе перифразы (ср. «серебряная львица» («Прощай, моя скала...», там же, с. 248) - печь: сходство; «сокровище окна, стола» («Венеция моя», там же, с. 284) - лампа: смежность). Подобный выход при наименовании объектов за пределы привычного в языке знака или их сочетания часто рождает загадку, которую должен разгадать читатель, опираясь на расстановку объектов и их взаимоотношения в тексте.

Многие стихотворения или их части бывают сотканы Б.А. Ахмадулиной из перифразов, что способствует некоторой «отстраненности», затушеванности названного перифразом объекта. Сконцентрированность иносказаний и их развернутость замедляют повествование. Такой способ изображения позволил И. Бродскому сравнить поэзию Б.А. Ахмадулиной с розой. Данная ассоциация «...подразумевает не благоухание, не цвет, но плотность лепестков и их закрученное, упругое распускание» (Бродский И., 1997, с. 253). Поэт говорил о том, что «...Ахмадулина скорее плетет свой стих, нежели выстраивает его вокруг центральной темы» (там же). Перифразы насыщают ее стихотворения индивидуальными образами. Ахмадулинские иносказания помогают выразить все многообразие душевных переживаний и отражают особенности мироощущения поэта.

Б.А. Ахмадулина обладает необыкновенной чуткостью ко всем шорохам, звукам и краскам мира. В ее лирике сближаются художественное слово, музыка и живопись. Мысли и состояния поэта выражаются через

зрительные, обонятельные и осязательные впечатления. Б.А. Ахмадулина фиксирует свои цветовые («мерцают в памяти предметы // и отдают голубизной» («Ты говоришь – не надо плакать...», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 48)) и звуковые ассоциации («знакомой боли маленький горнист трубил...» («Приключение в антикварном магазине», т. 3, 1997, с. 48)); обонятельные и вкусовые ощущения: «...смутно виноградом пахли // грузинских женщин имена» («Грузинских женщин имена», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 19); «и я такая молодая, // со сладкой льдинкою во рту...» («Пейзаж», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 72).

Цвет является одним из элементарных и одновременно значимых для человека ощущений. Мир цвета существует независимо от него так же, как и мир форм. Люди спокойно воспринимают любые формы, иногда, возможно, поражаясь их замысловатому сочетанию, и в то же время не кажется таким же простым и ясным то, что блеклый цвет ассоциируется с монотонностью, розовый - с молодостью, черный - с печалью. Именно это создает у художников и поэтов ясное и цельное мироощущение, мирочувствование.

У истоков культуры цвет был равнозначен слову, то есть цвет и предмет составляли одно целое, они были соединены в одном представлении, в котором не было места названию собственно цветовой поверхности (в отличие от конкретных цветовых прилагательных, таких, как лимонный, малиновый, вишневый и др.). Именно эти, самые простые, абсолютные цвета - красный, оранжевый, синий, желтый, зеленый, белый, черный, составляющие ядро цветового поля, стали выступать в разных качествах: как универсальная категория - в языке, как устойчивые символы - в искусстве и религии.

Интерес к цвету как изобразительно-выразительному средству языка всегда присутствовал в произведениях русских поэтов и писателей, начиная с XVIII в. Богато представлена колористика в поэзии Г.Р. Державина, М.В. Ломоносова, в меньшей степени - у А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова. Обилие и богатство красок мы находим в художественных текстах

Н.В. Гоголя.

В конце XIX - начале XX вв., наряду со стремительной сменой литературных направлений и небывалым развитием языкового творчества, сопровождавшимся обновлением поэтического языка, у писателей наблюдается повышенный интерес к цвету как средству эмоционально-эстетического воздействия на читателя. Звук и цвет становятся равноправными и однородными компонентами в общем движении к обновлению художественной выразительности. К ярким образцам синестезии можно отнести живопись М. Врубеля с его гениально-неожиданной гаммой, М. Чюрлениса, В. Кандинского, К. Петрова-Водкина, музыку А. Скрябина, пытавшегося «увидеть» в звуке цвет, а в цвете «услышать» музыку, поэзию К. Бальмонта, Вяч. Иванова, А. Белого, которые стремились к постижению содержания через цвет. Все это привело к усилению в слове свойства многозначности, которое приблизило слово к полисемантической смыслов, существующих во внутренней речи. В художественном тексте слово стало характеризоваться не двумя или несколькими общеязыковыми значениями, но многогранным глубоким смыслом с размытыми значениями.

Семантико-психологическая емкость и стилистическая мобильность делают лексико-грамматический разряд цветообозначений пластичным материалом в поэзии Б.А. Ахмадулиной. Их символические значения (традиционные и контекстуальные) действуют наравне с другими образами, способствуя постижению художественной ткани произведения.

Поэт активно использует в своей лирике слова со значением цвета. Красочная палитра стихотворений богата и разнообразна. Попытаемся определить значения того или иного цвета, встречающегося в книгах «Струна» (1962) и «Уроки музыки» (1969).

В лирических текстах Б.А. Ахмадулиной используются следующие слова со значением цвета: белый, черный, красный, голубой, зеленый, серебряный, оранжевый, синий, золотой, желтый, розовый, перламутровый, румяный, седой, багровый, кровавый, ржавый, янтарный и др. Иногда

нелегко определить семантику подобной лексики: она может колебаться в зависимости от контекста. Не каждый цвет имеет закрепленное символическое значение: их может быть несколько, иногда контрастных. Но цвет у Б.А. Ахмадулиной всегда важен и несет в себе определенный смысл, необходимый для передачи мысли, чувства, ситуации, основной характеристики лирических героев. Нередко его использование является композиционным приемом, как, например, в цикле «Сентябрь».

Более всего в ранних лирических произведениях привлекает внимание обращение к оранжевому цвету. Впервые он появляется в стихотворении «Барс» (Ахмадулина Б.А., 1962, с. 24) в качестве определения к слову «глаза» и выделяется благодаря прямому лексическому значению. Однако в лексеме «оранжевый» заключены дополнительные, кроме цветовой соотнесенности, смыслы: «гнев, гордость, ненависть»:

Он поддался гордо,
когда вязал его казах,
и было сумрачно и горько
в его оранжевых глазах.

(там же, с. 24)

В стихотворении «Снегурочка» возникает метонимия «цвет оранжевый» - «огонь»:

Нас цвет оранжевый так тянет,
так нам проходу не дает.
Ему поддавшись, тело тает
и телом быть перестает

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 27)

Сущность явления (в данном случае огня) передана через его цветовую характеристику. В сознании людей цвет пламени часто представляется красным. Красный еще в древних культурах имел амбивалентную символику жизни и смерти. Б.А. Ахмадулина сливает в понятии «огонь» оранжевый и красный цвета, делает их идентичными: поэт опирается на традиционные

значения красного и приписывает их оранжевому. Пламя костра манит своей таинственностью, несет гибель, но одновременно дает возможность вкушать полноту жизни:

Играть с огнем - вот наша шалость,
 вот наша древняя игра.
 ...И снова мы собой рискуем
 и доверяемся костру.
 То ль из него живыми выйдем,
 то ль навсегда сольемся с ним.

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 27)

Оранжевый по своей тепловой характеристике (горячий цвет) контрастен по отношению к холодной Снегурочке, эквивалентом которой в тексте выступает эпитет «голубой». Первые три строфы стихотворения построены на столкновении тепловых значений этих двух цветов. Краски размыты по всей ткани лирического произведения в виде образов, сигнализирующих о них. В данном стихотворении с голубым соотносятся следующие образы-сигналы: Снегурочка, «глоток оттаявшей воды» (там же, с. 27), воздух; а с оранжевым - огонь, костер. Слова с цветовым значением выполняют здесь текстообразующую функцию, они движут мысль автора.

В цикле «Сентябрь» использование цветовой лексики и образов-цветосимволов является композиционным приемом, поэтому оранжевый фон имеет здесь обширную «панорамность». Кроме того, оранжевый представлен в движении: он трансформируется то в красную, то в желтую краски.

В произведении Б.А. Ахмадулина использует пейзажные описания для выражения чувств лирических героев. Любовь - неотъемлемая часть того, что происходит в природе. Цветовая гамма цикла связана с природными явлениями и любовными переживаниями героев, поэтому параллельно с последним расцветом в природе оранжевый символизирует последнюю вспышку чувства и память о нем.

Б.А. Ахмадулина использует необычную метонимию, вместо чувства

называя цвет, с которым оно ассоциируется:

...В другие месяцы - нам никогда
не испытать оранжевого цвета.

(Ахмадулина Б.А., 1962, с. 110)

Оранжевый соотносится у автора с понятием «любовь». Этот цвет, как «красочное» проявление сентября, дарит радость и природе («Что делалось! Как напряглась трава...» (там же, с. 104)), и лирическим героям («Счастливы подзащитные твои...» (там же, с. 106)). Он символизирует жизнь. Но поэт так же, как и в стихотворении «Снегурочка», вкладывает в слово «оранжевый» и значение угасания, гибели:

Сентябрь добавил нашим волосам
оранжевый оттенок увяданья.

(Ахмадулина Б.А., 1962, с. 107)

Таким образом, этот цвет вновь совмещает в себе противоположные смыслы: расцвет и увядание, любовь и разлука.

В «Сентябре» «красочных» перифраз и метафор гораздо больше, чем в стихотворении «Снегурочка». Особенно богата «цветовыми» словами первая часть цикла: «крыло оранжевого цвета», «медная труба», «краски красные», «но все это, что желто и красно». Б.А. Ахмадулина насыщает здесь оранжевый и превращает его в красный цвет, передавая наивысшую степень напряжения чувств, за которой должны неизбежно последовать разрыв у героев и увядание в природе. Все изменения поэт показывает через изменения цветового спектра:

...Обречены менять окраску ветви...
...нарушались прежние расцветки;
...эти краски красные пролиты...

(Ахмадулина Б.А., 1962, с. 105)

Во втором стихотворении цикла оранжевый цвет прямо не назван. Он включен во всеобъемлющее понятие «сентябрь». В третьей и четвертой частях звучат трагические ноты, связанные с начинающимся увяданием:

«листы уже падают» (там же, с. 108), оранжевый цвет потерял свою яркость, следовательно, должна угаснуть и любовь. Но поэт противопоставляет свое чувство изменчивой природе: «Но мы-то - краше, // но мы надежнее, чем ты» (там же, с. 108). И в Новый год вместо елки, как напоминание о сентябре, возникает рябина - дерево с плодами ярко-оранжевого цвета. Этот «красочный» образ соотносится с категориями «верность» и «память». Весь цикл Б.А. Ахмадулина завершает словами обещания:

Клянусь тебе двенадцать раз году:
я в сентябре. И буду там вовеки.

(Ахмадулина Б.А., 1962, с. 110)

В стихотворениях «Плохая весна», «О, еще с тобой случится...» и в поэме «Сказка о дожде» метафорические значения оранжевого цвета связаны с переменами, новизной, радостью жизни. Этот цвет формирует образ лирической героини, которая с легкой иронией и чувством собственного превосходства, в силу физической и духовной молодости, относится к другим действующим лицам. Оранжевый цвет вносит дисгармонию в привычный, устоявшийся распорядок:

Прошел по спинам быстрый холодок.
В тиши раздался страшный крик хозяйки.
И ржавые, оранжевые знаки
вдруг выплыли на белый потолок.

(«Сказка о дожде», Ахмадулина Б.А., т. 3, 1997, с. 20)

Оранжевому противопоставлен белый цвет, который встречается в ранних произведениях очень часто. Он связан как с позитивными, так и с негативными ассоциациями. Нередко слово «белый» является эпитетом к слову «бумага» и символизирует начало, новизну, неизвестность, таинственность (творчества, жизни):

Бумаге белой нанеся урон,
бесчинствует мой почерк и срамится...

(«Новая тетрадь», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 9)

...и зимний день - как белый лист,
еще не занятый рисунком...

(«Зимний день», там же, с. 75);

Бумаги белый и отверстый зев
ко мне взывает и участия алчет.

(«Воскресный день», там же, с. 92)

Белый цвет может ассоциироваться с гармонией. В этом качестве он выступает как содержащий в себе все цвета радуги. Гармония существует, пока краски не проявили свою индивидуальность и автономность. Когда белый распадается на множество цветов, наступает дисгармония. Этот процесс показан в уже упоминавшемся стихотворении «Мы расстаемся - и одновременно...» и в поэме «Сказка о дожде».

В стихотворении белый цвет имеет позитивное содержание, связанное с желанной гармонией, со стремлением к ней. В него входит понятие «любовь», а цвета радуги эквивалентны понятиям «разлука» и «сиротство». В поэме «Сказка о дожде» белый цвет несет в себе негативное начало, и лирической героиней движет стремление избавиться от него, внести дисгармонию в мещанский покой. Цвета радуги здесь символизируют жизнь, которой не дают вырваться наружу:

Вдруг в нем, как в перламутровом яйце,
спала пружина музыки согбенной?
Как радуга - в бутоне краски белой?

(Ахмадулина Б.А., т. 3, 1997, с. 19)

Под белым цветом скрывается привычная, размеренная жизнь, холодная, идеальная чистота, которую неожиданно нарушает дождь, проступив оранжевыми пятнами на потолке. Белый - это оковы, мешающие проявиться живым силам во всей полноте.

Интересно использование этого цвета в стихотворении «Случилось так, что двадцати семи...», где в белый окрашивается божество, высшая сила:

Я улыбалась ночью в потолок,

в пустой пробел, где близко и приметно
 белел во мраке очевидный Бог,
 имевший цель улыбки и привета.

(Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 110)

Белый - цвет божественного сияния, излучающий добро.

Часто Б.А. Ахмадулина выстраивает оппозицию черного и белого или сближает их значения, разворачивая при помощи подобных сопоставлений действие лирического произведения, как, например, в стихотворениях «Абхазские похороны», «И снова, как огни мартенов...» и «Старинный портрет».

Употребление слова «черный» и его производных в книгах «Струна» и «Уроки музыки» чаще всего имеет место в контекстах, связанных с утратой и страданием, и опирается на традиционную символику черного как цвета скорби. В таком качестве он используется в стихотворении «Абхазские похороны», Здесь значения черного и белого синонимичны - это траурные цвета: «старушки черные», «белые венки» (Ахмадулина Б.А., 1962, с. 22). Употребление черного цвета мотивировано словом «похороны», так как оно ассоциируется с самыми мрачными красками; белый также соотносится с понятием смерти: «...белым-белели руки на груди» (там же, с. 22).

В строках: «Надевала платье черное // и смотрела из дверей...» («Старинный портрет», Ахмадулина Б.А., 1962, с. 39) - черный цвет соотносится со смыслами «разлука, печаль».

Противопоставлены друг другу черная и белая краски в поэме «Моя родословная». Контраст строится на столкновении их тепловых характеристик: «Остудить моей памяти черный пробел - // дай же, дай же мне белого льда» (Ахмадулина Б.А., т. 3, 1997, с. 33).

Достаточно ярко очерчены у Б.А. Ахмадулиной значения синего цвета. Посвящая цикл стихотворений Э. Хемингуэю, автор обращает внимание на глаза писателя: «...бородатый, синеглазый // вдоль побережья шествует старик» («Хемингуэй», Ахмадулина Б.А., 1962, с. 44): цвет глаз подчеркивает

его старческую мудрость и одновременно детскую наивность и чистоту: «О, эта чистота на грани детства...» (там же, с. 44). В стихотворении «Лодка» синий - это цвет свободы, мечты, противостояния миру взрослых.

Интересны значения нечасто встречающихся цветов. Например, за желтым скрываются пошлость и мещанство в стихотворении «Бог»; за серым - хладнокровие и жестокость («Я думаю: как я была глупа...»). С зеленым и розовым цветами связаны значения «молодость и расцвет жизни» («Сказка о дожде», «Мотороллер»).

В заключение следует еще раз подчеркнуть, что содержание цветковых слов в книгах «Струна» и «Уроки музыки» многообразно и не всегда легко удастся установить то или иное значение в силу его расплывчатости или изменчивости. Но цвет в стихотворениях Б.А. Ахмадулиной играет важную роль: он служит выражению основной мысли произведения. Цветопись используется как изобразительно-выразительное средство и реализуется в тексте в виде эпитетов, метафор, метонимий и перифраз. Цветовые обозначения могут выполнять текстообразующую функцию - в таком случае их употребление является композиционным приемом.

Одной из важнейших составляющих, которые формируют творческую индивидуальность Б.А. Ахмадулиной, является ее поэтический синтаксис. Строение фраз, пристрастие к своим, четко индивидуализированным структурам в ее лирике настолько определены, что каждая строка, взятая в отдельности, сразу выдает ее авторство.

Основными особенностями поэзии Б.А. Ахмадулиной на раннем этапе творческого развития являлись лаконизм и энергия выражения. Быстрая смена фраз внутри четырехстрочной строфы (от которой поэт отступает редко) дробит ее на части и придает интонации подвижный, прерывистый характер:

Я говорю на грани октября:

- О, будь неладен, предыдущий месяц.

Мне надобно свободы от тебя,

и торжества, и празднества, и мести.

(«Нас одурачил нынешний сентябрь ...», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 47)

После «Струны» в результате развития торжественного стиля эта дробность фраз ослабевает.

Для синтаксиса произведений. Б.А. Ахмадулиной 1955-1979 гг. характерны намеренная усложненность, пропуски каких-то звеньев, что создает эффект взволнованности, своего рода «захлеба»:

Люблю, Марина, что тебя, как всех,
что, как меня, -
озябшею гортанью
не говорю: тебя - как свет! как снег! -
усильем шеи, будто лед глотаю,
стараюсь вымолвить: тебя, как всех,
учили музыке.

(«Уроки музыки», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 108)

Синтаксические конструкции этого стихотворения – аллюзии на то, кому оно посвящено. Синтаксис ранней Б.А. Ахмадулиной обусловлен влиянием цветаевских построений. В ее стихах встречается нагнетание развернутых определений, отнесенных далеко от завершающей части фразы:

Мне - пляшущей под мецхетскою луной,
мне - плачущей любой мышцей в теле,
мне - ставшей тенью слабою длиной...
.....
о Господи, как мне хотелось спать
в глубокой, словно колыбель, постели.

(«Спать», там же, с. 61)

От строки к строке напряжение усиливается и разрешается только в самом конце, как вздох облегчения.

Вектор поэтического развития Б.А. Ахмадулиной после 1963 г. связан с

расширением словесной перспективы, увеличением потока слов, значение которых затемняется и усложняется многообразием магических ассоциаций. Ослабевают дробность фраз. Синтаксические переходы становятся плавными, фразы следуют друг за другом в последовательном и связном порядке.

Эти особенности позволили И. Бродскому назвать синтаксис Б. Ахмадулиной «вязким и гипнотическим» (Бродский И., 1997, с. 259). Ее стих завораживает, увлекает за собой и требует постоянного внимания и напряжения мысли читателя.

Б.А. Ахмадулина не создает лирические произведения, она живет творя, словно идет за потоком мыслей и рассуждений. Возникает ощущение, что слово рождается вместе с мыслью. Это делает стихи длинными и громоздкими, в них одна мысль плавно перетекает в другую. Если говорить о событийной стороне стихотворения «Утро после луны», состоящего из двенадцати катренов, то она сводится к описанию того, как автор вышел на балкон и вновь вернулся за свой письменный стол. А между этими двумя событиями проносится поток мыслей о луне, балконе, тумане, том, как автор любит встречать воспетый им предмет. Все облекается ореолом таинственности и приобретает особое значение. Фраза кажется бесконечной. Разворачиваясь, она обрывает сравнениями, перечислениями, обособленными, придаточными, вводными и вставными конструкциями.

И все это - с моей последнею сиренью,
с осою, что и так принадлежит ему,
с тропой - вдоль соловья, через овраг - к селенью,
и с кем-то, по тропе идущим (я иду),
нам нужен штрих живой, усвоенный пейзажем,
чтоб поступиться им, оставить дня вовне.

(«Ларец и ключ», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 275-276)

Длинное предложение, растянувшееся почти на две строфы, вобрало в себя два придаточных предложения, три вставных конструкции и два обособленных члена предложения. Внутреннее пространство стихотворения

оказывается густо населенным поэтическими образами. Тем самым характер синтаксических конструкций выражает мироощущение автора, который видит все детали вокруг себя и придает им особое значение как плодам творчества высшего разума. Прочитанный отрывок демонстрирует еще одну особенность синтаксиса Б.А. Ахмадулиной - ее манеру располагать предложение в двух разных строках.

В ранних стихах поэта часто встречались переносы со строки на строку. Это придавало дыханию стиха порывистость и взволнованность:

Но твоего сиротства перевес
решает дело. Что рояль? Он узник
безгласности, покуда в до диез
мизинец свой не окунет союзник.

(«Уроки музыки», Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 108)

В произведениях Б.А. Ахмадулиной поздней поры переносы призваны акцентировать внимание на «разрываемых» понятиях, которые оказываются в наибольшей степени семантически нагруженными: «Мы утонули в мирозданье // давно, до Ноевой ладьи» («Быть посему: оставьте мне...», Ахмадулина Б.А., т. 2, 1997, с. 137). Слово «давно» выделяется по смыслу и интонационно. Оно выражает авторскую мысль об извечности существующего миропорядка, где добро и зло не находятся в гармоничном соотношении, и чаша весов часто перевешивает в пользу последнего. Нарушая ритмическую, интонационную и синтаксическую цельность строки, Б.А. Ахмадулина усиливает функциональную нагруженность последнего слова, которое выделяется из ритмического ряда особой интонацией.

Поэтический язык автора, как уже говорилось, сложным и витиеватым делает постоянное использование архаизмов, высокой поэтической лексики, перифразов. Сплав архаики и современной лексики отражает стремление вернуться к истокам языка и таким образом обновить свою художественную речь; сконцентрированность поэтических иносказаний ведет к замедленности повествования. Кроме того, частое обращение к таким приемам, как

перифраз и синестезия, свидетельствует об аналитичности мировосприятия Б.А. Ахмадулиной, которая стремится разложить каждый предмет на составные части и дать им новое наименование.

Цветовая символика является одной из главных и приметных черт авторского стиля. Она богата смысловыми оттенками и способами своей реализации. Слова со значением цвета могут выступать в виде эпитетов, метафор, метонимий и перифраз. Нередко они выполняют текстообразующую функцию. В таких случаях их употребление является композиционным приемом. Синтаксические конструкции поэта всегда индивидуализированы. Характерно пристрастие автора к различным осложнениям синтаксических построений, что может затемнять смысл лирического произведения.

Выводы

1. Поэзия Б.А. Ахмадулиной была изначально ориентирована на интуитивную модель целостного бытия, на понимание человека как части космоса, на искусство, в котором жизнь раскрывается в ее онтологической сущности.

2. В ранней лирике реализуется установка на романтическое преобразование повседневного в легенду, бытовых реалий, земных примет - в миф. Романтизируется не только быт, но и человек, происходит героизация личности.

3. Творческая судьба вела автора к неизбежному одиночеству, причина которого таится в экзистенциальности позиции поэта. Во многих лирических строках заключена мысль о том, что свобода художника обретается ценой уединения от мира. Б.А. Ахмадулина творит собственный мир в идеальном пространстве своей души и художественном слове.

4. С началом 80-х гг. взрывается герметичность прежнего ахмадулинского космоса. В пространство художественных текстов поэта проникают приметы нравственно дезориентированного современного мира. В лирике Б.А. Ахмадулиной данного периода усиливается экзистенциальное отчаяние, воплощающееся в темах разлук, потерь, но не обретающее трагедийности, оформляющееся в философское мирочувствование.

5. Слово является единственной опорой, реальностью, средством создания гармоничного пространства для поэта, утратившего целостность мировосприятия в хаотической действительности. Б.А. Ахмадулина боготворит язык в духе неоклассической поэтической традиции, корни которой лежат в творчестве акмеистов.

6. Понятие культуры стоит в центре художественного мира Б.А. Ахмадулиной на протяжении всех периодов творческой эволюции и отражает различные аспекты авторской рефлексии: собственное творчество, творчество других художников, духовную составляющую человеческого

бытия.

7. Б.А. Ахмадулина моделирует определенный тип отношений человека и мира, художника и Вселенной. Само художественное слово становится актом творения иной действительности. У нее в качестве основного способа постижения мира выступает миротворчество как следствие создания поэтического текста, поэтической реальности. Художник пытается заново упорядочить, «космизировать» мир, противопоставить собственную поэтическую реальность хаосу, и поэтическое слово обретает свой высший смысл. В зрелом творчестве поэта действительность, созданная словом, воспринимается как объективно существующая, Вселенная превращается в книгу, созданную высшим разумом.

8. Творческая стихия соединят земное и небесное, земные события оцениваются поэтом с точки зрения Вечного. Ахмадулинский человек ощущает себя в большом мире ничтожно малой частицей и все же участником вселенского бытия, одновременно и результатом творения, и создателем, творящим. В его мире все значительно, полно сокровенного смысла.

ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ**Б.А. АХМАДУЛИНОЙ****3.1. Поэтика «малых» жанровых форм**

Проза автора, ориентированного на поэтическое творчество, в высшей степени специфична, в особенности тем, что она подвергается воздействию доминирующего лирического элемента. Такова проза Б.А. Ахмадулиной, продуцируемая художественным сознанием, поэтическим по своей природе. Она существует рядом со стихами, в единстве с ними. Между ними нет непроницаемой грани. И проза, и поэзия Б.А. Ахмадулиной созданы по законам поэтического мировосприятия и отражают самоощущение поэта в мире.

Понятие «лирика прозы» известно в русской литературе еще с XIX в. Современное литературоведение вкладывает в этот термин ряд значений: «повышенная эмоциональность» (Г.Н. Пospelов); непосредственное присутствие авторского «я», раскрывающегося в своих переживаниях, мыслях, чувствах (В. Новиков); «мировоззренчески (миросозерцательно) значимая эмоция» (В. Хализев).

Условно можно говорить, что почти вся художественная проза лирична, то есть одухотворена присутствием автора. По мнению В.Г. Белинского, лиризм пронизывает всю литературу: «Лиризм, существуя сам по себе, как отдельный род поэзии, входит во все другие, как стихия, живит их, как огонь прометеев живил все создания Зевса... Без лиризма эпопея и драма была бы слишком прозаична и холодно-равнодушна к своему содержанию» (Белинский В.Г., 1978, с. 312).

Изучение прозаического наследия автора важно с точки зрения воссоздания творческого портрета художника во всей его многомерности. Анализ прозы дополняет и разъясняет многие эстетические принципы, заявленные в лирике. Проза - это еще одна грань творческой индивидуальности автора, обладающая целым рядом специфических

особенностей.

Произведения Б.А. Ахмадулиной всегда имеют в своей основе ее личный опыт. Поэтому вся ее проза автобиографична, даже когда повествование ведется не от первого лица. Кроме того, она исполнена тончайшего лиризма. В данном случае нестихотворные опыты необходимо рассматривать в тесной связи с поэзией. Здесь обнаруживаются аналогичная насыщенность чувств и образов, сходные лексико-синтаксические ходы.

Художественная автобиографическая проза Б.А. Ахмадулиной - это не последовательное воскрешение в памяти событий прошлого, а сведение воедино разновременных и разнокачественных воспоминаний в соответствии с неким сюжетом. Отбор событий определяется установкой на их значимость для духовного становления повествователя. Каждое произведение можно рассматривать как очередную веху в процессе духовного роста. Все они отражают изменения представлений автора о мире и человеке: от романтического мировосприятия писателя-«шестидесятника» до писателя рубежа XX-XXI вв., стремящегося к философскому осмыслению бытия современного человека.

Б.А. Ахмадулина считает, что писатель в современном мире должен выполнять миссию хранителя и собирателя культурных ценностей нации, она надеется на воскрешение национального самосознания, духовности, разрушенных длительным периодом всеобщей обездоленности. Таким образом, художественную прозу поэта можно рассматривать в нескольких планах: как документальное свидетельство русской жизни, как художественно значимое произведение и, наконец, как завещание, призывающее соотечественников не терять национального своеобразия, возродить свои замечательные духовные качества, растерянные в трагические годы.

В творчестве Б.А. Ахмадулиной нашел реализацию феномен «прозы поэта», естественным образом окрасивший собой жанровую палитру: в прозаическом наследии автора активизируются процессы межродового и

межжанрового взаимодействия. Лиризм как эмоциональная доминанта и автобиографизм как ведущий принцип подбора жизненного материала ставят прозаические произведения поэта на грани между эпосом и лирикой. Отнесем их к собственно художественной прозе, которая представлена в творчестве Б.А. Ахмадулиной малой жанровой формой - рассказом и более крупной - повестью.

Рассказы «На сибирских дорогах» (1963), «Бабушка» (1968) и «Много собак и Собака» (1978) созданы в разные периоды творческого развития. Соответственно они отражают изменения эстетических взглядов автора. Однако во всех трех рассказах в центре внимания Б.А. Ахмадулиной находятся личности сходных типов, которых можно назвать «неудачниками», романтичными «чудаками», мирочувствование которых не вписывается в рамки общепринятых жизненных ценностей. Их взгляды на окружающую реальность кажутся смешными и нелепыми с рациональной точки зрения. Но именно эти герои сохранили душевную чуткость по отношению к людям, животным, природе, всему миру. Главной чертой их натуры является умение сострадать и прощать. Они любят все окружающее и способны видеть необычное в обыкновенном, радоваться жизни и быть счастливыми, созерцая чужое счастье.

Рассказ «На сибирских дорогах» (1963) реализует художественную систему, характерную для 1955-1963 гг. Впервые он был опубликован в 1963 г. в журнале «Юность», на страницах которого издавали свои произведения авторы «молодежной прозы». Критики отмечали близость ахмадулинского рассказа этому тематическому и стилевому направлению. А. Марченко в статье «Время искать себя. Размышления о молодом герое современной прозы» (Новый мир. 1972. № 10) отмечает, что рассказ Б.А. Ахмадулиной стал «...явлением, и явлением в своем роде знаменательным... Пять лет спустя после опубликования повести «На сибирских дорогах» он продолжал оставаться в памяти как произведение по-своему этапное, подводящее итоги, выражающее весьма определенный комплекс настроений

- достаточно серьезных, чтобы с ними нельзя было не считаться, и в то же время уже настолько отошедших, пережитых, что с ними можно было проститься смеясь» (Марченко А., 1972, с. 222-223).

В образной структуре, характере конфликта, стилистическом своеобразии, созданных картине мира и концепции личности обнаруживаются элементы, позволяющие рассматривать данное произведение в контексте «молодежной прозы» 60-х гг.

Рассказ совмещает в себе эпические, лирические и в некоторой степени публицистические тенденции. В трактовке образа рассказчика обнаруживается влияние «молодежной прозы»: писатель избирает форму повествования от первого лица, при которой сливаются воедино внутренний мир автора и его героя. Героиня Б.А. Ахмадулиной изображена не в самый лучший из своих жизненных периодов: «...точно разгадал за всеми рассказами мою истинную неуверенность и печаль» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 73); «... мне что-то не везло в последнее время...» (там же). Рассказ автобиографичен: описываемые события можно соотнести со временем после исключения Б.А. Ахмадулиной из Литературного института. Однако автобиографизм выступает не только в качестве жизненной основы произведения, он становится стилевой доминантой, создавая атмосферу доверительности прямого общения с читателем.

Публицистичность проявляется в том, что в центре не просто автобиографический образ - Б.А. Ахмадулина повествует о себе, реальных событиях собственной жизни. Однако, благодаря постоянно присутствующей авторской самоиронии, Ахмадулина-рассказчик и Ахмадулина-героиня повествования дистанцируются друг от друга и помещаются в разных нравственных и временных плоскостях. Автор говорит о себе прежней, уже пересмотрев взгляды на жизнь.

Сюжет произведения составляет рассказ начинающей журналистки о путешествии в поселок Тумы, где она встретила с интересными новыми людьми. Начинающие журналисты прилетают в Сибирь с кажущимся им

пустым и неинтересным заданием: героине нужна заметка о местном сказителе, ее спутнику - очерк об археологах, ведущих раскопки в здешних степях. Со сказателем они так и не встретились, однако догнали археологов, и вместо сухой газетной статьи родилось возвышенное и романтическое произведение о прекрасных людях, которые «серьезностью и силою сердца» превратили пустую и неудачную вначале поездку в увлекательное путешествие, придав ему «высокий и важный смысл необходимости» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 78).

Маршрут героев выглядит следующим образом: поселок Тумы, Улус, Курганы, Сагал. Б.А. Ахмадулина указывает географические названия мест остановки журналистов, в соответствии с которыми рассказ можно разделить на несколько композиционных частей. Каждая часть является новым этапом «путешествия в жизнь», изменившего умонастроения героини, ее внутреннее состояние и представления об окружающем мире.

Первым пространственным образом является город, с которого начинается поездка. Соотносимая с ним композиционная часть выступает в качестве завязки рассказа. Автор знакомит читателя с героями своего произведения, обозначает цель их путешествия, а также указывает на то, что развитие сюжета будет связано с пространственно-временной категорией движения, которая была характерна для эстетического осмысления внехудожественной реальности в ранний период ее творчества. Стихия движения обнаруживает себя и в стремительной смене эпизодических героев, которые встречаются на пути журналистов: уборщица в тумском райкоме, женщины в душевой, буфетчица в станционном буфете, его единственный посетитель, страдающий по Нинке речинской, работница совхозной чайной и многие другие. В организации повествования проявляются принципы, сближающие «На сибирских дорогах» с путевыми заметками, так как здесь рассказывается о людях, встречающихся на пути автора.

В поселке Тумы героев ожидала неудача - в районе все были заняты уборкой хлеба, и никто не обратил внимания на незадачливых журналистов.

Таким образом, в начале повествования автор противопоставляет свою героиню окружающему миру. Ей кажется бессодержательной совершенно неинтересная поездка. Оппозиционное восприятие бытия подтверждают «завистливые» мысли «о мире, уютно населенном счастливыми» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 66). Подобный способ изображения действительности сходен со спецификой конфликтов произведений «молодежной прозы»: первые столкновения со сложными реалиями «взрослого» мира приводили к разочарованиям. Развитие действия рассказа связано с попыткой понять себя, обрести свое место в жизни, соединить собственное бытие с всеобщим. Оппозиция «я» - «окружающие», которая снимается далее иронично-снихождительным отношением к себе («Я брезговала теперь своей глупо белой, незагорелой кожей...» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 68)) и авторскими рефлексиями, суть которых выражена формулой: «Милое, милое человечество!» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 94).

Во второй части произведения герои знакомятся с секретарем райкома Иваном Матвеевичем и его помощником Ваней - людьми, которым принадлежит заслуга приобщения юной журналистки к «большой» жизни. Героиня постоянно испытывает чувство вины по отношению к ним: двое мужчин оторвались от своего очень важного дела, чтобы помочь ей и ее спутнику выполнить свое служебное задание.

В Улусе герои познакомились с семьей сказителя Дорошева, хотя увидеть его самого им не удалось. Но героиня Б.А. Ахмадулиной больше не испытывает чувства разочарования. Восхищение от встречи с женой Дорошева, его братом заполнило душу и заставило забыть о постигшей неудаче. Б.А. Ахмадулина с восхищением описывает образы брата сказителя и его жены. Их фигуры словно возникли из древних легенд: мудрые, величественные, непокорные.

В данной части произведения восстанавливается связь с окружающим миром и разочарованность сменяется любовью к жизни, людям. Героиня впускает в пространство своего внутреннего мира, замкнутое вследствие

постигших ее ранее неудач, все разнообразие человеческого бытия. Отзывчивость малознакомых людей заставляет забыть о личных обидах, будит желание быть откровенной и поведать им свою печаль. Новые знакомства вызывают внутренний перелом в героине, который затем проецируется и на внешние обстоятельства: «Милые люди! Как щедро отrekliсь они от своих неприятностей, употребив не себе, а мне на пользу восточную многозначительность этой ночи и непростое сияние луны, и у меня действительно все наладилось вскоре, спасибо им!» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 73). В душе героини рождается надежда на скорые перемены, и она уже с радостью ожидает новых встреч и движений судьбы.

После знакомства с родственниками сказителя продолжились поиски археологов: журналисты побывали в Курганах, затем в Сагале, и, наконец, состоялась долгожданная встреча, которая, однако, обернулась разочарованием. Виновники путешествия показались героями скучными и холодными по сравнению со всеми, кто согревал их теплотой своей души эти два дня. В заключительных словах рассказа вновь звучат мотивы притяжения окружающего мира и выражается огромная любовь к нему: «Я... плакала, просто так, ни по чему, по всему на свете сразу: по Ане, по лучнику, по Ивану Матвеевичу и Ване, по бурундуку, живущему на горе, по небу над головой, по этому лету, которое уже подходило к концу» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 92).

Лирическое начало проявляется в приближении повествования к лирическому дневнику, форма которого также помогает общению с жизнью напрямую, непосредственно. Каждая встреча вызывает у Б.А. Ахмадулиной поток ассоциаций, впечатлений от увиденного. Она совершает открытия в знакомом и, казалось бы, хорошо известном мире. Автор вдохновенно рассказывает об «острой» и «яркой» красоте природы, цвета которой «...были возведены в такую высокую степень, что узнать и назвать их было невозможно» (там же, с. 80). Именно в этом путешествии героине довелось испытать «...такие смелые и прихотливые чередования природы,

обжигающие кожу веселым взором» (там же, с. 67). Как о чуде говорит автор о неизвестно откуда взявшейся фляге с молоком, об удивительном вкусе «белой сладости». Б.А. Ахмадулина радуется веселью сельского праздника. И главным жизненным открытием, в соответствии с пафосом литературы «оттепели» является осознание неразрывной связи своей собственной, частной биографии с биографией «милого человечества» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 94).

В рассказе «На сибирских дорогах» находим несколько прямых соответствий с лирическими произведениями Б.А. Ахмадулиной. В самом начале повествования возникают образы «маленьких легкомысленных самолетов» (там же, с. 63), отсылающие к стихотворению «Маленькие самолеты» (Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 103). В сцене, где герои рассматривают найденное археологами древнее изображение лучника, высеченное на камне, обнаруживаются параллели с лирическим произведением «Древние рисунки в Хакасии» (Ахмадулина Б.А., 1962, с. 58).

В рассуждениях Б.А. Ахмадулиной об искусстве сказителя Дорошева видна связь с трактовкой в лирике собственной поэзии: «Разве он сочинил что-нибудь? Он просто вспомнил то, что лежит за пределами памяти...» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 71). Литературный труд часто воспринимается автором как обретение связи с издавна существующей традицией. «Немота», «гортань», «леденец еще несказанного слова» (там же, с. 71), «горестный звук» (там же, с. 75) - образы, пришедшие из лирических произведений. В прозе им придается столь же высокое значение.

Лирическое мировосприятие повествователя ощущается и в импрессионистских пейзажных зарисовках. Пространство здесь представлено в цвете: «огромная желтизна ржаного поля» (там же, с. 77); ощущаются его запахи: «пахнувшие степью руки» (там же, с. 72), прикосновения: «было бы душно смотреть на них, если бы в спину часто и влажно не сквозило степью» (там же, с. 76).

Таким образом, можно говорить о синтезе различных способов организации повествования в произведении «На сибирских дорогах»: это рассказ (эпическое начало), совмещающий в себе элементы поэтики лирического дневника (лирическое начало) и путевого очерка (публицистическое начало).

Рассказ «Бабушка» (1968) хронологически и эстетически соотносится с лирическими произведениями 1964-1979 гг. Как известно, художественное сознание поэта в это время было сосредоточено на определенном круге объектов, границы поэтического мира тяготели к непроницаемости и замкнутости. Похожая тенденция прослеживается в рассказе «Бабушка», небольшом по объему, воссоздающем портрет дорогого для Б.А. Ахмадулиной человека. В художественном пространстве произведения, которое вместило в себя историю жизни бабушки, ее психологический портрет и лирические раздумья субъекта повествования, только два значительных субъекта - автор-повествователь и главная героиня, вокруг которой фокусируется событийная основа рассказа. Из воспоминаний Б.А. Ахмадулиной складывается цельный образ, вызывающий в душе автора щемящую нежность и любовь.

В рассказе «Бабушка» в центре внимания вновь оказывается герой, находящийся в противоречии с окружающим миром. Он отторгнут им в своем врожденном бескорыстном стремлении нести любовь всему живому. Такое мироотношение раздражает, кажется окружающим неестественным, поэтому на человека с «любвеобильной душой» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 94) смотрят как на юродивого - так воспринимается не только незнакомыми, но и родными людьми бесконечно любимая Б.А. Ахмадулиной бабушка.

Повествование о биографии главной героини, ее портрет, описание интерьера используются автором как приемы косвенного изображения внутреннего мира литературного персонажа. Все повороты жизненного пути бабушки, особенности характера, ее взаимоотношения с окружающими определил тот факт, что она «...была самым младшим, некрасивым и

нелюбимым ребенком в семье» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 96). Биография главной героини представляется автором как ряд проявлений «...тихой, почти юродивой безобидности» (там же, с. 97): безответное принятие насмешек подруг по гимназии, служба у господ Залесских в качестве гувернантки, увлечение «идеями свободы и равенства» (там же, с. 95), поразительное невезение в революционной деятельности и вследствие этого частые аресты и ссылки, фиктивный брак с молодым революционером, отлучение от семьи, смерть четырех мужей. Но именно у нее Б.А. Ахмадулина «...научилась с нежным уважением выговаривать удивленно и нараспев: «Живое...» - стало быть хрупкое, незащищенное, нуждающееся в помощи и сострадании» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 101).

Облик бабушки был отмечен «...неуверенным, виноватым, стыдливым выражением» (там же, с. 99). Она одевалась в неряшливый балахон, почти ничего не ела и все время подкармливала многочисленных бездомных животных, чем вызывала у своих родных чувство неловкости перед окружающими. Ее квартира походила на большой зверинец и была для автора «спасительным раем» (там же, с. 101), который укрывал от жестокостей «великого мира» (там же).

Данный рассказ интересен также с точки зрения анализа взаимодействия в нем конструктивных элементов жанра жизнеописания и жанра воспоминания. Основная коммуникативная цель автора - сохранить во времени информацию о жизни дорогого человека, чей образ служит предметом воспоминаний, поэтому в произведении выделяются три основных героя: быстротечное время, которое пытается остановить Б.А. Ахмадулина, бабушка (воссоздавая историю ее жизни, она преодолевает время и более того - смерть) и память, которая сохраняет мир прошлого - мир ушедших людей, вещей, исчезнувших явлений и представлений.

Тематическое содержание рассказа определяет устойчивость и повторяемость лексических единиц, принадлежащих к лексико-семантическим группам «существование» и «память» - конструктивных для

жанра жизнеописания и жанра воспоминаний соответственно. К единицам лексико-семантической группы «существование» относятся прежде всего лексемы «жизнь», «смерть», «жить», «родиться», «умереть»: «...бабушка родилась давно...» (там же, с. 95); «...бабушка... прожила долгую жизнь...» (там же, с. 99); «...жизнь на скучном, нищем руднике» (там же, с. 100); «...я увидела бабушку уже больной предсмертием, поровну поделившим ее тело между жизнью и смертью» (там же, с. 101). Так обозначены основные этапы земного бытия героини. Событийный ряд жизненного «сюжета» (там же, с. 98) бабушки намечается формулой «родилась - училась - служила (работала) - вышла замуж» («...бабушка родилась давно...» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 95); «будучи маленькой гимназисткой...» (там же, с. 96); «...была в гувернантках» (там же, с. 97); «уехала в Казань на фельдшерские курсы» (там же); «возглавляла недолгий революционный кружок» (там же, с. 98); «...вступила в фиктивный брак...» (там же, с. 100)), которая дополняется единицами, указывающими на социальную принадлежность, род занятий родителей героини, а также их национальность: «отец бабушки был доктор...» (там же, с. 95); «...мать...обрела дворянство и некоторое состояние» (там же). Кроме того, последовательно употребляются единицы, воспроизводящие «родословную» героя и автора-повествователя. Бабушкину и свою родословную Б.А. Ахмадулина начинает вести с рассказа об итальянском шарманщике, основавшем в России род Стопани. Автор также упоминает своих предков по отцовской линии: «Какой долгий взаимный подкоп вели они, чтобы столкнуться на мне...» (там же, с. 95).

Большую важность приобретают для построения жизнеописания единицы семантического поля «время». Б.А. Ахмадулина использует лексемы, обозначающие название возрастов и периодов человеческой жизни: «бабушка была самым младшим...ребенком в семье» (там же, с. 96); «в какое-то время в юности...» (там же, с. 97); «старая, бабушка становилась все меньше и меньше...» (там же, с. 99). Автор указывает даты событий: «Это

было в самом начале века, еще до революции пятого года...» (там же, с. 100); «...в Крымскую кампанию врачевавший раненых» (там же, с. 95).

В формировании событийного плана рассказа важную роль играют также названия мест и лексические единицы со значением «перемещение в пространстве». Б.А. Ахмадулина сообщает, что бабушка родилась в Казанской губернии, ездила с мужем на лечение в Швейцарию, родила в Нижнем Новгороде старшую дочь.

Предложение, с которого начинается произведение, содержит ментальный предикат «вспоминать», относящийся к семантическому полю «память»: «Чаще всего она вспоминается мне большой неопределенностью... густым облаком любви...» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 93). Распространители «большой неопределенностью...густым облаком любви» при предикате «вспоминается» характеризуют степень яркости, последовательности, ясности воспоминаний. Образы «облака» и «неопределенности» развивают мотивы зыбкости, неясности, недостоверности воспоминаний и одновременно указывают на позицию воскрешающего прошлое автора-повествователя, неспособного провести четкую границу между бывшим и небывшим, установить иллюзорность или реальность припоминаемого образа. Так определяется особая временная организация повествования: автор сообщает о субъективном характере изложения, поэтому его воспоминания дискретны, фрагментарны. Б.А. Ахмадулина постоянно нарушает хронологию жизнеописания, останавливается на тех фактах и событиях, которые считает наиболее характерными для своей героини. Однако связность фрагментов текста устанавливается благодаря повторению конструкций, содержащих единицы семантического поля «память», которые, повторяясь, выступают как текстообразующий фактор: «моя мать помнит...» (там же, с. 96); «...я помню...» (там же, с. 101).

Таким образом, анализ рассказа «Бабушка» с точки зрения взаимодействия различных лексико-семантических полей показывает

стремление автора к синтезу конструктивных элементов различных жанров в художественном пространстве одного произведения.

Совершенно иной способ эстетического освоения действительности представлен в рассказе «Много собак и Собака» (1978) - этапном для Б.А. Ахмадулиной произведении, где обозначились черты нового мироотношения и новой поэтики. Здесь мир лишен нравственной и логической опоры, реальность жестока и хаотична, рациональное уступает место иррациональному. Не случайно в центре повествования находится Шелапут - «слабоумный и немой» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 105) человек, утративший память, а вместе с ней и способность различать запахи. В его сознании время от времени возникают туманные картинки прошлой жизни - реальной и воображаемой.

Усложненные синтаксические конструкции создают эффект высшей степени произвольности образов. Неожиданно в повествовании появляются мадам Одетта, Пыркин, Гиго, Алеко и сам главный герой Шелапут. «Шелапут - неизвестно кто. Да и Шелапут ли он? Где он теперь и был ли на самом деле?» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 106). Автор акцентирует момент условности образа и картины. Однако сочетания «безмерное солнце», «бесконечное небо», «бескрайнее море» (там же, с. 105) вводят мотив вечности, повторяемости персонажа и ситуации. Еще более его усиливает оксюморонное словосочетание «мимолетная вечная ослепительность» (там же), где отразились оба ракурса толкования созданной в произведении реальности.

Образ Шелапутова является художественной проекцией авторского эстетического сознания. Герой, живущий в холодной, неосвещенной комнате с окнами без стекол, любит человечество, принимает его таким, какое оно есть, искупая его жестокость своими страданиями. В рассказе отразился процесс вхождения в художественный космос Б.А. Ахмадулиной грубой, жестокой, хаотичной реальности, разрушающей прежнюю гармоническую упорядоченность. Преодолеть воцарившийся хаос поэт пытается нежностью

и состраданием. Шелапутова, стоящего в очереди обретающего свое место среди людей, и лирическую героиню Б.А. Ахмадулиной в аналогичном контексте в стихотворении «Это я...» (Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 236) охватывают схожие чувства: любовь и желание жертвы. Разница только в том, что персонаж прозаического произведения приходит к мысли, что эта жертва «никчемная и бесполезная» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 112). В стихотворении имеется цветовая деталь: «мой наряд фиолетов» (Ахмадулина Б.А., т. 1, 1997, с. 236), а в рассказе несколько раз обыгрывается формула радуги «Каждый Охотник Желает Знать, Где Сидит Фазан». Б.А. Ахмадулина устраняет ее утвердительный характер: «Отнюдь нет - не каждый» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 105); «...легкая поступь охотника, не желающего знать, где сидит фазан» (там же, 113). Данные эстетические пассажи можно рассматривать как попытку отказа от прежних истин, романтических иллюзий по поводу единения с большим миром. Новый ахмадулинский герой не стремится обрести утраченную память, ее потеря спасительна для него; беспомощность расценивается как бегство из уродливой, враждебной человеку реальности. Истинная радость бытия обретается только в «вымышленных обстоятельствах» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 118). Для Шелапутова такими «вымышленными обстоятельствами» становятся рисунок на старой сахарнице, настенный гобелен, глубины собственного сознания, где обитает «палевый, голубой и лиловый фазан» (там же, с. 119), где мир окрашен в яркие краски, спокоен и безмятежен.

Шелапутова гонят в гобелен непреодолимые обстоятельства, олицетворением которых в рассказе является образ человека без лица, двенадцать раз повторяющего собственное подобие. Эта безличная сила отняла у героя память, убила Алеко, презревшего ее ложное величие. Она лишила Шелапутова его Собаки, самого дорогого существа, в котором воплотились надежды на избавление от экзистенциального одиночества и вечной муки. Безличность заставляет героя уйти в небытие и безликость, из которых он возник в начале повествования.

Для лирического субъекта Б.А. Ахмадулиной таким «гобеленом» является поэтическое слово. Как уже отмечалось, в стихах, написанных после 1979 г., активизируется мотив противостояния объективно существующей и художественной реальности. В рассказе эта тенденция обозначена в выборе изобразительно-выразительных средств. Б.А. Ахмадулина конструирует тропы на основе литературоведческих терминов: «ямбически-морозно-розовое утро» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 110) - данная конструкция отсылает к творчеству А.С. Пушкина; «резвая дактилическая походка» (там же, с. 116). Сознание автора фиксируется на осмыслении семантики знаков препинания: «Сквозь проницаемую каменную стену доносилось многоточие с восклицательным знаком в конце» (там же, с. 117). Кроме того, художественный мир рассказа соотносится с художественными мирами других писателей, и в первую очередь - с творчеством М. Пруста, чье влияние испытывает на себе поэзия и проза Б.А. Ахмадулиной. В рассказе «Много собак и Собака» представлена переродившаяся, точнее - «выродившаяся» мадам Одетта, подле которой место мужа, «скромного подвижника французской словесности» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 109), занято Пыркиным - преследователем и антиподом Шелапутова. Образ самого М. Пруста также возникает в различных контекстах.

Мы можем говорить о присутствии здесь свойственного миру лирических произведений образа искусства, которое автор пытается противопоставить безличной силе, приобретающей все большие масштабы. На данном этапе противостояния утверждается ее господство в окружающем мире.

Рассказ «Много собак и Собака» тесно связан с лирикой Б.А. Ахмадулиной; кроме многочисленных реминисценций, обнаруживается сходство художественной манеры: тот же усложненный синтаксис и те же изысканные метафоры: «кровь на время убитого винограда, который скоро воскреснет вином» (там же, с. 111).

Таким образом, рассказ «Много собак и Собака» является для автора

этапным произведением, в котором отразились изменения в его мировосприятии. Здесь одновременно обозначилось движение Ахмадулиной-прозаика и Ахмадулиной-поэта в направлении от реализма к модернизму.

Классическая (реалистическая) и модернистская традиции сосуществуют в рассказе-миниатюре с длинным названием «Посвящение дамам и господам, запечатленным фотографом летом 1913 года в Н-ской губернии Великой Российской империи» (1990). Короткий, не имеющий художественного действия как такового, он многопланов в семантическом отношении. Здесь Б.А. Ахмадулина прощается с «Великой Российской империей» (Ахмадулина Б.А., 1997, с. 233), отошедшей в прошлое, и одновременно утверждает ее бессмертие, воплотившееся в фотографическом снимке и художественном сюжете.

Сюжет рассказа рожден сюжетом фотографии. Однако на снимке представлен лишь миг чьей-то жизни, а в рассказе есть возможность показать динамический процесс смены мгновений, из которых складывается жизненный путь. Б.А. Ахмадулина думает о счастливых минутах в судьбе героев фотографии. Но непрестанно развивается мысль о скоротечности, хрупкости, иллюзорности человеческого счастья: «Впрочем, все было хорошо и прекрасно - как никогда прежде и потом» (Ахмадулина Б.А., 1997, с. 234). Таким образом дается намек на уже начавшийся процесс разрушения мировой гармонии. Фотография представляет счастливый миг бытия, не подозревающий о своей обреченности и поэтому одновременно скорбный и величественный.

«Посвящение дамам и господам...» - это и выражение горькой тоски по безвозвратно ушедшему великому прошлому, и стремление его возродить. Здесь чувствуется и легкий укор счастливой беспечности героев «фотографического сюжета» (там же, с. 235), не подозревающих, что «...проиграют войну. Жизнь... и Россию они проиграют» (там же, с. 236). Здесь слышен плач по Великой России и звучит предостережение современникам.

Организирующее начало во всех четырех проанализированных рассказах - единое художественное событие. Его инвариант переживание героями произведений сильнейшего ощущения связи времен, единства всех людей, бесконечности бытия. Здесь через единство события рисуется сила вечного закона жизни: мировая гармония восстанавливается возобладанием духовного начала в человеке.

В творчестве Б.А. Ахмадулиной широко представлены жанры воспоминания, письма, портрета, эссе. Особого внимания заслуживает жанр портрета в ее прозе, так как, тяготея к синкретичным жанровым образованиям, она соединила в нем элементы различных форм.

Созданные Б.А. Ахмадулиной прозаические портреты включают в себя литературно-художественную, литературно-критическую, а также эссеистскую и публицистическую поэтику. Героями произведений автора являются современники и великие предшественники. Воссоздавая в своих литературных портретах их личности, Б.А. Ахмадулина ставит на первый план задачу - запечатлеть духовный облик интересующего ее человека. Повествование автора - это не просто размышления творческого человека о творческом человеке, что, безусловно, интересно само по себе, но влюбленное прочтение чужой судьбы, возвращение и воплощение прекрасных образов великих людей. Размышления Б.А. Ахмадулиной об уделе и доле художника, его даре, созидательной личности и мире всегда возвышенны и проникновенны, точны и исчерпывающи. Она неизменно пристрастна к своим любимым поэтам, любимым людям, друзьям и неустанно выражает восхищение и преклонение по отношению к ним. Автор возвышает яркую и сильную личность, благоговей перед ее чудом. Уникальность человека для писателя - величайший дар. Этот пафос явственно звучит и в лирических, и в прозаических портретах.

Анализ произведения «Среди долины ровныя», в центре которого - личность А.Т. Твардовского, позволит проследить, как Б.А. Ахмадулина

реализует в своем творчестве типологические черты жанра литературного портрета.

Главная мысль повествования о крупном русском поэте состоит в том, что на духовное величие и нравственную красоту А.Т. Твардовского не влияет противоречивость его натуры. Характеристика личности героя литературного портрета определяется личным восприятием Б.А. Ахмадулиной-мемуариста: из запасов своей памяти она берет факты, эпизоды жизни А.Т. Твардовского, которые приобретают нравственную ценность.

В начале произведения автор дает установку на «легкость или легкомыслие воспоминаний» (Ахмадулина Б.А., 1997, с. 96). Сказанное не означает, что Б.А. Ахмадулина несерьезно относится к герою воспоминаний. Таким образом декларируется противопоставленность произведения серьезным трудам, посвященным А.Т. Твардовскому, субъективность содержания, не претендующего на документальность и исчерпывающий, всесторонний охват проблемы.

Б.А. Ахмадулина указывает на сильные и слабые стороны характера героя. Ее Твардовский вспыльчив, горд, обидчив, уверен в себе. Но он не категоричен в своих суждениях. Автор отмечает, что «...по мере жизни и бесед его рассуждения об Ахматовой и Цветаевой становились все мягче и пронительнее» (Ахмадулина Б.А., 1997, с. 97). А.Т. Твардовский показан и в минуты, когда особенно трогательно раскрываются его душевная доброта, щедрость, отзывчивость. Б.А. Ахмадулина сообщает, что не раз он предлагал ей свою помощь, смущаясь при этом.

Основная авторская эмоция в «Среди долины ровныя...» - сострадание. Твардовский Б.А. Ахмадулиной - трагическая фигура. Герой литературного портрета изображен заложником своего «статуса» «первого поэта республики» (там же, с. 98). «Бремя это..., чтимое окружающими, утяжелялось и оспаривалось препонами, придирками, стопорами, искушениями уловок, уступок, косвенных поисков выхода» (там же). А.Т.

Твардовского терзают внутренние противоречия, причину которых автор видит в ситуации вокруг «Нового мира» и незатухающем чувстве вины перед силой, о которой никогда не упоминалось вслух.

В восздании личности А.Т. Твардовского Б.А. Ахмадулина опирается на воспоминания о личных встречах с портретируемым. Их отношения не были близкими, идиллическими. Автор рассказывает о своей ссоре с поэтом на «идеологической» почве, закончившейся немедленным примирением. Но повествование об А.Т. Твардовском проникнуто уважением и сознанием значительности его личности.

В произведении нет подробных описаний внешнего облика героя, поэтому особую значимость приобретает прием художественной детализации: Б.А. Ахмадулина рисует внешний портрет А.Т. Твардовского отдельными, выразительными штрихами. О конкретных чертах лица или фигуры не говорится - сообщается о настроении, которое в них выражалось: «уезжая в редакцию, Твардовский был нелюдим и мрачен» (Ахмадулина Б.А., 1997, с. 99); «по обыкновению последнего времени выглядел угрюмым, раздражительным, утомленным» (Ахмадулина Б.А., 1997, с. 101); «мысли о Москве угнетали» (там же, с. 106).

«Бледно-голубые глаза Твардовского серебряно светились» (там же, с. 99), когда он рассказывал таинственную историю о Кузнеце. Автор останавливает свое внимание на описании следов поэта в зимнем лесу. Их форма отразила его медленную, грузную походку. Во время остановок на снегу образовывалась глубокая впадина от трости, «как бы помечавшая место его особенно печального раздумия» (там же). Развитие событий в «Новом мире» сказывалось на внешности А.Т.Твардовского: утяжелилась поступь, более частыми стали остановки и более глубокими - следы трости. В минуты гнева поэт стучит ею об пол, опирается на нее, «подобревшую» (там же, с. 101), подбородком, когда злость проходит. Его жесты выразительны в момент исполнения любимой песни «Славное море, священный Байкал...»: лицо - «важное, грозное» (там же, с. 102), указательный палец поднят кверху

при словах «волю почуя». Тоска по воле снедает А.Т. Твардовского - этой тягой объясняется удививший автора своей смелостью и безрассудностью озорной побег поэта в Париже из-под присмотра Суркова. Герой с презрением относится к слежке за собой, но не может противостоять открыто всему, что его угнетает, поэтому Б.А. Ахмадулина «...редко видела его лицо ясным, открытым, словно он привык оборонять его урожденное беззащитное добродушие от любопытных или дурного глаза» (там же, с. 102).

При создании литературного портрета А.Т. Твардовского автор использует выразительные возможности речевой характеристики героя. Его реплики, обращенные лично к Б.А. Ахмадулиной, снабжены следующими комментариями: «робко», «застенчиво», «жалобно», «смущенно» (Ахмадулина Б.А., 1997, с. 107). Они произносятся в эпизодах, где А.Т. Твардовский осторожно советует ей изменить внешний облик, смущающий и пугающий поэта своей современностью, и в последнем случае предлагает денежную помощь, боясь оскорбить своим великодушием и отзывчивостью.

В официальных ситуациях речевая манера поэта выражает присущие его облику величественность и чувство собственного достоинства: в разговорах с французскими журналистами герой держится спокойно, «величественно, иногда - раздраженно и надменно» (Ахмадулина Б.А., 1997, с. 104), как и подобает крупному советскому писателю.

Б.А. Ахмадулина, как истинный художник слова, не оставляет без комментария богатство речи А.Т. Твардовского, для которого «...русский язык был его исконным родовым владением» (там же, с. 98). В произведениях поэта автор находит некоторую лингвистическую скованность, поскольку, создавая их, художник не может освободиться от «сторонней опеки» (там же, с. 98). Но он свободен в устной речи, меткой, точной, остроумной, вбирающей в себя все богатство русского языка.

Замечания Б.А. Ахмадулиной о прочитанных ею позже воспоминаниях А.Т. Твардовского реализуют в повествовании литературно-критический аспект. В их языке выразились сила и простота натуры поэта. Автор через

художественный слог писателя постигает трагическую сущность духовного облика А.Т. Твардовского, т.к. из его скорбного повествования встает «только горе, безысходное общее горе» (Ахмадулина Б.А., 1997, с. 99).

Фигура А.Т. Твардовского представлена на фоне исторической эпохи. Картина современности, выписанная Б.А. Ахмадулиной, конечно же, не претендует на панорамность и эпичность. События пропускаются через личное восприятие, на какие-то факты лишь намекается, или они упоминаются в связи с их влиянием на жизнь героя литературного портрета.

Особенности времени запечатлены в заимствованной у В. Тредиаковского метафоре - «чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй». Как бы вскользь делаются замечания: Твардовский переживал из-за гонений, обрушившихся на Б.Л. Пастернака, восхищался поведением А.А. Ахматовой в Италии, терзался из-за «Нового мира», ходил в гости к Верейским, Антокольским, встречался с Н.И. Ильиной, А.А. Реформатским, тяготился вниманием А. Суркова в Париже - из всех этих фактов и фигур складывается мозаичная по способу подачи материала и целостная по уровню художественного обобщения и представления картина. Намеки на сложную атмосферу «оттепели» кроются за фразами «мысли о Москве угнетали» (Ахмадулина Б.А., 1997, с. 106), «перу подчас приходилось опасаться сторонней опеки» (там же, с. 98). Встречаются и развернутые характеристики эпохи.

Финал произведения строится на приеме контраста: воображение автора рисует картину иного - гордого, «достойного» ухода А.Т. Твардовского, давшего наконец выход своему врожденному чувству свободы, и сталкивается с реальными событиями. Однако далее представлено более важное и глубокое противопоставление - реального величественного облика поэта, запечатлевшегося в сознании Б.А. Ахмадулиной, оставившего себе «важное, скрытое, самовольное... никем не попранное, никому не подвластное владение» (там же, с. 108). И вместе с тем А.Т. Твардовский для

автора - символ эпохи, такой же противоречивой, загадочной, губящей саму себя.

Итак «Среди долины ровныя...», созданное в жанре литературного портрета, обнаруживает ряд его формальных и содержательных признаков. Произведение Б.А. Ахмадулиной основано на личных воспоминаниях автора и является жанром мемурно-биографической литературы. Здесь воссоздается облик А.Т. Твардовского, в первую очередь, с точки зрения его духовно-нравственных качеств. Акцент делается на личности портретируемого.

Литературный портрет в творчестве Б.А. Ахмадулиной предстает как жанр синтетический, выполняющий функции художественного, литературно-критического, публицистического произведений, а также произведений эссеистского характера. Здесь соотносятся мемуарно-биографические материалы (воспоминания автора о личных встречах с героем, обращение к фактам биографии, не касающимся личных контактов, например, раскулачивание семьи А.Т. Твардовского) и отчасти литературно-критические (воспоминания поэта являются объектом в большей степени личного восприятия, чем критического анализа, хотя при этом и выявляется самобытность А.Т. Твардовского-художника).

Б.А. Ахмадулина имеет дело с неординарным характером, сложной, духовно богатой, но противоречивой личностью. Портрет А.Т. Твардовского под пером автора приобретает эпический размах и лирическую, очень личностную окраску, реалистическую достоверность и романтическую, исполненную возвышенного чувства, взволнованность. Литературный портрет у Б.А. Ахмадулиной дает читателю возможность осмыслить значение деятельности и значительность личности А.Т. Твардовского. Автору присуще тяготение к философским обобщениям, освещению исторических и литературных событий в художественных образах.

В основе методики отбора фактов лежат принципы их «интересности» и важности: в центре внимания писателя оказываются только те, которые способствуют лучшему пониманию личности. Как уже отмечалось, главный

материал - личные воспоминания Б.А. Ахмадулиной. Но при создании литературного портрета А.Т. Твардовского учитываются достоверность образа и его соответствие внутренним литературным законам. Здесь присутствует и значительная доля художественного обобщения. А.Т. Твардовский - это художественный образ, воплотивший в себе историческую достоверность и авторское видение личности поэта.

При решении задач, стоящих перед портретистом, Б.А. Ахмадулина использует разнообразные приемы. А.Т. Твардовский показан у нее через взаимоотношения с окружающими. Его внутренний облик раскрывается при помощи портретных деталей и речевой характеристики. Б.А. Ахмадулина уделяет внимание историко-бытовым деталям.

3.2. Лирическая повесть в творчестве Б.А. Ахмадулиной 90-х гг.

Проза Б.А. Ахмадулиной адаптирует художественные приемы, разработанные в лирике, приобретая при этом новые эстетические качества. В лирической повести «Созерцание стеклянного шарика» (1997) используется новый для поэта способ взаимодействия двух литературных родов, который далее будет реализован в произведении «Нечаяние». В ткань прозаического повествования органически вплетаются стихотворные фрагменты, представляющие собой редуцированный вариант прозаического комментария к ним или смысловой концентрат прозы.

В повести «Созерцание стеклянного шарика» Б.А. Ахмадулина создаёт пространственно-временную конструкцию, где соприкасаются или соплагаются пространственно-временные плоскости, по-разному соотносимые с понятиями «реальность» и «фантастичность».

Так, шарик для автора - миниатюрная модель Вселенной. «...Округлое изделие... изнутри было населено многими стройными сферами: более крупными, меньшими и маленькими, их серебряные неземные миры ослепительно сверкали на солнце, приходясь ему младшими подобиями» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 149). Внутри шарика заключено пространство - Вселенная, населенная в свою очередь множеством миров. Данный пространственно-временной пласт определяется как «фантастический»: существование миров стеклянного шарика возникает в сознании художника.

Обозначенный хронотопический образ реализует в произведении авторскую концепцию мира и человека. Б.А. Ахмадулина рассматривает мироздание как бесконечно разнообразную совокупность самостоятельных миров. Бытие человека является частью вселенского бытия. Человек есть микрокосм, любая личность несет в себе целый мир, являющийся частью Вселенной. Однако это внутреннее пространство обладает собственными границами, отделяющими его от мироздания. Человек вписан в мироздание, но не затерян в нем, не лишен индивидуальности и права на внутреннюю свободу, на свое, только ему ведомое и подвластное пространство, где он

может укрыться от внешнего мира.

Описывая стеклянный предмет, автор обращает внимание еще на одну деталь: внутри шарика «...грациозно произрастала некая кроваво-красная корявость, кровеносный животворный ствол - корень и опора хрупкой миниатюрной вселенной» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 149). Окружающий мир, по Б.А. Ахмадулиной, должен быть упорядочен в соответствии с законами красоты и гармонии, иметь опору: нравственную, религиозную, философскую, эстетическую.

Шарик - творение стеклодува. Поскольку в данном предмете представлена Вселенная в миниатюре, то можно утверждать, что мироздание рассматривается автором как возникшее в результате внешних творческих усилий. Наше бытие сопоставимо с произведением искусства, которое должно соответствовать критериям эстетичности, гуманности, высокой содержательности. Вынося в название произведения определение «стеклянный» и акцентируя таким образом внимание на материале, из которого сделан предмет, Б.А. Ахмадулина вводит в свою концепцию идею хрупкости мироздания. При разрушении его границ гармоническая упорядоченность бытия обратится в хаос.

В произведении «Созерцание стеклянного шарика» обозначены еще две пространственно-временные плоскости: немецкий город Мюнстер и Малеевка; они возникают из воспоминаний автора-повествователя, поэтому их миры ретроспективны по отношению ко времени рассказчика. Наиболее отдалены от него пространственно-временные координаты города Мюнстера - места, где начались бытие шарика и история его взаимоотношений с Б.А. Ахмадулиной.

Автор населяет городок «пригожими людьми, буйно-здоровыми детьми», для которых и создан такой «обреченный благоденствию мир» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 150). Это царство сладких тортов и цветущих рододендронов принадлежит «гармонично увесистому дитяте» (там же, с. 150), хорошенькой кондитерше и добропорядочному господину, который

«кривится при мысли о приторно удавшейся жизни» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 151). Авторские описания прелестей «неспешного, успешного городка» (там же) проникнуты радостной растроганностью мирной, устойчивой, гармоничной жизнью Мюнстера, где находит себе место счастливое в своем спокойствии бытие. Б.А. Ахмадулина создает ограниченное и органичное в своей ограниченности пространство, которое самодостаточно и словно не связано с большим миром. Сконструированная здесь модель жизнеутверждения соответствует такому пересечению пространственных и временных рядов, которое в классификации М.М. Бахтина характерно для идиллического хронотопа (Бахтин М.М., 1986, с. 373). В «Созерцании...» в качестве одного из способов художественного воплощения модели мира используется традиционная для поэтики Б.А. Ахмадулиной цветовая символика. Красочная палитра Мюнстера представлена белым и розовым цветами, выраженными эксплицитно и имплицитно. «Кружевной балдахин», «крахмальный чепец», «сбитые сливки» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 151) – словесные образы, включающие в свое содержание сему белого цвета, который в рассматриваемом контексте символизирует гармонию и самодостаточность. Сема розового (красного) цвета присутствует в слове «клубника» (там же, с. 151); кроме того, в тексте имеется его прямое обозначение (там же, с. 150). Посредством розового цвета выражена идея физической и душевной красоты, здоровья идиллического человека.

Розовый и белый не противопоставлены, а дополняют друг друга. Об этом свидетельствует используемый автором образ «клубники со сливками», где два компонента, соответственно окрашенные в указанные цвета, в сознании говорящих мыслятся как взаимообязательные. Данное цветовое сочетание, наряду с другими изобразительными средствами, является конструктивной составляющей воссозданной здесь модели мира.

В пространстве Мюнстера соседствуют цветущая молодость (детство) и умиротворенная старость. Подобное соседство рождает традиционные для идиллии мотивы роста, обновления жизни; размываются временные границы

между жизненными отрезками в судьбе одного человека и жизнями разных людей. В этом мире все судьбы повторяют друг друга и все люди одинаково счастливы.

Хронотоп Мюнстера является воплощением мечты о гармоничном бытии, устремленности людей к простым человеческим ценностям, без которых жизнь неминуемо движется в сторону хаоса. Однако в произведении настойчиво звучит мотив страха перед угрозой разрушения идиллического бытия, поскольку оно не защищено, уязвимо, подвластно вторжениям враждебных ему сил. Б.А. Ахмадулина опасается за «сохранность и нерушимость» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 151) благоденствия городка.

Данный мотив в полной мере реализует себя в ретроспективном пространственно-временном мире, обозначенном нами как «хронотоп детства». Он вводится в художественное пространство двумя способами: как воспоминания прабабушки мальчика, замороженного стеклянным шариком, и как картина, представившаяся авторскому воображению «сквозь шарик или в нем» (там же, с. 154). Сам образ прабабушки хронотопичен и является воплощением закономерностей хронотопического времени. На ее долю выпали годы тюрем и лагерей. Однако они, по словам автора, никак не отразились на ее внешнем и внутреннем облике: «Моложавая, шаловливая, даже озорная прабабушка» (там же, с. 153). В этом образе встретились и органично сосуществуют молодость и старость: «...фабула ее жизни была столь кругосветна, что безошибочный циркуль вернул ее точно в то место времени, откуда ее взяли в путешествие» (там же, с. 154). Хронотопическая категория «день» занимает важное место в данном пространстве, задавая особую проекцию описания жизни. День здесь сверхзначим, он несет в себе черты судьбоносности: «Но не «как сейчас вижу» - сейчас живу в счастье дня, которого мне на всю жизнь хватило», - говорит создатель и обитатель «хронотопа детства». Время для героини словно остановилось и обратилось в вечность. Миг счастья растянулся на всю жизнь и помог пережить невзгоды судьбы. Причем счастливое мгновение словно не принадлежит прошлому, не

возникает из воспоминаний, а является для нее реальностью и совпадает с ее настоящим.

Самые яркие детали данного мира - буйное цветение жасмина (и его аромат) и торжество белого цвета: белый жасмин, белые кружева, «добрый снеговик няньки» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 154), «дама в белом платье с розой у атласного пояса» (там же). Белый цвет в контексте данного пространства амбивалентен по своему символическому значению: с одной стороны, это цвет детства, радости и счастья. В мире прабабушки актуализируются именно эти семы. С другой стороны, в картине, нарисованной воображением автора-повествователя, белый цвет связан также с мотивами разлуки, разрушения гармонии, поэтому на первый план выступают такие значения как «утрата», «страдание», «смерть» («Как все бело, слишком бело, и какая-то непререкаемая смертельная белизна осеняет беззаботную группу, приближается к ней, готовится к прыжку из жасминовых зарослей» (там же, с. 154).

Благословенное пространство населено красивыми и счастливыми детьми и взрослыми. В нем обозначены приметы дореволюционного дворянского бытия: беседки, аллеи, полученный офицером крест Святого Георгия, «съезд, пиршество, фейерверк» (там же, с. 154) - мир, который вскоре будет разрушен. Различие картин, возникающих в сознании прабабушки и автора-повествователя, в том, что для первой обрисованная идиллия не погибает, она остается актуальной и в ее настоящем, а автор-повествователь ясно видит отблески смерти на безмятежном бытии.

Б.А. Ахмадулина вводит в это пространство фигуру Любви, противостоящую разрушению и гибели. Любовь «упасла свою сохранность» (там же, с. 154) в образе прабабушки, именно она помогла ей сберечь в сердце счастливый день своего детства.

«Хронотоп детства» имеет в «Созерцании...» двойное значение. Это внутреннее, личное пространство прабабушки, благодаря которому она сохранила свою молодость и свободу. Однако в контексте произведения (и

творчества Б.А. Ахмадулиной в целом) данный хронотоп достигает уровня символического обобщения. Родственный ему мир был сконструирован в уже анализировавшемся «Посвящении дамам и господам...». Подобное сходство позволяет сделать вывод об особом месте в творчестве писателя идиллического хронотопа, отражающего реалии дореволюционной дворянской жизни. С его помощью в произведениях Б.А. Ахмадулиной реализуется идея хрупкости гармонии, незащищенности человеческого бытия, и, вследствие этого, высказывается мысль о необходимости возрождения в каждом человеке любви, добра, сострадания как сил, способных противостоять мировому злу.

Пространственным миром, где обитает непосредственно сам автор, является Малеевка. Ее пейзаж обрисован более детально, и он отличается от пейзажа Мюнстера и «хронотопа детства». Здесь есть овраг, пруд, березы, ели, леса, поля, на балконе цветут алые герани, раздаётся пение птиц и «главенствуют и бушуют дети» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 151). Но хронотоп Малеевки не идиллический и не замкнут в самом себе. Будни автора наполнены размышлениями о Бунине, творчеством, общением с детьми и шариком. Перекресток, на котором у верстового столба героиня Б.А. Ахмадулиной ожидает мужа, является объектом, связывающим авторское пространство с «большим» миром.

Пространство шарика сливается с космическим: «По ночам шарик уединялся и собратствовал с всесущей и всезнающей бездной» (там же, с. 152). В данном случае происходит сакрализация образа Вселенной. В мире Б.А. Ахмадулиной вселенское бытие тесно переплетено с индивидуальными человеческими судьбами. Главная сюжетная конструкция «Созерцания...» образуется путем особого взаиморасположения хронотопов в художественном пространстве произведения.

Прозаическое повествование имеет стихотворное обрамление. Произведение открывается стихотворными строфами, обрывающимися многоточием. Стихотворный текст, помещенный вначале, можно

расценивать как экспозицию. Б.А. Ахмадулина рассказывает историю возникновения в ее жизни таинственного стеклянного предмета, вводит в художественное пространство произведения образ, вокруг которого разворачивается его основной сюжет.

Далее прозаический текст еще несколько раз прервется стихотворными включениями, представляющими собой последовательно продолжающие друг друга части уже упомянутого стихотворного произведения. Стихи и проза существуют здесь не параллельно друг с другом: они тесно переплетены, продолжают, где-то повторяют и семантически обогащают друг друга. Рифмованный и ритмизированный текст открывает в сюжете произведения новую микротему, обозначает его новый поворот.

Первая часть в совокупности своих стихотворных и прозаических составляющих знакомит читателя с основными действующими лицами сюжета: автором-повествователем, стеклянным шариком, детьми. Следующий отрезок повествования выделяет из предыдущей совокупности («дети») конкретных героев: «старинно-воспитанный, учено-сутулый мальчик», ставший «ближайшим конфидендом шарика» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 153), его «озорная прабабушка» (этот образ непосредственно связан в произведении с миром детства), гордая девочка Эльзе. В сюжет включается история взаимоотношений мальчика и Эльзе. Доминирующие душевные состояния мальчика - грусть и задумчивость. Он заморожен шариком и пишет стихи. Б.А. Ахмадулина помещает на страницах своего «Созерцания...» его стихотворение, в котором юный поэт размышляет о жизни и смерти. И автор размышляет вместе с ним. На стихотворении лежит отчетливая печать ахмадулинской стилистики: используются типичные нее автора обороты («неусыпность Бетельгейзе // уследит за совершенством грусти»; «какой затеял балетмейстер // над скудостью микрорайона // гастроль Тальони-Бетельгейзе // с кордебалетом Ориона»; «посмертья нашего кулисы» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 156).

В завершающей части рассказа раскрывается еще одна «тайна» шарика:

данный образ воплощает в себе принципы жизненного поведения автора-повествователя. Писатель вновь утверждает право на личное пространство, в которое никто не может вторгнуться без ее согласия: «Из всего этого следует, что поверхность моей жизни всегда обитала на виду у множества людей... Главная, основная моя жизнь происходила и поныне действует внутри меня и подлежит только художественному разглашению» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 161). Окружающие любят шариком, они могут взять его в руки, но они не могут разгадать тайну его внутреннего пространства, не разрушив внешней оболочки. Рассказывая историю о стеклянном шарике, автор как бы обращается к читателям с просьбой позволить ему не до конца раскрывать перед почитателями своего таланта душевную «тайну», быть «хозяином» в созданном им мире.

Чрезвычайно важным для определения своеобразия художественной прозы Б.А. Ахмадулиной представляется анализ произведения «Нечаяние» (1999), где автор синтезировал различные родовые и жанровые традиции. Оно является пограничным образованием между эпосом и лирикой. Произведение можно отнести к жанру лирической повести, но в то же время сама Б.А. Ахмадулина называет «Нечаяние» дневником. Поэтому мы определим его жанр как лирическую повесть-дневник. В сознании читателя дневник предстает как литературное произведение в форме ежедневных записей (чаще всего с указанием даты). Однако в «Нечаянии» точная временная отнесенность обнаруживается только в конце повествования - 4 марта 1999 года. Но есть записи, в которых ведется отсчет часов работы над дневником: «вчера поступила так, как написала» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 166); «в восьмом часу утра обдумывая посвящение вечной ей памяти» (там же); «сегодня к обеду были гости» (там же, с. 168); «в полночь... зажгла лампаду» (там же, с. 168-169); «ровно в шесть часов сама угасла лампадка» (там же, с. 169); «возжигая полночную свечу» (там же, с. 176); «один день кончается, другой начинается, на точной их границе... возжигая свечу» (там же, с. 182); «сегодня утром я подумала

вот о чем» (там же, с. 192); «сейчас (сей пятый)» (там же, с. 194). Фиксирование даты заменяется регистрацией часа, чем создается ощущение бесконечности и однообразности течения времени. Но в «Нечаянии» совмещаются несколько различных временных пластов. Условно назовем первый пласт «дневниковое время» - воспринимающееся как настоящее для автора в момент написания произведения, а второй - «время повести», где также имеются несколько временных отнесенностей: воспоминания о тете Дюне (знакомство, рассказ об истории жизни героини повествования), упоминание о родственниках тети Дюни, художниках Николае Андронове и Наталье Егоршиной, Н.Я. Мандельштам, разгроме выставки художников-авангардистов, своих поездках. Взаимное переплетение этих линий формирует в произведении эпическое начало.

«Нечаяние», с одной стороны, отражает действительность в глубоко личной дневниковой форме. Здесь запечатлены события, увиденные и пережитые самим рассказчиком. Но, с другой стороны, можно говорить о поэтическом обобщении жизни в произведении. Эпическим по своему содержанию и лирическим по характеру изображения является образ тети Дюни, чьей «вечной памяти» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 165) посвящено ахмадулинское повествование.

Начало рассказа о жизни героини сближает его с жанром жития: «Раба Божия тетя Дюня, при крещении нареченная Евдокией, по батюшке - Кирилловна, родилась в последнем году прошлого века, в прямой близости от села Ферапонтова, жития ея было без малого девяносто лет» (там же, с. 167). И далее в контекстах, связанных с образом тети Дюни, Б.А. Ахмадулина имитирует стиль житийной литературы. Родство с древним жанром выражает стремление напомнить о непреходящих духовно-нравственных ценностях и свидетельствует о не прекращающихся странствиях духа, поисках Бога, постижении тайн Бытия.

Вместе с образом тети Дюни в дневник Б.А. Ахмадулиной входит православная Русь с ее скорбными храмами и монастырями, деревенская

Россия, пребывающая во внешнем и внутреннем запустении. Автор создает ярко-печальный рисунок уходящей жизни, грустного, запущенного вида родной земли, чтобы не дать ему бесследно исчезнуть. Уровня символического обобщения достигает описание оскверненного лика Спасителя. «Душераздирающее зрелище многое говорило о Его временной смерти, о нашей временной жизни» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 174) - слова Б.А. Ахмадулиной звучат предостерегающе, но автор не верит в силу этих предостережений: «Не убоялись его предупреждающего творения вооруженные недобрые молодцы» (там же, с. 174). Люди забыли о Боге, и потому так печален облик мира. В контекстах, связанных с авторской рефлексией о сущности человеческого рода, исповедь соединяется с проповедью, и в произведение входят элементы публицистики, т.к. слова Б.А. Ахмадулиной - это не только предостережение, но и призыв - задуматься, остановиться.

«Настроенному рукопашно люду» в «Нечаянии» противостоит «образ хрупко-сухонькой тети Дюни» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 166), являющейся воплощением «...выпуклого, объемного образа... пространной, горемычной, благословенной родной земли...» (там же, с. 166-167), самых светлых ее сторон. Тетя Дюня - «абсолют природы, ровня ее небесам, лесам и морским озерам» (там же, с. 168). Она, не учная грамоте, по своим духовно-нравственным качествам является «"пушкинским" человеком» (там же, с. 168). Б.А. Ахмадулина создает образ, воплотивший в себе лучшие черты русского национального характера, ставший выразителем русской души. Следовательно, внимание к судьбе отдельного человека оборачивается вниманием к судьбам народа. Автор эстетически осмысляет процессы, происходящие в сознании человечества, как вырождение национального духа (это показано на примере детей тети Дюни) и художественно воспроизводит их.

«Нечаяние» представляет собой единство стихов и прозы. Прозаические рефлексии здесь сменяются стихотворными. Б.А. Ахмадулина

сравнивает свои поэтические послания со свечами, зажигаемыми в память тех, кому посвящен дневник. Первая из них - тете Дюне; вторая - «во здравие и многолетие всех любимых живых» (Ахмадулина Б.А., 2000, с. 170); третья - Николаю Андронову и Наталье Егоршиной; четвертая - преподобному Ефрему Сирину. Одно из стихотворений-«свечей» Б.А. Ахмадулиной - молитва: лирическая героиня просит отпущения грехов и ясности ума:

Ангелов Творче и Господи сил,
отверзи ми недоуменный ум.
Неумение просвети ума,
поозяб в ночи занемогший мозг.
Сыне Божий, Спасе, помилуй мя,
Не забуде мене, Предивный мой

(Ахмадулина Б.А., 2000, с.170).

Автор экспериментирует с графикой в стихотворениях «Отцы-пустынники и д вы непорочны...» (там же, с. 177) и «Сему и онымъ днямъ» (там же, с. 178-180). Б.А. Ахмадулина избирает для них шрифт старинного русского книгопечатания и восстанавливает в правах «ять», «ерь», «ижицу», «фиту». Буквы приобретают статус лирических образов и переживаются автором как последний оплот уходящей старины. Их исконность, первозданность выражают поиски лирической героиней подобной исконности в окружающем мире.

Итак, стремясь понять смысл новой эпохи и противопоставить ее милому сердцу «старинному» миру, Б.А. Ахмадулина в «Нечаянии» делает установку на родовой и жанровый синтез. Здесь соединяются эпическое и лирическое начала, обнаруживаются жанровые признаки повести, дневника, жития, молитвы. Если говорить о содержании произведения, то здесь соединяются этологические и онтологические мотивы. Сопоставив «Нечаяние» с проанализированными ранее малыми формами, можно сделать вывод об эволюции проблемно-тематического начала от этологии и романтики (рассказы) к онтологии (лирическая повесть-дневник).

Выводы

1. Автобиографизм, лиризм и психологизм - три важнейших способа художественного освоения мира в прозаических произведениях Б.А. Ахмадулиной. Главным источником сюжетов рассказов и повестей здесь выступает ее собственный биографический опыт. Изображая своих героев, она наиболее часто использует прием ретроспекции. Способность повествователя расширять пространственно-временные рамки при помощи реминисценций, умение выйти за пределы сиюминутного существования и тем самым противостоять разрушительной силе «самотечности» - все это в художественном мире Б.А. Ахмадулиной является признаком человеческой индивидуальности.

2. В изображении человека писатель концентрируется на художественном воссоздании его сознания. Б.А. Ахмадулина фиксирует переплетения умонастроений и импульсов, смену душевных состояний своих героев. Внутренний мир человека запечатлевается различными способами: описанием его впечатлений от окружающего, обозначениями того, что творится в душе героя, изображением сновидений и галлюцинаций. Так, например, в рассказе «Много собак и Собака» внутренний мир героя складывается из его впечатлений, воспоминаний, созданных воображением картин. Он свободен от устремленности к какому-либо действию, как бы оттесняет в сторону окружающий мир и предстает как убежище и защита от него, поглощающая и присваивая внешнюю реальность.

3. Композиционным центром прозаических произведений Б.А. Ахмадулиной является субъект повествования, «Я» автора (за исключением рассказа «Много собак и Собака»). Здесь эпические моменты растворяются в потоке ассоциаций, обрамляются повествующим сознанием.

4. Эволюция художественной прозы Б.А. Ахмадулиной характеризуется такими признаками, как:

- движение от малой к более крупной жанровой форме;

- постепенное соединение реалистического и модернистского методов изображения действительности;
- возобладание бессюжетного начала;
- изменение доминирующих проблемно-тематических аспектов: осмысление личных свершений дополняется и обогащается размышлениями о сущности и смысле бытия, судьбе человечества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты проведенного исследования позволяют сформулировать следующие выводы.

Культурно-исторический контекст второй половины XX в. особым образом преломился в творческой судьбе Б.А. Ахмадулиной, определив своеобразие ее поэтического мышления. Идеино-эстетическая позиция поэта в настоящей работе сопоставлена с различными культурными парадигмами, господствовавшими на разных этапах развития поэтического процесса. Существенное влияние на формирование творческой индивидуальности автора оказала эпоха «оттепели», давшая основу мировоззрению художника. Приоритетным в это время являлся ряд эстетических и философских категорий. Поскольку «оттепель» стала эпохой «ренессанса», то литература, созданная в эти годы, была проникнута пафосом обретения утраченной культурной памяти. Уже на ранних этапах творческого развития Б.А. Ахмадулина вводит в свой поэтический мир понятие литературной традиции.

Романтико-идеалистическая эпоха «шестидесятых» определила романтическую природу художественного мышления поэта. Лирическая героиня Б.А. Ахмадулиной восприняла основные принципы мироотношения, свойственные «шестидесятнику» как представителю поколения 1955-1968 гг.: взгляд на мир сквозь «призму сердца», стремление к самоусовершенствованию, не только внутренняя, но и внешняя активность, деятельностный подход к жизни, провозглашение идеалов дружбы, добра, справедливости. Эти принципы легли в основу первой поэтической книги Б.А. Ахмадулиной «Струна» (1962).

Раннее творчество данного автора (1955-1963 гг.) в литературной критике было принято соотносить с «эстрадной» лирикой, воплотившей сильные и слабые стороны «оттепельного» либерального движения. При сопоставлении художественной системы поэта с исканиями А.А. Вознесенского и Е.А. Евтушенко становится очевидным факт особого

положения Б.А. Ахмадулиной в рамках «эстрадного» направления русской лирики.

Этих авторов объединяет романтическое мировоззрение, которым объясняются некоторые совпадения в тематическом аспекте. Пристрастие к разговорам о дружбе и творчестве в большей степени роднит Б.А. Ахмадулину с А.А. Вознесенским. Всем трем поэтам свойственны обращения к литературным предшественникам. Однако различен характер отношений с великими: у Е. Евтушенко и А. Вознесенского они паритетны, а лирическая героиня Б.А. Ахмадулиной намеренно соблюдает дистанцию.

Авторов сближает стремление к художественному обновлению, но его пути различны. А.А. Вознесенский и Е.А. Евтушенко двигаются в направлении речевой демократизации лирики. В их стихах активизировались сниженные пласты русской лексики. Б.А. Ахмадулина, напротив, идет по пути канонизации поэтической речи за счет введения в словарь многочисленных архаических элементов.

Творчество поэтов-«эстрадников» испытывало на себе значительное влияние публицистики. Социальные мотивы в их стихах равноправны и находятся в тесном взаимодействии с личными. В случае усиления публицистического начала произведения приобретали открытую риторичность и дидактизм, что приводило к снижению их художественных достоинств. В поэзии Б.А. Ахмадулиной так же, как и в творчестве Н.Н. Матвеевой, Ю.П. Мориц, доминирует лирическая стихия: присутствие здесь социальной тематики воспринимается, скорее, как отступление от избранной творческой позиции. Эта тенденция стихов данного автора приобрела большую актуальность в 70-е гг., когда господствующее положение заняла «тихая лирика»: их интонационный строй и элегический пафос соответствовали периоду «тишины». Стихи данного времени подтверждают тот факт, что Б.А. Ахмадулина и поэты-«эстрадники» разнятся в выборе творческих традиций. Искусство А.А. Вознесенского и Е.А. Евтушенко в значительной степени выросло из эстетики В.В. Маяковского и поэтов 20-х

гг. Б.А. Ахмадулина тяготеет к русской классике XIX в. и акмеизму начала XX в., поэтому можно говорить о реализации в ее стихах эстетики неоакмеизма с его установкой на диалог с культурной традицией. Поэту близки творческие искания А. Тарковского, М. Петровых, Г. Оболдуева, Д. Самойлова, С. Липкина, Ю. Левитанского, А. Кушнера, О. Чухонцева, И. Лиснянской, Ю. Мориц, А. Наймана, Д. Бобышева, Е. Рейна, Г. Русакова. Эти авторы создали в своем поэтическом пространстве многомерный художественный образ культуры, включающий в себя связь с предшествующей культурной традицией, соединяющий прошлое с настоящим. В стихах Б.А. Ахмадулиной и названных авторов понятие культуры является средоточием концепции мира и человека. В творчестве Б.А. Ахмадулиной на первый план выдвигается преображающая функция культуры.

Влияние историко-литературного контекста 80-90-х гг. приводит к качественному изменению поэтики Б.А. Ахмадулиной. Принципы новой поэтики реализуются уже в конце 70-х гг. в стихотворениях сборника «Тайна» (1983), когда в обществе уже шли важные процессы, подготовившие подъем середины 80-х гг. Б.А. Ахмадулина отозвалась на происходящее расширением границ художественного пространства, стремлением слиться с народной стихией. Эти перемены означают не «опрошение» семантики и формы, а обогащение ее новыми элементами и в какой-то степени усложнение за счет возрастающего значения онтологической тематики.

Очевидно, что творчество Б.А. Ахмадулиной в силу своей близости к различным литературным направлениям предстает многоаспектным явлением, взаимодействующим с историко-литературным контекстом. При этом следует отметить не только влияние современной автору литературной традиции на его художественный мир. Уровень дарования Б.А. Ахмадулиной позволяет говорить о ее творчестве как об одном из факторов, определивших уровень и тенденции развития художественного сознания во второй половине XX в. и даже сам облик эпохи. У поэта есть свое место в истории

русской литературы, обусловленное оригинальностью и своеобразием ее художественного мира.

Понятие поэтического мира рассматривается в работе как экстраполяция понятия темы на семантическую структуру всей совокупности произведений одного автора. Эволюция творческой индивидуальности Б.А. Ахмадулиной была связана с изменением тематического материала, вначале в сторону его сужения, а далее к расширению и обогащению. В стихах книги «Струна» (1962) через пространственно-временные категории (скорость, движение, покой) провозглашаются и творческие принципы: осмыслить изменения, происходящие вокруг, расширить лирическое пространство. Уже в «Уроках музыки» (1968) художественный мир Б. Ахмадулиной приобретает четкие границы.

В первый период литературного развития (1955-1963 гг.) внимание автора привлекли темы любви, дружбы, творчества, взаимодействия человека и общества («Из целинной тетради», «Новая домна на КМК»), человека и истории («Моя родословная»). В лирике 1964-1979 гг. понятие культуры, осмысленное как художественный образ, своим семантическим разнообразием подчиняет себе авторскую рефлексия, вытесняя открытое общение с социумом. Такое творческое решение было избрано, очевидно, под воздействием внешних исторических обстоятельств и может восприниматься как проявление неискорененного «шестидесятничества», историчного в своей мировоззренческой основе: замыкаясь в пространстве искусства, автор утверждает свое право на художественную свободу и неприятие существующих исторических условий. В этой связи представляется несостоятельным расхожее мнение об асоциальности ахмадулинского творчества.

Размышляя о сущности собственного творческого дара, Б.А. Ахмадулина утверждает его иррациональную природу: произведения создаются не волей художника, а диктуются свыше. Для ранних стихов характерен романтический мотив противопоставленности поэта и толпы. Со

временем он сменяется мотивом поисков и обретения своего места в мире. В стихах Б.А. Ахмадулиной развиваются «народнические» мотивы: художник должен жить радостями и страданиями народа, несмотря на то, что народ (отнюдь не идиллический образ) остается равнодушен к его творческим усилиям.

Следующий аспект творческой тематики - осуществление автором прямого диалога с предшествующей культурной традицией. Б.А. Ахмадулина воссоздает в стихах образы великих поэтов, осмысляет взаимоотношения того или иного художника с историей и приходит к выводу об извечной трагичности судьбы истинного таланта. Образы А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, М.И. Цветаевой, А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака, О.Э. Мандельштама приобрели в ее поэтическом универсуме статус мифологических.

Стих Б.А. Ахмадулиной ориентирован на постоянный цитатный диалог с классическими текстами. Ее произведения пронизаны аллюзиями и реминисценциями. Предметом постижения и воссоздания становятся эстетические категории: поэтический язык, сюжетные конструкции. В поэтических текстах происходит «обнажение» художественного приема. Авторское отношение к слову как первоначалу бытия размывает границы между объективно существующей и художественной реальностью.

Определение сущности творческой индивидуальности Б.А. Ахмадулиной невозможно без анализа языковых особенностей ее поэзии. Б.А. Ахмадулина возродила в своем творчестве традицию высокого поэтического стиля. Лексику ее произведений отличает обилие архаизмов (в том числе старославянизмов), что в ранней лирике могло выступать как средство стилизации, воссоздания исторической атмосферы. На начальных этапах творческого развития стремление к архаизации словаря открыто декларировалось и потому воспринималось как стилизаторские усилия. Со временем обилие устаревших слов стало не только приметой авторского стиля, но и средством выражения мироотношения: возвращение к истокам

языка - это возвращение к первозданности, чистоте и непорочности мира.

Своеобразие поэтики Б.А. Ахмадулиной в значительной степени определяется обилием в ее текстах перифрастических сочетаний, с помощью которых создается эффект «отстраненности» при созерцании какого-либо объекта. Автор каждый раз как бы заново открывает для себя окружающую действительность, находит в ней черты, ранее скрытые от его взора. В ахмадулинских перифразах происходят метафорические смещения, что рождает художественную «загадку», разгадать которую помогает опора на расстановку объектов и их взаимоотношения в тексте.

Известно, что художник воспринимает мир в конкретно-чувственных образах: зрительных, обонятельных, осязательных, слуховых, вкусовых. Б.А. Ахмадулина в своих произведениях концентрируется на передаче цветовых ассоциаций. Цветопись является средством создания «пластического» изображения действительности и выражения настроений и чувств. Она богата смысловыми оттенками и способами реализации в тексте. На основе слов со значением цвета конструируются различные тропы: эпитеты («цветовые» прилагательные, кроме прямой номинации, выражают дополнительные оттенки смыслов), метафоры, метонимии, перифразы. Движение лирического сюжета может быть представлено через смену «красочной» палитры стихотворения или подчеркнуто постоянным использованием одного и того же цвета, показанного эксплицитно или имплицитно, посредством образов-сигналов, ассоциирующихся с ними. В последнем случае употребление «цветовой» лексики становится не только изобразительно-выразительным, но и композиционным приемом.

Пристрастие к синтаксическим конструкциям определенного рода также является средством выражения авторского мироощущения. Дробность конструкций, возникающая в результате быстрой смены фраз, пропуски смысловых звеньев в ранней лирике призваны отразить многообразие окружающей действительности, обилие эмоций, внешнюю активность. В последующие периоды творческого развития движение к внутренней

сосредоточенности, возобладание элегической доминанты влекут за собой изменения в построении фразы. Ее объем увеличивается, появляется множество придаточных предложений и осложняющих конструкций. Построение предложения превращается в способ конструирования реальности.

Говоря о многоплановости творчества Б.А. Ахмадулиной, необходимо отметить своеобразие ее новеллистики. В зрелый период писатель обращается к жанру рассказа и повести. Рассказ «На сибирских дорогах» (1963) стоит на границе двух этапов развития творчества автора, но по своим идейно-художественным особенностям тяготеет к раннему периоду. Здесь соединяются несколько жанровых и родовых форм: рассказ (эпическое начало), лирический дневник (лирическое начало), путевой очерк (публицистическое начало).

В рассказе «Много собак и Собака» (1978) обозначились новые принципы мироотношения и новые черты поэтики Б.А. Ахмадулиной. Сознание главного героя, являющееся художественной проекцией авторского сознания, расщеплено. Поэтому расщепляется и некогда гармоничный мир. Действительность здесь лишена какого-либо смысла: нравственного, логического, нет грани между реальным и воображаемым. На смену Логосу приходит Хаос, рациональное уступает место иррациональному. В этом рассказе модернистский принцип освоения действительности вытесняет реалистический. «Много собак и Собака» имеет особое значение потому, что является образцом в чистом виде художественной прозы, без элементов публицистики.

Рассказ «Посвящение дамам и господам...» (1990) демонстрирует возобладание бессюжетного начала в прозаических произведениях Б.А. Ахмадулиной. В нем уже представлено соединение двух принципов мировоззрения: в художественное пространство автора вновь возвращаются элементы классической модели мира.

Следующее по времени художественное произведение - лирическая

повесть-дневник «Нечаяние» (1999). Как видим, Б.А. Ахмадулина движется от малой жанровой формы к более крупной. В центре внимания автора находятся проблемы онтологического характера: он размышляет о смысле жизни, принципах миропорядка, месте духовного в жизни человека, утрате живой связи с религией.

Своеобразие внеродовых жанровых форм представляется возможным исследовать на примере жанра литературного портрета. Произведение «Среди долины ровныя...» посвящено А.Т. Твардовскому. Образ поэта создается на основе личных воспоминаний, фактов биографии портретируемого. А.Т. Твардовский показан во взаимоотношении с окружающими. Его характер раскрывается при помощи портретных деталей и речевых характеристик. Затрагивается и проблема творческой личности поэта: Б.А. Ахмадулина упоминает произведения А.Т. Твардовского и выражает к ним свое отношение. Кроме того, посредством историко-бытовых деталей в произведении представлены основные особенности эпохи 60-х гг.

Настоящая диссертационная работа является попыткой целостного анализа творчества Б.А. Ахмадулиной. Однако каждый из затронутых здесь аспектов требует дальнейшей разработки. В частности, особого внимания заслуживает проблема выявления творческих связей поэтического мира Б.А. Ахмадулиной с другими художественными системами. Ее творчество имеет большое значение для русской литературы велико, она создала определенную традицию. Задачей дальнейшей работы должно стать решение важного вопроса: какое влияние оказали и оказывают художественные поиски данного автора на других поэтов.

ЛИТЕРАТУРА

I. Источники языкового анализа

1. Ахмадулина Б.А. Соч.: В 3 т. - М.: Пан; Корона-принт, 1997. - Т. 1: Стихотворения: 1954-1979. Переводы из грузинской поэзии. Рассказы. - 630 с.
2. Ахмадулина Б.А. Соч.: В 3 т. - М.: Пан; Корона-принт, 1997. - Т. 2: Стихотворения 1980-1996. Переводы. Воспоминания. - 638 с.
3. Ахмадулина Б.А. Соч.: В 3 т. - М.: Пан; Корона-принт, 1997. - Т. 3: Поэмы. Поэтические посвящения и дарственные надписи. Стихи детям. Переводы. Из европейской поэзии. Поэт о поэте. Статьи и выступления. Рецензии. «Посвящение». - 614 с.
4. Ахмадулина Б.А. Божьей милостью: К юбилею М. Цветаевой // Лит. газ. - 1992. - 1 янв. - С. 6.
5. Ахмадулина Б.А. Бурлук // Лит. газ. - 1959. - 24 окт. - С. 3.
6. Ахмадулина Б.А. В войну // Комс. правда. - 1956. - 7 янв. - С. 3.
7. Ахмадулина Б.А. Все сказано строкой: Сюжет. Мгновенье бытия // Звезда. - 1999. - № 6. - С. 3-5.
8. Ахмадулина Б.А. Высокие метры // Комс. правда. - 1959 - 24 окт. - С. 3.
9. Ахмадулина Б.А. Гряда камней: Книга стихотворений. - М.: АО Изд-во «ПАН», 1995. - 400 с.
10. Ахмадулина Б.А. Влечет меня старинный слог. - М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс; Изд-во ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000. - 528 с.
11. Ахмадулина Б.А. Ель // Грани. - 1958. - № 38. - С. 15.
12. Ахмадулина Б.А. Ель. Ночью. Черный ручей // Октябрь. - 1955. - № 5. - С. 103.
13. Ахмадулина Б.А. Ждать понимания // Лит. Россия. - 1986. - 6 июня. - С. 8.
14. Ахмадулина Б.А. Избранное: Стихи. - М.: Сов. Писатель, 1988. - 333 с.
15. Ахмадулина Б.А. Ларец и ключ. - СПб: Пушкинский фонд, 1994. - 63 с.
16. Ахмадулина Б.А. Лицо посвящено Булату // Лит. обозрение. - 1998. - № 3. - С. 18-20.
17. Ахмадулина Б.А. Метель: Стихи. - М.: Сов. писатель, 1977. - 206 с.
18. Ахмадулина Б.А. Миг бытия. - М.: Аграф, 1997. - 304 с.
19. Ахмадулина Б.А. Нечаяние. - М.: Издательский дом «Подкова», 2000. - 232 с.
20. Ахмадулина Б.А. Новые стихи // Знамя. - 1999. - № 7. - С. 3-30.
21. Ахмадулина Б.А. Новые стихи // Континент. - 1998. - № 97. - С. 9-18.
22. Ахмадулина Б.А. Озноб: Избранные произведения. - Франкфурт н/Майне: Посев, 1968. - 338 с.
23. Ахмадулина Б.А. «Отраден путь человека...» (речь при вручении Пушкинской премии) // Юность. - 1995. - № 6. - С. 42-43.
24. Ахмадулина Б.А. Памяти артиста (об А. Миронове) // Лит. газ. - 1987. - 2 сент. - С. 7.

25. Ахмадулина Б.А. Прощаясь с Павлом Антокольским // Воспоминания о П. Антокольском: Сборник. - М.: Сов. писатель. 1987. - С. 430-432.
26. Ахмадулина Б.А. Поздравляем юбиляра: Е.М. Винокурову - 50 лет // Лит. газ. - 1975. - 5 нояб. - С. 4.
27. Ахмадулина Б.А. Родина // Комс. правда. - 1955. - 5 мая. - С.3.
28. Ахмадулина Б.А. Сад: Стихи. - М.: Сов. писатель, 1987. - 159 с.
29. Ахмадулина Б.А. Свеча: Стихи и поэмы. - М.: Сов. Россия, 1977. - 542 с.
30. Ахмадулина Б.А. Сны о Грузии. - Тбилиси: Мерани, 1977. - 542 с.
31. Ахмадулина Б.А. Созерцание стеклянного шарика: Новые стихотворения. - СПб.: Пушкинский фонд, 1997. - 64 с.
32. Ахмадулина Б.А. Стихи. - М.: Худож. лит., 1975. - 176 с.
33. Ахмадулина Б.А. Стихотворения. - М.: Худож. лит., 1988. - 333 с.
34. Ахмадулина Б.А. Стихотворения. - М.: Слово (Slovo), 1995. - 103 с.
35. Ахмадулина Б.А. Струна: Стихи. - М.: Сов. писатель, 1962. - 119 с.
36. Ахмадулина Б.А. Тайна: Новые стихи. - М.: Сов. писатель, 1983. - 127 с.
37. Ахмадулина Б.А. «У времени нет привычки ходить по обочине...» // Огонек. - 1987. - № 9. - С. 31.
38. Ахмадулина Б.А. Уроки музыки: Стихи. - М.: Сов. писатель, 1969. - 159 с.
39. Ахмадулина Б.А. Хвойная хворьба // Знамя. - 2003. - № 1. - С. 28-32.
40. Ахмадулина Б.А. Черемуха моя // Лит. газ. - 1999. - 9 июня. - С. 10.
41. Ахмадулина Б.А. Чудная вечность: К 175-летию со дня рождения А.С. Пушкина // Лит. газ. - 1969. - 4 июня. - С. 2.
42. Вознесенский А.А. Собр. соч.: В 5 т. - М.: Вагриус, 1983. - Т.1. - 416 с.
43. Евтушенко Е.А. Первое собр. соч.: В 8 т. - М.: NEVA group, 1997. - Т. 1.: 1937-1958. - 482 с.
44. Евтушенко Е.А. Первое собр. соч.: В 8 т. - М.: NEVA group, 1998. - Т. 2.: 1959-1964. - 546 с.
45. Кушнер А.С. Канва: Из шести книг. - Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1981. - 207 с.
46. Матвеева Н.Н. Избранное: Стихотворения, поэмы. - М.: Худож. лит., 1986. - 534 с.

II. Интервью Б.А. Ахмадулиной

47. Венечка Ерофеев в «Самоволке» // Беседа Б. Ахмадулиной с И. Тосунян о вечере памяти В. Ерофеева // Лит. газ. - 1995. - № 28. - С. 6..
48. «Возьмите на память мой голос...» (Беседа с Б.А. записала Е. Михайлова) // Даугава. - 1987. - № 3. - С. 95-101.
49. Если поэзия не музыка, то что? (Беседа с поэтессой Б. Ахмадулиной. Записал А. Шунавикин) // Строительная газ. - 1989. - 29 окт. - С.4.
50. «Любовь спасет мир»: Беседа Т. Василевской с Б.А. // Сов. Кубань. -1989. - 17 сент. - С.3.
51. «Мне нравится, что жизнь всегда права...»: С Б.А. беседует корр. «Огонька» Ф. Медведев // Огонек. - 1987. - № 15. - С. 9.

52. «Моё татарское, надеюсь, заметно...»: Интервью С. Ибрагимовой с Б.А. // Идель. - 1993. - № 1. - С. 30-33.
53. «Моя вотчина - российский пейзаж»: беседа с Б.А. вел В. Дударев // Домашнее чтение. - 1998. - 29 апр. - С.7.
54. «Нас оберегают даже мысли о высшем»: С Б.А. беседует К. Кедров // Новые изв. - 1998. - 29 апр. - С. 7.
55. Не могут быть грешными сочинения: Беседа с поэтом Б.А. Записал В. Иванов // Лит. Россия. - 2001. - № 32. - С. 3.
56. «Но нежности моей закаменелость мешает слушать мне, как их корят...» // Неюбилейные мысли поэта о своих друзьях, дружестве и других материях, которые не продаются. Записала О. Кучкина // Комс. правда. - 1997. - 2 апр. - С. 4.
57. «Отстоять независимость души...». С Б.А. беседовала Л. Вышинская // Собеседник. - 1989. - Март. № 11. - С. 12-13.
58. «Прощай свободная стихия...»: Памяти С. Параджанова // Лит. газ. - 1990. - 1 авг. - С. 7.
59. «Пред новым днем не знаю сожаленья...»: Беседа с поэтессой Б.А. Записал Ю. Рост // Общая газета. - 1997. - № 13. - С. 16.
60. «Способ совести избран уже...»: С Б.А. беседовал В. Санков // Рос. вести. - 1994. - 22 янв. - С. 5.
61. «Судьбу не выбирают»: Интервью С. Тарошкиной с Б.А. // Лит. газ. - 1987. - 1 янв. - С. 7.
62. «Талант всегда найдет себе неприятность...»: С Б.А. беседует Л. Винник // Аргументы и факты. - 1994. - № 21. - С. 8.
63. «Я из людей, и больно мне людское...»: Беседу с Б.А. вела Э. Шугаева // Лит. газ. - 1990. - № 10. - С. 13.

III. Научная литература и литературная критика

64. Аведова И. Жанровая система поэзии Б. Ахмадулиной: Дисс. соиск. уч. степени к.ф.н. - Тверь, 1999. - 189 с.
65. Айзенштейн Е. «Я из людей и больно мне людское...». Белла Ахмадулина: избранные страницы // Звезда. - 1989. - № 2. - С. 215-222.
66. Аксенов В. Прогулка в Калашный ряд // Грани. - 1984. - № 133. - С. 165-189.
67. Алешка Т.В. Пушкинские традиции в поэзии Б. Ахмадулиной // Вестн. Белорус. ун-та. - Сер. 4. - 1992. - № 2. - С. 15-18.
68. Амиреджиди Ч. Красота и духовность // Лит. Грузия. - 1987. - № 5. - С. 223-234.
69. Аннинский Л. Беззащитное всеоружье // Московский комсомолец. - 1962. - № 27. - С. 3.
70. Аннинский Л. Пальмы на айсберге: Легенды шестидесятников и реалии шестидесятых // Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. - М.: Новое лит. обозрение, 1996. - С. 388.

71. Аннинский Л. Переходящие экватор. Венок критических сонетов // День поэзии. - М., 1980. - С. 85-89.
72. Аннинский Л. Реальность сказки и призрачность были // Дон. - 1965. - № 3. - С. 166-168.
73. Аннинский Л. Шестидесятники, семидесятники, восьмидесятники... К диалектике поколений в русской культуре // Лит. обозрение. - 1991. - № 4 - С. 10-14.
74. Антокольский П. Белла Ахмадулина // Ахмадулина Б.А. Стихи. - М.: Сов. писатель, 1975. - С. 3-12.
75. Антокольский П. Дарование сильное, доброе // Комс. правда. - 1970. - № 179. - С. 4.
76. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С. 5-32.
77. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. - М.: Языки русской культуры, 1999. - 896 с.
78. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (Синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. - М., 1979. - С. 147-173.
79. Архангельский А. «Все уходящее уходит в будущее» // Литературное обозрение. - 1987. - № 3. - С. 11-16.
80. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. - М.: Худож. лит., 1986. - 543 с.
81. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В.Г. Собр. Соч.: В 9 т. Т.3. - М., 1978. - С. 294-350.
82. Березин В. Тяжелый подвиг - быть пылким и возвышенным // Лит. газ. - 1997. - № 24. - С. 11.
83. Бетаки В. «Тайна» Беллы Ахмадулиной // Стрелец. - 1985. - № 1. - С. 23-24.
84. Битов А. «Большая слава делает имя словом...» // Ахмадулина Б.А. Самые мои стихи. - М.: Слово(Slovo), 1995. - С. 6.
85. Битов А. Мужество цветка // Книжное обозрение. - 1997. - № 3. - С. 12-14.
86. Битов А. «Поэзия, явленная в одном лице...» // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. - М.: Аграф, 1997. - С. 261-262.
87. Бондаренко В. Ахмадулина в возрасте Ахматовой // Звезда. - 1999. - № 8. - С. 14-21.
88. Бродский И. Зачем российские поэты?.. // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. - М.: Аграф, 1997. - С. 253-257.
89. Бродский И. Лучшее в русском языке... // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. - М.: Аграф, 1997. - С. 258-230.
90. Бройтман С.Н. Три концепции лирики (проблема субъективной структуры) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. - Т. 54. - 1995. - № 1. - С. 18-29.
91. Вадимович Н.П., Авалиани Ю.Ю. К образно-символической функции слова в художественном тексте (на материале русской поэзии) // Искусство слова (о мастерстве писателя и критика). - Ташкент, 1983. - С. 113-116.

92. Вайль П., Генис А. Тост за своих. К юбилею Б. Ахмадулиной // Панорама. - 1987. - № 312. - С. 18-20.
93. Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека. - М.: Новое лит. обозрение, 1996. - 368 с.
94. Вегин П. «Все - лишь ему...!» // Лит. Россия. - 1967. - № 34. - С. 10.
95. Винник Л. Талант всегда найдет себе неприятности // Аргументы и факты. - 1994. - № 21. - С. 8.
96. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды. - М.: Наука, 1976. - 508 с.
97. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. - М.: Высш. шк., 1981. - 320 с.
98. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. - М.: Изд-во АН СССР, 1963. - 337 с.
99. Винокурова И. Возвращаясь к себе. - Лит. обозрение, - 1984, - № 7. - С. 61-63.
100. Винокурова И. Живое движение стиха // Новый мир. - 1977. - № 2. - С. 259-262.
101. Винокурова И. «...Ищу под видимостью - душу» // Нов. мир. - 1976, - № 4, - С. 269-273.
102. Винокурова И. Тема и вариации. Заметки о поэзии Беллы Ахмадулиной // Вопр. лит. - 1995. - № 4. - С. 37-50.
103. Владимиров Ю. Спиритический сеанс в поэзии // Октябрь - 1964. - № 1. - С. 190-191.
104. Вознесенский А.А. На виртуальном ветру. - М.: Вагриус, 1998. - 451 с.
105. Воронов В. «Убереглись от искушений...» // Лит. газ. - 1989. - 6 сент. - С. 4.
106. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. - М.: НЛЮ, 1995. - 477 с.
107. Гаспаров М.Л. Избранные труды. - М.: Языки русской культуры, 1997. - Т. 2: О стихах. - 504 с.
108. Гинзбург Л. В городе поэтов // Мол. гвардия. - 1956. - № 1. - С. 143.
109. Гинзбург Л.Я. О лирике. - Л.: Сов. писатель, 1974. - 408 с.
110. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. - Л.: Сов. писатель, 1979. - 224 с.
111. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. - Л.: Худож. лит., 1976. - 448 с.
112. Грандова Е. «Смущаюсь и робею пред листом...» (К юбилею Беллы Ахмадулиной) // Культура. - 1997. - 10 апр. - С. 7.
113. Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Язык поэзии XIX-XX вв. Фет. Современная лирика. - М.: Наука, 1985. - 229 с.
114. Григорьева О.Н., Тевалинская Т. В. «Синестетическая» поэзия Б. Ахмадулиной // Вестн. Моск. ун-та. - Сер. 9. - 1990. - № 4. - С. 12-19.
115. Грушников О. Белла Ахмадулина. Библиографический конспект литературной жизни // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. - М.: Аграф, 1997. - С. 273-280.
116. Гугишвили Э. «...И в любви, в беспокойстве, в тоске...» Открытое письмо Белле Ахмадулиной // Лит. Грузия. - 1978. - № 6. - С. 134-148.

117. Гусев В.И. В предчувствии нового. О некоторых чертах литературы шестидесятых годов. - М.: Сов. писатель, 1974. - 230 с.
118. Гусев В.И. Музыка, жизнь, поэзия // Подъем. - 1971. - № 3. - С. 136-137.
119. Евтушенко Е.А. Анкета // Киреев А.Б. Классики пишут сегодня: Разговор о поэзии. - М.: Сов. писатель, 1989. - с. 39-48
120. Евтушенко Е. А. Волчий Паспорт. - М.: Вагриус, 1998. - 573 с.
121. Евтушенко Е.А. «Любви и печали порыв центробежный...» // Дружба народов. - 1970. - № 6. - С. 279-282.
122. Евтушенко Е.А. Мы - наследники великой поэзии // Молодой коммунист. - 1962. - № 10. - С. 56-57.
123. Евтушенко Е.А. Пегас спотыкается // Лит. газета. - 1971. - 20 окт. - С. 4-5.
124. Егиазарян А. Критерий - индивидуальность // Дружба народов. - 1974. - № 10. - С. 263-264.
125. Елигулашвили Э. Долгий путь стиха // Лит. Грузия. - 1966. - № 6. - С. 43-51.
126. Елигулашвили Э. Как сделать скрипку Страдивариуса // В оригинале и переводе... - Тбилиси: Мерани, 1969. - С. 73-83.
127. Елисеева М.Б. Литературные реминисценции в стихотворении Б. Ахмадулиной «Сад-всадник» // Художественный текст: Онтология и интерпретация - Саратов: Саратов. гос. пед. ин-т им. К. Федина, 1992. С. 143-151.
128. Ермилова Е. «Причина для стихосложения» // Лит. газ. - 1976. - № 4. - С.7.
129. Ерофеев Викт. Новое и старое. Заметки о творчестве Беллы Ахмадулиной // Октябрь. - 1987. - № 5. - С. 90-94.
130. Ефимова Н. Поэтика сборника Беллы Ахмадулиной «Сад» // Рус. яз. за рубежом. - 1993. - № 5/6. - С. 102-109.
131. Ефремов О., Крымова Н. Уроки Художественного // Лит. газ. - 1978, - 30 авг. - С. 8.
132. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций. - СПб.: Изд-во С-Петербург. ун-та, 1996. 440 с.
133. Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. - СПб.: Азбука-классика, 2001.- С. 25-79.
134. Жолковский А. «Чужих певцов блуждающие сны...» // Жолковский А. «Блуждающие сны» и другие работы. - М.: Наука (Вост. лит.) 1994. - С. 17, 21-22.
135. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Ученые записки Тартус. гос. ун-та. - 1975. - Вып. 365.- С. 150-183.
136. Зайцев В.А. Поэтические открытия современности: советская поэзия 50-80 гг. - М.: Просвещение, 1988. - 126 с.
137. Зайцев В.А. Пути развития современной русской лирики. - М.: Просвещение, 1987. - 223 с.
138. Зайцев В.А. Современная советская поэзия. - М. Сов. писатель, 1968. - 187 с.

139. Золотусский И. Подводя итоги // Сибирские огни. - 1964. - № 11. С.165-174.
140. Зубова Л.В. Современная поэзия в контексте истории языка. - М.: Новое лит. обозрение, 2000. - 432 с.
141. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретические исследования внутреннего мира искусства. - Л.: Искусство, 1972. - 440 с.
142. Каландадзе А. «Дорогое имя» // Лит. Грузия. - 1987. - № 5. - С. 218-221.
143. Кардин В. Дети пятьдесят шестого // Кардин В. Где зарыта собака? Poleмические статьи 60-80-х. - М.: Сов. писатель, 1991. - С. 132-167.
144. Колмановский С. Трудно быть поэтом // Звезда. - 1976. - № 8. - С. 210-212.
145. Клепикова Е. Праздный стих // Лит. обозрение. - 1976. - № 7. - С. 59-63.
146. Коваленков А. До первой книги // Знамя. - 1957. - № 8. - С. 179-180.
147. Кубатьян Г. «И ляжет на душу добро...» // Лит. обозрение. - 1976. - № 7. - С. 59-63.
148. Кузовлева Т. «Нежный вкус родимой речи...» // Лит. газ. - 1978. - № 25. - С. 5.
149. Кулаков В. Бронзовый век русской поэзии // Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. - М.: Новое лит. обозрение, 1999. - С. 42-59.
150. Кулаков В. Лирика - это то, что требуется // Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. - М.: Новое лит. обозрение, 1999. - С. 42-59.
151. Кулаков В. Просто искусство // Кулаков В. Поэзия как факт: Статьи о стихах. - М.: Новое лит. обозрение, 1999. - С. 60-73.
152. Куллэ В. Ушедшая в гобелен // Лит. обозрение. - 1997. - № 3. - С. 17-20.
153. Кушнер А. Она есть... // Лит. обозрение. - 1997. - № 3. - С. 11.
154. Лавлинский Л. «Этим и интересны...» // Молод. гвард. - 1961. - № 11. - С. 290-297
155. Лакшин В.Я. «Новый мир» во времена Хрущева: Дневник и попутное (1953-1964). - М.: Кн. палата, 1991. - 269 с.
156. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: Учеб пособие для студентов высш. учеб. заведений: В 2 т. - М.: Издательский центр «Академика», 2003. - Т. 1: 1953-1968. - 416 с.
157. Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: Учеб пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2т. - М.: Издательский центр «Академика», 2003. - Т.2: 1968-1990. - 688 с.
158. Лесневский Ст. «Не зря слова поэтов осеняют...» // Лит. газета. - 1962. - № 106. - С. 3.
159. Лиснянская И. Имя // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. - М.: Аграф, 1997. - С. 263-264.
160. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопр. лит. - 1968. - № 8. - С. 33-51.
161. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М.: Искусство, 1970. - 384 с.
162. Лубенская С.О. О поэтическом языке Беллы Ахмадулиной // Russian Literature. - 1985. - V. 17. - № 2. - P. 162-163.

163. Липкин С. Мучительность музыки (к юбилею Беллы Ахмадулиной) // Культура. - 1997. - 10 апр. - С. 7.
164. МакКормак Э. Когнитивная теория метафоры // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. - С. 358-386.
165. Маргвелашвили Г. Дань с русской музы // Лит. Грузия. - 1966. - №7. - С. 59-60.
166. Маргвелашвили Г. Дары дружбы (Грузия в русской советской поэзии) // Лит. Грузия. - 1972. - №9. - С. 77-78.
167. Маргвелашвили Г. Заметки о поэзии Беллы Ахмадулиной // Маргвелашвили Г. На страже света и добра. - Тбилиси: Мерани, 1990. - С. 317-328.
168. Маргвелашвили Г. Из родословной поэзии // Маргвелашвили Г. Несгорающий костер. - Тбилиси: Мерани, 1973. - С. 834-840.
169. Маргвелашвили Г. Когда на нас глядит поэт // Маргвелашвили Г. На страже света и добра. - Тбилиси: Мерани, 1990. - С. 307-313.
170. Маргвелашвили Г. Музыка стиха - музыка времени // Маргвелашвили Г. На страже света и добра - Тбилиси: Мерани, 1990. - С. 314-317.
171. Марченко А. Время искать себя // Новый мир. - 1972. - № 10. - С. 222-223.
172. Марченко А. Ностальгия по настоящему. Заметки о поэтике А. Вознесенского // Вопр. лит. - 1978. - № 7. - С.15-42.
173. Марченко А. Романтики острова Гель-Гью // Лит. Россия. - 1965. - 22 окт. - С. 8-9.
174. Марченко А. «Струна» // День поэзии. - М., 1962. - С. 143-144.
175. Межиров А. Стезюю правды // Комс. правда. - 1965. - 17 февр. - С. 3.
176. Меньшутин А., Синявский А. За поэтическую активность // Новый мир. - 1961. - № 1. - С. 238.
177. Минералов Ю.И. История русской литературы: 90-е годы XX века. - М.: Гуманист. издат. центр ВЛАДОС, 2002. - 224 с.
178. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтики и индивидуальность). - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999.- 360 с.
179. Михайлов А. «И голосом ломавшимся моим...» Евгений Евтушенко. // Портрет. - М.: Сов. Россия, 1983. - С. 342-382.
180. Михайлов А.А. Открытие Пушкина // Михайлов А.А. Ритмы времени (Этюды о русской советской поэзии наших дней) - М.: Худож. лит. 1973. - С. 510-526.
181. Михайлов А., Синявский А. За поэтическую активность // Новый мир. - 1961. - № 1. - С.238.
182. Михайлов А.А. Сила и тайна слова. - М.: Современник, 1984. - 350 с.
183. Мустафин Р. Поиск алгоритма. Заметки о поэзии Беллы Ахмадулиной // Дружба народов. - 1985. - № 6. - С. 245-252.
184. Найман А. Случилось, как хотели Вы (К юбилею Беллы Ахмадулиной) // Культура. - 1997. - 10 апр. - С. 7.
185. Неймирок А. Белла Ахмадулина // Грани. - 1964. - № 55. - С. 169-177.

186. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с.
187. Никоньчев Ю. Диадема и терновый венец // Лит. газ. 1989. 8 марта С. 4.
188. Новиков В. Боль обновления // Лит. обозрение. - 1985. - № 1. - С. 23-25.
189. Новиков В. Голос: О стихах Ю. Мориц // Октябрь. - 1988. - № 10. – С. 160-163
190. Огнев В. Литературные поколения и движение времени // Вопр. лит. - 1970. - № 11. - С. 42-43.
191. Огнев В. Поэзия Беллы Ахмадулиной // Огнев В. У карты поэзии. - М.: Сов. писатель, 1968. - С. 94-99.
192. Огнев В. Струна // Лит. Россия. - 1963. - 8 марта. - С. 14-16.
193. Ортега-и-Гасет Х. Две великие метафоры // Теория метафоры. - М.: Прогресс, 1990. – С. 5-32.
194. Осетров Е. «...Капроновые два крыла» // Комс. правда. - 1970. - № 179. - С. 4.
195. Паперный З. Под надзором природы // Октябрь. - 1984. - № 10. - С. 204-206.
196. Перцов В. Реплика доброжелателя // Лит. Россия. - 1964. - 7 февр. - С. 14-15.
197. Померанцев К. Белла Ахмадулина в Париже // Русская мысль. - 1977. - 10 февр. - С. 7.
198. Попов Е. Особый свет // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. - М.: Аграф, - 1997. - С. 270-272.
199. Пospelов Г.Н. Теория литературы. - М.: Высш. шк., 1978. - 351 с.
200. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. - М.: Высш. шк., 1990. - 344 с.
201. Прищепа В.П. Парадигма идейно-эстетических поисков Е.А. Евтушенко (1949-1998): Дис... д-ра. филол. наук - М., 1999. - 385 с.
202. Пустовойт П. Образное слово // Дон. – 1986. - № 5. – С. 156-159.
203. Пьяных М.Ф. Вначале были мастера // Нева. - 1978. - № 10. - С. 27-31
204. Пьяных М.Ф. «Покой нам только снится...» (Русская советская поэзия 1965-1985 годов). - Л.: Знание, 1985. - 32 с.
205. Рейн Е. Достойное восхождение... // Лит. обозрение. - 1997. - № 3. - С. 11.
206. Ржевский Л. Звук струны (о творчестве Беллы Ахмадулиной) // Воздушные пути. Альманах. - 5. - Нью-Йорк, 1967. - С. 257-278.
207. Рикер П. Живая метафора // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 435-455.
208. Римина И. Вкус речи. Белла Ахмадулина - пушкинский лауреат // Лит. газ. - 1994. - № 22. - С. 2.
209. Саржина А. Ахмадулина // Филология. - 1964. - Вып. 146. - С. 399-409.
210. Сарнов Б. Двойной портрет // Сарнов Б. Бремя таланта: портреты и памфлеты. - М., 1987. - С. 337-383.
211. Сарнов Б. «Привычка ставить слово после слова...» // Новый мир. - 1970. - № 12. - С. 257-262.

212. Светлов М.А. «Струна» Беллы Ахмадулиной // Светлов М.А. Беседует поэт. - М.: Сов. писатель, 1968. - С. 147-150.
213. Сидоров Е. «...Жизнь всегда права» // Лит. газ. - 1976. - № 4. - С. 7.
214. Сидоров Е. Силуэты // Сидоров Е. Течение стихотворных дней: Статьи. Портреты. Диалоги. - М.: Сов. Писатель, 1988. - С. 189-248
215. Смеляков Я. Молодая поэзия нового времени // Москва. - 1962. - № 12. - С. 218-219.
216. Соловьев Б. Поэзия и ее критики // Октябрь. - 1963. - № 7. - С. 195-196.
217. Соловьев В. Автопортрет тела Беллы Ахмадулиной // Соловьев В. Призрак, кусающий себе локти. - М.: РИК «Культура», 1992. - С. 224-240.
218. Тарощина С. Судьбу не выбирают // Лит. газ. - 1987. - 1 янв. - С. 7.
219. Тимофеев Л. Феномен Вознесенского // Новый мир. - 1989. № 2. - С. 15-21.
220. Тимофеева И. Безукоризненность жеста // Моск. новости. - 1994. - № 22. - С. 63.
221. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. - М.: Аспект-Пресс, 2001. - 334 с.
222. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М.: Прогресс-Культура, 1995. - 624 с.
223. Тукодян Н.Х. Литературный портрет в русской советской прозе (Жанр. Поэтика): Автореф. дис... канд. филол. наук. - М., 1985. - 25 с.
224. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Наука, 1977. - 674с.
225. Урбан А. Мода, штамп, поэт // Вопр. лит. - 1962. - № 9. - С. 75 -76.
226. Урбан А. Слово - поиск (Поэзия 1962 года) // Вопр. лит. - 1963. - №1. - С. 53-54.
227. Урбан А. Собеседники времени // Лит. обозрение. - 1976. - № 6. - С. 20-27.
228. Фаликов И.З. Опрокинем хрусталь // Фаликов И.З. Проза про стихи. - М.: Новый ключ, 2000. - С. 94-101.
229. Филлипов Г.В. Русская советская философская поэзия: Человек и природа. - Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. - 207 с.
230. Фоняков И. Не сотвори себе кумира // Лит. обозрение. - 1978. - №10. - С. 47-49.
231. Хализев В.Е. Наследие М.М. Бахтина и классическое видение мира // Филол. науки. - 1991. - № 5. - С. 28 - 42
232. Хализев В.Е. Теория литературы. Учебник - М.: Высш. шк., 2000. - 398 с.
233. Цурикова Г. Поэзия, игра, жизнь // Лит. газ. - 1964. - № 33. - С. 3.
234. Чеботарева А. «Пи, направленное в бесконечность». Приметы НТР с современной поэзии // Лит. учеба. - 1981 - № 5. - С. 122.
235. Чупринин С. Белла Ахмадулина: я воспою любовь // Чупринин С. Крупным планом. - М., 1983 С. 176-185.
236. Чупринин С.И. Оттепель: Хроника важнейших событий // Оттепель: 1957-1959. - М.: Моск. рабочий, 1990. - С. 366-428.

237. Чупринин С.И. Прямая речь (Заметки о гражданственности поэзии наших дней) - М.: Знание, 1988. - 64 с.
238. Чупринин С. Способ совести // Лит. обозрение. - 1978. - № 10. - С. 49-53.
239. Шагинян М. Читая «Уроки музыки» // Лит. Россия. - 1970. - 26 июня. - С. 17.
240. Шарымова Н. Кто под этой звездой родился... // Панорама. - 1987. - № 309. - 13-20 марта. - С. 24-25.
241. Шварц Е. «Ларец и ключ» // Ахмадулина Б.А. Миг бытия. - М.: Аграф, 1997. С. 265-269.
242. Щемелева Л. «Все было дано...» // Новый мир. - 1988. - № 5. С. 38-41.
243. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии: - М.: Высш. шк., 1990. - 303 с.

IV. Литература на иностранном языке

244. Brodsky J. Why Russian Poets? // Vogue. - 1977. - V. 167. - July. - P.112.
245. Carlisle O. Bella: Russian best // Vogue. - 1977. - V. 167. - July. - P. 110, 154.
246. Feinstein E. Three Russian Poets: Margarita Aliger, Yunna Moritz, Bella Akhmadulina. - Manchester: Carcanet, 1979. - 251 p.
247. Forgues P. The Young Poets // Survey. - January. - 1963. - P. 31-52.
248. Forgues P. Russian Poetry // Survey. - July. - 1965. - P. 54-70
249. Rydel Ch. The Metapoetical World of Bella Akhmadulina // Russian Literature Triquarterly. - 1971. - № 1. - p. 46-63.
250. Rydel Ch. (Comp.) A Bibliography of Works by and about Bella Akhmadulina // 10 Bibliographies of 20-th Century Russian Literature / Ed. by F. Moody. - Ann Arbor: Ardis, 1977. - P. 143-157.