

Дарья Башкайкина
(Саратов)

МОТИВНАЯ СТРУКТУРА КОНЦЕПТА «ТВОРЧЕСТВО» В ЛИРИКЕ Б. АХМАДУЛИНОЙ

В статье представлена поэтологическая модель концепта «творчество», занимающего центральное место в лирике Беллы Ахмадулиной. Рассматриваются основные черты художественного мышления и образной системы поэта.

Ключевые слова: Белла Ахмадулина, поэтология, творчество, мотивная структура, концепт, полевая модель концепта.

The article presents poetological model of «art» concept which lies at the centre of Bella Akhmadulina lyric poetry. Poet's artistic thinking and imagery system main features considered in the article.

Key words: Bella Akhmadulina, poetology, art, motive structure, concept, concept field model.

В центре лирического произведения всегда находится творящий субъект. Осознав себя поэтом, он неизбежно задумывается о природе, границах и назначении своего дарования. Исследованием самоопределения, мироощущения, эстетических представлений и рефлексии поэта по поводу собственного творчества занимается поэтология. Это раздел филологической науки, охватывающий «поэтическое во всех его проявлениях» [7, с. 10].

В творчестве Беллы Ахмадулиной поэтологический аспект занимает центральное место. Исследование индивидуально-авторской интерпретации традиционной для мировой лирики темы поэта и поэзии позволит нам выявить основные черты поэтического мышления и образной системы Ахмадулиной, гармонично сочетающей новизну и преемственность.

Слово «творчество» практически отсутствует в лирике Ахмадулиной, очевидно, осознаваясь как избыточно «высокое». Но концепт «творчество» представлен в текстах поэта

широко и разнообразно. Систематизировав всю совокупность ассоциаций, связанных с творческим актом, мы построили полевую модель концепта, выделив его ядро и периферию. К ядру относятся наиболее значимые мотивы лирики Ахмадулиной, к периферии – вспомогательные ассоциаты. Очевидно, что мотивный уровень прочно вписан в поэтическую традицию, а ассоциативный более оригинален и индивидуален.

В истории мировой поэзии сложились две традиции интерпретации творчества: как полета вдохновения и как ремесла. В XX в. возобладали второй подход. Мастерами и тружениками чувствуют себя многие поэты: В. Маяковский сравнивает себя с рабочим, фабрикой и рудокопом: «Поэзия – / та же добыча радия. / В грамм добыча, / в годы труды» [6, с. 121]; О. Мандельштам – со столяром, строителем, архитектором: «Тем чаще думал я: из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам» [5, с. 79]. А. Ахматова, развивая акмеистическую идею «Цеха поэтов», создает цикл «Тайны ремесла». Как тяжелый физический труд изображает творческий процесс М. Цветаева в цикле «Стол».

Продолжая эту традицию, Ахмадулина сравнивает свой труд с делом архитектора: «и воздух обретает плоть / громоздко-стройного собора» [1, с. 385], художника: «еще и кисть глупа и краски непослушны» [1, с. 232], оператора: «сделать так, как сделал оператор – / послушно перенять его пример / и, пристально прикинув к аппаратам, / прищуриться на выбранный предмет» [1, с. 31]. Более неожиданно выглядят ассоциации с ремеслом печника: «Когда возводит красную трубу / печник на необжитом новом доме» [1, с. 31] лирическая героиня «тоже вытирает об траву / замаранные глиною ладони» [1, с. 31], и крестьянским трудом: «Светает, сад-вод! Светает, огородник! / Что ж, потянусь и я возделывать тетрадь» [1, с. 213]. В результате тяжелого труда поэт приобретает свой аналог сгорбленной спины усталого работника: «И остался от этих времён / горб – натруженность среднего пальца» [1, с. 122].

Если в ремесленных метафорах О. Мандельштама преобладал мотив преодоления сопротивления материала, то у Ахмадулиной – мотив возвращивания того, что уже заложено в зерне. Для нее характерно умаление собственной роли в творческом акте. Это обусловлено двумя причинами. Во-

первых, весьма скромным местом, которое отводит себе Ахмадулина в русской поэтической традиции: «Я призрак двусмысленный и неказистый / поэтов, чья жизнь не затеется снова» [1, с. 130]. Во-вторых, представлением о служебной, инструментальной роли поэта в создании произведения: «я – лишь дудка, чтоб дудеть» [1, с. 54], «мускул», нужный для восхождения речи. Творческий импульс заключен не в поэте, а в «самотворном стихе»: «Покуда он вершит своё само-творенье, / люблю на труд его смотреть со стороны» [1, с. 196].

Каково же в таком случае участие поэта в процессе создания стихотворения? Ответ на этот вопрос дает устойчивая в творчестве Ахмадулиной метафора поэта-охотника: «От неусыпной засады моей не упасётся не то и не это, / пав неминуемой рысью с ветвей, / вцепится слово в загривок предмета» [1, с. 124]. Лирической героине привычно «красться к столу сквозь чащобу житья, / зренье возжечь и следить за добычей» [1, с. 124]. Мастерство поэта в том, чтобы в нужный момент, подобно ястребу, броситься на добычу – предмет, и назвать его, дать ему имя. В этом Ахмадулина видит главное предназначение поэта: «нарушить этой ночи безымянность, / и всё, что в ней, по имени назвать» [1, с. 78].

А. Лосев в работе «Философия имени» отмечает, что, давая имена окружающим предметам, человек постигает действительность. «Только в имени вещь является как таковая и достигает наибольшего расцвета и наполнения» [4, с. 40-41]. В понимании Ахмадулиной, без поэтического слова предметы остаются «безымянными», недоуплощенными, и человеку приходится «слушать вечную, точно прибой, / безымянных вещей переключку...» [1, с. 112].

По А. Лосеву, имя предполагает одушевленность и диалогичность. «У неодушевленных вещей – название, у живых – имя». «Имя – порождение живых, взаимообщающихся личностей» [4, с. 23]. Ахмадулина настойчиво одушевляет все предметы посредством имен и вступает с ними в диалог. Возникает «переключка безымянных вещей» и «именуемого» их поэта. Если «душа предмета» «желает быть воспета», то поэт «по слуху» подбирает ему имя: «Светофор. Это славное имя. Светофор. Святослав. Светозар» [1, с. 30].

Поиск имени усложняется тем, что миру «в тисках известного – тесно» [1, с. 243], слова, доступные обычному человеку, слишком бедны, чтобы описать многообразие мира:

«Соседка капля – капле не близнец, / они похожи, словно я и кто-то. / Два раза одинаково блестеть / не станет то, на что смотрю с откоса» [1, с. 200]. Лирическая героиня стремится найти каждому предмету индивидуально неповторимое имя, выражающее сущность именно этого предмета: «Здесь, где живу, есть – не скажу: балкон – / гроздь ветхости, нарост распада или / древесное подобье облаков, образование трогательной гнили» [1, с. 202]. Поэт ищет способ «окликнуть безымянность» по-новому, но где взять новые имена: «как слово звать – у словаря не спросишь, / откуда сам не скажешь словарю» [1, с. 242]. В этом профессиональный долг поэта, владеющего своим ремеслом.

Среди ассоциатов, связанных с мотивом ремесла, в лирике Ахмадулиной заметное место занимают «орудия труда». Это тоже дань поэтической традиции: перо, бумага, свечи фигурируют в искусстве на протяжении веков. XX в. преодолевает эмблематичность этих атрибутов творческого процесса и возвращает им предметность и вещественность. У А. Ахматовой уже не просто бумага, а белоснежная тетрадь, не просто свечи, но «свеч кривых нагар» [2, с. 298]. М. Цветаева вступает со своим письменным столом в глубоко человеческие взаимоотношения: «Я знаю твои морщины, / Как знаешь и ты – мои» [9, с. 311]. Атрибуты творчества у Ахмадулиной более многообразны и выполняют разные функции. В ее стихотворениях уживаются предметы из разных эпох: с «перезревшей влагой чернил» и пером соседствует «бег карандашей» и «букет авто ручек»; с восковой свечой – «доверчивая лампа». Некоторые «орудия труда» упоминаются как традиционные «поэтизмы» (перо, свеча), другие дают вполне реалистичные образы предметов: «Вокруг меня – ни звука, ни души / И стол мой умер и под пылью скрылся. / Уставили во тьму карандаши / тупые и неграмотные рыльца» [1, с. 575]. Избыточное определение бумаги как белой выполняет символическую функцию: «лишь белая тетрадь / заметила, что я задула свечи, / зажженные для сотворенья речи» [1, с. 118]. Белизна тетради символизирует её чистоту и непорочность, которую поэт боится «пера опасною гордыней <... > ранить или осквернить» [1, с. 465]. Постоянные у Ахмадулиной атрибуты творчества – лампа и свеча – актуализируют мифопоэтический пласт, связывая творчество с ночью.

Ночь для Ахмадулиной – это средоточие всех необходимых условий для творчества: «Ночь – вотчина моя, во дне я – чужестранец» [1, с. 344], а «дневная жизнь – / уловка, ухищренье приблизить ночь» [1, с. 311]. Ночью не нужно торопиться, и лирическая героиня обретает свободу и уединение: «все спать улягутся, но мне ведь / привычной складывать слова» [1, с. 313].

А. Ханзен-Лёве видит мифопоэтическое значение ночи в объединении «темного, порождающего, бездонного и подсознательного», «выход в ночь» означает «мистическое состояние» [8, с. 213]. Ночное творчество у Ахмадулиной сравнивается с колдовством: «Я так немудрено и нежно / наколдовала в стороне» [1, с. 23]. Колдовское лишено у нее негативной семантики.

Ночное время – это господство «бессознательного», когда поэт уподобляется лунатикам в бесконтрольном «влечении искусства»: его мысли, «летающие на крыльях одичалого сознания» [1, с. 18], преследуют далекую недостижимую цель. О несомненной связи луны и творчества пишет К. Г. Юнг, он делит людей на солнечных и лунных, определяя склонность вторых полагаться на интуицию и творчество [10, с. 62]. В лирике Ахмадулиной Луна – это не только источник света, но и символ вдохновения: «Она – мой вождь и вещей понукатель, / глаз созерцатель, помыслов знаток» [1, с. 402]. Поэт выступает в роли слуги, называя себя «сообщником и прихвостнем лунного света» [1, с. 158]; влюбленного («влюбленный ротозей и воздыхатель пылкий луны» [1, с. 248]) и даже грабителя лунной красоты («Я – вор твоей казны, сокрывшийся в лесах» [1, с. 247]). И все же творчество для Ахмадулиной не остается целиком в сфере бессознательного: Луна служит только импульсом для творчества, поэт же должен преодолеть соблазны бессознательного «и вылепить из лунного свечения / тяжелый осязаемый предмет» [1, с. 19].

С Луной связан и еще один ассоциат в лирике Ахмадулиной. Луна, женская планета, господствующая над сферой чувств, определяет отношение лирической героини к миру как трепетное и заботливое: «Занятие и служба сердца – нежность» [1, с. 453]. В ее текстах часто встречаются уменьшительно-ласкательные формы, выражающие ее отношение к миру. Каждый предмет напоминает капризного ребенка, чего-то требующего от поэта: «Уверенный, что мной уже любим, /

бубнит и клянчит голосок предмета, / его душа желает быть воспета, / и непременно голосом моим» [1, с. 78]. Матерински-нежное отношение испытывает лирическая героиня и к своим творениям: «детище речи» для нее не менее важно, чем «родное дитя». В результате поэт оказывается перед необходимостью мучительного выбора.

Мотив творчества-муки центральный в поэтологии Ахмадулиной. Внутри него отчетливо выделяются мучения физические и нравственные. Первые связаны с исключительной физиологичностью творческого процесса в сознании автора. Постоянными маркерами творчества для Ахмадулиной являются губы, рот, горло, гортань, лоб и висок, ладонь и локоть.

Прежде всего, для поэта важен голос, зарождающийся «глубоко в горле»: «Обильные возникли голоса / в моей гортани» [1, с. 85]. Поэт «использует гортань для пенопенья», и если ему удастся «вызволить» слово из безмолвия усилием горла – он ощущает удовлетворение. По описанию Ахмадулиной, для этого процесса «в неживом ущелье гортани, погруженной в темноту» должна быть «такая чистота проёма, / чтоб уместить во всей красе объёма / всезнающего слова полноту» [1, с. 80]. Однако вместо этого поэт ощущает в «алом рваном проёме» горла «то всхлип, то хрип, и снова / насущный шум, занявший место слова» [1, с. 80], и в этом причина его мучительного безмолвия. Ассонансный повтор звука «о» создает фонетический образ немоты: с «круглым» лабиализованным «о» Ахмадулина сравнивает свою безгласность: «Я кричу, но как пар изо рта, / округлилась у губ немота» [1, с. 80].

Горло для Ахмадулиной – устойчивый ассоциат не только собственного творчества, но и поэзии как таковой: именно горло она выделяет в облике любимых поэтов: О. Мандельштама («Строй горла ярко наг и выдан пульсом пенья» [1, с. 343]) и М. Цветаевой («огромный мускул горла» [1, с. 89]). Стихи не только рождаются в горле, но и воспринимаются им: «от задыхания твоих тире / до крови я откашливала горло» [1, с. 89].

Отождествление творчества и кровотечения – также устойчивый мотив в лирике Ахмадулиной. Подобно М. Цветаевой, которая описывала свой творческий процесс как добровольное кровоизлияние («Вскрыла жилы: неостановимо <...> невосстановимо хлещет стих» [9, с. 315]), Ахмадулина видит

суть творческого акта в том, чтобы «не утруждая ранящий предмет, / открыть в себе кровотечение звука» [1, с. 69].

Стих для лирической героини Ахмадулиной естественен как ток крови по жилам: «сперва пульсирует мотив / как бы в предсердии искусства» [1, с. 326]. Корреляция «слово – кровь» представлена в лирике как норма, когда кровь циркулирует внутри тела: «пульсировала бесконечность / в груди, в запястье и в виске» [1, с. 139]; и как болезнь, когда происходит кровоизлияние: «слова из губ – как кровь в платок» [1, с. 121]; «измучена гортань кровотечением речи» [1, с. 125]. Глубокие раны в горле, зияющие чернотой, ассоциируются с натуралистичным образом запекшейся крови и с пустотой отсутствия голоса: «Кто мой голос из горла увёл? / Не умеет заплакать о нём / рана чёрная в горле моём» [1, с. 80].

Лоб для Ахмадулиной символизирует не только поэтический дар, но и рациональное начало. Ахмадулина знает: чтобы быть поэтом, таланта недостаточно, творчество сопровождается «работой ума»: «и медленно стираю прядь со лба / для пушшего удобства размышленья» [1, с. 94].

Рожденное в горле, осмысленное умом, стихотворение обретает свое бытие на бумаге. За последнюю часть творческого акта отвечает рука. В стихотворении «Биографическая справка» Ахмадулина указывает на прямую связь горла / звука с рукой / строкой: «Всего-то было – горло и рука, / в пути меж ними станет звук строкою» [1, с. 88]. «Бег руки вдоль стола» – это физический труд, совершающийся почти машинально: рука сама «знает привычку ставить слово после слова» [1, с. 81]. Таким образом, творческий процесс объединяет сферы чувственного, рационального и физического. Весь организм поэта ощущает творческие импульсы и участвует в стихотворстве: «Пульсировала бесконечность / в груди, в запястье и в виске» [1, с. 139].

Повышенная физиологичность образного мира Ахмадулиной порождает обилие сенсорных метафор [3, с. 74], которые описывают воздействие поэтических импульсов на органы чувств. Особое место среди этих метафор занимают вкусовые: «нежный вкус родимой речи» [1, с. 36] – и тактильные: «ожог во лбу от выдумки неточной» [1, с. 78]. Жизненной необходимости человека в пище и воде соответствует «весёлый голод» и «жажда по новым звукам» [1, с. 53], полное отсутствие которых (немота) порождает телесные муки: «Звук

немоты, железный и корявый, / терзает горло ссадиной кровавой» [1, с. 80]. Оксюморон «звук немоты» становится повторяющимся образом, символизирующим неестественность поэтического молчания: «Ждёт насыщенья звуком немота, зияя пустотою» [1, с. 53].

Не менее физических для поэта страшны муки нравственные. Развивая традиционный в поэзии мотив невыразимости в слове полноты человеческих чувств, Ахмадулина раскрывает его через ассоциаты «совесть», «долг», «ответственность». Лирическая героиня испытывает муки совести, из-за того, что ощущает бездну между образом, который мыслится, и словом, в которое он воплощается, ее «честный разум» «стыдится своего несовершенства» [1, с. 78]. Ей владеет страх «бесстыдства пред листом бумаги» [1, с. 79]. Поэт всегда в долгу перед миром, перед его красотой: «как будто за красу заката / на нем ответственность лежит» [1, с. 160]. Осознавая силу слова, поэт берет на себя ответственность за каждую строку: «нерасторжимы словесность и совесть» [1, с. 130].

И потому дар «причиняет лишь совесть и боль» [1, с. 166], но другого пути для поэта нет: «Способ совести избран уже, / и теперь от меня не зависит» [1, с. 122].

Таким образом, полевая модель концепта «творчество» представляет собой стройную разветвленную систему, в которую входят основная и периферийная части. В ядре модели находятся традиционные для русской поэзии мотивы: восприятие искусства слова как ремесла, поэтизация атрибутов творчества (свеча, перо). Ассоциативно-периферийный уровень содержит индивидуальные аспекты поэтологической модели концепта «творчество». Наиболее показательными представляются ассоциаты физической муки поэта, актуализирующие субъективное восприятие искусства через телесность (горло, гортань, рука, лоб) и болезненность творческого процесса (ожог, немота, кровоизлияние). Такое самобытное, окказиональное представление о творчестве представляет большой интерес для дальнейшего изучения лирики Беллы Ахмадулиной.

Список литературы и источников:

1. Ахмадулина Б. Полное собрание сочинений в одном томе. М., 2012.

2. Ахматова А. Бег времени. Л., 1962.
3. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.
4. Лосев А. Бытие. Имя. Космос. М., 1993.
5. Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. Стихи и проза 1906—1921.
6. Маяковский В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1957. Т. 7. Стихотворения второй половины 1925 года — 1926 года и очерки об Америке.
7. Тростников М. Поэтология. М., 1997.
8. Ханзен-Леве А. Мифопоэтический символизм. М., 2003.
9. Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 2: Стихотворения. Переводы.
10. Юнг К. Г. *Mysterium Coniunctionis*. Таинство воссоединения. Минск, 2003.