

Светлана Овсянникова

Сонатная форма в поэзии Анны Ахматовой

Studia Rossica Posnaniensia 32, 71-78

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

СОНАТНАЯ ФОРМА В ПОЭЗИИ АННЫ АХМАТОВОЙ

SONATA FORM IN ANNA AKHMATOVA'S POETRY

СВЕТЛАНА ОВСЯННИКОВА

ABSTRACT. The author presents the analysis of A. Akhmatova's poetry from the point of view of a musical sonata form. The Second and the Third Piano Concert by Rakhmaninov is brought to mind as the poet reaches the unity in multiplicity of presented metaphors and the dramatic development of melodics of a poem.

Светлана Овсянникова, Московский государственный социальный университет, филиал в г. Дедовске, Дедовск – Россия.

Ахматовское восприятие поэзии неразрывно связано с музыкой. Образ в поэтическом мире Ахматовой ассоциируется со звуком, собственные лирические создания назывались ею „песней”. Необычными являются и ее лирические сборники – первые книги стихов *Вечер*, *Четки*, *Белая стая*. Данная статья посвящена архитектурному своеобразию третьего поэтического сборника *Белая стая*.

Белая стая (1917) – действительно новый этап поэзии Анны Ахматовой, вызванный закономерным и удивительным обогащением ее художественной индивидуальности. Причины подъема на качественно иную ступень искусства разные: общественные и личные, жизненные и чисто творческие. Под их влиянием складывались глубоко отличавшиеся от предыдущих религиозно-философские и духовно-эстетические запросы. Для воплощения столь строгого душевного процесса нужны были более гибкая поэтическая структура и композиция стихотворного цикла, что и было освоено в процессе создания *Белой стаи*. По нашему мнению, книга обрела оригинальную „сонатную” форму, позволившую передать столкновение и длительное взаимодействие особых самостоятельных начал, а в результате – рождение нового художественного строя.

Сонатная форма принадлежит к группе таких ценнейших эстетических явлений, как законы античной трагедии или три основных архитектурных ордена. Следы ее присутствия можно обнаружить в шедеврах мировой литературы как свидетельство их особого эстетического совершенства. Неоднократно встречается сонатная форма в поэзии А.С. Пушкина. Пришедшая к нам из великого наследия венских классиков Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена

на сонатная форма отличается особой сложностью, проявляющейся в ее композиционном построении, во взаимосвязях музыкального тематизма и в противоречивом пути развития. В своем полном виде она имеет, как известно, три четко разграниченных раздела: экспозицию, разработку и репризу. В основе сонатной формы – контрастное сопоставление различных тем (экспозиция), их активное мотивное и тональное развитие (разработка), сводящее тональное развитие экспозиции к единству (реприза). В сумме все три крупных раздела сонатной формы образуют трехчастную композицию типа $A_1 B A_2$. К основным разделам сонатной формы могут присоединяться вступление и кода – дополнительный заключительный раздел, закрепляющий главную тональность и обобщающий предшествующее развитие темы.

Однако сущность сонатной драматургии, иначе говоря – сонатность, заключается не столько в строении сонатной формы (в последовании и расположении тематического материала и его тональных соотношениях, что является результатом и необходимым условием сонатности), а в самом процессе его развития – в „динамическом сопряжении” (термин Ю.Н. Тюлина)¹, сопровождаемом сопоставлением двух образно-тематических сфер и функцией предвещения первой темы главной партии.

Склонность Ахматовой к сонатной форме (к взаимодействию тем, голосов, мотивов и образов) подтверждается наличием в ткани *Белой стаи* хорового многоголосья (термин „хоровое начало” впервые был предложен М.М. Кралиным²). Оно как бы приходит на смену одиночеству лирических героинь *Вечера* и *Четок*. Многоголосье гомофонного склада (или иначе подголосочная полифония), характеризующееся разделением голосов на главный, ведущий, и сопровождающий, ему подчиненный, отныне становится основным структурообразующим элементом поэтической системы Ахматовой.

„Думали: нищие мы, нету у нас ничего...”³ (1). Вместо интимного „мы” двух любящих „мы” целой нации зазвучало в строках стихотворения 1915 года – второго года войны. *Белая стая* – это „песни о великой щедрости Божьей да о нашем бывшем богатстве”. Это песни в „поминальный день”. Так рождается вторая партия – „мы” – такие же, как и героиня, имевшие и потерявшие, а оттого и потерянные. Голос этого „мы” становится продолжением звучащих голосов из *Вечера*, однако он звучит замирающим трагическим эхом. „Не узнавшие счастья” его потеряли. Новое качество голоса лирической героини *Белой стаи* во многом связано с его оформлением в качестве партии и с семантическим и структурным выделением этой партии автором – „единением” героини.

¹ Музыкальная форма, под ред. Ю.Н. Тюлина, Москва 1965, с. 277.

² Подробнее см. об этом: М.М. Кралин, „Хоровое начало” в книге Ахматовой „Белая стая”, „Русская литература” 1989, № 3, с. 97–108.

³ А. Ахматова, *Белая стая*, Петербург 1917. Все дальнейшие цитаты приводятся по этому изданию, цифра в скобках обозначает номер стихотворения по порядку его расположения в данной книге самим автором.

Так много камней брошено в меня,
 Что ни один уже не страшен,
 И стройной башней стала западня,
 Высокою среди высоких башен (3).

Мотив „любобной памяти” – один из стержневых мотивов первого раздела книги. Он замещает собой определенные мотивы двух предыдущих книг: мотивы разлуки, душевной опустошенности из *Вечера*, мотив тоски и предчувствия разлуки из *Четок*. Вместе с мотивом освобождения от любви мотив „любобной памяти” создает своего рода противоборство, соперничество двух разнонаправленных сил, которое придает динамизм поэтическому течению первой части *Белой стаи*.

Тяжела ты, любовная память!
 Мне в дыму твоём петь и гореть,
 А другим – это только пламя,
 Чтоб остывшую душу греть (7).

Мотив покаяния оказывается семантически связанным со звучавшим в самом начале мотивом расточения, тема великой щедрости Божьей как подголосок возникает снова. Грех, если и не приводит впрямую к могиле, оказывается губельно разрушительным для души, вследствие этого лишаящейся творческих потенций: „Муза ушла по дороге, / Осенней, узкой, крутой” (11). Духовное состояние героини в данный момент охарактеризовано по-ахматовски емко и лаконично – „ведь здесь могила” (11). Стремлением вырваться из ее плена переполнено развитие первой части. Ярким, символичным моментом становится возникновение в этой связи образа белой голубки, „что всех в голубятне белей” (11), „птицы-души”, улетающей из „духоты” „могилы” в небесную страну Музы. Неслучайно после драматического излома появляются обобщения темы творчества, воспевающие силу эмоций, необходимых поэзии. Вновь, как и в начале, звучит хоровое многоголосье:

Нам свежесть слов и чувства простоту
 Терять не то ль, что живописцу – зренье
 Или актеру – голос и движенье,
 А женщине прекрасной – красоту (18).

На сей раз „мы” – не все окружающие героиню, как в начале, а избранные, соратники по ремеслу, поэты – обобщенно художники. Отзвучавший только что в партии лирической героини покаянный мотив позволяет выступить от лица всех. Голос героини подхватывается голосом этого обобщенного „мы”, сливается с ним в идеальном унисоне, потому что доносит истину, спасительную для всех:

Но не пытайся для себя хранить
 Тебе дарованное небесами:
 Осуждены – и это знаем сами –
 Мы расточать, а не копить (18).

Отсвет евангельской истины, покрывающий звучание, „разрешает” его в высокой тональности. Дают о себе знать и первые черты программности, связанной с общечеловеческой миссией художника:

Иди один и исцеляй слепых,
Чтобы узнать в тяжелый час сомненья
Учеников злорадное глумленье
И безразличие толпы (18).

В пределах первого раздела *Белой стаи* ясно намечается воплощение главного сонатного принципа. Женственность переживаний и мужество прозрений; замкнутость интимных чувств и открытость миру в песне; боль утрат и смелость расточения для окружающих нравственных ценностей – столкновений этих антиномических состояний влечет к духовному мужанию личности, ее очищению, приближению к Богу, обретению новой веры в жизнь.

Во втором разделе *Белой стаи* перед нами совсем иной мир. Несмотря на присутствующие в нем печали, здесь много света, снежной белизны, малиновых костров, розовых красок. Перед нами – Царство Любви, просветляющей, пробуждающей, обогащающей душу человека, дерзающего преодолеть тесные рамки обыденного, возместить миру недостаток света внутренней энергией своего чувства.

Самые темные дни в году
Светлыми стать должны.
Я для сравнения слов не найду –
Так губы твои нежны (21).

Если в первой части *Белой стаи* память была исключительно „любовной” и по преимуществу „тяжела” и „мучительна”, то теперь она иная, просветляющая существование, сохраняющая Прекрасное: от пушкинского любования красотой царскосельской статуи (38) до собственного недавнего упоения Бахчисараем (39) и Павловском (40). Силуэты двух поэтов, бесконечно дорогих сердцу автора, – А.С. Пушкина и И.Ф. Анненского – возникают в финале второй части, который заполняет собой атмосфера упоения жизнью, ее светом. Ахматовой удастся передать сейчас поистине скрябинское ликование. В его *4-й сонате* – одном из самых жизнеутверждающих произведений А.Н. Скрябина с образом „далекой звезды”, которая постепенно заполняет все своим светом, светлое начало воплощено в образах полетности и экзотичности.

Иная жизнь, инобытие для лирической героини *Белой стаи* – творчество. Завершается второй раздел его славословием:

Как хорошо в моем затворе тесном!
О самом нежном, о всегда чудесном
Со мною Божьи птицы говорят (41).

Третий раздел *Белой стаи* насыщен трагическими реалиями Первой мировой войны. В его поэтической атмосфере сплелись грусть-тоска и ощущение

ние, предчувствие света, ужас прощания и чудо встречи, жизнь и смерть. Лейтмотивом авторского восприятия происходящего может служить эпиграф первого стихотворения раздела: „Пс. 6, ст. 7” – слова царя и пророка Давида „Утрудишься воздыханием моим, измыю на всякую ночь ложе мое, слезами моими постелю мою омочу”. Воздыхания и слезы во всякую ночь – еще одна, новая грань страшного настоящего России.

Прозрачная ложится пелена
На свежий дерн и незаметно тает.
Жестокая, студеная весна
Налившиеся почки убивает (42).

Тема бедствия (обозначенная нами в самом широком смысле: трагедия войны, смертей, российской исторической и нравственной катастрофы начала XX века) становится главной темой третьей части *Белой стаи*, являя практически неведомый ранее гражданственный облик автора.

Дай мне горькие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар.
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар.
Так молюсь за Твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей (50).

Рожденная покаянным чувством „белостайная” молитва (50) наряду с „четочным” псалмом (*Дал Ты мне молодость трудную...*) обнаруживает удивительную мужественность веры и готовность к духовной брани – и в том автор видит возможность победы над всеми соблазнами („Долгую песню, льстивая, / О славе поет судьба”) и напастями („туча над темной Россией” – 50). Одоление горестей мира понимается только через отрешение от земного ради небесного. В таком сугубо аксиологическом контексте происходит осмысление лирической героиней не только прошлого и страшного настоящего, но будущего:

Пускай на нас еще лежит вина, –
Все искупить и все исправить можно (59).

Мотив памяти преобразуется в конце третьего раздела *Белой стаи*: из „тяжелой”, но все-таки „любовной” (7), она становится вместилищем совсем иного содержания. „Тени песен и страстей” – „груз отныне лишний”, „опустевшая: память должна „стать страшной книгой грозových вестей” (61).

Стихия третьей части *Белой стаи* – сугубо звуковая, несущая в себе величественное дыхание скорби, боли, тоски. Звучащие образы становятся инструментом трагического постижения мира. Если в самом начале раздела звуковая стихия полнозвучна, слышно „хода крестного торжественное пенье” (44), то чуть позже все смолкает, врасплох застигнутое бедствием, и возникают две

ипостаси звука, две ведущие мелодии – скорби и надежды: звенящий „вдовый плач”, „стоны солдаток” и тихий „голос молящего” (45, II). „Плач умершего ребенка” (51), звуки „постылого бубенца нижегородского” (52), „острый крик хищных птиц” (54) периодически нарушают эту трагическую тишину, пока не разливаются в финале в сплошную звуковую волну плача: „плач полетел, серебряно звеня” (61). Возникшее в начале раздела „торжественное” духовно-стройное певческое многоголосье оборачивается в финале одноголосым народным плачем-причитанием, в котором авторская партия – голос лирической героини – целиком сливается с хоровым началом.

Думается, можно сказать, что третья часть *Белой стаи* – это трагедия, воплощенная в звуке. Чистота стиля, благородство минорных созвучий *Белой стаи* сопоставимы с творениями С.В. Рахманинова, музыка которого „почти всегда скорбна”⁴ – в самом высоком, очищающем и просветляющем душу смысле. Мотив *Dies irae* – эта классическая „тема смерти”, повторяющаяся у Рахманинова, своим трагизмом сходна с выраженной Ахматовой в *Белой стае* темой бедствия. Рахманиновские образы *Острова мертвых* – теней умерших, зловещей тишины, всхлипы моря и весел Харона, гнева ветра и буйства стихий, колокольные звоны на погребение и ахматовские звенящие плачи (в том числе и мнящийся всюду плач умершего ребенка), вой и стон, шепот молитвы, пение крестного хода – явления одного семантического ряда – человеческих бедствий последних времен, начало конца мира.

Напрашиваются и другие показательные сопоставления – с творчеством А. Блока, естество и мощь поэзии которого – в глубоком и искреннем переживании „страшного мира” и „возмездия”. Трагическое настоящее нескольких поколений („Мы – дети страшных лет России – / Забыть не в силах ничего”, „От дней войны, от дней свободы – / Кровавый отсвет в лицах есть”⁵) выразилось у Блока так же, как и у Ахматовой, через звук.

Четвертый, заключительный раздел *Белой стаи* – это финал „сонаты”, подводящий итоги в образно-тематическом развитии первых трех частей, исход из тягостных страданий, открытие качественно нового душевного состояния, подготовившего особую философско-эстетическую концепцию автора. Будто давно постигнутое, претерпевшее разные метаморфозы чувство любви обрело иную направленность, иное наполнение и обусловило рождение спасительной веры в созидательные начала личности. Такой акцент поставлен сразу. „А песню ту, что прежде надоела, / Как новую, с волнением поешь” (62). Здесь не просто признание прежних ценностей, их воспевание, не только появление возвышенного строя души. Убежденно утверждена возможность нового синтеза – соединить творчество в искусстве и жизни. Столь глобальное устремление донесено традиционно по-ахматовски – средствами одного образа.

⁴ Л. С а б а н е е в, *Мои встречи с Рахманиновым*, „Музыкальная академия” 1993, № 2, с. 211.

⁵ А. Б л о к, *Собрание сочинений в 8 тт.*, т. 3, Москва 1962, с. 278.

То пятое время года,
Только его славословь.
Дыши последней свободой,
Оттого что – это любовь (63).

Заключительная часть *Белой стаи* – это своего рода гимн любви, венок гармонии, сплетенный из предчувствий, раздумий и воспоминаний, несущих разные, противоположные эмоции, равно необходимые для внутреннего преобразования. Достойное украшение финала – мыслемкий ахматовский образ „белого камня в глубине колодца” (80), ассоциирующийся с мотивом уединения и расточения, дающий одновременно и евангельскую реминисценцию („камень, который отвергли строители, тот самый сделался главой угла: это – от Господа”, „И тот, кто упадет на этот камень, разобьется; а на кого он упадет, того раздавит” – Мф., 21, 42; 21, 44) и библейскую – еклезиастовскую („Время разбрасывать камни, и время собирать камни” – Екк., 3, 5), явственно вводит в финал *Белой стаи* тему Памяти. „Я ведаю, что боги превращали / Людей в предметы, не убив сознанья, / Чтоб вечно жили дивные печали. / Ты превращен в мое воспоминанье” (80).

В дополненном четвертом издании⁶ Ахматова размещает и стихотворение, ставшее впоследствии для *Белой стаи* „каноническим”, поставленное автором в заключение четвертой части, – своего рода кода, звучащая возвышенно-торжественным аккордом, подводящая итоги всей книги и придающая целостность и архитектурное совершенство художественному пространству *Белой стаи*:

О, есть неповторимые слова,
Кто их сказал – истратил слишком много.
Неистошима только синева
Небесная и милосердье Бога (83).

„За миром вещей раскрывается безбрежное царство духа”⁷, – вот что оставляет после себя ахматовская *Белой стаи*. В музыкальном искусстве нечто подобное дарит нам музыка С.В. Рахманинова: „безбрежное царство духа” не просто обитает в гармониях композитора, но и сама природа его сочинений – живое и законченное воплощение этого безбрежного царства. Рахманиновское бытие в музыке родственно ахматовскому бытию в поэзии: „это изгнание чувственного, изживание всего нарочито внешнего, что может спровоцировать слушательское сопереживание”⁸.

Белая стая доказала, что Анна Ахматова – поэт, обладающий даром небывалого масштаба. Изначально интимная тема привела к открытиям всече-

⁶ А. Ахматова, *Белая стая. Стихотворения*, Петербург–Берлин 1923.

⁷ А.Л. Слонимский, „Белая стая” Ахматовой, „Вестник Европы” 1917, № 12, с. 407.

⁸ В. Чинаев, *Стиль модерн и пианизм Рахманинова*, „Музыкальная академия” 1993, № 2, с. 201.

ловеческой значимости. Причем, обогащение поэтического мира было столь стремительным и естественным, что каждое малое звено мгновенно разрасталось до сложного мотива, мотивы складывались в цепь содержательно-образных метаморфоз. Поэзия на глазах обрела тесную, нерасторжимую связанность отдельных произведений, частей цикла-сборника, драматичность развития, взаимообусловленность тем и отдельных мелодических фрагментов. В *Белой стае* Ахматовой, как и в по-настоящему большом произведении сонатно-симфонического искусства, „контрасты, тематическое разнообразие не приводят к пестроте, немотивированной случайности звучания, а сливаются в высшем единстве. Таким образом, в каждой части цикла и в цикле в целом реализуется высший эстетический принцип – достижение единства в многообразии”⁹. Удивительное ахматовское сочетание мужества и созерцательного лиризма, прихотливости напряженного развития тем сразу воскрешают в памяти рахманиновские творения, обессмертившие сонатную форму, – его *Второй, Третий фортепианные концерты*. Лирико-трагический аспект темы родины, воплотившейся в них, по-настоящему роднит мироощущения двух великих современников.

⁹ В.О. Берков, *Сонатная форма и строение сонатно-симфонического цикла*, Москва 1961, с. 29.