

УДК 821.161.1-1+81'371

СЕМАНТИКА «ГРАНИЦЫ» В КАРТИНЕ МИРА АННЫ АХМАТОВОЙ

Л. Г. Кихней¹, Е. В. Меркель²

¹Институт международного права и экономики им. А. С. Грибоедова
кафедра истории журналистики и литературы

²Технический институт (филиал) Северо-Восточного федерального
университета им. М. К. Аммосова
кафедра русской филологии

Статья посвящена рассмотрению образов, входящих в семантическое поле «границы» в картине мира А. Ахматовой. Вычленены и систематизированы основные семантические функции пространственных образов-медиаторов и сделан вывод об их миромоделирующем значении и сюжетогенной роли в ахматовской поэзии.

Ключевые слова: *семантика, граница, образ-медиатор, окно, дверь, порог, внутреннее и внешнее пространство, картина мира.*

В философско-художественной картине мира Анны Ахматовой феномен «границы» – семиотическая универсалия, выполняющая важные миромоделирующие функции. В разные периоды творчества Ахматовой актуализировались различные семантические концепты «границы». В раннем творчестве значительную роль играл феномен психологической границы, ограничивающий мир внутреннего «Я» от мира «Другого» (например, в стихотворении «Есть в близости людей заветная черта...»). В позднем творчестве большую функциональную значимость обретали семантические маркеры, отделяющие одну историческую эпоху от другой; обозначающие некий экзистенциальный стык или разлом в бытии и сознании (ср.: «Он не знал, на каком пороге // Он стоит и какой дороги // Перед ним откроется вид...» [1, т. 1, с. 334]; «Когда спускаюсь с фонарем в подвал, // Мне кажется – опять глухой обвал // За мной по узкой лестнице грохочет» [1, т. 1, с. 190]).

В настоящей статье мы, основываясь на лотмановских идеях [6, с. 175–193], более подробно остановимся на пространственных образах, выражающих идею *границы*. Это *окно, дверь, порог, крыльцо, лестница*, а также метонимически и функционально связанные с ними образы (*подоконник, штора, стекло; звонок / стук в дверь; ступени, перила*). Семиотическая особенность этих образов-медиаторов заключается в том, что Ахматова, начиная уже с первых своих книг, наделяла их иносказательным смыслом.

Их символические функции в раннем и позднем творчестве различны. Так в раннем творчестве главная функция образов-медиаторов – разграничивать *свое* – внутреннее, закрытое пространство лирического субъекта от *чужого* – внешнего, открытого, пространства [8].

Общая гипотеза такова: лирическое пространство ранней Ахматовой организовано по «тернарному» (то есть троичному) принципу [9, с. 202–220], что подразумевает разделение топоса на две сферы (внутреннюю и внешнюю), размежевание и соединение которых осуществляется с помощью образов-медиаторов.

Когда между лирическим субъектом и миром складываются гармонические отношения (в ранней поэзии Ахматовой это соответствовало акмеистическим установкам), образы-медиаторы, прежде всего, *окно* и *дверь*, *крыльцо* выполняют функцию соединения *своего* локуса и *внешнего* пространства (чаще всего природного, но иногда пространства «Другого»). Ср.: «Молюсь оконному лучу» [1, т. 1, с. 23]; «Дверь полуоткрыта, // Веют липы сладко <...> Радостно и ясно // Завтра будет утро. // Эта жизнь прекрасна...» [1, т. 1, с. 29–30]; «Я окошка не завесила, // Прямо в горницу гляди» [1, т. 1, с. 136]. Все эти «полураспахнутые» двери, открытые, незавешенные окна семиотически маркируют открытость героини – миру. Даже в атрибутику смерти или в художественное воплощение инобытийственных сфер автор включает образы-медиаторы, обеспечивающие (пусть в условно-метафорическом модусе) проницаемость бытийственных или трансцендентных границ (ср.: «Я келью над ней (могилой – Л. К., Е. М.) построю, // Как дом наш на много лет. // Между окнами будет дверца, // Лампадку внутри зажжем...» [1, т. 1, с. 32]; «И солнца бледный тусклый лик – // Лишь круглое окно» [1, т. 1, с. 41]; «За озером луна остановилась, // И кажется отворенным окном» [1, т. 1, с. 151]).

Когда же граница теряет свою проницаемость (что чаще всего воплощается в образах узких / занавешенных / зарешеченных окон), внутреннее и внешнее пространства отделены друг от друга. При этом важную роль играют атрибутивные образы-разграничители – *створки*, *ставни*, *шторы*, *решетки*, которые становятся символами отчужденности и меняют структуру пространства (в идеале мыслимого как целостное). Ср.: «И комната, где окна слишком узки...» [1, т. 2, с. 14–15]; «И густо плющ темно-зеленый // Завил широкое окно» [1, т. 1, с. 70]; «От подушки приподняться нету силы, а на окнах частые решетки» [1, т. 1, с. 63]; «Окна тканью белою завешены // Полумрак струится голубой» [1, т. 1, с. 60], «Навсегда забиты окошки» [1, т. 1, с. 48].

По Ю. М. Лотману, «единство семиотического пространства достигается не только метаструктурными построениями, но, даже в значительно большей степени, единством отношения к границе, отделяющей внутреннее пространство семиосферы от внешнего» [5, с. 256]. С этой точки зрения *пограничные* образы у ранней Ахматовой играют семиотически двойственную роль: в одном случае они могут разделять и аксиологически дифференцировать пространство, выступая в разграничительной функции, в другом случае – соединять, оказываясь своеобразными «каналами связи» между разными пространственными сферами. При этом внешнее пространство для лирического субъекта может реализоваться в разных ценностных валентностях – оно может быть холодным, враждебным, запретным, недоступным.

Враждебное по отношению к лирическому субъекту внешнее пространство легко «преодолевают» границу, отделяющую свое пространство от чужого – посредством пограничных образов («окна» и «двери»). Но при этом и внутреннее пространство меняет свою природу. Показательный пример – стихотворение «Здесь все то же, то же, что и прежде...»:

...В доме у дороги непроезжей
Надо рано ставни запирасть.
Тихий дом мой пуст и неприветлив,
Он на лес глядит одним окном.
В нем кого-то вынули из петли
И бранили мертвого потом [1, т. 1, с. 59].

Характерно, что единственное окно «дома» обращено к *лесу* и *непроезжей дороге*, что вызывает ассоциации с устойчивыми фольклорными ситуациями, архетипически воплощающими, согласно В. Я. Проппу, мертвое пространство загробного мира. Однако и сам дом здесь оказывается инфернальным пространством, ибо одним из его «демонических» обитателей становится самоубийца, которого после смерти не отпевали, а «бранили».

Любопытны контексты, в которых граница, будучи формально незамкнутой (дверь распахнута, окно раскрыто), остается все же не нарушенной. В этом случае образы-медиаторы не выполняют своей «проводниковой» функции, отчего возникает драматическая коллизия:

Ах, дверь не запирала я,
Не зажигала свеч,
Не знаешь, как, усталая,
Я не решалась лечь
<...>
И знать, что все потеряно,
Что жизнь – проклятый ад!
О, я была уверена,
Что ты придешь назад [1, т. 1, с. 37].

Возвращения возлюбленного в «домашнее» пространство героини не происходит. Внешнее и внутреннее пространства не воссоединились, образ-медиатор не выполнил своей посреднической функции (на которую рассчитывала героиня), что вызвало реакцию острой душевной боли.

Фактически, в большинстве приведенных контекстов «непроницаемые» границы выполняет психомоделирующую функцию выявления экзистенциальных пределов взаимоотношений личностей. Сама Ахматова в стихотворении «Есть в близости людей заветная черта...» медитировала на тему опасности преодоления последней черты, разделяющей внутренние миры: «Стремящиеся к ней безумны, а ее // Достигшие – поражены тоскою...» [1, т. 1, с. 190]. Н. В. Недоброво еще в 1914 году отметил «мучительное биение» Ахматовой «о мировые границы» [7, с. 132].

Пространственно это экзистенциальная граница подчас воплощается в образах *порога*, *ворот*, которые зачастую выполняют функцию не столько топографического «маркера», сколько, как показал В. В. Виноградов, символа непреодолимых психологических границ [2, с. 91–138]. Ср.: «Приду и стану на порог, // Скажу: “Отдай мне мой платок!”» [1, т. 1, с. 65].

Однако в том случае, когда пограничный (даже аксиологически нейтральный) образ создает стилистическую фигуру противопоставления, он образует антиномическую коллизию, обеспечивающую разность ценностных потенциалов. А это в свою очередь служит толчком для сюжетного развития или обнажения внутреннего конфликта. Нередко такой эффект достигается простым соположением внутреннего пространства (интерьера) и внешнего пространства (пейзажа). Ср.: «Все как раньше: в окна столовой // Бьется мелкий метельный снег, // И сама я не стала новой, // А ко мне приходил человек» [1, т. 1, с. 68]; «Тихо в комнате просторной, // А за окнами мороз // И малиновое солнце // Над лохматым сизым дымом...» [1, т. 1, с. 79]

При этом образы-медиаторы теряют свою посредническую функцию и превращаются в образы-разграничители. В результате происходит превращение *троичной* (гармоничной) модели пространства в *бинарную* (дисгармоничную) модель, чреватую, по Ю. М. Лотману, взрывами и внутренними катаклизмами [5]. На структурном уровне приводит к появлению новеллистических жанровых моделей, ведь для возникновения сюжетной коллизии необходимо нарушение гармонии, равновесия между внутренним и внешним пространством, их оппозиционирование или столкновение.

Поэтому пограничные ситуации, равно как и сами топографические знаки границы (двери, окна, лестницы, пороги, ворота и пр.), у Ахматовой становятся узловыми точками лирического сюжета, а именно завязками, кульминациями, развязками. Приведем пример завязки: «Ах, дверь не запирала я, // Не зажигала свеч...» [1, т. 1, с. 37]. Пример кульминации: «Я сбежала, перил не касаясь, // Я бежала за ним до ворот. // Задыхаясь, я крикнула: “Шутка // Все, что было. Уйдешь, я умру...”» [1, т. 1, с. 28]. Пример развязки: «...Чтоб тот, кто спокоен в своем доме, // Раскрывши окно, сказал: “Голос знакомый, а слов не пойму” – // И опустил глаза» [1, т. 1, с. 60].

Сама же динамика развития сюжета обусловлена движением лирического субъекта *из дома* (центробежное движение) и *в дом* (центростремительное движение). Когда героиня покидает внутреннее пространство дома и «бежит» вслед за возлюбленным, то именно это центробежное движение определяет специфику лирического сюжета стихотворения. Хотя для героини Его уход из ее дома – тяжелая драма («уйдешь – я умру» [1, т. 1, с. 28]), она не выходит за пределы своего пространства («я бежала за ним до ворот...» [1, т. 1, с. 28]). Он же проявляет по отношению к героине намеренную холодность и отчужденность («не стой на ветру» [1, т. 1, с. 28]), что на семиотическом уровне объясняется его нахождением по ту сторону границы – его выходом за «ворота».

В «Песне последней встречи» сюжет тоже инспирирован пересечением границы, что так же, как и в предыдущем стихотворении, символизирует факт отчуждения. Здесь, однако, границу, маркированную ступенями, пересекает не Он, а Она: «Показалось, что много ступеней, // А я знала – их только три!» [1, т. 1, с. 28]. В этом стихотворении уход из дома тоже сопровождается мотивом *смерти* («...шепот осенний // Попросил: “Со мною умри!”...» [1, т. 1, с. 28]), что знаменует окончательность разрыва и придает пространственным перемещениям героев статус символических актов.

Рассмотренные нами случаи центробежного движения показывают один из возможных векторов развития лирического сюжета. Другой вектор связан с центростремительным движением – из внешнего пространства в домашний локус. При этом знаковый смысл обретают мотивы:

- стука в дверь (в поздней лирике – ту же функцию выполняет звонок);
- восхождения на крыльцо / ступени;
- заглядывания в окно и т.п.

Здесь выявляется следующая закономерность: ценностный статус внутреннего и внешнего пространства, равно как и самого центростремительного движения, зависит от столкновения аксиологических позиций, обуславливающего то или иное сюжетное построение, непременно содержащие в своей структуре образы-медиаторы. Так, первый тип – «положительного» развития центростремительного сюжета – представлен в стихотворении «Небывалая осень построила купол высокий...», финал которого («Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему» [1, т. 1, с. 157]) представляет собой кульминацию природно-онтологического «действия», неразрывно соединенного с потаенно-любовной линией.

«Снятый» вариант этого типа сюжетного движения можно наблюдать в стихотворении «Я научилась просто, мудро жить...», где героиня намеренно ограждает свою экзистенциальную свободу от воздействия извне «Другого», всякие попытки которого проникнуть в ее личное пространство ничем не кончаются. Ср.: «И если в дверь мою ты постучишь, // Мне кажется, я даже не услышу» [1, т. 1, с. 58]. Сюжет завершается, так и не успев развиваться, что объясняется самодостаточностью внутреннего пространства героини, не нуждающегося во внешних импульсах.

Отрицательный тип центростремительной сюжетной динамики представлен в поэзии 1930-40-х гг. Суть его в том, что во внутреннее пространство врывается *тоталитарное* начало, несущее гибель и лирическому субъекту, и всему его внутреннему миру-космосу. При этом образы-медиаторы (*окно* и *дверь*) начинают выполнять оградительные и защитительные функции. Если в центробежных сюжетах раннего творчества их непроницаемость и закрытость воспринимались как резко отрицательные свойства, то в атмосфере Большого террора чем выше их прочность, тем они лучше выполняют свои функции. Ср.: «Как идола молю я дверь: // «Не пропускай беду!» // Кто воет за стеной, как зверь, // Кто прячется в саду?» [1, т. 1, с. 255].

Следует отметить, что образ *проницаемой* (для зла, бед и несчастий) *двери* составляет антиномическую пару с, казалось бы, противостоящим образом *замурованной* двери. Последний образ символизирует ситуацию экзистенциального тупика, близкого по своей семантике к забвению и смерти. Знаменательно, что замурованная дверь может обозначать границу между прошлым и настоящим – как, например, в стихотворении «Эхо»: «В прошлое давно пути закрыты, // И на что мне прошлое теперь? // Что там – окровавленные плиты, // Или замурованная дверь...» [1, т. 1, с. 289]. И одновременно замурованная дверь символизирует казалось бы непроницаемую грань между настоящим и будущим – как, например, в стихотворении «Надпись на книге»:

Пусть назовут безмолвною зимой
И вечные навек захлопнут двери...,
Но все-таки услышат голос мой
И все-таки ему опять поверят [1, т. 1, с. 247].

В годы Большого террора внешнее пространство в восприятии Ахматовой теряет свои конкретно-бытовые характеристики и становится inferнальным (*оледенелым, мертвым*) пространством. Отсюда закономерное изменение природы образов-медиаторов: они мифологизируются, наполняются мистериальным смыслом, маркируя обрядовое разделение между *миром живых и миром мертвых*.

Так, приход мертвецов из прошлого в настоящее в «Поэме без героя» предваряется *звонок в дверь*: «И я слышу звонок протяжный, // И я чувствую холод влажный...» [1, т. 1, с. 323]). Поскольку в действительности нарушены нормальные причинно-следственные связи, сам ход вещей, то образы-медиаторы наделяются магическими свойствами и становятся «участниками» мистических ритуалов: «Из тюремных ворот, // Из-за Охтинских болот, // Путем нехоженым, // Лугом некошеным, // Сквозь ночной кордон, // Под пасхальный звон, // Незванный, // несуженый, – // Приди ко мне ужинать» [1, т. 1, с. 186].

При этом атрибутивные образы, обозначающие границы *дома*, тоже начинают двоиться, выступая то в положительной ипостаси *кладовой памяти*, то в отрицательной ипостаси inferнального жилища. Так, локус *подвала* сублимирует в себе тюремную и погребальную семантику «мертвого дома»: «...Я в негашеной извести горю // Под сводами зловонного подвала» [3, с. 247]. В то же время, образ *подвала* в авторском представлении символизирует глубины памяти, вызывая ассоциации с психоаналитическими механизмами, обнаруженными З. Фрейдом.

Подобная двойственность связана с «вавилонским» смешением *своего* и *чужого* пространства. В силу этого образы-медиаторы – *дверь, ворота, замок, ключ, окно, стены*, оберегающие дом как структурно-замкнутую и интимную целостность, – перестают выполнять свои функции: они меняют свою сущность, превращаясь в демонические противоположности.

Задача поэта в этой ситуации та же, что и у мифологического героя; он, осознавая фактически оккультный смысл, который обретают образы-медиаторы (особенно симптоматичный показатель мифологических метаморфоз – сравнение *двери* с *идолом*), свою задачу видит в том, чтобы вернуть им их изначальную природу («Я голосую за: // То, чтоб дверью стала дверь, // Звонок опять звоном...» [1, т. 1, с. 256–257]), что подразумевает и восстановление нормального порядка вещей, возвращения пространству его онтологической целостности.

Особенно четко идея восстановления границ пространства и времени и прослеживается в «Поэме без героя». Интеграционную функцию в распавшемся хаотическом мире берут на себя образы-медиаторы. *Порог*, к примеру, становится символом и прерванной жизни («Он – на твой порог! // Поперек» [1, т. 1, с. 334]), и точкой слома исторического времени («Оттого, что ко всем порогам // Приближалась медленно тень» [1, т. 1, с. 332]). Лестница символизирует нисходящее движение (ср.: «Из года сорокового, //

Как с башни, на все гляжу. // <...> Как будто перекрестилась // И под темные своды схожу» [1, т. 1, с. 322]), однако спуск, казалось бы, «под гробовые своды» оказывается погружением в глубины памяти и воскрешением прошлого.

Центральным «пограничным» образом оказывается в поэме образ *окна / зеркала*. Окно, с одной стороны, отделяет внутреннее пространство Фонтанного Дома от внешнего хаоса, стремящегося проникнуть во внутрь («Твоего я не видела мужа, // Я, к стеклу прикивавшая стужа...» [1, т. 1, с. 331]). С другой стороны, *окно* становится «каналом связи» прошлого, настоящего и будущего. и в этом качестве оно трансформируется в зеркало. Именно *зеркало* выполняет функцию *окна во времени*. *Зеркало* в качестве образа-медиатора магически соединяет разные пространственно-временные пласты: Петербурга 1913-го года, то есть прошлого («Петербургская повесть»), Ленинграда 1940 года, то есть настоящего («Решка»), и Ленинграда во время блокады, то есть будущего («Эпилог»).

Почему, гадая на будущее в новогоднюю ночь 41-го года, героиня видит прошлое? Потому что канун 41-го года по законам зеркального отражения оборачивается кануном 14-го. Благодаря такой «зеркальной» обратимости дат, Ахматова в прошлом провидит будущее. Этой магической трансформации способствуют ритуальные манипуляции с зеркалом (обряд гадания), спрятанные глубоко в подтекст [3]. Именно зеркало как магический образ-медиатор [4, с. 6–20] обеспечивает свободное скольжение по оси времени, при котором будущее хранит свой прототип в прошлом, а прошлое содержит в себе «завязь» грядущих событий. Ср. панхроническую формулу, выведенную Ахматовой: «Как в прошлом грядущее зреет, Так в грядущем прошлое тлеет – // Страшный праздник мертвой листвы» [1, т. 1, с. 324].

Итак, образы-медиаторы, не только структурируют художественное пространство Ахматовой, при этом выполняя функцию топографических «узлов» лирического сюжета, но и, не теряя своей вещной конкретики, становятся символами, выражающими общие закономерности времени, истории и судьбы. Прделанный анализ показал, что в ахматовской модели мира основными категориями являются не сами пространственные зоны (внутреннее / внешнее, свое чужое, прошедшее / настоящее и т. п.), а их ценностные диспозиции. В данных соотношениях ключевую роль играет феномен *границы* и моделирование механизма ее *пересечения / непересечения*.

Список литературы

1. Ахматова, А. Сочинения [Текст] : в 2 т. / А. Ахматова ; сост., примеч. М. М. Кралина. – М. : Правда, 1990. – 880 с.
2. Виноградов, В. В. О символике А. Ахматовой [Текст] / В. В. Виноградов // Литературная мысль. – Вып. 1. – 1922. – С. 91–138.
3. Кихней, Л. Г. Мотив святочного гадания на зеркале как семантический ключ к «Поэме без героя» Анны Ахматовой [Текст] / Л. Г. Кихней // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 1996. – № 2. – С. 27–37.
4. Левин, Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект [текст] / Ю. И. Левин // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. Т. XXII. – Тарту : Тартуский гос. ун-т, 1988. – С. 6–24.

5. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв [Текст] / Ю. М. Лотман Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб, 2004. – С. 12–148.
6. Лотман, Ю. М. Понятие границы [Текст] / Ю. М. Лотман. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 175–192.
7. Недоброво, Н. В. Анна Ахматова [Текст] / Н. В. Недоброво // А. А. Ахматова: pro et contra ; сост., вступ. ст. и примеч. Св. Коваленко. – СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – С. 117–138.
8. Тименчик, Р. Д. К семиотической интерпретации «Поэмы без героя» [Текст] / Р. Д. Тименчик // Труды по знаковым системам. Т. VI. – Тарту : Тартуский гос. ун-т, 1973. – Вып. 308. – С. 438–442.
9. Эпштейн, М. Русская культура на распутье. Секуляризация и переход от двоичной модели к троичной [Текст] / М. Эпштейн // Звезда. – 1999. – № 1. – С. 202–220.

THE SEMANTICS OF THE “BORDER” IN THE WORLDVIEW OF ANNA AKHMATOVA

L. Kikhney¹, E. Merkel²

¹Institute of international sale and economy A. S. Griboedov
The Department of history of journalism and literature

²Technology Institute (branch) of M. Ammosov North-Eastern Federal University
The Department of Russian Philology

The article is devoted to consideration of the images included in the semantic field of the «border» in the worldview of Anna Akhmatova. The basic spatial images-mediators are defined and their semantic functions are presented in the systematic order. For the first time their role as plotogenic factors is shown.

Key words: *semantics, border-image-mediator, window, door, doorway, the inner and outer space, the worldview, lyrical story.*

Об авторах:

КИХНЕЙ Любовь Геннадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики и литературы Института международного права и экономики им. А. С. Грибоедова (111024, Москва, шоссе Энтузиастов, д.21), e-mail: lgkihney@yandex.ru

МЕРКЕЛЬ Елена Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русской филологии Технического института (филиал) «Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова» в г. Нерюнгри (678962, Республика Саха (Якутия) г. Нерюнгри, ул. Кравченко, д. 16), e-mail: merkel-e@yandex.ru